

Edizioni dell'Assemblea

37



Consiglio regionale della Toscana

# Attraversamenti

La musica in Toscana dal 1945 ad oggi

a cura di Daniele Lombardi

\*

percorso fotografico di Silvia Lelli e Roberto Masotti

Grafica e impaginazione: Daniele Russo  
Settore Comunicazione istituzionale, editoria e promozione dell'immagine  
Composizione e stampa: Tipografia Consiglio regionale della Toscana  
Dicembre 2009

Copyright sulla pubblicazione  
Consiglio regionale della Toscana  
Via Cavour 2, 50129 Firenze

*In copertina:*  
*Roberto Masotti: "Attraverso l'urlo"*

## Sommario

Presentazione <i>di Riccardo Nencini</i>	7
Presentazione <i>di Francesco Giambrone</i>	9
Presentazione <i>di Maurizio Bossi</i>	11
<b>Bruno Corà</b> <i>Una Schola sonora non solo toscana</i>	13
<b>Daniel Soutif</b> <i>Avanguardie Toscane</i>	15
<b>Daniele Lombardi</b> <i>Marmellata di musak</i>	17
<b>Daniele Lombardi</b> <i>La musica in Toscana dal 1945 ad oggi</i>	23
<b>Daniele Lombardi</b> <i>Suoni Totali. Non solo pop</i>	57
<b>Gino Castaldo</b> <i>Cari amici della musica 'pesante'</i>	59
<b>Paolo Somigli</b> <i>Compositori a Firenze: un album in nove istantanee</i>	63
Programma dei concerti	85
Programma delle conferenze	93

Conferenze

**Ruggero Pierantoni**

*Della rappresentazione radiofonica del rumore.* 107

**Elio Matassi**

*L'Ulisse di Dallapiccola e la dodecafonia* 119

**Daniele Lombardi**

*Musica inaudita!!!* 129

**Daniel Charles**

*Vari gradi del silenzio* 143

**Piergiorgio Odifreddi**

*Musica e Numeri* 1551

**Francesco Giomi**

*Il domani dello sciocco velocissimo* 165

Contributi

**Maria Luisa Dalla Chiara**

*Musica, fisica quantistica e semantica* 181

**Giancarlo Cardini**

*Sei Aforismi* 191

**Michele Dall'Ongaro**

*Cronaca di un'esperienza televisiva C'è musica e musica, 1972* 193

C'è una lezione di trasparente attualità in questi *Attraversamenti*, ricchi di spunti e riflessioni sulla musica in Toscana negli ultimi 60 anni: è la consapevolezza che tecnologia e nuovi media rimodelleranno l'industria e la cultura musicale. Le pagine sulla storia della musica nella nostra regione, delle tendenze e delle ricerche, a volte contrapposte, a volte feconde di scambi e di esperienze, di gruppi e musicisti, fra visioni sperimentali e altre più tradizionali, peraltro non aliene dall'accogliere spunti di modernità, ne sono una testimonianza e una chiave di lettura per interpretare il futuro della musica in Toscana.

Sono pagine sulle quali riflettere, che aprono, crediamo, la mente di chi ascolta la musica, di chi si intende di musica, di chi la studia, di chi la compone, di chi la promuove e di chi la distribuisce. Forse, speriamo, anche di coloro che hanno responsabilità istituzionali e che a volte scontano una sensibilità minore, travolti dagli affari e dalle emergenze correnti.

La musica è stata definita un flusso continuo, non più come in passato, limitato a modelli di consumo che difficilmente si adattavano agli stili di vita attuali. Un flusso inarrestabile, come di acqua che si adatta ai percorsi più impervi e inaccessibili, favorita da tecnologie che imporranno nuovi modelli di fruizione e consumo. Non si è mai, in passato, consumato tanta musica come ai giorni d'oggi. Ci sembra opportuno privilegiare uno sguardo al futuro partendo dagli "attraversamenti" della musica toscana e su di essi riflettendo. In definitiva le antologie in passato sono servite per disegnare il domani e il domani della musica è dirompente perché dirompente è lo "strumento", la "Rete" di cui è diventata uno dei protagonisti assoluti. Quanti interrogativi nascono dal moltiplicarsi dei metodi di fruizione e quanti orizzonti di carattere e natura artistica e socioeconomica. Anche su questo è opportuno volgere la nostra attenzione e forse uno dei modi più idonei è quello di studiare e comprendere il nostro più recente passato di cultura musicale. Ne nascerà, crediamo, anche un impegno delle istituzioni al quale saremo entusiasti di contribuire.

*Riccardo Nencini*

Presidente del Consiglio regionale della Toscana



Un programma come quello della rassegna *Attraversamenti* curata da Daniele Lombardi - della quale il presente volume, illustrato con le belle immagini di Lelli e Masotti, costituisce la memoria tangibile delle conferenze e dei concerti in cui si articolava - non poteva che nascere in felice sinergia tra il Teatro del Maggio Musicale e alcune fra le più importanti istituzioni culturali, politiche ed economiche di Firenze, della Toscana e del Paese. L'attenzione per tutte le espressioni artistiche contemporanee è infatti nel codice genetico del Teatro e del suo Festival fin dalla fondazione avvenuta nel 1933, quando il rinnovamento dei codici visivi del melodramma tardosettecentesco e romantico, condotto attraverso la presenza dei "pittori di cavalletto", si sposò alla diffusione della musica nuova, non soltanto italiana ma anche estera, con un'azione di sviluppo di grande coraggio, considerati i tempi in cui si realizzò.

Non è certo un caso che lo svolgimento di *Attraversamenti* abbia coinciso con il centenario della nascita di Luigi Dallapiccola, personalità di riferimento nel mondo della cultura del dopoguerra, dominante nel panorama fiorentino dell'epoca. Intorno a lui nacque una scuola i cui esponenti hanno conseguito, seguendo percorsi diversi, risultati artistici di grande rilevanza, ben oltre i confini regionali. La maggior parte dei musicisti citati nel volume hanno avuto composizioni eseguite in prima assoluta al Maggio o nelle stagioni del Teatro che ha così dato visibilità anche alle tante, meritorie istituzioni e iniziative culturali - di medie e piccole dimensioni ma non per questo meno importanti - nelle quali gli artisti avevano l'opportunità di esprimersi, di confrontarsi e di far maturare il loro talento prima di approdare ad una grande ribalta internazionale.

Le conferenze e i concerti di *Attraversamenti* illustrano con chiarezza la vivacità di quanto accaduto intorno alla musica in Toscana dal 1945 ad oggi e sollecitano le Istituzioni a non restare immobili ma a guardare al presente e, soprattutto, al futuro. Riguardare quella attività rappresenta una straordinaria occasione per guardare al grande fermento che ha animato il passato del nostro territorio ma anche uno stimolo importante per le programmazioni future. Affinché chi ha l'onere di progettare l'offerta musicale di oggi abbia il coraggio di scommettere e rischiare sulla contemporaneità con piena convinzione e consapevolezza.

Il Teatro del Maggio sta continuando a fare la sua parte: lo testimoniano

la scelta precisa di commissionare ogni anno una nuova opera a un autore italiano contemporaneo, le tante prime assolute e italiane tenute a battesimo negli ultimi anni, sia nel repertorio lirico che in quello sinfonico. Uno sforzo produttivo importante che, in ambito operistico, è valso il Premio Abbiati della critica italiana ad *Antigone* di Ivan Fedele, ha registrato i successi di *Phaedra* di Hans Werner Henze e di *Patto di sangue* di Matteo D'Amico e vede programmata nel 73° Maggio 2010 la novità di Marco Betta *Natura viva*. Gli attraversamenti continuano, nella convinzione che il contemporaneo sia fonte di creatività, di comunicazione, di crescita.

*Francesco Giambrone*

Sovrintendente del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

*Attraversamenti* è un invito, garbato ma pressante, a conoscere e riflettere quanto la musica d'arte contemporanea sia intrecciata con la nostra realtà sociale e con i molteplici linguaggi che essa esprime, dalla scienza alla letteratura. E in base a tale conoscenza sollecitare le istituzioni ad avvicinare i giovani all'interesse profondo e alle affascinanti scoperte che questa musica, considerata dai più ostica e distante, può offrire loro.

Questa motivazione di *Attraversamenti*, e a suo tempo del ciclo di incontri che Lombardi ha progettato e curato e i cui contenuti il volume presenta, è del tutto consona con la tradizione del Gabinetto Vieusseux, istituto non certo specificamente dedicato alla musica, ma da sempre punto di incontro tra le culture specialistiche e la società civile. Certo l'Archivio Contemporaneo del nostro Istituto ospita le carte di musicisti come Luigi Dallapiccola o Alberto Savinio, testimonianze di grande importanza sulle prospettive della nuova musica nel secondo dopoguerra. Nell'Archivio però queste carte si inseriscono, come avviene per il farsi della cultura di un Paese, in una gamma molto vasta di interessi e discipline. Dal canto suo, accanto agli studi e alle ricerche storiche che conduce sulla civiltà dell'Ottocento, il Centro Romantico orienta il proprio impegno sull'oggi - ad esempio nell'ambito dei rapporti fra scienza e letteratura - a quel dialogo tra culture, esperienze e linguaggi che ispirava il Gabinetto Vieusseux delle origini nei confronti della sua contemporaneità.

Per questi aspetti, fin dai primi colloqui con Daniele Lombardi su come rendere fruibile a un pubblico vasto i temi e le valutazioni sulla musica contemporanea in Toscana contenute nel ciclo di incontri, il Gabinetto Vieusseux ha ritenuto importante e coerente con le proprie caratteristiche contribuire alla realizzazione di questo volume, resa possibile dalla convinta adesione che il Consiglio regionale ha dato al progetto di pubblicazione, facendone un'edizione istituzionale.

Un aspetto di *Attraversamenti* in particolare è parso in sintonia con la tradizione del Gabinetto Vieusseux; ossia la consapevolezza, ribadita con evidenza dal volume, che non si può condurre un dibattito sulla contemporaneità, dibattito che costituisce un tradizionale *topos* fiorentino, se non si richiama e non si pone in risalto quanto la città e la regione hanno saputo esprimere al riguardo nel corso della propria storia. Se ciò può apparire ovvio in molti campi, è assolutamente necessario e fruttuoso, come dimo-

stra l'iniziativa di Lombardi, sottolinearlo nel campo della musica d'arte e del suo intreccio con i diversi aspetti della società civile e con le altre forme espressive e della ricerca, per la capacità di ispirare e aprire prospettive che la sua diffusione e frequentazione possono avere.

Siamo quindi lieti di aver potuto in qualche misura contribuire a far sì che la musica cosiddetta intellettuale, di oggi e nella prospettiva degli ultimi decenni, possa incuriosire e attrarre le nuove (e naturalmente anche le meno nuove) generazioni, e che alla meritoria azione dei singoli e delle associazioni che operano in tal senso il Consiglio regionale della Toscana abbia voluto dare il segno tangibile di un'attenzione delle istituzioni.

*Maurizio Bossi*

Responsabile del Centro Romantico  
del Gabinetto Vieusseux

## *Una Schola sonora non solo toscana*

Questa rassegna – la prima in assoluto – dedicata ad autori e opere considerati tra i più significativi della musica in Toscana dal 1945 ad oggi, suggella idealmente il più vasto progetto articolandosi nelle mostre aperte nell'arco del 2002 con il titolo *Continuità* nelle città di Firenze, Prato e Pistoia, sotto la comune egida del Sistema Metropolitano per l'Arte Contemporanea. E anche se quell'esperienza è ormai conclusa, non è inutile ricordare che *Attraversamenti* è stata concepita durante lo svolgimento di *Continuità*, quasi a completamento indispensabile della riflessione critica compiuta nella sezione musicale della mostra proprio da Daniele Lombardi che ne è curatore. Insieme con Lombardi ho fortemente creduto all'opportunità di un programma che fornisse la possibilità di un accesso diretto a quella musica di cui egli, con pazienza e incisiva critica, ha tracciato i profili e le vicende. Sarebbe stata infatti una grave lacuna della mostra l'assenza concreta delle sonorità e la viva esperienza di quell'arte che per essere goduta richiede l'ascolto e il coinvolgimento di tutte le nostre facoltà percettive.

Con assiduo lavoro e una ferma volontà e determinazione a dare compimento al nostro comune progetto, anche quando poteva sembrare inutile e 'fuori tempo' la sua attuazione, siamo riusciti, con il contributo generoso di molti, a portarlo a definitiva programmazione.

Il merito più grande va certamente all'autore del progetto che ha speso una grande quantità di energie per riuscire a mettere insieme – come in un mosaico – artisti di grande qualità e spessore, istituzioni artistiche pubbliche, la Regione Toscana e le casse di risparmio delle tre città.

Mi è gradito in questa occasione, oltre che sentirmi solidale all'azione svolta dal maestro Lombardi, nella quale come lui ho creduto con determinazione, ringraziare tutti coloro che a diverso titolo con generosità e spirito di adesione, hanno contribuito a rendere possibile il ciclo di manifestazioni musicali la cui traccia resterà quale memorabile avvenimento per chi vi avrà preso parte e stimolo per coloro il cui lavoro nella creazione del linguaggio musicale inizia ora.

A partire, dunque, da esperienze di una *Schola* ormai non più solo toscana.

*Bruno Corà*



## *Avanguardie Toscane*

Chissà se nel futuro non entrerà nella storia dell'arte l'espressione 'avanguardie toscane', per parlare naturalmente degli artisti e dei gruppi che dalla fine degli anni cinquanta alla metà degli anni ottanta hanno sviluppato un'attività atipica, rimasta purtroppo un po' nascosta, all'ombra dei capolavori storici che fanno della regione l'ombelico della cultura artistica mondiale (e per conseguenza anche di un turismo non privo di una dimensione problematica).

Dalla poesia visiva alla video art o al film d'artista, dalla performance all'architettura radicale, niente è mancato all'appello della ricerca sperimentale. Ma va forse particolarmente sottolineato che la Toscana di quei decenni fu anche il teatro di un sodalizio di cui non si trova altrove l'equivalente. Voglio parlare di questa mistura particolare di musicale e di visivo che misero in atto un certo numero di musicisti/artisti toscani come Sylvano Busotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi e diversi altri rapidamente raggiunti da Daniele Lombardi a cui dobbiamo l'idea e la cura della presente rassegna. A quest'onda di opere dall'ambiguità appassionante la mostra *Continuità* ha dedicato l'anno scorso ampi spazi e dimostrato che questa audace sperimentazione potrebbe aver indossato anche lei l'appellazione generica di 'attraversamenti'.

Ma, nonostante il carattere straordinario di quest'invenzione di una dimensione nuova a metà strada tra il visivo e il sonoro, sarebbe errore grave dimenticare che la dimensione puramente musicale avrebbe in qualche modo perso i suoi diritti a una ricerca e una sperimentazione autonoma. In altri termini bisognava ricordarsi che, base o prolunga delle ricerche sulle confrontazioni possibili e i confini, ci fu anche in Toscana un'avanguardia in grado di produrre grandi opere puramente musicali.

Il programma di *Continuità*, voluto da Bruno Corà, integrava oltre le mostre una serie di concerti dedicati ad un'importante scelta di queste opere. Grazie alla tenacia di Daniele Lombardi, artista e musicista generoso e militante non solo della propria opera ma di tutte quelle della *mouvance* a cui appartiene, che dall'inizio aveva proposto il progetto, questo programma finalmente vede il giorno, ricco di musica e di invenzione da scoprire o da riscoprire.

Dopo la poesia visiva evocata da diverse opere di Eugenio Miccini installate nella bella scala del Palazzo, le due prime sale sono dedicate agli artisti che,

sul modello degli architetti ormai internazionalmente conosciuti come *Radicals*, si potrebbero chiamare *Musicals*, cioè Pietro Grossi, Giuseppe Chiari, Sylvano Bussotti e Daniele Lombardi. Questo gruppo informale non ha equivalenti in nessun'altra situazione artistica. Il gioco di specchi tra visivo e sonoro inventato, ciascuno a suo modo, da questi artisti-musicisti costituisce una sperimentazione non solo originalissima, ma anche capace di superare i confini consueti. Grazie al virtuosismo pianistico di Daniele Lombardi e alla tecnica elettronica del Disklavier, si può ascoltare un vero concerto di opere per pianoforte composte da questi musicisti in un ambiente attrezzato con le loro opere visive. In un'altra sala si possono guardare, tra altri documenti, diversi filmati di alcune loro *performances* storiche.

*Daniel Soutif*

## *Marmellata di muzak*

Chi ha detto che gli orecchi giovani non possano emergere dalla marmellata di muzak e non abbiano la curiosità per suoni mai uditi prima e percorsi mentali che non conoscono? Se a volte si entusiasmano così per tante musiche diverse, perché non proporre loro anche la musica pesante, quella che sta sotto le altre, che alcuni dicono sprofondata, defunta, bella ma inutile, astrusa, noiosa, per addetti ai lavori? ... Ma chi è addetto ai lavori? Chi se ne intende?

Oggi si può forse sciogliere questo nodo di incomunicabilità presunta che si è creato con le avanguardie degli anni Sessanta-Settanta: può sembrare semplicistico, ma è tanta la musica che ha una sua capacità di arrivare a chi riesce a fare silenzio e ascolta con pazienza. Questo è necessario per cominciare ad intendersene e soltanto così la musica può essere vissuta in modo che manifesti la sua potenzialità.

In antitesi a quanto scrive Ferruccio Busoni si deve sperare che la musica non sia fatta soltanto per i musicisti. Il pubblico e la critica dovrebbero distinguere tra l'intrattenimento e l'arte e sentirsi i destinatari di un grande patrimonio, perché l'arte musicale dovunque nel mondo ha avuto formidabili invenzioni ed espressioni sensibili.

Fare silenzio: lo dicevano in tanti, anche John Cage e Federico Fellini. Una premessa non facilissima dato il frastuono in cui viviamo, ma un trend che può interrompere l'anestesia provocata dalla iperinformazione: *happy new ears...*

Con *Attraversamenti* abbiamo modo di parlare di cosa, se, quando, perché e come ascoltare, e le conversazioni e i video che precedono i concerti saranno un buon supporto per dare un orientamento all'ascolto di cinquanta anni di impegno nella produzione artistica della musica.

Il vecchio adagio "non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire" sarà il motivo ispiratore per questa proposta di una prima grande antologia musicale sui compositori toscani del Novecento.

I mesi della programmazione di *Attraversamenti* coincidevano con il centenario della nascita di Luigi Dallapiccola e tra le varie realtà fiorentine e toscane era prevista la possibilità di una serie di importanti manifestazioni che ricordassero questo compositore, sicuramente la figura centrale della musica d'arte in Toscana, dal 1945 in poi, fino alla sua scomparsa

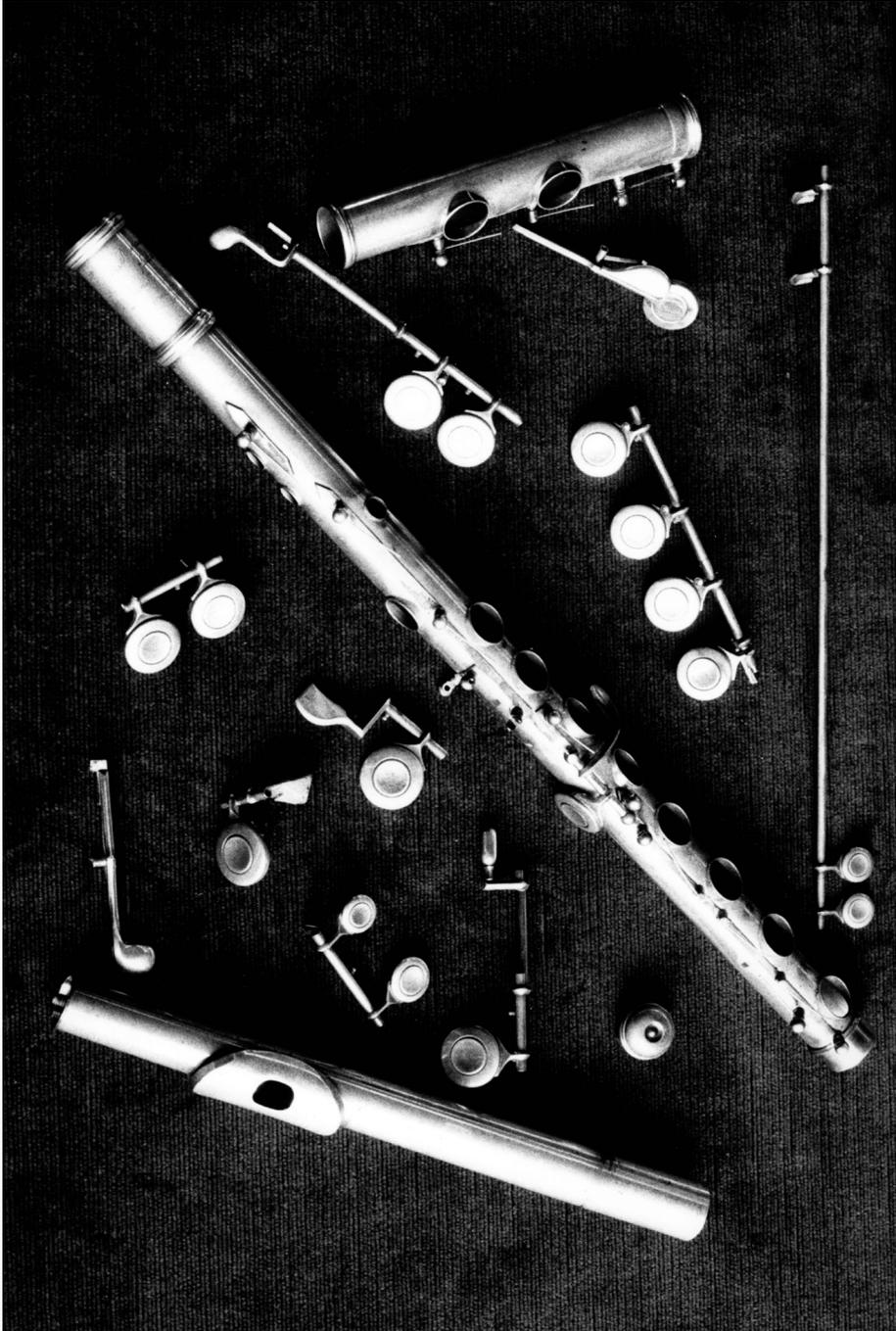
trent'anni dopo.

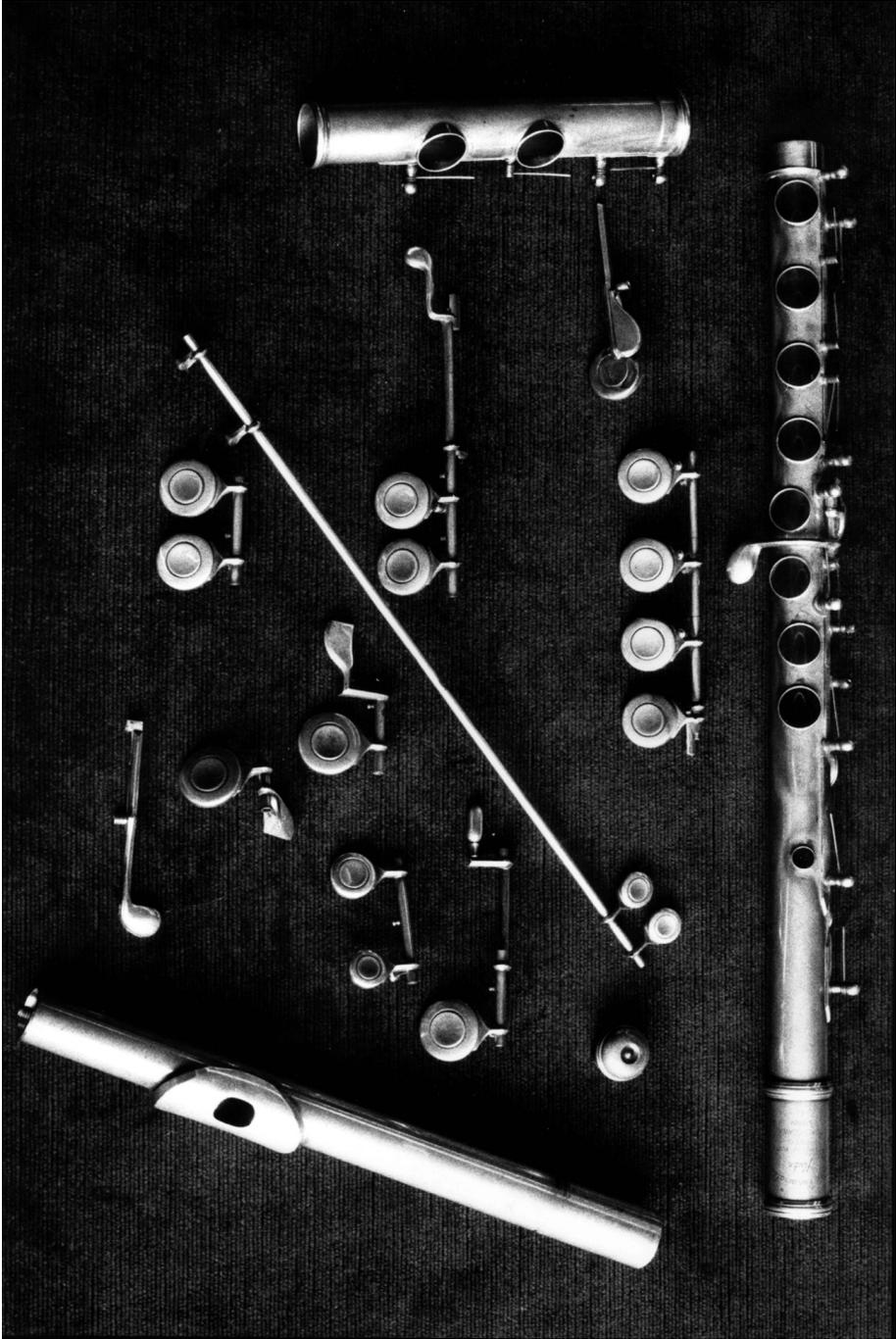
Per questa ragione avevamo deciso di non inserirlo in questo cartellone, in modo da non creare ripetizioni: purtroppo poi Dallapiccola è stato trascurato ed addirittura non ha avuto lo spazio che meritava.

*Daniele Lombardi*



*Radu Malfatti*







## *La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*

«Dorme Firenze, sotto i raggi della luna...» dicevano le parole della famosa canzone *Firenze Sogna*, e forse questo è stato lo spunto da cui viene l'espressione 'la bella addormentata' - come a volte Sylvano Bussotti ha definito Firenze - ma c'è anche un'altra canzone, altrettanto famosa, che dice: «È primavera, svegliatevi bambine...».

Per chi è nato e vissuto a lungo a Firenze e in Toscana fare un bilancio di mezzo secolo di musica può facilmente indurre nella tentazione di facili metafore sull'imbambolamento, sul culto di una tradizione delle grandi espressioni artistiche, che ha reso oggi questa realtà un grande sistema museale, «mentre un sospiro e un pianto si perde lontan...».

Non è azzardato affermare che il contributo di una grande personalità di artista e di intellettuale come Dallapiccola sia stata determinante per il rapido risorgere di una cultura musicale nella Firenze nel secondo dopoguerra. L'aveva scelta come luogo elettivo: «Tre sono gli elementi che credo siano alla base del mio attaccamento a questa città. Prima di tutto le sue pietre e il suo paesaggio; poi la lingua incredibilmente ricca e splendida della sua gente; e ancora più le lapidi dantesche che possiamo leggere su tanti palazzi del centro; cosa questa che costituì per me una sorpresa e una commozione più di cinquant'anni or sono» - città di vivaci scambi tra vari intellettuali, artisti e musicisti: una storia non ancora ben approfondita della quale qualche elemento è dato da quanto raccontava Gianandrea Gavazzeni, bergamasco spesso in contatto con la realtà fiorentina, nella introduzione agli scritti di Dallapiccola.<sup>1</sup>

Qualche anno fa Piero Santi cercava di descrivere alcune caratteristiche della visione artistica che circolava in quegli anni, domandandosi:

È lecito, ad esempio, ravvisare nell'arte isolata e aristocratica di Luigi Dallapiccola un atteggiamento di umanistico distacco che lo collega a tanta cultura letteraria fiorentina fra le due guerre? E la religiosità laica di Dallapiccola (la cui formazione, del resto, discende per li rami da Pizzetti, tramite il suo maestro Vito Frazzi) non è in qualche modo imparentata con l'angoscia di Ildebrando da Parma, inverandosi questa nell'umano esperirne il dramma, quella coll'im-

1 Cfr. *Parole e Musica*, raccolta degli scritti di Luigi Dallapiccola a cura di F. NICOLÒDI, Milano, Il Saggiatore 1980, pp. 22-37.

pegnarsi nell'ideale della libertà? Ed entrambe non possono consonare con un diffuso sentimento di religiosità locale, suscettibile di dar luogo, da un lato, allo spiritualismo messianico di un Papini, e magari più avanti alle visioni teosofiche di un Roberto Lupi (quanto influenti sui primi sviluppi dei suoi giovani allievi: Ugalberto De Angelis, Gaetano Giani-Luporini, Alvaro Company, Romano Pezzati), e d'altro lato a un cattolicesimo di sinistra, socialmente impegnato e persino dissidente, ravvisabile nelle figure di un La Pira, di un don Milani, di un padre Balducci, o nel fenomeno dell'Isolotto? Sono leciti questi accostamenti? L'interesse è dato dal fatto che si proponano.<sup>2</sup>

La temperie fiorentina era anche surriscaldata dal fatto che non molti anni erano passati dalle cazzottature futuriste nello stesso bar delle Giubbe Rosse dove spesso era possibile trovare anche Eugenio Montale, Loria, Bonsanti, Franchi...

La cultura di quei primi decenni del secondo dopoguerra era caratterizzata dalla volontà di ripresa, di un ritorno alla normalità; ma visti dall'oggi quegli anni che ancora risentivano in parte delle conseguenze dell'autarchia non registrarono una grande osmosi con le vicende dell'arte e della musica in Europa. Si era creata una realtà centripeta nella quale un Dallapiccola rappresentava un raro esempio di contrapposizione a un humus culturale difficilmente estirpabile.

Tuttavia il Teatro Comunale di Firenze riaprì dopo la guerra il 7 ottobre del 1945 con un teatro solo parzialmente restaurato ma con una grande stagione sinfonica che aveva in cartellone anche molte composizioni di autori italiani contemporanei, dal *Preludio Magico* di Vito Frazzi alla *Terza Sinfonia, delle campane* di Gian Francesco Malipiero, con un buon auspicio per una vivace programmazione che tenesse conto delle nuove produzioni compositive di quel momento. Molto significativa è la stagione 1947; infatti in questo Decimo Maggio Musicale c'era una grande quantità di musica contemporanea, con la presenza di composizioni di Casella, Pizzetti, Petrassi, Maderna, Mortari, Rossellini, Granchi, Tamburini, Soresina e i fiorentini Rigacci, Grossi, Frazzi e Bucchi. Fatto curioso e allora inquietante fu che in quella occasione i professori di orchestra si rifiutarono di eseguire *Musica* di Riccardo Nielsen.

Acquista un certo peso, per una informazione più vasta su ciò che accadeva in Europa in quegli anni, la rivista «Mondo Europeo», diretta da

2 Cfr. Il programma di *Musica nel nostro tempo 1983: Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi*, Milano, Opuslibri 1983, p. 10.

Bonsanti, a cui collaborava stabilmente anche Luigi Dallapiccola, e contemporaneamente la rivista «Piazza delle Belle Arti», un bilanciamento reazionario ad opera dell'Accademia Nazionale Luigi Cherubini di musica, lettere e arti figurative, diretta dal 1952 al 1957 da Antonio Lualdi, direttore del Conservatorio. In quegli anni di immediato dopoguerra Valentino Bucchi era critico musicale del quotidiano del CNL «La Nazione del Popolo» che si scisse in due diverse testate: «Il Nuovo Corriere» (di sinistra, che fu chiuso nel 1956) e «Il Mattino dell'Italia Centrale» (democristiano, che poi diverrà «Il Giornale del Mattino»), sul quale ritroviamo Bucchi, cui fecero seguito Renato Mariani, Leonardo Pinzauti e Luciano Alberti.

La ricerca musicale contemporanea ha spesso sofferto negli ultimi decenni della carenza o della latitanza di una musicologia e di una critica attenta e partecipe, che ne seguisse il cammino, sospendendo un immediato giudizio di valore che nella storia della musica del secondo Novecento abbiamo visto come sia servito alla conservazione o alla creazione di canoni sulla base di criteri estetici normativi o moralistici. Le radici del problema affondano lontane nel tempo: andando a rileggere le recensioni sui giornali, in occasione delle prime esecuzioni di opere ormai celebri che hanno fatto la storia della musica moderna e contemporanea, si può rendersene conto.

D'altronde è anche interessante mettere l'accento sul fatto che da sempre l'inadeguatezza del rapporto tra didattica e vita musicale è stata macroscopica. Torniamo ad una testimonianza di Dallapiccola a proposito della ormai celebre prima esecuzione a Firenze del *Pierrot Lunaire* il 1 aprile 1924, diretta dall'autore:

Quella sera gli studenti del Conservatorio esibivano, con latina gaiezza, il regolamentare fischietto prima che l'esecuzione avesse inizio: il pubblico, dal canto suo, scalpitò, tumultuò, rise. Ma Giacomo Puccini, quella sera, non rideva. Ascoltava l'esecuzione con attenzione estrema, seguendo il testo sulla partitura e, alla fine del concerto, chiese a Casella l'onore di essere presentato a Schönberg.<sup>3</sup>

In generale, si può dire che soprattutto in Toscana, in tutto l'arco del secondo Novecento, nella musica vi è stata la compresenza di due atteggiamenti inconciliabili: uno fortemente accademico e uno di radicale avanguardia. Inevitabilmente il primo ha creato grandi maestri e una piccola serie di allievi-epigoni molto meno significativi, anche se professionalmen-

3 *Op.cit.*, p. 448.

te molto solidi e a loro volta maestri ancora più circoscritti in formule e dogmatismi, di forte limitazione geografica. Il secondo atteggiamento, modernista e irriverente, ha creato figure irripetibili che nelle loro invenzioni a volte provocatorie hanno intessuto rapporti internazionali con le realtà coeve lontane dalla Toscana ma concettualmente adiacenti. Questi non sono stati maestri e di loro non esistono che sporadici sedicenti allievi, mentre l'ambiente nel quale si sono trovati a operare rimaneva fortemente conservatore e diffidente. È semplificadorio, ma queste sono le caratteristiche, e sono comuni anche ad altre zone geografiche d'Italia.

Inoltre, pur se non appare sempre a prima vista, la musica dal 1945 ad oggi in Toscana ha avuto un percorso molto più intenso e articolato di quanto si possa pensare, che ha prodotto una grande quantità di opere, nell'inevitabile dialogo con il retaggio storico e artistico che quasi ci sommerge da sempre; soltanto un sistematico ascolto a vasto raggio della produzione di quegli anni muterebbe molto il punto di osservazione e la valutazione dei fatti, quasi sicuramente confermando questo dato.

Come maestri, due sono state le figure più significative in questo contesto tra il 1945 e il 1970: Dallapiccola e Lupi, ambedue docenti al Conservatorio di Firenze. Ma non si può tralasciare una serie di personalità artistiche quali Guido Guerrini, Antonio Veretti, e ancora indietro fino a Ildebrando Pizzetti. Va considerata nel contempo con particolare attenzione la figura di Vito Frazzi, che fu anche insegnante di Dallapiccola; ebbe una visione lungimirante e molto aperta dei linguaggi sperimentali e scrisse anche importanti composizioni che da molti decenni non hanno più avuto esecuzioni pubbliche.

Dallapiccola è ormai considerato con Goffredo Petrassi e Giacinto Scelsi la figura più importante tra i compositori nati nei primissimi anni del Novecento. Originario di un piccolo centro, Pisino d'Istria, figlio del Preside del Liceo locale, si trasferì a Firenze nel 1922 dove studiò pianoforte con Ernesto Consolo e composizione con Casiraghi, Barbieri e Frazzi. Cominciò una carriera concertistica in duo con il violinista Sandro Materassi e da subito si dedicò molto alla musica vocale. Dopo la prima esecuzione nel 1933 della *Partita* per orchestra e voce di soprano (Firenze, Teatro Comunale, direttore Vittorio Gui) scrisse opere come gli *Inni* per tre pianoforti, i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, per approdare nella seconda metà degli anni Trenta a composizioni dodecafoniche con le *Tre Laudi* per voce e orchestra da camera e la prima opera: *Volo di notte*, da Saint-Exupéry. Dallapiccola ha avuto tra l'altro il grande merito di sdoga-

nare nella prassi compositiva il sistema dodecafonico, insegnandola ai suoi allievi e costruendo un suo linguaggio che da una parte lo ascrive al grande fiume dei seguaci di Arnold Schönberg, ma al tempo stesso, forte di una straordinaria tecnica contrappuntistica, lo rende assai originale sul piano della compresenza di linee espressive che recuperano una dimensione sonora inaudita. Fu esempio di grande impegno morale ponendo al centro di tutta la sua attività l'idea di libertà e di lotta contro i regimi totalitari con parole e suoni, componendo lavori come i *Canti di Prigionia*; rimane un importante documento di questa presenza la sua comunicazione *Lamia Protest-music* al convegno *L'esperienza della guerra e dell'impegno sociale nella musica e nelle arti* che ebbe luogo a Firenze nel giugno del 1971. Nel periodo della seconda guerra mondiale scrisse il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*, *Marsia*, balletto del quale fece anche una trascrizione, *Tre Frammenti* per pianoforte, la *Sonatina Canonica*, anch'essa per pianoforte, le *Liriche Greche* e una trascrizione del *Ritorno di Ulisse in Patria* di Monteverdi.

Nel 1948 portò a compimento l'opera *Il Prigioniero*, che è considerata forse tra i suoi lavori più importanti per il teatro. *Rencesvals* per baritono e pianoforte e le *Quattro Liriche di Antonio Machado* precedono la fertile stagione produttiva degli anni Cinquanta, con le *Due Tartiniane*, il *Quaderno Musicale di Annalibera*, i *Goethe-Lieder*, la *Piccola Musica Notturna* e altre importantissime composizioni che formano un lungo elenco. Nell'arco degli anni Sessanta scrive la sua opera più impegnativa, l'*Ulisse*, lavoro di grande respiro che sarà terminato nel 1968.

Negli ultimi anni che precedono la sua scomparsa nel 1975, Dallapiccola lavorò ancora a composizioni vocali come *Three Questions with two Answers*, le *Parole di San Paolo, Sicut Umbra...*, ed infine il lavoro corale in due parti *Tempus destruendi/Tempus aedificandi* e *Commiato*, sempre per voce femminile e complessi vari da camera.

Si può quindi affermare che in Toscana Dallapiccola sia stato davvero il compositore più importante di quei decenni, con un respiro che lo rendeva unico nella scena internazionale, avendo egli affrontato grandi temi dello sviluppo di una musica nuova con sintesi estremamente fertili e ancora non ben comprese dal punto di vista musicologico, come per esempio l'intuizione, forse non del tutto sua ma solo da lui ben configurata, di una *polarità* di certe relazioni intervallari<sup>4</sup> che crea una linea di comprensibilità

4 Cfr. *Sulla strada della dodecafonia*, op.cit., pp. 442-463.

nella struttura dodecafonica-seriale, o l'illuminante saggio *Parola e musica nel melodramma*,<sup>5</sup> testo di una conferenza tenuta in varie sedi negli anni Sessanta, dove si tentava una storia della formulazione di *topoi* espressivi individuati in sintesi tra testo e frammenti sonori.

La vivacità di interessi che lo contraddistinse gli permise di spaziare in molti campi, dal cinema alla amata letteratura, e colpisce molto l'acutezza di riferimenti e la fertile prospettiva di transcodifica tra prassi compositiva e narrativa in letteratura, da quanto scriveva nel saggio *Sulla strada della dodecafonia*:

I miei primi contatti con due grandi scrittori, James Joyce e Marcel Proust, datano a quest'epoca [circa il 1935].

