

## Recensione a David Fontanesi, *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*

*Filippo Focosi*

David Fontanesi, *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*, Zecchini Ed., Varese, 2018.

*Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*, scritto dal compositore David Fontanesi e da poco pubblicato dalla Zecchini, è un breve ma assai intenso testo destinato a far discutere per la radicalità delle posizioni che l'Autore strenuamente difende, senza timore alcuno di risultare sgradito ai musicisti, musicologi e filosofi di opposta tendenza. Il libro, come giustamente rileva Nicola Cattò nella sua prefazione, è infatti un vero e proprio «atto d'accusa verso una disumanizzazione della musica del Ventesimo secolo» (p. VIII), accusa che non di rado prende la forma dell'invettiva, ora veemente ora sarcastica, senza tuttavia che ciò sminuisca l'apparato critico e teoretico. Difatti, è lo stesso Fontanesi a rilevare come, di fronte a certa musica, il pubblico debba assumere un atteggiamento non solo di rifiuto, quand'anche acceso (egli ci invita a fischiare e «lanciare uova marce») ma soprattutto di negazione, ovvero di confutazione per via dimostrativa di ciò che «si pretende vero e, in quanto da molti condiviso, sembra anche forte» (12). Questo è per l'appunto ciò che cerca di fare l'Autore, supportando i suoi – non di rado sferzanti – giudizi estetici con puntuali analisi delle partiture, che fanno eco a un'indagine di ordine metafisico, volta cioè a enucleare i presupposti concettuali delle teorie compositive che hanno segnato una svolta nella prassi tanto produttiva quanto ricettiva della musica moderna-contemporanea.



La critica di Fontanesi si muove in due direzioni, l'una rivolta alla musica definibile come avanguardista/sperimentalista, l'altra alla corrente minimalista e neo-romantica; ma è senz'altro la prima a essere al centro della sua indagine, come dimostra la mole assai maggiore di esempi e di spazi a essa dedicati. L'avanguardismo è a tutti gli effetti una macro-categoria che comprende diversi stili, quali dodecafonìa, atonalismo, post-webernismo, serialismo, strutturalismo, spettralismo, puntillismo, musica concreta, secondo una linea di sviluppo che da Schönberg e Webern conduce a Nono, Kagel, Babbitt, Stockhausen, Ferneyhough e molti altri. La colpa principale degli avanguardisti sta nell'aver ricondotto l'atto creativo alla sola «ideazione di sistemi compositivi originali», privando l'esperienza dell'ascolto musicale – verso cui essi hanno mostrato una totale indifferenza, quando non una vera e propria ostilità – della sua dimensione emozionale e della sua intrinseca godibilità. Il criterio di successo di composizioni di tal sorta si misura non più nella capacità di assolvere alla propria vocazione espressiva ma nella più o meno adeguata rispondenza a principi logico-formali di organizzazione del materiale sonoro, che il più delle volte si risolvono in «sterili giochi matematici» (37). Il risultato è una musica ermetica e autoreferenziale, come confermato dall'iper-tecnicismo della notazione contemporanea, che ha ridotto il linguaggio musicale «a uno slang nel quale solo una strettissima minoranza si riconosceva e si comprendeva» (96).

Il solipsismo cui il compositore strutturalista/avanguardista, disinteressato al versante comunicativo e concentrato unicamente sull'elaborazione di complessi congegni formali che obbediscono a leggi da lui stesso ideate, si è consegnato, sfocia inevitabilmente in una musica impersonale, persino «piatta e ripetitiva nella sua monotonia» (47): il che può suonare paradossale, dal momento che si nutre del mito dell'originalità e della rivoluzionarietà linguistica. Paradigmatico è, in tal senso, il caso di Sofia Gubaidulina, le cui opere procedono per «giustapposizione di sezioni geometriche perfettamente regolate da leggi meccaniche» (58) e tranquillamente intercambiabili, senza che ciò infici l'architettura complessiva e il carattere estetico del brano – ci si riferisce qui in particolare al *Concerto per viola e orchestra* –, che palesa così la mancanza di un'identità distintiva e significativa. Alla noia si affianca anche, quasi sempre, una marcata sensazione di sgradevolezza, dal momento che – a partire da Schönberg – la dissonanza, da elemento estraneo al contesto armonico

che viene introdotto per creare momenti di tensione destinati ad essere risolti all'interno del sistema tonale «in virtù dei naturali poli di attrazione esistenti tra i diversi gradi della scala» (52), è stata messa al centro di composizioni formalmente sfilacciate e ricche di sonorità sempre più aspre, di cui a godere è tutt'al più «una ristrettissima cerchia di estimatori, più o meno quantificabile per numero agli amanti della flagellazione» (62).

