

Musica inaudita!!!

Quasi tutto quello che l'ascoltatore dovrebbe sapere per andare a un concerto di musica contemporanea, ma non sa a chi chiederlo

Daniele Lombardi

Ma per intendersene di musica d'oggi, cosa è necessario sapere? Può essere sicuramente utile, ma non è indispensabile, conoscere la tecnica della teoria e del solfeggio, altrimenti gli unici ascoltatori possibili sarebbero una fascia ristretta che va dagli allievi di conservatorio – che peraltro ai concerti si vedono raramente – ai professionisti della musica.

Si può delineare una conoscenza che è diversa da quella che è considerata cultura musicale: a nessun giovane interessa la data di nascita di Michael Jackson o di Bono degli U2, né dove e con chi hanno studiato, né quali premi hanno vinto, né altre notizie che abitualmente troviamo in tutti i programmi di concerti di musica di ricerca come presentazione dei musicisti “pesanti”.

Basta vedere un prodotto della videomusic per capire che ogni brano musicale viene contestualizzato in una dimensione immaginifica che si avvale di ambienti, figure, persone, brani di realtà, visioni fantascientifiche, cartoon, elementi tra i più vari ed estrani che sollecitano fortemente l'interesse, non avvalorando l'importanza del musicista, sfoderandogli un curriculum monumentale, bensì creando un'aura all'operazione, un'allusione a un sapere di carattere “mitologico”.

In parallelo, con cosa accade con la musica più disimpegnata, si vede bene come il rapporto tra arte musicale e ascoltatore possa essere basato non su una precisa competenza, ma essenzialmente su emozioni e proiezioni mitologiche, per cui l'ascolto (e dunque la visione) galleggia in una continua ricerca di benessere percettivo che induce l'ascoltatore a una momentanea identificazione con strutture ritmiche e timbriche, una specie di immedesimazione nelle sollecitazioni ritmiche e di ambiente sonoro che determinano un'esperienza destinata a non lasciare memorie profonde dopo un periodo di tempo più o meno lungo.

D'altro canto pensare alla musica impegnata come a un qualche cosa di masochistico, dove l'ascoltatore sta tra la noia e la sofferenza per musica snobisticamente riconosciuta (non si sa da chi) come un capolavoro, significa subire una cultura colonialista e al tempo stesso non sapere come sono andate storicamente le cose. Possiamo avere un esempio di questo guardando il passato e ricordando che nella produzione compositiva di Beethoven, Schubert e altri grandi vi sono musiche semplici e popolari ma, senza scollamento, anche i capolavori più importanti del loro tempo. Un manicheo dividere colto ed extracolto, come

abbiamo visto fare nei media attuali, non è certamente utile a chi è impegnato nella ricerca, ma soltanto a chi nella musica investe denaro.

Le avanguardie storiche del primo Novecento avevano sconvolto i processi di comunicazione in arte: in musica il rapporto tra notazione, gesto esecutivo e risultato sonoro da allora è stato ripensato in base a una profonda trasformazione che ha visto la materia sonora sfuggire alle leggi di consonanza e dissonanza fino ad arrivare al rumore, il ritmo sgretolarsi da figure regolari come di danza a una complessa stratificazione di "rubati" scritti. La pratica strumentale si è arricchita di mille sperimentazioni che in seguito alla modalità improvvisativa sono state poi scritte con un universo di nuovi segni che descrivevano azioni da compiere per ottenere quegli "effetti speciali".