Ed è a questi scrittori che, in mancanza di trattati sulla musica dodecafonica e di tanti altri testi che non potei procurarmi, debbo di aver trovato conferma di quanto avevo oscuramente sentito dopo l'audizione delle opere di Schönberg e Webern.<sup>6</sup>

Naturalmente una così forte personalità si era formata su convincimenti così profondi che gli permettevano anche di eliminare prudenze nell'esprimere giudizi che gli sarebbero apparse come delle ipocrisie; non faceva mistero per esempio delle sue remore nei confronti di Stravinskij, come in una lettera a Sylvano Bussotti del 13 agosto 1950:

Oggi, che abbiamo a disposizione tutti e dodici i suoni della scala cromatica temperata, finalmente liberati, mi sembra logico che si ricominci un'altra volta daccapo. Cioè con la melodia. Busoni già sosteneva che l'avvenire della musica spetta alla melodia (ma forse il suo era un desiderio; forse una intuizione di grande uomo); Stravinskij, dal suo canto, vuol pure rivalutare la melodia: ne parla tante e tante volte in quella pietosa *Poétique Musicale*... Ma lo Stravinskij potrà continuare a spremersi le meningi sino a che vorrà: di melodie non ne trova. Che non abbia capito che il mondo diatonico è completamente vuotato? D'altro canto egli si è troppo compromesso con i dodecafonici per poter osare, alla sua età e col suo nome, delle esperienze nel 'nostro' senso. Imparino coloro che si buttano con troppo impeto sui nemici. E, contemporaneamente allo studio, alla ricerca della melodia nuova, oggi assistiamo al 'nuovo contrappunto'. L'armonia sorgerà quando Dio vorrà, quando altre cose saranno maturate. È il M° Vito Frazzi che ritiene l'armonia principio e fine dell'universo. O che Giovanni Papini, detto l'Omo

5 *Op.cit.*, pp. 66-93

6 *Op.cit.*, p. 453.

Salvatico, non ha scritto di quel tale accordo voluto da Dio (ne parla come se lo conoscesse benissimo: l'accordo, dico. Perché che ne abbia rapporti col Padreterno lo sappiamo da tempo tutti, a parte che se ne sia più o meno convinti!) e che il Frazzi sarebbe sulla via di trovare, non volendo scrivere che l'abbia già trovato e in saccoccia, pronto a estrarlo, per la confusione de' superbi???

Buona estate, buon lavoro. Con tutta cordialità, tuo aff.mo Luigi Dallapiccola.<sup>7</sup>

Siamo nel 1950, e col senno di poi sappiamo che Stravinskij l'esperienza della dodecafonia l'avrebbe percorsa anni dopo: l'umore pungente e scherzoso di questa lettera però disegna bene anche un clima estremamente vivo nel quale la circolazione delle idee aveva poche remore.

Ben diversa ma altrettanto significativa sul piano internazionale è la figura di Roberto Lupi, che fu anche formidabile direttore d'orchestra (ebbi la fortuna di ascoltare sia il grande pianista Dallapiccola, sia il grande direttore Lupi e l'enorme impressione permane nella mia memoria al di là di quella che può essere stata una ammirazione adolescenziale).

Nato a Milano nel 1908, si diplomò in pianoforte, violoncello e composizione al Conservatorio Verdi, poi si trasferì a Firenze dove insegnò composizione al Cherubini. Fino al 1946 ebbe una importante carriera di direttore d'orchestra e attese a profondi studi che lo portarono a formulare un edificio compositivo assai originale, basato sulla riformulazione armonica e contrappuntistica secondo leggi che centrifugavano dalla tonalità, originate da criteri modali e di interpolazione al confine del metasonoro, vicino alle teorie di Rudolf Steiner, dalle quali Lupi fu così preso che divenne a sua volta discepolo e maestro di antroposofia. Nel 1950 vinse con la cantata *Orpheus* il premio Roma per la Musica e da allora le sue composizioni furono eseguite spesso nel Maggio Musicale e nelle più importanti istituzioni concertistiche italiane.

In lui era molto forte anche la spinta verso un teatro misterico, che legasse le espressioni sonore con quelle visuali e in generale del movimento corporeo; si ricordi per esempio la *Danza di Salomé* (Maggio Musicale 1960), che fondeva musica, colori, luci e movimenti scenici, oppure *La Nuova Euridice, Mistero melodrammatico* (1957).

Nel lungo elenco delle sue composizioni è da rilevare anche il continuo interesse per i grandi organici orchestrali, come *Sacra Sinfonia* (1946) per

<sup>7</sup> In *Bussottioperaballet Genazzano, Scuola Spettacolo*, programma delle Giornate Internazionali 15 - 29 giugno 1986.

solli coro e orchestra, *Azioni Sonore* (1962) per orchestra, ma anche dimensioni sonore sperimentali come *Archetipi* (1961) per voce recitante, risonanze vocaliche interne, voci cantanti interne e strumenti, su testi di M. Della Quercia e *Misteri*, per voce recitante, coro parlato e orchestra.

Giancarlo Cardini ricordava Lupi nel programma della *Estate Fiesolana* del 1992 con queste parole:

Firenze, primi anni Sessanta. Presenza carismatica di Roberto Lupi. Una figura tra lo ierofante e il mago. Così almeno mi appariva.

Entrai nel reame dei misteri, e vi rimasi, non senza contrasti, per una decina d'anni. Il mondo gravitava per me tra l'Erta Canina, dove c'era l'abitazione di Lupi, e Dornach, la sede centrale della Società Antroposofica.

Verso la fine degli anni Sessanta, comunque, il mio distacco dall'ortodossia antroposofica si faceva sempre più marcato, anche per causa dei miei crescenti sodalizi con le avanguardie storiche del momento. Lupi era invece invulnerabile: per lui, al contrario di me, l'arte non si poteva separare dalla spiritualità, dai contenuti metafisici, dalla morale. Questa intransigenza lo portava a dividere il mondo in due: i possessori della verità, gli antroposofi, e gli altri, l'umanità ordinaria schiava degli idola materialistici e preda inconscia dei demoni del male.

Nella musica, Lupi propugnava uno stile alto e severo: il suo, appunto, che riconquistasse l'uomo attraverso l'arte, la coscienza cosmica, l'armonicità, l'attitudine meditativa.

Il Novecento era sentito infatti come una perdita del centro, e una dispersione dei regni inferiori dell'intellettualismo (le speculazioni seriali), della nuova barbarie (il sopravvento del ritmo, la meccanizzazione), della decadenza sentimentale (propaggini del puccinismo, la musica leggera).

Queste parole di Cardini gettano una luce su che tipo di coercizione culturale e artistica implicava lo studiare composizione con docenti legati al rigore di una disciplina mentale del genere. Ricordo nei primi anni Sessanta al Conservatorio di Firenze una rappresentazione di *Euritmia*, una sorta di rito nel quale molti allievi di Lupi e altri simpatizzanti si produssero in una meditata coreografia. Mi parve come uno psicodramma nel quale ognuno scioglieva il proprio comportamento nella estetica del gesto, per una danza spontanea probabilmente rigeneratrice per chi vi partecipava.

Leggere oggi tante affermazioni di Lupi fa pensare ad una visione dell'arte affidata ad una sensibilità e una intuizione metafisica, fuori dal tempo, dall'attualità, ma anche da atteggiamenti storicistici evolutivi. In *Il libro segreto di un musicista*, si trovano due o tre affermazioni che fanno capire anche quale difficile convivenza si creasse tra mondi lontani, se si pensa a

all'esperienza coeva di Grossi e si legge:

La musica prodotta da apparecchiature elettroniche è completamente avulsa dalla realtà musicale. È menzogna che uccide la possibilità di sguardo verso il futuro, poiché il ritmo, che è proiezione verso il futuro e attività di amore, viene in tal modo completamente eliminato. Il suono elettrico è il suono dell'attuale 'presenza sonora'. Infatti nella musica elettrica o elettronica, fra suono e suono non esiste nessuna particolare tensione; vi sono solo dei vuoti che nulla hanno a che vedere con tensioni intervalliche o pause d'accento. Non esistono forze propulsive umane ma suoni separati uno dall'altro che ci colpiscono come frecce meccanicamente emanate. È una presenza sonora che di volta in volta si manifesta come un triste annuncio di un futuro allucinante.

È il suono antiarte, in quanto si adatta sia all'arredamento sonoro che alla musica politicizzante del nostro tempo.<sup>8</sup>

Questo nel 1971, dopo tutto quello che stava avvenendo nel mondo.

Forte era l'influsso che questi maestri avevano sulla vita musicale fiorentina, quindi Toscana, dato che a parte l'Accademia Chigiana di Siena poco altro poteva essere considerato una realtà produttiva nella regione, e ciò spiega la lentezza con la quale si evolveva il pensiero musicale in quegli anni.

Alcuni allievi di Dallapiccola dettero vita, nel 1954, alla *Schola Fiorentina*, così raccontata da Arrigo Benvenuti:

Verso il novembre del 1954 nacque la *Schola Fiorentina*, in seguito a rapporti di amicizia e culturali tra me, Bruno Bartolozzi, Sylvano Bussotti, Alvaro Company, Carlo Prosperi e Reginald Smith-Brindle.

Eravamo tutti allievi di Luigi Dallapiccola e ci legava una comunità di intenti, spesso con un pò di ambizione e di ingenuità, come si addice a questi patti di alleanza.

La prima riunione fu una seduta fotografica che si svolse in piazza Indipendenza, alla quale seguì il disegno di Sylvano Bussotti che riunì insieme tutti i ritratti. Storicizzata l'immagine, fu deciso che era il momento di conoscere l'opinione del nostro maestro.

Dallapiccola mi dette appuntamento dal dentista o, meglio, mi chiese se potevo andare a prendergli il posto mezz'ora prima dell'apertura dello studio, i dentisti non concedevano appuntamenti così precisi come oggi e si doveva perdere tempo ad aspettare: quella volta egli guadagnò tempo prima e dopo mandando il

8 Cfr. *Il libro segreto di un musicista*, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionale del libro - 1972, pp. 55-56.

sottoscritto a fare la fila...

Fu una cosa simpatica e per niente influenzata dalle grida dei pazienti perché si poté parlare con calma sul pianerottolo. L'idea della nostra *Schola* gli piacque moltissimo, al punto di auspicare che fosse nato un nuovo "Gruppo dei Sei".

Noi condividevamo gli intenti morali e una spinta innovatrice, ma con un'assoluta autonomia di ricerca, come poi si è dimostrato con le diverse personalità di ciascuno proprio un po' come nel "Gruppo dei Sei". Si deve pensare a che cosa era la situazione italiana nel 1954, in una realtà post-bellica: eravamo molto disinformati di ciò che succedeva nel resto del mondo, per cui l'unica fonte di conoscenza era poi data proprio da Dallapiccola.<sup>9</sup>

Anche queste parole danno la dimensione della gerarchia culturale pur legata da profonda umanità che intesseva i rapporti tra le due figure di spicco, presenti nella vita concertistica del Teatro, e i numerosi allievi, orientati didatticamente ma disorientati culturalmente da scarse letture e da non sufficienti informazioni dirette su ciò che accadeva nel resto del mondo.

Negli anni Sessanta una rivista fiorentina di grande interesse e spessore musicologico è stata «Disclub», nata per volontà di Giorgio Venturi intorno all'omonimo negozio di dischi che allora aveva sede in Piazza San Marco. Il comitato di redazione era formato da Dallapiccola, Bucchi, Giandrea Gavazzeni, Vlad e altri. Uscì dall'ottobre 1963 al dicembre 1969, con oltre trenta numeri dedicati alla musica di tutte le epoche, con speciale attenzione al Novecento, e anche con articoli sul jazz in ogni fascicolo. Dallapiccola apriva il primo numero con un articolo *Incontro con Anton Webern, pagine di diario* (chissà se poi un giorno verrà stampato un volume con tutti i suoi diari), che chiudeva con la dedica a Webern dei suoi *Sex Carmina Alcaei* che mai poté portargli a guerra finita.

Va ricordato anche Valentino Bucchi, che nel 1974 si trovò per un breve periodo, prima della sua scomparsa, a dirigere il Conservatorio di Firenze. Bucchi era fiorentino e fu allievo di Dallapiccola, producendosi anche come critico di quotidiani, organizzatore, autore di colonne sonore ed altro, ma verso la fine degli anni Cinquanta abbandonò tutto e si concentrò sulla composizione con particolare attenzione al teatro. La sua opera più rappresentata rimane *Il coccodrillo* (1969-70).

In questo ambiente le figure di Benvenuti e di Bussotti apparvero subito quelle di maggior respiro: ambedue con una grande propensione per il teatro musicale, ambedue passati attraverso l'esperienza della dodecafonia

9 In «1985 La Musica», II, n.11, p.14, Roma 1986

senza rimanere impigliati in rigide formulazioni.

Arrigo Benvenuti unì da subito l'interesse fortissimo per la tecnica dei dodici suoni, che lo portò sulla soglia della musica *aleatoria* come zona di mobilità all'interno di una sintassi ben definita quale progetto compositivo, con la dimensione di un teatro sperimentale: suono e gesto si trovavano così ad essere ben delineati concedendo episodicamente limitate libertà dell'alea alla esecuzione estemporanea.

Anche la sua musica oggi viene eseguita rarissimamente, un po' per una ingiusta rimozione, un po' perché molti dei suoi lavori sono di complessa realizzazione, come quelli scritti per grossi organici orchestrali, anche con soli e coro, con strumenti solisti e con musica elettronica, come *Canoni Enigmatici* (1959), *Alea* (1960), *Polymerie* (1962), *Omaggio a S2 FM* (1966), *Et inquietum est cor nostrum* (1977) etc.; per il teatro *Night Club, spettacolo con musica* (1979-81) è forse l'unico 'spettacolo con musica' che ha avuto una esecuzione. Benvenuti lo aveva definito «Teatro musicale 'totale' – opera socchiusa», per alludere alla «dialettica tra chiusura umanistica e apertura anarcoide».<sup>10</sup>

Un compositore molto interessante fu poi Bruno Bartolozzi, la cui frequentazione di Dallapiccola lo portò alla tecnica dodecafonica, ma che dal 1960 in poi sviluppò ricerche timbriche nuove, elaborando un linguaggio di estrema raffinatezza e originalità; di lui rimane fondamentale la trattazione teorica e pratica dei suoni multipli per gli strumenti a fiato, *New Sounds for Woodwinds*, pubblicato nel 1967 dalla Oxford University Press.

Nella lettura storica di quegli anni assume un ruolo importantissimo Pietro Grossi che divenne agli inizi degli anni Sessanta un pioniere della musica elettronica in Italia. Violoncellista e compositore, Grossi è nato a Venezia nel 1917 ed è stato per quasi trenta anni primo violoncello dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, alternando a questo impegno il lavoro di concertista e di didatta, scrivendo anche molte composizioni per organici vari che si caratterizzano per il personalissimo lavoro sulle microtimbriche, come i *Due Quartetti* per archi (1960), quasi una anticipazione di quell'interesse che lo portò per primo a indagare sulla sintesi elettroacustica del suono.

Grossi ebbe il grande merito di essere molto aperto alle esperienze anche le più antiaccademiche e favorì la nascita di una fronda radicale, di una possibilità di espressione avanguardistica all'interno dell'ambiente del

10 Cfr. booklet dell'edizione discografica (Diapason records DRCD 02/1986) a cura di RENZO CRESTI.

Conservatorio di Firenze. Nella prefazione al libro *L'Istante Zero, Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, di Francesco Giomi e Marco Ligabue (Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo 1999), Clemente Terni, musicista coetaneo e amico di Grossi, osserva:

Dovendomi limitare all'azione comparativa locale – lo storico indagherà ad ampio raggio – mi domando: cosa rappresenta Pietro Grossi nel mondo musicale fiorentino a lui contemporaneo? Quello di Luigi Dallapiccola, Vito Frazzi, Roberto Lupi, Ugalberto De Angelis, Bruno Bartolozzi e Carlo Prospero. La risposta è: la sua atipicità nel divenire. È un musicista della dialettica attuale, ma anche il riflesso di tutte le grandi vicende dell'evento musicale.

Verso la fine del 1960 Grossi costituì l'associazione Vita Musicale Contemporanea, che ebbe un ruolo fondamentale nella conoscenza della nuova musica in Italia, ospitando in modo aperto e pluralista un grande panorama di quella che era la creatività più spinta a livello internazionale. Questa nuova associazione fu formata con il fisico Giuliano Toraldo di Francia come Presidente, e vi figuravano tra gli altri Giuseppe Chiari, Luciano Alberti, oltre alla adesione di Bruno Bartoletti, Ettore Bastianini, Alvaro Company, Luigi Dallapiccola, Gaspar Cassadó etc., e fu appoggiata dall'allora Direttore del Conservatorio Antonio Veretti, impegnato in sperimentazioni compositive che sviluppavano strutture dodecafoniche.

Questo favorì l'accrescersi di una tendenza radicale nella quale l'invenzione e l'acculturazione selvaggia furono una nuova linea parallela a quella accademica, favorita anche dalla grande apertura mentale su fatti a loro estranei che sia Dallapiccola che Lupi osservarono con una partecipazione costante, sicuri di non intaccare mai le loro solide dottrine.

La presenza di Giuseppe Chiari fu un'ulteriore scintilla che maturò l'incendiarsi dell'atteggiamento radicale, pre-concettuale, che correva parallelo alle coeve esperienze nel campo della poesia visiva, sonora e concreta, nel campo della architettura, con gruppi radicali tra i quali Superstudio, Ufo, Archizoom, in una prospettiva che vedeva arrivare anche nella Firenze della grande tradizione rinascimentale i primi movimenti studenteschi che portarono al sessantotto. L'incrocio fu naturalmente anche con le arti visive, con i pittori che allora facevano capo alla Galleria L'Indiano, la Galleria Numero, con il gruppo del MAC (Movimento Arte Concreta), il Gruppo Forma, il Gruppo Arte Oggi: insomma quelle situazioni che tentavano nuove strade con collegamenti internazionali più o meno risolti e fecondi.

Proprio la collisione tra tradizioni così dense in questa città e la spinta verso una modernità senza confini furono lo scontro di opposte tendenze che fece crescere un processo metalinguistico sull'atto creativo, sull'uso stesso delle materie della propria disciplina, sui prestiti e gli sconfinamenti, le contaminazioni: un atteggiamento concettuale che partì proprio da Firenze.

Il vivaio di Vita Musicale Contemporanea fu attentamente osservato da chi era alla guida del Teatro Comunale che di volta in volta programmava alcuni lavori sia dei maestri, sia più raramente di qualche promettente giovane ex allievo. I concerti di questa importante associazione si susseguirono per sette anni, in un momento storico nel quale pareva farsi acuto l'interesse nei confronti del nuovo in musica, tanto che nel 1964 l'allora direttore artistico del Teatro Comunale, Roman Vlad, riuscì dopo alcune trasmissioni televisive di divulgazione della musica dodecafonica – *Specchio Sonoro* – a realizzare un Maggio Musicale Espressionista, grande festival a tema che fece storia nel mondo musicale europeo. Si creò un importante momento di informazione, preciso ed organico, sulle vicissitudini della musica dodecafonica, da Schönberg a Berg, Webern, Krenek etc.: quella musica che i nazisti avevano definito 'degenerata', adesso contestualizzata dentro la cultura nella quale Ferruccio Busoni aveva scritto il *Dottor Faust*.

Guarda caso, però, questo coincise anche con un momento di grossa crisi della gestione del Teatro e l'audacia del programma scatenò una violenta polemica creando una forte chiusura che durò per alcuni anni a venire.

La spinta centrifuga di alcuni musicisti verso la visualità, con un atteggiamento metalinguistico, si avvaleva anche di collegamenti internazionali, come l'appartenenza di Chiari al gruppo *Fluxus* di New York. Altri fattori importanti entrarono in gioco, non ultimo il concerto di John Cage a Firenze nel 1959, alla Società Leonardo da Vinci, luogo onorato dalla presenza di gentili persone della terza età, che ascoltarono le sue composizioni per pianoforte, con la collaborazione di un secondo pianista, che era Luciano Berio, provocando reazioni divertite più che scandalizzate o allarmate, ma iniettando in alcuni spiriti vivaci un processo irreversibile di mutazione di concetti, fino ad allora ritenuti fondamentali, e contribuendo ad una spaccatura manichea tra modernismo e tradizione che non si sarebbe più sanata. Cage è venuto altre volte a Firenze, e si ricordi forse la più significativa che è stata anche l'ultima, per il concerto a lui dedicato dal G.A.M.O., un mese prima della sua scomparsa, nel giugno 1992, al

Conservatorio di Firenze.

In *Musica e Oggetto* Giuseppe Chiari diceva:

C'è oggi, oltre alla possibilità, la necessità, direi, di non credere in uno specifico Musicale. Il musicista vuole affrontare tutti gli argomenti. Per fare questo egli sceglie e utilizza qualsiasi oggetto veda intorno a sé.

È stata dunque abbandonata la dimensione cameristica e concertistica non per uno spirito innovatore-scandalistico fine a se stesso, ma perché questa – sia nelle forme tecniche, che in quelle strutturali – implicava sempre una concezione di musica pura, assoluta, che impediva di estrovertere ogni tipo di impegno. Per la stessa ragione si adotta la tecnica della contaminazione, irrelando il suono con la parola, col gesto, col colore, coi fatti comuni e si ottengono opere dispersive, che il pubblico non può sintetizzare e che lo costringono in qualsiasi modo ad una partecipazione non più contemplativa ma attiva, polemica magari.

Opere che, in ogni caso, riaprono un discorso sugli 'oggetti', abbandonato da troppo tempo.<sup>11</sup>

La ragione dello scontro tra una visione fortemente sperimentale e un'altra che sottendeva un processo evolutivo non eversivo era proprio questa scelta operativa non più basata sulla produzione di composizioni, bensì sul progetto di portare la musica su un piano metalinguistico nel quale interagivano componenti extrasonore, con le quali la scrittura, la notazione musicale, era in stretta relazione.

Si ebbe in quel momento l'esposizione realizzata nel 1963 da Bussotti e Chiari sulla grafia musicale: *Musica e Segno*, che estendeva il possibile orlo tra suono e segno laddove già Bussotti aveva collocato le sue *Pittografie*.

Nasceva una 'Musica d'Arte', che spaziava in una zona intermedia quasi a collocarsi in palcoscenici di un teatro interiore, impossibile, ma denso di una spiritualità che per altre strade rispondeva alle istanze profonde di sperimentare percezione, memoria, azione, rappresentazione. Entrava in gioco una interazione tra segno, gesto, suono e visione che faceva della musica una utopia, qualche cosa di più complesso di un semplice ascolto di forme udibili. Questo modo di pensare una nuova musica è stato un fenomeno assolutamente fiorentino; in nessun'altra parte del mondo c'è stata una così densa concentrazione di esperienze artistiche che intrecciassero in quegli anni questa tendenza alla interazione di segno, gesto e suono, in un'epoca che certamente non offriva ciò che oggi le nuove tecnologie spettacolari

11 Cfr. «Marcatrè» n. 3, Roma, Febbraio 1964, p. 21

rendono quasi a portata di mano.

Molte volte è stato domandato come mai fino ad oggi non ci sia stata l'occasione di documentare questa esperienza, e mi sono detto che la ragione può essere anche dovuta al fatto che i suoi protagonisti non sono stati maestri, non si sono creati epigonismi e la componente narcisistica, che è insita nella conformazione concettuale di certe sperimentazioni, ha portato per sua natura questi musicisti ad allontanarsi gli uni dagli altri in una diaspora, in una centrifugazione che ha visto ognuno di loro andare nel mondo isolando la propria storia da un contesto vissuto con difficoltà ambientali forti.

È forse uno stupore da fanciullo pascoliano rimirare un segno e farne suono con il pensiero e/o fare segno dall'incanto della vibrazione sonora con l'immaginazione? Se la musica è forma, la materia sonora è un mezzo, con i suoi requisiti di fascino, elemento costitutivo di un edificio nel quale il ritmo, quindi lo scorrimento temporale, sono la statica (o la dinamica...).

Il gesto provocatorio di certe avanguardie ha negato questa forma, a volte sformandola, o dilatandola, concentrando una nuova attenzione sulla materia sonora e sul gesto che la producono, o sul segno che indica sempre più visualmente l'azione da compiere per produrlo. Il passaggio dal tempo allo spazio ha coinciso con la deflagrazione, la frammentazione sospesa, bloccata.

I futuristi per primi, creando immagini pittoriche e scultoree della sensazione del movimento delle forme, hanno creato degli attimi fermi come l'occhio del ciclone. È agli inizi del Novecento, con le *Tavole Parolibere* di Filippo Tommaso Marinetti, che si sono create le premesse della mappatura di istantanee sonore, e a Firenze il legame con queste esperienze fu stretto, tramite artisti come Primo Conti, Ottone Rosai etc. e riviste come «Lacerba» e «L'Italia Futurista». In fondo le prime *Pittografie* di Bussotti e le scritte di Chiari vedono la luce non tanto tempo dopo e il filo con gli artisti delle prime avanguardie storiche era diretto.

In ordine di anagrafe sono stati sei i musicisti ascrivibili ad una 'Musica d'Arte'.

Il primo è Pietro Grossi, la cui fede e passione nel progresso tecnologico lo ha visto con una costante attenzione al nuovo, alla modernità che avanza attraverso il progresso scientifico e tecnologico. Tale propensione ha fatto di Grossi l'animatore dello Studio di Fonologia S2 FM presso il Conservatorio di Firenze, nel quale ha insegnato a nuove generazioni di musicisti ed

artisti le possibilità che venivano offerte dall'elettronica.

La programmazione delle attività dello Studio era molto innovativa perché era assunto come progetto che ogni opera potesse essere usata come materiale di base per altre elaborazioni, sia dallo stesso autore che da altri, trasferendo sulla attività collettiva il proprio contributo personale. Dando una occhiata a quali erano gli allievi di questo corso troviamo sia compositori come Vittorio Gelmetti, Albert Mayr, John Phetteplace, Giuseppe Chiari e Franco Befani, sia artisti come Maurizio Nannucci e Auro Lecci; la cosa creava anche prospettive di nuovi spazi di ascolto e di visione.

Grossi si collegò con molti studi di fonologia analoghi, come quello di Gand (Ipem), Parigi (RTF), Colonia (WDR), Monaco (Siemens), Tokio (NHK), Varsavia (Polskie Radio), New York (Columbia Princetown) e Milano (RAI); nello svilupparsi della computer music proseguì poi il suo lavoro anche al CNUCE presso l'Università di Pisa. La valanga di attività che lo hanno visto impegnato - e si ricordi ancora l'importanza storica per Firenze dei concerti di *Vita Musicale Contemporanea* dal 1961 al 1967 - fanno di lui il compositore più *futurista* nel senso dell'atteggiamento fortemente estetizzante nei confronti della modernità e, attraverso la *Home Art* e altre sue realizzazioni, un artista concettuale le cui affermazioni ed utopie rimangono sentieri tracciati, future segnaletiche sulle quali è passata tanta esperienza musicale successiva.

Giuseppe Chiari, nato a Firenze nel 1926, attraversa la musica e la musicologia con uno sguardo obliquo che lo porta a scrivere già dal 1950 delle musiche minimali e compiere performances che, da *Gesti sul piano* e *La strada*, sono state la realizzazione di scritture di azione che non dovevano più tenere conto delle modalità che storicamente il pianoforte ha instaurato, considerando la tastiera come una striscia di sabbia sulla quale disegnare appunto dei movimenti, dei gesti. Dal punto di vista musicologico ha scritto molte confutazioni a teorie che sono oggi nella musicologia ufficiale degli assunti storicizzati, ed ha scritto moltissimi pensieri, considerazioni, utopie, proposte con frasi semplici, esprimendo concetti che a volte suonano assai provocatori, come lo storico *L'arte è facile* alla Biennale di Venezia del 1972. Per Chiari la musica può essere di quattro tipi in relazione alla dimensione in cui si realizza: da strada, da fortezza, da chiesa e da palazzo. Anche in questa scansione degli spazi nei quali farla esistere, Chiari rivela una sempre costante attenzione ai processi comunicativi in modo da approfondire la sensibilità dell'atto stesso di produzione e dell'entità che il suono viene ad assumere, oltre alla sua comunicabilità.

La sua lunga e complessa attività, collegata direttamente al gruppo *Fluxus* fin dai primi anni Sessanta, è oggi testimoniata da una grande quantità di opere grafiche, pagine di musica, scritte, disegni etc. che lo rendono presente nella scena artistica internazionale, mentre le sue cose *eseguibili* annoverano scarsissime occasioni d'ascolto; eppure, tutta la fase minimale degli anni Cinquanta precorre almeno di dieci anni i primi compositori *Minimalisti* americani.

Sylvano Bussotti, fiorentino, è nato nel 1931 ed è diventato celebre in tutto il mondo per la complessa dimensione teatrale nella quale la sua musica, le notazioni pittografiche, il modo di concepire lo spazio scenico, i costumi, le coreografie, hanno condotto ad una irripetibile esperienza che sviluppa un'arte totale ben definita da Mario Bortolotto in *Fase Seconda* (Torino, Einaudi 1969, p. 201):

Se vi è, fra i compositori della Nuova Musica, che pare incarnarne i discordanti e sottaciuti appelli: inesausta passione ostentatoria e strabiliante sincerità espressiva, intrepida vorace ricerca di originalità e culto aristocratico della forma, nostalgia di tutte le abbandonate maniere del far musica e curiosità di ogni più legittimo (e illegittimo) futuro; quel compositore è senza dubbio il fiorentino Sylvano Bussotti.

Allievo di violino di Gioacchino Maglioni, di Lupi e Dallapiccola, successivamente di Max Deutsch a Parigi, Bussotti ha proseguito autodidatta gli studi a causa della guerra ed ha poi svolto il suo complesso lavoro di compositore, regista teatrale, scenografo, costumista e attore, in varie parti del mondo, realizzando una delle sintesi più affascinanti tra il suono e la dimensione teatrale. Lavori come *Passion Selon Sade, mistero da camera* (1965), *Lorenzaccio, melodramma romantico* (1972), *Bergkristall, balletto* (1973), *Nottetempo, dramma lirico* (1976), etc. rimarranno come capisaldi del nuovo teatro novecentesco, tra il magico e l'erotico, fino al recente *Tieste* (2000), dove egli stesso si coinvolge nell'azione teatrale quale straordinario performer.

La caratteristica che fa della sua creatività un fenomeno unico è l'organicità di un pensiero che lega ogni singolo elemento della dimensione teatrale, dal suono alle luci, attraverso una capacità di sintesi e di semiosi che va dalle prime affascinanti *pittografie* dei *Piano Pieces for David Tudor* fino ai complessi progetti operistici dove sono disegnati costumi, siparietti, fino ai più piccoli dettagli. Da *Torso* (1960-61) per voci e orchestra ai *Semi di Gramsci* (1967) per quartetto e orchestra, a *Lorenzaccio* (1972),

melodramma romantico, a *Il Potente*, melodramma del 1979 alle opere più recenti, la sua produzione presenta una continua invenzione la cui cifra è questo continuo dominio che lo ha portato Schönberghianamente anche a «fare musica con i mezzi della scena».

Giancarlo Cardini è nato a Querceto, Lucca nel 1940 ed ha studiato pianoforte a Firenze con Rosati e poi con Pietro Scarpini; ha collaborato in varie performances sia con Bussotti che con Chiari, e come loro ha sviluppato una tendenza alla teatralità estetizzante che si è espressa sia con opere per pianoforte che con notazioni verbali, azioni mixed media di musica gestuale e *neo-haiku theatre*, intrecciando un originalissimo sapore neo-dada alla sensibilità di stimolare alla percezione più acuta dei microfenomeni del quotidiano.

Venendo anch'egli da una frequentazione della scuola di Lupi, nella sua visione artistica si possono riconoscere tracce indirette delle teorie steineriane, raffinate sublimazioni di gesti e suoni che fanno della azione sulla scena un momento catartico; appunto, fortemente rituale ed estetizzante. È autore dell'opera *Il Castello Insonne, mistero scenico notturno in 29 episodi*, che fu rappresentata alla Biennale Musica di Venezia nel 1991, stesura definitiva di una precedente versione, realizzata con vari musicisti, tra gli altri anche Sylvano Bussotti, a Genazzano (*BussottiOperaBallet, Feste d'estate 1985*).

Cardini, dopo una lunga attività di esecutore di un vastissimo repertorio di musica contemporanea oltre che di performer dei suoi lavori come per esempio *Guazzabuglio*, da qualche anno ha sempre più rivolto la sua attenzione a repertori memoriali. Da un decadentismo tardo ottocentesco (*d'après Bruckner*) si è dedicato in questi ultimi anni ad arrangiamenti di canzoni di Umberto Bindi, Luigi Tenco etc., inseguendo un recupero del suo privato immaginario adolescenziale.

Albert Mayr, nato a Bolzano nel 1943, ha collaborato per cinque anni con Pietro Grossi nello Studio S2 FM ed ha poi passato lunghi periodi in Canada, in stretto rapporto con i musicisti della *soundscape composition* (R. Murray Schafer, Barry Truax etc.). Ha insegnato Musica Elettronica dopo Grossi al Conservatorio di Firenze ed ha lavorato sul tempo come scorrimento, come segmentazione, costruendo performances più o meno guidate da notazioni ed eventi, che rimettono in gioco continuamente la dialettica tra volontà e osservazione della realtà casuale. Membro della *International Society for the Study of Time* ha indirizzato la sua ricerca anche sulla dimensione del rapporto suono-ambiente, con un impegno civile

molto forte, che si è espresso anche con i suoi interventi musicali negli anni Settanta con pazienti dell'ospedale psichiatrico di Volterra.

Per quanto mi riguarda, nato nel 1946 a Firenze, ho studiato pianoforte con Rio Nardi e autodidatta la composizione; la doppia formazione di studi musicali e artistici mi portò da sempre a considerare il rapporto segno-gesto-suono come il luogo d'origine di una energia creativa: dalle *Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione* (Autunno Musicale di Como, 1972), dove la contemplazione di opere visive era completamente avulsa dal suono, a lavori sinfonici solo da ascoltare come le *Due Sinfonie per 21 pianoforti* (Firenze 1987, Paris 1995) a opere come *L'ora Alata* (Celle 1993), nella quale segno gesto e suono si intrecciano indissolubilmente, alla *ambient music* per la quale ero fortemente suggestionato da luoghi della Toscana *Capalbio* (1977), *Grande Notturmo a Gargonza* (1982).

Lo studio dei processi di semiosi musicale che mi portò a varie mostre e concerti pianistici sul tema della grafia e del rapporto che questa stabilisce nel processo di comunicazione, si è unito all'interesse per le avanguardie storiche dei primi del Novecento, dal Futurismo in poi, per le sintesi di spazio-tempo che da allora hanno gettato ponti invisibili tra le varie espressioni, oltre sterili analogie di chi, padrone di una disciplina artistica, si affacciava sulle altre con l'incanto del neofita.

La dimensione fiorentina nella quale ero generazionalmente molto più giovane, fu un buon terreno per consolidare un percorso, al di là di quelle sperimentazioni che a volte sono rimaste concettualizzazioni di forte valore programmatico, ma che non sempre hanno prodotto lavori musicali altrettanto coraggiosi.

E curioso rilevare come nel caso mio, di Bussotti, di Cardini e di Chiari ci sia stato un sottile filo che ci lega: l'amore per il pianoforte come *mostro dalle mille teste* (Busoni), ma anche sirena, libro di bordo, in una autobiografia nella quale lo strumento è sempre stato presente.

Creato nel 1982, ha svolto un notevolissimo lavoro il gruppo Format, costituito da Mechi Cena, Jorge Martinez e Francesco Michi. Il gruppo nasceva come momento particolare di riflessione e lavoro sui rapporti tra modi di produzione e modi di fruizione musicale alla luce delle nuove tecnologie. Format Architetture Sonore ha realizzato molti interventi e installazioni, insieme a pubblicazioni come, nella fine degli anni Ottanta, il multiplo periodico «L'Estro Tecnologico», scatole di cartone che contenevano una raccolta di interventi da parte di vari musicisti e artisti.

Nel citato programma dell'Estate Fiesolana del 1992 Cardini tentava un interessante diagramma delle caratteristiche metasonore dei compositori toscani che stiamo prendendo in esame:

Alcuni nuovi territori artistici a Firenze, 1960-90, con i loro protagonisti:

Raffinatezza del segno, nuove grafie: Bussotti, Daniele Lombardi.

Scenicità sperimentale, gesto, microteatro: Chiari, Bussotti, Lombardi, Cardini, Vismara.

Spazi altri, apertura d'ambiente: Chiari, Mayr, Vismara, Fratelli Format, Lombardi, Cardini.

Arte Casalinga, senza pubblico: Grossi, Chiari.

Problematiche del tempo, musica speculativa: Mayr.

Computer-art: Grossi, Camilleri, Giomi/Ligabue.

Nella linea dei maestri Dallapiccola e Lupi i compositori più importanti sono Romano Pezzati, Ugalberto De Angelis e Gaetano Giani Luporini: figure queste che non possono essere ascritte a un epigonismo accademico, essendo centrifugate dalla severa disciplina dei maestri, molto diversi tra loro, ma degni di una attenzione che potrà avvenire solo in seguito alla maggiore conoscenza della loro produzione compositiva.

Pezzati, fiorentino, ha avuto come maestri Pietro Scarpini, Paolo Frapane, Lupi e Dallapiccola, e si è diplomato in pianoforte, musica corale, direzione di coro e composizione. A cavallo degli anni Settanta ha ottenuto importanti riconoscimenti internazionali, al *Festival du son* di Parigi (1971) con il *Salmo 43* per otto voci soliste, nello stesso anno al Concorso internazionale Angelicum con *Und Wenig Wissen* per soprano e strumenti su testo di Hölderlin e al *Concour international de solidarité* di Skopje (1973) con *Frammenti biblici* per coro e tre gruppi strumentali. Ma forse il più importante riconoscimento gli è arrivato nel 1977 dal primo premio al concorso internazionale *Holocaust and Rebirth* che fu bandito dallo Stato d'Israele nell'ambito delle celebrazioni per l'anniversario della fondazione con la composizione *Recordare* per voci soliste, coro e strumenti. Per il teatro ha scritto, su commissione del Maggio Musicale Fiorentino, l'opera *Il Sognatore*, favola in un atto su libretto di M. Pezzati che è stata rappresentata nel 1982.

Luporini, nativo di Lucca (1936), ha studiato violino e composizione con Lupi. Anch'egli ha avuto importanti affermazioni in concorsi internazionali e tra i più importanti riconoscimenti ha vinto il primo premio

al III° Concorso Internazionale Gaspar Cassadó, bandito dall'Ente Autonomo teatro Comunale di Firenze nel 1972 e nel 1976 il V° concorso di composizione dell'Angelicum di Milano con *Kontakion* per orchestra da camera. La sua vasta produzione è rivolta soprattutto a ensembles ed orchestre di organici vari; un dato molto rilevante della sua produzione è che possiede un interessantissimo istinto teatrale e ha collaborato a vari progetti con Carmelo Bene come *Majakovsky*, *Pinocchio* e *Hölderlin-Leopardi*, di straordinario impatto.

Nato a Milano nel 1932, De Angelis è prematuramente scomparso a cinquanta anni nel 1982. Si trasferì a Firenze nel 1943, dove studiò corno con Pasqualino Rossi e composizione con Dallapiccola e soprattutto con Lupi, con il quale ebbe una frequentazione e una vicinanza che si protrassero oltre i termini del conservatorio. Scrisse nella sua breve vita una grande quantità di composizioni che purtroppo anche nel suo caso sono rimaste pressoché inascoltate, come *Epitaffio* op.16 per orchestra (1959), *Suite da musiche liutistiche del '500* per arpa e orchestra (1962) o *A Long Time Ago* per orchestra e voce di baritono op. 37 (1969). Ha lasciato incompiuto un oratorio drammatico per soli, coro e orchestra il cui titolo *Passione secondo uomini per ogni uomo* indica il forte impegno sui grandi temi esistenziali che contraddistinse sempre il suo lavoro di musicista.

È giusto ricordare anche Giuseppe Bonamici che fu allievo di Lupi e Proserpi a Firenze, purtroppo anch'egli scomparso prematuramente a soli 42 anni nel 1978; la sua ricerca oscillava tra l'atonalismo e una protododecafonia, con organici e tematiche non dissimili dagli altri allievi di Lupi.

Per l'editoria musicale personaggi come Aldo Bruzzichelli, il benemerito mecenate che realizzò le omonime edizioni – pubblicando molto della *Schola Fiorentina*, ma anche di Domenico Guaccero, Egisto Macchi, *Il Concerto per oboe* di Bruno Maderna e la maggior parte delle opere di Jan Barraqué - non ci sono più. Bruzzichelli aveva anche iniziato una collana discografica, *Ayna*, che era distribuita da Ricordi; pubblicò molti LP tra i quali le prime realizzazioni di computer music di Pietro Grossi.

Quando nel 1972 a Firenze nacque il Musicus Concentus, voluto da Mario Fabbri, Piero Farulli e Leonardo Pinzauti, salutammo l'avvio di una associazione musicale che finalmente si occupasse in modo organico di lavorare sulla musica del Novecento, dedicata alla diffusione di opere anche semisconosciute presso un vasto pubblico di giovani; l'aggancio con la città e l'università è stato ottimo per molti anni e il lavoro che ha condotto il Musicus è stato un'occasione importante per la musica moderna e contem-

poranea. In seguito a vicissitudini di vario tipo oggi il Musicus ha cambiato completamente rotta e presenta stagioni e grandi concerti prevalentemente di jazz e musica etnica, mentre è sparito completamente il repertorio novecentesco e le stagioni a tema che ne avevano fatto un esperimento pilota.

