

Paolo Rosato

La Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC): per un nuovo ruolo nella comunicazione musicale oggi

Articolerò il mio intervento in tre parti. Nella prima dirò qualcosa sulla storia della Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC) e sulle strategie “comunicative” da essa messe in atto in quasi novanta anni di storia. Nella seconda parte cercherò di mettere a fuoco alcuni aspetti e problemi relativi alla comunicazione musicale e di evidenziare su quali equivoci linguistici, semiotici e filosofici tali problemi trovino fondamento. Infine, illustrerò sinteticamente i recenti orientamenti della SIMC alla luce delle precedenti osservazioni.

1. La SIMC dalle origini al nuovo statuto del 2004

La Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC) è una associazione senza scopo di lucro che «si pone il fine di promuovere la musica contemporanea in ogni suo aspetto culturale perseguendone in ogni sede opportuna un’adeguata considerazione e valorizzazione.»¹ La SIMC aderisce alla International Society for Contemporary Music (ISCM) di cui è una delle attuali quarantotto sezioni nazionali. «La sua esistenza, così come la sua struttura organizzativa, è tuttavia indipendente e non necessariamente condizionata dall’esistenza della predetta I.S.C.M. o dalla propria adesione alla stessa».² Questo doppio binario caratterizza la SIMC sin dalla sua originaria costituzione risalente al 1923. Conviene dunque dare una sintetica informazione sulla Società internazionale prima di illustrare le vicende di quella nazionale.

Nel 1922 un gruppo di giovani musicisti austriaci capeggiati da Rudolf Réti, oggi ricordato più come analista e teorico che come compositore, organizza un Festival di nuove musiche a Salisburgo. Nei sette concerti in programma vengono eseguiti oltre cinquanta brani di recente composizione, tra i cui autori figurano Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinskij, Hindemith, Bloch, Honegger, Poulenc, de Falla, Busoni, Gian Francesco Malipiero, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco. Sulla scia di questo evento, nel gennaio del 1923 si tiene a Londra un convegno nel cui ambito viene fondata la ISCM. Al convegno di fondazione partecipano delegati di nove paesi. L'Italia è rappresentata dal critico musicale Guido Maggiorino Gatti (1892-1973). La Francia da Maurice Ravel. Presidente viene eletto il musicologo inglese Edward Joseph Dent, che sarà in carica fino al 1938, e poi dal 1945 al 1949. Tra le finalità quelle di “coltivare la musica contemporanea di valore senza riguardo alla nazionalità, alle opinioni politiche o religiose dei compositori” e di prestare particolare attenzione alle “tendenze sperimentali e di difficile approccio”. A partire dal 1923 la ISCM organizzerà un Festival internazionale ogni anno (con una breve interruzione nel periodo bellico) che dagli anni Sessanta prenderà il nome di “World Music Day”, costituendo delle giurie internazionali per la selezione degli autori e dislocando a rotazione l'evento nei Paesi associati. Una revisione dello statuto sarà effettuata nel 1974, a Rotterdam, nel tentativo di fronteggiare una crisi di identità nel momento di massima espansione della musica seriale e delle avanguardie più radicali. Lo Statuto ribadirà la indipendenza dai fattori commerciali e politici, la vocazione “universalistica” e «la pari importanza che nel consesso avrebbe dovuto godere ciascuno dei diversi gruppi nazionali.»³

Possiamo articolare la storia della Società nazionale in tre periodi: il primo, dalla fondazione alla seconda guerra mondiale, che ruota intorno alla figura di Alfredo Casella; il secondo, dal 1946 al 2004, anno di approvazione dello Statuto attuale; il terzo, sotto la presidenza, da poco riconfermata, del compositore Davide Anzagli.

¹ Dallo Statuto del 13 giugno 2004, art. 1.

² Dallo Statuto del 13 giugno 2004, art. 2.

³ Cfr. Zanetti Roberto, *SIMC: Storia della Società Italiana di Musica Contemporanea: dalla Fondazione al 2001*, edito dalla società stessa, testo che riprende ed amplia in parte il volume dello stesso autore *La musica italiana nel Novecento*, Bramante Editrice, Treviso 1985.

1.1. Alfredo Casella e la CDNM

L'esigenza di fare qualcosa per la diffusione della nuova musica era fortemente sentita anche in Italia, e già il compositore Alfredo Casella (1883-1947) aveva dato vita nel 1917 alla Società Nazionale di Musica (SNM), trasformata di lì a poco in Società Italiana di Musica Moderna (SIMM)⁴ e attiva sino al 1919. Nell'estate successiva alla nascita della Società Internazionale Casella e Gian Francesco Malipiero (1882-1973), ad Asolo, progettano “un nuovo organismo di cultura moderna”, che prenderà corpo grazie alla fattiva collaborazione di Gabriele d'Annunzio. È il poeta a coniare il nome di Corporazione delle Nuove Musiche (CDNM) ed il relativo motto latino *Concentus Decimae Nuncius Musae* (Concento Nunzio della Decima Musa). Anche le linee guida fondamentali sono elaborate da d'Annunzio⁵.

