

Paolo Perezani

LA RESPONSABILITÀ DEL COSTRUIRE
(intervista di Bernardo Pieri)

Come ti appare la fetta di storia che sta alle spalle della musica d'oggi, seriamente intesa?

E' una storia straordinariamente ricca di opere di grande importanza, una storia complessa che si è sviluppata intrecciando infiniti rapporti con l'altrettanto articolato svolgersi della vita della cultura e che, come quella, appare irriducibile ad una lettura lineare.

Tra la fine degli anni 60 e il decennio successivo, in concomitanza con un altrettanto importante capovolgimento epistemologico che ha riguardato le scienze esatte, le scienze umane e in generale la storia delle idee, è comunque riconoscibile, anche sul piano estetico e musicale, un fondamentale mutamento di paradigma.

E' infatti intorno a quel periodo che, all'interno di diverse discipline scientifiche, si assiste al declino dei metodi strutturalisti in funzione di un atteggiamento più disposto a reintrodurre il soggetto, e i suoi limiti, nei diversi campi di ricerca, e ad aprirsi a tematiche riguardanti anche l'incerto, il complesso, o il caotico.

I mutamenti in campo musicale mostrano una relazione profonda con tutto ciò: dopo gli anni della serialità generalizzata, della ricerca di tecniche di composizione formalizzabili e della tendenziale messa in secondo piano del risultato percettivo, ad un certo punto incomincia invece a svilupparsi un rinnovato interesse per i problemi inerenti la percepibilità delle strutture. E' intorno agli inizi degli anni 70 che molti compositori del serialismo integrale incominciano a modificare in parte la loro estetica e, generalmente, aprendosi di più al suono, ai timbri, alla elettroacustica. Ma, soprattutto, in quegli anni compare una nuova generazione di compositori che studiano acustica e psicoacustica, per i quali i parametri vanno controllati percettivamente e non solo strutturalmente, si sviluppa insomma l'intento di esplorare il fenomeno sonoro in tutta la sua complessità.

Quanto le diverse vicende artistiche siano irriducibili ad una semplificatoria lettura lineare appare però evidente se pensiamo che in realtà il panorama compositivo degli anni 50 era alquanto articolato e che accanto a Boulez e Stockhausen non solo, a Darmstadt, c'era anche Nono, ma operavano, altrove, anche musicisti come Scelsi, allora totalmente sconosciuto, e c'erano Ligeti o Xenakis già interessati ad un modo diverso, più complesso, di rapportarsi al fenomeno sonoro, un modo decisamente altro rispetto alle rigidità e anche ai dogmatismi della serialità.

Quanto ai nuovi musicisti apparsi negli anni settanta mi limito a ricordare due nomi: Grisey e Sciarrino.

Questo il quadro generale col quale si trattò dunque per te di misurarti fin dai tuoi anni di formazione.

Quando ho incominciato ad interessarmi compositivamente alla musica il panorama delle mie conoscenze era però ancora limitato: non conoscevo niente di Scelsi e di Lachenmann, per esempio, né delle fondamentali esperienze di Grisey e dell'Itineraire. All'interno del panorama alquanto articolato di musicisti, poetiche ed opere di quegli anni, a colpirmi però - e sino al punto di portarmi a maturare le mie prime scelte artistiche - era stato soprattutto il manifestarsi di due diversi modi di pensare la musica e di interpretare il senso della sua presenza nel mondo e nella società contemporanea.

Da una parte percepivo la presenza attiva, vivente, del desiderio di costruire la musica, o, se vogliamo, di "organizzare i suoni" (Varèse). Le diverse vicende che avevano riguardato il passaggio

dalla serialità multidimensionale al casualismo aleatorio, fino al superamento di una visione parametrica del suono (e altri aspetti ancora di un quadro complessivo che qui non è possibile ricostruire se non a tratti) avevano comunque portato alla nascita di un grande numero di opere molto importanti, tra loro diversissime, ma nelle quali oltre al comune intento “costruttivo” riconoscevo ed ero attratto proprio da quel sempre più evidente e marcato interesse per il suono a cui facevo riferimento prima: non più inteso come colore, o come “parametro timbrico”, ma proprio in quanto materia sonora, fenomeno acustico complesso.