Ha ormai superato i venti anni di vita anche il G.A.M.O. (Gruppo Aperto Musica Oggi) che fu fondato da Vincenzo Saldarelli, Liliana Poli, Giancarlo Cardini ed altri, proseguendo idealmente i concerti di Vita Musicale Contemporanea. In tutti questi anni l'attività del G.A.M.O. è stata un intenso, irripetibile susseguirsi di prime esecuzioni e di scorribande in repertori di estrema raffinatezza, grazie anche alle attente scelte dei musicisti che lo hanno realizzato. Una buona parte della programmazione è dedicata alle nuove generazioni; il G.A.M.O.-Giovani è stato un forum, forse l'unico in Toscana, che per anni ha presentato con sistematicità le composizioni dei nuovi autori. Ma la scarsa attenzione e i miseri contributi che questa istituzione ha sempre ricevuto dalle realtà locali è stata a dir poco disarmante. A nulla sono valse le rimostranze, gli articoli sui giornali, tutte quelle immaginabili iniziative che sono state tentate dai musicisti di questa associazione per potenziarla.

L'insensibilità nei confronti di questa realtà può essere dovuta al persistere di uno scontro tra linee culturali che non trova mai un armistizio; da una parte l'apertura ai possibili sperimentalismi come laboratorio di idee, dall'altra la limitazione di uno scarso interesse, rivolto soltanto a quelle emergenze che ormai si sono consolidate o che non si scostano da forme accademiche.

Alla direzione artistica dell'Orchestra Regionale Toscana (ORT), nata nel 1980 dopo lo scioglimento della Orchestra dell'AIDEM, è stato per un breve periodo anche Luciano Berio, cui è seguito Aldo Bennici nel 1987. Nei programmi dell'Orchestra è evidente un particolare interesse nel recupero del repertorio sinfonico meno eseguito dell'800 e del '900 italiano, con autori come Pizzetti, Casella, Ghedini, Malipiero, Dallapiccola e alcuni compositori più recenti: linea che poi ha proseguito anche l'attuale direttore artistico Giorgio Battistelli, ora che Bennici dirige la Chigiana di Siena.

Sempre nel 1980 nasce il Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale che si svolge un'attività vasto raggio e diventa subito importante nella dimensione della Scuola di Musica di Fiesole che di musica contemporanea si è abbastanza occupata anche sul piano didattico, con docenti di fama internazionale come Giacomo Manzoni. Il fiore

all'occhiello del Centro per la Didattica è la rivista «Bequadro» che si è avvalsa di importantissime collaborazioni e a tutt'oggi è comunque una delle poche riviste sopravvissute in Toscana nelle quali si trovino ogni tanto articoli sulla musica d'oggi.

Parallelamente, a Siena, da sempre la vita della Accademia Musicale Chigiana è stata particolarmente interessante per la sua continua presenza nel campo della sperimentazione musicale fin dal 1923, anno nel quale il conte Guido Chigi Saracini fece ristrutturare il suo palazzo in via di Città e inaugurò la sala della Micat in vertice. Dall'immediato dopoguerra l'attività si è divisa tra corsi, con docenti come Hermann Scherchen, Goffredo Petrassi, Franco Donatoni e corsi speciali con Evangelisti, Berio, Bussotti e tanti interpreti tra i più importanti della scena concertistica internazionale, in una realtà di produzione musicale e didattica che è stata il polo più importante al di fuori di quello che è accaduto a Firenze.

Da qualche anno è attivo il *ContempoArteEnsemble*, che sotto la direzione musicale di Mauro Ceccanti ha prodotto molte programmazioni di musica quasi esclusivamente contemporanea, anche con prime esecuzioni assolute; questo gruppo è ospitato al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato.

Il Centro Tempo Reale fu fondato da Luciano Berio nel 1987, ed è un centro di produzione, ricerca e didattica musicale sostenuto dalla RAI, dalla Regione Toscana, dal Comune di Firenze e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, oltre a fondazioni private. È nato secondo dei criteri di innovazione della cultura musicale a tutti i livelli e si avvale delle tecnologie di produzione sonora più avanzate.

Vi hanno lavorato molti compositori in questi ultimi anni, e il centro si è reso disponibile anche per ospitare il lavoro di giovani, sempre nell'ottica di facilitare lo scambio di idee e di esperienze all'interno delle varie espressioni creative. Nell'arco degli anni Novanta Tempo Reale ha realizzato progetti a volte di vaste dimensioni di alcuni importanti autori in tutto il mondo. Svolge un ruolo notevole anche nel recupero e restauro delle vecchie registrazioni assicurando la sopravvivenza di quelle tracce di una sperimentazione ormai di molti decenni fa, conservata su supporti magnetici ormai in via di deterioramento irreversibile.

Recentemente le attività didattiche e divulgative si sono molto ampliate in progetti che coinvolgono sia Firenze sia la regione Toscana e i criteri di flessibilità operativa hanno reso il Centro una realtà essenziale per l'area nella quale opera.

La presenza a Firenze di Berio, come compositore, come direttore Artistico del Maggio, dagli anni Ottanta in poi, è stata essenziale per lo sviluppo di Tempo Reale che ha sempre seguito in prima persona avvalendosi della collaborazione di operatori come Nicola Bernardini.

Storicamente vi è stata una continuità di attenzione verso i mezzi elettronici e la computer music; prima Grossi e poi Berio hanno reso possibile lo sviluppo costante di soluzioni tecnologiche di sintesi del suono in continuo contatto con altri centri in Europa e nel mondo, mantenendo aperto il varco di una sperimentazione che ha visto molti giovani proseguire e sviluppare una ricerca che ha dato i suoi importanti risultati. La velocità con la quale questi mezzi si sono evoluti è stata straordinaria e le modalità che ormai quarant'anni fa Grossi andava elaborando oggi appaiono molto lontane, ma un filo di prosecuzione della sua ricerca si deve anche al suo allievo Lelio Cammilleri che ha proseguito come docente al Conservatorio di Bologna lo studio, la produzione e la didattica della computer music. Comunque con Tempo Reale si è creata una realtà pilota in Italia e questa attenzione continua alle nuove tecnologie vede impegnati giovani come Francesco Giomi, che ha una duplice formazione di compositore e di ricercatore, e dal 1998 è coordinatore scientifico-musicale del Centro (un altro effetto-onda lunga di Grossi, una seconda generazione di musicisti informatici, della quale fa parte anche Marco Ligabue, attuale insegnante di Informatica Musicale al Conservatorio di Firenze).

Degna di un'attenzione particolare nel panorama della musica in Toscana è la figura di Gabriella Bartolomei, straordinaria vocalista il cui lavoro meriterebbe certamente di essere conosciuto approfonditamente. Nata vicino a Bologna si stabilì nella provincia di Firenze dove ha compiuto studi sulla vocalità con Marino Cremesini e di arte drammatica con Nella Bonora e Tatiana Pavlova. La sua unicità consiste nell'aver sviluppato una grande ricerca sulla propria interiorità come studio del respiro, della percezione, dell'ascolto e dell'energia a monte di tutto questo. Il lungo training ha portato la Bartolomei a realizzare sonorità vocali uniche. Dopo spettacoli teatrali come *Signorina Giulia* di Strindberg e *Morte della Geometria*, dagli anni Settanta in poi ha stretto collaborazioni sempre più intense con vari compositori come Bussotti, Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli e con me, dando un apporto personale ai progetti compositivi costruiti in una collaborazione con questi musicisti che hanno potuto convogliare nelle loro opere sonorità vocali del tutto inventate dalla Bartolomei, e a volte questo fatto ha rappresentato una vera e propria interazione compositiva.

È da citare tra le nuove generazioni anche Angelo Russo, tra i più giovani compositori operanti oggi a Firenze, che ha prodotto vari pezzi strumentali l'opera, *Il Marinaio*, su testo di Pessoa, in cartellone nella stagione 2003 del Teatro Comunale.

Altri sperimentatori informatici, forse più artisti visivi che musicisti, chi proveniente da studi musicali, chi da formazione di arti visive, costituiscono linee di ricerca isolate oggi più o meno *in rete*. Marcello Aitiani, artista visivo di Siena, ha realizzato pitture, sculture, installazioni computerizzate che prevedono collegamenti telematici per la produzione del suono e la stampa della partitura in tempo reale, come nel caso di *Nave di Luce*, realizzato a Siena, Magazzini del Sale, nel marzo 1990, e in collegamento con il Conservatorio di musica di Firenze.

Anche Sergio Maltagliati di Pescia va sviluppando da qualche anno una ricerca nel campo di processi di semiosi arbitrari che permettano di ideare composizioni destinate indifferentemente all'occhio e all'orecchio, *Partiture per Floppy Disk, immagini, suoni, parole*. Ma l'aspetto molto interessante della sua ricerca è l'uso interattivo di queste ipotesi operative, attraverso uno scambio *in rete* di informazioni, materiali e contributi, come nel caso della sua *NetOper@*, costruita con un procedimento simile alla *Mail Art* degli anni Ottanta, che annovera contributi di molti compositori tra i quali lo stesso Grossi.

Un altro sperimentatore attivo nei primi anni Ottanta è stato Guido Bresaola, attivo nella *Ambient Music*, il quale organizzò a Prato un interessante convegno dal titolo *Ambiente sonoro e inquinamento acustico*, il 10 ottobre 1981; tra i partecipanti si ricordano Albert Mayr e Mario Piatti. Negli atti di questo convegno Bresaola auspicava la nascita di un archivio sonoro della città, per creare una memoria del paesaggio di suoni e rumori, mentre Mayr poneva il problema dell'ambiente sonoro come campo di intervento artistico, collegandosi idealmente con l'esperienza di *sound artists* come Alvin Lucier, R. Murray Schafer, Max Neuhaus etc. In questo stesso ambito si sono posti successivamente Luca Miti e Roberto Barbanti, appartenenti allo sperimentalismo minimalista, con partiture verbali di azione tese allo sviluppo di esperienze percettive e semplici azioni in relazione con ambienti particolari.

Riccardo Vaglini è un compositore, performer e organizzatore di Pisa molto attivo: nella sua città dal 1993 organizza un festival, *Arsenale Musica*, che si distingue per una intelligente programmazione tematica. Ha realizzato una rassegna sul pianoforte, *Tasto Debole*, una su Schönberg nella

quale si sviluppava anche una iniziativa interattiva con altri compositori, una sulla *Frontiera* e così via, fino a *Vandalismo e Distruzione*. Come compositore ha all'attivo una produzione che egli stesso definisce *sfaccettata, con la possibilità di ripartire sempre da zero*, questo rende il suo lavoro in contatto anche con la dimensione dell'installazione ed espressioni mixed-media.

Oltre la soglia di una musica di confine, poi, a cavallo degli anni Ottanta molti hanno detto che Firenze era la capitale del rock italiano, per degli stretti contatti che si erano stabiliti con il mondo dei gruppi londinesi e un consistente pubblico giovanile molto presente ai concerti e nelle discoteche come il Tenax. In effetti vi è stata una notevolissima concentrazione di musicisti e formazioni, attivi in vari campi della musica giovanile, ed il gruppo forse più noto e importante è stato i *Litfiba*, ma c'erano anche i *Sensation Fix*, dell'aura "progressive", i *Café Caracas*, i *Mr. Blues* (il Terzolle come il Mississippi...), il *Collettivo V. Jara*, gli altri gruppi *Diaframma*, *Alcool*, *Mugnions*, *Neon*, *Lightshine*, *Insieme*, *Bella Band*, gli *Zeit*, *N*, *Robotnick*, *Neem*, *Rinf*, *Naif Orchestra*, etc., fino ai demenziali *Avida*.

Questa particolare situazione si era venuta a creare grazie anche all'esistenza di una casa discografica che ha dei grandi meriti per la diffusione della musica d'oggi, avendo promosso molti giovani musicisti con un taglio culturale che ha rotto definitivamente i confini tra i vari generi. Si tratta della *Materiali Sonori*, che in trenta anni di attività ha costruito uno dei più importanti cataloghi di contemporanea in Europa, rappresentando un po' tutte le espressioni, dai più pesanti sperimentatori ai più leggeri rockettari. È da ricordare anche un'altra etichetta discografica, la *Diapason Records*, che ha stampato qualche anno fa alcuni cd dedicati ai compositori fiorentini.

In questo clima va citata anche la presenza di alcune radio private come Nova Radio, che ha collaborato spesso con il G.A.M.O., ma soprattutto con Giomi e Ligabue. Controradio nel 1980 realizzò insieme a *Zona* (*no profit art space & archives*) – associazione di artisti fiorentini che ha fatto storia in quegli anni – una rassegna chiamata *Radio d'Artista*, nel quadro di una collaborazione, *Zonaradio*, per cui si dette spazio di trasmissione a molti operatori senza alcun vincolo espressivo o di altro tipo (sempre a *Zona*, nel 1977, Mayr aveva curato anche i cicli di *Suono/Ambiente*).

È opinione diffusa che l'assenza della musica contemporanea nel mondo dei media e dall'attenzione della gente sia dovuta alle difficoltà che questa musica presenta. Gino Castaldo, per esempio, sul n. 7 del supplemento di

«Repubblica», «Musica Rock & Altro» (3 maggio 1995, pag. 3), rispondeva così ad una mia lettera che lamentava l'assenza di "Altro", intendendo la musica 'pesante' (vs quella 'leggera'), in quel giornale dedicato ai giovani, che tirava dalle seicento alle settecentomila copie:

Eppure la maggior parte delle 'ingiuste' emarginazioni di cui si lamenta Lombardi non sono dovute certo alla influenza che può avere questo giornale, ma a un vuoto istituzionale che non ha eguali in nessun paese del mondo cosiddetto civile. Ma questo è il punto: non sarebbe lecito attendersi dagli appassionati compositori che firmano questo appello anche un piccolo sforzo di autocritica? Cosa hanno fatto per dialogare e avvicinarsi al resto delle musiche, per comunicare con questi giovani così maltrattati dai media? Cosa hanno fatto per evitare lo snobistico metalinguaggio di molta musica contemporanea, che spesso parla solo a se stessa e di se stessa?

In questo nodo sta il problema. La produzione musicale fino agli anni Sessanta aveva come supporto mediatico l'esecuzione dal vivo e la stampa più o meno interessata e specializzata, che considerava musica soltanto quella che nasceva con intenti artistici, valutandone certo il consenso, contemporaneamente al tentativo di collocarne anche una lettura musicologica, spesso disinformata, spesso aberrante, a volte centrata, ma sempre dando alla musica eseguita la dignità di opera d'arte. Con la rapida evoluzione dei media, dopo le rivoluzioni importanti in altri generi musicali, dai Beatles in poi, è iniziato un minestrone che mi fa molto felice, perché la contaminazione è stata teorizzata, tra molti, anche da me ventenne verso la fine degli anni Sessanta.

Si ritengano quindi un po' stupidi e molto superati i preconcetti sulla *vera musica* e le posizioni aristocratiche che guardano dall'alto al basso altre musiche, ma quello che va detto e ripetuto è che ogni genere di musica o ogni commistione di generi necessita di una chiarezza sulla modalità di ascolto che implica.

Tutte le musiche sono belle – «non c'è musica + bella di quella che sto ascoltando ora», scriveva Giuseppe Chiari negli anni Settanta – ma ognuna necessita di orecchi diversi, si configura secondo riti di ascolto che non possono essere omologati in un unico atteggiamento.

Nei primi anni del Novecento Ferruccio Busoni pensava che l'ascolto della musica avesse un ruolo importantissimo per la crescita interiore, al punto di auspicare che le stesse caratteristiche architettoniche del luogo d'ascolto, dell'auditorium, inducessero addirittura ad una sorta di sacra-

lità più o meno laica, per esempio che si potesse salire dei gradini per raggiungere il parterre del teatro, in modo da accedere con un progressivo raccoglimento. Da questo alla coeva *musique en tapisserie* di Erik Satie c'è un abisso, e da allora ad oggi si sono sviluppate poetiche altrettanto lontane tra loro e si sono inventate tante diverse modalità che non si può fare d'ogni erba un fascio: vi è stata una tale concentrazione di invenzioni, anche in musica, che il Novecento è stato forse il secolo più interessante per l'incredibile sviluppo di tecnologie, di tecniche, di nuovi spazi, di nuovi suoni, di nuove esperienze.

Ma negli ultimi venticinque anni, soprattutto con la prepotenza della televisione, e dietro ad essa tutto il resto, si è creato un collo dell'imbuto che permette oggi a Castaldo di dire che i compositori dovrebbero fare autocritica; questo però significherebbe adeguare il loro lavoro alla incultura musicale generale che è sicuramente *colpa*, come lo stesso Castaldo dice, «di un vuoto istituzionale che non ha eguali in nessun paese del mondo cosiddetto civile». In questo caso il compositore dovrebbe avere il ruolo di 'intrattenitore', scrivere secondo convenzioni e semantiche dalle quali è difficile derogare, come 'dialogare in rete', eliminando per sempre quella spinta, quello sguardo obliquo, che ha caratterizzato l'arte in tutti i secoli precedenti a questo polpettone del villaggio globale. Le geremiadi sulla assenza della formazione musicale di base ormai sono un ininterrotto lamento che fino ad ora ha trovato orecchi da mercante e i risultati di questa mancanza di competenza comune sono che c'è una specie di invasione di musiche che *vanno o non vanno*, spesso in base a criteri di consumo superficiale e momentaneo: ciò va bene per l'intrattenimento mediatico, ma la faccenda è ben diversa se si parla di musica come di qualcosa destinato a durare per valori che si dipanano nelle generazioni successive.

In una intervista su «La Repubblica»,<sup>12</sup> così Berio rispondeva alla domanda di Gregorio Moppi «cosa pensa dell'altra musica?»:

C'è chi la chiama 'musica popolare contemporanea'. Chiamiamola con il suo nome: musica leggera o commerciale. Una musica cioè che tende al successo commerciale, al divertimento.

Tutte cose sacrosante perchè la musica ha tante maniere di vivere e di manifestarsi e c'è qualcosa di interessante dappertutto. Comunque chi afferma che Beethoven e il rock sono la stessa cosa è imprudente.

12 Domenica 5 luglio 1998.

Il Beethoven delle numerose *Deutsche Tänze* e *Länderische Tänze*, lo Schubert dei tanti *Valses*, e dai primi dell'Ottocento la sterminata produzione più leggera ha convissuto in questi grandi autori con opere di grande impegno e di immenso valore artistico che a tutt'oggi sono pochissimo ascoltate. Le strade della creazione musicale sono passate dall'utopia di fare arte non per dialogare col pubblico né per snobistici e narcisistiche pulsioni metalinguistiche, ma per offrire all'umanità il contributo della propria visione del mondo e opere che questo racchiudono in una sintesi che poco ha a che vedere con il marketing. In molti esempi possibili, come nella visionarietà dell'ultimo Beethoven sta la risposta al nodo del problema: valore dell'opera-successo commerciale.

I compositori non possono pensare di fare autocritica altro che all'interno del loro lavoro di sperimentatori e rendere in opere il frutto di questo processo, ma se le loro opere sono disattese perché lontane dai possibili destinatari, ai quali a volte è chiesto uno sforzo di curiosità e attenzione necessari, si arriva allo stato attuale delle cose, in una Italia che annovera tutt'oggi centinaia di artisti, di compositori che si alzano la mattina per scrivere musica, impegnati su vari fronti espressivi, con molteplici sconfinamenti per i quali non esiste una musica contemporanea come *stile*, ma infiniti risultati fonici, dal più facile al più astruso.

Sono rari invece i musicologi, giovani o vecchi che siano, che svolgano un lavoro di interpretazione, e creino dei ponti con la competenza comune degli ascoltatori, sempre più bassa e lobotomizzata da programmi televisivi che dedicano alla musica pesante manciate di minuti notturni a orecchi insonni, in un palinsesto che bombarda con altra musica, un business di managers e case editrici: un sottobosco tutto da studiare, che investe miliardi in queste operazioni.

In più ci sono critici musicali sempre meno esperti, sempre più letterariamente *maîtres à penser*, ed alla fine il clima è massicciamente censorio nei confronti dei compositori che vanno avanti nel loro itinerario, nonostante tutto rivendicando una sopravvivenza che, anche e specialmente, le istituzioni disattendono. Basti pensare che non esiste in Italia un fondo di Beni Culturali che si occupi di acquisire catalogare conservare e mettere a disposizione i manoscritti, per cui se un compositore non stampa la sua musica c'è il rischio che le partiture vadano sulle bancarelle dei mercatini antiquari o che si perdano per sempre.

Il refrain è sempre lo stesso: la cultura con la quale si è gestito il patrimonio musicale non si è emancipata da preconcetti di trenta e più anni fa,

la riforma dei conservatori è ancora un faticoso *work in progress* nel quale non si affronta mai un discorso sui vari generi diversi e solo da poco tempo si stanno davvero modificando i programmi di studio ormai anacronistici; i giovani non hanno biblioteche musicali e audiotecche da consultare, quindi non possono accedere ad un patrimonio di decine e decine di migliaia di composizioni scritte nel secolo ormai scorso. A questo si aggiunge che molta musica è stata eseguita una volta e mai più: se non è stata registrata non esiste altro che un manoscritto da qualche parte. La disinformazione e il disorientamento si uniscono all'invasione sonora di rapido consumo, e si può essere quindi in parte d'accordo con Valentino Bucchi quando definiva *naturalmente fatale* la lotta vincente di una cattiva musica che scaccia quella buona.

Quando ai compositori è stato chiesto di affrontare questo problema, spesso la risposta è stata un po' da grillo parlante; la visione delle cose in chi passa il suo tempo a scrivere musica con impegno non commerciale porta a denigrare soprattutto i meccanismi di mercato e la banalità di certi risultati fonici, a fronte di immense campagne pubblicitarie che fanno vendere prodotti a volte musicalmente limitati. Di fondo comunque il divario di vedute nell'uso di materiali sonori e il diverso modo di concepire l'ascolto fanno crescere la spaccatura tra ricerche musicali che spesso usano gli stessi studi di registrazione e gli stessi apparati tecnici.

Il successo di queste musiche *extra-in-post-colte* contraddice gli specialisti, perché spesso è il testo o qualcosa nel look dei musicisti o altri imponderabili elementi videomusicali che fanno presa sull'immaginario giovanile che risponde con entusiasmo, in una situazione di ascolti con bassissima competenza, ma con una spiccata sensibilità, in una dimensione di vita che è troppo lontana da chi ha passato decenni a calibrare, archiviare, costruire, centellinare, ma anche riflettere sulla funzione della musica nel sociale, fabbricare cataclismi, oasi rassicuranti, seguire ispirazioni, sperimentare situazioni estreme, tentare di entrare nella savana dei linguaggi di consumo etc, etc...

Però i fenomeni sono molto più complessi di questa semplicistico quadro e l'accusa di incompetenza alle nuove generazioni è troppo facile, perché dall'analisi del prodotto sonoro si deve passare allo studio in generale dei fenomeni di costume, a quanto una moda si sviluppi spontanea o più o meno indotta, alla potenza dell'immaginario dentro la musica: qualcosa che arriva alle nuove generazioni che rispondono e dal loro consenso nasce un rimando, un feed-back che indica non soltanto una tendenza

momentanea, ma dove in generale sta andando il mondo. Quello che offre la videomusic è costruito da gruppi di specialisti non sempre giovani, che confezionano per i giovani una dimensione *giovanile*, con una realtà più o meno virtuale che molto raramente, o quasi mai, è possibile trovare nella sperimentazione *pesante*. Questo fa sì che la ricerca più interessante oggi appaia quella sulla soglia di queste espressioni, più ricca di valenze comunicative, dal Brian Eno di qualche anno fa a Laurie Anderson e a tanti altri che possono essere individuati in giro per il mondo, tra musei, sale da concerto e discoteche.

Renzo Arbore, in un articolo di qualche anno fa, su un supplemento del settimanale «L'Espresso»,<sup>13</sup> faceva un'interessante distinzione tra musica giovane, musica dei giovani e musica per i giovani. Vale la pena di riportare il significato letterale che dava a queste tre definizioni:

Musica giovane: musica fresca, appena nata, non ancora matura almeno in senso anagrafico ma con tutta l'effervescenza e a volte la cattiveria della giovane età, insomma musica densa di fermenti e di idee nuove e, teoricamente, corrispondente alle aspirazioni, alle esigenze e ai principi culturali e non, della generazione giovane.

Musica dei giovani: musica che appartiene ai giovani, per scelta, per scoperta o riscoperta, per eredità o per diritto, o anche musica fatta dai giovani per i loro coetanei, e da essi apprezzata, condivisa o consumata. Ovvio che a stabilire se una certa musica è o no dei giovani non sono soltanto i diretti interessati, ma anche e soprattutto i cosiddetti esperti, i mai abbastanza deprecati 'critici', i grandi mass-media e così via.

Musica per i giovani: musica che, sia nelle intenzioni degli operatori culturali appartenenti al mondo giovane, sia soprattutto in quelle delle grandi industrie discografiche e editrici che si sono impadronite di un mercato decisamente appetitoso (sia dal punto di vista commerciale che politico), è fatta affinché i giovani la consumino, la amino, la ascoltino e ne subiscano il fascino, l'influenza e il messaggio più o meno evidente o nascosto. Tranne che nel caso di etichette discografiche alternative (ma anche qui il termine alternativo serve spesso a mascherare altre industrie del tutto uguali a quelle gestite dal grande capitale), qui i giovani c'entrano poco o niente a livello di scelta o di idee: la 'musica' per i 'giovani' è quasi esclusivamente quella che il music-business destina ai giovani, e a sceglierla sono i dirigenti delle grandi industrie discografiche e i boss che maneggiano i soldi e i gusti del grosso pubblico giovane. Insomma è un prodotto, e nulla più.

13 Cfr. R. ARBORE, *Pop rock punk*, in Suppl. al n. 40 del 9 ottobre 1977, pp.199-213.

Dopo 24 anni questa analisi è attuale: è un po' curioso parlare di giovani come categoria, comunque la speranza è che tra la musica dei giovani ci sia quella dei giovani di tutti i tempi. Un bel gioco potrebbe essere quello di andare a vedere a quanti anni tanti compositori hanno scritto lavori oggi considerati tra le espressioni artistiche più grandi: tralasciando Mozart, si pensi a Schubert che muore a 31 anni, Mendelssohn che scrive le musiche di scena per *A Midsummer Night's Dream* a 17 anni, Chopin...ma l'elenco sarebbe interminabile.

Ciò che ci consegna la storia vive da secoli dentro un ventaglio di esperienze tra le più semplici e le più complesse. Sono nate oggi varie culture musicali; data per scontata una possibile equivalenza in generi diversi, si rende però necessario differenziare bene le modalità di utenza per ogni singolo ascolto, per non creare le attuali confusioni di grandi abbuffate estive nelle quali la musica è un sottofondo *en tapisserie*, senza però gli *happy new ears* che Cage avrebbe desiderato. Ma è più facile trovare gli *happy few* che Bucchi descriveva a frescheggiare nelle poltiglie sonore estive che non giovani orecchi davanti a quelli che sono e dovrebbero essere considerati capolavori della espressione musicale e artistica del nostro tempo. Normale, ovvio, deludente.

La ricerca artistica dovrebbe lavorare sulla scelta di parole, di immagini e di suoni alle nuove generazioni pensando a offrire ai bambini di oggi una possibilità, la più vasta, di conoscere *ogni tipo* di musica, una *musica totale* senza meccanismi punitivi, senza i noiosi appesantimenti di una cultura stantia; lasciamo che le loro scelte volino su orizzonti ben più lunghi di quelli che possono offrire oggi una televisione standardizzata e una vita concertistica conseguente. Forniamo delle chiavi di lettura, un *passepourtout* di pochi semplici elementi, di segnaletiche che possano indirizzarli a differenziare bene dentro di sé un'esperienza lunga e complessa, vissuta nel proprio mondo interno quando i suoni si rivolgono a questa dimensione, o nel rito collettivo, quando la musica è fatta con finalità aggreganti e di intrattenimento: questa differenza rimane il punto sostanziale oggi troppo non preso in considerazione.

I mass-media poi hanno azzerato i luoghi d'ascolto: nella stessa poltrona di casa possono susseguirsi in un vorticoso zapping tante musiche diverse, mentre nella città di un tempo ogni musica aveva il suo spazio. Questa considerazione è basilare per ripartire verso una identificazione delle modalità di ascolto. La dimensione urbana di una vita accelerata è stata la principale causa del rumore di fondo quotidiano che rende difficile

aguzzare l'orecchio.

Saranno le nuove generazioni a dire dove vanno le cose, se il guazzabuglio mass-mediatico avrà reso la musica inascoltabile o l'accettazione del rumore della vita, nel quale Cage sentiva la saggezza di una non volontà creativa, formerà nuove sensibilità; non si può dire oggi che ne sarà di musicisti-sacerdoti della loro liturgia o feticisti della forma o neoespressivi o neofusion o neo qualcos'altro o chissà...

Che parta da Firenze e la Toscana un processo metalinguistico così come è accaduto in passato? Sarebbe la logica conseguenza di una lettura storica degli ultimi cinquanta anni, anche se può rendere scettici il difficile dialogo con le istituzioni che non riescono a decidere quali progettualità scegliere e sostenere ma, fuori da un vero rapporto con l'essenza delle cose, si occupa soltanto di auditel e di assicurarsi che tutto sia giustamente *a norma*.

*Daniele Lombardi*



### ***Suoni Totali. Non solo pop***

Alcuni compositori scrivono a «Musica! Rock & altro»  
lamentando l'indifferenza dei media

«La Repubblica», supplemento «Musica! Rock & altro» n. 7 del 3 maggio 1995

L'inserito «Musica! Rock & altro» ha suscitato un benvenuto pieno di curiosità e poi forse un po' di disillusione da parte di quelli che potrebbero essere definiti compositori di musica pesante (in antitesi con la leggera), oppure musicisti d'arte, di ricerca, classici contemporanei (molto brutto), musicisti seri... Già la difficoltà di definire questi circa 650, o forse mille strani animali che passano le loro giornate a pensare e comporre musica, la dice molto sul rifiuto che la loro espressione riceve da parte dei media.

*Par condicio*: orrendo latinismo molto di moda in questi giorni in Italia. Tutti la invocano per la politica, ma è giunto il momento di chiederla per la cultura e per l'arte: non è possibile che la musica del tipo in attesa di definizione, quella più difficile, meno immediata, abbia subito una graduale rimozione dalle pagine dei giornali, dalle trasmissioni televisive, agonizzando tra le episodiche cure di qualche samaritano programmatista di Radiotre. Oggi pare che valga l'equazione assurda che ciò che piace vale e ciò che non piace, non vale nulla.

Questo criterio di valore, funzionale a una ricerca di consenso buona per una campagna elettorale, è la negazione di un percorso che per secoli, tra mille modalità, ha portato fino a ieri: la perdita di memoria è il fatto più preoccupante, anche per chi nel mondo della cultura e dell'arte oggi scopre l'acqua calda e copre quella fredda. Sarà un caso, ma molti autori italiani sono costretti a cercare fortuna all'estero, dove godono di maggiore considerazione.

Venendo allo specifico musicale: evidentemente le nuove generazioni vivono le mitologie indotte dai mass media, e gli esperti in confezioni di prodotti sanno cosa piace e cosa non piace epidermicamente, ma chi ha detto che sia la sola cosa che i ragazzi si meritino? È proprio sicuro che dal presenzialismo karaotico ai maggiori gruppi di musica progressiva si esaurisca proprio il possibile consumabile?

Ormai si è visto che l'ascolto della musica non è un fatto di competenze,

di conoscenza tecnica, ma piuttosto di mitologia, di alimentazione di una tipologia culturale che passa per tematiche e messaggi che sono imposti da un trend che induce a omologare comportamenti e pensieri, giungendo a contraddizioni evidenti. A chi fa dell'arte, a chi si interessa della musica come qualcosa, di cui non si perde la memoria, non gliene importa che si vedano tutte le robe che la pubblicità cerca di vendere, scarpe, jeans, cd e video che tirano.

Speriamo che questo settimanale possa gradualmente arrivare ad aprire un completo ventaglio e che parli di tutte le musiche, informando il più possibile sulle complesse linee e i sottili legami che, col tempo, anche in Italia amalgameranno una musica di domani, di un futuro che possa mettere a frutto una nuova consapevolezza.

Ragazzi: non vi fate fregare, la musica è tutta vostra, tutta quella del passato, anche quella che oggi si impegna a proseguire la ricerca, quella che inventa, quella che precorre, anche quella che si fa nei bistrattati conservatori, dove ancora oggi è possibile trovare musicisti importanti. La partenza è che la conosciate, che ve la facciano sentire, che ve ne parlino, che sia presente in tutti i luoghi che sono la vostra vita e che sono affollati di roba che ha il sapore dei surgelati. Smettetela di essere trattati come forni a microonde.

*Daniele Lombardi*

Hanno aderito:

*Alessandro Melchiorre*

*Alessandro Sbordon*

*Guido Baggiani*

*Michelangelo Lupone*

*Luigi Ceccarelli*

*Lucia Ronchetti*

*Claudio Ambrosini*

*Fabio Cifariello Ciardi*

*Laura Bianchini*

*Sylvano Bussotti*

*Giancarlo Cardini*

## *Cari amici della musica 'pesante'*

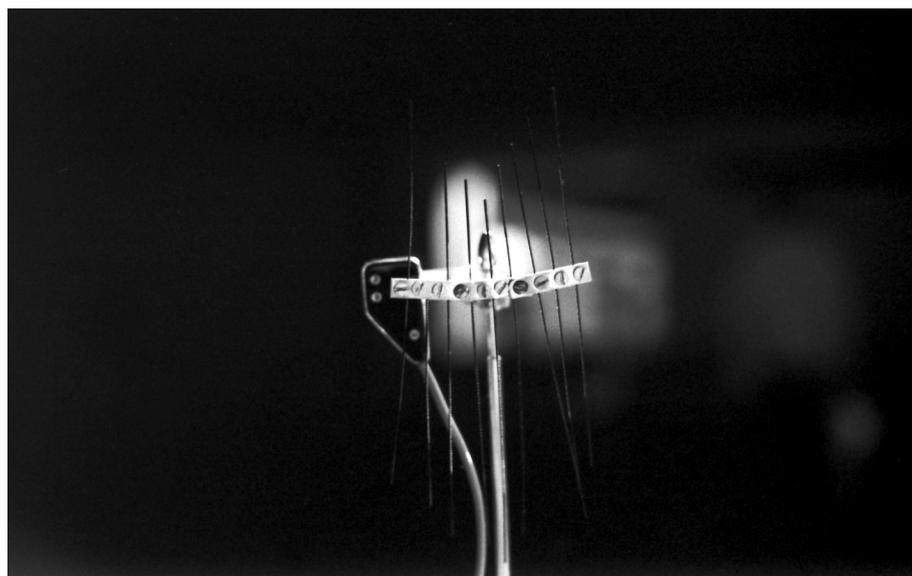
Se fossi un ragazzo, mi verrebbe da rispondere che forno a microonde ci sarà lei! Ma non sono un ragazzo e da quando mi occupo di musica ho sempre avvertito il disagio di disuguaglianza, anche tra le arti. In primo luogo nella discriminazione che tradizionalmente la cultura cosiddetta 'alta' ha riservato alla cultura rock. Ora, curiosa nemesis, un giornale che nel suo statuto riporta con evidenza la parola rock, viene garbatamente rimproverato di essere troppo chiuso nei confronti della musica "altra". Giusto, verissimo, questa chiusura c'è, e ne prendiamo atto. Ma colgo l'occasione per un paio di fuggevoli considerazioni. La prima è che un giornale 'deve' anzitutto raccontare la realtà, e poi, in secondo luogo, 'può' proporre qualcosa che dalla realtà è visibilmente emarginato. Questo del resto già lo facciamo. Molte delle cose di cui si parla su queste pagine sono irrevocabilmente minoritarie. Eppure, la maggior parte delle 'ingiuste' emarginazioni di cui si lamenta Lombardi non sono dovute certo alla influenza che può avere questo giornale, ma a un vuoto istituzionale che non ha eguali in nessun paese del mondo cosiddetto civile. Ma questo è il punto: non sarebbe lecito attendersi dagli appassionati compositori che firmano questo appello anche un piccolo sforzo di autocritica? Cosa hanno fatto per dialogare e avvicinarsi al resto delle musiche, per comunicare con questi giovani così maltrattati dai media? Cosa hanno fatto per evitare lo snobistico metalinguaggio di molta musica contemporanea, che spesso parla a se stessa e di se stessa?

*Gino Castaldo*





*Fred Fritth*



## *Compositori a Firenze: un album in nove istantanee*

Queste pagine ripercorrono il ciclo di concerti che nel 2003 accompagnò *Attraversamenti*.<sup>1</sup> L'invito è sfogliarle come un album di foto, d'istantanee. Ogni istantanea corrisponde a un concerto. Fa in parte eccezione la prima, dedicata a Luigi Dallapiccola e ad altri compositori fiorentini. Essa nacque per un concerto progettato per il ciclo del 2003 ma poi non realizzato. Si è voluto reinserirla qui perché un discorso sul Novecento musicale fiorentino non può comunque prescindere da questi musicisti; tantomeno se comprende la *Schola Fiorentina* e gli altri autori che incontreremo.

Nell'insieme queste foto sviluppano dunque le schede che nel 2003 fungevano da programma di sala. Come allora il discorso è d'intenzione succinto. Con l'auspicio che questi ritratti, nella loro stringatezza, accendano la curiosità dei lettori e degli studenti delle scuole, ai quali il libro è principalmente rivolto. E invitino all'ascolto delle musiche e degli autori fotografati.<sup>2</sup>

### **Prima istantanea. Un problema e tre risposte**

Luigi Dallapiccola, Roberto Lupi, Valentino Bucchi: tre risposte diverse ad uno stesso problema. Comunicare attraverso la musica dopo la crisi della tonalità.

Per secoli la musica occidentale si era espressa mediante questo sistema di combinazione dei suoni: è quello, per intenderci, nel quale sono scritte ad esempio le sinfonie di Mozart, le sonate di Beethoven, le opere di Verdi. Ma tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, esso era apparso logoro, privo di sviluppi e inadeguato a esprimere la complessità del mondo contemporaneo. A Vienna, Arnold Schönberg (1874-1951) aveva indicato una via d'uscita prima nella libera atonalità e poi nella tecnica di composizione coi dodici suoni, ben presto nota in Italia come 'dodecafonìa'. Con

1 Si veda *Attraversamenti. La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, a cura di D. LOMBARDI, Prato, Gli Ori 2003, pp. 12-35. I Programmi dei concerti sono riportati nel presente volume alle pagine 85 - 88.

2 Per un quadro più ampio rinvio al saggio di Lombardi, in questo stesso volume, e alla cronologia ragionata degli eventi musicali che ho curato per *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000* (catalogo del ciclo di mostre, Toscana 2002), Pistoia, Maschietto Editore 2002.

questo metodo, la composizione si fondava su una struttura ottenuta coi dodici diversi suoni disponibili, nessuno escluso, ma anche nessuno più importante degli altri (come avviene invece nel sistema tonale). Fatalmente gli esiti sonori risultavano sorprendenti e innovativi. Ma anche difficili e radicali nei loro caratteri e nella loro espressività. E per questo spesso venivano rifiutati.

A tale tecnica di composizione s'avvicinò fin dagli anni Trenta Luigi Dallapiccola (1904-1975). Questo musicista, nato in Istria, s'era trasferito a Firenze nel 1922 per studiare composizione. Nel 1924 assisté all'esecuzione d'un importante lavoro atonale di Schönberg, *Pierrot Lunaire*, e il suo destino fu segnato. Decise che avrebbe dovuto seguire le vie della nuova musica e presto, da solo, intraprese lo studio della dodecafonìa.

Sulla base dell'applicazione sempre più rigorosa di quel metodo scrisse quindi capolavori come ad esempio le *Liriche greche*, *Il Prigioniero*, *Ulisse*. Dallapiccola infatti non aveva adottato la dodecafonìa per capriccio, ma per una precisa spinta interiore. Lui stesso nel 1951 spiegò d'averla scelta «perché offre delle basi su cui costruire. Personalmente ho adottato tale metodo perché è il solo che, a tutt'oggi, mi permetta di esprimere quanto sento di dover esprimere». <sup>3</sup> E fu per la stessa ragione ch'egli s'impegnò a diffonderne la conoscenza con la propria attività didattica: lo fece in particolare a Firenze, nel Conservatorio Cherubini, e negli Stati Uniti, dove fu ospite per molti anni.

In città Dallapiccola era l'unico musicista dell'immediato secondo dopoguerra ad aver fatto propria la dodecafonìa, guardata con diffidenza da gran parte dall'ambiente circostante. Egli diventò così un punto di riferimento per tutti i giovani compositori, che dal suo esempio e dalla sua musica sentivano di non poter prescindere.

