

sovrapposizione dei vari suoni: infine, sull'importanza che in un discorso musicale può avere il silenzio (inteso non come pausa ma come assenza di suono).

Di quell'esecuzione conservo una registrazione (effettuata durante i saggi dell'anno scolastico 1969/70) che, mentre lascia a desiderare dal punto di vista tecnico, può dare una precisa idea del risultato ottenuto: che fu assai notevole (anche perché

tutti i 20 esecutori si interessarono, si impegnarono e soprattutto si divertirono moltissimo per tutto il tempo dedicato alla concertazione), al punto che molti miei colleghi - cui feci in seguito ascoltare questa registrazione - pensarono si trattasse di un complesso di professionisti.

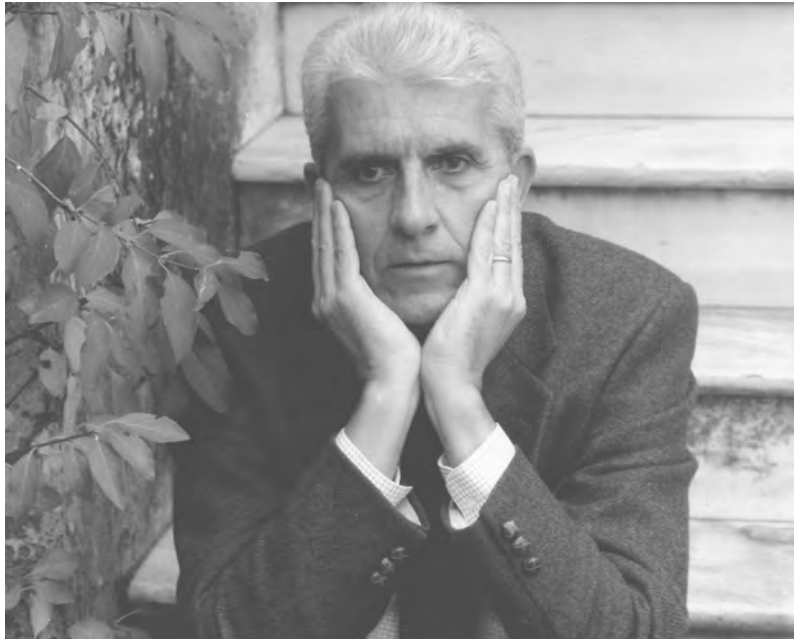
E qui non posso tuttavia fare a meno di notare che tutto questo avveniva ben quarant'anni fa, grazie alla lungimiranza di un direttore e all'impegno di alcuni docenti, e che quindi già allora era stata individuata la strada da percorrere, vale a dire l'improcrastinabile necessità per il Conservatorio di proporre un approccio immediato, continuo (e soprattutto attivo) alla musica del '900: un approccio non limitato a far conoscere sporadicamente quella letteratura mediante ascolti più o meno consapevoli, ma che attuasse un'organica partecipazione dei ragazzi in prima persona fin dai primi anni.

Se i Conservatori avessero proseguito su questa strada - o su strade analoghe - non ci troveremmo probabilmente nella preoccupante situazione in cui versa oggi la musica contemporanea, respinta ai margini dalla maggioranza degli interpreti (anche da quelli che si sono fatti conoscere eseguendola agli inizi della loro carriera), evitata dalle Istituzioni e rimossa dai media (grazie alle imposizioni del mercato). Circostanze che spiegano a sufficienza un fatto altrimenti incomprensibile, ossia la totale ignoranza di questa letteratura da parte del pubblico: se infatti si possono capire le ragioni per le quali si sentano distanti le persone adulte (ormai generalmente abituate ad ascoltare solo ciò che conoscono), tale distacco dovrebbe apparire assurdo nel caso dei giovani, i quali nella parte più significativa della produzione contemporanea troverebbero certamente il

riflesso dei problemi della società attuale.

Fatto ancora più assurdo, il distacco (per quanto mi consta: ma sarei lieto di essere contraddetto) appare cronico proprio nei Conservatori, dove i programmi - e quindi la conoscenza, la sensibilità e la mentalità (soprattutto degli studenti) - sono fermi in genere a Stravinskij, vale a dire ad un linguaggio di quasi cento anni fa e ormai storicizzato. Sarebbe quindi fallito il tentativo di far entrare in questo tipo

di scuole il concetto della necessità di ampliare la formazione culturale degli studenti, ed anzi si potrebbe quasi parlare di una regressione a quella visione "artigianale" degli studi musicali, tipica dei Conservatori all'inizio del '900 (e già allora inattuale, in prospettiva), in base alla quale si riteneva - salvo eccezioni, ovviamente - che compito dei docenti fosse quello



di fornire allo studente esclusivamente i mezzi per poter dominare lo strumento.

In altre parole (anche per esperienza personale, sulla base di alcuni seminari che ho tenuto in questi anni) mi sembra che ci si preoccupi pochissimo sia di dare allo studente quelle conoscenze - non solo musicali - che gli sarebbero necessarie nel momento di entrare nella società, una volta conseguito il diploma, sia di formare docenti in grado di avvicinare al suono ed alla musica il mondo esterno (in particolare quello estremamente ricettivo dell'infanzia in età pre-scolare, cui generalmente la musica viene invece purtroppo proposta mediante l'ascolto di banalità tipo Zecchino d'oro).

E tale indifferenza appare tanto più inammissibile in un tipo di Scuola che in anni recenti ha ottenuto l'equiparazione al Livello Universitario e può fregiarsi del nome di Scuola di Alta Formazione Artistica e Musicale. Una Scuola che però non si preoccupa poi troppo se i giovani diplomati conoscono poco o niente del pensiero musicale contemporaneo, e si trovino quindi in una condizione che potrebbe essere paragonata a quella di neolaureati alla Facoltà di lettere o di neodiplomati all'Accademia di Belle Arti, cui i nomi - rispettivamente - di Pasolini e Sanguineti o di Burri e Fontana risultino del tutto sconosciuti.



