COMPORRE, insegnare la composizione: GENERAZIONI a confronto

L'occasione per incontrare Alessandro Solbiati, la prima assoluta del suo 'Il suono giallo' al Teatro Comunale di Bologna nel giugno scorso (in queste pagine, di seguito, la recensione), è anche quella per 'approfittare' della sua lunga esperienza di didatta e perciò della sua conoscenza delle ultime generazioni compositive, per provare a riflettere sullo stato di quest'arte oggi.

di Alessandro Mastropietro

Alessandro Solbiati (foto di Roberto Brambilla)

Apro la riflessione con una tua recente considerazione, proprio al termine di un concerto conclusivo di un tuo corso: nelle generazioni precedenti (a partire dalla tua), l'idea centrale sembrava perlopiù quella di 'figura', mentre in quelle più recenti l'attenzione si è spostata sul 'suono' in quanto tale. Premesso che per 'figura' s'intende la relazione saliente e ri-conoscibile tra i parametri di un costrutto sonoro (con la tendenziale esclusione del parametro intervallare isolatamente preso), e convenuto per parte mia sulla centralità della 'figura' nella generazione emersa alla fine degli anni Settanta dal magistero di Donatoni come indizio di un più generale, rinnovato interesse verso la dimensione sintagmatica-narrativa del pensiero compositivo, verrebbe da chiedersi se la più recente tendenza sia veramente un elemento di novità: la costruzione del materiale sonoro dalle fondamenta, senza accettare a priori quello ereditato storicamente, e la genesi parallela di materiale e forma, sono centrali nel pensiero musicale elettronico sin dalla sua fondazione negli anni Cinquanta, e forse quanto oggi tu rilevi nelle giovani generazioni è il frutto di una lenta e continua penetrazione ora venuta in luce per motivazioni estetiche, ma facilitata anche da diffusione didattica e tecnologica…

Può essere, ma terrei distinta l'attenzione al suono che le ultime generazioni dimostrano a partire dalla scrittura vocale-strumentale, dai processi dell'elettronica musicale negli anni '50-'60, allorché un compositore era affiancato sempre da un tecnico. Ragionando proprio sull'avvicendarsi generazionale nella composizione, mi pare di individuare nel XX secolo 'generazioni brevi', incuneate entro quelle più lunghe e perciò più appariscenti, ma di queste non meno significative e dotate di una differente identità estetico-linguistica: dunque, tra la macro-generazione delle neo-avanguardie, i cui esponenti sono nati negli anni '20 e inizio anni '30, e quella cui appartengo, nata negli anni '50-'60, vi sono compositori importanti che sfuggono alle categorie tipiche dell'una e dell'altra, e per i quali il lavoro sul suono è stato appunto – in forme differenti – centrale. Penso a Lachenmann, agli spettralisti francesi, e in Italia a Sciarrino, il cui percorso di ricezione è esemplare: parzialmente equivocato al suo emergere, poiché la ricerca sugli armonici lo faceva apparire troppo 'diatonico' sullo sfondo del linguaggio seriale, è stato – ed è ancora oggi – un modello per l'indagine su un suono categorialmente ampliato, liminare e materico, per i compositori formatisi sul finire del secolo, tra i quali mi sento di citare (per lo spicco internazionale acquisito) i nomi di Mauro Lanza, Francesco Filidei e Clara Iannotta. È così accaduto che, al democratizzarsi – anche nell'interfaccia di utilizzo – delle tecnologie elettronico-musicali, la generazione nata tra anni '70 e '80 vi abbia trovato un altro campo operativo elettivo, e ha così bypassato – chi più chi meno – quel lavoro sulla 'figura' che era stato nucleare per molti della nostra generazione. Il concetto di 'figura' implica poi, come accennavi, una dimensione di memoria dell'ascolto che si affaccia sulla narratività musicale, e dunque sull'evoluzione nel tempo del materiale: ebbene, una fetta di quest'ultima generazione è sembrata rifuggire, nella fase più acuta della nuova tendenza, a un'evoluzione dinamica del suono nel tempo; alludo al cosiddetto 'saturismo', una voga per il brano tutto tra il forte e il più fortissimo, una sorta 'muro di suono' visionario, ora in fase calante anche per l'esigenza di riconfrontarsi con la comunicazione autore-ascoltatore. Peraltro, tale interesse verso un suono 'ampliato' è filtrata anche nei miei ultimi lavori: il terzo quadro di Il suono giallo è tramato in prevalenza di suono soffiato o bisbigliato… è una scelta drammaturgica, ma forse è stato più facile farla grazie alla retroazione indotta in me dalla conoscenza della musica più recente.