La CDNM, attiva dal 1923 al 1928, svolge anche la funzione di sezione italiana della neonata società internazionale. Del gruppo fanno parte, oltre Casella e Malipiero, il compositore Franco Alfano (1876-1954), il direttore e compositore Victor De Sabata (1892-1967), il direttore Bernardino Molinari (1880-1952), i compositori e musicologi Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e Ottorino Respighi (1879-1936). Delegato nazionale è ancora il Gatti. La rivista torinese “Il pianoforte”, fondata e diretta da quest'ultimo, offre una sede provvisoria al nuovo organismo. Gatti si dimetterà da delegato in seguito alle polemiche per lo scarso ruolo riconosciuto ai compositori italiani nel I Festival internazionale del 1923 a Salisburgo, alimentate anche dalla stampa fascista. Casella resterà delegato e segretario unico fino al 1940.

Tre sono le linee guida principali di questa prima fase: la creazione di spazi per promuovere la nuova musica, il reperimento di fondi per l'organizzazione delle manifestazioni, i rapporti col mondo musicale internazionale.

La promozione della nuova musica avviene sin da subito non solo all'interno dei festival internazionali dell'ISCM, ma anche attraverso iniziative proprie. Dal 1923 al 1928 la CDNM organizza circa settanta manifestazioni, eseguendo in Italia e all'estero lavori di compositori italiani ma anche stranieri quali Stravinskij, Hindemith, Weill, Ravel, Křenek, Milhaud, Poulenc, Honegger, Bartók, Prokof'ev, Schoenberg. Da segnalare, tra l'altro, la prima italiana del *Pierrot lunaire* nel 1924.

Per quanto concerne il reperimento dei fondi, dopo una fase che potrebbe apparire un po' naïf, ricca di episodi di colore – come quelli raccontati dal compositore Mario Labroca (1896-1973) a proposito dell'incontro a Roma, a casa di Casella, tra un gruppo di compositori e la mecenate americana, la pianista Elisabeth Sprague Coolidge (1864-1953) che girava il mondo selezionando e premiando in denaro autori di nuova musica⁶ – la CDNM ebbe pieno appoggio da parte del governo fascista il quale, intravedendo una importante occasione per presentare trionfalmente l'immagine italiana nel mondo, sovvenzionò abbondantemente i tre festival internazionali che si tennero in Italia: a Venezia nel 1925, a Siena nel 1928 e a Firenze nel 1934. Intorno a questi prendono avvio altrettanti eventi di grande rilevanza per la cultura musicale non solo italiana: il festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia nel 1930; l'Accademia Chigiana nel 1933, ad opera del conte Guido Chigi-Saracini, che già aveva fornito sostegno economico al Festival del 1928; il Maggio Musicale Fiorentino, sotto la direzione di Gatti, nel 1933.

Nelle sedici edizioni dei festival ISCM a cui l'Italia partecipa⁷, sono presenti 18 compositori italiani con 44 brani. Casella poteva essere ben fiero del compito svolto, anche in qualità di membro

⁴ Si veda su queste vicende Casella Alfredo, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941, pp. 143 e segg.

⁵ Tra queste, oltre alla valorizzazione della musica contemporanea, il recupero della antica musica italiana, a partire da quella di Monteverdi, la costituzione di una orchestra ed il proposito di “andare verso il popolo, creando ovunque in Italia audizioni per le masse”, D'Annunzio provò a farsi carico, senza buoni risultati, anche dell'aspetto economico. I sostegni vennero da altre parti, *in primis* dalla mecenate e pianista americana Elisabeth Sprague Coolidge.

⁶ Si veda Labroca Mario, *L'usignolo di Boboli*, Neri Pozza Editore, Firenze 1959, in particolare il capitolo “La corporazione delle nuove musiche”, pp. 97-101.

⁷ I Festival furono in realtà 19, ma l'Italia fu esclusa da quello del 1936 per le sanzioni economiche che fecero seguito alla campagna d'Africa, e dai due che a causa del conflitto mondiale si tennero negli Stati Uniti nel 1941 e 1942.

della giuria internazionale (cinque presenze), avendo riportato sulla scena mondiale la musica strumentale e i compositori italiani.

Nel chiudere questa parte sulle origini, voglio rimarcare tre aspetti che caratterizzeranno comunque la storia successiva:

1) La presenza di differenti figure professionali – dal musicologo, al critico, al direttore d'orchestra, allo strumentista e al compositore – tanto nella Società Internazionale che in quella Italiana, figure che spesso convivono in uno stesso individuo⁸.