Edoardo Sanguineti a colloquio con Fausto Razzi

AVANGUARDIA E COSCIENZA DAL PASSATO

di Edoardo Sanguineti

Fausto Razzi compie ottant'anni. Music@ gli dedica un doveroso omaggio riproponendo una bella intervista, apparsa sulla Nuova Rivista Musicale Italiana, che gli fece Edoardo Sanguineti, con il quale il musicista ha avuto una lunga ed intensa collaborazione, condividendo ideali artistici e di impegno, e mettendo in musica alcuni suoi testi.



Molte volte, parlando del tuo lavoro, della tua formazione, della tua vita, ti ho sentito fare il nome di Petrassi. Mi ha sempre colpito la fedeltà e l'ammirazione che dimostri al tuo maestro, e che non è mai venuta meno, nel tempo. Mi piacerebbe che tu incominciassi spiegando

quali sono stati i tuoi rapporti con lui e con le sue creazioni musicali, e che cosa significhi, oggi particolarmente, per il tuo lavoro, la sua figura di compositore.

Mi reputo molto fortunato per aver avuto la possibilità di stu-

diare con Petrassi: chi di noi è stato suo allievo sa che non si è trattato solo di uno studio non accademico: ho appreso soprattutto un metodo, potrei dire uno stile di comportamento, nei confronti del 'mestiere' di compositore e, quindi, della musica. Da un lato il rifiuto di ogni atteggiamento 'da artista', dall'altro la necessità di

una coscienza autocritica, unica base per un lavoro coerente. Gli fui presentato dall'insegnante di contrappunto, qualche mese prima dell'esame di accesso al corso superiore: gli mostrai tutto il bagaglio dei lavori scolastici, che esaminò con attenzione: poi mi chiese se non avevo qualcosa di mio da fargli vedere: avevo portato, malgrado il consiglio contrario del mio maestro, un lavoro molto hindemithiano, che fu considerato con assai maggior interesse. E ricordo anche una lezione nella quale, anziché quello che mi aveva chiesto ("qualcosa" per quartetto d'archi), gli avevo sottoposto un lavoro per violino e violoncello: Petrassi non lo volle esaminare, affermando che si sarebbe anche potuto trattare di un lavoro interessante, ma che mi era stata chiesta un'altra cosa: e mi pare che questo episodio sia sufficientemente indicativo del metodo di lavoro di cui dovevamo impadronirci. Dei cinque anni trascorsi nella sua classe (tre al Conservatorio e due all'Accademia) ho tuttora un ricordo vivissimo, per la possibilità di un discorso non circoscritto alla musica, i cui problemi comunque - la dodecafonia, Darmstadt, il panserialismo e così via (che Petrassi viveva in prima persona) - erano sempre analizzati con un 'distacco molto partecipe', se così si può dire. Non è che in quel periodo abbia avuto occasioni di frequentarlo, a parte le lezioni, e non so se altri l'abbiano fatto: nei suoi confronti ho sempre avuto una sorta di soggezione, che sono riuscito a superare solo molti anni dopo. Oggi Petrassi è per me non solo il maestro, ma un amico con cui discutere i problemi della musica (e non), e a cui far ascoltare i miei lavori: anche se ovviamente la mia poetica è distante dalla sua, non tanto per l'ovvia differenza di linguaggio quanto per le differenti modalità secondo le quali si svolge nel tempo la struttura sonora. Un'ultima annotazione: a

proposito di Petrassi si usa spesso in questi ultimi tempi il termine, un po' sbrigativo, di 'decano'. Che Petrassi si trovi a essere il più anziano dei compositori è però solo un'annotazione anagrafica: più importante è ricordare che questo musicista, oggi assai più giovane di molti quarantenni, è l'autore degli otto concerti (più il Frammento), del Coro di morti e di Noche oscura.

Nella tradizione musicale, alla quale fai riferimento, la musica dell'età barocca occupa un posto nettamente privilegiato. È stata ed è per te oggetto di studio, di ricerca, di riflessione. Com'è nato questo interesse, e come si colloca, nella tua esperienza, la relazione tra la tua produzione e i tuoi studi sulla musica antica?

Non è la prima volta che mi viene posta questa domanda. Non è facile rispondere. C'è indubbiamente un rapporto tra gli interessi musicali in senso lato e le scelte dell'operare 'creativo', quanto al modo di usare i materiali sonori (tra cui, certo, la voce). Il mio interesse per la letteratura vocale (non del barocco, ma del primo Seicento: questo è infatti il periodo di cui mi sono sempre occupato) risale ai primi anni Cinquanta. In seguito due incontri sono stati particolarmente impor-

tanti: Petrassi (di cui ricordo, tra le altre, una lezione - per la quale potrei anche usare il termine 'emozionante' - sul Lamento della Ninfa di Monteverdi) e Franco Maria Saraceni, che nel 1958 mi chiamò come vicedirettore del Coro dell'Università di Roma: il suo modo di interpretare la polifonia tardo-cinquecentesca (con un atteggiamento del tutto libero da quelle rigidità che caratterizzavano e caratterizzano tuttora le esecuzioni di 'musica antica') hanno segnato in modo definitivo la mia successiva ricerca. Approfondendo la lettura di quelle opere mi resi conto che, se gli interpreti di lavori di epoche più vicine erano in genere attenti a cogliere il senso degli interessi compositivi di ogni autore, ciò non avveniva per la musica del primo Seicento: sfuggivano (e tuttora sfuggono) le motivazioni di quei compositori, ovvero di un momento fondamentale, una svolta rotale di linguaggio e di mentalità: in sintesi, non si coglie il segno connotativo di una sensibilità nuova, 'moderna'. Devo anche aggiungere che un altro motivo di interesse è dato dalla constatazione che il manierismo - come credo sia giusto definire quel periodo, proprio per distinguerlo dal barocco (e accettando la definizione che Hauser dà del manierismo per la letteratura e l'arte figurativa del '500) - presenta molte analogie con quanto





