

A TUTTO ARCO

Organo ufficiale di ESTA Italia



numero 7 - anno IV

iscritto al registro stampa periodica
al n. 441 in data 21.4.2008

direttore responsabile

Giovanni Battista Magnoli

assistente e coordinatrice editoriale

Paola Carlomagno

comitato di redazione

Marco Andriotti

Barbara Bertoldi

Fausto Cacciatori

Alberto Campagnano

Paola Carlomagno

Ennio Francescato

Bruno Giuranna

Satu Jalas

Luca Sanzò

segreteria di redazione

Anna Domaneschi

editore e redazione CREMONABOOKS

Cremona, Largo Boccaccino, 12/14

tel. 0372 31743 - fax 0372 537269

editoria@cremonabooks.com

www.cremonabooks.com

grafica, impaginazione, raccolta pubblicitaria

FORMAT - Cremona, via A. Rodano, 21

tel. 0372 800243 - fax 0372 800244

info@formatcr.it - www.formatcr.it

stampa: Fantigrafica - CR

Comitato Direttivo ESTA Italia

Bruno Giuranna *presidente*

Satu Jalas *vice-presidente*

Ennio Francescato *segretario*

Marco Andriotti

Barbara Bertoldi

Alberto Campagnano

Giuseppe Miglioli

Luca Sanzò

Ursula Schaa

Soci Onorari

Claudio Abbado

Salvatore Accardo

Piero Farulli

Renato Zanettovich

IN QUESTO NUMERO

Il Museo del Violino

Intervista a Oreste Perri

Sindaco della Città di Cremona

Intervista ad Andrea Mosconi

Conservatore dei beni liutari della Città di Cremona

David Ojstrakh, documenti, testimonianze e ricordi

Carlo Bergonzi. Alla scoperta di un grande Maestro

Liuteria in festival

Il Postwebernismo. I Ferienkurse di Darmstadt

Il Distretto della Musica ai nastri di partenza

I liutai cremonesi alla conquista di Cina e Stati Uniti

La vita nel... Laboratorio di Violino

Strumenti musicali, vernici e colori

Recensioni

Stewart Pollens - Stradivari

E' nata una stella: l'Accademia Violinistica
Zinaida Gilels

Didattica e professione

Violins and Bow Makers of Australia

Il 38° Congresso Internazionale ESTA di Bruges

Le quotazioni degli strumenti ad arco:
le ultime aste

Play Day e Incontro di Cremona

La musica elettroacustica e la viola elettrica

Intervista al professor Giorgio Nottoli

Alessio Toro



La società contemporanea è stata totalmente rivoluzionata dall'incredibile sviluppo del progresso scientifico che ha coinvolto senza distinzioni tutti gli interessi del genere umano, dalla medicina alle rappresentazioni artistiche. Nella danza, nella musica e nell'arte interattiva, infatti, sono sempre più spesso coinvolte informatica e multimedialità e l'evolversi della tecnologia sta cambiando radicalmente i processi di creazione dell'arte. L'informatica musicale, nata ormai più di quaranta anni fa, sta dimostrando in questi ultimi anni una raggiunta maturità sia attraverso le opere musicali, sia attraverso il consolidamento delle tecniche utilizzate precedentemente nei processi di creazione e produzione artistica. Nell'arte contemporanea si sta quindi delineando una visione in cui la tecnologia estende le facoltà percettive e motorie del corpo umano, allo scopo di esplorare nuovi linguaggi espressivi. A questo grande fermento artistico, in cui la ricerca scientifica gioca

naturalmente un ruolo cruciale, si affianca la disponibilità di sistemi innovativi che sempre più si stanno dimostrando in grado di fare esprimere la sensibilità umana. Potrebbe sembrare un controsenso, ma sembra proprio che al giorno d'oggi l'artista contemporaneo abbia in un certo senso "bisogno" della scienza tecnologica per manifestare la sua natura umana. Nell'ambito della musica classica e degli strumenti ad arco tutto questo però non ha avuto un'assimilazione facile, anzi ha incontrato numerosi ostacoli che non sono ancora stati del tutto superati. Del resto non è difficile immaginarne le motivazioni. Noi strumentisti ad arco utilizziamo quotidianamente crini di cavallo, corde di budello, colofonie, strumenti costruiti centinaia di anni fa, composizioni scritte nei secoli precedenti che costituiscono senza alcun dubbio colonne portanti del nostro repertorio. Certamente tutto ciò è stato modernizzato ma costituisce un difficile punto di parten-

