

Il potere non vuole la ricerca

Intervista a **Luigi Pestalozza** a cura di **Daniele Lombardi**

D. Domandiamo a Luigi Pestalozza, come direttore dei lavori di questo convegno, cosa significa "La musica e il suo spazio"?

R. Ho pensato questo tema perché antico e al medesimo tempo sempre attuale. Il caso esemplare, non certo unico e per certi versi nemmeno particolarmente avanzato, ma certamente coraggioso del *Prometeo* di Nono, mi ha stimolato a questo, perché nel *Prometeo* lo spazio architettonico diventa strumento della composizione musicale, ne determina in qualche modo il linguaggio, nel momento stesso nel quale il linguaggio è stato pensato insieme allo spazio architettonico. Ma, come Nono stesso dice, negli stessi o analoghi termini in cui i suoi predecessori veneziani e barocchi, musicisti della Cappella Marciana, hanno inventato nuove forme, nuovi linguaggi, a partire dallo spazio in cui operavano. Certo, oggi scopriamo che il *Prometeo* lo si può fare, come si farà a

Berlino, senza il grande liuto di Piano, in spazi e luoghi tradizionali; e dunque scopriamo che Nono per primo ha fatto parecchie chiacchiere sull'indispensabilità strutturale-strumentale-compositiva della macchina acustica costruita per il *Prometeo*. Ciò tuttavia, mentre conferma gli elementi di conservazione e di tradizionalismo presenti nel lavoro, non impedisce di continuare a guardare al suo primitivo impianto teorico/pratico, cioè musicale, poiché dopotutto nemmeno i Gabrieli li si eseguono soltanto in San Marco. D'altra parte nella musica contemporanea il ruolo dello spazio cresce e significa ben di più. Questo però nella musica contemporanea è qualcosa che significa più di ciò che dico. Melchiorre ieri, nella sua relazione che ho voluto mettere per prima non a caso, ha ben posto l'accento su questo punto. La musica contemporanea, e proprio quella di questo ultimo decennio, nella

logica della sua storia che dura ormai da un secolo, sta conquistando una terza dimensione, appunto la dimensione spaziale, nella sua concettualità e nella sua materialità.

D'altra parte ho chiamato Fubini a parlare di questo rapporto fra suono, spazio, dimensione del fatto sonoro, in età precedenti, lontane, quando un tale rapporto trasformava delle architetture, le architetture nelle quali (possono essere materiali o artificiali, fatte dall'uomo) si muove la musica. Ho poi chiesto ad Antonello Negri dell'Università di Milano, di parlare dei luoghi architettonici dell'ascolto musicale, dove l'ascolto diventa parte attiva e non passiva dell'atto musicale che non è più soltanto quello del comporre, ma è proprio quello del consumare la musica, dell'*interpretarla* anche così.

Manzoni illustra invece un suo progetto di musica nella città, di lavorare sulla spazialità, sui tempi di durata e di percorrenza dei suoni attraverso lo



spazio, in modo che il comporre ne debba tener conto. Infine la mia stessa relazione che si riferisce ai mass media come nuovi spazi di una ricerca ancora trascurata. Almeno da noi. Cito infatti nella mia relazione l'Istituto per gli Studi Artistici di Mosca, con il quale ho avuto di recente interessanti rapporti, dove proprio questo tema è considerato centrale, e dove perciò quarantaquattro studiosi ormai lavorano sul rapporto fra musica e mass media, sotto il profilo dell'estetica e del fare musicale, della prassi, della teoria, etc., a partire dalla convinzione (importante) che il medium non è solo e semplicemente un riproduttore di musica, bensì uno strumento produttivo che opera in spazi diversi, strumento del comporre musicale. Per capirci, un pezzo musicale trasmesso per televisione, suona, mediamente parlando, in una stanza che ha le dimensioni della stanza in cui suonava il clavicembalo nel Settecento, del signore settecentesco. Ecco che la televisione ha un suo spazio acustico del quale normalmente il musicista non tiene conto, perché lo concepisce come il riproduttore della sua composizione pensata e scritta per lo spazio tradizionale. Questo è un tema che mi sta a cuore dentro il tema generale del convegno. Per chiudere, con qualche ambizione abbiamo