2) Da ciò consegue l'importanza di un discorso a tutto tondo sulla nuova musica, dalla sua ideazione, alla sua attualizzazione interpretativa, alla sua ricezione e alla sua collocazione sociale.

3) Il fatto che compositori e musicologi italiani rivolgersero il loro sguardo alla musica italiana pre-ottocentesca, sia curandone le prime edizioni critiche⁹, sia producendosi per la sua esecuzione al fianco di quella delle nuove musiche¹⁰. Lo strapotere del melodramma doveva far apparire l'Ottocento come una sorta di medioevo musicale da scavalcare all'indietro, per tornare alle origini della più genuina tradizione strumentale italiana, che era stata in grado di essere maestra a quella francese e tedesca (in questo soddisfacendo in pieno anche il regime fascista). Ma l'accostamento di musica contemporanea ed antica è fenomeno su cui riflettere seriamente nell'ipotesi di una più capillare diffusione della nuova musica.

1.2. La SIMC dal 1946 al 2004

Contestualmente alla ripresa delle attività della ISCM dopo la pausa bellica, nel 1946 in Italia viene ricostituita la sezione nazionale che prenderà il nome attuale di SIMC. Il comitato d'onore è composto da Casella, Malipiero e dal direttore e compositore Vittorio Gui (1885-1975); il consiglio direttivo dai compositori Luigi Dallapiccola (segretario unico fino al 1950), Luigi Cortese (1899-1976), Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), Riccardo Nielsen (1908-1982) e Goffredo Petrassi (1904-2003), nonché dai critici Gatti e Alberto Mantelli (1909-1967). L'Italia partecipa così al XX festival ISCM, con i *Canti di prigionia* di Dallapiccola, che saranno eseguiti al fianco di lavori quali *Ode a Napoleone Bonaparte* di Schoenberg, *Sonata per due pianoforti* di Stravinskij, *Ode per la fine della guerra* di Prokof'ev, *Quatuor pour la Fin du Temps* di Messiaen.

Nel 1950 una nuova assemblea dei soci nomina membri onorari Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi (che dal 1954 al 1956 ricoprirà la carica di presidente della ISCM), Ghedini, il direttore Tullio Serafin ed il musicologo Fausto Torrefranca. Presidente del nuovo comitato esecutivo Gatti, segretario il compositore Mario Peragallo (1910-1996). Questa la successione dei presidenti fino al 2004, anno in cui viene redatto ed approvato un nuovo statuto, sotto la direzione del neoeletto Anzagli: Guido M. Gatti dal 1950 al 1956, Mario Peragallo dal 1956 al 1960, Roman Vlad dal 1960 al 1963, Mario Peragallo dal 1963 al 1986, il direttore e clarinettista Giuseppe Garbarino dal 1986 al 2003. La sede della SIMC corrisponderà a quella di ogni presidente.

Dal 1946 al 1958, in 13 edizioni del festival internazionale, l'Italia è presente con 24 autori e 37 brani. Largo spazio è dato ai giovani compositori, tra cui Bruno Maderna, Camillo Togni, Roman Vlad, Aldo Clementi, Vittorio Fellegara, Luciano Berio, Niccolò Castiglioni.

Nel 1949 il Festival Internazionale si tiene in Sicilia (Palermo e Taormina, 22-30 aprile). Nello stesso anno, a Milano, si tiene l'importante Congresso di musica dodecafonica che apre nuove

⁸ Va rilevato che la distanza storica, come nel caso di Réti, ridimensiona o stravolge i ruoli. Ad esempio, il compositore Ernst Bloch è oggi ben più famoso come il filosofo della "Teologia della speranza". Molti compositori sono oggi considerati e ricordati solo come esecutori o direttori d'orchestra.

⁹ È noto che l'edizione completa delle opere di Monteverdi (1926-1942) fu a cura di Gian Francesco Malipiero. Meno noto, forse, che pure Ottorino Respighi curò la revisione e pubblicazione di opere di Monteverdi, Vivaldi, Marcello, interessandosi anche alla modalità del canto gregoriano.

¹⁰ Nel terzo Festival dell'ISCM, organizzato dalla CDN M e tenutosi per la sezione di musica da camera a Venezia, dal 3 al 7 settembre del 1925, Casella inserì un concerto con musiche di Monteverdi, Marcello e Vivaldi al fianco dei cinque dedicati alle sole nuove musiche. Come ricorda Zanetti, i tre autori e le loro musiche erano «sconosciuti al grande pubblico e pochissimo noti anche negli ambienti specialistici», op. cit. p. 6 (nota 18).

prospettive nella musica contemporanea.¹¹ Nel 1959 Roma ospita l'ultimo Festival Internazionale tenutosi in Italia.