Altra e divergente risposta al medesimo problema fu quella indicata da Roberto Lupi (1908-1971). Costui aveva teorizzato un modello di relazioni tra i suoni ('armonia di gravitazione') nel quale il rigore nella definizione dei rapporti fra le altezze andò a intrecciarsi, traendone sempre più linfa, con gli esiti d'un'intensa ricerca spirituale ed umana nel senso indicato dall'antroposofia di Rudolf Steiner. La musica di Lupi era permeata di quest'afflato. Esso promanava dal suo stesso insegnamento (fu titolare della classe di Composizione nel Conservatorio Cherubini) e raggiungeva in profondità i suoi allievi. E proprio un allievo, Giancarlo Cardini, scrisse

<sup>3</sup> L. DALLAPICCOLA, *Sulla strada della dodecafonìa*, in «Aut aut», I, 1, gennaio 1951, ora in Id., *Parole e musica* a cura di F. NICOLÒDI, Milano, Il Saggiatore 1980, pp. 448-463: 459.

di lui: «nella musica, Lupi propugnava uno stile alto e severo [...] che riconquistasse l'uomo attraverso l'arte, la coscienza cosmica, l'armonicità, l'attitudine meditativa».<sup>4</sup>

Altra ancora, fu la risposta di Valentino Bucchi (1916-1976), che oltretutto fu direttore del Conservatorio Cherubini dal 1974 al 1976. Allievo di Dallapiccola e Vito Frazzi (1888-1975) e a propria volta docente di Composizione al Cherubini tra la seconda metà degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta, egli manifestò interesse per il sistema delle scale alternate proposto proprio da Frazzi, elaborò quindi un principio di costruzione del discorso musicale basato su strutture sonore e intervallari che definiva 'gamme amebée', dedicò negli ultimi anni grande attenzione ai microintervalli. Né tuttavia s'accontentava di guardare alla musica del presente o del passato più prossimo, ma si rivolgeva anche a quella del medioevo, dell'antichità. Nella sua azione anch'egli era mosso dalla volontà di comunicare col pubblico. Quest'intenzione, assai sentita nel mondo musicale fiorentino, lo portava a cercare con pervicacia il mezzo attraverso il quale l'espressione fluisse verso l'ascoltatore. «La musica» confidò attorno ai primi anni Settanta al suo librettista, Mauro Pezzati, «sembra avere esplorato tutto il territorio esplorabile. Invece c'è ancora tanto spazio intorno a noi. Bisogna fare attenzione, e andare avanti».<sup>5</sup>

«Andare avanti». Ma senza recidere le radici col passato e col pubblico. Ecco la vera sfida che questi compositori, con prospettive diversissime, vollero affrontare e che affidarono quindi ai propri collaboratori e ai propri allievi.

### **Seconda istantanea. La *Schola Fiorentina*: un sodalizio in Piazza Indipendenza**

Nel 1954, sei musicisti legati a Luigi Dallapiccola decisero di riunirsi in "consorzio". Si conoscevano e frequentavano già da molto tempo. Ma nel novembre di quell'anno decisero di formalizzare il loro sodalizio. Erano molto diversi per età e formazione, ma condividevano l'ansia di libertà e di rinnovamento, e l'interesse per un linguaggio bandito a Firenze: la

<sup>4</sup> G. CARDINI, *Compositori a Firenze. Esperienze e ricordi*, in *Florentinisches Tagebuch*, Fiesole-Firenze, Museo Marini, 45<sup>a</sup> Estate Fiesolana, 8 luglio 1992 s.n.p.

<sup>5</sup> M. PEZZATI, *Il bulino di Valentino Bucchi*, in *Incontro con Valentino Bucchi. Venti anni dopo*, atti del Convegno, Firenze 1996, numero monografico di «Premio Valentino Bucchi», XX, 1, gennaio 2000, pp. 43-45: 44.

dodecafonia. Si chiamavano Bruno Bartolozzi, Arrigo Benvenuti, Silvano Bussotti, Alvaro Company, Carlo Prosperi, Reginald Smith Brindle. E assieme costituirono la *Schola Fiorentina*.

L'avvenimento fu celebrato con un brindisi, ma deliberatamente non segnò la nascita d'un'associazione o d'un ente giuridico. Semplicemente, rafforzò un patto fra amici.

Il nome del sodalizio faceva trasparire un rinvio, più o meno ironico, alla Scuola di Vienna. Non fu facile trovare l'accordo su di esso e non si sa nemmeno bene quando questo nome latineggiante s'affermò definitivamente. Tra il 14 e il 15 novembre del 1954, i sei presero infatti il nome di Scuola dodecafonica fiorentina. Ma fra loro c'era chi obiettava che il termine 'scuola' era troppo impegnativo perché le reciproche differenze di stile e poetica erano troppe e troppo nette. E in effetti, a voler essere maliziosi, si potrebbe dire che la *Schola Fiorentina* non fu per nulla una scuola. O meglio, che fu un scuola *sui generis*; e fece del non essere una vera scuola la propria forza.

Ecco come uno dei suoi protagonisti, Bussotti, nel 1957 ricordava il brindisi di fondazione in una nota al suo *Musica per amici*, dedicato proprio al sodalizio: «La sera del 14 novembre decidemmo di costituirci ufficialmente in gruppo [...] Avevamo di che rallegrarci nel condurre in giro, al lume della celebrata Firenze, qualcosa di così pericoloso come la *Serie a 12 suoni*! Luigi Dallapiccola abitava sui giardini d'Anna Lena: avevamo con noi un Grande Maestro. Incominciammo col rinunciare ad appellarci *Schola* (l'abbandono delle seduzioni sospirose dell'h, ricordo, mi costò personalmente caro) per non infondere equivoci. Determinandoci un unico scopo: fare del numero una forza organizzativa a beneficio dell'esecuzione della nostra musica ai pubblici concerti. Si rinunziò a esclusivismi e particolarità d'idee estetiche o di chicchessia genere, ai principî unificatori ed altro; ci concedemmo ogni individuale libertà inventata dall'uomo (e dal diavolo); non si scrisse alcun manifesto [...] in città quasi nessuno ne fu informato né prima né poi, le forze dell'ordine e le autorità non ebbero a occuparsi di noi, non esistono foto scattate in quel giorno e, a tutta prudenza, per farci effigiare andammo, tempo dopo, al sole tiepido d'un pubblico giardino».<sup>6</sup>

Nata attorno a Luigi Dallapiccola, la *Schola Fiorentina* si sviluppò come un libero cenacolo: i suoi componenti si riunivano per confrontarsi, ascol-

6 S. BUSSOTTI, *Musica per amici*, riprodotto in copia anastatica su «1985. La musica» II, 11, marzo 1986, pp. 16-17.

tare musica, discutere delle rispettive scelte. Ciascuno era in realtà assorbito da una propria ricerca e la dodecafonia funzionò come linguaggio comune solo per qualche anno. Presto i sei intrapresero strade differenti e due di loro, Bussotti e Smith Brindle, lasciarono Firenze: il primo per trasferirsi a Parigi da dove ritornò “Sylvano” e l’altro per rientrare in Gran Bretagna. Insomma, l’esperienza originaria della *Schola Fiorentina* non ebbe lunga durata. Rimasero vivi però l’amicizia e il desiderio di confrontarsi. Fu così, che i nostri musicisti continuarono a incontrarsi e a tenersi aggiornati sulle proprie ricerche. Nei loro incontri continuarono anche ad esercitare una reciproca e sana influenza, che ciascuno modulava sulla propria ricerca.

Fu quanto avvenne in particolare con la chitarra, al centro del concerto dedicato nel 2003 al sodalizio. Due dei suoi componenti, Alvaro Company e Reginald Smith Brindle, erano infatti chitarristi, allievi fra l’altro di Andrés Segovia all’Accademia Musicale Chigiana. Ambedue ebbero un ruolo di primo piano nel diffondere l’amore per questo strumento all’interno del gruppo.

*El Polifemo de Oro* di Reginald Smith Brindle (1917-2003) fu uno dei lavori che contribuì a tutto questo. Scritto nel 1956, si struttura in quattro episodi ed è un efficace e compiuta unione di due realtà fino ad allora di fatto estranee: la chitarra, coi suoi stilemi e i suoi effetti, e la dodecafonia. Il lavoro, tuttavia, rappresentò per Smith Brindle anche motivo di delusione: l’editore che fino ad allora aveva pubblicato le sue opere lo rifiutò. Ciò innescò nell’autore un periodo d’amarezza fino ad allontanarlo dalla chitarra. Vi tornò finalmente nel 1970 con *Music for three guitars* e sotto sotto c’è lo zampino della *Schola*. L’opera fu scritta per tre allievi di Alvaro Company appena costituitisi in una formazione destinata a grande celebrità: il Trio Chitarristico Italiano.

Alvaro Company (1931), infatti, nel corso degli anni Sessanta aveva affiancato all’attività di compositore quella di didatta. In questa doppia veste egli ha dato e dà tuttora un contributo straordinario alla diffusione della chitarra e all’approfondimento delle sue potenzialità tecniche ed espressive. Ne è esempio mirabile *Las seis cuerdas* (1963), un’opera capitale del repertorio chitarristico: nei sette brani di cui il lavoro si compone, il rigore costruttivo procede di pari passo con l’esplorazione profonda e raffinata delle potenzialità dello strumento, mentre il titolo rinvia alla tradizione spagnola attraverso la poesia di García Lorca.

Per la chitarra scrisse pure Carlo Prospero (1921-1990), che impiegò lo strumento anche in combinazioni inconsuete. Il suo *In nocte secunda*

(1968) per chitarra, clavicembalo e sei violini è al contempo prosiegua e sviluppo ideale di *In nocte* per violino e chitarra e opera a sé: *secunda* è da interpretare come «favorevole, propizia». In questo lavoro il gioco timbrico produce costellazioni e spazi sonori rarefatti e preziosi, che restituiscono le atmosfere incantate evocate dai singoli episodi (*Stellae inerrantes*, *Stellae obscuriores et quasi caliginosae*, *Stellae errantes*). L'opera è costruita sul principio della 'pluriserialità', una personale rielaborazione dello spazio dei dodici suoni da parte dell'autore.<sup>7</sup>

La ricerca timbrica caratterizza anche la produzione di Bruno Bartolozzi (1911-1980). Artefice di studi e composizioni sulla potenzialità degli strumenti a fiato (fu tra l'altro autore di un trattato dal titolo *Nuovi suoni per i legni*, apparso in prima edizione in Inghilterra nel 1967), anch'egli dedicò ampio spazio alla chitarra. Una sua composizione dei primi anni Settanta per questo strumento è pure indizio della sua grande passione civile. Nel 1971 apparvero sui giornali dichiarazioni assai coraggiose di Gaetano Azzolina sullo stato della Sanità in Italia. Bartolozzi sapeva che il celebre chirurgo era chitarrista dilettante; scrisse quindi per lui un brano chitarristico che è al contempo riconoscimento e presa di posizione pubblica: esso si intitola, semplicemente, *Omaggio ad Azzolina*. Della ricerca del compositore Auser (1973) è esempio eloquente: esso realizza un'associazione strumentale inconsueta e coniuga due timbri dissimili e ben caratterizzati quali la chitarra e l'oboe; il gioco di timbri tuttavia non si limita a quest'accoppiamento, poiché proprio dell'oboe il compositore stava sviscerando potenzialità inedite.

*Folia, diferencias sobre cinco estudios* (1963) di Arrigo Benvenuti (1925-1992), infine, ci mette in contatto con una tendenza musicale diffusa in Europa dalla seconda metà degli anni Cinquanta e alla quale Benvenuti aderì poco dopo gli anni della fondazione della *Schola Fiorentina*: la pratica semialeatoria. Essa prevede che l'esecutore contribuisca attivamente a definire e determinare il pezzo musicale. Benvenuti vi giunse anche grazie a Bussotti (a Bussotti è dedicato più avanti un ritratto a parte). Questi si era affermato a livello internazionale e aveva messo in contatto l'amico con alcune delle più significative realtà musicali del tempo. Nata in questo periodo di ricerca, *Folia* fu scritta per quartetto d'archi e pianoforte; tuttavia ne esiste anche una versione col clavicembalo al posto del pianoforte (fu

7 Sulla pluriserialità di Prosperi rinviamo *La prima serialità in Prosperi fino agli anni Settanta* in *Carlo Prosperi e il Novecento musicale da Firenze all'Europa* a cura di M. RUFFINI; Firenze, Polistampa 2008, pp. 423 - 439 («*Antologia Vieuxseux*», XIII, n° 37 - 39, Gennaio - Dicembre 2007)

eseguita a Milano, nel 1983). L'opera si compone di cinque studi la cui realizzazione è affidata in parte alla libertà degli esecutori. Le parti dei singoli strumenti possono essere combinate e sovrapposte secondo la volontà degli interpreti: si generano così esiti sonori molteplici e differenziati. Il titolo ammicca proprio a questa natura, ai fogli sparsi e all'esito imprevedibile.

Come si può intuire, malgrado il comune denominatore iniziale della dodecafonìa e l'interesse condiviso per la chitarra, i musicisti della *Schola Fiorentina* presentano tratti singolari ed individualizzati. Proprio per questo ritenevano un po' stretto il nome di *Scuola*. Del resto, non poteva esser in altro modo. E un indizio è profondamente rivelatore. Fra tutti i posti possibili per la loro foto «al sole tiepido d'un pubblico giardino» i nostri sei amici ne avevano scelto uno che meglio non avrebbe potuto rappresentarli: Piazza Indipendenza.

### **Terza istantanea. Permutazioni: Ugalberto De Angelis, Gaetano Giani Luporini e Romano Pezzati**

Ugalberto De Angelis, Gaetano Giani Luporini e Romano Pezzati esprimono con efficacia le tendenze musicali della generazione musicale formata a Firenze tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Il rifiuto d'un'idea di musica come pura sperimentazione sul suono e la ricerca d'una rinnovata espressività e del contatto col pubblico s'accompagnano in loro ad una tensione che investe l'uomo nella sua interezza. Da questo punto di vista, essi esprimono insomma una sensibilità tipicamente fiorentina, che aveva nei loro maestri Dallapiccola e Lupi due fra i massimi, ancorché diversi, esponenti.

La figura di Lupi ebbe un ruolo molto significativo nella formazione di Ugalberto De Angelis (1932-1982). L'omaggio e la gratitudine del musicista per il maestro sono evidenti in *Song for him* (1971): il brano fu scritto proprio per Lupi poco prima che questi spirasse. Anche in De Angelis, la tensione spirituale s'intrecciava con una sentita ed ampia ricerca linguistica: fu per questo, che il musicista, allievo pure di Dallapiccola, indagò e sperimentò i linguaggi del presente, come la dodecafonìa, e del passato, come i modi medievali e rinascimentali, sempre nella ricerca del contatto col pubblico, della comunicazione. Perché la sua musica doveva portare un messaggio per l'uomo. Non a caso il suo ultimo lavoro, rimasto incompiuto, s'intitola proprio *Passione secondo gli uomini per ogni uomo* ed è legato alla sensibilità e all'ambiente steineriani.

All'interno d'un'analogia tensione umanistica, Gaetano Giani Luporini (1936) s'orienta verso una produzione che fa appello all'uomo inteso come intreccio armonico di pensare, sentire e volere; allo stesso tempo, il compositore manifesta una più spiccata adesione alle innovazioni dell'avanguardia. La sua musica non è un'esperienza puramente sonora o interiore; essa anzi abbraccia un ambito sensoriale più vasto e s'arricchisce d'un'evidente connotazione teatrale. Tale dimensione talvolta riguarda il solo esecutore e talvolta si amplia e si esplicita col coinvolgimento di altre figure: è quanto avviene nelle *Tre parabole* – il termine rinvia alla linea curva – pensate per essere eseguite con la danza, senza però ricalcare la ritmica neoclassica. Nella sua ricerca di espressività Giani Luporini non nega spazio all'ironia e al gioco. Ne sono esempio i *Sette esorcismi* (1981). Questi brevi pezzi sviluppano la ricerca sul suono in uno spirito ironico e quasi grottesco; sono definiti colloquialmente dall'autore "musica gastronomica", pensata più per un'esecuzione fra amici che in una sala da concerto.

La figura di Luigi Dallapiccola, infine, è determinante per Romano Pezzati (1939), che al maestro dedicò nel 1975 il suo *Nel lontano*. Dal punto di vista stilistico, dopo una fase di adesione rigorosa alla dodecafonia, negli anni Settanta Pezzati lavorò a musiche di carattere più sperimentale. Ne è un esempio *Immagine* (1970-71): in quest'opera la costruzione del discorso musicale avviene sulla base di pochi elementi primari e fa appello al contributo dell'esecutore. Tuttavia, l'interesse per nuove forme di costruzione del discorso musicale non significa che l'autore sposi in pieno le istanze dell'avanguardia, in particolare il suo disinteresse per la comunicazione. Il rigore, l'impegno etico e civile, e una sensibilità di matrice dodecafonica e dallapiccoliana connotano invece l'intero suo *iter* di musicista e compositore.

#### **Quarta istantanea. Pietro Grossi: l'uomo-bit**

«Devo il mio approccio alla musica elettronica ad un direttore d'orchestra, Nino Sanzogno: mi disse che le sonorità di un mio pezzo che stava dirigendo gli sembravano molto simili a quelle provenienti da Colonia, Parigi, Milano. Così, verso la fine degli anni Cinquanta, andai allo Studio di Fonologia di Milano: lì oltre al nuovo mondo sonoro, mi colpiva che gli strumenti potevano suonare mentre l'uomo faceva altre cose e che il compositore poteva verificare subito il proprio progetto, accettarlo, rifiutarlo o modificarlo. Tornai a casa pieno di idee e tra il 1961 e il 1963 creai uno

studio in casa mia».<sup>8</sup>

Queste parole furono pronunciate da Pietro Grossi (1916-2002) nel dicembre 2001. Esse testimoniano come il legame fra il musicista e il computer sia stato la logica conseguenza d'un percorso complesso, fondato prima di tutto sulla ricerca compositiva del musicista e sulla sua esperienza di strumentista e d'orchestrante.

Le primissime musiche di Grossi risalgono agli anni Quaranta; il *Concerto* per orchestra, a cui si riferisce la testimonianza appena riportata, è del 1953; al periodo 1959-1961 risale la serie delle *Composizioni*. Attraverso quest'ultime il compositore esplora e radicalizza aspetti specifici del trattamento sonoro: nella *Composizione n. 6* usa per l'ultima volta le dinamiche e fonda ciascuna delle quattro voci su uno schema preordinato; nella *Composizione n. 12* struttura l'intero discorso musicale sul calcolo combinatorio. Proprio la *Composizione n. 12*, con la sua radicalità, rappresenta il suo ultimo lavoro strumentale; in seguito – per la creazione musicale – egli si rivolge esclusivamente al computer sia mediante l'ideazione di programmi sia attraverso la promozione di nuove apparecchiature elettroniche: il ciclo dei *Sound Life* (1979-85) è prodotto da programmi che evitano ogni ripetizione ed è destinato al TAU2, un sintetizzatore costruito appositamente per lui.

Come le parole della sua ultima intervista mostrano chiaramente, Grossi non vede nella macchina uno strumento fine a sé stesso, ma un mezzo per moltiplicare le potenzialità dell'uomo; scrive nei *Pigrodeliri*: «Il computer ci libera dal genio altrui ed accresce il nostro», oppure «Siamo stati catapultati nell'era del bit. Ralleghiamoci. Egli lavora per noi, noi pensiamo per lui».<sup>9</sup> È su questa strada che giunge alla formulazione di una vera e propria teoria e pratica dell'arte, non tanto musicale quanto addirittura grafica e figurativa, resa possibile proprio dal computer. Lui la chiama *homeart* e nei *Pigrodeliri* la definisce «Arte creata da e per se stessi. Estemporanea, effimera. Oltre la sfera del giudizio altrui». Anche nella *homeart* egli vede uno sviluppo logico della propria ricerca: «ho sempre fatto della *homeart*, da più di quarant'anni. Già i miei ultimi lavori strumentali [...] risultavano poco ascoltabili [...]; in effetti mi rendo conto che ho sempre prodotto

8 P. SOMIGLI, «Sveglia è l'ora del computer». *L'ultima intervista di Grossi*, in «Il Giornale della musica», XVIII, 181, aprile 2002, p. 8.

9 *Pigrodeliri* è un'opera letteraria stampata direttamente dall'autore al proprio computer e con un programma di grafica casuale: ciascuna copia è dunque un *unicum*, un oggetto irripetibile.

per me stesso».<sup>10</sup>

Nel «produrre per se stesso», Pietro Grossi è stato in realtà un protagonista della vita musicale fiorentina e italiana, alla cui vitalità ha dato un contributo straordinario: organizzatore di eventi e realtà musicali come l'associazione Vita Musicale Contemporanea (1961-1967); insegnante; promotore, nel 1963, dello Studio di fonologia musicale di Firenze (S 2F M); titolare, dal 1965 al 1985, della prima cattedra italiana di musica elettronica. E con lui hanno studiato e collaborato diversi protagonisti dell'odierna vita musicale e della ricerca elettroacustica contemporanea. Fra questi ricordiamo qui Lelio Camilleri (1957) e Francesco Giomi (1963).

*The world is yours* (2001) e *Smoke Signals* (2003) di Camilleri, figura di punta nella ricerca e nella composizione elettronica, fanno parte d'una serie di lavori intitolati *Portraits*. Con essi l'autore intende realizzare un ritratto sonoro di un luogo, un compositore, un'epoca. *The world is yours* è il ritratto sonoro d'un piccolo villaggio umbro realizzato a partire dal materiale sonoro prodotto dai figli (i passi nella piazza) e dalla moglie del compositore (una frase); *Smoke Signals*, invece, è un'immagine degli anni Settanta ricostruita attraverso varie tipologie sonore, ora originali dell'epoca ora inventate.

*Musica per Rhythmus 21* (1998) e *Musica per Rhythmus 23* (1998) di Francesco Giomi, oggi direttore del Centro Tempo Reale di Firenze, sono composizioni realizzate nell'ambito del progetto tedesco *Symphonie Diagonale* per due cortometraggi di Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921 e *Rhythmus 23*, 1923): in essi lo sviluppo temporale di immagini e forme corrisponde ad un procedere ideale di ritmi e battute; *Battaglia* (2000), invece, è uno studio sulla *Battaglia* di Paolo Uccello realizzato in collaborazione col videoartista fiorentino Leonardo Romoli.

10 F. GIOMI e M. LIGABUE, *L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Firenze, Sismes-Edizioni del Galluzzo 1999, p. 77.

## Quinta istantanea. La “musica d’arte” a Firenze

Con *musica d’arte* s’intende di solito la musica occidentale di tradizione scritta: Beethoven, Brahms, Stravinskij, Stockhausen... Il sintagma però può designare anche una specifica produzione – o forse sarebbe meglio dire *pratica* – musicale: quella basata sull’idea dell’inscindibilità delle arti nel momento della *performance* musicale.<sup>11</sup> In questa prospettiva, la musica è un’arte che converge assieme alle altre in un evento che talvolta è minutamente prestabilito e talvolta ampiamente indeterminato, sì da scaturire sempre nuovo e diverso. In tale ottica, suono, gesto, segno e la percezione che di essi ha lo spettatore sono parte di una realtà più vasta. Essa scaturisce dall’interagire e l’intersecarsi di questi elementi tanto fra loro quanto con gli stimoli provenienti dalla realtà quotidiana.

L’idea del superamento della separazione fra le arti ricorre con insistenza nella storia della musica occidentale, in particolare otto- e novecentesca. Nel secondo dopoguerra essa trovò un *humus* e una forma di realizzazione peculiare nella Firenze dei primi anni Sessanta. Già dalla prima stagione di Vita Musicale Contemporanea, l’associazione promossa da Pietro Grossi alla quale si deve, ad esempio, la conoscenza fiorentina di molti compositori dell’avanguardia, si assiste all’organizzazione parallela di cicli di concerti e cicli di mostre; nel 1963, la mostra s’intitolava «*Musica e segno*» e raccoglieva opere di due figure fondamentali per questa tipologia d’arte: Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari. Scrive proprio Chiari: «Si adotta la tecnica della contaminazione, irrelando il suono con la parola, col gesto, col colore, coi fatti comuni e si ottengono opere dispersive, che il pubblico non può sintetizzare e che lo costringono in qualsiasi modo ad una partecipazione non più contemplativa ma attiva, polemica magari».<sup>12</sup>

Di tale poetica, *Gesti sul piano* (1962-65) dello stesso Chiari (1926-2007) è un esempio significativo. Il brano – nel quale ogni gesto è minutamente indicato dall’autore – ha quasi carattere di manifesto: «L’uomo» scrive Chiari «non conosce l’esistenza dei tasti / la tastiera è per lui una lunga striscia bianca [...] / ha capito che la sua rabbia la sua ansia la sua tensione la sua fissità la sua apatia la sua tenerezza lasceranno per un attimo sulla striscia bianca un’impronta rabbiosa tenera...[...]/ L’esecutore

11 Si veda il saggio di Daniele Lombardi, in questo stesso volume.

12 In *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 ad oggi*, a cura di L. PINZAUTTI e altri, Fiesole, Opuslibri 1983, p. 37.

deve comportarsi come un bambino di tre anni». <sup>13</sup> E Giancarlo Cardini aggiunge: «l'approccio allo strumento mima una condizione "altra", certo non "culturale", bensì primitivo-spontanea, psicotica, infantile, esaltando dunque, di contro al pianismo professionale ed accademico, una maniera di suonare sporca, impura, non solamente acustica, ma intrecciata invece indissolubilmente con la gestualità». <sup>14</sup>

Gli esiti a cui la ricerca d'una musica d'arte conduce sono assai diversi. In *Paesaggio marino al tramonto con barca e grande nuvola nera* (1998), Giancarlo Cardini (1940) muove da un'immagine – proiettata anche durante l'esecuzione – per tradurne la risonanza interiore; in *Collage luna* (1996) e *Collage mare* (2001), sempre Cardini ricombina canzoni sulla luna e sul mare, mentre in *I prati del Paradiso* (2002) prende spunto da Palazzeschi. Albert Mayr (1943), autorevole esponente dell'elettroacustica e della musica nell'ambiente, crea istallazioni e azioni sonore di carattere multimediale e si concentra sul rapporto fra suono e ambiente: le tre *Intercalazioni* fanno parte di una serie di 31 brevi frammenti da eseguire nel corso di un concerto di altre musiche, sì da scardinarne la struttura temporale abituale (un'esecuzione completa del lavoro potrebbe richiedere più serate). All'interazione fra i linguaggi artistici e alla multimedialità guarda infine Angelo Russo (1965), perlomeno d'una generazione più giovane rispetto agli altri autori: *Mattanza* è ispirato a un documentario di Vittorio De Seta.

### **Sesta istantanea. Le mitologie di Daniele Lombardi**

«Il mito non è mai "questo" o "quello", nel senso in cui la logica connette un predicato a un soggetto [...] È necessario rapportarsi al mito non come a uno *strumento*, ma come a una *parola che parla*. Si tratta ovviamente di una parola che parla non nella forma della "spiegazione" propria della concettualità razionale, ma nella forma dell'evocazione [...] Il mito non dischiude una via interpretativa ma un'esperienza [...] Il suo modo di dire non è il significare, ma l'*indicare*, il far apparire». <sup>15</sup> Queste parole di Umberto Galimberti descrivono il mito e ben si prestano ad introdurre *Mitologie* (1996-2003) per pianoforte di Daniele Lombardi (1946). Con

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 U. GALIMBERTI, *Orme del sacro*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 39-41.

*Mitologie*, infatti, Lombardi prosegue nella propria ricerca su come giungere efficacemente all'ascoltatore con mezzi sonori nuovi e in grado di stimolare in chi ascolta una risposta immediata. E la strada che l'autore indica con quest'opera è quella dell'evocazione.

*Mitologie* si compone di cinque ampie composizioni scritte tra il 1996 e il 2003; è dunque un grande ciclo musicale, nel quale Lombardi scorge anche una sorta di grande sonata. Il compositore fonda il discorso su pochi elementi sonori fondamentali, ben identificabili, chiari, in grado di entrare in risonanza con chi ascolta. Struttura e dispone quindi i cinque episodi sì da mantenere in tensione l'ascoltatore. Nel realizzare questo processo, Lombardi fa leva proprio sulla forza evocativa della musica, sulla sua capacità di suggerire stati dell'animo, emozioni, immagini interiori; una forza ch'egli accentua con la scelta di elementi di grande impatto emozionale, come un tremolo nel registro grave o un accordo ostinatamente ripetuto, tali da muovere nell'ascoltatore un senso d'inquietudine non comprensibile razionalmente e non spiegabile a parole, oppure ad esempio arpeggi reiterati, che aprono momenti di stasi e rapita contemplazione.

La prima delle *Mitologie* fu composta nel 1996. Se l'intero ciclo è per l'autore una sorta di grande sonata, il suo primo 'movimento' è una specie di sonata nella sonata. Si compone infatti a propria volta di quattro episodi. Essi sono disposti secondo il principio di alternanza lento-veloce e in questo mettono bene in luce come Lombardi si ponga in evidente ma personale continuità con la tradizione della musica classica. La seconda delle *Mitologie* fu scritta nel 1999 e presenta una struttura deliberatamente frammentata in brevi episodi. Più concentrata è la terza, composta nel 2002 e la più breve dell'intero ciclo. *Mitologie 4*, del 2003, differisce nettamente dalle due precedenti. Anziché basarsi sulla frammentarietà e l'eterogeneità del discorso, si struttura in maniera omogenea sulla ripercussione ostinata di accordi lasciati sfumare, intercalati di quando in quando da un tremolo-ribattuto o da figure ondegianti. L'esito è tutt'altro che statico e pacificante: la ripetizione degli accordi e l'emergere inatteso, come da un'altra dimensione, di elementi nuovi, producono un inesorabile accumulo di tensione che tiene l'ascoltatore sulla corda per quasi quindici minuti e che infine non si scarica, lasciandoci dunque in uno stato d'attesa e sospensione. Una sorta di sottotitolo accompagna quest'opera e ce ne spiega il carattere teso e sofferto: «Cosa può fare un pianista contro le guerre?». Lombardi la scrisse infatti all'indomani dell'inizio delle ostilità in Iraq. *Mitologie 4* è insomma esempio d'una musica intesa come azione e

messaggio verso l'umanità, d'una musica 'civile'. L'ultima delle *Mitologie*, sempre del 2003, si riallaccia al clima espressivo del brano precedente ma lo rappacifica progressivamente. *Mitologie 5* chiude il ciclo recuperando molti degli elementi dell'opera e abbracciandoli in un cielo vasto che risolve finalmente le tensioni e le asprezze.

Ma allo stesso tempo riapre il discorso, e lo porta su un'altra dimensione: quella della sinestesia di musica e immagine. Lombardi riversa infatti in *Mitologie 5* la propria esperienza nell'ambito dell'intersezione fra linguaggi artistici e della musica d'arte. In *Mitologie 5* prevede che l'esecuzione in concerto debba essere accompagnata da una proiezione video, sì da coinvolgere l'ascoltatore in un'esperienza percettiva ed evocativa secondo un ideale gioco di specchi. Il video che accompagna l'esecuzione dal vivo, infatti, è un'animazione virtuale di un quadro dello stesso compositore ed è, nelle sue intenzioni, al contempo una musica da vedere: «[...] MUSICA PER OCCHI» scrive Lombardi «è la visualizzazione di qualche cosa che accade prima di un'altra, in una zona della mente dove la logica, il senso, la percezione delle cose risuona misteriosamente con evocazioni interne che giungono successive, considerando intuizioni analogiche come attraversamenti, come ponti invisibili». <sup>16</sup> E di quel video, che traduce una musica sentita in un altrove, all'ascoltatore/spettatore la musica eseguita appare a propria volta la traduzione sonora, per forza di cose imprecisa, allusiva, evocativa.

### **Settima istantanea. Luciano Berio e Salvatore Sciarrino: due fiorentini d'adozione**

Giunti a Firenze quando erano musicisti ben affermati e stilisticamente definiti, Luciano Berio e Salvatore Sciarrino hanno inciso profondamente nella vita musicale cittadina degli ultimi decenni. Il primo ha fondato e quindi diretto il Centro Tempo Reale, finalizzato alla ricerca e alla produzione nel settore della musica elettronica. Il secondo ha insegnato composizione nel Conservatorio Cherubini fino al 1996. In tali ruoli ambedue hanno dato un gran contributo alla formazione dei giovani compositori fiorentini: di nascita e, come loro, d'adozione.

Le diverse poetiche dei due musicisti trovano una convergenza nella ricerca di vitale continuità con la tradizione. Ambedue sono inseriti nel

16 D. LOMBARDI, *Augenmusik. Musica per occhi*, Firenze, Centro Di 2001, p. 15.

presente e proiettati verso il futuro; ben consapevoli della storia che li ha preceduti e continua a vivere nelle opere del passato e in quelle della contemporaneità. Lo abbiamo già visto con Lombardi: la continuità con la tradizione non è accademismo. È consapevolezza delle proprie radici. Si traduce in opere che tengono conto del passato e allo stesso tempo aprono e riaprono un discorso, si offrono al futuro.

Di questa sensibilità il *Concertino* per clarinetto, violino, arpa, celesta e archi (1950) di Luciano Berio (1925-2003) può essere considerato un esempio, ancorché giovanile: la struttura complessiva guarda al modello del concerto grosso barocco, basato sull'alternanza e lo scambio fra un piccolo gruppo di strumenti e l'intero insieme orchestrale; allo stesso tempo i timbri sonori fanno trasparire l'interesse dell'autore per la musica di Anton von Webern, nel 1950 ancora recentissima. La continuità libera e non scolastica con la tradizione emerge anche nelle *Sequenze* e nei *Chemins*. Le *Sequenze* sono composizioni solistiche che spingono all'estremo la ricerca timbrica e tecnica; abbracciano quasi l'intero arco creativo dell'autore: la prima, per flauto, è del 1958; l'ultima, per violoncello, del 2002. Ciascuna sviluppa determinati aspetti esecutivi, tecnici ed espressivi prima poco o per nulla esplorati. Il loro legame con la tradizione emerge non tanto dal nome, che recupera quello d'una forma vocale medievale, quanto dal fatto che «uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale»,<sup>17</sup> incrostato della sua storia, plasmato da essa. Dalle *Sequenze*, Berio trasse il ciclo dei *Chemins*. Queste opere muovono dalle *Sequenze* e ne sviluppano ulteriori potenzialità attraverso l'aggiunta d'un ensemble strumentale: *Chemins IV* per oboe e archi (1975) recupera la *Sequenza VIIa* per oboe (1969).

Il desiderio di vitale continuità con la tradizione permea anche *Come vengono prodotti gli incantesimi* (1985) di Salvatore Sciarrino (1947). Il brano, per flauto, ha un'evidente origine mozartiana e nasce su commissione del Comune di Milano per la mostra *Intorno al "Flauto magico"*. Di esso Sciarrino afferma che è sorto da «una fantasticheria infantile [...]: pensavo che flauto e tamburo avevano suonato insieme per secoli, e io dovevo riuscire a fare del flauto un tamburo e poi trasformarlo in pulsazione cardiaca». <sup>18</sup> L'omaggio a Mozart consiste dunque nella magia del suono che si trasforma, apre prospettive inedite, si sdoppia. L'esigenza di conti-

17 L. BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. DALMONTE, Roma-Bari, Laterza 1981, p. 99.

18 R. RIVOLTA, *Salvatore Sciarrino*, «Syrinx», I, 3, ottobre-novembre 1989, pp. 25-26.

nuità con la tradizione scaturisce in Sciarrino dall'idea che la musica sia un linguaggio. La stessa concezione motiva anche il riferimento alla fisiologia, alla pulsazione del cuore e al respiro. Serve ad individuare un terreno denso d'esperienze e di risonanze interiori in comune col pubblico. Questi elementi, tipici del compositore siciliano, sono massicciamente presenti in *Introduzione all'oscuro* (1981), dove si realizza «una sorta di oggettivazione, di drammatizzazione muta del cuore e del respiro [...] rimane quasi solo un moto cieco ed enigmatico in accelerazione e decelerazione di pulsazioni periodiche, un clima di ansia la cui motivazione psicologica 'esterna' ci è chiusa al senso».<sup>19</sup>

### **Ottava istantanea. Silvano Sylvano ...Bussotti**

Dopo averlo nominato tante volte, eccoci dunque di fronte a Silvano Bussotti (1931). Il suo *Silvano Sylvano*, da cui il titolo di questa fotografia, è un'opera costituitasi nel corso degli ultimi anni; si basa sull'assemblaggio e la rielaborazione di lavori differenti, spesso giovanili, di quando era ancora "Silvano". Il lavoro ha ormai i caratteri d'uno spettacolo con un protagonista speciale: il compositore stesso, coinvolto anche come esecutore, disegnatore, scrittore, regista, coreografo.

Bussotti, del resto, è autore poliedrico; e lo manifesta fin dagli anni di formazione ai quali fra l'altro risale *Le couple d'Amsterdam*, scritto per Dallapiccola e per il pianista Pietro Scarpini. I segni di questa poliedricità, della quale egli vede le radici nella figura dell'artista rinascimentale, sono diversi. Ad esempio, la partitura manoscritta e tradizionale di *Musica per amici*, del 1957 e della quale abbiamo già accennato a proposito della *Schola Fiorentina*, è corredata da disegni che fanno da corrispettivo grafico ai ritratti musicali dei membri della *Schola* stessa. Altrove, le sue partiture sono lavori solo grafici: «avventure della scrittura che finge di preludere al suono, ma che si afferma di per se stessa», le definisce Umberto Eco.<sup>20</sup> Caratteristiche in virtù delle quali Roland Barthes ha scritto: «un manoscritto di Silvano Bussotti è già un'opera totale: il teatro (il concerto) incomincia dall'apparato grafico che ha il compito di trasmettere il programma».<sup>21</sup>

19 S. SCIARRINO, *Introduzione all'oscuro*, nota al CD ARTS 447135-2.

20 U. ECO, introduzione a S. BUSSOTTI, *I miei teatri*, Palermo, Novecento 1982, p. 8.

21 R. BARTHES, *La partitura come teatro*, in S. BUSSOTTI, *Oggetto amato e Nottetempo*, Milano, Ricordi 1976, indi in *L'opera di Silvano Bussotti*, catalogo della mostra, Firenze 26 maggio-30 giu-

Nella attività del musicista, questi caratteri innovativi sono andati di pari passo con una carica ironica quando non dissacratoria, rafforzata dall'uso non tradizionale delle risorse strumentali. Ne è un esempio *La Passion selon Sade* (1965-66). Di essa i *Tableaux vivants* per due pianoforti (1964) costituiscono un'anticipazione: e anche in questi quattro brani (*Mistico, Libertino, Demoniaco, Mortale*) l'esecuzione strumentale si fa *performance*, evento in sé teatrale.

A dimostrazione della profonda coesione fra le diverse spinte artistiche, dal 1976 Bussotti ha iniziato a riunire l'intera produzione sotto il titolo di *Bussottioperaballet*: essa si configura così come organismo unitario e mai compiuto, destinato ad accrescersi e mutare in ogni opera ed in ogni esecuzione.

### **Nona istantanea. Invenzione a 4 voci<sup>22</sup>**

Dopo averli fotografati uno ad uno, in questa istantanea lascio la parola ai quattro musicisti cui l'ultimo concerto di *Attraversamenti* fu dedicato: come in un gioco polifonico, in un'invenzione a 4 voci...

«La divisione delle arti è a difesa di una nobiltà. In pratica bisogna negarla sotto tutte le forme. Nobiltà di uno spettacolo su un altro, nobiltà di uno strumento su un altro, nobiltà del suono sul rumore, nobiltà dello strumento sull'oggetto, nobiltà del cantare sul parlare. Per i formalisti la materia auditiva è asemantica, pulita; per i non formalisti ogni pezzetto di questa materia è sporco, pieno di ricordi, di marchi, di stemmi. Sono convinto che far musica equivalga ad affermare continuamente, implicitamente, l'impossibilità di uno specifico musicali».

Giuseppe Chiari (1964-66)

«La musica deve far godere, tutto il resto è secondario. L'unica cosa veramente importante nell'esperienza musicale è dunque la fascinazione, non considerazioni estrinseche riguardanti la filosofia, l'etica, la spiritualità, la politica».

Giancarlo Cardini (2003)

gno 1988, a cura di M. BUCCI, Milano, Electa Firenze 1988, p. 19.

22 L'«invenzione a 4 voci» che segue la brevissima introduzione riproduce *in toto* il programma di sala del concerto del 28 maggio 2003: cfr. *Attraversamenti*, cit., p. 35.

«Dentro la quotidianità, la vita di tutti i giorni. Ascoltare e vedere le tracce, facendo voltare la testa sui propri passi e vedere le orme del proprio cammino sulla sabbia, non percorrere brevemente una passerella momentanea messa per dei *lavori in corso*».

Daniele Lombardi (2002)

«Tastiere, forze di pianoforte, narrative, vaganti e poetiche, saprebbero dare il senso, al soliloquio di chi vi si abbandona, d'un percorso, gratuito e libero, rassomigliante a quelle passeggiate capaci d'inoltrarsi oltre il sentiero, abbandonare l'abitato, imbattersi nell'ombra di ruderi immemoriali e respirare a fondo i capricci della natura».