L'emancipazione di sistemi compositivi nuovi imponeva un risultato sonoro nuovo, e verso la metà del Novecento è apparso chiaro che c'era molto da fare per far conoscere questa nuova musica a persone che avevano un'attesa di ascolto assolutamente tradizionale. Chi poco conosceva i classici e i romantici disponeva gli orecchi a qualcosa che positivisticamente "proseguiva" le vecchie modalità, attendendosi casomai ad accettabili invenzioni – funzionali a nuove bellezze – ma sempre dentro i confini di quella che si poteva chiamare una "civiltà musicale". In effetti il Novecento è stato attraversato da molti compositori siffatti, da Sergej Rachmaninov a Richard Strauss che oggi godono di grande popolarità, ma nel secolo scorso c'è stato un incredibile ventaglio di esperienze, a volte invenzioni semplicissime, a volte astrusi monumenti illeggibili, altre volte invenzioni geniali, di tutto e di più. Questa produzione musicale è un patrimonio enorme di artisticità che meriterebbe una documentazione sonora, una collocazione storica – in Italia non c'è un archivio storico dei manoscritti, qualcosa di simile alla Fondazione Paul Sacher di Basilea –, e a giudicare dall'indifferenza nei confronti di tutto questo emerge il pensiero che metà Novecento sia stata una gabbia di matti e che per fortuna dopo gli anni settanta-ottanta i compositori siano rinsaviti...

È vero che alcuni musicisti oggi famosi nel mondo sono responsabili di uno scolamento della produzione compositiva dagli ascoltatori, ma questo perché storicamente certe poetiche implicavano, come dicevo, una trasformazione del processo di comunicazione. I primi studi di musica elettronica di Karlheinz Stockhausen, per esempio (e siamo alla metà degli anni cinquanta), sarebbero estremamente facili all'ascolto se il pubblico potesse veder scorrere su uno schermo i diagrammi della notazione, fatti di triangoli e rettangoli perfettamente leggibili anche da chi non ha mai visto neanche una chiave di violino. La stessa cosa si potrebbe dire per le *Variazioni op. 27* di Anton Webern per pianoforte, se qualcuno potesse costruire un grafico di ascolto la cui immagine risultante somiglierebbe poi – e non sorprende – a un coevo quadro astrattista di Wassily Kandinsky. È un esempio di come si dovrebbe creare un criterio di ascolto che tenga conto di essenziali modalità.

Anzitutto i *vari gradi di precisazione del progetto compositivo*. Agli inizi del Novecento ci fu chi, come Arnold Schönberg, aveva come una mania feticistica

per la quale nel progetto compositivo avrebbero dovuto essere codificate anche le più piccole nuance, in modo che la realizzazione dei suoni non consentisse alcun margine di libertà estemporanea per nessuno dei parametri altezza-intensità-timbro-ritmo. Igor Stravinsky parlava di non interpretare la sua musica ma di eseguirla, nell'idea che la sua notazione fosse esaustiva del progetto. Contro questa logica Filippo Tommaso Marinetti, scardinando il sistema della poesia con le *Tavole parolibere*, aprì la strada a partiture dove lo spazio-tempo era rappresentato non più in un diagramma più o meno codificato, bensì in una pagina che rappresentava virtualmente uno spazio a n dimensioni.

Agli inizi del Novecento il problema di uno spazio da percorrere nel tempo e un tempo che poteva essere mappato in uno spazio furono bergsonianamente al centro del problema, e negli anni cinquanta le soluzioni tipo le *Parole in libertà* di Marinetti o la *Grafia enarmonica* per gli *Intonarumori* di Luigi Russolo andavano a unirsi a mille altre modalità che in ogni parte del mondo venivano inventate. Nel 1936 Henry Cowell, maestro di John Cage, aveva scritto dei quartetti per archi, *Mosaics* che erano costituiti da parti singole staccate per ogni strumentista senza che vi fosse una partitura di sovrarimmissione dei materiali, per cui si veniva a creare una struttura mobile, ognuno suonava indipendentemente dall'altro. Il rapporto con il *Manifesto dell'improvvisazione musicale* che Mario Bartoccini e Aldo Mantia avevano lanciato nel 1921 appare evidente. Il pubblico che va a un concerto e non sa queste cose, corre il rischio di ascoltare un'improvvisazione scambiata per una virtuosistica realizzazione di una mastodontica e ardua partitura, e viceversa. Vorrà pur dire qualcosa che un compositore sia così attaccato ai minimi dettagli del suo pensiero creativo, o domandi all'esecutore una partecipazione anche compositiva nella realizzazione estemporanea di semplici scelte, o addirittura sostanziali andamenti per i quali si giunse negli anni sessanta a discutere approfonditamente sulla paternità dell'opera, e non soltanto per i problemi di retribuzione dei diritti d'autore, ma per la sostanza artistica che questo rappresenta.