avviene oggi. In sintesi, ridare energia alla parola, divenuta spesso un pretesto per far musica, valersi della ricerca degli altri intellettuali per realizzare il rinnovamento (per gli spazi gli architetti, per la parola i poeti, e così via), riconoscere in sostanza negli altri la propria stessa ricerca e vedere come gli altri hanno affrontato nel loro campo i medesimi problemi: questo - secondo me - avveniva anche nel '600, quando tutto era messo in discussione, nell'intento di rompere la perfezione raggiunta nell'ultimo periodo rinascimentale e di tener conto dei cambiamenti dovuti all'apertura verso strati sociali diversi. Beninteso, si tratta di analogie (poiché nulla si ripete): ma - proprio in quanto compositore - mi pare evidente che nella prassi interpretativa della letteratura della prima metà del Seicento non venga affatto colta la profonda differenza rispetto sia all'ultimo Cinquecento sia al tardo Seicento: quella differente attenzione che costituisce il punto centrale della ricerca dei compositori della "seconda pratica", ossia la stretta interdipendenza tra parola e musica. Le interpretazioni ritenute filologiche sono in realtà centrate sui soli aspetti musicali del problema (anzi, in genere, sono interessate esclusivamente ad una limitata ricerca sul suono): Monteverdi invece, nella lettera ad Alessandro Striggio del 7 maggio 1627, affermava con grande chiarezza che "l'immitatione [deve] trovare il suo appoggiamento sopra alle parole et non sopra al senso della clausola", ossia sulla interpretazione del testo e non sulle caratteristiche puramente musicali. Quanto al rapporto con la mia specifica 'creatività', vorrei fare anzitutto due considerazioni: primo, non è un caso che l'unico testo 'antico' proposto in un mio lavoro sia un frammento del Tasso: secondo, penso che i critici, nell'analisi di questi processi interni, insistano

un po' troppo su certe intuizioni, che poi diventano formule di comodo (vedi, per esempio, il discorso sempre ricorrente sul rapporto tra il Petrassi degli anni '30 e '40 e la scuola vocale romana del tardo Cinquecento e del Seicento). Comunque è possibile, per fare un esempio, che il nucleo della mia idea di come affrontare un testo dal punto di vista compositivo (vale a dire la necessità di renderlo comprensibile) sia legato in modo assai stretto al mio rapporto con gli autori dell'epoca monteverdiana. E anche possibile che la sinteticità, ovviamente non solo grafica, della scrittura del primo Seicento - lontana dalle ridondanze della successiva epoca barocca (con il che, beninteso, non intendo dare un giudizio di valori) - abbia influenzato una mia tendenza all'essenzialità, che parallelamente però venivo sperimentando con Petrassi. Da sempre poi mi sono interessato a tutto quello che, come nell'opera monteverdiana, presenti una solidità e una chiarezza strutturale (e non una semplificazione); il che significa, ovviamente, che ritengo necessaria fondamentale la presenza di una struttura (un'affermazione che potrebbe apparire superflua, ma non lo è affatto, dato che molti compositori operano in altre direzioni). Per quel che riguarda il rapporto tra musica vocale e strumentale, mi pare che in altre epoche, da quando gli strumenti hanno acquistato una dignità pari a quella delle voci - e a differenza di quanto avviene oggi - non si siano mai verificate dicotomie di rilievo tra i due tipi di produzione: voce e strumenti suonavano nel Seicento allo stesso modo; così nel Settecento, così anche nell'Ottocento, quando le amplificazioni della tecnica vocale imposte dalla retorica del melodramma provocavano a loro volta negli strumenti modificazioni analoghe. I guai sono cominciati nel nostro secolo: le trasformazioni linguistiche hanno trovato in

genere abbastanza presto un atteggiamento conseguente nella mentalità dello strumentista, che ha adeguato la sua tecnica alle nuove necessità (anche se a tratti la sensibilità ottocentesca riaffiora ancora nel modo di proporre le opere strumentali del Novecento): la tecnica vocale invece non si è certo adeguata al nuovo, almeno fino agli ultimissimi anni, e sempre come fatto eccezionale. Per cui, da un lato, c'è l'uso acritico di una vocalità vecchia, basata unicamente sul 'vibrato' e sulle vocali, dunque incoerente con i nuovi linguaggi, sia per il fatto di proporre un tipo fondamentalmente indifferenziato di suono, sia per la sua intrinseca, inaccettabile disattenzione al testo (nel melodramma la 'storia' è più importante della singola parola, l'ascolto sintetico più di quello analitico); dall'altro, assistiamo a tentativi - a volte motivati solamente da un intento provocatorio - di lacerare in un modo purchessia tale stato di cose: il risultato mi pare si sia comunque tradotto in due tipi, opposti, ma egualmente improduttivi, di 'accademia'.

Vorrei che adesso chiarissi, con qualche larghezza, il tuo pensiero nei confronti del teatro musicale, e più in generale, se vuoi, intorno al trattamento delle voci, nell'esperienza della musica contemporanea, e nei tuoi lavori, in primo luogo, ed intorno al problema, assai complesso, e fondamentalmente irrisolto, tra musica e spazio. L'esigenza di ripensare le strutture spaziali, nell'esecuzione musicale, drammatica e no, è molto forte, e ricorre e si rinnova con insistenza, ma le proposte efficaci rimangono molto rare. Che fare?