A questa data, secondo alcuni osservatori, tra cui Massimo Mila, il ruolo della Società di Musica Contemporanea, l'Internazionale e l'Italiana, sembra essere al tramonto. La musica contemporanea è ormai un fenomeno di moda che non necessita più di essere difeso.¹² Il giovane Giacomo Manzoni parla di “routine culturale” ma rileva che per il grande pubblico si tratta sempre di un fenomeno d'élite.¹³

Partiamo da quest'ultima considerazione per fare il punto su questo secondo periodo della SIMC:

1) Creati spazi specifici per la nuova musica, spazi ormai “normalizzati” nel panorama culturale moderno, il problema diventa quello dell'inserimento della musica contemporanea nei circuiti cosiddetti “normali” a cui partecipa il grande pubblico.

2) Si assiste ad un conflitto fra tendenze ultra-radicali – dalla dodecafonia al serialismo integrale e alla musica elettronica – e tendenze moderate (che vorrebbero riconoscere diritto di cittadinanza ad ogni tipo di espressione musicale contemporanea).

3) Nascono nuovi luoghi di produzione e diffusione della musica contemporanea, legati alle tendenze più radicali, come nel caso dei Ferienkurse di Darmstadt (dal 1946), che rendono marginale il ruolo della ISCM ed anche della SIMC.

4) All'interno della ISCM operano compositori non necessariamente iscritti alle sezioni nazionali, come nel caso di Franco Donatoni, che sarà membro della giuria internazionale nel 1971 e nel 1975. D'altra parte, la possibilità di interagire direttamente con la ISCM – condizione tutt'ora valida – è sacrosanta garanzia di tutela delle libertà di scelta individuali.

Infine, nelle 42 edizioni del “World Music Day”, dal 1960 al 2001, troviamo 66 autori italiani con 141 composizioni. Di questi, solo quattro – tra cui Giacinto Scelsi (13 lavori in 8 edizioni) – sono nati all'inizio del secolo, ventuno sono fioriti tra le due guerre, e oltre quaranta (con circa 60 composizioni) sono nati nel secondo dopoguerra. Tra i più presenti, accanto a Scelsi troviamo Donatoni, Berio, Nono, Fellegara, Castiglioni e Maderna¹⁴.

2. Aspetti e problemi della comunicazione musicale

Nel suo ormai classico *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco distingue tra comunicazione e significazione. Un processo di comunicazione consiste nel «passaggio di un Segnale (il che non significa necessariamente 'un segno') da una Fonte, attraverso un Trasmittitore, lungo un Canale, a un Destinatario (o punto di destinazione)»¹⁵. Un processo di significazione si ha solo se esiste un codice, cioè «un sistema di significazione che accoppia entità presenti a entità assenti»¹⁶. Se il destinatario è una macchina il segnale agirà come mero stimolo, e si avrà semplice passaggio di informazione; se il destinatario è un essere umano tale segnale potrà sollecitare una risposta interpretativa. I sistemi di significazione sono indipendenti dai processi di comunicazione, anche se «nei processi culturali, i due fenomeni sono strettamente intrecciati».¹⁷ Al contrario, «ogni processo di comunicazione poggia su un sistema di significazione».¹⁸

Può allora convenire, metodologicamente, distinguere i problemi concernenti la significazione in musica da quelli relativi alla comunicazione. Proviamo ad adottare il modello classico della comunicazione elaborato da Roman Jakobson e a declinarlo in rapporto alla musica: il compositore (emittente) esprime una propria visione del mondo musicale (referente) producendo un brano (messaggio) che cercherà di far giungere attraverso vari mezzi (canale) ad un pubblico

¹¹ Vi prendono parte gli italiani Dallapiccola, Peragallo, Riccardo Malipiero, Zecchi, Maderna, Togni, e molti stranieri fra cui René Laibowitz e John Cage.

¹² Cfr. quanto riportato in Zanetti, op. cit., pp. 22 e 24.

¹³ Cfr. Zanetti, op. cit., p. 24.

¹⁴ Cfr. Zanetti, op. cit., p. 34.

¹⁵ Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 19.

¹⁶ Eco, op. cit., p. 19.

¹⁷ Eco, op. cit., p. 20.

¹⁸ Eco, op. cit., p. 49.

(destinatario) che possa apprezzarlo attraverso la condivisione più o meno ampia di una serie di scelte linguistiche (codice).