Nei decenni sessanta-settanta non è azzardato affermare che ogni musicista seguiva i suoi criteri soggettivi sia nel sistema di notazione che nella prassi vera e propria del suo comporre, spesso persino nella dimensione teatrale che questo comportava. Dagli anni ottanta il ritorno a convenzioni fortemente funzionali e la necessità di contatto tra produzione e consumo sono stati direttamente proporzionali all'enorme espansione dei mezzi di comunicazione di massa.

Musica di intrattenimento, musica per la pubblicità, altre forme musicali destinate al successo commerciale hanno pietrificato il linguaggio tonale e semplici strutturazioni melodiche e ritmiche in funzione di un'immediatezza che è stata la tendenza contraria a quella di un impegno nella ricerca di modalità e contenuti fuori dalla banalità. La libera economia di mercato ha fatto il resto: ciò che non piace non vale per chi ha interesse a un mercato veloce del prodotto musicale, e fatalmente il destino della maggior parte delle opere che hanno fatto la storia è di soggiacere silenziose davanti all'iperinformazione su questi altri prodotti, spesso anche di ottima fattura, spesso anche di valore artistico, ma che stabiliscono

modalità di ascolto assai diverse. Così si giunge a dire che ogni prodotto, anche il più commerciale, può essere di valore, anche di grande valore artistico, ma ogni diversa musica richiede diversi orecchi. Quella che è ingiustamente rimossa è quella più difficile, più profonda, più legata a un impegno culturale e artistico, quella priva di un investimento economico a monte, perché le scelte dell'industria della musica puntano su prodotti più redditizi.

Ma, ritornando a ciò che l'ascoltatore dovrebbe sapere per un ascolto più efficace: ogni musica ha un suo scorrimento nel tempo: questo può dare la sensazione di troppa velocità o troppa lentezza rispetto a una velocità di ascolto, e ciò determina una instabilità dell'attenzione, una perdita della pazienza. Esiste sicuramente un piano sintattico che dà al materiale sonoro una lettura possibile, quando questo è troppo complesso nella sua struttura o troppo asimmetrico dal punto di vista dei parametri altezza-intensità-timbro-ritmo; c'è sicuramente una soglia di entropia, ma questa valutazione è sicuramente soggettiva.

La musicologia che ha trattato il Novecento ha disquisito su tecniche compositive analizzando più fatti grammaticali che sintattici, e l'affermazione di Cage "un suono è uguale a un altro" spezza per sempre quella dialettica intervallare tra suono e suono, quella tensione che da sempre è stata il luogo primario dell'espressione musicale.

Vediamo di definire quindi alcune discriminanti le quali rendono possibile una direzione di base che sottende le opere musicali scritte dai primi del Novecento a oggi. Esistono criteri di partenza che hanno guidato la scelta di materiali e prassi, pilotando un livello semantico, ma condizionandolo.

Riassumendo all'estremo si può dire che, prima di ascoltare un qualsiasi brano, anzitutto bisogna sapere che tipo di rapporto c'è tra autore ed esecutore, vale a dire se il progetto grafico è una ipercodifica che ha espresso la sua massima tendenza nell'eliminare l'interprete con la musica elettronica e computerizzata, oppure se l'autore ha semplicemente indicato all'interprete alcuni elementi, con una tendenza all'ipocodifica che va verso la negazione della scrittura, verso l'improvvisazione. Se poi si analizza il corpus delle decine di migliaia di partiture che sono state scritte in un secolo, possiamo ascrivere ognuna a categorie di base: 1. *Numero*; 2. *Metafora dello spazio*; 3. *Espressività dichiarata*; 4. *Dimensione teatrale*.

