https://doi.org/ 10.5281/zenodo.21744470

# Nel solco di due maestri

## Franco Evangelisti e Walter Branchi due prospettive della ricerca musicale contemporanea

**Anselmo Cananzi**

**Abstract**

Il presente contributo raccoglie la testimonianza di un percorso umano, artistico e scientifico maturato attraverso l'incontro con **Franco Evangelisti** e **Walter Branchi**, dei quali l'autore è stato l'unico allievo diretto. L'esperienza vissuta **accanto** ai due maestri, nel Corso di Musica elettronica del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma e parallelamente nei rapporti personali e di ricerca, costituisce il filo conduttore di una riflessione sul significato della trasmissione del sapere musicale e sulla continuità di una linea di ricerca musicale che attraversa alcune delle più significative esperienze della musica contemporanea italiana. Lo scritto non si propone come una ricostruzione storica, ma come la testimonianza di un'esperienza formativa unica che ha orientato l'attività compositiva, teorica e di ricerca dell'autore, nel tentativo di proseguire criticamente il cammino indicato dai due maestri, mantenendone vivo lo spirito di ricerca e aprendolo a nuove prospettive.

Questo testo nasce come sintesi e rielaborazione del testo *Nel solco di due maestri. Franco Evangelisti e Walter Branchi* (Aurea Edizioni, 2026), uno scritto più ampio dedicato al rapporto umano, didattico e teorico che ho avuto con **Franco Evangelisti** e **Walter Branchi** durante gli anni della mia formazione al Corso di Musica elettronica del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

L'articolo non vuole essere una ricostruzione storica sistematica né di una memoria autobiografica in senso stretto quanto della testimonianza di un attraversamento diretto di due differenti prospettive della ricerca musicale contemporanea italiana. Ho infatti avuto la possibilità, unica sul piano formativo, di iniziare il percorso con **Franco Evangelisti** e completarlo successivamente con **Walter Branchi**, vivendo dall'interno il passaggio tra due modi profondamente diversi e insieme convergenti di concepire il suono, la composizione, l'ascolto e il rapporto tra musica e conoscenza.

Questo testo riprende alcuni nuclei essenziali dello scritto originario, concentrandosi soprattutto sulle differenze e le continuità tra i due compositori, sul significato del loro insegnamento, e sulla successiva esperienza di Musica/Complessità, nata come tentativo di proseguire e trasformare criticamente alcune di quelle riflessioni verso una prospettiva interdisciplinare aperta al futuro.

Quando entrai al Conservatorio di Santa Cecilia, la musica elettronica nei Conservatori italiani non possedeva ancora una reale struttura istituzionale. Era un territorio in parte sperimentale, in parte marginale, spesso percepito come qualcosa di estraneo rispetto alla tradizione accademica. Gli studi elettronici italiani erano pochi (Milano, Pesaro, Padova, Firenze, Pisa e Torino ...), le tecnologie difficili da utilizzare, e gran parte della ricerca avveniva ancora in spazi quasi artigianali nei quali convivevano intuizione teorica, sperimentazione tecnica e precarietà materiale.

In quel contesto il Corso di Musica elettronica di Santa Cecilia rappresentava una realtà unica. Non era soltanto un luogo nel quale apprendere strumenti e tecniche compositive, ma uno spazio nel quale convergevano filosofia, tecnologia, percezione, ricerca sonora e riflessione interdisciplinare. Si aveva la sensazione di trovarsi dentro una frontiera ancora aperta, nella quale la musica non era più un territorio definito ma un campo in continua trasformazione.

Provenivo da studi scientifici e da esperienze musicali differenti, comprese esperienze legate al pop-rock che considero ancora oggi parte importante della mia formazione. Ma la conoscenza della nuova avanguardia europea e altre realtà quale ad es. il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza aveva già modificato profondamente il mio modo di pensare la musica. Attraverso ascolti, partiture, convegni, lezioni-concerto, lettura di saggi teorici e prime esperienze elettroacustiche avevo progressivamente compreso che la musica non poteva essere ridotta a una questione stilistica o tecnica. Essa appariva piuttosto come un problema molto più ampio, capace di coinvolgere percezione, scienza, filosofia, struttura del pensiero e rapporto con il mondo naturale.