Sylvano Bussotti (1999)

*Paolo Somigli*



*Alemu Aga*

*Boy Raymakers*





*Roscoe Mitchell*



*Cathy Berberian (foto di Silvia Lelli)*

## **Programma dei concerti**



oli iniziano alle ore 20.30

Teatro Goldoni  
00 - Studenti € 3,00  
nto a 7 concerti € 14,00

Teatro Manzoni  
00 - Studenti € 3,00

Cantieri Culturali Ex Macelli  
00 - Studenti € 3,00

azioni  
Fibre contemporanea Luigi Pecci  
- info@centropecci.it  
ropecci.it



Regione Toscana  
Dipartimento delle Politiche Informative  
e dei Beni Culturali



Comune di Firenze



Comune di Pistoia



Centro per l'arte contemporanea  
Luigi Pecci



Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



Teatro Laminale Manzoni di Pistoia



Rai Radiotre



Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze



Fondazione Cassa di Risparmio di Prato



Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia



Fondazione Carlo Marchi



Centro Fiorentino di Storia e Filosofia della Scienza



Centro Tempo Reale di Firenze



Fondazione Teseco per Fibre

## La musica in Toscana dal 1945 ad oggi

a cura di Daniele Lombardi

Firenze  
**Teatro Goldoni** 24 aprile - 10 maggio 2003

Pistoia  
**Teatro Manzoni** 28 maggio 2003

Prato  
**Cantieri Culturali Ex Macelli** 7 maggio 2003

# ATTRAVERSAMENTI

**1** Firenze  
**Teatro Goldoni** giovedì 24 aprile

## La Schola Fiorentina

**Reginald Smith-Brindle**

El Polifemo de oro 1956  
*Per chitarra*

**Bruno Bartolozzi**

Auser 1973  
*Per oboe e chitarra*

**Alvaro Company**

Las seis cuerdas 1963  
*Per chitarra*

**Carlo Prospero**

In nocte secunda 1968  
*Per chitarra, clavicembalo e sei violini*

**Arrigo Benvenuti**

Folia 1962-63  
*Per quartetto d'archi e clavicembalo*

**2** Firenze  
**Teatro Goldoni** sabato 26 aprile

## Permutazioni

**Romano Pezzati**

Immagine 1971  
*Per pianoforte*

Nel Lontano 1975  
*Per soprano, v.no, v.la, v.cello e pianoforte*

**Gaetano Gianni-Luporini**

Sette esorcismi 1977  
Contro i demoni del mattino  
*Per pianoforte*

Tre parabole musicali 1994-95  
*Per violino, viola, violoncello e pianoforte*

**Ugalberto De Angelis**

Song for him 1971  
*Per pianoforte*

Permutazioni 1974  
*Per violino, viola e violoncello*

Chitarra **Ganesh del Descovo**

Oboe **Marco Salvatori**  
Viola **Jörg Winchler**  
Violoncello **George Georgescu**  
Clavicembalo **Andrea Severi**

Violini (Benvenuti) **Domenico Pierini**  
**Yehezkel Yerushalmi**

6 violini (Prosperi) **Ladislaw Horvath**  
**Daniele Pascoletti**  
**Marco Zurlo**  
**Alessandro Alinari**  
**Luigi Papagni**  
**Alberto Boccacci**

Soprano **Susanna Rigacci**

Violini **Yehezkel Yerushalmi**  
**Domenico Pierini**

Viola **Jörg Winchler**  
Violoncello **George Georgescu**  
Pianoforte **Andrea Severi**

**3** Firenze  
**Teatro**  
**Goldoni** martedì 29 aprile

## L'uomo-bit

**Francesco Giomi**

Musica per Rhythmus 21 1998  
Video di Hans Richter - Rhythmus 21 (1921)

**Lelio Camilleri**

The world is yours 2001

**Francesco Giomi**

Musica per Rhythmus 23 1998  
Video di Hans Richter - Rhythmus 23 (1923)

**Lelio Camilleri**

Smoke signals 2003

**Francesco Giomi**

Battaglia 2000  
Video di Leonardo Romoli - Mediated

**Pietro Grossi**

Sound Life 1 1975-1985

Composizione 6 1960  
*Per quartetto d'archi*

Home art 1969-85  
*Video*

Sound Life 3 1975-1985

Composizione n.12 1961  
*Per quartetto d'archi*

Sound life 14 1975-85

Regia del suono **Francesco Giomi**

Violini **Domenico Pierini**  
**Yehezkel Yerushalmi**

Viola **Igor Polesitzky**  
Violoncello **Marco Severi**

In collaborazione con il Centro  
Tempo Reale di Firenze

**4** Firenze  
**Teatro**  
**Goldoni** sabato 3 maggio

## La Musica d'Arte a Firenze

**Albert Mayr**

Intercalazioni (I) 1986  
*Per pianoforte*

**Angelo Russo**

Mattanza 2003  
*Per pianoforte, tape e video*  
"Contadini del mare" di Vittorio De Seta (1955)

**Albert Mayr**

Intercalazioni (II) 1986  
*Per pianoforte*

**Giuseppe Chiari**

Gesti sul Piano 1965  
*Per pianoforte*

**Albert Mayr**

Intercalazioni (III) 1986  
*Per pianoforte*

**Giancarlo Cardini**

Tre pezzi da "I prati del Paradiso" 2002  
*Per pianoforte a quattro mani*

Collage luna 1996  
*Per pianoforte*

Collage mare 2001  
*Per pianoforte*

Paesaggio marino al tramonto, con barca  
e grande nuvola nera 1998  
Una fotografia di Enzo Della Monica  
musicata per pianoforte con proiezione di  
diapositiva

Pianoforte **Angelo Russo**  
**Giuseppe Chiari**  
**Giancarlo Cardini**  
**Caterina Venturelli**

**5** Firenze  
**Teatro  
Goldoni** martedì 6 maggio

**6** Firenze  
**Teatro  
Goldoni** giovedì 8 maggio

## Mitologie

**Daniele Lombardi**

Mitologie 1 1995  
*Per pianoforte*

Mitologie 2 1999  
*Per pianoforte*

Mitologie 3 2002  
*Per pianoforte*

Mitologie 4 2002  
*Per pianoforte*

Mitologie 5 2003  
*Per pianoforte*

Immagini di Musica Virtuale n.17  
sviluppate con un programma  
tridimensionale di realtà virtuale  
(realizzazione di Vincenzo Capalbo  
e Marilena Bertozzi - ArtMediaStudio,  
Firenze)

Pianoforte **Daniele Lombardi**

## Fiorentini d'adozione

**Luciano Berio**

Chemins IV 1975  
*Per oboe e undici archi*

Concertino 1951  
*per clarinetto e archi*

## Salvatore Sciarrino

Come vengono prodotti gli incantesimi? 1988  
*Per flauto*

Introduzione all'oscuro 1981  
*Per dieci strumenti*

Direttore **Diego Dini Ciacci**

Violino **Alberto Bogni**  
Oboe **Nicola Patrussi**  
Flauto **Francesco Loi**  
Clarinetto **Daide Bandieri**

Camerata Strumentale  
"Città di Prato"

**7** Firenze  
**Teatro Goldoni** sabato 10 maggio

## Silvano Sylvano

### Sylvano Bussotti

Sypario  
Sigle Sceniche  
1993, 12 agosto  
*Per pianoforte*

Tableaux Vivants  
Avant la passion selon sade  
*Per due pianoforti*

Silvano Sylvano  
2003, 10 maggio  
*Per pianoforte*

Le couple d'Amsterdam  
*Per due pianoforti*

Attore **Sylvano Bussotti**  
Pianoforte **Mauro Castellano**  
Pianoforte **Marco Padovani**

**8** Pistoia  
**Teatro Manzoni** mercoledì 28 maggio

## Segno Gesto Suono

Compositori pianisti  
Eseguono loro composizioni

### Sylvano Bussotti

Silvano Sylvano  
28 maggio 2003

### Giancarlo Cardini

Romanza 1992  
*Per pianoforte*

### Giuseppe Chiari

Gesti sul piano 2000  
*Per pianoforte*

### Daniele Lombardi

Miroir 2 2001  
Cassino 25.5  
*Per pianoforte*

Fabbrica Miele  
Au bord d'une source  
Corso  
War Cemetery  
Terme di Varrone

Pianoforte **Sylvano Bussotti**  
**Giancarlo Cardini**  
**Giuseppe Chiari**  
**Daniele Lombardi**

**Prato**  
**9 Cantieri Culturali**  
**Ex Macelli** mercoledì 7 maggio

## **Fiorentini d'adozione**

**Luciano Berio**

Chemins IV 1975  
*Per oboe e undici archi*

Concertino 1951  
*per clarinetto e archi*

**Salvatore Sciarrino**

Come vengono prodotti gli incantesimi? 1985  
*Per flauto*

Introduzione all'oscuro 1981  
*Per dieci strumenti*

Direttore **Diego Dini Ciacci**

Violino **Alberto Bogni**  
Oboe **Nicola Patrussi**  
Flauto **Francesco Loi**  
Clarinetto **Daide Bandieri**

**Camerata Strumentale**  
**"Città di Prato"**

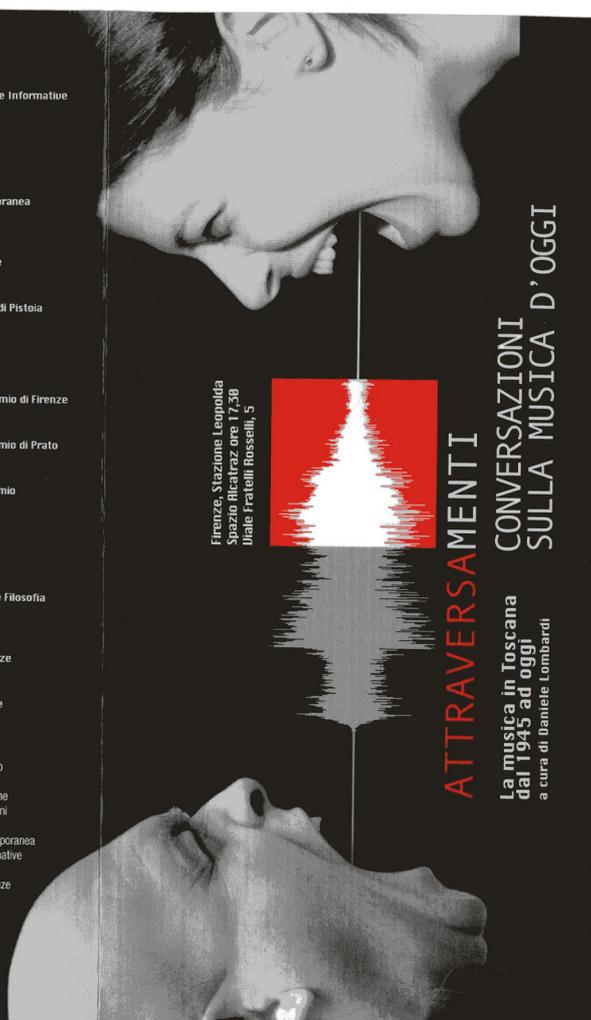
## **Programma delle conferenze**



-  Regione Toscana  
Giunta Regionale  
Dipartimento delle Politiche Informative  
e dei Beni Culturali
-  Comune di Firenze
-  Centro per l'Arte contemporanea  
Luigi Pecci
-  Teatro del Maggio Musicale  
Fondazione
-  Teatro Comunale Manzoni di Pistoia
-  Rai Radiotre
-  Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze
-  Fondazione Cassa di Risparmio di Prato
-  Fondazione Cassa di Risparmio  
di Pistoia e Pescia
-  Fondazione Carlo Marchi
-  Centro Fiorentino di Storia e Filosofia  
della Scienza
-  TEMPO REALE  
Centro Tempo Reale di Firenze
-  TESECO  
Fondazione Teseco per l'Arte
-  TPA  
Rete regionale per l'arte contemporanea  
2008 regione

Segreteria regionale del progetto  
Lanfranco Binni (coordinatore)  
Alberto Doni con la collaborazione  
di Marco Bazzini e Bettina Picconi

Rete regionale per l'arte contemporanea  
Dipartimento delle politiche formative  
e dei beni culturali  
Via G. Modena 13 - 50121 Firenze  
Tel. 0554384127 0554384128  
0554384129 Fax. 0554384100  
l.binni@mail.regione.toscana.it  
www.cultura.toscana.it  
accesso "contemporaneo"



Firenze, Stazione Leopolda  
Spazio Ricarica ore 17,30  
Utile Fratelli Russelli, 5

**ATTRAVERSAMENTI**  
CONVERSAZIONI  
SULLA MUSICA D'OGGI

La musica in Toscana  
dal 1945 ad oggi  
a cura di Daniele Lombardi

LA TOSCANA HA SVILUPPATO NEGLI ULTIMI ANNI UN LENTO  
PROCESSO DI AVVICINAMENTO ALLE SPECIFICITÀ DEL “FARE  
ARTE CONTEMPORANEA”. SI È ANCHE INIZIATO AD  
AFFRONTARE LE QUESTIONI DELL’ARTE CONTEMPORANEA  
SECONDO UNA LOGICA DI SISTEMI E PERCORSI  
TERRITORIALI/TEMATICI, CHE HA SUSCITATO UNA GENERALE  
DOMANDA DI COMPLESSIVA “ARCHITETTURA” PROGETTUALE  
IN GRADO DI COINVOLGERE L’INTERO TERRITORIO  
REGIONALE E DI FAR EMERGERE NUOVE POTENZIALITÀ. È  
OGGI POSSIBILE E NECESSARIO, PROPRIO SULLA BASE DEL  
LAVORO DI QUESTI ULTIMI ANNI, ORIENTARE L’INTERVENTO  
REGIONALE ALLA COSTRUZIONE DI QUELLA RETE DI  
RELAZIONI, SPAZI, SERVIZI, CHE COSTITUISCE UNA  
CONDIZIONE FONDAMENTALE PER LA PRODUZIONE E LA  
FRUIZIONE DELL’ARTE CONTEMPORANEA. AL CENTRO DI  
QUESTO PROCESSO, GLI ARTISTI DI OGNI GENERAZIONE, CON  
LE LORO ESPERIENZE CREATIVE E PROGETTUALI, POSSONO  
RIDISEGNARE UNA TOSCANA ATTRAVERSATA DAI LINGUAGGI  
DELLA CONTEMPORANEITÀ E IN GRADO DI SVOLGERE UN  
RUOLO ATTIVO NEL SISTEMA INTERNAZIONALE DELL’ARTE.

M A R I E L L A Z O P P I  
ASSESSORE ALLA CULTURA DELLA REGIONE TOSCANA

CHI HA DETTO CHE GLI ORECCHI GIOVANI NON POSSANO EMERGERE DALLA MARMELLATA DI MUZAK E NON ABBIANO CURIOSITÀ PER SUONI MAI UDITI PRIMA E PERCORSI MENTALI CHE NON CONOSCONO? SE A VOLTE SI ENTUSIASMANO COSÌ PER TANTE MUSICHE DIVERSE, PERCHÉ NON PROPORRE LORO ANCHE LA MUSICA PESANTE, QUELLA CHE STA SOTTO LE ALTRE, CHE ALCUNI DICONO SPROFONDATA, DEFUNTA, BELLA MA INUTILE, ASTRUSA, NOIOSA, PER ADDETTI AI LAVORI?... MA CHI È ADDETTO AI LAVORI? CHI SE NE INTENDE?

## ATTRAVERSAMENTI

OGGI SI PUÒ FORSE SCIogliere QUESTO NODO DI INCOMUNICABILITÀ PRESUNTA CHE SI È CREATO CON LE AVANGUARDIE DEGLI ANNI Sessanta-Settanta: PUÒ SEMBRARE SEMPLICISTICO, MA È TANTA LA MUSICA CHE HA UNA SUA CAPACITÀ DI ARRIVARE A CHI RIESCE A FARE SILENZIO E ASCOLTA CON PAZIENZA. QUESTO È NECESSARIO PER COMINCIARE AD INTENDERSENE E SOLTANTO COSÌ LA MUSICA PUÒ ESSERE VISSUTA IN MODO CHE MANIFESTI LA SUA POTENZIALITÀ.

IN ANTITESI A QUANTO SCRISSE FERRUCCIO BUSONI SI DEVE SPERARE CHE LA MUSICA NON SIA FATTA SOLTANTO PER I MUSICISTI. IL PUBBLICO E LA CRITICA DOVREBBERO DISTIN-

GUERE TRA L'INTRATTENIMENTO E L'ARTE E SENTIRSI I  
DESTINATARI DI UN GRANDE PATRIMONIO, PERCHÉ L'ARTE  
MUSICALE DOVUNQUE NEL MONDO HA AVUTO FORMIDABILI  
INVENZIONI ED ESPRESSIONI SENSIBILI.

FARE SILENZIO: LO DICEVANO IN TANTI, ANCHE JOHN CAGE  
E FEDERICO FELLINI; UNA PREMessa NON FACILISSIMA DATO  
IL FRASTUONO IN CUI VIVIAMO, MA UN TREND CHE PUÒ  
INTERROMPERE L'ANESTESIA PROVOCATA DALLA IPERINFOR-  
MAZIONE: HAPPY NEW EARS...

## ● CONVERSAZIONI SU

CON ATTRAVERSAMENTI ABBIAMO MODO DI PARLARE  
DI COSA, SE, QUANDO, PERCHÉ E COME ASCOLTARE, E LE  
CONVERSAZIONI E I VIDEO CHE PRECEDONO I CONCERTI  
SARANNO UN BUON SUPPORTO PER DARE UN ORIENTAMENTO  
ALL'ASCOLTO DI CINQUANTA ANNI DI IMPEGNO NELLA  
PRODUZIONE ARTISTICA DELLA MUSICA.

IL VECCHIO ADAGIO NON C'È PEGGIOR SORDO DI CHI NON  
VUOL SENTIRE SARÀ IL MOTIVO ISPIRATORE PER QUESTA  
PROPOSTA DI UNA PRIMA GRANDE ANTOLOGIA MUSICALE SUI  
COMPOSITORI TOSCANI DEL NOVECENTO.

DANIELE LOMBARDI

**Venerdì 4 aprile ore 17.30**

**1 Suono Tempo & Spazio**

**Ruggiero Pierantoni**

Proiezione di *C'è musica e musica*,

ciclo televisivo di Luciano Berio

Prima puntata **Ouverture**

**Martedì 8 aprile ore 17.30**

**2 Dodecafonia, Dallapiccola**

**e vicissitudini della forma**

**Elio Matassi**

Proiezione di *C'è musica e musica*,

ciclo televisivo di Luciano Berio

Quinta puntata **Mille e una voce**

**Venerdì 11 aprile ore 17.30**

**2 Musica Inaudita!!!**

**Daniele Lombardi**

Proiezione di *C'è musica e musica*,

ciclo televisivo di Luciano Berio

Sesta puntata **Non tanto per cantare**

## ILLA MUSICA D'OGGI

**Martedì 15 aprile ore 17.30**

**4 Musica & Numeri**

**Piergiorgio Odifreddi**

Proiezione di *C'è musica e musica*,

ciclo televisivo di Luciano Berio

Settima puntata **Dentro l'Eroica**

**Venerdì 18 aprile ore 17.30**

**5 Il tempo negato**

**Daniel Charles**

Proiezione di *C'è musica e musica*,

ciclo televisivo di Luciano Berio

Ottava puntata **Fuga a più voci**

**Martedì 22 aprile ore 17.30**

**6 Il domani dello sciocco velocissimo**

**Francesco Giomi**

Proiezione del video *Ritratto postumo di Luigi*

*Dallapiccola* realizzato nel 1976 dalla Radio

Televisione della Svizzera Italiana (RTSI)

**In collaborazione con il**

**Centro Fiorentino di Storia e Filosofia della Scienza**

GLI INCONTRI SONO A CURA DI DANIELE LOMBARDI E SI TENGONO PRESSO

LA STAZIONE LEOPOLDA - SPAZIO ALCATRAZ - VIALE FRATELLI ROSSELLI 5, FIRENZE

*Mauricio Kagel (acustica)*



*Joan La Barbara*



*Han Bennink*





*Giuseppe Schiaffini*



# Conferenze



## Ruggero Pierantoni

### *Della rappresentazione radiofonica del rumore.*

*Per Cettina Flaccavento, damascena.*

#### **Orson Welles non stappa lo Champagne.**

La mattina, e piuttosto presto, del 31 Ottobre 1938 Orson Welles affronta una difficile conferenza stampa. Poco prima, la polizia della California aveva fatto irruzione negli studi della CBS, la *California Broadcasting Service*, aveva requisito le registrazioni, i testi e chiuso i microfoni. All'attore, che aveva allora 23 anni, si chiede conto dell'immenso sconquasso generato, durante tutta la notte precedente, dalla sua trasmissione sull'arrivo dei Marziani. Essi erano, letteralmente, 'at-Terrati' a Wilson Farm, Grovers Hill, New Jersey, U.S.A.. Orson stesso, che aveva dato la voce all'intrepido reporter Phillips e che era stato fulminato da un raggio mortale assume tutte le responsabilità, si scusa moltissimo ma, alla fine, dice la sua. La trasmissione aveva avuto anche lo scopo di «suggerire agli ascoltatori di non dar fede a tutto quello che *viene giù per il tubo*». Tutto si concluderà con un nulla di fatto e il *Mercury on the Air*, il teatro radiofonico di Welles, riprenderà, con maggior prudenza, le trasmissioni. Questa storia è stata riportata molte volte e, sempre con ammirazione per il genio comunicativo del giovanissimo attore-regista, ma esiste un telegramma estremamente interessante, non molto citato, spedito da Orson Welles durante la difficile notte. Era indirizzato a una certa Ora Nichols e diceva: «*Dearest Ora, thanks for the best job anybody could have do for anybody, all my love. Orson*» («Ora carissima, grazie per il lavoro migliore che chiunque possa aver fatto per chiunque altro. Tutto il mio amore. Orson»). Ora era stata la sua *sound man* per la trasmissione. Era stata la 'rumorista', diremmo adesso, con una parola già infinitamente antiquata. Dalle minute di regia per la trasmissione in progetto uno spazio molto importante era stato dedicato ai rumori. La storia del telegramma è narrata in *The complete War of the Worlds. Mars invasion of earth from H.G. Wells to Orson Welles*, Holmsten & Alex Lubertozzi Eds, Sourcebooks MediaFusion Ill. 2000. Pedro Barea nel suo divertente e molto documentato *Teatro de los sonidos, sonidos del te-*

atro. *Teatro-radio-teatro, ida e ritorno*, Universidad del Pais Vasco, Servicio Editorial 2000, a pagina 133 riporta alcune notizie piuttosto interessanti e che rivelano la cura e l'astuzia percettiva e cognitiva con la quale i rumori dell'astronave marziana vennero decisi:

*No es casual que en 'La guerra de los mundos' de Orson Welles la nave marciana se abriera a rosca, y no mediante palanca, o a presòn como el champàn: la rosca permite un ruido a) reconocible, b) continuado durante un periodo suficiente y c) capaz de acumular durante ese tiempo los elementos de expectación y angustia que la ocasión reclama.*

Il rumore di una vite che si svita è quello scelto da Ora escludendo quello di una leva o, addirittura, di un tappo di champagne. La vite, la *rosca*, permette un rumore prolungato, continuo che definisce il tempo della *angustia*. Come acutamente commenta Pedro Barea: «*se trata de que el ruido icónico o iconográfico, no se convierta por fin en ruido semántico*». Questo apparente accanimento verbale su di un fenomeno così 'insignificante' come il rumore prodotto da una nave marziana non appaia sterile e mal posto. Di certo, il 'rumore' di cui qui si tratta è di una natura speciale ed è connesso strettamente alla sua origine radiofonica. Ossia ad una condizione di ascolto in cui la componente visiva non è connessa in alcun modo a ciò che si sta sentendo. Un accurato 'trattato di rumoristica' è quello intitolato *Théâtre radiophonique*, Pierre Cusy et Gabriel Germinet, Paris, Etienne Chiron Editeur 1926. Il testo è intensamente illustrato da xilografie di Maurice Guierre che seguono tutte un formato molto interessante ed eloquente. Ogni illustrazione è composta da un disegno superiore contenuto entro un cerchio e da un altro, sistemato in basso e incorniciato in un quadrato. Nel cerchio viene mostrato il metodo per produrre il rumore desiderato, in basso, l'immagine mentale da esso evocata. Per esempio, in un caso si vede, in alto e nel cerchio, una sorta di tamburello pieno di semi o piccole pietre che due mani tengono in bilico e che fanno, evidentemente, ruotare nelle due direzioni, alternativamente. In basso, nel quadrato, si vede una grande onda che si abbatte contro le fiancate di una nave. Un marinaio, pesantemente coperto di impermeabile con cappuccio ne viene investito ma si aggrappa fortemente ad un parapetto. La parte più interessante di tutta l'illustrazione consiste nel fatto che, dentro il cerchio è scritto *la cause* e nel quadrato, invece *l'effet*.

È evidente che la filosofia generale della produzione del rumore, in que-

sto caso particolare a destinazione radiofonica, va molto oltre quella di 'illudere', di 'simulare', di 'imitare' un rumore. Qui si tratta di rappresentare e non di imitare, di disegnare, non di fotografare. La coppia linguistica *la cause, l'effet* mette in chiaro che si tratta di generare un 'effetto' non di fornire una copia carbone di una variazione di pressione atmosferica sui timpani dell'ascoltatore. Esiste, inoltre, una sorta di invito a valutare una certa forma di magia nel trasformare qualcosa di molto semplice, primitivo, economico in grande effetto narrativo. La lastrina di acciaio messa in vibrazione contro lo scoccare del fulmine, la catinella piena di acqua agitata dalla mano esperta e l'urto delle onde contro i fianchi della nave, le noci battute sul tavolo di quercia e gli zoccoli del destriero in corsa nella foresta nordica. Siamo proprio nel dominio della rappresentazione: *Darstellung* allo stato puro. Ed è proprio la modestia della 'causa' che ci induce a meravigliarci della potenza dell'effetto, ma, soprattutto: la loro reciproca 'incongruità'. E non deve, quindi, sorprendere che la rappresentazione, radiofonica, del rumore sia stata per prima indagata a fondo e profeticamente da un teorico-pratico del *non sense*: Lancelot de Giberne Sieveking nel suo *The sound of the omnivorous intellectual*, London, R. Routledge and Sons 1926, che era stato preceduto dall'illustratissimo *Bats in the Belfry. The collected non sense poems of L. de Giberne Sieveking*, London, R. Routledge and Sons 1925. Benché la elencazione dei vari rumori e la loro traduzione tipografica non avesse avuto alcuna velleità sistematica, pure la incursione leggera di Sieveking viene considerata sufficientemente solida per una sistemazione 'teorica' del problema da parte di Tim Crook nel suo semiteorico e semipratico 'manuale' sul Radio Dramma *Radio Drama. Theory and practice*, London and N.Y, Routledge 1999. Una brevissima sintesi delle sue *Leggi di Sieveking* può essere utile, a questo punto. Crook elenca quattro *effects*:

*The realistic, confirmatory effect*

Si tratta di un «suono che amplifica un elemento di riconoscimento inserito nel dialogo». Per esempio il rumore di una tempesta dopo o mentre una voce ha detto che si sta scatenando un uragano. Il paragone con l'*an-crage* di Roland Barthes che è l'analogo del *sign post* anglosassone, è evidente. Una sotto-variante estremamente interessante è quella che viene definita *anempathetic sound*. Ossia un suono o rumore che contrasti violentemente con l'assunto narrativo a lui simultaneo. Per esempio, una musichetta allegra che accompagna la narrazione di un evento terribilmente tragico: una

procedura che diverrà ben nota nella narrazione cinematografica. Orson Welles, ancora, aveva profeticamente anticipato l'idea. Mentre l'intrepido reporter Phillips, lui stesso, veniva fulminato dal raggio mortale e inviava nell'etere l'ultimo, disperato, messaggio: «2X2L, calling CQ,...static...2X2L calling CQ...static..... New York isn't there anyone on the air....?» andava in onda l'*Adagio sostenuto* della Sonata n.14 di Beethoven: la famosa *Sonata del Chiaro di Luna*. Il 'suono anempatico' sarebbe come un segnale stradale messo a rovescio.

*The realistic, evocative effect*

Qui, il suono o rumore non dipende da una locazione 'stradale' indicata da parole. Per esempio, un'atmosfera semplice, pulita, rurale viene evocata 'solo' da campane di chiese remote, api che ronzano, un trattore lontano. «Proprio da qui inizia una sorta di semiotica del rumore» commenta Crook.

*The symbolic, evocative effect*

È quello che viene indicato come «*an abstract rhythm of a churning and insistent nature*». Per esempio un rumore confuso e complesso, ma 'privo di senso', che indica un intenso stato di confusione mentale nel narratore. Esso sarebbe «l'equivalente di un segno astratto del pennello di un artista».

*The conventionalised effect*

Si tratta, spesso, di un suono universalmente noto e molto ben riconoscibile, per esempio il suono di Big Ben o il grido del gabbiano della BBC. Ma esso assolutamente non intende suggerire una locazione marina o una 'postazione' lungo le rive del Tamigi. È, proprio, una convenzione linguistica che 'sta' per una pluralità di caratteristiche anche astratte: l'essere 'inglesi', il Nord, il rigore morale, la libertà civica, il coraggio nella sventura, ecc.

***Streams, Clusters, bottiglie che cadono e che si infrangono.***

A questa rassegna di tipo più concettuale e 'semiotico' di Crook fa ri-

scontro un altro aspetto, questo molto più precisamente di tipo percettivo ed 'ecologico' che, ancora un volta Pedro Barea suggerisce. Si tratta della suggestione della presenza di una terza dimensione attorno al suono o rumore percepito. È ben noto come uno dei capitoli più importanti e complessi di *Arte e illusione* di Sir. Ernst Gombrich sia quello intitolato, nella traduzione italiana dell'opera: *Ambiguità della terza dimensione*. Sir Ernst Gombrich: *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi 1960. La parola usata da Lisbeth Gombrich nella sua traduzione in tedesco fu: *Die Mehrdeutigkeit* che, come spesso accade con le parole tedesche, ha «delle armoniche in più». Partendo da un'analisi delle procedure scenografiche e della loro capacità di 'ingannare', Barea sostiene che tutte le forme della prospettiva pittorica, e scenografica, possono essere imitate con successo utilizzando solo il suono microfonic. A questo proposito la citazione dell'opera di J.J. Gibson non può essere posposta e, infatti, Barea riepiloga tutte le forme di 'prospettiva' che J.J. Gibson allinea nei suoi libri sulla Percezione ecologica: «*perspectiva de contextura, perspectiva por el tamaño, perspectiva lineal, perspectiva binocular, perspectiva por el movimiento*». Secondo l'autore basco tutte queste situazioni spaziali che hanno avuto la loro rappresentazione pittorica o grafica possono essere riprodotte con precisione solo con l'ausilio di uno o due microfoni. E, prima di convergere sulla questione del rumore ecologico e sulle sue caratteristiche, potrebbe essere interessante ricordare un'intensa esperienza radiofonica proprio di Ernst Gombrich che, per la BBC, durante la seconda guerra mondiale, cura un 'patriottico' servizio radiofonico in cui, avendo una perfetta competenza linguistica per il tedesco, commentava i 'bollettini di guerra' diramati dalla radio nazista indicandone le incoerenze linguistiche, le contraddizioni concettuali, le imprecisioni statistiche. Gli episodi sono narrati dallo stesso Gombrich nel suo *Myth and reality in German war-time broadcasts. The Creighton lecture in history*, London, Atlane 1970. Esperienza quasi parallela, o anti parallela, ma simultanea a quella di Ezra Pound che trasmette da Roma due volte alla settimana dal Gennaio 1940 al Luglio 1943 e a quella di Walter Benjamin nella sua *Aufklärung für Kinder* che mette in onda, da Berlino, dal 1929 al 1933. Su Ezra Pound si può vedere Daniel Tiffany, *Radio corpse. Imagism and the cryptoaesthetics of Ezra Pound*, Harvard University Press 1995, e Leonard W. Doob, *Ezra Pound speaking. Radio speeches of World War II*, West Port, Conn. Greenwood 1978.

L'apparizione di J.J. Gibson, suggerita da Pedro Barea, per fornire con-

sistenza alla sua tesi della perfetta evocazione (rappresentazione?) spaziale a mezzo del suono è proprio il tramite che, in questo momento, ci può permettere di commentare un interessante e molto anomalo scritto che ha come bersaglio il 'rumore ecologico' ma, che compare solo nel 1993: William W. Gaver, *What in the world do we hear? An ecological approach to auditory event perception*. «Ecological Psychology», 5 (1), 1-29. Già dal titolo stesso si comprende la posizione dell'autore. La scelta linguistica è *de rigueur* se si pensa al libro di J.J.Gibson *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin Co. 1979. L'evocazione, all'inizio dell'articolo, di un rumore di automobile che 'insegue' l'ascoltatore, in fuga, stretto tra due mura, è molto potente ma serve sostanzialmente solo ad introdurre il concetto di 'evento sonoro ecologico' e mostra la grande distanza che separa questa classe di fenomeni acustici dall'universo dei suoni musicali. Nel suono musicale le informazioni relative alla natura fisica dei materiali che li producono, la localizzazione stessa, le modalità di emissione, il rapporto immediato con la forma, la tipologia e la consistenza dei materiali percossi o messi comunque in vibrazione passa in secondo piano rispetto alle regole di produzione dei suoni, al loro significato, all'effetto emotivo che essi determinano, all'abilità di chi li produce. L'evento sonoro, invece, chiama l'attenzione anche immediata, anche drammatica, proprio sulle dinamiche che lo producono, la localizzazione spaziale e i movimenti nello spazio delle spesso multiple sorgenti sonore. Un'altra differenza molto critica consiste nella questione dell'involgimento della forma d'onda complessiva di un 'evento ecologico acustico' o di un suono musicale. È noto come la complessità del contenuto in armoniche di uno strumento sia una funzione assai complessa, ma sostanzialmente descrivibile, delle sue caratteristiche fisiche: delle diverse componenti meccaniche, dei diversi materiali a contatto, delle trasmissioni interne di stati vibrazionali da un luogo all'altro. Un flauto, che è uno strumento sostanzialmente 'monolitico', presenta poche armoniche, un pianoforte o un organo, invece, una varietà quasi smisurata. Ciò che accade in un pianoforte per la percussione, senza pedale, del tasto del La centrale, la nota *A-440* per intenderci, assomiglia molto, per la sua intricata complessità temporale ed energetica, ad un 'evento acustico ecologico'. Ma, per l'ascolto 'ecologico-biologico' e non ancora filtrato linguisticamente le varie componenti non rivestono importanza biologica od evolutiva o solo di notazione ambientale. Si tratta, sostanzialmente, di un La centrale e non di un segno di pericolo o di riconoscimento. In breve, quel suono non ha significato evolutivo mentre

gli altri rumori lo possono avere: ma non necessariamente. Una breve analisi, non molto soddisfacente, delle presunte ragioni per cui il rumore ambientale non ha ricevuto la stessa attenzione, e rispetto, del suono musicale segue, nel lavoro di Gaver, ma soffre di troppe limitazioni.

L'autore non presta la necessaria attenzione a tutto il complesso di fatti, leggi empiriche e teoriche, soluzioni pratiche e artifici costruttivi che vanno sotto il nome di 'acustica architettonica'. Si consideri anche una sola immagine, per il momento. In un'opera rievocante tutta l'attività di Frank O'Ghery appare una fotografia del palcoscenico dell'*Hollywood Bowl*. Si tratta di un immenso teatro all'aperto che può ospitare circa 20.000 persone ma la cui acustica è stata, per decenni, considerata pessima in assoluto. Attorno al 1970, quando O'Ghery era ancora solo un architetto del sud della California viene incaricato, assieme ad un ingegnere acustico, di aggiustare le cose. Il risultato fu una grande conchiglia a costolature emisferiche sistemato sul retro dell'immenso palcoscenico. La struttura venne resa ancora più fantascientifica da una serie di grandissime sfere candide in polivinile sospese sotto la conchiglia secondo delle geometrie asimmetriche, irritanti, deliberatamente 'irregolari'. Sarà per puro caso, come asserisce l'ingegnere 'associato', sarà per divina intuizione, la protesi funzionò mirabilmente e, adesso, si può ascoltare agevolmente in quel teatro e senza alcun intervento di amplificazione un concerto per clavicembalo. L'immagine cui mi riferivo rappresenta, in primo piano una grande arpa e, sullo sfondo, la conchiglia. Ben sapendo, che in assenza di essa, già dalla quinta fila non si sarebbe sentito nulla la domanda dove 'finisce' lo strumento e dove inizia 'l'ambiente' cesserebbe di essere pretestuosa e richiederebbe una risposta molto complicata che dovrebbe essere estesa alla considerazione di un 'evento sonoro', anche se il suono originario è di tipo strettamente musicale. Non sono rari i casi di considerazioni in cui risulta chiaramente l'intervento delle strutture architettoniche nel formare il suono. Basti qui il passaggio famoso di *Howard's End* di Forster dove si parla della stranissima acustica del *Free Trade Hill Manchester Theatre* di Londra in un particolare angolo della sala dove «gli ottoni vi trovano prima che arrivi il resto dell'orchestra». Ma, il lavoro di Gaver, a parte queste ed altre notevoli limitazioni ha il merito assoluto di sottoporre ad esame serio un problema molto complicato e, certamente, ben poco visitato nel passato.

A questa sezione ne segue una 'tecnica' molto più interessante. I numerosi esempi di 'eventi sonori' vengono scomposti in sequenze, o, *streams*, che stabiliscono una certa connessione tra eventi fisici e rumore prodotto. I

casi della caduta di liquidi sopra altri liquidi, o sopra superfici di diversa natura, elasticità e orientazione spaziale mostrano, anche se molto suggestivi, la relativa intrattabilità matematica di eventi così complessi e l'invocazione per l'uso di matematiche frattaliche e caotiche. Quello che è certo, è che noi siamo evidentemente attrezzati per distinguere dettagli sonori estremamente fini e quasi istantanei e, con alta frequenza possiamo diagnosticare correttamente l'evento anche in totale assenza di altri segnalatori sensoriali. Un elemento molto interessante è, invece e in contrasto, la probabilità di errore diagnostico che rivela la complessità, ma anche l'ambiguità, del segnale 'ecologico'. La persona, invisibile, sta salendo o scendendo le scale? Il pavimento era coperto da giornali sparsi per terra su cui qualcuno camminava o una persona li stava spiegazzando a mano? Il cassetto veniva chiuso o aperto? Questa apertura all'errore interpretativo evidentemente riconduce ad un livello più 'elevato', ossia a quella condizione di auto-illusione che Coleridge aveva definito come «la sospensione volontaria e temporale dell'incredulità», Sir Ernst Gombrich visita e ri-visita questo passo famosissimo nel suo *Arte e Illusione* già citato. Evidentemente, siamo tornati a quella zona intermedia già graficamente ben rappresentata nelle xilografie di Maurice Guierre dove si separava *la cause* da *l'effet*. E, quella zona, è l'individuo nel suo complesso, le sue memorie, idiosincrasie, terrori, condizionamenti culturali ma, anche, attrezzatura sensoriale, percettiva e cognitiva. È difficile, in queste analisi restare sempre dalla stessa parte, la fisica e la fisiologia o la linguistica e la storia e, quando è vantaggioso, occorre trarre partito anche da contributi molto definiti e specifici. Il caso ci viene offerto da un'opera molto articolata che precede di qualche anno lo studio di Gaver e che presenta il grande vantaggio di tentare di introdurre una sistematica dell'evento sonoro, per se Stephen Handel: *Listening. An introduction to the perception of auditory events*, A. Bradford Book, The MIT Press 1989. In particolare, ci viene in aiuto il capitolo VII. In questo contesto, uno specifico evento sonoro viene analizzato con una certa sistematicità e un tentativo di generalizzazione: la caduta da pochi centimetri di altezza di una bottiglia di latte su di una superficie molto dura, orizzontale. Per semplificare il problema la bottiglia la si intende vuota.

Una prima scelta dicotomica si impone:

- a) La bottiglia urta, rimbalza parabolicamente, un certo numero di volte e, quindi, cade di lato e si ferma. Ma non si infrange.
- b) La bottiglia urta, si infrange in solo quattro pezzi diversi. Ognuno di essi

esegue un rimbalzo parabolico che, progressivamente si smorza con una legge esponenziale sino all'immobilità.