1. *Numero*. Cioè la formulazione del materiale secondo criteri di aggregazione dei parametri (A-I-T-R) che vengono da procedimenti extrasonori, dei quali l'esecuzione è un prodotto più o meno controllato nel progetto. Nell'*Arte della fuga* e in tante altre composizioni di Johann Sebastian Bach i giochi contrappuntistici sono un equilibrio tra interpolazioni numeriche e ancoraggio al consolidamento di un tessuto melodico e armonico che sta alla base di tutta la musica tonale. Fino alla dodecafonia i criteri numerologici erano ai margini di una creatività che usava il linguaggio musicale essenzialmente per il potere espressivo che era dato appunto dal sistema tonale, tra consonanza e dissonanza. Quando l'exasperazione e la complicazione del pensiero compositivo centrifugò con Arnold Schönberg, Joseph Matthias Hauer, Nikolai Roslavets, Arthur Vincent Lourié, Anton

Webern ecc. verso nuove forme, ecco che il numero divenne nuovamente protagonista, ma fuori dai procedimenti di attrazione e repulsione della consonanza/dissonanza, e questo è stato il fatto che ha generato un'idea strutturalista che con Olivier Messiaen e i successivi Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen si è esasperata fino a urtare con John Cage e i suoi procedimenti aleatori, vale a dire che i giochi combinatori di un materiale preordinato erano affidati estemporaneamente all'interprete. Il passo successivo era affidarsi totalmente all'*alea*, ma sia la volontà che il caso generarono una musica che necessita di un'interattività diversa dall'ascolto semplice, una pazienza e una sensibilità che vede i suoni come elementi di un risultato caleidoscopico.

Le speculazioni matematiche sono state innumerevoli. Boulez scrisse *Structures I* (1963) per due pianoforti partendo da *Tavole di permutazione* che corrispondevano a diverse altezze, per poi trasformare il tutto nel successivo *Structures II*, assestato su modifiche nell'ascolto del lavoro precedente. Iannis Xenakis ha scritto moltissime composizioni trasferendo su progetti compositivi strutturazioni desunte da procedimenti del calcolo delle probabilità e così via, fino ad arrivare a opere di computer music dove l'elemento random, i frattali, le illusioni acustiche, tutti i vari procedimenti paramatematici hanno svelato un nuovo universo sonoro. Davanti a tutto questo il pubblico deve sapere che tipo di procedimento è in atto. Questo non significa conoscere specificamente cose della tecnica di scrittura, ma sapere se seguire il risultato sonoro come condividere un plot narrativo o come contemplare un grande planetario.

2. *Metafora dello spazio*. L'inarrestabile corsa verso la simultaneità, giunta al traguardo nei primi anni del Novecento, trovava in arte l'accelerazione dei futuristi, la sinestesia degli astrattisti e tante altre forme per le quali lo spazio-tempo, come si è visto, rientrava in un immanente scambio biunivoco. La tendenza a trattare i suoni come qualche cosa di visualizzabile ha percorso tutto il secolo, e questo, sul piano sintattico, ha prodotto una musica in fondo più ascoltabile se il compositore tentava di disegnare oggetti sonori, le forme con i suoni. Tutto ha girato intorno alla necessità di una notazione di *azione*, una scrittura fatta di nuovi segni, ideogrammi, arbitrari sistemi di semiosi che dovevano corrispondere ad azioni più o meno precise. Il codice da *cifrato* divenne *visivo e verbale*, per cui il campo visivo acquistava un suo autonomo valore. Abbiamo avuto un universo enorme di sistemi di scrittura, inventati da compositori oggi rarissimamente presi in considerazione, dal Dieter Schnebel di *Glossolalie* (1959-61) al precedente Earle Brown di *Folio* (1950-54), a Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Anestis Logothetis, Paolo Castaldi, per dire un punto della punta dell'iceberg.

