

DAVIDE ANZAGHI

MODERNO E POSTMODERNO 2010

un'intervista in sei domande

Intervista a cura di Carla Magnan e Francesco Denini

Considerando la sua opera e il suo bagaglio di compositore, le sue conferenze e comunicazioni, i suoi scritti e le esposizioni teoriche contenute nel suo sito (www.davideanzaghi.it), oltreché il suo ruolo di presidente del SIMC (Società Italiana Musicisti e Compositori), crediamo possibile trovare in lei un punto di vista privilegiato per tornare a interrogarci più sobriamente attorno al vasto dibattito tra Moderno e Postmoderno in musica, un dibattito ormai trentennale, sedimentato da anni di attive pratiche musicali e di risposte concrete, di poetiche avviate e di spiazzanti prese di posizione, ma per molti versi ancora vivo, foriero di sorprese e degno di essere monitorato. Ci siamo permessi, in questo senso, di strutturare sei domande in due trittici, dedicando il primo trittico a tre aspetti centrali del pensiero musicale moderno e il secondo ad altrettante istanze postmoderne. Naturalmente, come ogni tentativo di sintesi, tale ripartizione può essere certamente messa in discussione, la qual cosa, per altro, sarebbe già degna - a nostro avviso - di reale interesse.

MODERNITÀ

1 - Strutturalismo e composizione.

La prospettiva strutturalista, alla luce dei suoi più ampi sviluppi, ha davvero saputo innovare la professione del compositore o ha solo rischiato di renderla, di fatto, troppo astratta?

È stato umiliato l'ascolto. Un ascoltatore acculturato non riuscirebbe

a penetrare brani come il *I Libro* delle *Structures* di Boulez o i *Klavierstücke I-IV* di Stockhausen più di quanto non riesca chi non ha pari preparazione. Non agisce una profondità attingibile. E agisce, sì, un pensiero alto, ma alieno, un'assenza di contatto con la musica come arte dei suoni. Quando Stockhausen propone sicronie nelle quali il pollice del pianista deve emettere un *p*, l'indice un *mp*, il medio un *mf* siamo in presenza di qualcosa che non avrebbe difficoltà ad essere eseguito da un computer, ma non può essere eseguito da un pianista. Si tratta di un errore strategico fondamentale. Se, per contro, leggiamo tutto questo come un sospingimento nella direzione di un'invenzione linguistica, allora ci siamo. Però ad un certo punto la sperimentazione deve produrre degli esiti, altrimenti diventa accademia. E non si tratterebbe di educare l'ascoltatore a capire qualcosa che non gli è chiaro in prima istanza. L'ascoltatore non riuscirebbe comunque *mai* a capire ciò che sente.

2 - Progettare l'inaudito.

L'idea, moderna, di farsi guidare dall'utopia di un linguaggio sempre rinnovato è ancora percorribile almeno in parte o ha comportato e comporta solo una perdita di contatto con la percezione reale, con l'ascolto concreto?

L'utopia non è certo un disvalore. Se però l'utopia diventa il relazionarsi a qualcosa di irraggiungibile, privo della facoltà di costituire una spinta concreta verso una direzione perché l'obbiettivo che ci si propone viene collocato talmente lontano da renderlo irraggiungibile, bene, quella forma di utopia da luogo, a mio avviso, ad un'operazione estremamente pericolosa. E credo che le neoavanguardie degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta in parte siano cadute in questa trappola.

Ascoltando un suo brano per clarinetto, violino, violoncello, pianoforte e percussioni, intitolato *Elogio della Luna*, ci è accaduto di accostarlo, almeno per strumentazione e timbro complessivo, al *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen. In questo senso, ci sembra di poter dire che restano in lei comunque dei legami con certi tratti della musica di quell'epoca.

Io non sono per la cancellazione di ciò che le avanguardie ci hanno consegnato in termini di invenzione linguistica. Uso, per esempio, un codice pitagorico seriale estremamente formalizzato. Il punto è

un altro. La conoscenza del DNA di una persona, per quanto possa essere l'imprescindibile fondamento della sua esistenza, non mi aiuta a procedere di un passo nella conoscenza di quella persona come 'persona'; pretenderlo sarebbe a dir poco riduttivo e, a dirla tutta, un poco folle. La stessa cosa, la si potrebbe dire, infondo, per la musica.

3 - *Passato, radice del futuro.*

Il rapporto con il passato e con la storia è stato letto variamente dal movimento moderno all'interno di due prospettive estreme: il passato può fornire un preciso rafforzamento delle prospettive creative e comunicative oppure il passato è solo fonte di irrigidimenti?

Il rapporto col passato può essere proficuo o inibente a seconda del modo in cui ci si dispone. Se nei confronti del passato si ha un rapporto di sudditanza, non si può che provare il bisogno di ribellarsi al passato. Se nei confronti del passato si ha un rapporto meno rigido, e lo si considera una fonte attingibile entro certi termini, tenendo conto che nessun autore è mai stato legato al passato in modo assoluto, ecco che può diventare una fonte di arricchimento. Il problema non è il passato o il presente, ma come si vive il passato e come si vive il presente.

POSTMODERNO

4 - *Artigianato e scrittura musicale.*

Una delle più forti istanze musicali postmoderne ha spinto molti musicisti a recuperare una dimensione più artigianale della composizione, implicante un rapporto più funzionale con la scrittura. Dopo circa tre decenni (1950/1980) di variegata sperimentazioni moderne, cosa resta oggi della vasta ricerca d'allora e cosa ha portato la sua relativa archiviazione?