In quegli anni era però presente - e a volte, contraddittoriamente, all'interno della produzione di uno stesso compositore - anche una tendenza nella quale coglievo invece un'aria epigonale, tesa piuttosto ad un “abbandono al materiale” (come allora si diceva) e a un negativismo che tendevano ad esprimersi in una serie di gesti tesi invece alla negazione linguistica della musica, alla svalorizzazione delle sue possibilità di articolazione.

Che l'essenza critica del modo di pensarsi dell'avanguardia non dovesse per forza portare a una sorta di disinteresse per l'atto creativo, a me, che volevo fare il musicista perchè amavo la musica (dei classici e dei grandi lavori dell'avanguardia anche degli anni 50-60), era parso non solo una ovvietà ma qualche cosa di più: era l'affermazione di una esigenza che poteva rappresentare anche un fondamentale punto di partenza, appunto, per le mie prime scelte artistiche. Percepivo la necessità di contrastare una tendenza, da parte del compositore, a non assumersi pienamente le sue responsabilità nei confronti del proprio ruolo e quindi della società.

Oggi mi sembrano addirittura coglibili proprio lì alcuni sintomi - forse anche alcune premesse - della situazione odierna, caratterizzata non più tanto da un *impasse* linguistico quanto da una sorta di disastro della cultura che, soprattutto nel nostro Paese, si sta esprimendo, per quanto riguarda la musica del nostro tempo, nei modi cupi di una sua messa ai margini, eliminazione, tendenziale scomparsa.

Mi sembra di capire che i problemi che stai sollevando non riguardano esclusivamente questioni o dissidi di tipo 'tecnico'.

Per me si trattava di maturare un modo di concepire il senso del mio fare, la posizione da assumere per superare un negativismo nel quale vedevo soprattutto un disinteresse per l'atto creativo e conseguentemente per la musica e il suo rivolgersi all'ascolto.

All'inizio degli anni 80 i problemi musicali e tecnici non potevano che derivare da una scelta etica più fondamentale: di scrivere per l'ascolto piuttosto che per l'"esigenza del materiale", appunto, di scrivere per dare e forse per tentare così altre possibilità del dire. D'altra parte è per questo che tra i compositori a cui guardavo con più interesse c'era Luigi Nono.

A quel punto dai più avvertiti si tentò di reagire innovando... inventando le forme nuove di un discorso non più irrigidito.

Certo, ma tenendo presente che, sempre all'interno di quella “fetta di storia”, c'era anche molto altro da conoscere e da studiare: penso per esempio alla straordinaria energia creativa che siamo in grado di cogliere anche nei grandi lavori di Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti, per citare solo alcuni tra gli autori che allora ascoltavo con grande passione - erano due gli strumenti di informazione: la radio e i dischi (soprattutto la coraggiosa iniziativa editoriale de La Musica Moderna dei Fratelli Fabbri): entrambe le fonti di conoscenza, e di formazione del pubblico, oggi, a ben vedere, non sono più utilizzabili e disponibili.

Per me l'incontro fondamentale è stato comunque quello con Sciarrino, che, in quel contesto tendeva ad essere riduttivamente interpretato come un compositore semplicemente accondiscendente ad un gusto edonistico per il suono, quasi accusato di mirare all'effetto e, fatto

più grave ancora, di essere indifferente al dominante rigorismo dogmatico e negativo (ma già allora accademico).

In realtà è con Sciarrino che in Italia si è espresso nel modo più radicale l'interesse per il suono e per la percezione, e senza lo scientismo ancora riconoscibile nelle posizioni dei compositori de l'Itineraire.

Studiando con lui ho incominciato dunque a comporre: e con i suoni, piuttosto che con le "note"; non pensando per parametri ma per unità organiche. Soprattutto ho incominciato a progettare la musica, a pensare ai problemi inerenti la sua articolazione - un aspetto centrale nel lavoro di Sciarrino che proprio in questo si differenzia dalle prime esperienze spettrali francesi - , al problema delle logiche costruttive e dei principi organizzativi che utilizziamo per mettere tra loro in relazione gli elementi sonori e le figure.

Sono queste, mi sembra, alcune delle premesse indispensabili per arrivare a definire le condizioni per una nuova responsabilità del costruire.

È qui che entra in scena Armando Gentilucci, con la sua teoria del 'dopo l'avanguardia'.