Altre volte i suoni erano il prodotto successivo a un pensiero che si formalizzava nello spazio visivo, e in quel caso è apparso poi evidente come il campo visivo e il campo sonoro rispondano a modalità percettive lontane tra loro, mentre l'interscambio di codici ha creato suggestioni molto fertili. Detto più semplicemente, l'analogia suono-segno non è stata mai oggettivata, e con gli attuali mezzi computerizzati ci si potrebbe arrivare, ma con sterili risultati, mentre l'utopia che da

Arcimboldo è passata attraverso una miriade di artisti ha portato a piani sovrapposti, a sinergie delle quali l'attuale immensa produzione di cinema e video d'artista prima e di videomusic dopo è stata un formidabile risultato. L'occhio e l'orecchio sono diversi, ma situati a pochi centimetri... Qui l'ascoltatore può trovarsi di fronte alla necessità di vedere la partitura, spesso partecipare alla prassi esecutiva con una guida visiva diventata anche utile a creare una crescente capacità percettiva nei confronti della lettura spaziale dei segni e dei suoni.

Non ci si meravigli, poi, se dagli anni sessanta molti compositori hanno anche sperimentato una "musica per occhi", vale a dire se il progetto musicale si è espresso visivamente anziché con i suoni.

Anche per questa modalità la lista è sterminata, da *Treatise* (1963-67) di Cornelius Cardew a *Mo-No: Musik zu Lesen* (1969) di Dieter Schnebel alla *Mutica* di Gianni Emilio Simonetti, a un repertorio infinito che è nato muto e che vive in silenzio. Ma un'ulteriore notazione è da fare: in musica è esistito il corrispettivo di espressioni che nelle arti visive sono state l'arte povera, il concettuale, l'anacronismo, la transavanguardia...

3. *Espressività dichiarata*. Molte musiche hanno nel loro titolo o nella loro espressione una dichiarata finalità, e l'ascolto è guidato da elementi, pur di forma varia, ma che sono tesi a un inequivocabile significato che può essere di varia natura. Qui il pubblico è facilitato dalla conoscenza del progetto già dal titolo; l'esempio più a portata di mano è il *Quatuor pour la fin du temps* che Olivier Messiaen scrisse dopo la permanenza in un campo di concentramento, oppure le opere dei compositori spiritualisti del Nord Europa (Arvo Pärt, Peteris Vasks ecc.), la musica di Luigi Nono, e poi un elenco infinito di tendenze, di prestiti dalla letteratura ecc.

4. *Dimensione teatrale*. La musica per il teatro si avvale di tecniche di spettacolo che prevedono le più varie sinergie. A volte anche brani musicali prevedono la dimensione teatrale, in una ricerca mixed media che ormai ha prodotto una enorme mole di composizioni. In questo caso il pubblico dovrebbe conoscere elementi di base analogamente a quanto in genere fa andando all'opera.

Questi pochi elementi di analisi possono sembrare banalizzanti rispetto alla complessità della produzione musicale di un compositore, che implica molti fattori contemporaneamente, ma sono un primo passo, e se prendiamo per esempio i compositori della Schola Fiorentina che sono in programma nel primo dei concerti di *Attraversamenti*, possiamo vedere come, essendo allievi di Luigi Dallapiccola, siano partiti da una tarda dodecafonia per approdare a sistemi aleatori o per riconfluire in un libero atonalismo, ma come abbiano tutti sentito fortemente il solco di un impegno etico del compositore, nell'esprimere con linguaggi originali quel valore della libertà individuale che Dallapiccola ha sostenuto come essenza della sua poetica.

Roberto Lupi aveva sviluppato procedimenti compositivi assolutamente originali, come d'altronde il dimenticato Spartaco Copertini, che aveva sviluppato un

sistema armonico originalissimo, pubblicandone un breve trattato, e questo dà l'idea di tutto un fermento di sperimentazione fiorentina molto ricco negli anni trenta-quaranta. Il trattato *Armonia di gravitazione* e il *Quaderno per uno studio sulle "verità musicali"* sono per Lupi il tentativo di far confluire nella teoria e nella prassi musicale le teorie steineriane dell'antroposofia.

Romano Pezzati, Gaetano Giani Luporini e Ugalberto De Angelis hanno vissuto il clima di questo musicista anche per un diretto rapporto didattico, anche se Pezzati dei tre può essere oggi più direttamente collegato a Dallapiccola. La musica di questi tre musicisti, con caratteristiche diverse, è sospinta da una fortissima carica espressiva, dallo spiritualismo di Pezzati all'alternanza tra vitalismo e visionarietà di Giani Luporini, all'indagine acuta sulla forma sonora di De Angelis, che scomparendo molto prematuramente, ha interrotto un'evoluzione poetica molto importante.