Il suono giallo (Rocco Casaluci 2015)

Resta aperto l'interrogativo se sia, quest'ultima, cronologicamente una generazione 'breve' o 'lunga'… ne dovremo riparlare tra una decina d'anni. Intanto son curioso di chiederti, svolgendo tu attività didattica sin dai tuoi esordi (più di 30 anni fa) di compositore, se e quanto è cambiato il tuo approccio didattico-compositivo in relazione al mutare del contesto generazionale, e se tali mutazioni sono da considerarsi ormai generalizzate.

Le mutazioni di approccio, e concretamente di lavoro didattico, son dipese appunto da quelle del contesto nel tempo: venti anni fa era comunque opportuno, se non necessario, far conoscere agli studenti alcuni esempi tra i più aggiornati di pensiero e scrittura compositivi; oggi, invece, il tasso d'informazione è più alto, gli studenti dei corsi in Conservatorio a Milano (ed estivi a Sermoneta) arrivano a lezione con copie digitali di partiture e registrazioni di

Il suono giallo (Rocco Casaluci 2015)

musica recente nel computer, e con un bagaglio significativo di seminari o workshop frequentati o programmati. Sembrano invece poco interessati alla generazione delle neo-avanguardie, e alle procedure inscritte nel suo pensiero musicale (ad es., quelle elaborate da Maderna). Ci sono poi contesti fortemente specifici: a Tours sono docente in una classe di nuova istituzione, alla quale si sono iscritti molti musicisti jazz che desideravano allargare le loro conoscenze; dei 10 studenti iniziali, solo la metà sta proseguendo, e un paio di questi ha già iniziato un percorso creativo personale, ma il lavoro didattico è stato per forza di cose differente da quello indirizzato a quanti sono già abbastanza formati e informati. In generale, noto oggi due cambiamenti sostanziali nella didattica compositiva: il primo, connesso a quel rivolgimento generazionale in favore del suono in sé piuttosto che della 'figura', consiste nella minore attenzione verso le tecniche e le strutture del comporre. Dato che si compone direttamente il suono, esse sono quasi sparite dal piano di studi in Francia, ma nel Conservatorio di Milano abbiamo mantenuto un livello impegnativo anche per l'ingresso nel triennio compositivo (contrappunto, forma etc.); questo perché tale diminuzione d'interesse può essere, formativamente, un pericolo, rischiando di incoraggiare una conoscenza orizzontale (diffusa ma poco profonda) invece che verticale, in profondità. In secondo luogo, mentre vent'anni fa si partiva appunto da tecniche e strutture, oggi – nel confrontarmi con un giovane compositore – parto dalla sua esigenza espressiva e creativa; la prima domanda, insomma, è: in quale direzione vuoi andare? quale risultato ti preme ottenere? Da qui, si arriva al problema di tecniche e strutture, attendendo lo studente al varco di un'impasse o di un impoverimento del processo creativo, per stimolarlo a riflettere, a porsi nuove domande, a cercare altre soluzioni. E' dunque un percorso ancor più maieutico di un tempo, e l'ascolto dello studente è fondamentale.

