

Contatti¹

Uno studio della RAI in Via Asiago, Roma. Su un piatto c'è un disco Deutsche Grammophon; la copertina, appoggiata di fronte al conduttore sul panno verde della saletta di ripresa, porta l'indicazione "New Stereo Version made by the composer July 1968" (la scritta c'è anche in tedesco). Sull'altro piatto si vede un disco appena stampato, realizzato da un'etichetta indipendente. Anche sulla sua copertina c'è un'indicazione bilingue: "Non sono state effettuate sovraincisioni".

I giradischi sono in funzione. Seguendo attraverso il vetro i cenni del presentatore il tecnico alterna i dischi in dissolvenza incrociata: a volte si ascolta *Kontakte*, di Karlheinz Stockhausen, a volte *Duetti*, di Andrea Centazzo e Guido Mazzon. Il disc jockey – possiamo chiamarlo così, perché la trasmissione è in un orario serale di punta, tutti i giorni, ed è tra le più ascoltate della radio – ha qualcosa da dire sull'ambiente sonoro e sul linguaggio di questi due brani, nati da progetti così distanti nello spazio e nel tempo, e nell'iperspazio musicale. A volte è difficile capire, nell'alternarsi delle dissolvenze, che cosa si stia ascoltando: è il nastro di Stockhausen, creato nello studio di Colonia nella versione originale a quattro piste con i generatori di frequenza e i filtri rudimentali del 1959-60 (ma seguendo uno schema rigorosamente determinato)? È l'improvvisazione radicale dei due jaz-

¹ Testo scritto per il volume di presentazione del festival Angelica 1998.

zisti italiani, catturata (senza che siano state “effettuate sovraincisioni”) da uno dei primi esempi di tecnologia leggera e mobile, a metà degli anni settanta? E ciò che si ascolta a metà della dissolvenza – quando l’uno e l’altro disco suonano sovrapposti – che relazione ha con la versione da concerto di *Kontakte*, scritta per nastro magnetico, percussioni e pianoforte (strumenti che Mazzon e Centazzo usano insieme ad altri nel loro lavoro)? Il disc jockey se lo domanda e sottopone il dubbio agli ascoltatori. Esiste una “zona” in cui il determinismo più estremo e l’improvvisazione più libera si incontrano? L’omogeneità linguistica che ci sembra di percepire è solo un’illusione creata dalla nostra incapacità di cogliere gli aspetti più profondi del linguaggio? O ha a che fare con il funzionamento della mente musicale? Ci sono dei punti di contatto tra le pratiche delle musiche orali (quelle di tradizione popolare, folklorica, e il jazz, o “un certo rock”) e quelle delle musiche scritte (su carta, o su nastro)? Se la musica è un iperspazio, ci sono delle curvature di quello spazio – come quelle in cui si tuffa a precipizio la celebre Enterprise di *Star Trek* – che mettono in comunicazione rapida mondi lontanissimi?

Alcuni ascoltatori si interessano e reagiscono. Spediranno lettere. Diranno che li ha incuriositi una trasmissione in cui si può ascoltare il quartetto di Giovanna Marini e autori contemporanei italiani, musica improvvisata e rock “rumorista”. Ne terrà conto, la RAI?

Non molto. La trasmissione di cui stiamo parlando non è un resoconto dell’Ottava Edizione del Festival Internazionale di Musica Angelica, né una recente rubrica con sigla fantascientifica di Radio Tre: risale all’autunno del 1976, poco meno di ventidue anni fa. Si chiamava *Radio Due 21:29*, dal nome della rete e dall’ora di messa in onda: non un grande sforzo di titolazione per la RAI da poco affidata a Paolo Grassi. Ma certo non molto peggio del titolo che aveva fino a pochi mesi prima, *Popoff*. Era parso opportuno aprire una trasmissione di così grande ascolto (era quella che aveva reso famoso l’attuale *multimedia jockey* Carlo Massarini) anche alle inquietudini musicali di cui si coglieva traccia in tanti luoghi in Italia: dai Festival dell’Unità ai concerti rock in piazza (un memorabile incontro romano con Robert Wyatt e gli Henry Cow), da “Musica nel nostro tempo”

(che iniziava proprio allora) alla Biennale di Venezia (che quell'anno dedicò un convegno a Hanns Eisler). Archie Shepp in trio suonava nei Palazzi dello Sport, e Frederic Rzewsky eseguiva le sue *Variazioni su El pueblo unido...* alla Statale di Milano. Ho ricordi abbastanza vivi di tutto questo, anche perché quel disc jockey ero io.