invitato anche degli architetti; ci sono poi ovviamente i colleghi e amici giapponesi, nostri ospiti, che intervengono, col fascino e l'interesse delle loro esperienze, sia popolari che colte, ancorché queste due categorie siano diverse da loro e da noi. Gli architetti purtroppo hanno dichiarato forfait all'ultimo momento. Perché? Personalmente mi vado convincendo che si tratta di professionisti e di tecnici anche di alto livello ma sempre più legati alla committenza anche quando elaborano teorie. Mi riferisco in particolare con amarezza al fatto che non sia qui presente Piano, dove forse la sua presenza per lui stesso sarebbe stata più liberata, in senso della riflessione, di quanto non lo sia la sua presenza quando invece si trova alla Scala a discutere la committenza scaligera dell'opera di Nono.

D. Ecco, se posso farti una domanda, siccome questo problema vede anche me impegnato attivamente come compositore e performer, parlando di una proiezione colta, una nuova spettacolarità della musica e cioè un nuovo spazio dove fare musica, e quindi una musica in cui l'ambiente gioca un ruolo a volte determinante, che prospettiva intravedi da un punto di vista di gestione di questi nuovi

spettacoli? Mi spiego meglio, sarà possibile che grossi enti devolvano finanziamenti per spettacoli in luoghi che non sono il teatro nel quale avvengono le cose che questi enti promuovono? Allora in questo senso si pone parallelamente la domanda: quanto di queste cose oggi è considerato "effimero" e quindi scartato da grosse possibilità di produzione e quanto invece sarà possibile un domani fare esperienze del tipo di quella di Nono che in pratica recupera spazi propri, invece di avere degli spazi impropri, come si può dire e poi è stato detto?

R. Io sono dell'opinione che non possiamo aspettarci grandi cose da chi governa le istituzioni oggi, perché qualunque sia il suo orientamento ideale e culturale, è prigioniero di un'eredità mentale *rinascimentale*, per cui questa scissione tra musica dal vivo e musica riprodotta è una scissione che porta dentro di sé una falsa coscienza aristocratica, falsa coscienza di falsa verità, per cui la musica vera è quella che si ascolta in teatro e la musica diciamo "manipolata", ancorché sia sempre la stessa, è quella che si ascolta su un disco. No, il problema è un altro. Io credo che un cambiamento della qualità, non un annientamento del passato, ma l'introduzione di un nuovo



tipo di rapporto, appunto, dipenda da ciò che intercorre tra lavoratore della musica, cioè il compositore, e l'industria. Molto dipende dalla stessa industria perché se la considerazione malinconica va fatta sui gestori dell'istituzione, altrettanto va fatta su chi governa l'industria dei mass-media che li concepisce come meri riproduttori. Poi ci sono i compositori, c'è il ritardo del musicista, anche il più avanzato, per il quale il comporre la musica è ancora come quando componeva Giuseppe Verdi, come quando componeva Claudio Monteverdi.

D. Su questo siamo d'accordo; e non può darsi che sia una scorretta lettura di ciò che è stato fatto agli inizi del Novecento? Mi vengono in mente tante cose oggi cadute nel più assoluto oblio, come per esempio quell'esperienza di Hindemith di una musica da fare in una città per un'intera giornata, o altre cose di questo genere...