L'interpretazione della storia della musica in quanto votata a un costante aumento di complessità si è rivelata, secondo Fontanesi, una mera illusione, in quanto smentita da numerosi contro esempi che mostrano come semplicità e complessità si alternino piuttosto che seguire un percorso univoco che dall'una conduce all'altra. Peraltro, se si applica la «fatica del concetto» ad autori ingiustamente liquidati come “regressivi” in quanto non hanno rinunciato alla godibilità dell'ascolto, si scoprirà come le loro opere nulla abbiano da invidiare a quelle dei colleghi “progressisti” anche sotto il piano della complessità formale. Fontanesi mostra ad esempio che il *Concerto per flauto e orchestra* di Jean Francaix, scritto nel 1966, oltre ad essere assai più fruibile di *Relata I* (1965) del serialista Milton Babbitt, si dimostra anche più complesso di quest'ultimo sia dal punto di vista strutturale, ovvero armonico e contrappuntistico, sia dal punto di vista timbrico, senza che questo comporti la necessità di «impiegare gli strumenti a fiato come delle sputacchiere o gli archetti dei violini come delle striglie per i cavalli» (41). Ciononostante, l'illusione prospettata dagli avanguardisti ha saputo imporsi, anche grazie al ruolo non secondario di critici accondiscendenti e alla complicità del pensiero elaborato da filosofi come Adorno e Wittgenstein.

Non illusoria ma ingannevole è invece, secondo l'Autore, la strategia messa in atto dai compositori minimalisti e neo-romantici, i quali si sono impegnati nel confezionare prodotti musicali che possiedono una parvenza di classicità, ma che a una più attenta analisi rivelano ripetitività ritmica eccessiva ai limiti dell'estenuante, banalità nelle concatenazioni armoniche, carenza di ricerca timbrica, essenzialità contrappuntistica. Come rappresentanti di spicco di queste due tendenze, impostesi a partire (rispettivamente) dagli anni Sessanta e Ottanta del Novecento quali forme di reazione all'«irrilevanza percettiva degli eventi acustici peculiari dei sistemi dodecafonici e del post-webernismo» (71), l'Autore individua Ludovico Einaudi e Giovanni Allevi,

la cui principale abilità sta nell'aver preso a prestito stilemi della musica popular ammantandoli di trovate classicheggianti, in modo tale da spacciarsi come eredi dei grandi autori della tradizione occidentale. Se tuttavia Fontanesi ha gioco facile nel mettere a nudo le scelte stilistiche e di marketing seguite da autori come Einaudi e Allevi, più problematica, mi pare, è una siffatta disamina, allorché applicata ad autori come Reich, Glass e Riley, i quali più che ispirarsi alla musica pop – che è stata, piuttosto, da loro influenzata: pensiamo al debito riconosciuto verso i tre Maestri americani da parte di musicisti come gli Who, David Bowie, Brian Eno, e molti altri – hanno gettato un ponte verso tradizioni musicali extra-occidentali, soprattutto africana e indiana, operando una sintesi tutt'altro che banale e per nulla esotica, ma (in molti casi) rigorosa e profondamente coinvolgente.

Riduttivo appare anche il giudizio sulla corrente neo-romantica, per il semplice fatto che non si fa menzione di compositori variamente ascrivibili a questa categoria ma di ben'altra statura rispetto ad Allevi: penso a nomi come John Adams, Aaron Jay Kernis, Leonid Desyatnikov, Lorenzo Ferrero. E che dire di autori come Peter Sculthorpe, Peteris Vasks, Kevin Volans, Mark-Anthony Turnage, o Graham Fitkin, che a una certa affinità con le correnti minimalista e neo-romantica uniscono un originale utilizzo di materiali folk, popular o jazz? Ritengo che questi e molti altri autori si approssimino a quell'ideale di compositore contemporaneo che, per contrasto rispetto alla funesta figura dell'avanguardista ortodosso, Fontanesi delinea: un compositore che al rifiuto della tradizione preferisce un dialogo costruttivo, consapevole e creativo con essa; che anziché sommergere l'ascoltatore «sotto un crepitante profluvio di note» allo scopo di «mascherare con l'astrusità la penuria d'ingegno», «indugia su ogni singolo elemento tematico» cercando di svilupparne tutte le potenzialità formali ed emotive (103-4); che anela a esprimere l'ineffabile (come insegna Jankélévitch) senza trincerarsi dietro il muro dell'incomprensibile o dell'indicibile (114).

Che si condivida o meno l'indagine di Fontanesi nella sua densa e appassionata *pars destruens* – personalmente, trovo convincenti e coraggiose le sue critiche alle opere da lui etichettate come avanguardiste/strutturaliste/post-weberniane –, non si può disconoscere la necessità di preservare la funzione comunicativa, espressiva e spirituale dell'arte musicale, a difesa della quale l'Autore offre un contributo prezioso.