La rappresentazione, molto schematica, degli eventi sonori mostra, nel caso b) almeno cinque *streams* acustici caratterizzati, ciascuno, da una precisa legge temporale. Naturalmente, il caso di una bottiglia piena di latte si presenta come enormemente più complessa e dell'evento fanno fede le famosissime sequenze fotografiche al milionesimo di secondo che mostrano un paesaggio caotico di frammenti di vetro e di spruzzi di latte in perenne metamorfosi. E, ad ogni stadio della metamorfosi deve corrispondere una configurazione sonora in perenne modifica. Ma, anche l'analisi *ravvicinata* di Handel non può procedere troppo in avanti senza l'ausilio, appunto, di matematiche caotiche e frattaliche. In ogni caso, la complicazione dell'evento sonoro dà ben ragione sia dell'ambiguità diagnostica dell'evento stesso, percepito anche solo a livello acustico, che del grande spazio occupabile da un atto 'rappresentativo' del rumore stesso. Non esiste, a questo momento, uno studio analitico tra il profilo d'onda del rumore 'naturale', per esempio un tuono e un rumore che lo 'rappresenti'. In breve, l'arte del rumorista è svanita senza una adeguata documentazione. È ovvio che la necessità di riprodurre tuoni, barriti di elefanti, passi nel buio e crolli di cattedrali è derivata direttamente dalla impossibilità tecnica della registrazione meccanica o meccanico-elettrica dei rumori in questione. Solo nel 1980 *Radio France* produce un *Répertoire* di rumori in compact disks dove l'uso del digitale permetteva, finalmente, di evitare il *fondo de friture* che era letale nei casi di 'paesaggi silenziosi'. Ma *la cause* derivava da situazioni fisiche infinitamente differenti e, ciò non ostante, stranamente suggestive dell'evento reale: *l'effet* si verificava attraverso leggi molto complicate e intensamente soggettive.

Ma, non solo l'arte misterica del/della 'rumorista' radiofonico/a era persa per sempre, un altro tragico lutto fu la morte della Voce Umana.

**«The Radio is an abandoned mine». Orson Welles.**

Non intendo, qui, aggiungere un patetico *Radio Days* alle pagine precedenti ma non è possibile non sfiorare, anche solo lievemente, la morte della voce radiofonica anche perché le origini storiche della Radio sono state caratterizzate da una assolutamente non ovvia concentrazione di donne impegnate sia dal punto di vista culturale, che manageriale che critico-

interpretativo del nuovo mezzo. Mezzo che, evidentemente, suscitava nelle donne una intensa partecipazione emotiva ed entusiasmo tecnico. Di questo ne fanno le prove, tra le molte altre, le opere di Hilda Matheson 1933, Irene Teller 1938, Lilian W. Voorhees 1949, Flora Rheta Schreib, 1952, Criselle Andrew 1986, sino alla nostra Franca Dellarosa 1997. Un elemento piuttosto poco popolare, tra i non addetti, è la nascita istantanea, globale *ante litteram* della Radio in tutto il mondo. Una rassegna noiosa, ma documentatissima, che descrive questo processo esplosivo e la si trova in Lawrence D. Batson: *The extent of the development of Radio over the world*, The Annals of the American Academy, vol. 12, (4) 1930. Bastano poche cifre a fornire una idea dell'immensità e simultaneità del fenomeno. Vengono qui indicati, per alcuni paesi, solo gli apparecchi radio in funzione dal 1 Luglio 1928 al 1 Dicembre 1928.

U.S.A.	8.000.000 apparecchi		330 / 1000 persone
Canada,	230.000	“	39.13 / 1000
Rep.Panama	800	“	1.81 / 1000
Argentina	525.000	“	52.00 / 1000
Brasile	250.000	“	6.43 / 1000
Austria	325.000	“	49.79 / 1000
Francia	1.250.000	“	30.78 / 1000
Italia	250.000	“	28.56 / 1000
Russia	200.000	“	1.37 / 1000
Egitto	4.000	“	0.20 / 1000
Nuova Zelanda	55.000	“	39.09 / 1000

Un dato molto impressionante è che tutte queste cifre, nel 1921, erano zero.

Dopo un brevissimo periodo d'incertezza teorica e tecnica sull'utenza casalinga della Radio e *il significato* della voce umana disconnessa dalla visione simultanea del volto si manda in onda, nella notte del 15 Gennaio 1924 il primo Radio-dramma in assoluto *A Comedy of Ranger* di Richard Hughes che ha 23 anni, la stessa età di Orson Welles al tempo dei suoi Marziani. Rudolph Arnheim immediatamente intuisce l'immensa portata del nuovo mezzo e, nel 1933 pubblica il fondamentale *The Radio. The art of listening*, London, Routledge 1933. Il rapporto diretto tra voce radiofonica e poesia si stabilisce immediato, potente e, apparentemente, dotato di un futuro meraviglioso. Il poeta irlandese Dylan Thomas vince, a 18

anni, un concorso radiofonico per la lettura di un suo poema *The Romantic island* che viene selezionato su 11.000 composizioni poetiche. Dylan, al momento del concorso della BBC, ha 18 anni. Tutto sembra avviato ad uno smagliante futuro. Esiste una fortissima impalcatura teorica, la tecnologia è semplicissima, economica e, praticamente casalinga (vedi P. A. Kinzia *Crystal Radio: history, fundamentals, and design*, St.Louis, MO, The Xtal Set Society 1956), un numero infinito di grandi attori fanno la fila per recitare al microfono. Mai Shakespeare, nella sua stessa patria, venne più e meglio ascoltato. E recitato. Vedi, anche, Samuel Weingarten *The use of phonological recording in teaching Shakespeare*, *College English*, 1, n.1, Oct. 1939, pp. 45-61.

Una serie di studi a sfondo sociale e psicologico, ma anche fonetico, linguistico e 'ambientale' sottopone ad analisi la diagnosi di diversi 'tipi umani' basata solo sull'ascolto e sulla pronuncia. L'utilizzo di suoni di commento alla recita di grandi pezzi di letteratura, l'individuazione della 'intenzione all'azione' presente nella voce e tutta una serie di parametri ancor non individuati ma stranamente fecondi di ulteriori e forse rivoluzionarie indagini sulla natura profonda del nostro organo di comunicazione principale viene indagata con fantasia e con successo.

Ma tutti sappiamo che il decennio 1955- 1965 ha segnato la definitiva 'vittoria' della Tv sulla Radio. E la quasi cancellazione dello studio della voce umana, *in vitro* sostituita *ad infinitum* da immagini bidimensionali, discretizzate, convenzionalmente colorate, dotate di movimenti discontinui ed estremamente piccole. Una delle tante rievocazioni della battaglia, allora ancora non del tutto 'perduta' la si può rileggere in Rosemary D. Hale, G. E. Hale *Complete control: radio and television broadcasting*, London, Routledge 1959.

E, pensare, che una delle più belle parole inglesi, *Broadcasting*, altro non è che l'ampio gesto del seminatore che, avanzando nel campo già arato, sparge lontano e attorno a sé i semi per il nuovo raccolto e, vedi: quindi ed infine Nigel Harvey *The industrial archaeology of farming in England and Wales*, London, B. T. Batsford Limited 1980, ill. n. 40.



## Elio Matassi

### *L'Ulisse di Dallapiccola e la dodecafonia*

In uno straordinario saggio del compianto Pietro Santi del 1965<sup>1</sup> viene correttamente individuata la differenza, all'interno della comune adozione della serialità dodecafonica, tra Schönberg e Luigi Dallapiccola:

Si potrebbe quasi dire che nell'idea seriale di Schönberg prevale il carattere noetico, e perciò essa si identifica con l'idea storicamente prima del metodo, rapportata all'ontologia 'naturale' della musicalità emancipata dalla dissonanza. Mentre nell'idea di Dallapiccola preponderante è il carattere eidetico, per cui essa è metodica in secondo luogo, emergendo, come tale, un po' più tardi della riflessione sulla cosa e quanto le è toccato. Lo stile di Dallapiccola, pertanto, viene dopo, sia pure immediatamente dopo, la istituzione del metodo dodecafónico, e risiede, anzi, in un certo modo di concepirlo – di concepire, diremmo, quella concezione – palese nell'uso che egli ne fa. Rivelazione il metodo dodecafónico è per Schönberg come per Dallapiccola, ma per qualcuno la è di qualcosa di anteriore (la natura già essente, la totalità cosmica) di cui esso è appunto rivelatore, per l'altro la è di se medesimo in quanto regno della possibilità: possibilità di realizzare qualcosa di superiore, di futuro. In Schönberg è centrale il momento fondante del metodo dodecafónico, in Dallapiccola (e nei postschönbergiani in genere) centrale è il momento processuale o rituale.<sup>2</sup>

Ritengo si tratti di un'intuizione molto pertinente. La differenza tra carattere 'noetico' (Schönberg) e carattere eidetico (Dallapiccola) è veramente geniale e produttiva di una seconda, altrettanto feconda, distinzione, quella tra 'metodo dodecafónico' concepito quale "regola ordinatrice" (Schönberg) e, invece, serialità dodecafonica quale semplice "campo di eventualità". Si tratta di un'argomentazione preziosa che ricorda, metabolizzando in profondità, l'intuizione argomentata da Adorno in un 'passaggio' cruciale della sua *Filosofia della musica moderna*.

Sulla base di tale premessa – la diversità dell'uso della serie dodecafonica in Schönberg e in Dallapiccola – organizzo uno schema di riferimento così

1 P. SANTI, *Premessa allo studio dell'idea seriale in Schönberg e in Dallapiccola*, «Quaderni della rassegna musicale», 2, 1965, pp. 59-65.

2 *Op. cit.*, p. 63.



tesi di ricerca di Pietro Santi, come riconosce anche Massimo Mila; il repertorio delle permutazioni della serie fondamentale impiegata da Dalla-piccola e il conseguente esame di queste trasformazioni seriali, concentrano l'attenzione in modo particolare sulla «proliferazione di moduli tematici, di piccoli gorgi di melodia riconoscibili su quel sistema di segnali che, pur nel rispetto del metodo dodecafonico, riesce al compositore di istituire, recuperando attraverso le ricchezze delle permutazioni o con l'ausilio delle risorse del timbro, del ritmo e della dinamica, quella linearità dell'intuizione e delle fantasia che il metodo stesso potrebbe compromettere con il suo determinismo».<sup>4</sup>

Vi è una nota metodologicamente preziosa, della *Filosofia della musica moderna*, cui, a mio avviso, non è stata prestata sufficiente attenzione. In questo caso, Adorno, sia pur per rapidi e sommari cenni, richiama alcune linee generali che, a partire dagli anni Trenta, hanno ispirato il suo progetto di fondo; la musica è l'istanza che riesce meglio ad esprimere la pregiudiziale ostilità nei riguardi del destino mitico, una funzione esercitata sin dai tempi antichissimi, vuoi nell'immagine di Orfeo, vuoi in quella teoria musicale cinese. Questa interpretazione della musica, quale alternativa al destino mitico e, dunque, arte intrinsecamente utopica, è chiaramente una ripresa di motivi benjaminiani. Benjamin arriva a fondare la superiorità della musica sulle altre arti proprio sulla capacità di quest'ultima di emanciparsi dalle suggestioni dell'apparenza, perché lo *Schein* (*apparenza*) diviene, a sua volta, in virtù della falsa riconciliazione promessa, *istanza mitica, destino pietrificato*. Non si tratta di circostanza accidentale se Adorno, sempre nella stessa nota, arriva a menzionare Benjamin, anche se si riferisce a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove ha sviscerato genialmente i rapporti tra 'giuoco' e 'apparenza' ed il graduale estinguersi dello *Schein*.

Questo criterio argomentativo, mutuato esplicitamente da Benjamin, viene applicato anche alla musica moderna. La dodecafonia, presentata all'inizio come estensione, infatti, degenera in *tecnica*, in *sapere*, cioè in *saper-fare*, giuoco aritmetico trascendente, nuova istanza mitica, nuovo 'destino' della presunta nuova musica. Il vincolo cui sottomette il materiale musicale, si fonda su una legalità convenzionale, priva di senso autentico, favorendo in questo modo una gratuità e una 'apparenza' contro le quali tentava di opporsi l'instaurazione della tecnica. Sempre nella stessa nota,

4 M. MILA, *L'Ulisse di Dalla piccola. opera a due dimensioni*, programma di sala del Teatro della Scala di Milano 1969, pp. 117-130.

Adorno rimprovera a Schönberg di essere regredito a quella mitologia che si era voluta bandire come apparenza. La direzione di tale trasgressione è la seguente: il primato della 'fattura' sul 'senso' costringe il compositore a chiedersi non più come si possa organizzare un senso musicale, ma anzi come l'organizzazione possa acquistare un senso. In questo modo la tecnica musicale assume le stesse sembianze del dominio della natura e del destino mitico. Come nella razionalità tecnologica gli uomini realizzano un progetto che corrisponde ad una fatalità giudicata *a posteriori* ineluttabile, così, nella dodecafonia sottomettere il materiale sonoro ad una forma di razionalità che aspira ad una legalità, acquista lo stesso carattere mitico-regressivo dello *Schicksal* (destino). Il destino, precisa, infatti, lucidamente Adorno – è autorità portata all'astrazione pura ed il grado di annientamento è simile a quello dell'autorità; il destino è la calamità. In tal senso, la dodecafonia regredisce all'istanza mitica della musica e, quindi, rende equivalenti musica e destino, contribuendo, nonostante il proposito iniziale di liberarla, ad asservire fatalmente la musica. La contraddizione risulta tanto più straordinaria in quanto, almeno all'inizio, così spiega Adorno, le regole dodecafoniche, per nulla affatto arbitrarie, sono il risultato necessario dell'esperienza della composizione, di quella maturazione definita la chiarificazione progressiva del materiale naturale della musica. Concepita all'inizio come un meccanismo difensivo, questa esperienza perde la sua virtù originale appena i *desiderata*, stabiliti in norme vincolanti, non sono più confortati con la «configurazione completa della musica». Il passaggio dallo stadio oggettivo a quello soggettivo trasforma la libertà, il libero arbitrio, in convenzione arbitraria, in sistema assiologico grazie al quale si deciderà della giustezza o della falsità di un accordo. Si arriva così alla suprema contraddizione in cui l'atonalità viene concepita come un succedaneo della tonalità. Tutto avviene come se la libertà dovesse cedere necessariamente il posto alla costruzione di un'organizzazione totale. Il paradosso della tecnica dodecafonica sta proprio in questa negazione delle proprie realizzazioni e nel ritorno inatteso, ma al tempo stesso fatale, verso forme tradizionali. Schönberg steso ammetteva esplicitamente di aver scritto una musica veramente nuova che, nel momento in cui esce dalla tradizione, è destinata a diventare tradizione.

La musica moderna deve così combattere su due fronti. Da una parte, contro le proprie tendenze repressive e regressive, che la depauperano delle

sue potenzialità utopico-eversive, dall'altra, contro i tentativi reazionari dei suoi oppositori. Con il pretesto della sua impotenza, si tenta di cancellare la sua vocazione rivoluzionaria, per lo meno rispetto al carattere riflesso e sintomatico del dominio esercitato sulla natura e sulla realtà sociale. Nonostante le 'tentazioni' regressive, la *neue Musik* (nuova musica) è, infatti, 'autentica', poiché dà ragione alla storia ed in questo, forse, consegue la sua salvezza: «è falso il destino dell'arte nell'ordine falso». Come si ribadisce nella conclusione della sezione dedicata a Schönberg, essa sta al «manoscritto nella bottiglia», per una committenza utopicamente sospesa nel futuro e disalienata. Per questo la musica di Schönberg se non integralmente 'progressiva' sta almeno ad indicare una possibilità di progresso, rispondendo perfettamente alla finalità intrinseca ad ogni arte autentica, di essere alternativa alla mitologia.

Un esempio, particolarmente significativo, di un'osservanza tutt'altro che stretta del determinismo dodecafonico Adorno la offre nel Lied, *Wir scheiter auf un ab im reichen flitter*, op. I n. 2. Come viene riconosciuto da uno degli interpreti più sottili: «Adorno, in questo caso, si accosta all'elemento seriale non in modo standardizzato, come vuoto riempitivo di carte pergamenate». <sup>5</sup> Adorno si pone consapevolmente il problema di mediare tra le grandi forme del passato e l'innovazione dodecafonica, definendo i contenuti identitari della serialità per via contrappuntistica, ossia offrendo alla 'vuota identità' il procedimento dialettico della negazione. L'espressione più congrua per decostruire il procedimento-atteggiamento adorno è quello della 'fuga doppia' che presume due serie dodecafoniche; oltre all'elemento seriale, i fattori determinanti sono il testo poetico, in tre quartine di endecasillabi come rima alternata e, dall'altro, il pianoforte, la sede 'designata' per la costruzione e la presentazione dei due 'soggetti seriali':

5 G. DANESE, *op. cit.*, p.139

### Esempio III:

*Wir schreiten auf und ab im reichen flüster*, Lied Op. 1 Nr. 2 für Singstimme und Klavier (bb. 1-4)

Sehr ruhig und gleichmäßig Andante

The piano part of the score is written in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Sehr ruhig und gleichmäßig Andante'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and performance instructions like 'Durchwegs sehr zart und mit wenig Pedal'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes triplets in the right hand.

The vocal part of the score is written in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'poco rit. - - - Tempo'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes triplets in the right hand.

Nell'esempio IV proponiamo le due serie O1 e O2:

### Esempio IV:

The notation shows two series, O1 and O2, each consisting of 12 notes. The notes are arranged in two staves, O1 and O2, with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: O1: 1 (B-flat), 2 (B-flat), 3 (B-flat), 4 (B-flat), 5 (B-flat), 6 (B-flat), 7 (B-flat), 8 (B-flat), 9 (B-flat), 10 (B-flat), 11 (B-flat), 12 (B-flat). O2: 1 (B-flat), 2 (B-flat), 3 (B-flat), 4 (B-flat), 5 (B-flat), 6 (B-flat), 7 (B-flat), 8 (B-flat), 9 (B-flat), 10 (B-flat), 11 (B-flat), 12 (B-flat).

Si tratta sostanzialmente di un trattamento atipico della 'legge dodeca-

fonica', in quanto nelle prime battute espositive ad accompagnare la doppia serie sono parti intermedie libere, considerate in maniera atonale; solo a partire dall'ingresso della linea melodica la composizione interporrà una infrazione della tecnica seriale.

È stato giustamente osservato che nell'*Ulisse* di Dallapiccola (Opera in un prologo e due atti) vengono poste tante domande quante mai prima in alcun libretto d'opera. «Chi era? Chi cercava?», domanda Nausicaa ricordando lo sconosciuto che le è apparso in sogno. «Quale angoscia t'opprime?», chiede Alcinoò all'ospite riconosciuto, il quale rivela infine di essere Ulisse. «Chi siete? Donde venite?», domandano i Lotofagi a Ulisse e ai suoi compagni. «Chi sei? Chi cerchi?», domandano da ultimo anche le anime dei trapassati nell'Ade? Questo filo conduttore del domandare e del dubitare che percorre l'intero libretto aveva ispirato a Dallapiccola quel lavoro orchestrale che è uno dei più importanti studi preliminari dell'*Ulisse: Three questions with two answers*. I tre interrogativi, che Dallapiccola definisce con le parole «Chi sono io? Chi sei tu? Chi siamo noi?», sono espressi nei nn. 1,3 e 5 della composizione. Il nucleo più importante di questi tre pezzi è «la costellazione formata dagli intervalli di seconda maggiore e seconda minore incrociati»<sup>6</sup>:

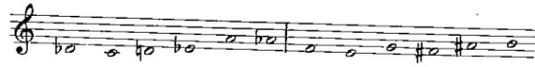
Esempio V:

Che costituiscono anche il primo segmento di tre note della serie fondamentale di *Ulisse (mare I)*. Ho già ricordato, nell'introduzione, che a

6 D. KAEMPER, *Luigi Dallapiccola. La vita e le opere*, Firenze, Sansoni 1985, p.254

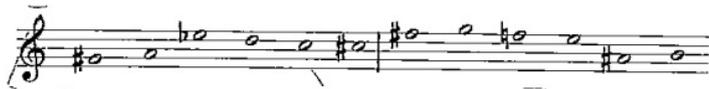
fondamento dell'*Ulisse* vi è un serie di dodici note, che Dallapiccola chiama *mare I*

Esempio VI:



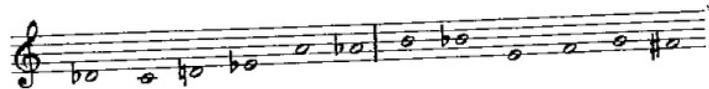
Non è da escludere che con la notazione di questa serie il compositore abbia cercato di designare l'aspetto ondulato della superficie marina, seguendo principi di musica visiva analoghi a quelli dei Cinque Canti. Due altre serie sono derivate direttamente da *mare I*: *mare II* combina i suoni 1-6 dell'originale con i suoni 7-12 dell'inversione retrograda (trasposta) di *mare I* (cosiddette forme complementari):

Esempio VII:



*mare III* unisce retrogrado ed inversione del primo esacordo di *mare I*, ottenendo in tal modo una serie simmetrica i cui esacordi sono l'uno l'inversione simmetrica dell'altro:

Esempio VIII:



La serie *mare III* è associata ad *Ulisse*. Le rimanenti serie dodecafoniche dell'opera, se non derivate direttamente da *mare I*, sono affini od ad essa collega teda relazioni nascoste:

Esempio IX:

(Calipso) `

(Circe a)

(Circe b)

(Cimmeri a)

(Cimmeri b)

(Nausicaa)

(Demodoco)

The image displays seven musical staves, each representing a different dodecaphonic series. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are arranged in a sequence that corresponds to the dodecaphonic series 'mare III'. The series consists of the following notes: G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6. The notation for each series shows these notes in a specific order, often with accidentals to indicate the correct pitch class. The series are labeled as follows: (Calipso) with a backslash, (Circe a), (Circe b), (Cimmeri a), (Cimmeri b), (Nausicaa), and (Demodoco).

In maniera molto pertinente Dietrich Kämper osserva che «in questa serie è costantemente presente la costellazione di tre note formate dall'intercambio di una seconda maggiore e di una seconda minore, che simboleggia il cercare e domandare dell'errabondo Ulisse».<sup>7</sup>

La funzione di tema conduttore non compete soltanto alle forme do-

7 *op.cit.*, p.260

decafoniche orizzontali-melodiche, ma anche a quelle verticali-armoniche. Come dimostrano il prologo e l'epilogo i tre accordi a sei parti degli archi divisi che si ritrovano all'inizio della partitura, ritornano alla fine.

Esempio X:

batt. 1);

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabbassi. The score is for the first measure (batt. 1). The notation includes various dynamics such as *ppp*, *ppp; marc.*, and *ppp; marc.* There are also markings like *(ppp; marc. esp.)* and *div.* (divisi). The score is written in a standard musical notation with stems and beams connecting notes across the staves.

Inoltre va segnalato che vi sono ulteriori elementi che per il loro significato possono rappresentare punti di riferimento rilevanti per un'analisi più approfondita dell'Ulisse. Ad esempio l'intreccio timbrico-cromatico intorno alla affermazione centrale dell'opera «guardare, meravigliarsi e tornare a guardare», che è testimonianza diretta del tormento interiore introdotto dallo slancio melodico del salto di sesta minore ascendente, a cui immediatamente dopo, in maniera significativa, segue un salto discendente di settima maggiore, o, ancora, infine, la presenza nell'ultima scena di Si maggiore con la quale si chiude luminosamente la frase musicale.

## Daniele Lombardi

### *Musica inaudita!!!*

Quasi tutto quello che l'ascoltatore dovrebbe sapere per andare ad un concerto di musica contemporanea ma non sa a chi chiederlo.

Ma per intendersene di musica d'oggi cosa è necessario sapere?

Può essere sicuramente utile ma non è indispensabile conoscere la tecnica della teoria e del solfeggio, altrimenti gli unici ascoltatori possibili sarebbero una fascia ristretta che va dagli allievi di conservatorio - che peraltro ai concerti si vedono raramente - ai professionisti della musica.

Si può delineare una conoscenza che è diversa da quella che è considerata cultura musicale: a nessun giovane interessa la data di nascita di Michael Jackson o di Bono degli U2, né dove e con chi ha studiato, né quali premi ha vinto, né altre notizie che abitualmente troviamo in tutti i programmi di concerti di musica di ricerca come presentazione dei musicisti 'pesanti'.

Basta vedere un prodotto della videomusic per capire che ogni brano musicale viene contestualizzato in una dimensione immaginifica che si avvale di ambienti, figure, persone, brani di realtà, visioni fantascientifiche, *cartoons*, elementi tra i più vari ed estrani che sollecitano fortemente l'interesse non avvalorando l'importanza del musicista sfoderandogli un curriculum monumentale, bensì creando un'aura all'operazione, una allusione ad un sapere di carattere 'mitologico'.

In parallelo con cosa accade con la musica più disimpegnata si vede bene come il rapporto tra arte musicale e ascoltatore possa essere basata non su una precisa competenza, ma essenzialmente su emozioni e proiezioni mitologiche per cui l'ascolto (e dunque la visione) galleggiano in una continua ricerca di benessere percettivo che induce l'ascoltatore ad una momentanea identificazione con strutture ritmiche e timbriche, una specie di immedesimazione nelle sollecitazioni ritmiche e di ambiente sonoro che determinano un'esperienza destinata a non lasciare memorie profonde dopo un periodo di tempo più o meno lungo.

D'altro canto pensare alla musica impegnata come un qualche cosa di masochistico dove l'ascoltatore sta tra la noia e la sofferenza per della musica snobisticamente riconosciuta (non si sa da chi) come un capolavoro, significa subire una cultura colonialista e al tempo stesso non sapere come

sono andate storicamente le cose.

Possiamo avere un esempio di questo guardando il passato e ricordando che nella produzione compositiva di Beethoven, Schubert e altri grandi, vi sono musiche semplici e popolari ma, senza scollamento, anche i capolavori più importanti del loro tempo. Un manicheo dividere colto ed extracolto, come abbiamo visto fare nei media attuali, non è certamente utile a chi è impegnato nella ricerca, ma soltanto a chi nella musica investe denaro.

Le avanguardie storiche del primo Novecento avevano sconvolto i processi di comunicazione in arte: in musica il rapporto tra notazione, gesto esecutivo e risultato sonoro da allora sono stati ripensati in base a una profonda trasformazione che ha visto la materia sonora sfuggire alle leggi di consonanza e dissonanza fino ad arrivare al rumore, il ritmo sgretolarsi da figure regolari come di danza a una complessa stratificazione di 'rubati' scritti.

La pratica strumentale si è arricchita di mille sperimentazioni che in seguito alla modalità improvvisativa sono state poi scritte con un universo di nuovi segni che descrivevano azioni da compiere per ottenere quegli 'effetti speciali'.

L'emancipazione di sistemi compositivi nuovi imponeva un risultato sonoro nuovo e verso la metà del Novecento è apparso chiaro che c'era molto da fare per far conoscere questa nuova musica a persone che avevano una attesa di ascolto assolutamente tradizionale. Chi poco conosceva i classici ed i romantici disponeva gli orecchi a qualcosa che positivamente 'proseguiva' le vecchie modalità, attendendosi casomai ad accettabili invenzioni - funzionali a nuove bellezze - ma sempre dentro i confini di quella che si poteva chiamare una 'civiltà musicale'.

In effetti il Novecento è stato attraversato da molti compositori siffatti, da Sergej Rachmaninov a Richard Strauss che oggi godono di grande popolarità, ma nel secolo scorso c'è stato un incredibile ventaglio di esperienze a volte invenzioni semplicissime, a volte astrusi monumenti illeggibili, altre volte invenzioni geniali, di tutto e di più.

Questa produzione musicale è un patrimonio enorme di artisticità che meriterebbe una documentazione sonora, una collocazione storica - in Italia non c'è un archivio storico dei manoscritti, qualcosa di simile alla Fondazione Paul Sacher di Basilea - e a giudicare dalla indifferenza nei confronti di tutto questo emerge il pensiero che metà Novecento sia stata una gabbia di matti e per fortuna dopo gli anni Settanta - Ottanta i compositori siano rinsaviti...

È vero che alcuni musicisti oggi famosi nel mondo siano responsabili di uno scollamento della produzione compositiva dagli ascoltatori, ma questo perché storicamente certe poetiche implicavano come dicevo una trasformazione del processo di comunicazione. I primi studi di musica elettronica di Karlheinz Stockhausen, per esempio (e siamo nella metà degli anni Cinquanta) sarebbero estremamente facili all'ascolto se il pubblico potesse veder scorrere su uno schermo i diagrammi della notazione, fatti di triangoli e rettangoli perfettamente leggibili anche da chi non ha mai visto neanche una chiave di violino.

La stessa cosa si potrebbe dire anche per le *Variazioni* op. 27 di Anton Webern per pianoforte se qualcuno potesse costruire un grafico di ascolto la cui immagine risultante somiglierebbe poi - e non sorprende - a un coevo quadro astrattista di Wassily Kandinsky.

È un esempio di come si dovrebbe poter creare un criterio di ascolto che tenga conto di essenziali modalità.

### Anzitutto **I vari gradi di precisazione del progetto compositivo**

Agli inizi del Novecento ci fu chi come Arnold Schönberg aveva come una mania feticistica per la quale nel progetto compositivo avrebbero dovuto essere codificate anche le più piccole *nuances*, in modo che la realizzazione dei suoni non consentisse alcun margine di libertà estemporanea per nessuno dei parametri altezza-intensità-timbro-ritmo. Igor Stravinsky parlava di non interpretare la sua musica ma di eseguirla, nell'idea che la sua notazione fosse esaustiva del progetto.

Contro questa logica Filippo Tommaso Marinetti, scardinando il sistema della poesia con le Tavole Parolibere, aprì la strada a partiture dove lo spazio tempo era rappresentato non più in un diagramma più o meno codificato, bensì in una pagina che rappresentava virtualmente uno spazio a *n* dimensioni. Agli inizi del Novecento il problema di uno spazio da percorrere nel tempo e un tempo che poteva essere mappato in uno spazio furono bergsonianamente al centro del problema e negli anni Cinquanta le soluzioni tipo le Parole in Libertà di Marinetti o la Grafia Enarmonica per gli Intonarumori di Luigi Russolo andavano a unirsi a mille altre modalità che in ogni parte del mondo venivano inventate. Nel 1936 Henry Cowell, maestro di John Cage, aveva scritto dei quartetti per archi, *Mosaics*, che erano costituiti da parti singole staccate per ogni strumentista senza che vi fosse una partitura di sovrapposizione dei materiali, per cui si veniva a

creare una struttura mobile, ognuno suonava indipendentemente dall'altro. Il rapporto con il *Manifesto dell'Improvvisazione Musicale* che Mario Bartoccini e Aldo Mantia avevano lanciato nel 1921 appare evidente.

Il pubblico che va a un concerto e non sa queste cose corre il rischio di ascoltare una improvvisazione scambiata per una virtuosistica realizzazione di una mastodontica e ardua partitura e viceversa. Vorrà pur dire che un compositore sia così attaccato ai minimi dettagli del suo pensiero creativo o domandi all'esecutore una compartecipazione anche compositiva nella realizzazione estemporanea di semplici scelte o addirittura sostanziali andamenti per i quali si giunse negli anni Sessanta a discutere approfonditamente sulla paternità dell'opera, e non soltanto per i problemi di retribuzione dei diritti d'autore, ma per la sostanza artistica che questo rappresenta.

Nei decenni 1960-70 non è azzardato affermare che ogni musicista seguiva dei suoi criteri soggettivi sia nel sistema di notazione che nella prassi vera e propria del suo comporre, spesso persino nella dimensione teatrale che questo comportava. Dagli anni Ottanta il ritorno a convenzioni fortemente funzionali e la necessità di contatto tra produzione e consumo è stata direttamente proporzionale all'enorme espansione dei mezzi di comunicazione di massa.

Musica di intrattenimento, musica per la pubblicità, altre forme musicali destinate al successo commerciale hanno pietrificato il linguaggio tonale e semplici strutturazioni melodiche e ritmiche in funzione di un'immediatezza che è stata la tendenza contraria a quella di un impegno nella ricerca di modalità e contenuti fuori dalla banalità.

La libera economia di mercato ha fatto il resto: ciò che non piace non vale per chi ha interesse a un mercato veloce del prodotto musicale e fatalmente il destino della maggior parte delle opere che hanno fatto la storia è di soggiacere silenziose davanti all'iperinformazione su questi altri prodotti, spesso anche di ottima fattura, spesso anche di valore artistico, ma che stabiliscono modalità di ascolto assai diverse.

Così si giunge a dire che ogni prodotto, anche il più commerciale, può essere di valore, anche di grande valore artistico, ma ogni diversa musica richiede diversi orecchi.

Quella che è ingiustamente rimossa è quella più difficile, più profonda, più legata a un impegno culturale e artistico, quella priva di un investimento economico a monte perché le scelte dell'industria della musica puntano su prodotti più redditizi.

Ma ritornando a ciò che l'ascoltatore dovrebbe sapere per un ascolto più efficace:

Ogni musica ha un suo scorrimento nel tempo: questo può dare la sensazione di troppa velocità o troppa lentezza rispetto a una velocità di ascolto e ciò determina una instabilità dell'attenzione, una perdita della pazienza.

Esiste sicuramente un piano sintattico che da al materiale sonoro una lettura possibile, quando questo è troppo complesso nella sua struttura o troppo asimmetrico dal punto di vista dei parametri altezza-intensità-timbro-ritmo c'è sicuramente una soglia di entropia, ma questa valutazione è sicuramente soggettiva.

La musicologia che ha trattato il Novecento ha disquisito su tecniche compositive analizzando più fatti grammaticali che sintattici, e l'affermazione di Cage «un suono è uguale ad un altro» spezza per sempre quella dialettica intervallare, tra suono e suono, quella tensione che da sempre è stata il luogo primario della espressione musicale.

Vediamo di definire quindi alcune discriminanti che rendono possibile una direzione di base che sottende le opere musicali scritte dai primi del Novecento ad oggi.

Esistono dei criteri di partenza che hanno guidato la scelta di materiali e prassi, pilotando un livello semantico, ma condizionandolo.

Riassumendo all'estremo si può dire che prima di ascoltare un qualsiasi brano anzitutto bisogna sapere che tipo di rapporto c'è tra autore ed esecutore, vale a dire se il progetto grafico è una ipercodifica che ha espresso la sua massima tendenza nell'eliminare l'interprete con la musica elettronica e computerizzata, oppure l'autore ha semplicemente indicato all'interprete alcuni elementi, con una tendenza all'ipocodifica che va verso la negazione della scrittura, verso l'improvvisazione.

Se poi si analizza il *corpus* delle decine di migliaia di partiture che sono state scritte in un secolo, possiamo ascrivere ognuna a categorie di base:

- 1) Numero
- 2) Metafora dello spazio
- 3) Espressività dichiarata
- 4) Dimensione teatrale

## 1) Numero

Cioè la formulazione del materiale secondo criteri di aggregazione dei parametri (A-I-T-R) che vengono da procedimenti extrasonori, dei quali l'esecuzione è un prodotto più o meno controllato nel progetto.

Nell'*Arte della Fuga* e in tante altre composizioni di Johan Sebastian Bach i giochi contrappuntistici sono un equilibrio tra interpolazioni numeriche e ancoraggio al consolidamento di un tessuto melodico e armonico che sta alla base di tutta la musica tonale. Fino alla dodecafonia i criteri numerologici erano ai margini di una creatività che usava il linguaggio musicale essenzialmente per il potere espressivo che era dato appunto dal sistema tonale, tra consonanza e dissonanza.

Quando l'esasperazione e la complicazione del pensiero compositivo centrifugò con Schönberg, Tobias Matthias Hauer, Nikolaj Roslavetz, Arthur Vincent Lourié, Anton Webern etc. verso nuove forme, ecco che il numero divenne nuovamente protagonista, ma fuori dai procedimenti di attrazione e repulsione della consonanza-dissonanza e questo è stato il fatto che ha generato una idea strutturalista che con Olivier Messiaen e i successivi Pierre Boulez e Stockhausen si è esasperata fino a urtare con John Cage e i suoi procedimenti aleatori, vale a dire che i giochi combinatori di un materiale preordinato erano affidati estemporaneamente all'interprete. Il passo successivo era affidarsi totalmente all'*alea*, ma sia la volontà che il caso generarono una musica che necessita di un'interattività diversa dall'ascolto semplice, una pazienza e una sensibilità che vede i suoni come elementi di un caleidoscopico risultato.

Le speculazioni matematiche sono state innumerevoli. Boulez scrisse *Structures I* (1963) per due pianoforti partendo da *Tavole di permutazione* che corrispondevano a diverse altezze, per poi trasformare il tutto nel successivo *Structures II* assestato su modifiche nell'ascolto del lavoro precedente. Jannis Xenakis ha scritto moltissime composizioni trasferendo su progetti compositivi strutturazioni desunte da procedimenti del calcolo delle probabilità e così via, fino ad arrivare a opere di computer music dove l'elemento random, i frattali, le illusioni acustiche, tutti i vari procedimenti paramatematici hanno svelato un nuovo universo sonoro.

Davanti a tutto questo il pubblico deve sapere che tipo di procedimento è in atto. Questo non significa conoscere specificamente cose della tecnica di scrittura, ma sapere se seguire il risultato sonoro come condividere un plot narrativo o come contemplare un grande planetario.

## 2) Metafora dello spazio

La inarrestabile corsa verso la simultaneità, giunta al traguardo nei primi anni del Novecento, trovava in arte l'accelerazione dei Futuristi, la sinestesia degli Astrattisti e tante altre forme per le quali lo spazio tempo, come si è visto, rientravano in un immanente scambio biunivoco.

La tendenza a trattare i suoni come qualche cosa di visualizzabile ha percorso tutto il secolo, e questo, sul piano sintattico, ha prodotto una musica in fondo più ascoltabile se il compositore tentava di disegnare oggetti sonori, le forme con i suoni.

Tutto ha girato intorno alla necessità di una notazione di *Azione*, una scrittura fatta di nuovi segni, ideogrammi, arbitrari sistemi di semiosi che dovevano corrispondere ad azioni più o meno precise. Il codice da *cifrato* divenne *visivo e verbale*, per cui il campo visivo acquistava un suo autonomo valore.

Abbiamo avuto un universo enorme di sistemi di scrittura, inventati da compositori oggi rarissimamente presi in considerazione, dal Dieter Schnebel di *Glossolalie* (1959-61), al precedente Earle Brown di *Folio* (1950-54), a Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Anestis Logothesis, Paolo Castaldi per dire un punto della punta dell'iceberg.

Altre volte i suoni erano il prodotto successivo a un pensiero che si formalizzava nello spazio visivo ed in quel caso è apparso poi evidente come il campo visivo e il campo sonoro rispondano a modalità percettive lontane tra loro, mentre l'interscambio di codici ha creato suggestioni molto fertili.

Detto più semplicemente, l'analogia suono-segno non è stata mai oggettivata e con gli attuali mezzi computerizzati ci si potrebbe arrivare, ma con sterili risultati, mentre questa utopia, che da Arcimboldo è passata attraverso una miriade di artisti, ha portato a piani sovrapposti, a sinergie delle quali l'attuale immensa produzione del cinema e video d'artista prima e della videomusic dopo è stata un formidabile risultato.

L'occhio e l'orecchio sono diversi ma tutti e due situati a pochi centimetri...

Qui l'ascoltatore può trovarsi di fronte alla necessità di vedere la partitura, spesso partecipare alla prassi esecutiva con una guida visiva diventata anche utile a creare una crescente capacità percettiva nei confronti della lettura spaziale dei segni e dei suoni.

Non ci si meravigli, poi, se dagli anni Sessanta molti compositori hanno

anche sperimentato una ‘musica per occhi’, vale a dire se il progetto musicale si è espresso visivamente anziché con i suoni.

Anche per questa modalità la lista è sterminata, da *Treatise* (1963-67) di Cornelius Cardew a *Mo-No, Musik zu Lesen* (1969) di Dieter Schnebel alla *Mutica* di Gianni Emilio Simonetti ad un repertorio infinito che è nato muto e che vive in silenzio.

Ma un’ulteriore notazione è da fare: in musica è esistito il corrispettivo di espressioni che nelle arti visive sono state l’*Arte Povera*, il *Concettuale*, l’*Anacronismo*, la *Transavanguardia*...

### 3) Espressività dichiarata

Molte musiche hanno nel loro titolo o nella loro espressione una dichiarata finalità, e l’ascolto è guidato da elementi, pur di forma varia, ma che sono tesi ad un inequivocabile significato che può essere di varia natura.

Qui il pubblico è facilitato dalla conoscenza del progetto già dal titolo; l’esempio più a portata di mano è il *Quatuor pur la fin des temps*, che Olivier Messiaen scrisse dopo la permanenza in un campo di concentramento, oppure le opere dei compositori spiritualisti del nord Europa (Arvo Paert, Peteris Vasks etc.), la musica di Luigi Nono, e poi un elenco infinito di tendenze, di prestiti dalla letteratura etc.

### 4) Dimensione teatrale

La musica per il teatro si avvale di tecniche di spettacolo che prevedono le più varie sinergie. A volte anche brani musicali prevedono la dimensione teatrale, in una ricerca mixed media che ormai ha prodotto una enorme mole di composizioni.

In questo caso il pubblico dovrebbe sapere elementi di base analogamente a quanto in genere fa andando all’opera.