A questo punto un protagonista della vita musicale è stato Pietro Grossi, la cui artisticità si alimentava di una forte visione utopica: un *futurista* che guardava avanti verso un mondo moderno che, superando la visione storica del momento, con tutti i retaggi di impegno etico, prefigurava i tempi a venire, e riuscì a far aprire a Firenze la prima cattedra di musica elettronica agli inizi degli anni sessanta. Il suo grande merito è stato di aprire alle novità del mondo, anche le più stravaganti, un ambiente molto autoreferenziale. La sua associazione Vita Musicale Contemporanea dal 1963 per qualche anno portò a Firenze in una serie di concerti tutto il mondo musicale internazionale, anche con le cose più provocatorie. Questa sospensione del giudizio di valore, unita alla necessità del nuovo, dette vita a un'evoluzione della sperimentazione anche nel senso di una metafora dello spazio e di un radicalismo che in quegli anni è stato inconfutabilmente un fenomeno fiorentino. È stato così che, senza una precisa osmosi tra i fenomeni, si è avuta nello stesso momento l'*architettura radicale* (Ufo, Superstudio, Archizoom ecc.), la *poesia visiva* (Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti ecc.), espressioni di *arte concettuale* (una lunga lista di artisti...) e una *musica radicale*.

Protagonista con Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company e Bruno Bartolozzi della Schola Fiorentina, Sylvano Bussotti da sempre è stato il più vulcanico e ha spaziato in tantissime differenti esperienze. Con Giuseppe Chiari hanno dato vita a mostre come *Musica e segno* (1961), e l'idea di *Pittografie* che sviluppasse nella notazione musicale una valenza visiva, ideografica, come di utopia progettuale, è stata alla base di quel radicalismo che oggi può essere definito *musica d'arte*.

Questo fenomeno è un caso irripetibile e irripetuto, legato alla realtà di Grossi, Chiari, Bussotti, Cardini, Albert Mayr e Daniele Lombardi. In tutta la loro produzione è fondamentale l'idea di una *metafora dello spazio* che si è realizzata con varie modalità, non ultima quella dell'arte concettuale. Ma a ben vedere lo stesso Dallapiccola, per esempio nel *Quaderno musicale di Annalibera*, intitola alcuni brani con metafore spaziali come *Linee, Fregi, Colore, Ombre...*, con un'attenzione, per altre strade, allo spazio visivo.

Pietro Grossi negli ultimi decenni, dopo aver sviluppato esperienze pionieristiche di computer music, ha lavorato pure in campo visivo, con strutture mobili che prevedevano anche una interattività, come nel caso della home art, e anche la sua riflessione sullo status dell'artista creatore era spinta nel futuro verso quello che oggi chiamiamo *copyleft*, una riduzione del mito del creatore verso un uso collettivo dei prodotti dell'arte.

Giuseppe Chiari ha continuato a lavorare nell'ottica di Fluxus e della body art con sporadici ma storici concerti di improvvisazione. I suoi aforismi – di intento simile a quelli di Grossi ma diversi per contenuti, tipo "L'arte è facile" o "La musica è brutta e la vita è bella" – hanno costellato anche lo specifico del mondo delle arti visive di importanti riflessioni filosofiche sul *fare musica* e su ciò che questo comporta socialmente. Non va dimenticato poi che nel 1950, con i suoi *Intervalli* per pianoforte, Chiari ha scritto una delle prime musiche minimali.

Giancarlo Cardini, dopo esperienze di body art e sperimentazioni di mixed media, ha avuto un forte recupero memoriale che lo porta a ritorni del rimosso, con elaborazione di false citazioni, musiche tra il tardo romantico e il visionario, fino alla elaborazione di arrangiamenti di canzoni legate al tempo della sua adolescenza, il tutto per un piacere dell'ascolto nel quale individua forse l'elemento portante della nuova musica.