za e un approccio compromesso da un senso di riconoscenza nei riguardi della tradizione. Forse è anche per questo che i nuovi strumenti hanno inizialmente trovato terreno fertile nella musica cosiddetta di consumo o nella musica per film, emancipandosi successivamente per rivendicare una propria dignità. Credo che valga la pena imparare a conoscerli e a sfruttare le loro potenzialità tenendo presente che quando parliamo, come in questo caso, di viola elettrica stiamo trattando di uno strumento che dal punto di vista organologico rispetto alla viola acustica presenta differenze sostanziali e naturali analogie. Sicuramente il corrispettivo elettrico è un diretto successore di quello acustico, ma nonostante la fratellanza iniziale dovrebbe essere considerato indipendente. L'utilizzo di questi nuovi strumenti rappresenta una delle direzioni che la musica colta potrebbe prendere in futuro e ritengo che sia ancora un territorio ingiustamente poco esplorato e che dovrebbe far parte del bagaglio culturale di un musicista completo e maturo.

A tal proposito ho avuto l'opportunità di intervistare il prof. Giorgio Nottoli, docente presso il Conservatorio di musica "S. Cecilia" di Roma della classe di Musica Elettronica e presso il Master in Ingegneria del Suono della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma "Tor Vergata".

Quale tipo di composizioni si può classificare con il termine "Musica elettroacustica"?

È sempre difficile definire esattamente questo tipo di musica. Nel mondo di oggi l'elettronica e l'elettroacustica si usano dappertutto, in un certo senso quasi in ogni genere musicale. L'utilizzo di strumenti elettronici nella realizzazione di una composizione potrebbe indurre a classificarla come musica elettronica. Ma vediamo di chiarirci un po' le idee in questo senso.

Per esempio, se prendessimo la partitura di una sinfonia di Beethoven potremmo tranquillamente realizzarla anche con strumenti elettronici; ma a

mio avviso sarà sempre più opportuno riprodurla con gli strumenti tradizionali, quelli originali.

Preferisco pensare alla musica da chiamare propriamente elettronica o "elettroacustica", come a quella musica che solo con l'elettronica o con l'elettroacustica può esprimersi.

Si tratta di quelle idee musicali che specificatamente sono state pensate per i mezzi elettronici e sono perfettamente coerenti con gli strumenti che la nuova tecnologia ci ha messo a disposizione nel Novecento.