Questi pochi elementi di analisi possono sembrare banalizzanti rispetto alla complessità della produzione musicale di un compositore, che implica molti fattori contemporaneamente, ma sono un primo passo e se prendiamo per esempio i compositori della *Schola Fiorentina* che sono in programma nel primo dei concerti di *Attraversamenti*, possiamo vedere come, essendo allievi di Dallapiccola, siano partiti da una tarda dodecafonia per approdare a sistemi aleatori o per riconfluire in un libero atonalismo, ma come abbiano tutti sentito fortemente il solco di un impegno etico del

compositore, nell'esprimere con linguaggi originali quel valore della libertà individuale che Dallapiccola ha sostenuto come essenza della sua poetica.

Lupi aveva sviluppato procedimenti compositivi assolutamente originali, come d'altronde il dimenticato Spartaco Copertini, che aveva sviluppato un sistema armonico originalissimo, pubblicandone un breve trattato, e questo da l'idea di tutto un fermento di sperimentazione fiorentino molto ricco, negli anni Trenta-Quaranta. Il trattato *Armonia di Gravitazione* e il *Quaderno per uno studio sulle "verità musicali"* sono per Lupi il tentativo di far confluire nella teoria e nella prassi musicale le teorie steineriane dell'*Antroposofia*.

Romano Pezzati, Gaetano Giani-Luporini e Ugalberto De Angelis hanno vissuto il clima di questo musicista anche per un diretto rapporto didattico, anche se Pezzati dei tre può essere letto oggi più direttamente collegato a Dallapiccola. La musica di questi tre musicisti, con caratteristiche diverse, è sospinta da una fortissima carica espressiva, dallo spiritualismo di Pezzati all'alternanza tra vitalismo e visionarietà di Giani-Luporini, all'indagine acuta sulla forma sonora di De Angelis che scomparendo molto prematuramente ha interrotto una evoluzione poetica molto importante.

A questo punto un protagonista della vita musicale è stato Pietro Grossi, la cui artisticità si alimentava di una forte visione utopica, un *futurista* che guardava avanti verso un mondo moderno che superando la visione storica del momento, con tutti i retaggi di impegno etico, prefigurava i tempi a venire e riuscì a far aprire a Firenze la prima cattedra di musica elettronica agli inizi degli anni Sessanta.

Il suo grande merito è stato di aprire alle novità del mondo, anche le più stravaganti, un ambiente molto autoreferenziale. *Vita Musicale Contemporanea* dal 1963 per qualche anno portò a Firenze in una serie di concerti tutto il mondo musicale internazionale, anche con le cose più provocatorie. Questa sospensione del giudizio di valore, unita alla necessità del nuovo, dettero vita a una evoluzione della sperimentazione anche nel senso di una metafora dello spazio e di un radicalismo che in quegli anni è stato inconfutabilmente un fenomeno fiorentino.

È stato così che senza una precisa osmosi tra i fenomeni si è avuta nello stesso momento l'*Architettura Radicale* (Ufo, Superstudio, Archizoom etc.), la *Poesia Visiva* (Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti etc.), espressioni di *arte concettuale* (una lunga lista di artisti...) e una *Musica Radicale*.

Protagonista con Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti, Reginald Smith-

Brindle, Alvaro Company e Bruno Bartolozzi della *Schola Fiorentina*, Sylvano Bussotti da sempre è stato il più vulcanico e ha spaziato in tantissime differenti esperienze. Con Giuseppe Chiari hanno dato vita a mostre come *Musica e Segno* (1961), e l'idea di *Pittografie* che sviluppassero nella notazione musicale una valenza visiva, ideografica, come di utopia progettuale è stata alla base di quel radicalismo che oggi può essere definito *Musica d'Arte*.

Questo fenomeno è un caso irripetibile e irripetuto legato alla realtà di Grossi, Chiari, Bussotti, Cardini, Albert Mayr e Daniele Lombardi. In tutta la loro produzione è fondamentale l'idea di una *metafora dello spazio* che si è realizzata con varie modalità, non ultima quella dell'*Arte Concettuale*.

Ma a ben vedere lo stesso Dallapiccola, per esempio nel *Quaderno Musicale di Annalibera*, intitola alcuni brani con metafore spaziali come *Linee, Fregi, Colore, Ombre...*, con un'attenzione, per altre strade, allo spazio visivo.

Grossi negli ultimi decenni, dopo aver sviluppato le esperienze pionieristiche di computer music ha lavorato anche in campo visivo, con strutture mobili che prevedevano anche una interattività, come nel caso della *Home Art* e anche la sua riflessione sullo status dell'artista creatore era spinta nel futuro verso quello che oggi chiamiamo *Copyleft*, una riduzione del mito del creatore verso un uso collettivo dei prodotti dell'arte.

Chiari ha continuato a lavorare nell'ottica di *Fluxus* e della *Body Art* con sporadici ma storici concerti di improvvisazione. I suoi aforismi - di intento simile a quelli di Grossi ma diversi per contenuti - tipo «L'arte è facile» o «La musica è brutta e la vita è bella» hanno costellato anche lo specifico del mondo delle arti visive di importanti riflessioni filosofiche sul *fare musica* e su ciò che questo comporta socialmente.

Non va dimenticato poi che nel 1950 con i suoi *Intervalli* per pianoforte Chiari ha scritto una delle prime musiche minimali.

Cardini, dopo le esperienze di *Body Art* e sperimentazioni di mixed media, ha avuto un forte recupero memoriale che lo porta a ritorni del rimosso, con elaborazione di false citazioni, musiche tra il tardo romantico e il visionario, fino alla elaborazione di arrangiamenti di canzoni legate al tempo della sua adolescenza, il tutto per un piacere dell'ascolto nel quale individua forse l'elemento portante della nuova musica.

Mayr ha lavorato sempre sull'indagine del rapporto tra spazio e tempo. La sua musica ha questo aspetto fortemente concettuale che lo ha portato a sviluppare ricerche e opere non tanto finalizzate alla costruzione di mo-

menti concertistici, quanto a riformulare con un profondo impegno etico una idea di musica che sia consapevole di fattori percettivi e di un contesto etico che possa davvero mirare ad una interattività dell'arte.

Autodescriversi è sempre difficile, ma tenterò di dire che il mio lungo lavoro sul rapporto tra segno, gesto e suono da sempre ha contemplato la possibilità che una energia creativa potesse essere espressa e comunicata indifferentemente con i suoni o con immagini o con entrambi, a seconda che si volesse pilotare un filo espressivo o presentare un complesso quadro sintattico nel quale una struttura visiva appare estremamente più leggibile che non uditiva. Al contrario di Bussotti che non ha mai previsto di eliminare l'esecuzione fisica delle sue *pittografie*, ho radicalizzato all'estremo la mia attività visiva, realizzando *Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*, immagini che vivono nel silenzio.

Ho vissuto l'esperienza delle generazioni precedenti, dai lontani ma presenti contatti che ebbi con Dallapiccola, fino a tutti questi musicisti dei quali ho parlato e credo che quello che è accaduto qui sia molto importante alla luce della evoluzione della musica in Italia e in Europa.

Francesco Giomi e Lelio Cammilleri, sono stati allievi di Grossi e continuatori di una ricerca nel campo della informatica musicale, alimentata successivamente dalla nascita del Centro Tempo Reale che è stata resa possibile da Luciano Berio, che con Salvatore Sciarrino possono essere considerati 'fiorentini d'adozione' in quanto negli ultimi venti anni per varie ragioni sono stati molto attivi in questa città dando un forte impulso con la loro presenza.

Vi sono molti altri giovani compositori che attendono di essere conosciuti, una lunga lista che le istituzioni toscane avrebbero il compito di sostenere e far conoscere in future rassegne.

*Attraversamenti* ha scelto soltanto Angelo Russo, che recentemente ha realizzato l'opera *Il marinaio* sul testo di Fernando Pessoa, in una produzione del Teatro del Maggio Fiorentino, nella quale si è ascoltata una felice densità espressiva.

Nel presentare questi concerti mi sembrava essenziale parlare di orecchi immersi nella marmellata di muzak, della necessità di scoprire la propria pazienza e la propria curiosità in un ascolto che si ribelli al godimento superficiale di un intrattenimento che ha poco a che vedere con quello che fino ad oggi è stata l'arte.

Se la memoria è importante, la storia ci ha consegnato delle traiettorie e l'arte successiva è il miglior sistema di lettura dell'arte precedente,

vale a dire che nelle scelte, nelle opere di oggi risiede il criterio di avvicinamento a quelle passate. Non è credibile pensare che si possa evadere nelle espressioni di secoli fa per evitare il nostro tempo inteso come follia. Certo è che trenta o quaranta anni di generi come il pop e il rock hanno davvero mutato la scena e forse il modo di ascoltare stesso, ma spaventa la perdita di memoria che rende come nuove espressioni considerate *sempre-verdi* da un'industria che le sospinge perché sempre commestibili a tempi brevi.

La proposta è che si possa far convivere le varie espressioni, dal disimpegno più trito alle composizioni più profonde in un unico spazio nel quale la scelta sia possibile in quanto si possano trovare ambedue queste realtà, come in una libreria. È preoccupante però il dato di fatto che le librerie stanno sparendo tutte per dare posto a negozi di moda e chi si comprerà i jeans lo farà in un sottofondo di musica che certo non è quella che si ascolta in *Attraversamenti*.

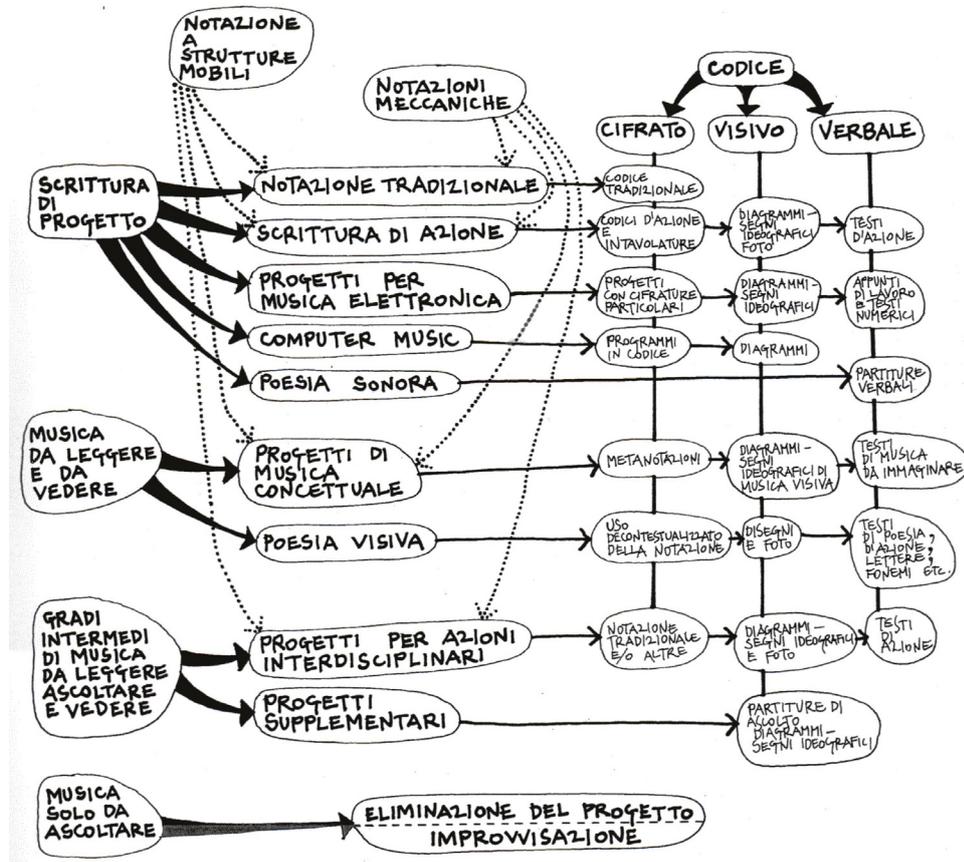
Ieri, 10 aprile 2003, in un'intervista flash televisiva a Nicola Piovani la domanda era:

«Cos'è più importante, l'evasione o la riflessione?»

Risposta:

«per i carcerati ci vuole l'evasione, per gli uomini liberi la riflessione...».

# Notazioni dal 1945 ad oggi



da *Spartito preso*, Firenze, Vallecchi Editore 1981



## Daniel Charles

### *Vari gradi del silenzio*

Innanzitutto vorrei dirvi quanto io sia emozionato a trovarmi qui alla Stazione Leopolda, in questa spazialità straordinaria che sembra una specie di cattedrale: qualcosa di veramente nuovo per me a Firenze, una città dove non ero mai stato ma che conoscevo da lontano perché è anche qui che nel 1992 ebbero luogo alcuni degli ultimi concerti e delle ultime manifestazioni di John Cage. Già dagli anni Ottanta non solo il pensiero ma anche le opere di John Cage hanno avuto una maggiore divulgazione in Italia grazie, tra gli altri, ai pianisti Giancarlo Cardini e Daniele Lombardi, e al Gruppo Aperto Musica Oggi (G.A.M.O.). Questa apertura verso il futuro credo sia la cosa più sensazionale accaduta in Italia; anche a Milano Cage ha fatto furore ed è veramente un messaggio molto importante quello che ha lasciato a questo paese: una presenza sempre più significativa che è stata documentata anche da varie pubblicazioni, come dalla rivista «Sonora». Si può dire che lo spirito di Cage sia ancorato in un modo quasi 'tellurico' al territorio di Firenze, non nel senso che abbia influenzato l'uno o l'altro dei compositori; ma piuttosto ha dato una chiave lettura nuova e diversa di qualcosa che era già anche qui a Firenze, facendolo vivere di nuove potenzialità. Si potrebbe rovesciare il concetto d'influenza, come ha indicato meglio di tutti Christian Wolff, un allievo di John Cage, perché Cage ha influenzato per esempio Erik Satie, nel senso che ha influenzato la consapevolezza che abbiamo di Erik Satie, e ci ha fatto riscoprire la musica del passato cosicché questa musica viene trasmessa in modo nuovo nella nostra epoca.

Il pittore De Kooning, quando gli veniva chiesto quali pittori del passato lo avevano influenzato, diceva: «sono stato io a influire sul passato, sono state le mie opere». E credo che anche Cage abbia avuto la stessa influenza, negativa, nel senso che la sua idea del silenzio come insieme dei suoni non voluti gli ha dato un'idea negativa della propria influenza. Ha influenzato Satie, accordandogli uno spazio che è divenuto quello in cui lo concepiamo, e ci ha influenzato non nel senso dell'imitazione che possiamo farne bensì proprio perché non abbiamo limiti e siamo liberi. Influenzare significa de-limitare, nel senso di togliere ogni limite. È, come ha detto Metzger,

«la liberazione secondo Cage».

Il compositore fiorentino Sylvano Bussotti ha dato una prova di questa non-influenza quando ha intitolato dei pezzi per pianoforte composti su disegni infantili *Cinque pezzi per David Tudor*. Tudor era il pianista di John Cage, ma Bussotti dice appunto che non sono dedicati a David Tudor pianista ma che la dedica è strumentale, cioè che i pezzi sono dedicati a uno strumento che si chiama David Tudor.

Bussotti nel 1978, in una conversazione con Luciano Martinengo che si intitolava *Dopo di me il silenzio*, diceva: «La musica di Cage suona correntemente in modo assai diverso da Cage stesso». Non possiamo confondere l'opera e l'uomo, ma neanche i suoni non voluti da un uomo e quelli non voluti da un'opera. Ci sono qui diversi tipi di negazione: ci sono negazioni che si applicano all'opera e cancellano così la definizione tradizionale del silenzio, per esempio come lo concepisce la musica romantica, cioè con una tonalità affettiva. Qui il silenzio non ha nessuna tonalità affettiva. E il silenzio vuol dire l'insieme dei suoni ma in quanto non si possiede più l'insieme dei suoni.

Vorrei riprendere le parole di Sylvano Bussotti a proposito di una delle sue opere più recenti, *Impromptu Cloarec* del 1999. Jacques Cloarec è un fotografo francese che fissa il gesto e la musica di Bussotti deve trovare l'equivalente di questa istantanea. Bussotti parla della sala del Conservatorio di Firenze dove è stata eseguita per la prima volta questa opera come simbolo dello spazio mentale, nel quale si può leggere con la fantasia fino a che punto le immagini si nascondono nei suoni, nei versi e nei verbi.

Ci sono dunque dei gradi di silenzio: ci sono cioè tanti modi di approfondire l'idea negativa del silenzio quanti sono i compositori. La liberazione di cui parla Metzger a proposito di Cage è liberazione del silenzio, cioè dei suoni non voluti e di conseguenza una liberazione nei confronti della volontà di potere.

Vorrei citare anche un filosofo e sociologo italiano, Omar Calabrese, il quale parlando di come il silenzio si pone come un eccesso rispetto ai limiti dice che ci sono altrettanti modi di concepire questo eccesso quanti sono i modi di oltrepassare i limiti. Il silenzio cioè, a partire da Cage, non è semplicemente ciò che fissa il limite temporale; il silenzio è ciò che si trova prima e dopo l'opera, ma anche sopra e sotto l'enunciato musicale, l'opera musicale. Sul foglio della partitura si trova a nord e a sud dell'enunciato sonoro, se si considera l'enunciato sonoro come qualcosa di lineare, come è nella musica classica o com'è nel discorso scritto con le frasi che vanno da

una riga all'altra. Il silenzio è una realtà onnivale che circonda, avvolge tutto. E quindi ci può essere un silenzio prima o un silenzio dopo e c'è anche un silenzio "mentre".

Questo silenzio "mentre" può anche invadere l'opera stessa; per esempio *Pitoprakta* di Xenakis comporta in partitura dei vuoti proprio dentro i glissando dei differenti accordi e dunque esiste uno spettro d'insieme che è diviso e dentro questo spettro c'è spazio per dei silenzi che si possono sentire se si legge la partitura durante l'ascolto.

Il silenzio di Xenakis, architetto, che si fonda dunque su una manipolazione generalizzata del glissando e quindi sulla possibilità di uno scarto tra le parti estreme in una stessa polifonia, la possibilità di identificare dei silenzi in mezzo all'opera, introduce qualcosa di esplosivo, che consente all'opera di non essere più come l'opera del passato, cioè qualcosa di uniforme.

Ma ci sono silenzi di altro genere. Per esempio, penso ai *Due Lieder* op. 8 di Webern che si basano su dei testi di Rilke; si tratta di due melodie ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge* e concepite come l'addio di un'amante al suo amato perché il testo dice che i due si amano di più proprio perché non possono vivere insieme. E tutta la forza di Webern è rendere la distanza che è nel testo e l'amore che questa donna sente per l'amato illustrando in questo rapporto tra musica e testo ciò che viene detto. Come mai Webern si prende la pena di far realizzare dalla musica ciò che dice il testo di Rilke? Semplicemente proprio perché è una questione di cuore. Webern era innamorato della cugina Wilhelmine e non poteva pensare di sposarla per i loro legami di consanguineità. E come i musicologi hanno trovato anche in Alban Berg delle lettere d'amore nella *Suite Lirica*, così per Webern ci si è resi conto che più tardi poté sposare Wilhelmine ma che per tutta la sua infanzia e per tutta la giovinezza fu segnato da questo amore che sembrava impossibile da realizzare.

Herman Rapaport, un filosofo americano che si occupa anche di musicologia, dimostra studiando questo caso che più la musica di Webern si spinge all'estremo, verso il minimalismo, verso il silenzio, con pochissimi suoni sgranati e rarefatti, più il testo è in conflitto con l'accompagnamento musicale: perché ciò che diceva il testo era accettato dalla musica ma a prezzo della morte della musica nel senso tradizionale del termine, cioè il silenzio dei suoni corrispondeva a ciò che il testo diceva ma cantare il testo significava contraddire il senso stesso del testo.

Se siamo fedeli a Webern, bisogna capire la *Melodia* op. 8 come con-

sequenza di una nota nel suo libro *In cammino verso la nuova musica* dove dice a un certo punto che quando ha scritto la serie di dodici suoni tutta la musica era già dentro questi suoni e non ha avuto più bisogno di comporre. Ciò consente a Rapaport di criticare l'approccio di Pierre Boulez che cerca di mettere in luce il testo attraverso la musica, come se ci dovesse essere un equilibrio di pienezza tra i due; Boulez dice che effettivamente la difficoltà della scrittura melodica è molto vicina al rumore di fondo.

Questa prossimità della musica di Webern al rumore di fondo può far nascere qualcosa in compositori che si ispirano a Webern anche se non lo imitano direttamente, come John Cage: cioè, potrebbe essere un minimalismo concepito in tutt'altro modo, che non semplicemente per l'estensione del suono, non come rumore di fondo ma come rumore di forma, come dare alla musica abbastanza potere perché si reincarni in un'altra cosa, nel linguaggio del testo per esempio, nella poesia di Rilke. Se ci sono gradi di silenzio non sono gradi di profondità di silenzio ma gradi di semiotizzazione del contesto sonoro.

Daniele Lombardi del resto ha già parlato di come credo John Cage si ispiri a Busoni: l'essenziale di Busoni si trova non tanto nella sua opera, ma piuttosto nelle intuizioni dell'ultimo periodo. Penso alle lettere alla moglie del 1923, scritte poco prima di morire, in cui espone una dottrina estetica rivoluzionaria, per cui ogni suono si può rappresentare come una stella, una costellazione di stelle situate a distanze diverse. La simultaneità della nostra percezione è in fondo illusoria. Le differenze cui dobbiamo essere sensibili sono delle differenze nella spazializzazione del suono.

Ho parlato con Cage di questo problema e gli ho chiesto che ne pensava dell'influenza di Busoni; Peter Yates, un critico americano dell'epoca, aveva già intuito qualcosa circa il rapporto tra John Cage e Busoni e anche tra Busoni e Varèse. Cage mi ha detto di essere un attento lettore di Busoni, e di essere molto vicino a questo suo modo di concepire la musica come costellazione, a questa concezione cosmica della musica.

Si tratta di un tema che troviamo in Busoni, come ho detto, nel 1923 ma anche molto prima, nel 1898, espresso da un pensatore che apparentemente non aveva niente a che fare con la musica: Anatole France. Nella sua *Histoire comique*, apparsa a puntate nella *Revue blanche* nel 1898, troviamo una scena straordinaria in cui un attore di teatro durante l'intermezzo tra una prova e l'altra si rivolge agli altri attori con un discorso in cui fa presente che tutti vedono nel cielo delle stelle nello stesso momento e con la stessa luce ma di fatto non è mai la stessa luce perché ha impiegato tempi

diversi per raggiungerli. Perciò bisogna pensare alle differenze profonde che esistono tra i suoni e anche all'interno di un suono invece di pensare che tutto ci sia dato in simultaneità.

Credo lo stesso problema sia stato posto, e che lo si possa risolvere nello stesso modo, nell'opera davvero stupefacente che Daniele Lombardi ha intitolato *Faustimmung*, dove il mito di Faust può essere ripensato come se il contratto con il diavolo, con il potere malefico, con Mefistofele, cioè con Fela, consistesse nel dare a Faust la facoltà di vedere la musica con gli occhi. L'occhio ascolta, come diceva Claudel. Si tratta di una sinestesia, forse è il segreto di Faust come ce lo illustra Daniele Lombardi, e il seguito di quest'opera stupefacente ci descrive l'incarnazione possibile di questa sinestesia in tutti gli aspetti di un'opera lirica che non è un'opera lirica vera e propria. È più complicato: si tratta piuttosto di una serie di frammenti che si raggiungono senza mai ricomporsi insieme, giungendo da diverse costellazioni, con un effetto di evanescenza generale che non ci dà mai riposo.

Margherita con il suo violoncello ha la facoltà di ristabilire il senso della melodia che sparisce man mano che l'opera procede. Si può avere conciliazione tra più mondi le cui date, le diverse epoche, non coincidono più; il tempo musicale non è più unitario, è qualcosa di definitivamente frammentario, di esplosivo.

Dobbiamo pensare l'uguaglianza della dimensione tempo come qualcosa che è un'utopia, qualcosa che bisogna conquistare: non l'identità del momento del tempo di Heidegger ma la controidentità, la non-identità del momento del tempo come in Ernst Bloch. Le tre *Promenades* nelle quali vengono dette delle poesie che rimandano a poeti di periodi differenti, scandiscono tutto *Faustimmung*. Ci sono dieci movimenti in quest'opera, come in *Turangalila* di Messiaen, dieci movimenti che si distribuiscono in quest'opera con la possibilità per la voce di esprimersi o di rinunciare; la possibilità per la voce di riconquistare il senso è legata all'evanescenza del senso attraverso le epoche.

Ci può essere in questa musica una atmosfera romantica come nel *Narcysus*, con effetti assolutamente tonali, ma ci può essere anche una citazione del *Mephisto Waltz* alla fine, in *L'avenir qui est paresse* che è l'ultimo movimento e dunque si possono avere delle citazioni 'postmoderne' in quest'opera e ci può essere intermediazione tra parlato e cantato che ha lo stesso valore di spaesamento, cioè lo stesso valore di esplosione del senso.

Ciò che ci viene proposto è perciò vicino a Cage e allo stesso tempo anche molto differente da quello che faceva Cage: penso a *Européras* di Cage.

È vicino perché c'è effettivamente un riflesso di citazioni, di interventi che vengono da tempi differenti, ma al tempo stesso è lontano da Cage perché c'è una fiducia nel testo che può essere legata a Sheila Concari, ma che è comunque qualcosa che ci colpisce nella misura in cui si tratta del filo del senso, di ritrovare una musicalità che non esisteva e non può esistere nella percezione comune. Trovare una musica più profonda dentro al silenzio del senso, si potrebbe dire.

Ho ricevuto ultimamente da un collega di Nizza che si chiama Patrick Quillier un testo dedicato a Yves Bonnefoy, che si intitola *Entre bruit et silence (Tra rumore e silenzio)*: è un testo che parla essenzialmente dello sguardo sui pittori e sul mondo come ascolto inquieto di questo mondo. Questo ascolto fine, dice Quillier, è in grado di dare lo spazio giusto alle sfumature più diverse. La percezione del rumore delle api nel rumore della neve: è un'immagine di Yves Bonnefoy. In altri termini, forse c'è nel non-detto dei suoni, cioè in ciò che la parola evoca e che è sonoro ma che è al di qua dell'espressione musicale, forse c'è nella musica del senso un modo di rivelare un senso nascosto che rivela dunque un'altra forma di sfondo, un silenzio la cui profondità è legata al senso e alla forma e non alla forma e al rumore. Tra il silenzio e il rumore c'è spazio per un silenzio formale ed è questo silenzio che Quillier studia pensando semplicemente a una categoria tradizionale, pitagorica: l'acusmatica.

Acusmatica è una parola inventata da Pierre Schaeffer per definire la musica concreta, la modalità, che secondo Schaeffer tutti i musicisti devono adottare una trasformazione dei suoni, in modo che non si possano riconoscere per esempio una porta e un sospiro nella musica di Pierre Henry, *Variazioni per una porta e un sospiro*, dove né la porta né il sospiro devono essere riconosciuti come tali, ma devono essere una non-porta e un non-sospiro. Si deve, in altri termini, trasformare la causalità in modo da tornare alla tradizione pitagorica, che sopprimeva la visibilità, la fonte visibile, del suono. Il silenzio era l'invisibilità del suono.

Se si scava in questa idea di acusmatica, nell'idea di nascondere l'origine dei suoni, e se si cerca di prendere sul serio in una teoria del silenzio, che sarebbe una pratica silenziosa della musica d'oggi, la missione della parola, si arriva a una definizione in cui poesia e musica possono incontrarsi in modo inatteso, ma anche in cui la poesia acquista tutto il suo significato semplicemente perché crea le cose nominandole. È forse una delle grandi illusioni del ventesimo secolo – penso a Heidegger – aver creduto che il linguaggio possa 'intronizzare' le cose e farle essere. Ma è una posizione

poeticamente giustificata; se filosoficamente questa presa di posizione è discutibile, è invece indiscutibile poeticamente perché è in questo modo che il poeta lavora, che si può fare analisi, ed è così che Patrick Quillier analizza Yves Bonnefoy.

A partire da questo troviamo per esempio in *Medeamaterial* di Giancarlo Cardini o nel poema di Frost accompagnato dal pianoforte e dalla percussione (penso anche a Robert Ashley) la voce che suscita una specie di movimento del pensiero che è un movimento verso il visibile, ma al tempo stesso un movimento che musicalmente trova non una risposta, ma un contrappunto, e smentisce in ogni momento, sottolineandola, la stasi generale di una atmosfera o di una rappresentazione. Penso che ci sia qui una corrispondenza totalmente inattesa tra la voce e l'accompagnamento, ma accompagnamento tra virgolette perché né l'una né l'altro sono un accompagnamento, che ci sia una dipendenza della voce e del testo musicale, che fa sì che la loro congiunzione, apparentemente inattesa e arbitraria, diventi definitiva, solamente per il fatto di essere proposta. Non si può più ascoltare questa musica e poi leggere una poesia di Frost: io l'ho sperimentato personalmente.

Quando Debussy mette in musica dei versi e cerca di far risuonare nell'accompagnamento al piano ciò che viene detto nella melodia e ciò che viene detto dal poeta, si ha l'impressione che la musica imiti ciò che è detto dal linguaggio, ma il linguaggio deve imitare ciò che fa la musica e la musica imita ciò che fa il linguaggio. Cioè, c'è una doppia imitazione e questo neutralizza in certo senso l'idea stessa di mimesi.

Quando poco fa ho parlato del rumore della forma, in opposizione al rumore di fondo, intendevo dire che c'era reciprocità tra la voce e il contesto sonoro al punto che il senso non è più decidibile: non è più il senso della musica né il senso della parola, ma è un senso configurato dal libero incontro dei due. È il senso della differenza tra i due; direi che ciò che conta è l'intermediario o l'intervallo tra la voce e il suono: dunque, tra il rumore e il silenzio, per riprendere quello che dice Patrick Quillier nel suo testo su Yves Bonnefoy.

Penso a un'opera come *Gesti sul piano. Solo per la mano destra* di Giuseppe Chiari, che sono stati suonati dall'autore in un disco straordinario, che merita di essere famoso ed è già famoso. Penso anche al libro di fotografie pubblicato da Chiari. Chiari rappresenta *Fluxus*, ma *Fluxus* non esiste come gruppo bensì come una serie di individui. *Fluxus* può essere inteso come un videoclip, una istantanea, ma soprattutto come l'infinita

delicatezza di un movimento, che può essere un movimento della voce o anche un movimento della mano, che nel gesto è ripreso dall'immagine con una serie di corrispondenze che non sono mai corrispondenze esatte ma sempre degli scarti. Quest'idea del silenzio consiste nella differenza che appare ogni volta tra il senso che desidereremmo dare e il senso che ci sfugge, il senso indecidibile.

Si può fare riferimento a Richard Littlefield, un semiotico americano che ora insegna negli Stati Uniti ma che ha lavorato per molti anni a Helsinki con Eero Tarasti sulla semiotica del silenzio, e che ha scritto un libro intitolato *Frames and Framing*, cioè *La cornice e l'incorniciare* dedicato ai margini della analisi musicale. In un capitolo sul silenzio come cornice musicale, rinvia a un famoso testo di Derrida sull'*ergon* e il *parergon*. Chiarisco il concetto: se l'opera, *ergon*, si tiene in piedi è grazie a una cornice esternea, e per opera si può intendere una scultura o un quadro o qualsiasi opera visiva. Se la scultura si regge è perché ha una base; se il quadro, il dipinto, è visibile è perché è contenuto nella cornice, che lo protegge anche contro la durezza del mondo esterno. La cornice nella musica è il silenzio. Ma la forza di Littlefield è di scoprire che questo silenzio ha molti echi e crea il suo spazio interiore. Contrariamente a quello che si può pensare, la musica è più spaziale delle arti spaziali perché crea una infinità di silenzi all'interno stesso dei suoni ed è questa disciplina che Littlefield cerca di fissare, dicendo che le musiche d'oggi che sono musiche di *parergon*, cioè di ciò che circonda l'*ergon*, l'opera; sono delle musiche che vanno più lontano nello sfruttamento di ciò che può essere il centro stesso dell'opera, il senso di un'opera, rispetto a ciò che aveva luogo quando si credeva che l'opera fosse finita, perché sono musiche che inoculano il silenzio, il mistero del silenzio, al centro di ciò che deve essere udito o visto. Di conseguenza l'idea di Littlefield è che noi privilegiamo il *parergon* all'*ergon*, ma che questo non ci impedisce affatto di ritornare all'*ergon*. Nel senso in cui *Faustimmung* ritorna al *Mephisto Waltz*. *Mephisto Waltz* era effettivamente il valzer pieno, plenario, nel senso in cui la *Bossa Nova* o il *Vecchio slow* di Giancarlo Cardini sono opere plenarie di un'altra epoca. Anche se sono della nostra epoca. Ho molto apprezzato l'impeto con cui Cardini fustiga Adorno, dicendo che non è concepibile che la musica sia fatta solo di concetti, e che sia fatta solo di dialettica. Al di là di questa dialettica e di questi concetti, e al di là della condanna da parte di Adorno di tutta o di molta musica contemporanea, c'è qualcosa di vivo che è la musica cosiddetta leggera, che è importante quanto se non di più della musica pesante. In questa idea,

che dico in modo caricaturale, penso si celi qualcosa di fondamentale: è una teoria del tempo, una pratica del tempo, che consiste nel ripiegare il tempo su se stesso, per far sì che dei brandelli di tempo che non si conoscono entrino in contatto e questo mi sembra essere il senso stesso di un'arte che rilegge le cose, di un'arte religiosa, di una religione completamente laica, naturalmente, la religione di una partitura che può sfidare la nozione stessa del tempo, non essendo schiava di nessuna stasi nel tempo. La stasi nel tempo, l'immobilità d'insieme del tempo è il fatto di poter ripiegare il fazzoletto e penso all'immagine del fazzoletto in Michel Serres. È di fatto il tempo che possiamo vivere, perché siamo contemporanei di Anassimandro e di Lucrezio, ma anche di Einstein. Possiamo vivere più cose insieme. Dunque, ciò che arriviamo a immaginare è un'opera a cavallo del tempo, a seguito dell'immaginazione di Busoni ma anche dei futuristi e di John Cage. Un'opera che permetterebbe a momenti diversi del tempo di incontrarsi, un pò come accade a Firenze: siamo in un edificio di archeologia industriale ma in mezzo a un paesaggio medievale con di tanto in tanto dei momenti rinascimentali fulminanti. Viviamo tutti questi secoli insieme.

Max Neuhaus, il più straordinario compositore minimalista che io conosca si è convertito alla musica della non musica, cioè alla musica del silenzio, dopo essere stato uno dei migliori percussionisti del mondo. Ha trovato accanto alla cattedrale di Colonia un albero che non era stato toccato dai bombardamenti. Ha scoperto che nel sedicesimo secolo c'era un carillon che suonava una volta al mese in un momento preciso. Ha riempito l'albero di microfoni e di strumenti di amplificazione e ha fatto produrre dall'albero un carillon che possiamo sentire su un banco accanto alla cattedrale quando intorno tutto è stato ricostruito e niente è com'era nel sedicesimo secolo.

La critica tedesca ha salutato tutto questo come un grande avvenimento romantico. Credo che sia proprio questo tipo di cose che possiamo vivere grazie a certe musiche d'oggi, che hanno la facoltà di abitare più tempi contemporaneamente e che ci rendono testimoni della pluralità temporale; in fondo è la pluralità dei tempi che è rivelata dalla pluralità dei silenzi.

Ci sono nella nostra vita altrettanti tempi, cioè spazi possibili, quante possibilità di creare silenzio. Non c'è dunque un solo silenzio ma, come diceva Lyotard, molti silenzi. Il silenzio non esiste nel senso in cui ci sia qualcosa da trovare ma se non esiste è perché c'è una pluralità di silenzi.

Per concludere, vorrei semplicemente ricordare che all'epoca in cui Cage scriveva dei mesostici per Merce Cunningham, sottoponendo la biblioteca

di Cunningham a delle operazioni del caso, aveva sottratto alcuni caratteri tipografici e aveva tirato a sorte la possibilità di stamparli insieme e dunque di accumulare le variazioni su un solo punto e su una sola pagina. Aveva poi affidato questa partitura strana a un cantante davvero straordinario che si chiamava Demetrio Stratos, un greco di Alessandria che però viveva a Milano e che aveva fondato ed era il principale animatore del gruppo Area, pubblicato da Cramps Records. Stratos si era dimostrato un formidabile allievo e aveva perfezionato la tecnica del canto armonico, cioè emettere un suono fondamentale e poi due o tre armonici contemporaneamente, e alla fine avere un solo suono e poi fare una polifonia di armonici e tutto questo con una sola emissione di voce. Questa tecnica 'presa a prestito' da Demetrio Stratos dai monaci tibetani o della Mongolia gli aveva permesso di eseguire la partitura visiva di John Cage. È una tecnica simile quella che ha permesso a Iegor Reznikoff, professore di logica all'Università di Parigi 10, ma russo bianco, come si capisce dal suo nome, con una bella voce e capace come matematico di fare esperimenti e di verificare ciò che ricercava, gli ha permesso, dicevo, di riscoprire che il canto protogregoriano può essere cantato con il canto armonico di Demetrio Stratos. Ha fatto delle registrazioni di voci multiple, di una polifonia di armonici, nelle grandi chiese romaniche di Francia. Ma passando delle vacanze in Ariège si è accorto che la scansione degli affreschi nelle grotte preistoriche obbediva a delle costanti, corrispondenti a una musica che funzionava per intonazioni giuste. Di conseguenza, tra John Cage, che scrive per Merce Cunningham e per Demetrio Stratos, e le chiese romaniche e le grotte preistoriche c'è un legame, che si può cercare e trovare altrove. Per esempio quando il violoncellista tedesco Michael Bach ha reinventato l'arco curvo sempre per aiutare John Cage a creare degli armonici, nei suoi *Number pieces*. Nel pezzo *One*<sup>8</sup> per violoncello solo, c'è tutto un passaggio che ruota attorno al fa diesis, sempre designato come un tempo ma che non si può situare, il che fa capire come Cage alla fine della vita ritrovi l'armonia, cioè risponda in modo lontano ma efficace a Schönberg.

L'armonia esiste e comprende anche il rumore. L'armonia comprende il rumore perché c'è dentro il suono del violoncello la possibilità di far sentire degli armonici che sottraggono dei parziali al rumore del contesto e in quel momento in *One*<sup>8</sup> Michael Bach arriva una tecnica per poter suonare le *Suites* di Bach, facendo vibrare tutta la polifonia delle quattro corde, grazie alla curvatura dell'arco, ma che permette di suonare anche dei pezzi di Dieter Schnebel oppure di John Cage facendo valere una tecnica

completamente rivoluzionaria, che è al tempo stesso rivoluzionaria e profondamente arcaica. Penso che siamo in una specie di silenzio in eco dove ogni realtà sonora ne maschera un'altra che ci rimanda a un'altra forma del passato, e dovunque ci rivolgiamo alla musica d'oggi troveremo delle esperienze di questo genere, cioè troveremo delle corrispondenze che non sono premeditate, che sono senza causalità reale, ma che corrispondono precisamente a configurare un mondo in cui non abbiamo nessuna certezza, nessuna verità, ma allo stesso tempo troviamo sempre qualcosa di nuovo da provare, cioè una nuova esperienza da fare.

Ed è questa esperienza che dà valore alla musica nuova ed è a questa esperienza che partecipa il lavoro dei compositori fiorentini che ho citato. Da Sylvano Bussotti a Daniele Lombardi, da Giancarlo Cardini a Giuseppe Chiari, penso vi sia un insieme che corrisponde a un territorio, a un modo di vedere il mondo, che non mi aveva colpito in questo modo prima di arrivare a Firenze. Ho avuto l'impressione di scoprire qui, grazie ai documenti che mi sono stati dati, dei tasselli mancanti in un quadro d'insieme che bisognerebbe cercare di costituire per avere un'idea di ciò che la musica d'oggi ci offre, al di là delle parole d'ordine partigiane, delle scuole o dei critici che si attengono all'una o all'altra versione di questa o quell'opera. Credo che bisogna concepire la nozione di opera molto al di là, come la grande opera e non come l'opera, e ciò che fa la grande opera è forse una non-opera, l'“inoperosità” di cui parla Maurice Blanchot.

È precisamente a partire da questo aspetto negativo, e questa specie di stimolo per il futuro, che si può lavorare.



# Piergiorgio Odifreddi

## *Musica & numeri*

Accostare tra loro musica e matematica può sembrare una provocazione, un'istigazione all'intrattenimento di relazioni pericolose proprio fra le due discipline che, con le rispettive calde sensualità e fredda razionalità, più e meglio incarnano e simboleggiano la supposta irreconciliabile opposizione fra le due cultura. In realtà, la separazione dalla matematica è stata solo una parentesi temporanea e (letteralmente) romantica della storia della musica, preceduta da millenni di felice convivenza, e seguita dall'inevitabile riconciliazione.

