

CENTO STORIE SUL FILO DELLA MEMORIA

Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70

a cura di
Enzo Gualtierio Bargiacchi
e Rodolfo Sacchetti



Titivillus



OCCHI IN ASCOLTO¹

di Daniele Lombardi

Negli anni Sessanta, ancora studente, ero attratto dalle esperienze di segno-gesto-suono che caratterizzavano la ricerca musicale, tutte quelle forme sperimentali di comunicazione che aprivano un ventaglio di possibilità, una specie di spazio teatrale immaginario nel quale vivevano tutte le arti. Fu in quel periodo che frequentavo i concerti che Pietro Grossi, Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti realizzarono al conservatorio Cherubini di Firenze. Soprattutto Grossi, che fu il principale animatore di 'Vita Musicale Contemporanea', Associazione per la diffusione della musica contemporanea, e realizzò stagioni di concerti al Conservatorio, per me rappresentò la spinta di rinnovamento, al di là delle singole tendenze, un clima di aperture che portò in questa città presenze oggi illustri, ma allora totalmente underground.

L'esplosione dei sistemi di notazione in grafie arbitrarie, progressivamente sganciate dalla codifica funzionale, erano per me in quel momento la via di fuga dalla numerologia e da un rumore entropico, fattori che per Franco Evangelisti aveva mutato radicalmente l'ipotesi di rappresentazione sonora facendogli decidere la cessazione della sua attività compositiva. A Roma frequentavo molto sia lui, sia Domenico Guaccero, forse uno dei più geniali sintetizzatori di quel momento storico e proprio con il sintetizzatore – anche come primo strumento elettronico, il Sinty A – facemmo anche dei concerti di improvvisazione.

Tutto questo mi aveva convinto che il gap percettivo tra produzione sonora e ascolto, dovuto dal divario di competenze, avesse prodotto una impossibilità di perseguire utopie sonore, al punto che la forma, intesa come strut-

¹ Firenze, marzo 2015.

tura, fosse di ardua percezione nello scorrere del tempo e invece si rendesse possibile fissarla attraverso partiture di ascolto e poi anche con partiture visive affidate al silenzio.

Questo era il passo avanti che non vidi fare da Bussotti e da altri qui, annegati in una modernità postdodecafonica che ritenni un 'cul de sac', mentre Anestis Logothetis, Dieter Schnebel, Robert Moran, per citare i primi tre che saltano in mente, fecero questo passo con esiti straordinari, trovandosi poi accanto ad artisti come Gianni Emilio Simonetti, il quale già dai primi anni Sessanta aveva realizzato opere visuali che aveva chiamato 'Mutica'.

Verso il 1968, ancora studente all'accademia d'arte di Firenze, cominciai a disegnare le prime 'Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione'. La mia fantasia, soprattutto nel lavoro quotidiano di studio analitico, approfondendo nei particolari ciò che suonavo e ascoltavo, si affollava di immagini. Fu così che sviluppai una grammatica e una sintassi di segni ideografici che si fondavano in grande misura sulle analogie sperimentate dagli Astrattisti, i Futuristi e i Sincromisti delle avanguardie storiche; pensavo a dei 'messaggi nella bottiglia' per una utopia di musica inaudita, mai ascoltata prima, come bene l'aveva descritta Ferruccio Busoni.

Quando sentii stabilizzata e matura l'invenzione di codici visivi basati sulla percezione dello spazio, teorizzai un coinvolgimento interattivo delle persone che in genere erano soltanto ascoltatori nel processo di produzione sonora, fisica o virtuale che fosse.

Nel 1972 presentai per la prima volta al festival 'Autunno Musicale' di Como un manifesto programmatico dal titolo *Ipotesi di teatro metamusicale*: nel silenzio il pubblico, una persona alla volta, entrava in un salone dove avevo esposto grandi opere visive, enormi rotoli, ognuno con la didascalia 'notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione'. Chiedevo di meditare quei progetti come fossero state opere musicali, cercando di elaborare una musica mentale, di individuare relazioni tra istogrammi e suoni, tra colori e timbriche.

Quando per anni si è a contatto con i suoni, si passa tanto tempo ad ascoltarli suonando uno strumento, è molto facile che appaiano dei miraggi, che si senta un'energia nel silenzio che potrebbe essere un'apparizione musicale. Fantasticare è piano piano avere sempre più familiarità con questo silenzio dove appaiono forse visioni, forse qualcosa tra mondo interno e mondo esterno. un segno creativo, un percorso dell'immaginazione.