Ho conosciuto Gentilucci nella seconda metà degli anni 70: in lui erano coglibili i vari ambiti nei quali era indispensabile che si esprimesse, a mio avviso, il modo di essere "impegnato", il senso di responsabilità del compositore nei confronti del proprio ruolo all'interno della società. Penso al suo impegno per lo sviluppo della vita musicale e al suo contributo alla straordinaria esperienza di Musica e Realtà, e mi riferisco anche al suo lavoro per la formazione e l'educazione musicale che si è espresso in questa città nei livelli di eccellenza raggiunti in quegli anni dall'Istituto Peri.

Credo che per tutti questi motivi, oltre che per l'insieme del suo importante percorso creativo, Gentilucci abbia contribuito come pochi in Italia a diffondere l'idea che la musica possa essere pensata anche come una cosa importante, che sta in un rapporto complesso e profondo con la cultura e il pensiero del proprio tempo. Per me ha rappresentato un vero e proprio modello, un punto di riferimento verso il quale anche il mio modo di rapportarmi ai problemi dell'educazione o della programmazione di eventi musicali concertistici deve molto: in una qualche misura ho percepito la necessità di contribuire, e proprio in quanto musicista, a che il patrimonio di cultura e di sapere che ci ha lasciato in eredità non andasse disperso dopo la sua prematura scomparsa.

Quanto al suo "Dopo l'avanguardia", in quegli anni è stato uno strumento prezioso per orientarmi all'interno della musica contemporanea, letta proprio come caratterizzata dalla molteplicità delle tendenze, dei linguaggi, dei percorsi. Un invito, un insegnamento, volto a creare le premesse per uscire da qualsiasi forma di dogmatismo.

Vien da chiedersi come, dalle generose prospettive di quegli anni, si sia potuti passare alla attuale gestione (disamorata e cinica) del disastro. Anche in questo caso, non solo musicale.

In realtà a me sembra che fossero già allora leggibili i sintomi del degrado: ed è nei confronti di essi che viene da chiedersi in che misura anche i compositori ne portino una qualche responsabilità. Oggi tendo a pensare che, per esempio, proprio quelle posizioni negative a cui facevamo prima riferimento non hanno fatto bene alla musica e forse hanno contribuito, tra molti altri fattori, a quel processo di svalorizzazione della musica e della cultura che, equivocando, oggi viene a volte interpretato come un processo di sua democratizzazione. Si tratta in realtà di un nuovo dogmatismo, e questa volta più cieco: quello del mercato e dell'*auditel*. In questa situazione la musica sta mostrando tutta la sua fragilità, probabilmente intrinseca alla sua essenza: perchè costa, chiede silenzio, occupa tempo, non lascia tracce visibili.

Mi pare un punto fondamentale; vorrei che tu non lo lasciassi così presto.

La musica non lascia tracce se non nella nostra memoria e proprio in ciò manifesta una sorta di indisponibilità connaturata a ridursi completamente a merce. Inoltre per essere avvicinata pretende non solo una nostra decisione ad ascoltarla ma anche il silenzio necessario perché quell'incontro possa avvenire, e non si tratta solo di un silenzio fisico, riguarda la nostra disponibilità all'attesa e alla apertura ad accogliere ciò che ci viene detto, riguarda anche la disponibilità ad uscire da ciò che ci è noto e dalle abitudini, per deciderci a tentare il viaggio e l'avventura dell'ignoto.

Forse lo stato di precarietà in cui versa la musica del nostro tempo ha a che fare con una precarietà che ci riguarda più radicalmente, legata alla perdita o al progressivo degradarsi di molti degli aspetti nei quali la nostra civiltà era solita riconoscere la cifra dell'umano: il desiderio di conoscenza che nasce dallo stupore, la voglia di avventura che è alimentata da una inquietudine che ci appartiene intimamente.

L'esistenza della musica rappresenta anche una sfida a tutta un'altra serie di valori sempre più fortemente dominanti il nostro mondo e la nostra vita quotidiana. Quando non si piega ad esistere ad un puro stato di merce, riducendosi ad accessorio, a sfondo al nostro vivere affrettato, o a cedere alle mode del momento e all'obbligo della "facile comunicazione", allora le sue condizioni, la sua stessa esistenza diventano difficili.