R. Certo, ci sono state anche di recente, anche quando Nono progettava a Roma una musica dei campanili.

D. Beh, Mosconi l'aveva fatto...

R. Sì, però secondo me, queste sono, come Manzoni adesso, ipotesi molto affascinanti ma che non toccano, non

affrontano mai il problema nodale, che è il rapporto tra chi fa musica e l'industria della musica. Su queste cose i musicisti sono sempre reticenti. Te lo dico con molta franchezza. Io ieri ero a parlare a un convegno della Associazione Fonografici Italiani e ho parlato di queste cose; non c'era un musicista e anche dei colleghi che sono qui nessuno mi avrebbe mai seguito se non pensando che è cosa che non lo riguardava e che riguardava invece il Pestalozza in quanto, oltre che musicista, fa il politico. Invece no. Sono stato là a parlare da musicista agli industriali della fonografia, dicendo che non devono preoccuparsi solo dei consumi che calano, dell'Italia che è il ventesimo paese dei consumi discografici in Europa, ma che devono preoccuparsi di essere protagonisti attivi della trasformazione nei processi di creazione, di composizione, di lavoro nel settore della musica. Anche i compositori hanno le loro pesanti responsabilità. Ritorniamo al caso del *Prometeo*: *Prometeo* è di nuovo una di quelle ipotesi affascinanti e contraddittorie, perché ha posto il problema dell'ascolto, ha posto il problema di un nuovo spazio; ma se noi guardiamo fino in fondo, non ha nemmeno posto il problema di un nuovo spazio, bensì quello di una nuova scenografia acustica. Non ha posto il problema complessivo e

generale perché è stato unicamente un progetto sull'opera specifica. Per cui sotto il profilo che tu mi dici, mi ha interessato di più musicalmente, anche se a mio giudizio è di assai minore validità perché ha caratteri di edonistica superficialità, *Répons* di Boulez, molto affascinante, molto gradevole tutto sommato. Perché in *Répons* di Boulez c'è, se lo hai presente, un rapporto con lo spazio che è di tipo strutturale, e non è di tipo episodico, specifico di quella data opera. Il "ring", chiamiamolo così, la pedana su cui sono i diciassette strumentisti, il pubblico attorno, i solisti alle spalle con gli amplificatori, e poi l'operazione live.

D. Probabilmente a queste cose viene dato ancor oggi troppo poco peso; infatti io ricordo "Ylen" di Stockhausen che partiva da dalle analoghe idee di fonostereocinesi. I musicisti erano tra il pubblico, si muovevano, si riunivano insieme davanti al pubblico stesso solo nella parte finale della composizione. Tutte queste cose ancor oggi da molti compositori vengono considerate delle stravaganze spettacolari. In realtà non è così...

R. Non è così; però al tempo stesso io sono abbastanza d'accordo, perché in queste esperienze, anche persino in *Répons* dove la cosa più interessante era l'elasticità del pubblico (perché il pubblico può essere mille o centomila persone, in rapporto al progetto di amplificazione e alla durata di percorrenza del suono), anche qui o in *Ylen* di Stockhausen era ed è, lasciami dire provocatoriamente, la vecchia mentalità rinascimentale più o meno barocca che il musicista si porta dentro. Io non ho di fronte a me un musicista, che si chiami Nono, Boulez, o Stockhausen stesso, per dire tre nomi, ma anche Berio, che abbia affrontato seriamente il problema del rapporto di comunicazione di massa. Questo è un rapporto complicatissimo perché è un rapporto con un pubblico numericamente ipotetico, fino ad essere infinito, e quindi acusticamente assai complicato, ma anche disarticolato perché ognuna di queste infinità di unità di ascolto è una singolarità assoluta, perché chi ascolta la televisione, anche se si è in dieci davanti all'apparecchio, compie un ascolto individuale, non un ascolto collettivo. Troppe sono le eccezioni per poter capovolgere questa definizione un po' schematica, e così è per il disco e così via. Però voglio ritornare sull'unica esperienza diretta che ho approfondito. Tu mi dici se è possibile: sì, è possibile, perché io a Mosca adesso vedo che da anni loro lavorano con la *Melodya*, la più grande casa di dischi sovietica di cui possono disporre. È uscito il primo