In quegli anni ascoltare significava anche prendere posizione. L'avanguardia storica aveva ormai raggiunto un punto critico: da una parte permaneva la forza delle esperienze radicali del secondo dopoguerra, dall'altra emergeva la sensazione che molti linguaggi si stessero trasformando in formule ripetitive. Fu proprio in questo spazio di crisi che incontrai Franco Evangelisti.

L'incontro con **Franco Evangelisti** (d'ora in avanti **Franco**) rese immediatamente evidente questa direzione critica. **Franco** non insegnava nel senso tradizionale del termine. Le sue lezioni non erano semplicemente lezioni: erano luoghi di tensione nei quali ogni certezza veniva continuamente rimessa in discussione. Portava dentro l'aula l'esperienza di Darmstadt, della WDR di Colonia, del confronto con il serialismo europeo e della crisi della composizione novecentesca.

In lui la musica non coincideva mai con un sistema consolidato di forme.

Era piuttosto una domanda continuamente aperta sul senso stesso del comporre. La sua radicalità non nasceva da un semplice atteggiamento polemico, ma da una profonda consapevolezza storica: la musica occidentale mostrava ormai segni evidenti di esaurimento. L'elettronica non rappresentava quindi soltanto un ampliamento tecnologico del linguaggio musicale, ma uno strumento attraverso il quale mettere in crisi la forma tradizionale e aprire nuove possibilità percettive e concettuali.

Franco possedeva una presenza fortissima. Le sue lezioni potevano trasformarsi improvvisamente in scontri teorici, riflessioni filosofiche, esplosioni polemiche contro tutto ciò che appariva cristallizzato o accademico. Ma proprio questa tensione continua rendeva evidente il carattere profondamente vitale del suo pensiero. Nulla doveva essere accettato come definitivo. Ogni struttura andava continuamente verificata, rimessa in crisi, attraversata.

Con lui il rapporto si estese rapidamente oltre il Conservatorio. Passeggiate, incontri informali e discussioni interminabili diventavano prosecuzione naturale delle lezioni. Le conversazioni attraversavano continuamente fisica, paleontologia, cosmologia, biologia, teoria dei sistemi e percezione. In lui il pensiero musicale tendeva spontaneamente verso una dimensione interdisciplinare estremamente rara per quel periodo. Il compositore non era un semplice produttore di forme, ma una figura capace di interrogare criticamente il rapporto tra uomo, natura e conoscenza.

Ricordo in particolare l'impressione che mi provocò assistere alle discussioni tra **Franco** e altri protagonisti dell'avanguardia internazionale. In un incontro a Villa Medici con John Cage, Franco reagì con estrema durezza all'idea di una casualità continuamente controllata e verificata. Per lui l'alea non poteva ridursi a un meccanismo compositivo: doveva rappresentare una reale apertura dell'esperienza sonora. Anche in episodi come questo emergeva chiaramente il suo bisogno di portare ogni riflessione fino alle sue conseguenze estreme.

La sua posizione nei confronti dell'avanguardia era complessa. **Franco** proveniva da quella storia, ma nello stesso tempo ne percepiva il rischio di irrigidimento. Per questo motivo guardava con crescente interesse a forme di esperienza sonora non ancora codificate, più vicine al comportamento della natura, ai processi biologici, all'imprevedibilità dei sistemi viventi. La composizione tradizionale gli appariva spesso come una struttura ormai incapace di oltrepassare i propri limiti storici.

Fu proprio all'interno di questa tensione che maturò il suo interesse verso un possibile "nuovo mondo sonoro", capace di oltrepassare la separazione tra musica, ambiente e vita. Non si trattava di un semplice cambiamento stilistico, ma di una trasformazione molto più radicale del rapporto tra uomo e suono.

Negli ultimi anni della sua vita questa tensione teorica si concentrò progressivamente nel libro al quale stava lavorando. A causa dei suoi gravi problemi di vista mi chiese di aiutarlo nella rilettura degli appunti e nella trascrizione del testo. Chi lo conosceva sapeva quanto quel libro rappresentasse per lui qualcosa di assolutamente prezioso e ne era gelosissimo.