Ma non sarà che per te la musica non deve mai lasciare respiro? Allora, è un'altra Darmstadt?

La musica ha a che fare con molti diversi momenti della nostra vita. Per questo si tratta di renderne possibile una fruizione che sia la più vasta e la più aperta possibile. E' da questo punto di vista che ci deve fare riflettere la attuale situazione, soprattutto italiana: oggi è negata la possibilità anche solo di conoscere le creazioni musicali più recenti perché le istituzioni musicali non ne programmano l'esecuzione. Con ciò non permettendo di conoscere, venire a contatto proprio con quella molteplicità di espressioni e di modalità fruibili che invece si vorrebbero caratterizzanti il panorama del nostro tempo.

Si tratta di gestire senza superstizioni una tradizione necessaria.

E' accaduto, in occidente, che la musica a un certo punto — diciamo, semplificando, da Beethoven in avanti — ha smesso di limitarsi a svolgere solo quelle funzioni di intrattenimento o di occasione che ancora svolgeva in larga parte nel settecento, è divenuta altro: a un certo punto è diventata qualcosa di più importante, forse è diventata anche modo, musicale appunto, di darsi e di dirsi da parte del pensiero. Qualcosa di molto vicino alla poesia, forse anch'essa luogo della "proporzione giusta del nostro *logos* e della nostra animalità" come scrive Francesco Calvo nel suo recente "L'esperienza della poesia".

Forse la cosa definitiva è non confondere tradizione e progresso.

Non è necessario parlare di progresso. Basta osservare che nel corso della storia abbiamo assistito a diversi cambiamenti nel modo di pensare la organizzabilità dei suoni, nel modo di prendere forma da parte di quella "cosa" che è la musica.

Nel tempo sono mutati il modo di concepire le categorie organizzative e costruttive che stanno alla base della sua "presa di forma", e tali cambiamenti riguardano anche il continuo mutamento del nostro modo di sentirci, di pensarci e di interpretare il senso del mondo e del nostro abitarlo.

Rapportarci alla tradizione non è una opzione: noi siamo la tradizione da cui proveniamo. La scelta è piuttosto quella di limitarci a conservarla - rischiando allora di renderla semplicemente consumabile - oppure di rispondere al suo appello, di parlare a nostra volta. Il nuovo, credo, nasce così.

La responsabilità del costruire, dunque, al posto di una generica adesione al “progresso”, anche civile e politico come si credeva un tempo. Possiamo pensare che la storia della musica occidentale sia percepibile, rappresentabile, come una serie di metamorfosi dei modi d'organizzazione dei contenuti?

Assumendosi la responsabilità del proprio fare il musicista contribuisce alla vita della cultura. Rinnovando il modo di pensare la organizzabilità degli elementi sonori contribuisce a muovere la nostra capacità - creativa - di percepire e di dare senso al mondo.

Ma non è proprio questa percezione di un proprio ruolo ad essere in crisi oggi? Non tendono oggi ad essere dimenticate e accantonate proprio le figure come quelle di Gentilucci e in generali molti delle questioni etiche e di assunzione di responsabilità di cui stai parlando?

E' proprio in questo che riconosco una sostanziale continuità tra le tendenze “negative” degli epigoni dell'ultima avanguardia e la apparente reazione rappresentata dal neoromanticismo degli anni 80. A me sembra che in entrambi i casi si sia rinunciato alla responsabilità del costruire, contribuendo così a rendere sempre meno ovvio il senso del ruolo e della stessa esistenza dell'artista nella società.

In questa ottica non è difficile riconoscere anche ciò che accomuna il dogmatismo seriale, o gli automatismi negativi presenti in alcune esperienze di allora, a molte delle attuali tendenze omologanti o al nuovo dogmatismo della “contaminazione”.

La premessa, cinica, di allora, di trovarci ormai a fare i conti con una definitiva disfatta del soggetto, agisce anche oggi come rinuncia a salvaguardare l'individuo, il particolare, all'interno di un mondo sempre più tendente ad integrare ed uniformare ciò che può essere potenzialmente critico e sovversivo. Un mondo che, per questo, pretendendo di non avere più bisogno dell'arte, tende a eliminarla, riducendola a bene scambiabile, perchè ridotto a merce, dunque a qualcosa di controllabile.