Ventidue anni sono un tempo infinito o un attimo, non solo in forza del più banale dei relativismi, ma anche e soprattutto in relazione ai percorsi e agli eventuali cortocircuiti del pensiero. Sembrerebbero autorizzare anche le prese di posizione più confortevoli, quelle secondo cui tutto è già stato fatto, tutto è già stato detto. Del resto, proprio l'anno scorso, nel più vivace dei dibattiti di Angelica, mi è toccato di sentire da un musicista ospite molto sicuro di sé (forse in quanto giovane e personalmente coinvolto, oltre che anglosassone) che la questione del rapporto tra originalità e appropriazione era già stata risolta nei primi decenni del secolo da Duchamp e dalla sua estetica del ready made: e quindi, cosa stavamo ancora a discuterne? Di conseguenza, cosa ci staremmo a fare qui, a parlare di "contatti" fra determinismo e improvvisazione, tra scrittura e oralità, se un quarto di secolo fa Giovanna Marini già incontrava Luigi Nono a Reggio Emilia, per "Musica/Realtà"? O quasi trent'anni dopo – magari il musicista inglese mi legge e sicuramente preferisce – il fondamentale concerto delle Mothers Of Invention alla Royal Festival Hall (ottobre 1968, l'anno in cui – tra l'altro – è morto Marcel Duchamp)?

Bene (o male?), c'è ancora molto, quasi tutto, da fare e da dire. In questo senso, e non in quello opposto di una presumibile *auctoritas*, spero che valga la mia testimonianza.

Occasioni nelle quali in uno stesso festival, e qualche volta nella stessa serata, si siano alternati ensemble da camera e gruppi di musica improvvisata, portatori di folklore e rocker rumoristi, ce ne sono state varie, in questo quarto di secolo. In Italia, prima dell'esperienza di Angelica (che ha comunque sempre accennato al tema che quest'anno invece sviluppa più organicamente), si deve ricordare necessariamente "Musica/Realtà" a Reggio Emilia, che nel 1973 mise insieme Claudio Abbado, Maurizio Pollini, Giacomo Manzoni, Armando Gentilucci, Luigi Nono,

Mario Baroni, Enrico Fubini, Luigi Pestalozza e numerosi altri musicisti e musicologi colti con i musicisti e gli studiosi che gravitavano attorno al Nuovo Canzoniere Italiano, da Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e Gualtiero Bertelli al Canzoniere del Lazio. Poi “Musica nel nostro tempo”, a Milano, che dal 1976 in poi riservò uno spazio alle musiche diverse da quella eurocolta contemporanea sulla quale si concentrava il programma, ospitando Cecil Taylor, Giovanna Marini per l’unica rappresentazione milanese de *Il regalo dell’imperatore*, e poi David Thomas, Peter Hammill, “perfino” un gruppo punk femminista come le Ut, il cui concerto – nella sala Verdi del Conservatorio – avrebbe potuto essere interpretato come una straordinaria occasione di confronto socioantropologico e musicale, ma non fu così. Altre manifestazioni italiane, come “Suoni e visioni” a Milano e “Time Zones” a Bari possono essere ricordate per aver offerto un contesto e uno schema di lettura di livello adeguato, “alto”, alle musiche che ormai si tendono a chiamare “di frontiera”, ma senza offrire uno spazio altrettanto ampio (o, a volte, alcuno spazio) ai compositori intesi in senso più tradizionale; “Settembre Musica” a Torino, nell’edizione del ventennale dell’anno scorso, ha voluto offrire un panorama ampio e qualificato dell’offerta musicale contemporanea, in tutti i generi, correndo – credo consapevolmente – il rischio della catalogazione lussuosa: dall’Ensemble InterContemporain ai Pigmei Aka alla Banda Osiris.

Non cito, intenzionalmente, la grande quantità di festival e rassegne disponibili in vario modo alla contaminazione tra generi, per concentrarmi su quelle nelle quali la questione del rapporto tra scrittura, improvvisazione e oralità sia stata almeno formulata: quasi tutti i festival del jazz, altrimenti, andrebbero inclusi, a cominciare da Umbria Jazz (e, fuori d’Italia, Saalfelden, Moers e tanti altri: ma questo è un panorama italiano).

Ecco, in tutto questo arco di tempo e di attività, ho la sensazione che non si sia mai andati molto al di là del primo contatto, della formulazione iniziale dei problemi, dell’incontro occasionale di pubblici, quando c’è stato. Ricordo “Musica nel nostro tempo”, che aveva nei primi anni uno stuolo formidabile di abbonati, dei quali molti assidui e disponibili. Eppure quando al Conservatorio di Milano suonava Cecil Taylor, era assolutamente