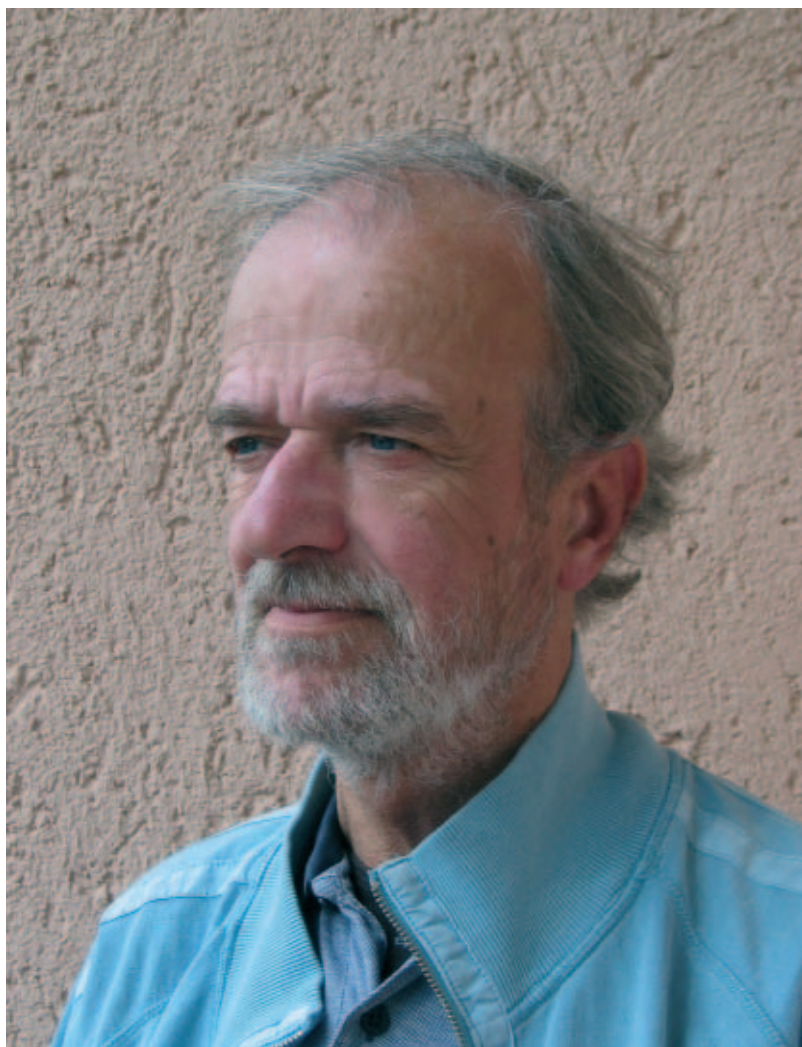
La musica che si avvale di supporti elettronici viene definita da alcuni come un procedimento compositivo che, dopo aver visto il suo culmine negli anni '70 e '80, è progressivamente passato di moda. Quali sono le sue opinioni al riguardo?

Innanzitutto, dobbiamo dire che la musica elettroacustica o elettronica ha ormai da tempo superato la sua fase pionieristica, e anche la sua fase utopica; cioè quel periodo in cui in qualche modo rappresentava il simbolo di un'utopia musicale che avrebbe dovuto sostituire tutta la musica esistente. Attualmente, tutto questo è stato completamente superato. In realtà, la musica elettroacustica non è passata di moda, ripeto: è semplicemente dappertutto, la si usa in ogni genere musicale, e anche in ambito colto viene utilizzata in tantissime situazioni compositive.

Naturalmente per quanto riguarda il repertorio classico tradizionale spesso non vi è l'utilizzo dei mezzi elettronici. È chiaro che, mentre nella musica "pop" il 99,9% delle composizioni presenta strumenti elettronici, nel caso della musica classica questo vale solo per la musica colta contemporanea e una parte di questa è elettroacustica.

La musica elettronica è, ovviamente, figlia della ricerca timbrica propria del XX secolo, ma c'è, secondo lei, una figura che, in secoli precedenti, possiamo definire più di altre come precursore della nuova musica?

In un certo senso queste figure di precursori le possiamo trovare in ogni epoca. Ogni periodo storico ha degli esponenti particolari che, in



qualche modo, guardano al di là del proprio tempo e molti di questi in ambito musicale si sono rivolti al timbro.

Ed è proprio per quanto riguarda questo parametro, l'impasto sonoro, che hanno dato un contributo essenziale. Si potrebbe perfino andare indietro fino al Cinquecento, dove la trascolorazione armonica veniva applicata utilizzando strumenti uguali, cioè appartenenti alla stessa famiglia, e quindi si faceva una vera e propria sintesi additiva, per voler citare un metodo di sintesi elettronico. Vale a dire, attraverso il fatto di suonare

insieme contemporaneamente strumenti della stessa famiglia si ottenevano timbri diversi, si utilizzava quindi l'armonia come timbro. In qualche modo, possiamo ritenere il timbro come figlio dell'armonia e, in effetti, l'armonia può essere considerata come una forma di timbro.

Quindi possiamo affermare che tutta la nostra tradizione musicale, in un certo senso, ha sempre prestato attenzione alla ricerca timbrica?

Beh, è chiaro che ci sono stati momenti storici diversi.