disco concepito in questa maniera, le televisioni offrono spazio a queste esperienze, e quindi dove l'industria si lega alla ricerca e alla produttività, si va avanti. Non solo si va avanti, ma la cosa interessante è che anche da loro, nonostante un certo conservatorismo romantico che porta sempre in sé la musica russa – in questo caso dico russa e non sovietica, cioè proprio della Russia perché, poniamo, in Adzerbajian è già molto diverso – nonostante questo il problema degli spazi sta uscendo. E questo te lo dico perché mi ha molto colpito come sia a Mosca che a Riga in Lettonia (quindi non siamo più in Russia) oppure in Adzerbajian, ecc., c'è sempre un'infrastruttura molto interessante, di cui fanno uso: quella delle case della cultura che sono infinite in ogni città e che sono attrezzate nelle maniere più incredibili, non solo con nuovi spazi, concettualmente nuovi. Noi l'abbiamo posto questo problema con gli stadi negli anni Sessanta, con le palestre stesse ma addirittura all'aperto, nei mesi in cui ciò è possibile. Ho visto delle cose in questo senso interessanti, e come agilità e funzionalità delle infrastrutture, mentre da noi non aspettiamoci che il gestore dell'istituzione faccia più di tanto, di finanziarti il liuto di Piano. Ecco, se ti finanzia questo è già moltissimo ...

D. In questo senso il "Prometeo" di Nono, se fosse stato fatto in Unione Sovietica, sarebbe costato un decimo?

R. Assolutamente.

D. L'operazione "Prometeo" si è esposta a delle critiche per un costo molto alto; è la riprova che il rapporto tra la sperimentazione e l'industria che dovrebbe sorreggere questa sperimentazione stessa qui ancora non è operante, in quanto ci sono dei diaframmi di carattere organizzativo che fanno sì che l'operazione parta con dei costi eccessivamente elevati.

R. Quanto ai ritardi dell'intervento dell'industria nella ricerca, nella sperimentazione, trovo esemplare e addirittura simbolico che lo Studio di Fonologia della Radio di Milano sia chiuso da oltre un decennio; mentre l'Europa socialista o capitalista che fosse, ha continuato ad andare avanti su questa strada. È stato chiuso quello era, se non il primo, certamente uno dei due primi, con Colonia, studi di fonologia europei.

Sui costi del "Prometeo" è ovvio che sarebbe costato molto meno in Unione Sovietica, ed è credibile che i costi dell'operazione siano stati troppo elevati. Ma io mi chiedo perché si è fatta una speculazione così smodata sui costi del "Prometeo". Perché, nonostante

il carattere artigianale e rinascimentale, come dicevamo prima, dell'operazione (vengono costruite le macchine per quella opera, è costruita una scenografia), tuttavia quello che ha disturbato è stato l'investimento nella ricerca. È una mentalità: il musicista deve scrivere ancora a casa sua, l'industria è un'altra cosa, se è crocianamente artistica l'opera verrà rappresentata a mia discrezione di potere economico, materiale e organizzativo, sennò rimanga nel cassetto per alcuni decenni. Questa è la mentalità della cultura che c'era dietro l'aggressione ai costi del "Prometeo". Perché non sono mai aggrediti i costi di Zeffirelli, cioè di un pessimo regista ma ideologicamente in linea non tanto con

il potere quanto con l'ala più retrograda culturalmente oltre che politicamente del potere, dove il retrogrado vuol dire che non tanto io ti controllo la ricerca, ma tu la ricerca non la fai fin quando a me non serve, e siccome Zeffirelli non rompe le tasche con le tue inutilità, con le tue ignobili "Traviate", sui costi di Zeffirelli nessuno dirà mai niente, mentre su i costi di Nono si scatena l'intera Italia, compresi gli intellettuali e i critici che credevamo aperti e invece ci appaiono molto chiusi perché sono al servizio di una macchina di potere economico e di potere culturale che non vuole la ricerca, che non vuole la sperimentazione, che infine non vuole cambiare niente. Non per niente ha vinto il "No": è un bel simbolo.