in minoranza il pubblico che aveva comprato la tessera per ascoltare Maurizio Pollini o il duo Canino-Ballista, rispetto al pubblico del jazz che era andato lì per ascoltare Taylor *al Conservatorio*. E viceversa. E che pochi, e scettici, gli appassionati del pianoforte “classico” al concerto di Keith Jarrett alla Scala, solo tre anni fa. Forse, allora, l’unico modo di forzare lo stallo è quello di allineare musiche diverse nella stessa serata? E comunque, quanti problemi organizzativi, quante difficoltà di comunicazione, quanti snobismi ed estraneità. Quando ci si pone la questione del contatto e del confronto fra le musiche in concreto, nella vita reale dei musicisti e dei pubblici, è difficile sfuggire all’impressione di avere a che fare con delle tribù che parlano lingue diverse, hanno riti e pratiche diverse, e ignorano con disinvoltura la relatività dei propri valori. L’immagine dominante – ideologica – è tutt’altra: è quella di una comunità musicale aperta e tollerante, che detesta le barriere fra generi (“queste inutili etichette che si applicano alla musica per venderla meglio”), che frequenta con curiosità e disponibilità il gangsta rap e Umm Khaltum, il post-minimalismo e Carla Boni, Morricone, Zorn e Xavier Cugat, e l’immancabile Michael Nyman. Un mondo nel quale non esistono (o sono disprezzabili per definizione) i fan e i praticanti dello heavy metal, i punk, le “vecchie avanguardie”, le giurie popolari del Festival di Sanremo che non votano come la critica e si disinteressano degli Avion Travel. L’immagine di una élite che si autocelebra, che ha capito tutto (dai tempi di Duchamp, forse), che guarda dall’alto – nel suo grazioso surf mediatico – le masse divise. Un’altra tribù, ovviamente, incapace di vedersi come tale.

Allora bisogna ricominciare da capo. Magari innestandosi – per quanto può servire – sul dibattito accesissimo che si è scatenato in Italia intorno alla proposta governativa sulla “Disciplina dell’attività musicale”, che proprio attraverso l’enunciazione della parità di diritto dei generi ha fatto capire a tutti quanto – di fatto, e nella stessa legge – siano diversi, mettendo per la prima volta a vero confronto (dopo anni e anni) concertisti e compositori, jazzisti e cantautori. Oppure con una proposta semplice e difficile come quella di Angelica di quest’anno, che radunerà inevitabilmente lo stesso pubblico e gli stessi musicisti in occasioni

di contatto reale tra musiche lontane.

E torniamo, allora, ai nostri due dischi sul piatto, e al rapporto fra scrittura, determinismo, oralità, improvvisazione. Un rapporto che ammette varie combinazioni e percorsi: Luigi Nono lavorava con i suoi musicisti e tecnici, negli ultimi anni, con modalità molto simili a quelle di un gruppo rock, e come nel caso del rock le successive esecuzioni di uno stesso pezzo erano perfettamente simili e consistenti, senza l'intervento sistematico di alcuna scrittura; la forma delle improvvisazioni del gruppo di Miles Davis del periodo di *Bitches Brew* era determinata da interventi di post-produzione, attraverso copie di segmenti di nastro, secondo tecniche della tape-music (ringrazio Veniero Rizzardi e le sue preziose ricerche per entrambe queste annotazioni). Ma, nonostante questi scarti suggeriscano una dinamica articolata, è difficile sfuggire alla convinzione che la scrittura implichi un livello di approfondimento e di dettaglio che altre pratiche musicali non possono raggiungere, che l'improvvisazione o altre pratiche mnemoniche (incluse quelle che si servono di memorie elettroniche) possano al massimo echeggiare riflessi di quella profondità, e che tutto sommato il vero comporre sia quello che parte dai materiali più elementari e li allinea sulla carta, o su nastro, o nel flusso di un programma informatico, in una struttura verbalizzabile.

Allora quello che non è definito integralmente in forme verbalizzabili non è profondo? Non è articolato? Ci ricorda Umberto Eco (*Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997, p. 189): "Se mi trasportassero bendato nella mia città natale, e poi mi lasciassero all'angolo di una strada, riconoscerei subito – o abbastanza presto – dove mi trovo. Lo stesso potrei dire se mi lasciassero a Milano, Bologna, Parigi, New York, Chicago, San Francisco, Londra, Gerusalemme, Rio de Janeiro, città che riconoscerei se non altro dalla *skyline*. Questa mia conoscenza, eminentemente visiva, rimane privata, perché difficilmente potrei dare a qualcuno la descrizione della mia città che gli permetta di riconoscerla in circostanze analoghe." Eco parla d'altro (in un contesto in cui accenna anche al riconoscimento di musiche), anche se tipi cognitivi, schemi mentali, categorie e generi fanno della sua riflessione filosofica una miniera di stimoli per il nostro

discorso. Ma ci suggerisce (ed è importante che a dircelo sia un semiologo, non – che ne so – uno psicanalista) che le forme di conoscenza non verbalizzabili, o frammentarie, si estendono ad ogni livello di profondità, e di utilità. Se ne prendiamo atto, allora forse avremo rimosso quella fonte permanente di imbarazzo costituita dal privilegio filosofico della musica scritta, e potremo ricominciare a prendere in considerazione i progetti musicali sulla base della loro profondità intrinseca, non di quella misurabile sulla pagina, rimettendo in gioco proprio la musica scritta.

Poi, naturalmente, resteranno le tribù, i generi e le differenze specifiche: alla fine del messaggio, nella realtà, ogni disco torna nella sua busta. Ma nella memoria del disc jockey?