Per esempio, nell'Ottocento abbiamo dei compositori che si rivolgono al timbro già in maniera piuttosto notevole e consapevole. Basti pensare ai *Preludi* di Chopin, quando la melodia si ferma e l'armonia trascolora sotto di essa, diventando però la parte principale: qui abbiamo un'intuizione timbrica favolosa. In senso più strutturale, possiamo considerare per esempio anche Wagner, Brahms e, in seguito, Mahler come i protagonisti di questo filo rosso che ci porta al novecento, con la ricerca timbrica che esploderà con Schönberg e successivamente con Varèse, fino ad arrivare ai musicisti della seconda metà del Novecento dove il timbro diventa veramente il parametro principale.

Quali sono le sue esperienze sul particolare timbro della viola e che percorsi si possono intraprendere in futuro, anche alla luce delle possibilità che offre la viola elettrica?

Per quanto riguarda la viola, il mio approfondimento personale su questo strumento è abbastanza recente, poiché sono trascorsi appena un paio di anni dalla prima esecuzione di *In Viola*, un pezzo che ho scritto per Luca Sanzò, e le mie esperienze riguardano soprattutto questo lavoro. In particolare lo studio preliminare alla stesura del pezzo, che in questo caso è stato fatto proprio con l'esecutore, per me rappresenta una fase davvero importante nel procedimento compositivo, perché è il momento in cui posso confrontarmi e imparare. È solo dall'esecutore che si può capire

che cos'è veramente lo strumento, e quindi sentire che le sue potenzialità si dipanano, si chiariscono. Di solito sono possibilità che non hanno solo l'aspetto acustico, come per esempio, un timbro più duro o più morbido, ma anche l'aspetto storico; cioè quel timbro o quel modo di utilizzarlo richiama per esempio Hindemith, compositore che si è dedicato a questo strumento in maniera particolare. Io ho trovato la viola capace di grandi risorse e personalmente la ritengo uno strumento con la giusta espressività per ottenere determinate cose che desideravo da tempo.

Quindi la ricerca timbrica viene abbastanza soddisfatta?
Assolutamente. Dobbiamo aggiungere il fascino specifico che offre il timbro di questo strumento, che se come potenzialità potrebbe essere equiparato per esempio al violino, per quanto riguarda il timbro mostra invece aspetti particolarmente originali, perché presenta una poliedrica gamma di risorse sonore che riesce a spaziare da effetti di tipo dolce e morbido a suoni particolarmente aspri con armonici acuti molto presenti. Una varietà sicuramente utilizzabile con risultati molto interessanti.

Per quanto riguarda invece il corrispettivo elettrico?

Per quanto riguarda il corrispettivo elettrico si sta dando corso alla sperimentazione delle sue possibilità. Penso che in futuro possa essere molto interessante impiegare uno strumento del genere in un ambiente elettroacustico sia per la sua versatilità che per le tipologie timbriche che è possibile ottenere.

È più facile manipolare il suono di uno strumento ad arco elettrico rispetto a quello di uno acustico?

Su questo manterrei comunque un punto interrogativo. Diciamo che non è la stessa cosa.

Lo strumento elettrico in qualche modo è più neutro e quindi l'elaborazione elettroacustica prende il sopravvento, diventa il parametro fondamentale. D'altra parte lo strumento acustico

tradizionale dà un apporto coloristico molto forte e presenta una sua notevole personalità della quale ci si può anche servire. Forse potrebbe essere interessante quello che si diceva al momento della nascita degli strumenti elettrici. Per esempio, la chitarra è stata uno dei primi strumenti ad avere un corrispettivo elettrico.

Un grande jazzista come Charlie Christian, uno dei padri della chitarra jazz, venne criticato dai suoi contemporanei per un'eccessiva inespressività dovuta all'elettrificazione. Quindi l'espressività o meno degli strumenti elettrici resta comunque un problema. Bisogna constatare però che in seguito questi strumenti elettrici hanno acquistato una loro personalità. Perché in fondo la personalità degli strumenti o dei suoni risiede nel nostro cervello. C'è qualcosa per cui noi ad un certo punto eleggiamo un suono, come un suono per noi importante, che diventa un'etichetta di un periodo storico, di un momento, di un gusto estetico musicale.