Su questa base si può constatare che nella prima parte del secolo scorso l'azione delle società di musica contemporanea si è incentrata eminentemente sul canale e secondariamente sul destinatario. È come se l'accettazione della nuova musica dipendesse solo dalla possibilità di trovare e ampliare gli spazi in cui farla ascoltare. Il resto sarebbe venuto da sé, attraverso una metabolizzazione magari lenta ma sicura. In effetti, la cosa non è poi così strana. Basta riflettere su come quotidianamente ci abituiamo a nuovi prodotti, nuove forme di automobili, di scarpe o vestiti, che inizialmente incontrano il nostro disappunto se non il nostro totale diniego, grazie ad una "frequenziazione" più o meno forzata con quelli. In sé questa idea potrebbe anche avere un valido fondamento percettivo e psicologico: cosa accadrebbe se le suonerie dei cellulari fossero per legge fatte con sola musica d'avanguardia?

L'accostamento di musica pre-ottocentesca e nuova musica, al di là degli intenti nazionalistici, rimanda proprio a questa fiducia inconscia che la affermazione del nuovo – e in questa categoria potevano rientrare appieno le musiche antiche riscoperte – dipendesse quasi del tutto dalla sola possibilità di farlo ascoltare. Anche l'idea di creare rassegne specializzate in musica contemporanea sembra poggiare sulla credenza ingenua di una possibile sostituzione, magari lenta, del vecchio col nuovo, così come – ad esempio – la musica della discoteca ha sostituito quella del dancing.

La normalizzazione dei festival di nuova musica è forse stata un danno per la musica nuova. Essa, a lungo andare, ha contribuito alla creazione di una moda del contemporaneo e di un pubblico d'élite. Il problema del rapporto col grande pubblico sposta l'attenzione sul versante del destinatario: ma è un problema che viene risolto screditando il pubblico di massa, il quale, come osserva Alessandro Baricco, ha avuto il terrore «di non riconoscere il Beethoven di turno. Inchiodato davanti a una musica impenetrabile, esso ha consumato inerte per decenni il rito di una iniziazione destinata a non finire mai: incapace di reagire perché convinto di essere una retriva cellula del sistema in affannosa corsa dietro il genio altrui»¹⁹.

Screditato il pubblico di massa, la lotta della nuova musica si sposta dal fronte esterno (canale e destinatario) a quello interno: chi sia l'autentico rappresentante della nuova musica (emittente) e quale mondo musicale sia degno di essere rappresentato (referente, legato però al soggetto). Baricco non sa, o forse non dice, del silenzio a cui sono stati condannati quei tanti compositori che non si sono riconosciuti nelle avanguardie estreme scadute spesso in mero accademismo, ma neppure nelle altrettanto accademiche correnti neo-qualcosa-di-noto. Non è un caso che nel pieno di questa lotta, nella metà del secondo Novecento, la ISCM abbia rivisto il proprio Statuto nei modi ricordati sopra. E per il bene della nuova musica, è un bene che alla lunga sia prevalso, a fine secolo, l'indirizzo non radicale, per dare spazio alle tendenze più disparate spesso in contrasto con quelle dominanti.

Non ho ancora volutamente fatto riferimento al codice, la cui esistenza è comunque necessaria affinché il circolo della comunicazione si chiuda. Eco ci ha ricordato che:

1) un sistema di significazione, possibile solo se esiste un codice, è un «costrutto semiotico autonomo che possiede modalità d'esistenza del tutto astratte, indipendenti da ogni possibile atto di comunicazione che le attualizzi»²⁰, ma anche che:

2) molti di quelli che normalmente si definiscono codici sono in realtà dei semplici sistemi, da lui chiamati s-codici, come nel caso di «una serie di segnali regolati da leggi combinatorie interne»²¹ che vanno a costituire un sistema sintattico. Il codice in senso stretto è solo «la regola che associa gli elementi di un s-codice agli elementi di un altro s-codice o di più s-codici»²².

Alla luce di tali distinzioni possiamo meglio comprendere alcuni equivoci ruotanti intorno alla musica contemporanea. La esistenza – prodotta a tavolino o meno – di un sistema di regole di

¹⁹ Baricco Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 54.

²⁰ Eco, op. cit., p. 20.

²¹ Eco, op. cit., p. 54.

²² Eco, op. cit., p. 56.

combinazione dei suoni non implica di per sé la costituzione di un codice e ancor meno dunque quella di un linguaggio. È necessario che intervenga la regola dell'associazione. La domanda è allora se tale regola possa essere costruita a tavolino o se non richieda un processo di socializzazione e condivisione intersoggettiva.

Regole di associazione costruite a tavolino possono funzionare nella comunicazione tra macchine. Il destinatario macchina può essere in grado di ricostruire perfettamente l'associazione tra due o più s-codici prevista dalla fonte se in possesso del relativo codice. Ma la risposta è *sub specie stimuli* e non implica nessuna interpretazione da parte del destinatario. Se anche il cervello umano fosse in grado di ricostruire, all'ascolto, le “autoregolamentazioni sofisticatissime” e i “virtuosismi di aritmetico cerebralismo” di certa musica d'avanguardia, non avremmo fatto un passo avanti. Riconoscere all'ascolto tali associazioni non implica di per sé che tali associazioni abbiano, anche, un senso per il destinatario umano.