Credo che sia necessaria una svolta radicale: se penso ai tanti progetti innovativi, per esempio all'idea di suono/spazio formulata da Edgar Varèse e Frederyk Kiesler

circa quarant'anni fa (un capannone a spazio centrale per il pubblico, attori e cantanti che agiscono in una specie di corridoio/passarella al centro della sala o lungo il suo perimetro, proiezioni anche sul soffitto, suono amplificato per mezzo di diffusori sistemati ovunque), se penso alla loro idea di eliminare l'azione 'sul palco' (da guardare), per sostituirla con un 'teatro nel centro', da vivere con partecipazione, e considero la produzione anche più recente, proposta quasi sempre negli spazi e nei modi più tradizionali, mi sembra evidente che i compositori non riescono a uscire da un'idea, da un modello, in sostanza da una mentalità che è tuttora quella del melodramma. Le proposte di questi ultimi anni sono state, fondamentalmente, di due tipi: il primo, che risulta in superficie apparentemente avanzato, non riesce a dissimulare l'impostazione conservatrice di fondo. E non intendo riferirmi alla maggiore o minore 'modernità' del linguaggio adottato dal compositore: non si tratta infatti di essere 'neotonali' o meno (benché certamente questo tipo di scelta influenzi la fisionomia generale della proposta), quanto piuttosto di avvalersi o no di una serie di elementi propri, come dicevo, della tradizione del melodramma: il modo di rapportarsi al testo (e dunque la struttura generale), i procedimenti mediante i quali

viene raccontata la storia, la stessa idea di dover raccontare una 'storia': infine (e di conseguenza) la fisionomia della vocalità adottata: con il risultato, in sostanza, di far apparire già vecchia qualsiasi proposta. Nel secondo caso il compositore si serve di mezzi più aggiornati, quelli offerti dall'informatica, con soluzioni che al primo ascolto possono apparire più attuali: ma anche qui la maggior parte di questi lavori rientra - per

dello melodrammatico' è presente per vari aspetti, il più evidente dei quali è l'attenzione sempre rivolta al 'canto', quasi che la voce, altrimenti usata, non sia altrettanto stimolante dal punto di vista fonico ed espressivo. Ricordo di aver letto tempo fa un giudizio di Wolfgang Sawallisch, secondo il quale oggi "mancano opere giuste per le voci": il giudizio dovrebbe essere ribaltato, poiché occorrerebbe semmai denunciare l'assenza di

voci giuste. Ma è chiaro che per una mentalità conservatrice esistono solo opere 'giuste': quelle legate alla tradizione del melodramma, che impiegano cioè una vocalità funzionale solo a quel repertorio e a quello stile (benché, proprio dal punto di vista stilistico, quella vocalità - così come viene normalmente usata - sia ormai inascoltabile anche nel contesto che le è congeniale, dal momento che alla retorica insita nel melodramma si sovrappone



Fausto Razzi con Goffredo Petrassi

l'uso del medesimo tipo di retorica - nel modello descritto sopra: e, proprio perciò, si dimostra ancor meno coerente, in quanto utilizza strumenti 'nuovi' secondo schemi e modelli tradizionali: a queste due categorie appartengono anche, ovviamente, i compositori di area 'non colta' che si cimentano con l' 'opera'. E non prendo nemmeno in considerazione quei lavori in cui la musica viene drasticamente ridotta a banale 'commento'. In genere il 'mo-

spesso quella, assai banale, del cantante) . Non si deve dimenticare che la musica, a differenza della poesia (che per sua fortuna può anche essere letta mentalmente), ha bisogno dell'interprete: e, nel caso della musica vocale, del cantante: nel quale non è cresciuta (generalmente parlando) la consapevolezza della necessità di proporre interpretazioni stilisticamente differenziate, come è accaduto invece per la prosa: dove al tipo di recitazione



di attori attenti solo al suono della loro voce (e ne esistono tuttora numerosi esempi, soprattutto fra personaggi 'eccellenti') si affiancano per fortuna numerose proposte di una lettura 'non recitata', o meglio, 'non recitante': e con questo - semplificando al massimo un discorso assai complesso - voglio intendere una recitazione che non metta in evidenza solamente gli aspetti esteriori, ma il significato profondo del testo. Come ho già avuto occasione di rilevare in un mio intervento sui rapporti tra letteratura e musica nel Novecento (al convegno organizzato a Roma da Asor Rosa circa due anni fa sul tema Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo), per rendersi conto della 'pericolosità' rappresentata dagli interventi del cantante basta appunto pensare, per analogia, ad un attore che legga un testo tuo o di Elio Pagliarani secondo vecchi modelli di recitazione. La situazione è quindi molto grave, in quanto il lavoro del compositore è normalmente affidato a interpreti che, analogamente agli attori cui accennavo prima, sono attenti solamente al suono della propria voce: per di più tutto questo avviene in una società nella quale qualsiasi cantante d'opera viene tuttora collocato su un livello più alto rispetto a quello, per esempio, di Cathy Berberian o di Mina. Il teatro musicale non dovrebbe basarsi sulla presenza, tradizionalmente intesa, della sola musica: e come nella musica strumentale 'silenzio' e 'rumore' sono normalmente, strutturalmente accettati, allo stesso modo si dovrebbe accettare la presenza della voce e del suo 'suono/rumore', non certo però passando dal 'canto' a quella sorta di banale 'recitazione parlata' (ereditata dal verismo) che alcuni compositori ancora richiedono. È chiaro tuttavia che una partitura che non utilizzi esclusivamente il canto (una 'partitura di voci') conterrebbe troppo poca

'musica' per chi attualmente gestisce gli spazi musicali e troppa per chi gestisce i teatri di prosa. Ma anche qui la ragione di questo atteggiamento da parte degli organizzatori va ricondotta alla mentalità corrente, la quale, per quanto riguarda il rapporto testo/musica, accetta solamente soluzioni tradizionali e rifiuta le altre, perché non le comprende. Le scelte di chi guarda al passato si riflettono, com'è ovvio, anche nell'uso dello spazio scenico e negli apporti della regia: riprendo anche qui un concetto espresso nel mio intervento al Convegno di Roma, nel quale ipotizzavo una musica essenziale, un suo essenziale intervento su testi altrettanto essenziali e, infine, uno spazio anch'esso essenziale: dove 'essenzialità' non significa rinuncia alla complessità ma alla ridondanza. Questi, credo, dovrebbero essere gli obiettivi di una ricerca che - per comodità - possiamo definire 'di avanguardia', ma che in realtà rappresenta per me l'unica ipotesi di lavoro possibile e storicamente proponibile. Io penso appunto a più canali (parola, suono, immagine) che si svolgono con un cammino parallelo ed autonomo, in assoluta parità, senza che mai uno di essi prevarichi l'altro: il tutto, ovviamente, tenuto insieme da una struttura organizzata dal compositore. È il problema che ho affrontato nei miei due lavori su testi tuoi, Protocolli e Smorfie. Secondo me non si riflette abbastanza sul fatto che la musica, con il teatro e il cinema, è l'unica forma di pensiero artistico che alteri il tempo personale. Mentre le altre (pittura, scultura, architettura, la poesia letta individualmente) si adattano al tempo individuale di lettura, la musica, il teatro e il cinema si muovono con un tempo scandito da altri: se questo tempo non è 'complesso' (musical, canzone o film non d'arte) l'approccio è naturalmente più facile: altrimenti può addirittura respingere. Si può aggiun-