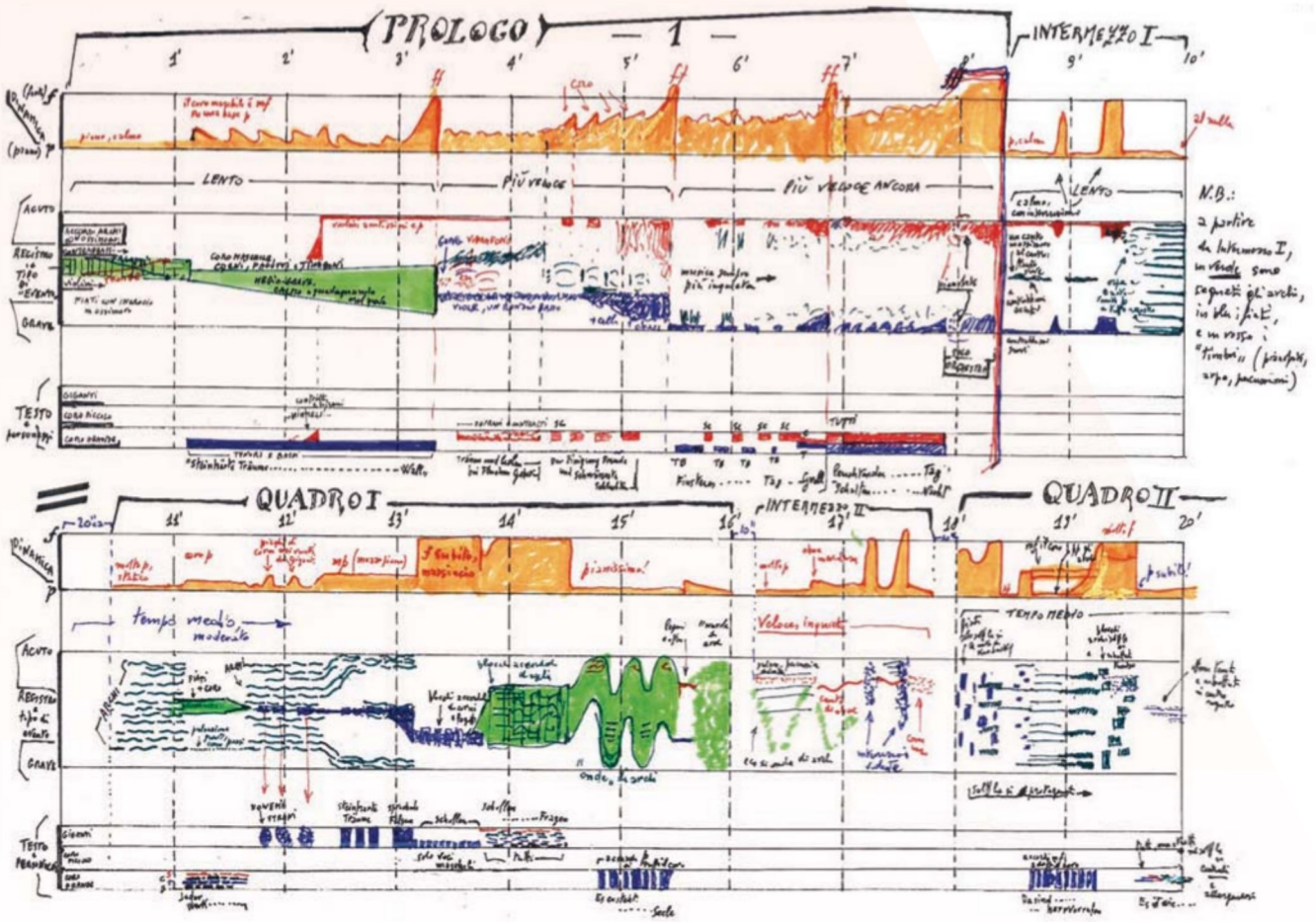
Le tue esperienze, e le conseguenti riflessioni, sono molto stimolanti, e mi stimolerebbero appunto un confronto sulla questione delle 'tecniche e strutture del comporre' odierne, per verificare se esse non si siano appunto epocalmente già trasformate e debbano perciò essere diversamente riconoscibili. Vorrei però chiudere la conversazione con una questione estetica: per almeno due-tre decenni, dal 1980 all'incirca, anche la composizione avrebbe attraversato la fase post-moderna. Sappiamo che di questo concetto si danno ancora definizioni molteplici e non univoche, e io aggiungerei che – nel campo che ci riguarda – esso sarebbe insufficiente a descrivere la curva dei fenomeni, se non lo si abbinasse col suo complementare antitetico, quella 'teoria della complessità' che ha (ri)aperto linee di azione e pensiero non immemori del precedente strutturalismo. In ogni caso, questi periodi estetici non dovrebbero durare più 25-30 anni; oggi dovremmo perciò trovarci già in nuovo paradigma, che però si stenta a individuare. Importare nel mondo compositivo la categoria di 'ipermoderno', recentemente proiettata su storia politico-economica e letteratura, non mi sembra al momento fruttuosa: siamo tuttora dentro il post-moderno, o perlomeno dentro il suo asse bipolare con la complessità?