Su questo punto cadono molti critici della musica contemporanea, tra cui lo stesso Baricco, il quale sembra ridurre il problema al fatto che la “dialettica di previsione e sorpresa” della musica più radicale non potrà mai essere compresa e ricostruita da un ascoltatore umano. Mentre sarebbe ben chiara al compositore, il quale «nel suo laboratorio, si muove in un universo organizzato che conosce alla perfezione perché lui stesso l'ha creato»²³. Proviamo a chiederci cosa cambierebbe se potessimo riconoscere all'ascolto l'equazione che regola i rapporti fra i parametri musicali in un dato pezzo, o che regola le trasformazioni nei processi di distribuzione degli intervalli o delle frequenze: daremmo sulla base del mero riconoscimento un senso “estetico” a tali relazioni? Forse, si potrebbe provare un piacere paragonabile a quello del fisico quando scopre una nuova formula o risolve un difficile problema. Ma pur non volendo negare la possibilità di un piacere “estetico”, fine a se stesso, in qualsiasi “scoperta” umana e in qualsiasi campo, né – al contrario – un piacere “economico”, nell'ottenere qualcosa d'altro, in qualsiasi “realizzazione” umana, e anche nel campo artistico, ebbene ci pare che le cose vadano impostate in maniera differente.

Quello che sembra dimenticato nell'ambito del linguaggio musicale è:

1) un linguaggio è qualcosa di complesso, in cui dobbiamo riconoscere la presenza di più codici (in senso stretto) a loro volta costituiti da vari sistemi o s-codici, e che la loro cooperazione è articolata variamente ed è inscritta in una temporalità lunga, per quanto non si esclude *a-priori* che alcune relazioni possano costituirsi nel breve periodo;

2) in considerazione della suddetta complessità, è utopistico credere che un qualsiasi emittente possa avere una conoscenza perfetta, piena e definitiva, di un messaggio complesso quale quello artistico, anche se da lui stesso prodotto, non potendo egli calcolare le illimitate implicazioni conseguenti all'interazione fra codici e sistemi, senza tener conto dell'azione di meccanismi inconsci, volendo escludere il ruolo dell'errore e del caso; ma anche perché tale messaggio potrà interagire con molteplici destinatari dotati di codici e sistemi non del tutto o poco corrispondenti a quelli dell'emittente;

3) pur non volendo prendere una posizione totalmente heideggeriana, sembra una presunzione affermare che un compositore possa creare un proprio linguaggio. Egli può sì avere un proprio mondo, una propria visione delle cose musicali, e può anche ideare dei sistemi (o s-codici) con cui organizzare aspetti del proprio messaggio. Ma se davvero fosse in grado di creare *ex-novo* un linguaggio, e produrre con esso dei messaggi, essi dovrebbero essere non solo totalmente incomprensibili ma anche non riconoscibili come messaggi. I segni usati dovrebbero essere costituiti da elementi diversi da quelli sino ad ora adottati. Il che vuol dire che la musica dovrebbe usare segni fatti non di suoni (e di tutto ciò che la nostra cultura ritiene suono). Scale di qualsiasi temperamento producono sempre suoni, per quanto strutturati in modi che possono apparire insoliti e poco gradevoli. Inoltre, tali messaggi dovrebbero passare per un canale che non sia inserito in un sistema di comunicazione musicale già esistente, e dovrebbe essere emesso da un soggetto non riconducibile in alcun modo a quello che oggi possiamo riconoscere come un compositore o

²³ Baricco, op. cit., p. 53.

comunque un musicista. Questa situazione paradossale ci fa capire che anche la musica più radicale non ha potuto, più che non voluto, spingersi oltre certi limiti;

4) si tende a dimenticare che la musica, in quanto fatto umano, ha a che fare anche con la dimensione dell'affetto e della memoria. Per quanto non sia facile dire quali associazioni scattino fra suoni organizzati in un dato modo e certi sentimenti, non può non crearsi un rapporto tra un sistema sintattico ed alcune risposte emotive e comportamentali in chi ascolta, fossero anche di totale rifiuto. La volontà radicale di neutralizzare del tutto questi aspetti è anch'essa votata al fallimento. Lo dimostra il fatto che nell'immaginario collettivo la musica contemporanea sia spesso associata a situazioni brutte, violente, orride, e via dicendo: il che vuol dire che tale musica ha comunque acquistato un senso – per quanto in negativo – ed un significato socialmente riconoscibili ed utilizzabili; per dare un esempio in positivo, posso ricordare la reazione entusiastica alla mia prima prova compositiva su suoni scelti su non ricordo quale regola combinatoria, che fu quella di mia madre, appunto;