gere che il cinema, pur essendo una forma d'arte che altera il tempo personale, ha comunque - rispetto al teatro ed alla musica, ovviamente quella eseguita dal vivo - la possibilità di essere riproposto nella stessa, identica forma, tutte le volte necessarie perché ce ne si possa appropriare. Teatro e musica sono invece forme mobilissime, poiché è impossibile non alterarne il microritmo ogniqualvolta le si voglia riproporre. La necessità di considerare tutto questo - un'esigenza che, ripeto, ritengo basilare per un teatro che non sia semplicemente 'di ritorno' - non sembra però costituire l'obiettivo primario di coloro che producono 'opere': probabilmente c'è il timore di apparire perdenti (per lo meno nell'immediato) di fronte alle realizzazioni spettacolari provocate dal culto dell'immagine e legate al modello televisivo. Un modello che nasce in ultima analisi da un'imposizione di mercato, e cui pare proprio non si possa fare a meno di riferirsi, benché il riferimento comporti inevitabilmente una serie di problemi, poiché la televisione e il cinema utilizzano effetti grandiosi, e richiedono all'occhio di muoversi con grande velocità, mentre il teatro dovrebbe basarsi sull'essenzialità, sulla presenza di un ritmo complessivo per l'occhio e l'orecchio, sul rigore formale, sull'assenza di 'retorica del grandioso'. Coerente conseguenza di tutto questo è appunto l'uso tradizionale dello spazio scenico: il regista infatti non può intervenire sul parametro che gli sarebbe proprio, ossia la parola, la quale invece dipende, nell'ordine, dalle scelte del compositore, del cantante e del direttore (e per quanto riguarda gli ultimi due, qualche volta l'ordine è invertito): quindi si trova costretto ad agire sull'immagine e ad 'inventarsi' una serie di interventi, generalmente mutati dal modello televisivo o pensati in concorrenza ad esso: interventi che, sovrapponendosi alla strut-

tura testo/suono ideata dal compositore, ottengono risultati spesso inutili, a volte addirittura negativi. Ci sono certamente alcune importanti eccezioni, ma le varie soluzioni nascono comunque per lo più da una concezione dello spazio scenico che si oppone ad ogni idea di essenzialità e che in ogni caso rappresenta un pesante condizionamento per qualsiasi tentativo di lasciare spazio all'immaginazione. Penso a un passo dalle Lezioni americane di Calvino: "quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la 'civiltà dell'immagine'? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?. Se dunque la mentalità del regista non sembra in genere capace di scardinare queste radicate consuetudini, la soluzione potrebbe essere individuata - forse - nell'alternativa di collaborare con chi è abituato a lavorare unicamente nello spazio, per esempio un coreografo. Una spazializzazione interessante in quanto essenziale richiederebbe però l'apporto di un coreografo eccezionale, che sappia passare da soluzioni tradizionali a forme aperte, per comporle, scomporle e ricomporle. L'architetto dovrebbe poi progettare uno spazio di estrema flessibilità e collaborare con specialisti per realizzare un'amplificazione che tenga conto di necessità diverse. In sostanza, ogni parametro dovrebbe essere 'pensato' al massimo, per non cadere nel pericolo dell'inutile. I primi a non avvertire questo pericolo e l'improduttività di una simile dipendenza dalla routine (o, comunque, la necessità di una decisa opposizione a tale stato di cose) sono proprio i compositori: di conseguenza, poiché manca uno stimolo, non esiste nessuna

forma di dialogo con chi potrebbe essere interessato a progettare spazi e soluzioni di diverso tipo. Non è un caso che sia stato distrutto lo spazio progettato da Le Corbusier per il padiglione Philips all'Expo di Bruxelles del '58. Non è un caso che non esista più quello progettato da Renzo Piano per il Prometeo di Luigi Nono. Non è un caso che non sia mai stato realizzato il progetto con il quale Sacripanti vinse nel 1965 il concorso per l'Auditorium di Cagliari: un progetto che nasceva dal ripensamento del concetto di spazio teatrale dopo l'ascolto alla Fenice di un lavoro di Cage/Cunningham, che aveva portato Sacripanti a rendersi conto dell'incoerenza tra quello spazio e quella proposta: il suo progetto - tacciato di avvenirismo - è tuttora avanzatissimo ed entusiasmante e non si limita a prospettare una soluzione a pareti mobili ma addirittura la possibilità di una 'reinvenzione' volta per volta. Penso che queste rimozioni

possano esser prese come emblema di un certo modo di procedere, tipico di tutti coloro che, per mancanza di coraggio e per desiderio di non rischiare, si rifugiano nella comoda nicchia della 'tradizione'. I progetti di Varèse e Kiesler, il Poème électronique di E. Varèse (imposto da Le Corbusier alla Philips, che avrebbe preferito un lavoro di Walton), il Prometeo di L. Nono e Die Schachtel di Evangelisti testimoniano infatti non solo l'insofferenza per spazi e situazioni tradizionali, ma l'individuazione di nuove soluzioni: non è quindi un caso che la mentalità conservatrice delle varie istituzioni sia intervenuta mettendo da parte o riportando drasticamente a un aspetto tradizionale situazioni ben altrimenti interessanti. Certo, per avere la possibilità di ridiscutere l'intero problema sarebbe necessario far incontrare linee di ricerca (di spazio, suono, gesto, luce) che convergono di norma secondo modi tradizionali.