Albert Mayr ha lavorato sempre sull'indagine del rapporto tra spazio e tempo. La sua musica ha questo aspetto fortemente concettuale che lo ha portato a sviluppare ricerche e opere non tanto finalizzate alla costruzione di momenti concertistici, quanto a riformulare con un profondo impegno etico un'idea di musica che sia consapevole di fattori percettivi e di un contesto etico che possa davvero mirare a una interattività dell'arte.

Autodescriversi è sempre difficile, ma tenterò di dire che il mio lungo lavoro sul rapporto tra segno, gesto e suono da sempre ha contemplato la possibilità che una energia creativa possa essere espressa e comunicata indifferentemente con suoni o con immagini o con entrambi, a seconda che si voglia pilotare un filo espressivo o presentare un complesso quadro sintattico nel quale una struttura visiva appare estremamente più leggibile che non uditiva. Al contrario di Bussotti, che non ha mai previsto di eliminare l'esecuzione fisica delle sue *Pittografie*, io ho radicalizzato all'estremo la mia attività visiva, realizzando *Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*, immagini che vivono nel silenzio. Ho vissuto l'esperienza delle generazioni precedenti, dai lontani ma presenti contatti che ebbi con Dallapiccola fino a tutti questi musicisti dei quali ho parlato, e credo che quello che è accaduto qui sia molto importante alla luce dell'evoluzione della musica in Italia e in Europa.

Francesco Giomi e Lelio Camilleri, sono stati allievi di Grossi e continuatori di una ricerca nel campo dell'informatica musicale, alimentata successivamente dalla nascita del centro Tempo Reale, resa possibile da Luciano Berio che con Salvatore Sciarrino può essere considerato "fiorentino d'adozione" in quanto negli ultimi vent'anni per varie ragioni sono stati molto attivi in questa città, dando un forte impulso con la loro presenza.

Vi sono molti altri giovani compositori che attendono di essere conosciuti, una lunga lista che le istituzioni toscane avrebbero il compito di sostenere e far conoscere in future rassegne. *Attraversamenti* ha scelto soltanto Angelo Russo, che recentemente ha realizzato l'opera *Il marinaio* su testo di Fernando Pessoa, in una produzione del Teatro del Maggio Fiorentino nella quale si è ascoltata una felice densità espressiva.

Nel presentare questi concerti mi sembrava essenziale parlare di orecchi immersi nella marmellata, di *muzak*, della necessità di scoprire la propria pazienza e la propria curiosità in un ascolto che si ribelli al godimento superficiale di un intrattenimento che ha poco a che vedere con quello che fino a oggi è stata l'arte. Se la memoria è importante, la storia ci ha consegnato delle traiettorie e l'arte successiva è il miglior sistema di lettura dell'arte precedente, vale a dire che nelle scelte, nelle opere di oggi, risiede il criterio di avvicinamento a quelle passate. Non è credibile pensare che si possa evadere nelle espressioni di secoli fa per evitare il nostro tempo inteso come follia.

Certo è che trenta o quarant'anni di generi come il pop e il rock hanno davvero mutato la scena e forse lo stesso modo di ascoltare, ma spaventa la perdita di memoria che rende come nuove espressioni considerate "sempreverdi" da un'industria che le sospinge perché sempre commestibili a tempi brevi.

La proposta è che si possa far convivere le varie espressioni, dal disimpegno più trito alle composizioni più profonde, in un unico spazio nel quale la scelta sia possibile in quanto si possano trovare ambedue queste realtà come in una libreria. È preoccupante però il dato di fatto che le librerie stanno sparendo tutte per fare posto a negozi di moda, e chi si comprerà i jeans lo farà in un sottofondo di musica che certo non è quella che si ascolta in *Attraversamenti*.

Ieri, 10 aprile 2003, in un'intervista flash televisiva a Nicola Piovani, la domanda era: *cos'è più importante, l'evasione o la riflessione?* Risposta: *per i carcerati ci vuole l'evasione, per gli uomini liberi la riflessione...*

Conferenza tenuta alla Stazione Leopolda di Firenze in occasione di *Attraversamenti*, Firenze, 11 aprile 2003.