Un caso sensazionale è quello dell'organo Hammond. Nasce come imitazione dell'organo, e siccome quando fu costruito i tasti funzionavano come degli interruttori facevano un "crac", un rumore insopportabile. Cercarono di toglierlo, ma quel "crac" diventò una delle ragioni del suo successo, perché è entrato nel nostro immaginario collettivo e lo abbiamo associato a tutta una serie di cose. Addirittura adesso si stanno facendo degli studi per riuscire a simulare quel "crac" il più fedelmente possibile.

È la nostra mente che comanda. Prendiamo, per esempio, la Fender Stratocaster, chitarra elettrica famosa negli anni '60, o il Moog. Sono stati i simboli della generazione degli anni '60 e '70, e questo chi avrebbe potuto dirlo? Non si sa esattamente perché, non possiamo addurre delle ragioni logiche per questo, ma è un dato di fatto che questi suoni sono stati associati a quel periodo storico, alla sua generazione e in qualche modo ai suoi ideali. Così come pure la viola nel Novecento, e poi la viola elettrica... chissà? Forse avrà un grande successo, non possiamo dirlo.

Al giorno d'oggi, quali sono le tecniche più usate per la sperimentazione elettroacustica e quali secondo la sua opinione hanno un futuro?

Oggi le tecniche più usate sicuramente sono quelle di elaborazione del suono, specialmente dal vivo, che permettono di costruire suoni diversi e a volte addirittura nuovi, a partire da suoni pre-esistenti. E proprio qui si può tornare al caso della viola elaborata.

Quindi l'interesse maggiore in questo momento della ricerca è quello di manipolare suoni conosciuti per estenderne le possibilità, catturare qualcosa di caratteristico da essi e costruire dei materiali nuovi. Questo, proprio nella musica elettronica dal vivo, rappresenta forse l'aspetto più interessante.

Quanto tempo dovrà trascorrere secondo lei, prima che le opportunità offerte dalla tradizione elettroacustica possano dispiegare, se non tutto, buona parte del loro potenziale?

Purtroppo non esiste una risposta a questa domanda, perché in realtà non è facile per noi che siamo nella contemporaneità dare un giudizio sulla storia della musica elettronica.

Potrebbe essere una storia finita, nel senso che essendo arrivata ormai al suo apice potrebbe non progredire. D'altra parte invece, ci potrebbe essere un futuro luminoso che potrebbe riservarci delle sorprese. È sempre difficile dire con precisione se stiamo vivendo l'inizio o la fine di qualcosa. Ed è anche particolarmente complicato prevedere il tipo di uso che si potrà fare dell'elettronica, che non dipende dalla tecnologia o in fondo nemmeno dalle tecniche compositive, ma proprio da come sarà il mondo domani. Perché se il futuro sarà basato sul commercio, ed esclusivamente su di esso, allora l'elettronica servirà soltanto a fare costare di meno certi prodotti, ed a produrre musica magari di minore qualità, ma distribuita a tutti. Se invece il nostro mondo riuscirà a rifocalizzarsi sulla cultura, adesso che tanti traguardi tecnologici sono stati raggiunti, e vorrà ricominciare a pensare davvero all'espressione musicale, allora forse si potranno fare dei grandi passi avanti. Ma questo dipenderà dalla società, o meglio dalla cultura che si svilupperà nelle società future e naturalmente è molto difficile prevederlo.

A proposito, in base alla sua esperienza in questo settore, come valuta la scena musicale italiana e che rapporti ci sono tra i compositori della sua generazione, le federazioni e le manifestazioni che promuovono e si occupano di questo tipo di musica?

La situazione, in questo senso, potrebbe essere considerata drammatica. I fondi e gli stanziamenti per la cultura in generale, da parte dello Stato Italiano e di altri stati europei sono diminuiti sensibilmente. Non solo nel campo musicale, anche se forse il nostro settore viene maggiormente penalizzato ma in tutti gli ambiti artistici. Sono disponibili molte meno risorse.