Quell'esperienza rappresentò per me non soltanto una vicinanza umana, ma la possibilità di entrare direttamente nel laboratorio del suo ultimo pensiero. Leggere insieme quelle pagine significava assistere alla trasformazione continua di un'idea della musica ormai giunta al proprio limite storico.

Rileggevo a **Franco** il suo libro, ogni frase veniva ascoltata con attenzione estrema. **Franco** non cercava approvazioni, ma verifiche di risonanza del proprio pensiero. Attraverso la lettura ad alta voce controllava il ritmo interno delle parole, la loro necessità, la loro capacità di restare vive.
Il libro appariva quasi come un organismo in continua trasformazione.

In quel periodo risultava ormai chiarissima la sua convinzione fondamentale: ciò che continuiamo a chiamare musica era storicamente giunto a un limite e richiedeva un ripensamento radicale. Occorreva immaginare un nuovo mondo sonoro capace di ristabilire una relazione più profonda con i processi naturali, percettivi e cognitivi.

Per **Franco** la crisi della composizione non era soltanto stilistica. Coinvolgeva il rapporto stesso tra uomo e suono. L'intera storia musicale occidentale appariva come una costruzione ormai incapace di oltrepassare le proprie forme consolidate. Per questo motivo riteneva necessario tornare verso processi più profondi: la natura, la percezione, il comportamento dei sistemi viventi, il rapporto tra suono e ambiente.

In questo senso il libro rappresentava qualcosa di più di un semplice testo teorico. Era il tentativo di lasciare aperta una domanda sul futuro della musica. Non una conclusione, ma una apertura. La sensazione era quella di assistere non soltanto alla stesura di un libro, ma alla trasformazione finale di un intero percorso intellettuale.

Ricordo ancora la telefonata nella quale mi disse semplicemente: “Ho finito il libro”. Poche ore dopo entrò in coma. In ospedale vidi passare amici, musicisti, collaboratori. Tra questi soprattutto Ennio Morricone, che veniva quotidianamente a trovarlo. La morte di **Franco** lasciò un vuoto enorme non soltanto umano, ma culturale. Con lui sembrava interrompersi una delle linee più radicali dell’avanguardia italiana.

Eppure proprio in quel momento il Corso di Musica elettronica trovò una nuova direzione attraverso l’arrivo di **Walter Branchi** (d’ora in avanti Walter).

**Walter** proveniva da esperienze differenti: lo Studio R7, il LEMS di Pesaro, la nascente Computer music, la ricerca sugli intervalli naturali e sulla percezione del suono. Se in Franco dominava il problema della crisi della composizione, in **Walter** emergeva il suono come organismo vivente e l’ascolto come pratica profonda di conoscenza.

Il passaggio fu molto forte anche sul piano umano e didattico. In Franco prevaleva una tensione quasi iniziatica: la lezione come urto critico e sconfinamento teorico continuo. **Walter** manteneva un rigore non meno radicale, ma sviluppato attraverso il dialogo, l’ascolto e una maggiore attenzione alla dimensione percettiva e sistemica del suono.

Anche il rapporto con la tecnologia era profondamente diverso. L’elettronica non diventava mai oggetto di fascinazione tecnica o futuristica. Era piuttosto una lente capace di rendere percepibili relazioni invisibili tra suono, ambiente e percezione. L’ascolto assumeva così una dimensione quasi ecologica. Non si trattava semplicemente di comporre, ma di modificare il proprio modo di abitare il fenomeno sonoro.

**Walter** parlava spesso del suono come di qualcosa di vivente. Gli intervalli non erano semplici costruzioni teoriche, ma relazioni naturali; la musica non era un sistema chiuso, ma un ambiente da attraversare. Questa prospettiva avrebbe trovato sviluppo negli anni successivi nel concetto di musica sistemica, una delle direzioni più originali della sua ricerca.