Il sostegno all'affacciarsi sempre più dominante - e invadente a livello di mercato della musica - di “un atteggiamento caratterizzato da una disinvolta appropriazione di stilemi diversi secondo un atteggiamento fortemente pragmatico” (Montecchi) condivide con la pratica *decomponieren* e l'assenza di volontà ordinatrice dell'”abbandono al materiale” uno stesso presupposto ideologico: di trovarci nell'epoca del tramonto di una intera tradizione musicale. All'aria tragicamente irrisoria di allora è solo subentrato l'atteggiamento, questa volta arrogante, di coloro che, sventolando le leggi del marketing, celebrano l'imporsi di una nuova cultura planetaria e di massa, e quindi, ecco l'equivoco, “democratica”.

Cosa ha significato dunque e cosa significa per te comporre?

Anzitutto significa decidermi a volere costruire qualche cosa con i suoni rinunciando in partenza a gesti ideologici; rivolgendomi dunque a chi è disposto a concedere ascolto a ciò che faccio - completandolo proprio grazie al suo apporto ricompositivo e interpretativo - piuttosto che a dedicarsi alla lettura del programma di sala dove trovare ciò che “sta dietro” all'esibizione di gesti che in realtà risulterebbero sostitutivi rispetto al libero mostrarsi e offrirsi del suono e della musica. Per questo ho incominciato a imparare a costruire: partendo dal suono, dagli elementi e dalle figure della musica, impegnandomi a non rinunciare alla mia libertà creativa per affidarmi a qualche automatismo solo apparentemente rigoroso, e cercando soprattutto di rifuggire dalle abitudini. Obiettivo mai realizzabile pienamente, utopico, quest'ultimo: ma non si tratta tanto di evitare tutto ciò da cui siamo parlati; serve piuttosto conoscerlo, riattraversarlo, ridirlo reinterpretandone il senso, superandolo.

Non ci sono utili né meccanismi né regole; per progettare e costruire abbiamo piuttosto bisogno di accedere in modo creativo, libero, a quella pazienza del linguaggio che si esprime in tutte quelle fasi

di lavoro necessarie affinché qualche cosa, che ha profonde radici nell'immanenza e nella vita (e per questo ha a che fare con la poesia), possa prendere forma, e così apparire e darsi all'ascolto. Lo scrivere stesso è anche uno stare in ascolto, è da lì che ha inizio: è un rispondere all'esperienza dell'ascolto.

Ma ascolto di cosa? Oggi ci troviamo di fronte a un panorama così vasto, molteplice, complesso...

Ascolto della musica del passato e di quella del nostro tempo, in tutte le sue "molteplici" espressioni.

Non c'è bisogno di un concetto così equivoco come quello di contaminazione per dire che anzitutto ognuno di noi è qualcosa come un punto in cui ciò che ci precede e ciò che ci attraversa trovano il luogo, precario e instabile, in cui "precipitare" (provo a servirmi di questo termine proprio nel suo significato quasi chimico) in qualche cosa di nuovo, in un altro apparire, venire alla luce di qualcosa di ancora inaudito.

Tutta l'arte della nostra tradizione occidentale mi sembra da sempre vivificata da una fondamentale predisposizione o vocazione a contaminarsi, se vogliamo usare questo termine; oppure possiamo dire, in uno stile che preferisco, che ogni cosa che facciamo è, appunto, un "rispondere a", e che non ci è possibile portare alcunché all'evidenza del suo manifestarsi, se già non ci appartiene, non ci abita perché già ascoltato, in attesa di essere re-interpretato.

Ascoltare allora anche la popular music?

Perché, è possibile non farlo? Il problema mi sembra piuttosto un altro: oggi è largamente predominante la propensione ad accordare ad essa una sorta di primato al "diritto di contaminazione", e io vedo in questo una tendenza al consolidarsi di quel nuovo dogmatismo cui facevo cenno prima.