La cosa veramente grave è che le associazioni, e le manifestazioni da esse prodotte, che si occupano di questo tipo di musica, ormai non hanno più i mezzi per pubblicizzarsi, per diffondere la notizia; per far sì che alla gente arrivi un segno della loro esistenza. Tutto ciò porta ad un'assenza di pubblico, non dovuta alla cattiva qualità della musica,



che pure può esserci qualche volta ma al fatto che nessuno sia al corrente della sua esecuzione. Aggiungiamo anche, e questo secondo me dobbiamo dirlo, che questa musica è ancora, almeno per adesso, l'espressione di un pensiero musicale più complesso di quello della musica che viene diffusa normalmente dai nostri media. Occorre quindi uno sforzo intellettuale maggiore da parte del pubblico per andare a questi concerti e recepire questa musica. Credo che il pubblico andrebbe aiutato, informato, cosa che invece non avviene. Speriamo che in futuro questo non porti addirittura alla scomparsa di un pensiero musicale come il nostro, che si è sviluppato nei secoli e di cui l'Italia, con la sua tradizione di compositori, è sicuramente uno dei paesi detentori.

Anche perché, mentre magari la musica classica potrebbe avere lo spazio necessario dalle istituzioni tradizionali come i teatri o altri luoghi storici, la musica pop può avvalersi del sostegno del "mainstream" e di tutto quello che quotidianamente viene passato dai mass-media, la musica elettroacustica possiamo dire che ancora fatica ad avere la giusta considerazione.

La musica elettroacustica ha proprio come compagna la musica strumentale colta contemporanea. Non c'è differenza, anzi a volte ha qualche "chance" in più di arrivare al pubblico.

Piuttosto, possiamo affermare che in questo momento è proprio il pensiero musicale contemporaneo che non ha lo spazio e la legittima rilevanza che dovrebbe avere. Vorrei sottolineare il fatto che in Italia abbiamo un'educazione musicale di base che è veramente vergognosa. L'insegnamento della musica nelle scuole è completamente inadeguato. Insegniamo storia dell'arte, ma delle discipline musicali non diciamo nulla come se non fossero arte, non c'è una vera educazione musicale in questo senso. Dobbiamo quindi constatare che l'educazione musicale di base nel nostro paese non pone le fondamenta necessarie a fare scaturire neppure qualche curiosità musicale e questo fa sì che il nostro alter ego in altre discipline, non sa nulla della nostra.

Soprattutto per quanto riguarda la situazione attuale, perché per esempio Iannis Xenakis oltre ad essere un importantissimo compositore del secondo Novecento è stato anche un architetto, un ingegnere...

Un momento, in Italia abbiamo personaggi che sono assolutamente all'altezza, il problema è la situazione generale. In Francia, dove Xenakis ha vissuto, l'educazione musicale nelle scuole è molto sviluppata. Per cui quando viene proposto un concerto di musica contemporanea a Parigi, il pubblico mediamente è di tre mila persone. Rispetto a una grande città non è tantissimo, ma è un pubblico piuttosto numeroso, mentre in Italia è sempre piuttosto esiguo. Si può notare, per esempio, che da quando qui a Roma hanno inaugurato l'Auditorium Parco della Musica, dove viene realizzata un po' di pubblicità, quando c'è un evento di questo tipo la sala di solito è piena. Questo vuol dire che se qualcosa si muove, se si dà la notizia, se si stimola l'interesse del pubblico, non dico in maniera commerciale ma semplicemente mettendolo al corrente dell'esistenza di quello che sta avvenendo, la gente viene a sentire.

Ha ancora un senso, al giorno d'oggi, pensare una composizione in termini di note e partiture, o tutto ciò è già stato ampiamente superato?

La musica elettronica, alla sua nascita, con la sua utopia iniziale sembrava che avrebbe spazzato via note e partiture. Si afferma subito dopo la seconda guerra mondiale, nel secondo dopoguerra e nasce nel momento in cui c'è l'utopia della ricostruzione: bisogna ricostruire il mondo e la tendenza è di ricostruirlo nuovo, nulla deve assomigliare al passato perché sappiamo tutto quello che era appena successo. C'era questa atmosfera che portava con sé l'idea della tabula rasa.