5) Pierre Boulez e Jean-Jacques Nattiez sembrano dimenticare che nel linguaggio le strategie poetiche sono costitutivamente²⁴ connesse con quelle estetiche, anche se i gradi di tale connessione possono variare nel tempo e nello spazio. «Boulez aveva constatato che la scrittura non permette di prevedere le strategie estetiche», afferma Nattiez con soddisfazione.²⁵ E ci informa di quali rimedi abbia trovato in *Répons* per comunicare meglio con gli ascoltatori: maggiore caratterizzazione (riconoscibilità e magari legame affettivo col materiale) del gesto musicale, introduzione di un maggior numero di ripetizioni (per facilitare la memoria), uso di segnali che marchino i mutamenti strutturali. A ben vedere, l'intervento correttore di Boulez si muoveva sul piano del codice narrativo, non su quello grammaticale e sintattico, e sarebbe bene non confondere i vari piani;

6) Boulez pare invece confondere il sistema testo col sistema lingua, affermando che dal sistema tonale si possono “dedurre” composizioni come ad esempio la fuga.²⁶ In verità, col sistema tonale si può fare di tutto, anche composizioni seriali. Tale sistema, seppure correttamente usato, non garantisce nulla sull'eventuale valore estetico del pezzo né sulla sua accettazione in un circuito comunicativo. Esso può facilitare l'ascolto in quanto pone delle relazioni invariabili tra i suoni, organizzati in scale ed in sequenze corrette di accordi, laddove la scala dodecafonica, potendo essere usata ogni volta con differenti disposizioni degli intervalli, rende le cose più difficili. Ma una composizione di Weber, come ho provato a dimostrare analizzando la sua *Seconda Cantata*, non trova il suo senso – o almeno non lo trova solo – nelle rigorosissime strutture che egli costruisce²⁷;

7) suona come una illusione l'idea, riconfermata ancora, ad esempio, da Ivan Fedele²⁸, che un nuovo pezzo di musica possa agire secondo procedure affatto originali e del tutto inaspettate, solo a partire dal proprio materiale di origine, e non rientrare invece comunque all'interno di sistemi e codici sintattici, narrativi e retorici socialmente acquisiti e, almeno in parte, chiaramente riconoscibili. La retorica della musica contemporanea esiste: il che non implica di per sé un giudizio negativo. Tutto sta a vedere come la si mette in gioco, e se si riesce a non cadere nell'accademismo, problema che riguarda qualsiasi tipo di produzione musicale e qualsiasi epoca storica;

8) la complessità dei codici nella musica è stata vista da Nattiez come un limite per la comunicazione, piuttosto che come un arricchimento della stessa. Infatti, la non totale corrispondenza tra i codici messi in gioco da emittente e ricevente può aprire la strada ad una

²⁴ Intenzionalmente, nel senso husserliano del termine.

²⁵ Nattiez Jean-Jacques, *Répons e la crisi della “comunicazione” musicale contemporanea*, «Eunomio» 17 1990, pp. 14-25. In particolare p. 16.

²⁶ Si veda Delli Pizzi Fulvio – Michele Ignelzi, *La nozione di sistema nella musica contemporanea*, «Eunomio» 22 1996, pp. 30-31. Il riferimento è all'articolo di Boulez Pierre, *Le système ed l'idée*, apparso sul primo numero di *InHarmoniques* nel 1986, poi ampliato e ripubblicato in *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois, Paris 1989, pp. 316-390.

²⁷ Si veda Rosato Paolo, “*Melos*” *narrativity in Anton Webern. In memoriam Nicolas Ruwet (1932-2001)*, in Delli Pizzi Fulvio – Ignelzi Michele – Rosato Paolo, *System of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics, and hermeneutics of music*, ISI, Helsinki 2004, pp. 129-147.

²⁸ Fedele Ivan, *L'artista e l'artigiano*, conferenza tenuta il 17 giugno 2010, presso il Conservatorio “Luisa D'Annunzio” di Pescara, all'interno della rassegna *Varianti* organizzata dall'Accademia Musicale Pescara.

umanissima dialettica del reciproco riconoscimento purché sia presente una volontà di condivisione delle identità e delle differenze di tutti i soggetti interagenti.