In ascolto anche di ciò che accade lì, probabilmente anche con qualche aspetto di alcune di quelle esperienze mi trovo a dialogare, o a rispondere, quando mi riavventuro in un progetto compositivo. D'altra parte le difficoltà sono così grandi e l'entusiasmo così acceso che a tutto ciò che può venire veramente in aiuto al mio desiderio di dare forma ad un nuovo dire, la mia disposizione non è solo di apertura ma di trepidante, assetata attesa. Altro che contaminazione! Addirittura cleptomani si può diventare, per necessità o per amore: ma nei confronti di tutto ciò che ci circonda e che conosciamo. Non percepisco invece il bisogno di accordare più spazio a ciò che quantitativamente è più presente oggi nel mondo e perciò bussa con maggiore insistenza alla porta della mia attenzione. Abbiamo tante altre cose a cui prestare ascolto, a volte minime, o timide, o dimenticate, prive di quella forza e di quella invasività verso le quali mi sembra anche doveroso un atteggiamento un po' diffidente, criticamente selettivo.

Forse la musica che tende a presentarsi come 'popolare', 'semplice', 'di immediata fruibilità', è in realtà qualcosa che non si stacca da un elementare accademismo? Come sappiamo essere accaduto più d'una volta in paesi di scarsa libertà. Oggi l'accademismo pare di provenienza americana, appena ieri pareva la ricetta ufficiale dell'Unione Sovietica. Per non parlare dell'Entartete Kunst, spettro di Banco del Macbeth nazionalsocialista. Nazionalpopolare...

Di accademismo ce n'è, e ce n'era, anche nella musica contemporanea, ma non solo lì, come a volte si tende a semplificare. E' un concetto importante e ricco di articolazioni e sfaccettature, quello di accademismo. Se prendiamo il Devoto-Oli, alla voce "accademismo", riferita alle cose dell'arte, troviamo la seguente definizione: "di artista che pedantesca mente segue le forme e le norme della tradizione". Secondo questa definizione un esempio potrebbe essere rappresentato anche dal musicista Jazz: spesso - ma, naturalmente, non per forza "pedantesca mente" - agisce

all'interno di norme alquanto rigide; per non parlare della normativa ancora più rigida che caratterizza l' "accademismo obbligato" a cui deve uniformarsi qualsiasi musica che, volendo "sfondare" nell'odierno sistema industriale del consumo musicale, aspirasse a soddisfare nella giusta misura il gusto di volta in volta dominante.

Sempre il Devoto-Oli definisce invece "discorso accademico" quello fatto "per il solo trattenimento e senza un determinato proposito": insomma, neanche il facile, allora, è garanzia di non accademismo, e persino dietro la *easy music* ne potremmo cogliere la presenza: accademismo del vuoto.

Né l'ipotesi di associare il concetto di accademico alla 'musica scritta', e di non-accademico alla musica della tradizione orale pare sostenibile ad una riflessione più attenta su ciò che possiamo intendere per accademico. Sembrerebbe piuttosto vero il contrario, perché la tradizione orale tende a conservare, a mantenersi nei limiti di se stessa; mentre è proprio la scrittura, nella storia occidentale, a distinguersi per il suo costante rinnovarsi, rivoluzionarsi, trasformarsi. La musica scritta non è stata scritta per essere immobilizzata, e neanche per essere tramandata ai posteri, è vero piuttosto che lo "strumento" della scrittura ha reso possibile pensieri musicali la cui complessità non sarebbe altrimenti stata concepibile.

Forse possiamo semplicemente dire che accademico è tutto ciò che non ha l'incandescenza dell'invenzione, del nuovo, non ha la forza di darsi e di inaugurare altri pensieri che lo superino, ciò che si disperde senza lasciar traccia. La musica costruita per essere semplicemente consumata: quella è accademica.

In definitiva, allora: l'opera che cos'è? 'chi' la fa, ne è il padrone o l'enunciatore?

L'opera non è solo ciò che io faccio: è piuttosto un incontro dinamico, mobile storicamente, tra creatore, esecutore e anche ascoltatore.

Ciò che cerco di costruire è soprattutto qualcosa che aspira ad avere la forza dell'oggetto, della cosa. E' così che può aspirare a ricevere sempre rinnovabili sensi, interpretazioni, risposte.

Dunque l'opera ha tante facce quante i suoi lettori? Si ritorna all'"opera aperta", che faceva blocco, però, con molte diverse esigenze di un rinnovamento culturale che in Italia fece chiasso ma nasceva già vecchio?