Nella sua visione il suono non doveva essere dominato, ma ascoltato nella sua continuità con il mondo naturale. Anche il silenzio assumeva un valore diverso: non assenza, ma spazio percettivo nel quale il suono poteva emergere come fenomeno relazionale. In questo senso l’ascolto diventava una forma di attenzione profonda alla trasformazione continua dei processi sonori.

Ricordo molto bene il viaggio al LEMS di Pesaro. Per noi studenti quel laboratorio rappresentava una sorta di luogo mitico: uno dei primi spazi italiani nei quali la Musica elettronica prima e la Computer music avevano assunto una dimensione realmente operativa e progettuale. Attraverso **Walter** si apriva una prospettiva completamente nuova sulle possibilità future della musica e sulle relazioni tra elaborazione elettronica, percezione e processi naturali.

Anche il rapporto umano con lui si sviluppò rapidamente oltre il Conservatorio. Le discussioni continuavano fuori dalle lezioni, spesso intrecciandosi con riflessioni sulla natura, sul paesaggio sonoro e sulla relazione tra musica e ambiente. A Fabro, durante i lavori per il suo primo roseto, nacquero conversazioni molto importanti sull'analogia tra natura e musica. Non era un semplice parallelismo poetico: per W**alter** il suono possedeva realmente un carattere biologico e sistemico.

La sua riflessione tendeva progressivamente verso un'idea di musica non più centrata sull'opera chiusa, ma sul comportamento del suono nel tempo e nello spazio. In questa prospettiva l'ascolto diventava una forma di immersione dentro processi complessi e continui, più vicini ai comportamenti naturali che alle strutture tradizionali della composizione.

Le differenze tra **Franco** e **Walter** erano profonde, ma altrettanto profonde erano le convergenze. Entrambi rifiutavano l'idea della musica come semplice professione o linguaggio chiuso; entrambi concepivano il fenomeno sonoro come luogo di ricerca; entrambi collocavano la composizione dentro una prospettiva interdisciplinare aperta verso il futuro.

Cambiava però il movimento interno del pensiero.

In **Franco** prevaleva il gesto della frattura: crisi della forma, critica radicale della composizione, necessità di oltrepassare la musica storicamente consolidata. In **Walter** emergeva invece la continuità: il suono come organismo naturale, l'ascolto come ecologia percettiva, la musica come sistema relazionale aperto.

In uno dominava la tensione; nell'altro la profondità immersiva dell'ascolto.

In **Franco** la composizione tendeva verso la propria dissoluzione critica.

In **Walter** il suono tendeva verso la propria apertura sistemica.

Eppure queste due linee non si annullavano: si completavano.

La crisi della forma e la profondità dell'ascolto finivano per convergere verso una stessa necessità: ridefinire radicalmente il rapporto tra uomo, suono e conoscenza.

Negli anni Ottanta tali riflessioni iniziarono progressivamente a convergere nell'esperienza dei seminari di Musica e Complessità, realizzati prima ad Amelia e poi a Roccella Jonica. Attorno a **Walter** si raccolse un gruppo di musicisti e studiosi interessati al rapporto tra musica, psicoacustica, teoria dei sistemi, scienze della complessità e nuove prospettive interdisciplinari. Fondamentale fu il ruolo di Michela Mollia figura perno come musicista e nell'organizzazione e nel coordinamento culturale dell'intero progetto, così come importante risultò il contributo teorico di Eugenio Giordani.

A quei seminari parteciparono figure provenienti da ambiti molto differenti: Barry Truax, Simha Arom, Guido Baggiani, Teresa Rampazzi, Giuseppe Caglioti, Ervin László, Vittorio Castellani, Giorgio Morpurgo, Mario Costa, Riccardo Luccio e altri studiosi che contribuirono a ridefinire criticamente il rapporto tra musica e complessità culturale.

In quegli incontri la musica cessava di essere una disciplina isolata. Le conversazioni attraversavano continuamente territori differenti: teoria dei sistemi, ecologia, percezione, cosmologia, comportamento dei sistemi viventi, organizzazione della complessità. Oggi molti di questi temi appaiono relativamente diffusi, ma negli anni Ottanta rappresentavano ancora un territorio fortemente sperimentale. Parlare di complessità significava mettere in discussione l'idea stessa di separazione disciplinare.

