Franco Evangelisti

LA FORMA APERTA

(Conferenza radiofonica, 1961)

Per affrontare i principali problemi che si profilano nell'opera aperta, bisognerà formulare una premessa sulla prodiga confusione che si fa tra « aleatorio » e « casuale », termini che vengono troppo spesso uniti e scambiati anche nei più qualificati saggi. Confondendo questi termini si confonde anche tutta la impostazione dell'opera aleatoria nei confronti della particolare posizione di Cage.

Sono convinto che Cage non vada identificato né collegato con queste manifestazioni, anche se ci si può riferire a lui per alcuni procedimenti. In realtà l'operare di Cage è di indole diversa e la distinguo dal cosciente atto dell'aleatorio.

Parlo di cosciente atto aleatorio poiché, risalendo all'origine di questo termine, si può asserire che nel suo più schietto significato esso contiene un presupposto fondamentale: il rischio e l'azzardo. L'essere in una situazione aleatoria equivale all'accettare con consapevolezza la situazione « dell'azzardo », offerta dentro un campo di possibilità, dentro certe dimensioni; facendo un esempio strettamente legato a questo termine stesso e alla sua

derivazione latina ALEA, in italiano dado, si può scorgere con facilità che per colui che partecipa al giuoco dei dadi il campo delle possibilità è offerto dalle facce del dado con i suoi simboli che vanno da 1 a 6.

Quindi ciò che è « aleatorio » non può venire confuso con ciò che è « casuale »; quest'ultimo termine esprime una situazione che nel suo attuarsi non comporta nessuna maniera prevista a priori del modo di essere. Si potrebbe giungere ad una situazione aleatoria casualmente, senza una precisa predeterminazione; una volta pervenuti, si avrebbe la perfetta consapevolezza del suo modo di essere, rischioso e azzardato. Potrebbe anche darsi il contrario. Ma mai questi due termini si fondono in un unico significato.

Con l'affacciarsi nel mondo musicale dell'opera aperta, la composizione e la teoria musicale vengono a trovarsi di fronte ad alcune situazioni di fatto mai esistite con tanta evidenza nella tradizione musicale occidentale. L'intervento dell'interprete nel cuore della composizione per completarne con il proprio aiuto i parametri mancanti, ci pone degli interrogativi ai quali dobbiamo assolutamente rispondere se vogliamo cimentarci su tale metodo compositivo, osservarne i possibili sviluppi e i nuovi confini. (...)

Non mi soffermerò a descrivere quali siano stati i rapporti fino ad oggi tra interprete e compositore, è invece importantissimo guardare la nuova situazione che si era venuta a creare con l'opera aleatoria sulla quale bisogna soffermarsi dato che le attuali relazioni intercorrenti fra compositore ed esecutore hanno assunto un diverso aspetto.

Con l'ampliarsi di tali principi compositivi, la libertà concessa al nostro normale tipo di interprete (che è stato fino ad ora prevalentemente uno specialista, un virtuoso dello strumento, e che ha passato la maggior parte del suo tempo in esercitazioni per la padronanza del medesimo, preparato culturalmente, psicologicamente e fisiologicamente su basi di esecuzione diverse da quelle che sarebbero necessarie in questo caso) diviene il difetto principale di questo legittimo modo di comporre. La quasi illimitata facoltà di intervenire sugli schemi che i compositori affidano all'esecutore, potrebbe concludersi con una vera e propria intrusione da parte di chi non è in grado di assolvere tale compito per assoluta mancanza di preparazione nell'arte del comporre che invece qui si richiede.

L'introduzione dei principi aleatori è relativamente nuova; molteplici sono però gli aspetti storici o attuali che ce ne dimostrano l'esigenza. Un esempio è l'atmosfera che serpeggia nei circoli musicali sovente tinta di orientalismo, per il richiamo che si fa alla musica indiana.

In realtà la conoscenza di questa tradizione è assai vaga, e se si dovesse ricorrere ad essa sarebbe meglio ampliare le nostre cognizioni in merito. Lo studio di alcune culture e tradizioni fino a questo momento relegate nelle mille e una notte va approfondito.