Ma secondo me la musica con le note e con gli strumenti non morirà mai, a meno che non muoia la nostra civiltà perché ne fa profondamente parte. Ora anche la musica elettronica ne fa parte e le due tipologie possono convivere tranquillamente insieme, contaminandosi a vicenda

per il bene della musica. Perché bisogna rinnovare le cose? Rinnovare intanto non significa assolutamente distruggere il passato, ma significa interpretarlo in maniera diversa per comunicare ancora e per farlo abbiamo bisogno di modernizzare tutto per poterci nuovamente esprimere come fecero i musicisti del passato. Se noi utilizzassimo gli stessi impasti sonori, lo stesso uso degli archi, per esempio, di un compositore dell'Ottocento non riusciremmo a comunicare nulla. Sarebbe soltanto un'imitazione o un richiamo di qualcos'altro e non un'espressione genuina che per ritornare ad essere viva ha bisogno della presenza di qualcosa di nuovo. Ecco quindi l'utilizzo dello strumento elettronico, l'uso di stilemi musicali diversi. Inoltre si può anche attingere dalle culture etniche che abbiamo in tutto il mondo, perché anche questa tendenza si sta affermando da tempo ormai. Non dobbiamo accantonare nulla, specialmente ciò che caratterizza la nostra musica e la nostra tradizione che vanta più di quattro secoli di musica di una rilevanza indiscutibile.

Per andare avanti dobbiamo rinnovare senza eliminare, quindi c'è un grande futuro per le note, gli strumenti, ecc.

L'utilizzo della tecnologia elettronica porta all'estremo la sperimentazione della musica acustica, ne è quindi una naturale conseguenza o non è forse un territorio a sé stante, indipendente dal resto, che in futuro farà sì che le due branche della musica viaggino senza necessariamente incontrarsi?

In questo momento viviamo in una situazione di convivenza fra due cosiddetti generi musicali diversi. Uno è la musica elettronica propriamente detta, cioè sintetizzata o che usa suoni presi dalla natura e non dagli strumenti tradizionali, e che si esprime senza il loro utilizzo. L'altro è la musica elettronica dal vivo che utilizza ampiamente gli strumenti della nostra tradizione. Io penso che in futuro le due tendenze potranno convivere, pur essendo l'una complementare all'altra. La costruzione di un pezzo elettronico in studio, senza l'utilizzo quindi degli strumenti musicali, è

un procedimento che assomiglia più al lavoro dello scultore, o del pittore che dipinge la sua tela o modella il materiale da presentare al pubblico che a quello del musicista, inteso come musicista della tradizione che scrive la sua partitura davanti a un pianoforte. Come il pittore lavora con il colore e con la tavolozza, noi lavoriamo direttamente con il suono e non con le note scritte in partitura che indicano il suono ma ancora non lo sono. Invece, quando ci si relaziona ad un pezzo che prevede l'uso di uno strumento si sta trattando una situazione che porterà una performance dal vivo, quindi la composizione vivrà in maniera sempre diversa ad ogni esecuzione, e varrà sempre la pena riascoltarla. Quando è nata la musica per nastro magnetico, il grandissimo entusiasmo che c'è stato, e la ragione per cui ancora tanti compositori scrivono pezzi che ne prevedono l'uso, è dovuto al fatto che non si è mai potuto nella storia dell'uomo lavorare direttamente con il suono. Questo è talmente affascinante che anche questa tecnica difficilmente scomparirà mai, perché nulla può sostituirla: è un altro modo di fare musica. Quindi, se in un caso il compositore scolpisce il suono, come lo scultore con lo scalpello lavora il granito, nell'altro invece si relaziona allo strumento e si trova di fronte a diverse modalità di composizione. Per quanto mi riguarda sono più propenso a non usare un'elettronica in dialettica con lo strumento ma preferisco utilizzare le nuove tecnologie per estenderne le sue possibilità, timbriche e polifoniche. Per esempio, nel pezzo che ho scritto, *In Viola*, ad un certo punto la viola diventa una sezione di viole o addirittura un'orchestra. Lo strumento non viene modificato o stravolto ma viene espanso, e secondo me, questa è la cosa più affascinante che si può ottenere dal rapporto con uno strumento.