Tentavo di fermare nell'immagine dipinta queste figure fantasmatiche,

sapevo che era una momentanea negazione della materia sonora, una visualizzazione di un'orma che le allude, e solo così non rimane sedotta dalla percezione di una vibrazione nel tempo che porta automaticamente in un'inconoscibile zona. Il mistero del suono era sospeso, il suo fascino per dirla con Alberto Savinio. Momentaneamente assente in una quotidianità di rumore che i futuristi tentarono di estetizzare. Ero cosciente di questa privazione, ma vivevo il gap comunicativo del solipsismo di tanti compositori, immersi in una ricerca che rendeva il percorso viepiù solitario. Era un pensiero radicale lasciare l'energia nella sua potenzialità e dedicare il progetto agli occhi, fare per un attimo silenzio, ancor prima di essere suono, musica come un'istantanea del divenire, come il lampo che precede il tuono.

Dal 1975 al 1980 mi spinsi oltre e sviluppai una notazione ideografica che potesse coinvolgere l'ascoltatore nel processo di comunicazione musicale anche come esecutore diretto e persino come compositore, mediante l'uso di questi segni funzionali ad un criterio di rappresentazione spaziale visivo-intuitivo, antitecnicistico: lo chiamai 'Laboratorio Pianistico Metamusicale'. Usavo soprattutto il pianoforte per questi laboratori, strumento che in quel momento viveva una sperimentazione che approfondiva le possibilità foniche oltre la consueta tastierizzazione.

In un momento in cui la ricerca musicale andava arrotolandosi su se stessa con una tendenza alla complessità e una frammentazione della sintassi che sembrava escludere o comunque rendere ardua la comunicazione attraverso il solo ascolto – riversando sugli orecchi materiali sonori a volte così magmatici da provocare soffocamenti percettivi – sentivo il bisogno di riorganizzare le logiche costruttive e renderle leggibili, nel loro formarsi. Ero molto critico sulla comunicabilità, dal solo ascolto, di tanta musica; sostenevo che la mediazione testuale era divenuta essenziale. Ho creduto di poter esprimere il mio mondo compositivo con le notazioni di fatti sonori come apparizioni di attimi, di fotografie, di situazioni musicali, una musica mentale, muta come il muto leggere, ma intravedevo la potenzialità futura di un nuovo assemblaggio visivo-uditivo che oggi è realtà della vita di tutti i giorni, con gli attuali media.

Nella Firenze di quegli anni mi trovai fortemente outsider nel mondo musicale se si pensa che il 'Gruppo Aperto Musica Oggi', il G.A.M.O., prima associazione che si occupasse della contemporaneità, nacque dopo, nel 1980, e che una posizione come la mia era guardata con estrema diffidenza persino da Luigi Dallapiccola e Roberto Lupi, i due compositori

più rappresentativi dei primi anni Settanta. Trovai però la giusta collocazione in un panorama comparatista per cui la mia radicalità era contigua all'architettura radicale, alla poesia visiva, all'astrattismo classico, a forme teatrali sperimentali, a echi di Fluxus che in quel momento a Firenze erano spesso intrecciati.

Continuando la professione di pianista specializzato nei repertori delle avanguardie storiche del primo Novecento, dalla fine degli anni Settanta ho ricominciato anche a scrivere musica nella tradizionale notazione, e sicuramente il mio incontro con Luciano Berio ne ha avuto certamente una responsabilità, quando ne discutemmo e in parte rese solo parziale in me la prospettiva che avevo creato, convincendomi di un suo possibile limite. Oltre a questo fui sinceramente attratto da come si riappropriava dello spirito del tempo, coinvolgendo stili, modi, permutazioni, citazioni vere o false dentro una dimensione che potrebbe impropriamente essere immaginata parallela ad una transavanguardia, ma comunque calata nel presente. Ma nello stesso tempo in cui componevo di nuovo per il suono, tendendo a macrostrutture di semplificazione sintattica e rifuggendo grammatiche autoreferenziali come tanta postdodecafonìa, ho anche continuato a dipingere immagini ideografiche silenziose, che irrinunciabilmente a tutt'oggi affollano le mie fantasie, come apparizioni, invenzioni fulminee che soltanto il gesto veloce del pennello e della matita possono fermare per sempre: musica virtuale, come illusione di una realtà sonora.

L'abbassamento della competenza comune è sicuramente una difficoltà che si è creata nei processi comunicativi musicali in un modo che oggi temo irreversibile; l'utopia di una crescita della sensibilità che emancipasse la dissonanza e altri sistemi sperimentali degli inizi del secolo scorso pare naufragata nella direzione opposta, verso le convenzioni semplificate. Ma è anche vero che oggi, quarant'anni dopo, grazie a tante sollecitazioni multimediali, suono, immagine e parola udita o scritta, sono più vicini, divenuti quasi inscindibili e le espressioni artistiche come la pittura o la musica sono scambievolmente integrabili con l'immaginazione tanto più facilmente che nel passato, e spero che lo saranno sempre di più.