Per quanto mi riguarda, trovo in effetti il post-moderno una fase superata, che ha lasciato in quella attuale alcune eredità importanti, ma dopotutto generiche: la libertà nella scelta dei materiali sonori e degli approcci compositivi, una notevole apertura sulla fonosfera... La mia impressione, insomma, è che tra i due poli abbia prevalso alla fine quello della complessità... purché si parli di composizione in quanto dispiegamento creativo e consapevole di un pensiero musicale d'arte, e non di altri fenomeni che hanno diverso nome e cognome...

Il suono giallo di **Alessandro Solbiati**

Il suono giallo, 'opera in un atto' di Alessandro Solbiati andata in scena in prima assoluta al Teatro Comunale di Bologna dal 13 giugno 2015, testimonia la perdurante vitalità di soluzioni non (o non linearmente) 'drammatico-narrative' nel teatro musicale attuale. Il testo di Kandinskij, da cui è partito Solbiati (al suo terzo lavoro per il teatro), è una 'composizione scenica' tipica dell'indagine primo-novecentesca sull'opera d'arte totale, fusione di informazioni visive (cromatiche, geometriche, scenografiche etc.), gestuali, verbali, sonoro-musicali, e perciò si concentra più sulle indicazioni che sulle linee di testo; ciononostante, il compositore vi ha estratto un nucleo drammatico, allusivo alla 'vicenda' della complessa e sofferta genesi creativa nell'arte, che gli ha consentito di abbinare allo scarno testo distillato dall'originale una sorta di commentario in prosa, tratto da un altro testo kandiskiano, e di articolare il tutto in un prologo, sei quadri e un epilogo inframezzati da brevi ma intensi interludi sinfonici. La drammaturgia, tra i due poli della 'vicenda' e del 'pensiero', si sposta perciò verso il secondo, nel senso che quanto vi è del primo è una rilettura espansa di un nucleo poetico enunciato, attraverso i versi dal ***Die gelbe Klang***, nel Prologo. L'operazione è risultata necessaria al compositore anche per la durata progettata (oltre un'ora) della pièce, per cui la condensata visionarietà dell'originale, più incline forse alla concisione di una ***glückliche Hand*** schönberghiana, non poteva essere percorsa. Questo mi è sembrato il nodo principale della partitura che, comunque (e coerentemente ad alcuni assunti), ha puntato molto proprio sulla dinamica 'assoluta' di alcuni parametri basici dell'esperienza teatral-musicale: vuoti-pieni sonori, spazialità, condotta parzialmente contrappuntistica delle componenti spettacolari, come emerge da interessanti grafici autografi stampati nel programma di sala, e che ricordano alcuni grafici di gestione di quelle componenti realizzate da autori della neo-avanguardia storica, tendenzialmente analitica e non linearmente narrativa nella drammaturgia. Non è un caso che lo stesso autore riconosca, al suo lavoro, un esito di 'sinfonia scenica' più di opera, un prevalervi quindi del 'pensiero' sulla 'vicenda'. Si riconosce, nella ricca partitura di Solbiati, l'impegno nel dare una sintesi ai molteplici elementi in gioco, in sovrapposizione come in successione: pannelli strumentali e vocali, variegata vocalità, spessori temporalità e relazioni scenico-sonore. Rispetto al suo precedente ***Leggenda***, vi prevale l'istanza di continuità rispetto a quella di discontinuità, obiettivo cui ci si approssima con grande impegno e valide soluzioni, nondimeno con qualche fatica. La regia di Franco Ripa di Meana, non priva di spunti lodevoli, ha orbitato attorno a tali problematiche più che affrontarle di petto, percorrendo – con risultati alterni – una linea autonoma. Il pubblico ha applaudito molto autori ed interpreti, fra i quali – accanto all'Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, e ai solisti di canto (Alda Caiello, Laura Catrani, Paolo Antognetti, Maurizio Leoni, Nicholas Isherwood), guidati con la consueta perizia da Marco Angius – vanno segnalate almeno le firme di scene e costumi (Gianni Dessì) e del light designing (Daniele Naldi), entrambi suggestivi.

A. M.



Pagine da Solbiati "Il suono giallo" - Partitura grafica