La musica non veniva più considerata un linguaggio autonomo e autosufficiente, ma una forma di conoscenza in relazione continua con altri processi cognitivi, scientifici e naturali.

In questo senso Musica/Complessità non nacque come semplice esperienza culturale o come prosecuzione dell'avanguardia storica. Nacque piuttosto dalla percezione che la crisi della composizione novecentesca non potesse essere affrontata soltanto attraverso nuovi linguaggi musicali. Occorreva ridefinire più profondamente il rapporto tra ascolto, tecnologia, percezione e natura.[*]

È qui che le prospettive di **Franco** e **Walter** finiscono per rivelare la loro convergenza più profonda.

[*] Musica/Complessità divenne un'associazione nel 1991 quando Walter Branchi, Michela Mollia, Eugenio Giordani e lo scrivente ad Orvieto depositarono l'atto costitutivo. Oggi esiste anche un sito www.musicacomplessita.com che offre ai visitatori svariati materiali: dalla storia di M/C alla Rivista online, ad un archivio fotografico, di video, a pubblicazioni in parte scaricabili, fino al Wiki: Atlante dei mondi sonori.

**Franco** aveva portato alle estreme conseguenze la crisi della forma musicale occidentale. La sua riflessione tendeva verso il superamento della composizione intesa come sistema storico chiuso, verso la necessità di aprire un nuovo mondo sonoro capace di ristabilire un rapporto più diretto con i processi della vita e della percezione. In lui prevaleva la tensione critica, la frattura, la necessità di attraversare radicalmente il limite della musica storicamente consolidata.

**Walter,** pur provenendo dalla stessa storia dell'avanguardia, sviluppò invece una prospettiva differente. In lui il centro non era più la crisi della forma, ma il suono come organismo vivente e sistema relazionale. L'ascolto diventava immersione, ecologia percettiva, continuità tra uomo e ambiente sonoro. La tecnologia non assumeva mai carattere celebrativo o futuristico: diventava piuttosto uno strumento conoscitivo, una lente capace di rendere percepibili relazioni invisibili tra fenomeni apparentemente separati.

Le differenze tra i due erano profonde, ma altrettanto profonda era la linea che li univa. Entrambi rifiutavano la musica come struttura autosufficiente; entrambi cercavano un superamento delle rigidità disciplinari; entrambi concepivano il fenomeno sonoro come esperienza aperta, in relazione continua con percezione, natura, conoscenza e trasformazione culturale.

Per questo motivo Musica/Complessità non guardava al passato. Pur nascendo dall'esperienza dell'avanguardia italiana, tentava di spostare il problema musicale verso un orizzonte più ampio: il rapporto tra sistemi complessi, ecologia dell'ascolto, ambiente sonoro e trasformazione della sensibilità contemporanea.

Molte delle domande emerse allora restano ancora oggi aperte.

La tecnologia, che sembrava poter liberare definitivamente la musica, ha spesso prodotto nuove forme di standardizzazione musicale e percettiva. L'espansione dei mezzi elettronici e digitali non ha sempre generato un ascolto più profondo. Al contrario, in molti casi ha accentuato frammentazione, velocità e consumo superficiale dell'esperienza sonora.

Anche per questo le riflessioni sviluppate da **Franco** e **Walter** conservano oggi una sorprendente attualità. La crisi della composizione individuata da **Franco** non appare realmente conclusa; allo stesso tempo la necessità di ripensare il rapporto tra uomo, ambiente e ascolto, centrale nel pensiero di **Walter**, si presenta oggi con una forza ancora maggiore.

Forse è proprio qui che la loro eredità culturale rimane aperta: non nella ripetizione di modelli storici o linguaggi dell'avanguardia, ma nella capacità di continuare a interrogare criticamente il fenomeno sonoro e le sue possibilità future. Non come territorio separato dalla vita e dalla conoscenza, ma come luogo nel quale percezione, natura, tecnologia e pensiero continuano ancora oggi a incontrarsi.