Riferendomi alla parziale perdita, se non addirittura alla perdita totale di artigianalità nella composizione, segnalerei innanzi tutto una condizione nuova per il Novecento. In passato era sconosciuta la dissociazione tra compositore e esecutore. Non c'era compositore che non fosse esecutore e, potremmo dire, non c'era esecutore che non fosse anche, in qualche modo, compositore. Si poteva primeggiare



in uno dei due aspetti, ma non esisteva la figura del solo-esecutore o del solo-compositore. Questo costituiva un fisiologico argine all'esercizio della astrazione. Quando il musicista fosse stato poi chiamato, di fatto, a eseguire le proprie musiche, avrebbe trovato impensabile gestire la cosa a partire da composizioni concepite in termini di astrazione inarrivabile. Tornando ai giorni nostri, ci fu un'edizione della *Biennale Musica* a Venezia in cui, intendendo celebrare un noto compositore inglese, venne lodata l'"ineseguibilità" della sua musica quale segno di nobile utopia. Io sono dell'avviso che, in un caso come questo, basta togliere le virgolette alla parola 'ineseguibilità' ed essa diventa immediatamente un disvalore. Il senso della nozione di |ineseguibilità| vale esattamente per quello che vale, si intende cioè con essa: '*ciò che non può essere eseguito, non può essere suonato e quindi non può essere udito*'. È chiaro che nessun musicista che parta da una forte vocazione può accettare realmente tutto questo.

5 - Partecipazione del pubblico all'ascolto.

Un'altra istanza postmoderna molto forte ha spinto a rivedere il rapporto col pubblico, riconsiderando il rispetto della percezione non solo sul piano della quantità di informazione, ma anche sul piano della disponibilità di specifici ambiti di pubblico a condividere col musicista codici e modi di comunicazione. Come vede questo genere di problemi?

Sino all'*op. 21* (1912), *Pierrot Lunaire*, Schoenberg è stato un grande compositore. Da lì all'*op. 31*, con le *Variazioni* per orchestra, è stato colto da manie linguistiche. Senza un nuovo codice formalizzato, senza cioè la dodecafonia, non avrebbe potuto continuare (e, prima di formularlo, vi fu un lungo silenzio). Stravinsky non sentì il bisogno di un tale passaggio; confidò sul proprio talento e andò avanti. La differenza è centrale per la comunicazione. Salvatore Quasimodo, al quale ho sempre guardato con amore e stima, diceva: "*I filosofi sono i nemici naturali dei poeti*". Il rapporto tra critici e compositori non è diverso: la captazione dei critici è di tipo discorsivo, ma se c'è un'arte ineffabile è proprio la musica. La proliferazione di codici e la perdita dell'unico codice occidentale condiviso, la tonalità, non è stato un fatto volontaristico: è accaduto, inverando la metafora babelica per cui ciascuno parla una propria lingua e nessuno capisce. E però non possiamo pensare d'istruire il pubblico a comprendere il codice di ogni compositore, ammesso che ne valga la pena. E, certo, ascoltando

una musica tonale, quanto meno chi ascolta si rende conto che quel codice gli è noto. Oggi poi non solo ci sono tanti codici quanti sono i compositori, ma ci sono più codici all'interno dell'opera di uno stesso compositore. In una tale situazione il rapporto col pubblico è irrimediabilmente compromesso, fintanto che non si capirà che i codici non vanno messi in discussione. Stravinsky diceva: *"Soltanto delimitando un'area, io conosco la mia libertà dentro quell'area"*. Al codice non si può rinunciare, ma non bisogna presentarlo come coincidente con l'opera. Mi ricordo che, su *Fase Seconda*, Mario Bortolotto diceva cose del tipo: *"Il compositore dovrebbe limitarsi a far venire alla luce ciò che è immanente alla materia"* ...a me sembrano ragionamenti poco sostenibili. Noi artigiani non crediamo a queste cose, o almeno non ci crediamo più. E invece ci interessa di più lavorare in direzione di nuovi rapporti col pubblico.

6 - La pluralità del presente. Rinuncia, saggezza, arricchimento?

Una terza istanza postmoderna archivia l'idea che esista una sola storia e una sola utopia, ponendoci di fronte a un presente plurale in cui la conciliazione di diverse ragioni può risultare al contempo auspicabile e demotivante. C'è una soglia oltre la quale la disponibilità ad aprirsi può diventare un'eccessiva rinuncia circa le proprie motivazioni?

Assistiamo a forme di pluralismo molto forti. Parlare di 'meticciano' è come fregiarsi di 'progressismo'. È *anche* una moda, da guardare *anche* criticamente. Ed essere aperti a tutto mi sembra davvero impossibile. Una qualche identità, geografica o culturale, non possiamo non averla. Bartók rinverdi la propria invenzione attingendo alla musica popolare. Il guaio è che la musica popolare non esiste più. Oggi c'è la musica di consumo, che è altra cosa. Arriveranno altri, dall'identità forte, a inglobare la nostra identità? Tanto vale riconoscere la nostra, per lo meno resterà traccia della nostra autenticità. E non credo siano, mi si passi il paragone, i Keith Haring o i Basquia i massimi pittori esistenti: sono abili escogitazioni di un mercato che li ha imposti; trovare se stessi è cosa ben diversa, è un'operazione metafisica. Ed è anche cosa diversa il fenomeno Allevi, la cui 'ingenuità', fosse vera, mi parrebbe colossale, ma che non fa altro che dare agli altri quel che gli altri gli chiedono. Anche a me piacerebbe a volte vendere i cd che vende lui; e però si da il caso che io abbia un'altra identità, e bisogna anche saper pagare il prezzo della propria identità. Bisogna saper fare delle scelte.