Mi domando quali siano gli architetti interessati: anziché costruire strutture costose ma effimere come quella per il Prometeo (che tuttavia dimostra come per Nono gli spazi tradizionali erano ormai insopportabilmente inadeguati) non sarebbe meglio battersi per uno spazio 'diverso', non provvisorio, magari riproponendo il progetto Sacripanti?

Ci sono due questioni, distinte ma connesse, che potresti affrontare, dopo quanto hai detto, utilmente. Da un lato, mi piacerebbe conoscere il tuo pensiero intorno alle condizioni presenti del rapporto tra 'musica colta' e 'musica popolare' (posto che questa distinzione, così formulata, ti sembri convincente). D'altro lato, ma massimamente in congiunzione con questo problema, vorrei che tu mi dicessi quello che pensi intorno all'uso dei materiali verbali in



Fausto Razzi con Aldo Clementi



entrambi i livelli musicali ora indicati, quello 'colto' e quello 'popolare'.

In una serie di trasmissioni dedicate mesi addietro da Radio Tre alla musica 'popolare' in genere (e a quella dei cantautori in particolare) era stato affrontato dagli addetti ai lavori il problema della struttura musicale della canzone e della sua 'rigidità', constatando di conseguenza la necessità, per gli autori delle parole, di operare all'interno di queste precise limitazioni strutturali (parlavano di una 'mascherina' entro cui muoversi). È chiaro che niente di tutto ciò esiste nella musica contemporanea colta (quella che da molti viene oggi generalmente definita, in modo improprio, 'classica'). E uso il termine colta (e non 'cosiddetta colta', come ama fare chi pensa in tal modo di strizzare l'occhio all'altra area) con piena coscienza del significato di questo termine: dai primi anni del nostro secolo proprio il linguaggio musicale colto ha fatto uso sia di ritmi sempre più complessi sia dell'assenza di ritmo; ha utilizzato il rumore, ma ha compreso l'importanza strutturale del silenzio; ha impiegato frequenze al di fuori di quelle determinate da convenzioni secolari; ha indagato sul suono, ha lavorato dentro al suono: sono queste appunto le conquiste di un pensiero musicale complesso ('colto', appunto) che ha operato e opera mediante riferimenti, accostamenti e confronti con quanto è stato elaborato durante tutto il secolo (e viene elaborato tuttora) in altri campi di ricerca. Direi che la differenza è solo questa: tra complessità e semplificazione (cosa ben diversa dalla 'essenzialità'), tra informazione complessa e informazione semplificata, tenendo ben presente un concetto che pure dovrebbe essere chiarissimo: la complessità non esclude la presenza di una grande forza espres-

siva, proprio perché non nasce solo dall'emozione, dall'intuizione, dall'improvvisazione, dal caso, ossia da atteggiamenti e situazioni che molti ritengono invece esser gli unici elementi in grado di produrre 'espressività'. La musica complessa non esclude poi, ovviamente, l'esistenza dell'altra, così come la complessità del linguaggio di un libro non esclude l'immediatezza del linguaggio giornalistico. Ma, per chiarire meglio, vorrei fare due considerazioni: 1) ribadire che la differenza non può essere ridotta a una questione di durate, come ho sentito spesso affermare da esperti di musica 'popolare' (e come sosteneva anche Guccini nel convegno che ho citato): una canzone è come è per la sua struttura (che è adeguata alla sua funzione) e non certo perché è breve, così come un giornale è sempre un giornale, che abbia otto pagine o che ne abbia trentadue: le Sei Bagatelle Op.9 per quartetto d'archi di Anton Webern rappresentano una fondamentale conquista del pensiero del nostro secolo, eppure durano in tutto circa tre minuti e mezzo; 2) premesso che, nella società attuale, la circolazione della musica complessa è piuttosto difficile, si può osservare che in un settore abbastanza ampio della produzione 'colta' più recente c'è un'evidente propensione alla omogeneizzazione, al livellamento, alla cancellazione delle differenze (anzi, degli 'steccati', come si usa dire): in una parola, una tendenza alla contaminazione. A questo proposito penso si tratti di un procedimento ricorrente, che non va certo giudicato in modo negativo in sé, a patto però che non si risolva (come invece generalmente avviene ora) nel modo meno interessante e stimolante, vale a dire semplificando e livellando 'verso il basso', nella convinzione di ottenere un facile successo di pubblico, se non addirittura a causa dell'incapacità di realizzare un

pensiero complesso. Credo quindi che dovremmo ripensare al corretto significato del termine 'cultura', usato in questi ultimi tempi in ogni occasione, e spesso con grossi fraintendimenti, a volte di chiaro segno strumentale. Cultura dovrebbe significare, secondo me, capacità di conoscenza, quindi di saper riconoscere, di aver coscienza delle differenze (di spessore, di livello, di complessità, di funzione sociale, di collocazione storica); e dunque la possibilità di dare ad ogni esperienza il suo giusto valore e la sua dignità, senza per questo cedere alle lusinghe della tendenza al livellamento, alla confusione infine, che rende possibile il mantenimento di una situazione ambigua, dunque contraria costituzionalmente alla conoscenza. E rendersi conto delle differenze, saper riconoscere i diversi spessori delle proposte (ognuna delle quali, beninteso, ha diritto di esistenza) significa però avere anche ben chiaro il fatto che la 'cultura' non è necessariamente rappresentata dal famoso tenore, dal celebrato direttore d'orchestra o dal 'grande' attore; significa anche saper distinguere tra la proposta di Nono e quella di Battiato, senza per questo negare l'importanza del quotidiano, e dunque di tutte quelle esperienze e proposte conosciute e seguite da una parte considerevole della società. Nello stesso ordine di idee si colloca anche la pretesa di portare la proposta in spazi che risultano inadeguati (non tanto dal punto di vista acustico/architettonico, quanto da quello ideologico), o addirittura di confondere tali spazi: e come non avrebbe alcun senso intitolare a L. Nono il luogo ove si svolge il Festival di Castrocaro, non avrebbe senso intitolare a D. Modugno il costruendo Auditorium romano; così come non hanno alcun senso certe scelte di commistione (ideate da qualche istituzione con una lunga storia alle spalle): si tratta infatti di scelte che - eludendo il compito di un'attenta,