No, la mia prospettiva è un'altra, diversi i miei punti di riferimento. Negli anni della mia formazione, hanno per esempio avuto un notevole peso alcune riflessioni di Baudrillard sull'oggetto e sulla seduzione, sul fatto che l'oggetto possieda una forza, attragga a sé: mi ha aiutato a pensare che io dovevo costruire oggetti, piuttosto che degli strumenti per veicolare un'espressione.

L'espressività a cui aspiro muove invece da diverse premesse. Nasce, credo, dal desiderio di portare la materia sonora al calore vivente della forma: affinché possa iniziare a parlare, rivolgersi all'ascolto, dare vita ad altre risposte, ad altri desideri di parlare.

Roland Barthes parlava del gesto musicale come "colpo del corpo". È questo a farci dire che anche nella musica di Mozart, come in quella di Schumann o di Nono, ci può essere qualcosa che per esempio si "stira", che "esplode", che "raccolge". La materia sonora può sfiorare addirittura un "quasi parlando" se l'intensità del "colpo del corpo" saprà affidarsi alla pazienza necessaria per la costruzione del suo apparire: "Parla ma non dice nulla: dal momento in cui è musicale, la parola - o lo strumento che la sostituisce - non è più linguistica ma corporea. Dice solo questo e null'altro: il mio corpo si mette in condizione di parlare: quasi parlando. Quasi parlando (...) è il movimento del corpo che sta per parlare" (R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*):

Dunque il progetto per una musica nuova?

Il più importante contributo che siamo chiamati a dare è quello volto a fare sì che continui ad esistere, non venga a mancare, la voglia di parlare. Allora anche la musica non potrà che continuare a dire; e sarà sempre qualcosa di nuovo e di in traducibile, di inaudito ciò che ci offrirà all'ascolto. E' necessario combattere, fare resistenza, contro ogni dogmatismo teso a limitare la forza della nostra capacità di immaginare e di inventare.

Ma quella musica nuova riuscirà ad avere spazi, potrà essere ascoltata?

Quel dogmatismo è incline a ridurci anche le occasioni di incontro con l'ascolto: presume, ideologicamente, di conoscere anticipatamente i "gusti", le attese, le esigenze del pubblico. Questo però è il modo di pensare televisivo, quello che sembra destinato a condurci inevitabilmente oltre ogni limite a quanto di peggio riusciamo a immaginare.

Una politica per la cultura, anche musicale, non può che tentare l'altra strada: quella di offrire la possibilità di scegliere. Oggi, con ogni evidenza, le occasioni di incontro con alcune musiche è costante se non inevitabile, con altre è possibile, con altre ancora quasi vietato: per esempio, nel nostro Paese, ciò è vero nei riguardi di quasi tutta la musica colta della seconda metà del secolo scorso, quella di cui abbiamo parlato sino ad ora. Eppure ci sarebbero segnali incoraggianti riguardo l'esistenza di una domanda, di una curiosità, di un desiderio di informazione e di conoscenza. Può essere utile un'immagine, quella a cui ho assistito nel settembre scorso, a Modena: duemila persone sedute, anche per terra, in piazza ad ascoltare Umberto Galimberti che teneva una approfondita lezione su Platone. Il pensiero televisivo non solo non lo avrebbe mai immaginato, ma si sarebbe piuttosto sentito in "conflitto di interessi" a testimoniare e a riconoscere l'esistenza anche di un bisogno, di una domanda di sapere, di conoscenza, di cultura.

D'altra parte l'attuale degrado politico non nasce forse da un degrado che prima di tutto è culturale e che politicamente si è espresso come incapacità politica di lavorare per la cultura, per difenderla? Da diversi anni la sensibilità per questi temi, che faceva parte del patrimonio della sinistra, si è incrinata (Berlusconi, purtroppo, non è la causa ma il sintomo di un disastro culturale le cui radici andrebbero indagate a fondo) e io trovo che anche in rapporto ad essi il lavoro dell'artista si trovi inevitabilmente investito di importanti responsabilità: perchè con il suo fare inaugura, rilegge, distrugge significati.

Come dicevi, io forse penso a una musica nuova - ogni volta che ho davanti a me il foglio bianco e qualche prima fantasticheria - ma nel modo di pensarla e di costruirla percepisco anche che ciò che faccio ha a che fare con la vita complessiva della cultura, con il valore e il peso della sua presenza nella società.

Paolo Perezzani