Un eccessivo sperimentalismo da parte dei compositori, seppure davvero interessante, non potrebbe causare l'allontanamento o il disinteresse del pubblico che considera queste composizioni un mero esercizio di stile? È possibile secondo lei coniugare una parte di questa ricerca con

alcuni aspetti della tradizione?

La faccenda è complicata, nel senso che questo è già successo da parecchio tempo. Si è già verificato che quello che è stato chiamato “sperimentalismo musicale” non sia stato recepito dal pubblico. Naturalmente su questo stiamo facendo delle grosse semplificazioni. In realtà, ci sono stati dei musicisti che sono stati molto recepiti, magari non subito ma dopo un breve lasso di tempo e in un contesto adatto. Più che di musica sperimentale io parlerei di musica colta. La musica colta, ad un certo momento, ha preso una strada, da Schönberg in poi passando dai futuristi e da Varèse, che in qualche modo allontana il pubblico: nel Novecento si verifica una frattura che è problema non ancora risolto. Possiamo solo discuterne perché non abbiamo soluzioni in questo senso. Dobbiamo sottolineare anche che oggi le cose stanno in un altro modo. I pezzi di musica contemporanea colta si possono dividere in categorie e gran parte di queste sono tranquillamente fruibili. Non mi risulta che oggi la totalità dei pezzi colti sia poco godibile, cacofonica o difficile da ascoltare. Allora, quando si presentò il problema, forse chi ha detto la cosa più intelligente e anche più cruda è stato Adorno, il nostro filosofo della musica, compagno di Horkheimer ed esponente della scuola di Francoforte, padre della sociologia musicale. Adorno ha detto: non c'è niente da fare, non è possibile per il grande pubblico avvicinarsi a questo tipo di musica perché nella nostra società tutto è fatto affinché i prodotti vengano scelti nella maniera più facile possibile. Al giorno d'oggi, infatti, scegliamo sempre ciò che può sembrare più accattivante e che viene maggiormente pubblicizzato. Un'opera d'arte, invece, si sceglie con una difficoltà che è equivalente a quella con cui è stata prodotta. Fra il costruire un'opera d'arte e il fruirlo non c'è differenza, la difficoltà è quasi la stessa, quindi secondo Adorno nella società attuale questa frattura non può essere saldata. Oggi magari è passato molto tempo, e forse bisognerebbe modernizzare questo pensiero anche se mentre ripeto questa citazione sento

quanto sia pesante, e quanto in fondo sia ancora vera.

Negli *Scritti corsari* Pasolini dice: «avevamo fatto i conti con tutto, pensavamo di farcela, ma non avevamo tenuto conto della società dei consumi, quella ucciderà tutto».

Questo veniva detto molti anni fa, al di fuori di ogni sospetto, ma riesce ad indovinare il futuro e in qualche modo adesso stiamo vivendo quel futuro. La società ci pone davanti una serie di giocattoli tra cui noi scegliamo, o ci impone quello da comprare. L'arte non è così. L'arte bisogna andarla a cercare con fatica, facendo delle scelte di comprensione perché l'opera ha bisogno di uno sforzo per essere compresa. Ecco il grande problema.

Facciamo un caso eclatante: i famosi neo-romantici. Quando si affermò una corrente di musicisti neo-romantici tutti pensarono che avrebbero avuto successo perché furbescamente ripescavano delle melodie dalla tradizione di fine Ottocento per utilizzarle nelle loro composizioni. Invece fu un insuccesso clamoroso, non funzionarono malgrado tutto. Prendere i materiali dalla tradizione non serve a nulla. Il problema è che in questo mondo è difficile proporre un prodotto pensato, dove c'è il pensiero c'è sforzo ed è per questo che fecero un buco nell'acqua.

TORO

XXXXXXXXXX