puntuale informazione sulla letteratura contemporanea - tradiscono solamente l'opportunistico desiderio di proporre a un pubblico 'giovane' l'immagine di un'attenzione al 'nuovo', che vorrebbe essere aggiornata, ma che in realtà è solo superficiale). Sfugge il fatto che ogni azione, ogni proposta ha un suo luogo: come la Scala è il luogo dove vengono proposte opere (ed è già un nonsenso il fatto che vi si possano rappresentare lavori contemporanei), così il Palasport è ormai anche il luogo ove si può ascoltare una star' in concerto' con un'annotazione: non è detto che le opere presentate alla Scala siano tutte di buona qualità, mentre è possibile che al Palasport trovi spazio un gruppo rock di qualità elevata: quindi la Scala non è certo in sé il luogo di opere alte', né è automatico che al Palasport si eseguano lavori 'bassi': semplicemente, non ha senso eseguire Puccini al Palasport o Battiato alla Scala. Che poi siano stati fatti tentativi in entrambi i sensi, è un dato contingente, che permette tuttavia di rendersi conto del grado di confusione cui accennavo prima. Oltretutto una simile operazione non è affatto necessaria, perché sia l'opera che il rock hanno i loro spazi: anche se l'industria (per realizzare un controllo economico altrimenti difficile da attuare) ha provveduto a eliminare i grandi spazi in cui negli anni Settanta i giovani si incontravano per ascoltare musica: spazi che probabilmente erano più 'giusti' di quelli nei quali oggi il rock e i giovani sono stati ingabbiati. Tra parentesi, il progetto di Sacripanti cui ho accennato prima proponeva uno spazio adatto a ogni tipo di manifestazione: era quindi avanzato anche da questo punto di vista. Tornando al tema del rapporto tra testo e musica, molti intellettuali (che con la loro ricerca e la loro produzione mostrano di muoversi su posizioni assai avanzate) non sono in grado

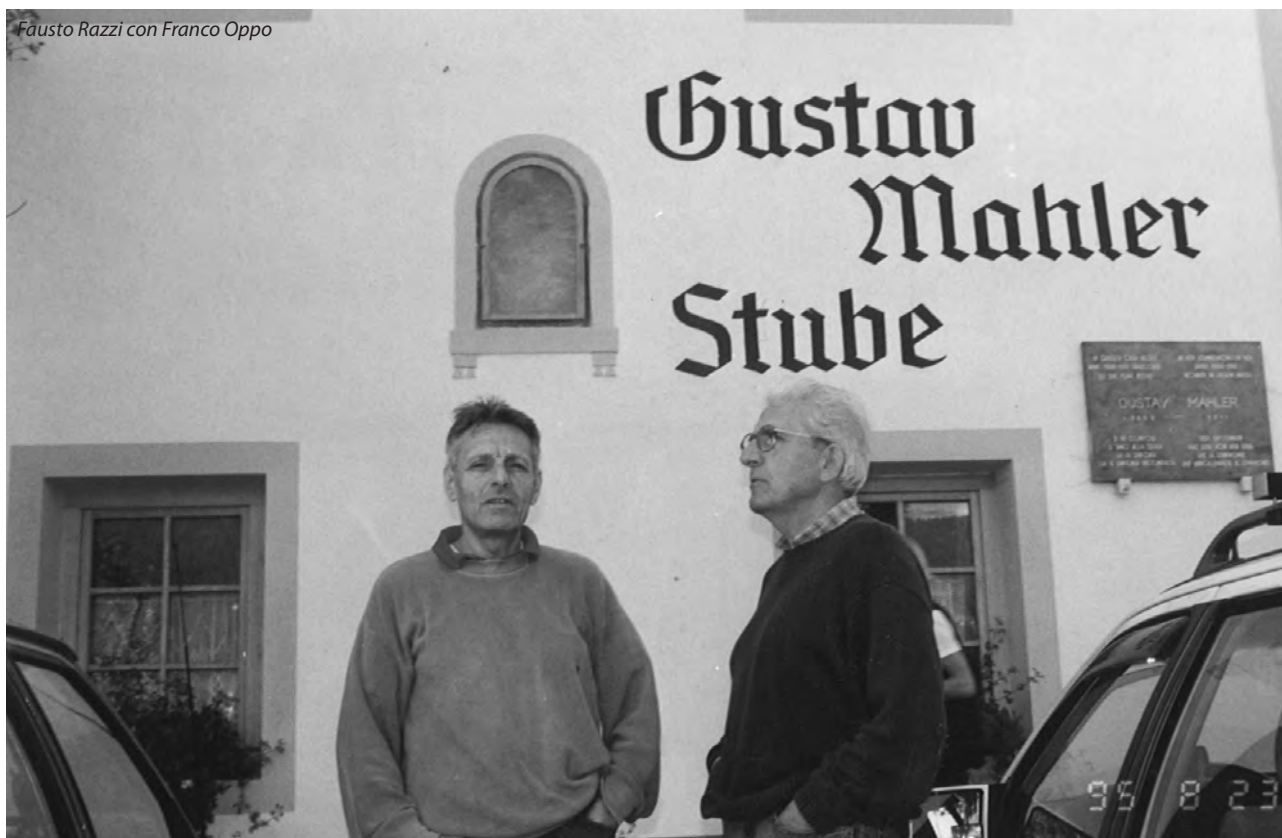
di notare le analogie di percorso nei paralleli lavori di musica 'complessa', anzi, nel caso di lavori musicali basati sui loro testi (se sono scrittori,/poeti), mostrano addirittura di essere incapaci di cogliere la distanza che separa la propria ricerca da musiche pensate secondo modalità tuttora saldamente, ideologicamente ancorate all'uso di stilemi (quando non addirittura di cascami) tradizionali, oppure scritte secondo un'ottica che le subordina completamente al testo, riducendole - come accennavo sopra - a banale 'commento'. E si potrebbe rilevare come, nei lavori validi, tra testo e musica sia sempre esistito un rapporto paritetico: certo, agli inizi del '600 - con la nascita della 'nuova musica' - Monteverdi stabiliva il principio basilare della "seconda pratica" dichiarando che "l'oratione [doveva essere] padrona dell'armonia e non serva": tuttavia l'apoditticità di questa sua affermazione va ascritta alla volontà di enunciare con forza un necessario cambiamento di segno rispetto al passato. Nella musica colta le relazioni strutturali tra testo e musica possono essere realizzate con la più ampia libertà: ma qui vorrei toccare un altro aspetto del problema: per molti compositori il rapporto parola/suono/significato viene considerato una questione in certo qual modo 'privata': nel senso che il testo, che certamente stimola e condiziona la nascita e la fisionomia del lavoro compositivo (e ne costituisce ovviamente la ragione profonda), viene fatto pervenire all'ascoltatore in modo molto più sfumato, essendone proposta una funzione diversa, quella di una sorta di 'chiave di lettura' del lavoro musicale: nel quale quindi, affinché il significato complessivo possa essere comprensibile, non è necessario che la parola in sé sia esattamente percepibile. Per quanto mi riguarda ho sempre pensato invece che la 'comprensibilità' sia una condi-