3. La nuova SIMC

Nel 2003 viene eletto presidente della SIMC il compositore Davide Anzagli con cui ha inizio un nuovo corso, marcato dalla redazione ed approvazione dell'attuale Statuto (13 giugno 2004) che sostituisce quello, pure recente, approvato nel 2001 ancora sotto la gestione di Giuseppe Garbarino e Vittorio Fellegara. Ecco in sintesi i punti salienti:

- fine di una gestione di tipo privatistico e quasi massonico, garantita dalle machiavelliche procedure richieste agli esterni che avessero voluto entrare nella società;
- conseguente forte ampliamento del numero degli iscritti, selezionati sulla sola base della loro serietà professionale e non per la loro adesione a scuole di pensiero ideologico o musicale;
- rilancio dell'immagine e della presenza attiva della SIMC sul territorio nazionale ed internazionale, con iniziative concertistiche, anche in cooperazione con altre istituzioni – italiane e straniere – e in combinazione con altre discipline artistiche; pubblicazione di libri; incisione di CD; pubblicazione di spartiti attraverso una propria collana in collaborazione con l'editore *Sconfinarte*;
- riconoscimento del pluralismo in difesa delle differenti poetiche musicali;
- decentramento (la sede è a Milano dal 1986) con la costituzione di sezioni territoriali che operino capillarmente sull'intero territorio nazionale.

«La SIMC era indispensabile nella prima metà del secolo scorso. Poi arrivò un momento in cui sembrava superflua. Oggi, invece, è di nuovo necessaria. Anzi, più indispensabile che mai. Per salvare il salvabile dal naufragio nell'eccesso di spazzatura "musicale" in cui la mercificazione apparentemente inarrestabile, minaccia di far annegare la musica». Così Roman Vlad in una lettera di augurio inviata al nuovo gruppo dirigente il 25 settembre del 2003 e pubblicata sul sito della SIMC.²⁹

Queste condivisibili parole non devono farci però dimenticare che la lotta della nuova musica non è solo con l'esterno. L'esistenza di un mercato non è condizione negativa di per sé. Tutti i musicisti hanno sempre operato in una condizione che è quella che Heidegger definisce del "commercio". La difficoltà consiste piuttosto nel ridisegnare di volta in volta, alla luce di una modernità che anch'essa si trasforma nel tempo, i confini tra aree concomitanti. Coppie come arte e artigianato, attualità e inattualità, vecchio e nuovo – per citare le più evidenti opposizioni in gioco – devono essere continuamente ridiscusse. La musica di Bach, inattuale alla sua epoca ma non fuori da ogni mercato né da un circuito di comunicazione, era arte o artigianato, vecchia o nuova? Si capisce che anche una idea di "inattualità" come categoria di giudizio estetico per definire in positivo cosa e quale sia la musica contemporanea degna di assurgere alla dimensione dell'arte è debole e contraddittoria³⁰. Intanto, è cosa assodata che esiste un accademismo della musica contemporanea che predetermina ogni giudizio – non solo nei concorsi di composizione – contro brani che non rispondano a certi canoni di scrittura, finanche nel grafismo. Dunque, si può dire che anche certa musica contemporanea è "più attuale" di altra. E si deve seguire questa "attualità" se si vuole sperare di entrare nel seppur ristretto mercato dell'arte contemporanea: altro che "inattualità". Poi, l'idea stessa di "musica d'arte" è ambigua, non rispondente al mondo d'oggi, e si sente la necessità di una riconsiderazione delle condizioni sociologiche, se non addirittura antropologiche, del come, dove e perché la musica contemporanea viene prodotta.

Un compito non facile. Non esistono ricette preconfezionate. Haydn ha inserito temi popolari nella sua musica che noi, oggi, chiamiamo "classica", ed un certo giudizio storico gli ha dato ragione. Potrebbe bastare, oggi, una operazione simile per entrare nella modernità? La *fusion* tra

²⁹ www.simc-italia.it

³⁰ Faccio ancora riferimento ad alcune affermazioni di Ivan Fedele pronunciate nella succitata conferenza.

vari generi musicali è stata fatta, e spesso per ragioni di mercato discografico. Sono state mere operazioni commerciali? Alcune hanno dato interessanti risultati estetici oltre che economici.

Vorrei concludere dicendo che affrontare e cercare di risolvere simili problemi richiede uno spirito di disponibilità ed apertura che mal si sposano con la soggettività e l'individualismo tipici di chi si ritiene "artista" in modo speciale. Eppure, proprio per salvare quella soggettività che certa musica contemporanea avrebbe voluto negare³¹, è quanto mai necessario riconoscere la altrui soggettività nella ricerca di uno spazio comune in cui sia possibile un reciproca condivisione di senso e valori. È questo un compito per cui vale che la SIMC si batta.

31 Si veda Anzaghi Davide, *In nome della musica: la negazione della comunicazione come comunicazione della negazione*, in via di pubblicazione presso la rivista *Smerigliana*. Saggio in cui si dibatte in particolare sulla possibilità di creare "un codice che fosse ad un tempo nuovo e condivisibile".