L'aver seguito con interesse alcuni dei principali musicisti indiani, come Ravi Shankar, Alla Rakha, Prodyot Sen, mi ha fatto scoprire che la nostra sensibilità auditiva è di gran lunga inferiore a quella orientale, assuefatta a un campo sonoro che sfugge alle orecchie europee, sia nel riconoscimento dei micro intervalli, sia nella individuazione delle misure ritmiche. Confrontando poi le attuali esigenze della musica contemporanea con l'abilità com-

positoria di questi musicisti, basata sulla immediatezza della improvvisazione unita alla grande abilità virtuosistica strumentale, il mio personale interesse cresceva sempre di più. (...)

Descritte a grosse linee le basi che strutturano la musica indiana, mi sembra chiaro l'interesse che in essa va oggi provando la musica occidentale, dato il grado di affinità della nostra attuale tendenza, affinità dovuta non tanto ai principi estetici, quanto al piano direzionale realizzativo, consistendo essa nell'assimilazione di forme strutturali che però ancora si differenziano sostanzialmente dal tipo di compositore-esecutore. Un musicista indiano suonatore di Vina o di Sitar o di Tabla od un cantante conosce tutte le leggi della composizione e sa suonare quasi tutti gli strumenti, quindi stabilisce i limiti della sua composizione e della realizzazione con particolari segnali determinando a priori i Rag ed i Tal ai quali tutti coloro che intervengono, suonatori vari, concorrono con la loro interpretazione compositoria che è cooperazione immediata personale in una fusione di sentimenti che sono espressi dalla accentuata raffinatezza tecnica della improvvisazione, unita al virtuosismo strumentale.

È più che palese che dopo avere osservato il cammino che logicamente comporta l'opera aperta, si dovrebbe arrivare alla formazione di un tipo particolare di interprete *concreatore*, oggi inesistenti, che almeno si avvicinasse a quello indiano e che possedesse tutte le cognizioni compositive unite alla abilità strumentale, sì da potersi porre dentro l'opera aperta o addirittura nella sua stessa opera in una situazione diversa da quella oggi possibile. (...)

In realtà l'opera aperta non è così aperta come usualmente si crede, dato che questo concetto di apertura è stato sempre applicato per strumenti prescritti dal compositore, quindi ancora chiusa ad una apertura più generale che sembrerebbe essere l'ultimo limite di questo sviluppo, cioè l'estensione di questi principi a tutti gli strumenti esistenti in una libera e comune idea unificatrice che dipendesse dalla scelta momentanea degli strumenti desiderati o a disposizione.

Si tratterebbe di accettare un sistema che rimanesse costante, di ricostruire su basi moderne uno scheletro sintattico riassuntivo che il sistema temperato offre con i suoi strumenti, determinare dei propri e veri confini che lo limitano; scheletro fatto di schemi o sintesi su cui fondare l'intervento.

Grosso modo, fatte le opportune riserve, gli schemi dovrebbero essere determinati da strutture implicanti quelle possibilità di MUTAZIONE che offrono i Rag e i Tal. Quindi, se si prende la strada apertaci dall'opera in movimento si assisterà alla produzione di opere che si avvicineranno con sempre maggior vigore allo sviluppo previsto, e che nel suo naturale evolversi dovrebbe condurci o si dovrebbe ridurre ad un unico piano operativo, a una vera e propria Summa quale base di intervento, a un principio unificatore sul quale tutti potrebbero fondare la propria interpretazione *concreatrice*, valevole e rinnovabile per tutti coloro che ne usufruiranno.

Già la nostra « Summa aleatoria » ancora incompiuta è un tentativo mediante il quale stiamo cercando di addensare in un unico campo operativo quelle particolarità che offrono tutti gli strumenti racchiusi dentro uno spazio le cui dimensioni siano fondamento del linguaggio; spazio la cui estensione

è ampliata da parte di chi con libera coscienza realtà, opererà la scelta.

Allora opera aperta in quanto aperta a tutti gli strumenti ed a tutti i fruitori che in seguito dovrebbero essere coscienti interpreti *concreatori* allo stesso istante; in tal modo pensiamo si possa far fruire di un ultimo respiro la musica strumentale.

* * *