zione necessaria, del tutto inscindibile dalle ragioni che inducono ad affrontare un testo poetico: in definitiva penso che arrivare a una recitazione comprensibile - il che non significa riproporre una recitazione tradizionale - sia una necessità primaria per un approccio corretto: infatti, anche quando nei miei lavori ho attuato uno 'scardinamento' delle modalità di lettura (considerando le caratteristiche foniche degli elementi che costituiscono il testo medesimo), ho comunque sempre tenuto conto anche del significato.

La tecnologia musicale ha, negli ultimi decenni, arricchito enormemente le possibilità del linguaggio sonoro, modificando i modi di produzione e i modi di ascolto. Penso ai grandi e fecondi problemi connessi alla musica ex machina, intesa in senso molto lato: dall'uso del microfono, poniamo, all'impiego del computer. Che cosa pensi, di questa così complessa tematica?

Non ritengo possibile che il compositore si disinteressi delle trasformazioni prodotte dalla tecnologia: si tratta infatti di un rapporto che è sempre esistito, poiché non si può certo limitare all'informatica un concetto così ampio come quello di tecnologia. Questa infatti, anche nel passato, ha sempre posto una serie di problemi con i quali il pensiero musicale ha dovuto confrontarsi: e non si può certo prescindere dalla conoscenza dei mezzi che essa offre, proprio per poterli utilizzare al meglio. Fra questi mezzi giustamente tu citi, per la nostra epoca, il microfono e il computer, e proprio per le nuove strade che, grazie ad essi, si sono aperte al linguaggio musicale. Ma vorrei partire da una considerazione: il compositore ha sempre operato su due fronti, tra di loro interdipendenti: da un lato, con un'elaborazione astratta (che immagina

Fausto Razzi con Franco Oppo



ed organizza strutture di suoni); dall'altro, adattando il suo progetto ai mezzi di cui può disporre, nell'intento di realizzare una coerente corrispondenza tra i due momenti. Tuttavia - benché l'aspetto pragmatico (un elemento indubbiamente importante, perché stimolo all'immaginazione) si sia spesso rivelato un ostacolo per il progetto, a causa della inadeguatezza dei mezzi - mi pare evidente che questi ostacoli non abbiano impedito ad alcuni compositori di 'vedere lontano', ben al di là delle difficoltà che gli strumenti momentaneamente frapponavano alla realizzazione della struttura immaginata. La mia impressione è che oggi invece si veda un pò troppo 'da vicino': mi limito a due esempi, sul problema dello spazio. Il primo riguarda il radiomicrofono, mediante il quale, per esempio, l'attore può rendere distintamente percepibile la sua voce da qualunque punto del palcoscenico. Ma poiché in genere l'amplificazione avviene grazie a

una coppia di altoparlanti posta ai lati del boccascena, il pubblico - che 'vede' il movimento, ma 'sente' solo attraverso gli altoparlanti - perde del tutto la sensazione dei differenti punti dai quali recita l'attore. Lo spazio, in sostanza, viene totalmente annullato dall'amplificazione: si mantiene lo spazio visivo ma non quello auditivo. Questa perdita (ovvero, la perdita della fisicità del suono) è, almeno per ora, lo scotto che gli attori hanno pagato. Si deve perciò sperare che accorgimenti tecnologici meno semplificati consentano di riacquistare elementi basilari quali, appunto, spazialità, profondità, movimento. Secondo esempio: vari anni addietro (mi pare nel '77) Nuova Consonanza propose alla Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma una serie di lavori elettronici: la diffusione del suono fu realizzata in quell'occasione (su progetto di Vittorio Consoli) mediante l'installazione di centoventisei altoparlanti, montati su una struttura a cupola di forma semi-

sferica: suoni diversi potevano provenire da differenti, predeterminabili e modificabili punti della cupola, avvolgendo e coinvolgendo completamente il pubblico. E ricordo che ci fu grande interesse per questo esperimento, il primo del genere in Italia. In Francia le ricerche su questo tipo di emissione sono proseguite e proseguono tuttora. Da noi invece ci si è in genere orientati sulla simulazione dello spazio, resa possibile dall'informatica: ma si tratta solo di 'qualcosa di simile' a quella totale immersione nel suono direzionato ottenuta con il progetto Consoli: tant'è vero che, anni dopo, Nono ha immaginato il suono del suo Prometeo secondo una linea fondamentalmente collegabile all'idea di Consoli: ed il fatto che nessuno si sia ricordato di quel precedente la dice lunga su come vadano le cose. La questione si collega ovviamente a quanto dici a proposito delle nuove, diverse forme di ascolto che si sono presentate proprio in relazione alle differenti situazioni