Per convincersi che il legame fra musica e matematica non è soltanto un'illusione acustica, cercheremo di isolare nella storia momenti di interazione diretta e reciproca fra le due discipline. Li troveremo ricercando, da un lato, la *matematica del senso* nella pratica musicale: scoprendo che anche nella musica, come già nella letteratura e nella pittura, molte strutture sono effettivamente riconducibili a classificazioni matematiche, sia concrete che astratte.

### **Annotazioni brevi e minime**

Il primo elemento matematico che colpisce l'occhio (o l'orecchio) in uno spirito è la notazione di *metro* indicata in chiave sotto forma di frazione. Ad esempio,  $3/4$  indica che ogni battuta è composta di 3 unità, ciascuna di valore  $1/4$ . Oppure,  $9/8$  indica che ogni battuta è composta di 9 unità, ciascuna di valore  $1/8$ .

I rapporti fra le unità sono definiti da uno schema binario, che assegna alle note valori di una progressione geometrica di ragione  $1/2$  :

nota	valore
lunga	4
breve	2
semibreve	1
minima	$1/2$
semiminima	$1/4$
croma	$1/8$

semicroma	1/16
biscroma	1/32
semibiscroma	1/64

Nella prima notazione musicale degli inizi del Duecento, introdotta dalla scuola di Nôtre-Dame, le note erano solo di due tipi: una *longa* e una *brevis*. In precedenza la notazione si limitava invece a dei *neumi*, segni grafici consistenti di punti e virgole sopra le sillabe del testo da cantare.

Con lo sviluppo storico si introdussero note di durata sempre più brevi, e contemporaneamente le note più lunghe si trasformarono da unità a multipli di unità. Ad esempio, con l'introduzione della semibreve verso il 1250, la lunga cessò di essere l'unità principale, e divenne il doppio della breve. Con l'introduzione della minima verso il 1280, fu invece la breve a diventare il doppio della semibreve, mentre la lunga scomparve.

Il sistema fu codificato contemporaneamente, verso il 1320, in Francia nell'*Ars nova* da Philippe de Vitry, e in Italia nel *Pomerio di musica censurata* da Marchetto da Padova. Esso prevedeva quattro tipi di metro, a seconda delle possibili divisioni di breve (*tempus*) e semibreve (*prolatio*) in due o tre parti:

metro	breve	semibreve
2/4	2 semibrevi	2 minime
6/8	2 semibrevi	3 minime
3/4	3 semibrevi	2 minime
9/8	3 semibrevi	3 minime

Un artificio grafico usato all'epoca per distinguere la divisione in tre parti, considerata perfetta, da quella in due parti, considerata imperfetta, era di usare colori diversi. La conversione fu dapprima che *tre note rosse equivalevano a due nere*, ossia una nota rossa aumentava di metà del suo valore diventando nera. A partire dal secolo XV la convenzione divenne invece che *tre note nere equivalevano a due bianche*.

Benché nella musica moderna si adotti soltanto la divisione binaria, al divisione ternaria si può effettuare mediante i punti di valore, che hanno lo stesso effetto mediante i punti di valore, che hanno lo stesso effetto di colore: *tre note normali equivalgono a due note puntate*, ossia una nota aumenta di metà del suo valore grazie al punto.

Inoltre, la tensione fra divisione binaria e ternaria permane nei metri latenti che emergono da quelli manifesti, ad esempio attraverso l'*hemiola*:

un metro a due tempi con suddivisione ternaria, come:

$$6/4 = 3/4 + 3/4,$$

che produce un metro a tre tempi con suddivisione binaria, come

$$3/2 = 2/4 + 2/4 + 2/4.$$

Più in generale, l'*hemiola* si può considerare l'analogo musicale della *semplificazione* numerica di una frazione, che si ottiene dividendo numeratore e denominatore per uno stesso numero. E si può considerare come un tipo di *acrostico* musicale, che si ottiene isolando note in certe posizioni nelle battute, così come negli acrostici letterari si isolano lettere in certe posizioni nei versi.

Il principio aritmetico della *riduzione a denominatore comune* di più frazioni regola invece la coesistenza di ritmi diversi. Un primo esempio è dato dai i *tempi irregolari*, in cui i numeratori delle frazioni non sono divisibili per 2 o per 3, come il *ritmo cretese*:

$$5/4 = 2/4 + 1/4 + 2/4$$

Usato nella poesia e nel canto dei greci.

Un secondo esempio sono i *tempi bulgari*, resi popolari da Béla Bartók, che corrispondono invece a suddivisioni irregolari del numeratore. Ad esempio:

$$8/8 = 2/8 + 3/8 + 3/8 \text{ o } 9/8 = 4/8 + 2/8 + 3/8.$$

Un ultimo esempio è costituito dalla *poliritmia*, come nella famosa scena del ballo del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart (1787): Don Ottavio e Donna Anna aprono con un minuetto in  $3/4$ , su cui si inseriscono dapprima Don Giovanni e Zerlina in una contraddanza (o follia) in  $2/4$ , e poi Leporello e Masetto in una danza tedesca (o allemanda) in  $3/8$ . A ogni due battute del minuetto ne corrispondono tre della contraddanza, come nel precedente esempio di hemiola, e sei della danza tedesca, che è suonata in terzine. La complicazione matematica della sovrapposizione dei tempi delle tre danze si riflette poi, ovviamente, sia sull'esecuzione sia sull'ascolto.

## Il valzer della roulette

Un esempio di combinatoria musicale a livello dei *ritmi* si trova in *Cronocromia* di Messian (1960), che è basata sulla permutazione

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16  
 3 28 5 30 7 32 26 2 25 1 8 24 9 23 16 17  
 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32  
 18 22 21 19 20 4 31 6 29 10 27 11 15 14 12 13

dei numeri da 1 a 32, corrispondenti a durate crescenti da una bischromia a una semibreve. La permutazione scelta ha ordine 36, e Messian utilizzava sequenze delle sue iterazioni nella composizione. Un procedimento analogo è usato nelle ‘Settantaquattro durate’ del suo *Libro d’organo* (1951).

Passando a livelli dei tempi di un insieme, è interessante la scelta effettuata da Bach per i nove canoni delle *Variazioni Goldberg*, che ricorda in piccolo il procedimento usato da Percec per *La vita: istruzioni per l’uso*. Si tratta, infatti di tutte le combinazioni possibili di un  $m$  gruppi di  $n$  note ciascuno:

	2 gruppi	3 gruppi	4 gruppi
2 note	2/2	3/8	4/4
3 note	6/8	9/8	12/8
4 note	2/4	3/4	4/4

Come Percec, anche Bach non assegna i tempi ai canoni nell’ordine più ovvio, che è quello da sinistra a destra e dall’alto in basso, bensì il seguente:

	2 gruppi	3 gruppi	4 gruppi
2 note	Sesto	secondo	Terzo
3 note	Nono	Ottavo	Primo
4 note	Quinto	Quarto	Settimo

Passando al livello delle *battute*, mettere insieme brani in maniera combinatoria divenne una moda nel Settecento, dopo che nel 1757 un allievo di Bach dal nome Johann Philipp Kirnberger propose, nel *Compositore per-*

*petuo di polacche e minuetti*, di usare i dadi per generare automaticamente piccole composizioni a partire da frammenti predisposti.

Tra gli esperimenti tentati da vari compositori, quello più riuscito è il *Gioco di dadi musicali* di Mozart, pubblicato postumo nel 1793. Si tratta di 176 battute di valzer, «con istruzioni per comporne tanti quanti se ne vuole senza la minima conoscenza della musica, tirando due dadi».

Le battute sono numerate da 1 a 176, e i numeri disposti su una scacchiera 16x11: scegliendo un numero per ogni riga, si determina un valzer di 16 battute. La scelta è effettuata ogni volta tirando due dadi, e sottraendo 1 dal numero tra 2 e 12 così ottenuto. I possibili valzer che si possono ottenere sono dunque:

$$11^{16} = 45.949.729.863.572.161.$$

In realtà, per assicurare la riuscita compositiva dei brani Mozart ha barato leggermente: le otto opzioni per l'ottava e la sedicesima battuta, che concludono la prima metà e l'intero valzer, si riducono in realtà a due sole ripetute. Ciononostante, le possibilità rimangono comunque all'incirca 15 volte quelle dei *Centomila miliardi di poemi* di Queneau:

$$11^{14} \times 2^2 = 1.518.999.334.332.964.$$

Esse non hanno però tutte la stessa probabilità, perché tirando due dadi i numeri da 2 a 12 non escono tutti con la stessa frequenza: ad esempio, 7 è il più probabile, e 2 e 12 i meno probabili. Volendo ottenere numeri (e valzer) con la stessa probabilità, bisognerebbe usare non due dadi cubici, ma un solo dado dodecaedrico.

Passando infine al livello di *note*, le permutazioni dei 12 semitoni si chiamano *serie dodecafoniche*, e costituiscono allo stesso tempo anagrammi e pangrammi della scala cromatica. A parte appunto le scale cromatiche, e i cicli di quinte, il primo esempio non banale di serie si trova nel *Don Giovanni* di Mozart (1787), alle parole del Commendatore: «Non si pasce il cibo mortale/chi si pasce di cibo celeste», ma le possibilità sono enormi. Più precisamente, senza contare sovrapposizioni di note o durate:

$$12! = 487.896.000$$

Sulle serie si basa la *dodecaфонia*, un procedimento di composizione

inaugurato ufficialmente da Arnold Schönberg nel 1923 con i *Cinque pezzi per pianoforte*, e basato sull'uso uniforme di tutte le 12 note in una stessa composizione. Accostare però fra loro serie arbitrarie non eviterebbe in generale la ripetizione delle note che la serie intende abolire. Usare sempre la stessa serie, d'altra parte, ridurrebbe invece la composizione alla scelta del colore e della durata di note sempre ripetute nello stesso ordine.

Schönberg scelse quindi una via intermedia, ispirata alla musica barocca: una serie può essere sotto posta soltanto alle manipolazioni canoniche, mediante *riflessioni* (retta, retrograda, inversa o retrograda inversa) e *trasposizioni* in altre chiavi. Ogni serie ne genera dunque 48, attraverso i quattro tipi di forme a specchio, ciascuna in 12 possibili trasposizioni.

Più che a questi aspetti più propriamente matematici, Schönberg era però attento a quelli numerologici, soprattutto del 12. Ad esempio, vide nella somma delle due cifre 1 e 2 la triade divina che rappresenta ciò che la un inizio, uno sviluppo e una fine, e dunque anche le composizioni musicali. E nel titolo del suo capolavoro dodecafonico, l'incompiuta opera *Moses und Aron* (1951), storpiò il nome di Aronne, che sia in tedesco sia in inglese si scrive Aaron, affinché consistesse soltanto in 12 lettere. Sulla sua tomba, un cubo in bilico su un vertice simboleggia il 12, attraverso il numero dei lati.

Il numero sfortunato di Schönberg era invece il 13, ed egli numerava le battute delle sue partiture usando 12 al suo posto. Temeva di morire a  $65 = 13 \times 5$  anni, e quando superò quell'età ritenne di essere al sicuro fino al multiplo successivo, cioè a 78 anni, ma avvicinandosi ai 76 anni si accorse che le cifre sommavano a 13. La sorte volle che morisse appunto a 76 anni, il venerdì 13 luglio del 1951, un quanto d'ora prima della mezzanotte, dopo aver detto a sua moglie: «Il giorno ormai è finito, ci siamo preoccupati per nulla».

Schönberg rappresenta, in un certo senso, una versione moderna di Pitagora, al quale ci dedicheremo tra breve: non solo entrambi ritennero che sia la musica sia la vita fossero regolate (o regalate) da leggi matematiche, ma dispensano il loro insegnamento in maniera esoterica a una setta di adepti che il considerano semidèi. Nel caso di Schönberg, il cui atteggiamento fu descritto da Thomas Mann nel *Doctor Faustus* (1947), i due discepoli più ispirati furono Alban Berg e Anton Webern, che proseguirono e svilupparono l'oscura musica per iniziati inaugurata dal maestro.

Nella dodecafonia originaria la composizione consentiva nel combinare le 48 variazioni di una serie fissata, variando i parametri del suono delle

singole note: la durata, l'intensità, il timbro, la strumentazione e così via. Il passo logico successivo alla restrizione tematica fu un'analoga restrizione di tutti i parametri del suono, in cui non soltanto la serie, ma anche ogni altro aspetto della composizione fosse definito dalle regole: ritmi, dinamiche, attacchi, e quant'altro.

A questa formalizzazione della musica, che tendeva a produrre opere quasi completamente meccanizzate, e dunque più vicine alla programmazione informatica che alla composizione musicale, si rifecero la scuola di Darmstadt e gli studi di Colonia e Milano, attorno a cui si aggregarono personaggi quali Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Luciano Berio.

Se poi dal punto di vista acustico questo genere di musica non risulta troppo gradito al pubblico, era cosa che interessava poco ai compositori. Ad esempio, nel 1958 Milton Babbitt, laureato in matematica e uno dei più rappresentativi esponenti di questo movimento, sintetizzò i loro sentimenti nel significato stesso di un suo saggio: *Who cares if you listen?* Chi se ne frega se stai a sentire?

### **La musica delle sfere**

Oltre a Schönberg e ai dodecafonicisti, molti altri musicisti contemporanei hanno apertamente rivendicato la loro discendenza ideale da una concezione della musica che Iannis Xanakis, il più matematico dei compositori moderni, ha sintetizzato nel motto: « Siamo tutti pitagorici ».

Per comprendere a fondo i legami tra matematica e musica è dunque necessario rivolgere lo sguardo all'indietro, agli antichi Greci. Essi chiamavano *mousiké* ogni attività umana governata dalle Muse, e distinguevano nella musica propriamente detta due tipi: uno teoretico e sacro, e l'altro sensoriale e profano. Questa contrapposizione è stata tramandata nei secoli, e permane ancor oggi nella dicotomia che pone da una parte la musica classica, la composizione e le orchestre, sinfoniche e da camera, e dall'altra parte la musica pop(olare), l'improvvisazione, e le bande e i complessi.

Per i pitagorici, però, oltre alla musica *strumentale* esistevano anche una musica *umana*, suonata dall'organismo, e una musica *mondana*, risuonata dal cosmo. E alla coincidenza delle tre Pitagora faceva risalire, da un lato, l'effetto emotivo prodotto, per letterale risonanza, dalla melodia sull'uomo, e dall'altro lato la possibilità di dedurre le leggi matematiche dell'universo da quelle musicali.

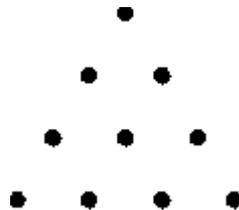
Da un ulteriore insegnamento pitagorico, che si può riassumere nella triplice *coincidenza di matematica, natura e musica*, deriva poi il ruolo fondamentale che la musica ebbe per due millenni nella cultura occidentale. A questo insegnamento Pitagora arrivò, secondo la leggenda tramandata da Giamblico, in due modi diversi: paragonando i pesi di martelli diversi che aveva sentito risuonare nei pressi della bottega di un fabbro, e attraverso successivi esperimenti con pesi attaccati a nervi di bue. Ovvero, come si canta nel primo atto del *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini (1816):

Alternando questo a quello  
 Pesantissimo martello  
 Fa con barbara armonia  
 Muri e volte rimbombar.

I risultati delle osservazioni di Pitagora si possono riassumere nella seguente tabella, che concretizza l'astratta coincidenza fra matematica, natura e musica in una serie di rapporti *numerici*, che misurano i rapporti fra certe grandezze *fisiche* che producono certi rapporti *armonici*. Dalla tabella si deduce, ad esempio, che per aumentare di un'ottava il suono di una corda si deve dimezzare la lunghezza, o duplicare i pesi che ne producono la tensione:

intervallo	rapporto lunghezze	rapporto pesi
ottava	2:1	1:2
quinta	3:2	2:3
quarta	4:3	3:4

Dai numeri 1, 2, 3 e 4 coinvolti in queste leggi armoniche emergevano due aspetti particolarmente significativi per i pitagorici. Anzitutto, il loro numero magico 10, che ne è la somma. E poi, la forma sacra della *tetractys*, 'quartetto', su cui essi effettuavano i giuramenti:



I numeri 1, 2, 3 e 4 non erano comunque monopolio dei soli pitagorici. Per i confuciani ad esempio essi costituivano la fonte di ogni perfezione. E gli indiani dividevano ciascun ciclo del tempo cosmico in quattro ere (yuga), le cui durate erano appunto in proporzione 4 : 3 : 2 : 1. Più precisamente, il Krita-yuga durava 1.728.000 anni, il Tetra-yuga 1.296.000 anni, Dvapara-yuga 864.000, e il Kali-yuga 432.000.

Tornando all'armonia pitagorica, facendo denominatore comune la sequenza di rapporti  $1 : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : 2$ , diventa la sequenza di interi  $6 : 8 : 9 : 12$ , che secondo Giambico Pitagora ereditò dai Babilonesi. In entrambi i casi, l'ottava si può scomporre sia in proporzione aritmetica ( $6 : 9 : 12$ ), in una quinta più una quarta, sia in proporzione armonica ( $6 : 8 : 2$ ), in una quarta più una quinta. Per inciso, la media armonica prende appunto il suo nome dal fatto che essa corrisponde a questa scomposizione musicale dell'ottava, che ricorda anche 6 facce, gli 8 vertici e i 12 lati di un cubo.

Le scoperte musicali di Pitagora fornirono una giustificazione, non si sa se *a priori* o *a posteriori*, del suo aforistico credo '*tutto è (numero) razionale*', che codifica la fede nell'intelligibilità matematica della natura. E 'ragione' divenne la capacità di esprimere concetti mediante un 'rapporto' numerico, come testimonia l'uso dello stesso vocabolo per entrambi i termini, sia in greco (*logos*) che in latino (*ratio*). E poiché per i Greci *logos* significa anche la 'parola' stessa, il vocabolo esprimeva così una triplice coincidenza di linguaggio, razionalità e matematica. Il che permette di interpretare l'inizio del *Vangelo secondo Giovanni* come una riformulazione del credo pitagorico «in principio era la Ragione, e la ragione era Dio, e Dio era la Ragione» (e Cristo come una Frazione Divina: ovviamente  $1/3$ ).

Per quanto riguarda l'universo, Pitagora ereditò da Anassimandro l'idea che fosse composto di sfere celesti, avviluppate a strati attorno alla Terra: tra le sfere bruciava un fuoco cosmico, che faceva capolino attraverso i buchi nelle sfere che noi chiamiamo stelle e pianeti. Di suo Pitagora aggiunse l'idea che il movimento delle sfere produce una musica cosmica, inaudibile all'orecchio umano a causa della sua continuità e intensità, e strutturata secondo rapporti armonici.

Non può stupire che, con queste premesse, i pitagorici stabilissero un programma di studi per i loro allievi che, ripreso da Platone nella *Repubblica* e da Agostino nel *De musica*, venne poi codificato da Boezio nel *De institutione musica* come *quadrivium*, e divenne lo standard dell'educazione occidentale dal medioevo all'Ottocento. Esso comprendeva semplicemente tutto quanto c'era da sapere, cioè matematica (aritmetica e geometria),

musica e astronomia.

Estratto dalla conferenza pubblicata in *Penna, pennello e bacchetta, le tre invidie del matematico*, Bari, Laterza & Figli 2005.

## Francesco Giomi

### *Il domani dello sciocco velocissimo*

Come prima cosa vorrei ringraziare Daniele Lombardi non soltanto perché mi ha invitato a questa conversazione ma anche per averne in qualche modo suggerito il titolo. Forse non tutti riescono ad afferrare il termine 'sciocco velocissimo'. Si tratta di una definizione coniata da un personaggio molto importante per l'informatica musicale, Pietro Grossi, che definiva in questo modo i computer, macchine senza alcuna conoscenza ma in grado di svolgere con estrema rapidità operazioni molto semplici programmate dall'uomo. Grossi è recentemente scomparso, nel 2002, ed è stato un musicista che oltre ad avere influenzato il mio percorso professionale in campo musicale e tecnologico, ha soprattutto condizionato e fatto vivere il dibattito sulla musica di ricerca dal dopo guerra fino a oggi. Mi piace dare di Grossi questa definizione: un pioniere del pensiero musicale.

La conversazione si snoderà attraverso alcuni temi cari al pensiero di Grossi; mi sembrava giusto e doveroso seguire questo filo conduttore, un filo che Grossi ha seguito attraverso il suo lavoro e attraverso la sua influenza sul fare musica contemporaneo. Brevemente, per chi non conosce niente di Grossi, è stato un grande violoncellista, a soli 19 anni è diventato primo violoncello dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, dopo di che ha iniziato un percorso parallelo sulla musica contemporanea come compositore e alla fine degli anni Cinquanta ha iniziato ad occuparsi di musica elettronica. A partire dagli anni Sessanta è stato il primo italiano ad occuparsi di computer music, fino a quando ancora una volta, a metà degli anni Ottanta, ha cambiato ulteriormente prospettiva spostando il suo interesse verso l'arte visiva e le opere di computer graphics. È un percorso dunque di grande originalità e interesse perché, come vedremo, si proietta costantemente nel futuro. Il domani dello sciocco velocissimo è quindi una parafrasi del futuro della società digitale: cosa succede oggi e cosa succederà domani nel mondo dei computer? Lo sciocco velocissimo: una macchina di per sé priva di conoscenza che però esegue tutto quello che gli si richiede in maniera estremamente veloce. Questa cosa ha affascinato Grossi e l'ha condizionato non poco nel suo lavoro: infatti, il primo dei temi che desidero introdurre è proprio quello della *velocità*.

## La velocità

Grossi è sempre stato affascinato da questo aspetto dell'informatica, mettendolo in contrapposizione con la pratica musicale dove, per imparare bene a suonare uno strumento sono necessari anni ed anni di dedizione, e anche lo studio di una singola composizione richiede molte ore di applicazione. A partire dagli anni Sessanta la tecnologia ci mette a disposizione delle macchine che eseguono operazioni matematiche in maniera rapidissima e il tempo che si impiega a programmarle, rispetto al risultato, è comunque estremamente breve. Per Grossi, questa idea di istruire facilmente e rapidamente un computer per codificare digitalmente un pezzo di musica e poterlo suonare è sempre stato uno dei suoi interessi maggiori. E vorrei citare uno dei suoi lavori più caratteristici: la trascrizione per computer dei *Capricci* di Paganini. Questi tipo di esperienze, condotte già dai primi anni Settanta, vanno inquadrare alla luce del particolare momento della storia della tecnologia musicale. Così come accade per molte delle ricerche di Grossi, la loro importanza non sta tanto nel risultato sonoro – in fin dei conti interessa a pochi il fatto che si possa ascoltare una trascrizione per computer di un capriccio di Paganini – ma nel fatto che la macchina per la prima volta consenta un'operazione come questa, di passare dalla dimensione della partitura tradizionale ad una dimensione digitale del medesimo fatto musicale. Questo aspetto è stato spesso travisato nel lavoro di Grossi, ma a ben vedere costituisce anche una presa di posizione precisa nei confronti dell'informazione musicale e del suo trattamento. Una volta che, diceva Grossi, ho inserito dei dati all'interno del mio computer, posso «farci quello che mi pare», posso archivarli, trasformarli, inviarli ad altri, utilizzarli per qualcos'altro. Una delle esperienze più curiose è stata quella di imporre al *Capriccio* una rapidissima velocizzazione temporale, eseguendolo da computer, per esempio, cinquanta volte più veloce: eccoci nuovamente al tema della velocità. Una volta che l'informazione musicale risiede all'interno della memoria del calcolatore essa può essere in vari modi manipolata fino a raggiungere dei livelli di velocità e virtuosismo esecutivo impensabili per un interprete, superando quindi idealmente i limiti delle possibilità umane. Questa era forse una sua ossessione: superare le capacità manuali, un'ossessione che derivava certamente dal fatto di essere stato per tanto tempo un musicista che si era applicato moltissimo nello studio del violoncello. Portando il problema al paradosso diceva: «è inutile che io continui a studiare il violoncello perché c'è già una macchina

che può fare le stesse cose che io faccio ma in maniera molto più veloce nell'apprendimento e molto più rapida nell'esecuzione». Quindi un'idea della velocità non soltanto applicata al valore metronomico ma soprattutto alla capacità di elaborazione di strutture dati complesse come le composizioni musicali.

Il tema della velocità è per Grossi fondamentale e in qualche modo percorre tutto il suo operato, dalle prime esperienze informatiche fino ai programmi di computer graphics. Una velocità che è da un lato operativa nella costruzione dell'opera ma è anche (spesso) una velocità che per lui porta ad esplorare e superare i limiti delle capacità umane. Avere una altissima velocità di elaborazione era qualcosa di molto importante; negli anni Settanta egli lavora, soprattutto a Pisa, con famiglie di computer che venivano definiti *mainframe* (calcolatori di grosse dimensioni in grado di lavorare contemporaneamente per diversi utenti), riuscendone a sfruttare al massimo le potenzialità in modo da poter ascoltare immediatamente i risultati delle sue elaborazioni musicali, capire se erano adeguati o meno ed eventualmente cambiarli per poi ricominciare nuovamente da capo il processo. Certo, la musica prodotta aveva spesso un timbro sonoro rudimentale ma Grossi sosteneva che questo aspetto aveva un'importanza relativa: «il timbro verrà, l'interesse sta nella velocità con cui riesco a produrre e a suonare questa musica». Effettivamente il tempo gli ha dato ragione in quanto la costruzione digitale del parametro timbrico ha subito negli anni successivi un'evoluzione notevolissima diventando un campo d'indagine estremamente fertile. Sebbene abbia, a mio parere, poco interesse sostituire un'eccellente esecuzione violinistica del nostro *Capriccio*, potremmo oggi suonarlo nella versione digitale con un realistico timbro di violino: i sistemi informatico-musicali attuali consentono studi approfonditi sul timbro, una grandissima qualità di riproduzione dei suoni strumentali, ma anche la possibilità di inventare nuove sonorità e timbriche inesplorate.

### **La rete**

Un ulteriore aspetto, per certi versi legato a quello della velocità, è il tema della *telematica musicale*. Agli inizi della mia collaborazione con Grossi, nel 1986, partecipai ad una mostra molto importante alla Biennale di Venezia, in cui sentii Grossi parlare per la prima volta di telematica musicale e posso testimoniare come già in quel periodo la ricezione pubblica delle sue idee non era certo positiva. Pensiamo invece a tutto quello che è

accaduto dopo in questo campo!

In realtà Grossi inizia ad occuparsi delle reti per la telematica musicale molto prima e nel 1970 mette in piedi due famosi esperimenti condotti attraverso collegamenti telematici, il primo tra Pisa e Parigi, durante un'iniziativa voluta dal famoso compositore Xenakis, e il secondo sempre tra Pisa e Rimini. In entrambi i casi Grossi riesce a costruire uno scambio di informazioni musicali da un punto all'altro di quella che poteva già essere definita come un'antesignana rete geografica.

Intorno alla metà degli anni Ottanta il suo percorso sulla telematica musicale sfocia in una serie di ricerche che (grazie al lavoro di diversi collaboratori) porta ad un primo strumento di elaborazione remota della musica chiamato Teletau. Il sistema sfruttava le reti geografiche dell'epoca (ben prima di Internet) ovvero la rete accademica americana Bitnet e le sue diramazioni europee. Queste esperienze sono concettualmente molto rilevanti, si tratta del primo caso (almeno a me conosciuto) in cui veniva offerto un servizio di trasmissione e rielaborazione di informazioni musicali utilizzando infrastrutture di rete esistenti, senza collegamenti specifici. Ideare la possibilità di scambiare composizioni musicali ma anche di elaborarle a distanza proietta il pensiero di Grossi dagli anni Settanta e Ottanta direttamente nei giorni nostri: adesso è cosa di tutti i giorni l'utilizzo di musica attraverso la rete, quindi sia la possibilità di scaricamento di informazioni musicali in formato audio (tipo mp3) sia la possibilità di collegamento e di ricezione istantanea o differita di suoni in streaming o podcasting (canzoni, radiogiornali, trasmissioni televisive, e così via).

La questione di Internet pone oggi tutta una serie di problemi come quelli della proprietà intellettuale, del diritto di autore, delle possibilità di remunerazione dei compositori che in qualche modo lasciano circolare in rete il loro prodotto intellettuale. Sicuramente Grossi non si poneva questo tipo di problemi, anche per una totale fiducia nel mondo delle tecnologie, che sarebbe stato, secondo lui, capace di riequilibrarsi e trovare autonomamente delle soluzioni. Infatti, credo proprio che i fatti dimostrino come questi problemi si siano per certi versi ridimensionati: quando hanno luogo processi talmente dirompenti nella società, questi travalicano qualsiasi tentativo di controllo. Così è stato per il fenomeno della musica in rete, che sicuramente ha travolto qualsiasi tentativo di opposizione globale da parte delle case discografiche. Anche in questo Grossi ha tracciato una linea diretta con il domani, basti pensare alla sua costruzione di un intero archivio di trascrizioni musicali codificate digitalmente che grazie alla rete

poteva essere distribuito a chiunque.

C'è un ulteriore aspetto legato alla rete che Grossi ha investigato, ovvero la possibilità di scambiare prodotti letterari unici: ad un certo punto, circa agli inizi degli anni Novanta, conia anche il termine di *homebook*, il libro digitale prodotto da ogni singolo autore a casa propria. Il concetto si è declinato con modalità differenti negli ultimi anni ed esistono società e siti web che offrono la possibilità di scaricare una pubblicazione sul proprio computer senza bisogno di andare in libreria e di stamparlo poi sulla propria stampante; oppure, ancora meglio, la possibilità per un autore di pubblicare e distribuire la propria opera letteraria attraverso gli strumenti della rete. Il valore della premonizione concettuale di Grossi rimane importante: la possibilità di creare un prodotto unico da mettere su Internet, di poterlo poi stampare e fruire in una dimensione domestica. Grossi fa esperimenti in tal senso, naturalmente con alcuni suoi scritti e con delle sue pagine grafiche. Spesso e volentieri aveva anche la gentilissima abitudine di spedire questo materiale agli amici come regalo per le festività. Ad ognuno arrivava un'opera grafico-letteraria personalizzata, unica, con tanto di dedica.

L'attenzione per i fenomeni come la rete inizia a delineare la figura di Grossi come quella di un pensatore che guarda sempre costantemente al domani. Un domani nel quale le persone, grazie alle tecnologie, avranno maggiore capacità di lavorare a casa, di dedicarsi a sé stesse, di stare con la famiglia. La possibilità quindi di acquisire una dimensione più personale, attraverso la quale riappropriarsi delle proprie esperienze, della propria creatività e della propria capacità espressiva.

### **L'automazione**

Il terzo tema, anch'esso quantomai attuale, è quello dell'*automazione*. Il sasso è gettato da Grossi già nel 1966 quando pubblica il manifesto programmatico del suo Studio di Fonologia Musicale di Firenze, uno dei primi centri italiani di musica elettronica. In quella sede vengono introdotti alcuni concetti sull'automazione dei processi compositivi che saranno peculiari a tutto il suo percorso fino alla scomparsa. In particolare, il manifesto propone esperienze di creazione musicale (con strumenti allora analogici) effettuate a partire da un processo di generazione numerica che utilizza regole di calcolo combinatorio.

La storia della musica ci insegna come i rapporti tra matematica e com-

posizione musicale siano stati frequenti, a partire da Mozart, per esempio. Certo è che essi sono stati ampiamente formalizzati dalle avanguardie musicali a partire dal primo dopo guerra e riverberati in un numero elevatissimo di composizioni musicali. Grossi ancora una volta travalica questo tipo di relazioni concentrando il suo interesse non tanto sulla realizzazione di una composizione attraverso rapporti numerici o formule matematiche ma sulla possibilità di dare vita – attraverso questi strumenti scientifici – a dei veri e propri ‘processi’ di generazione sonora. Sono di particolare rilievo da questo punto di vista i risultati prodotti nella programmazione di software di composizione automatica ottenuti durante i suoi anni di residenza artistica presso il CNUCE di Pisa. Si tratta di strutture che virtualmente non hanno né un inizio né una fine, ma che attingendo ad algoritmi matematici pseudo-casuali permettono di generare strutture musicali in continua evoluzione, diverse istante per istante. Grossi esce dall’idea di composizione sostituendovi quella di processo musicale, un processo di cui possiamo apprezzare un frammento, ma che virtualmente esisteva prima e continuerà a esistere anche dopo il nostro ascolto. Alla fine degli anni Ottanta, durante una sua visita all’Ircam, il famoso centro di ricerca parigino, Grossi propone un’idea originale estremamente interessante sul piano concettuale, partendo dalla seguente domanda: l’Ircam e il Centro Pompidou che la ospita lavorano sulla e con la musica, ma allora perché quando entro in questi luoghi non sento musica? La risposta si concretizza con la scrittura da parte di Grossi di un piccolo algoritmo in linguaggio C che, utilizzando alcuni semplici processi musicali, permetterebbe una sonorizzazione infinita dei locali del centro, una diffusione continua e sempre differente di musica capace di accompagnare tanto i visitatori quanto le attività della giornata. È facile immaginare come in grandi istituzioni di quel tipo idee come queste gettino lo scompiglio e difatti l’idea non ebbe alcun seguito. Rimane però inalterato il valore ideale dell’automazione: demandare ad un processo la creazione di strutture musicali e all’interno di questo processo operare delle scelte estetiche esplorando tutti gradi possibili di indeterminazione, con lo scopo di produrre musica in continuazione, sempre differente. Il compositore può definire tutti i parametri per filo e per segno, ma può anche demandare alla macchina la possibilità di fare delle scelte, con parametri casuali oppure nell’ambito di certe regole, di certi stili, di certi principi.

Quello che Grossi faceva oltre venticinque anni fa con grandissima fatica, oggi è sostanzialmente possibile grazie a sistemi informatico-musicali

che consentono la programmazione di processi musicali. Ed è curioso come il più conosciuto strumento di programmazione di questo tipo sia stato prodotto proprio dall'Ircam. Si chiama Max/MSP ed è un ambiente specificatamente utile per la generazione di processi sonori e di interfacce di controllo. Il nome rende omaggio al pioniere americano della computer music Max Mathews ed è stato progettato dal ricercatore statunitense Miller Puckette: in sostanza Max/MSP è un linguaggio di programmazione musicale a oggetti, un vero e proprio ambiente interattivo per lo sviluppo di applicazioni sonore e multimediali in tempo reale. È oggi un prodotto commerciale che viene costantemente integrato dal lavoro di numerosi ricercatori di tutto il mondo, che mettono gratuitamente a disposizione della comunità procedure e algoritmi di elaborazione del suono sotto forma di nuovi oggetti, scaricabili dalla rete e utilizzabili da tutti.

Tutto ciò fa porre l'accento anche su un altro fatto legato al pensiero grossiano. Spesso infatti rifletteva ad alta voce sul proliferare delle ricerche dedicate alla produzione di nuovi hardware per la computer music, cioè di nuovi strumenti musicali digitali. Secondo lui invece era troppo scarsa la ricerca sul software, ovvero lo studio delle possibilità di controllo e gestione degli strumenti musicali digitali esistenti. Anche in questo caso aveva le sue ragioni: oggi pochi, soprattutto al di fuori delle grandi case commerciali, insistono sulla progettazione di sistemi hardware mentre con strumenti come Max/MSP si possono progettare elaborazioni sonore sempre più complesse semplicemente aggiornando la piattaforma informatica ospite, per esempio comprando un normale personal computer più potente. I calcolatori si evolvono rapidamente e c'è chi ne cura costantemente e con efficacia questo aggiornamento: le case costruttrici. Grossi sosteneva che era meglio concentrarci sugli aspetti concettuali guardandone con interesse ai limiti, tanto un giorno sarebbero state costruite le piattaforme tecnologiche in grado di esplorarli a dovere. Non solo era un ragionamento sensato ma tutto questo ha creato influenze notevoli sul modo di fruire e sul modo di produrre la musica. Ha allargato a macchia d'olio le possibilità espressive; chiunque oggi può acquistare con poche centinaia di euro un personal computer e condurvi esperienze sul suono, sulla musica ma anche sull'espressione visiva, attività questa che ha caratterizzato tutto l'ultimo percorso artistico dello stesso Grossi. I medesimi concetti di processo, di automazione e, in fin dei conti, di libertà creativa, sono stati applicati con successo alla costruzione di algoritmi di produzione visiva denominati *homeart*, arte prodotta da ciascuno a casa propria, a significare la possibilità

per ognuno di noi di operare creativamente direttamente nella sfera rassicurante della propria vita domestica.

### **Lo spazio**

Infine l'ultimo tema. Un tema che per la verità Grossi non ha mai potuto esplorare, ma che lo ha sempre affascinato: lo *spazio*. La possibilità di mettere in relazione un fatto musicale con un particolare luogo, di collegare un gesto sonoro ad una traiettoria: questi sono due aspetti tra i tanti che mettono in gioco il parametro spaziale. La possibilità che i suoni possano muoversi nella sala da concerto e che, più genericamente, una musica possa 'abitare' uno spazio, è un'idea che ha contraddistinto molti compositori contemporanei, in primis Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen, già a partire dagli anni Cinquanta. Una reale padronanza del parametro dello spazio è stata raggiunta però solo di recente e, per certi versi, può essere ancora considerata come una frontiera per il domani, una frontiera i cui temi possono essere riassunti in due vaste categorie: il movimento dei suoni e il rapporto con i luoghi architettonici. Entrambi coniugano aspetti differenti della ricerca, integrando nozioni scientifiche multidisciplinari con idee e principi compositivi. Mentre il primo ramo (quello del movimento) è stato maggiormente esplorato dal repertorio contemporaneo, il rapporto con i luoghi permette di costruire, attraverso le tecnologie audio, sistemi che vanno a combinarsi, a sposarsi con l'architettura, sottolineandone le geometrie, i volumi, le dimensioni. Ci sono ricerche di questo tipo sia nel campo dei puri servizi di comunicazione audio (come per esempio per gli aeroporti o i musei) in quello puramente artistico. È quest'ultimo il caso, per esempio, di una grande installazione antologica sulla musica elettronica curata dallo staff di Tempo Reale (il centro fiorentino di ricerca musicale fondato da Luciano Berio) insieme al sottoscritto per l'inaugurazione dell'Auditorium di Roma nel 2002 e voluta proprio dalle stesso Berio. Si è trattato di un lavoro di collaborazione con gli architetti del Renzo Piano Building Workshop che ha avuto come area d'intervento diversi spazi tra cui il grande foyer semicircolare, la cavea esterna e altre zone della struttura architettonica. La richiesta era quella di 'sonorizzare' lo spazio e, allo stesso tempo, 'sottolinearlo' attraverso il continuo movimento dei suoni. Abbiamo distribuito nei luoghi oltre settanta altoparlanti, tutti controllati da una serie di computer (riecco lo sciocco velocissimo), e raggruppati in tre 'poli d'ascolto' più una serie di 'raggi' che si diramavano geometricamente

da questi. I contenuti venivano così diffusi in costante movimento secondo una complessa struttura audio-tecnologica totalmente automatizzata, capace di diffondere musica in uno spazio acustico completamente simbiotico con quello architettonico, creando situazioni di ascolto maggiormente concentrato (nei poli), oppure occasioni percettive più leggere e sempre diverse lungo tutto il corridoio del foyer (nei raggi). Una tipologia di rapporto tra progetto sonoro e progetto architettonico di questa natura, nata peraltro molti decenni fa con figure come Varèse e lo stesso Stockhausen, rappresenta forse oggi una delle ulteriori frontiere dell'informatica musicale.

### **Domanda**

Se può dire in due parole quali sono, nel panorama europeo, i vari studi di produzione, le tendenze, cosa prevale così nella ricerca musicale internazionale: l'aspetto del rapporto con lo spazio architettonico? il movimento del suono? oppure la ricerca sulla costruzione di nuove macchine?

### **Risposta**

Il rapporto della musica con gli spazi architettonici è qualcosa di molto complesso, per certi versi anche dispendioso, che si può attuare cioè in maniera intelligente avendo grandi mezzi a disposizione. Diverso è invece il discorso più generale sul movimento dei suoni: un'idea relativamente semplice da realizzare anche in situazioni da concerto.

C'è anche un altro aspetto molto interessante dell'informatica musicale recente. Da oltre un decennio le ricerche nel campo dell'interattività e del rapporto tra il gesto (di un esecutore, come di un danzatore o performer) e le molteplici relazioni che si possono creare con i suoni ad esso collegati, si sono orientate verso alcune direzioni nuove. Perché un particolare gesto del violinista è più espressivo di un altro? Come riesce il direttore d'orchestra a trasmettere informazioni espressive attraverso i movimenti delle braccia? L'informatica musicale sta cercando di formalizzare l'espressività della comunicazione musicale-gestuale tradizionale, cioè quegli aspetti che rendono espressivo un particolare gesto o movimento umano. Applicando i risultati di questi studi alla progettazione di programmi musicali si potranno forse ottenere comportamenti sonori della macchina più vicini a quelli umani. Un'altra area di ricerca innovativa cerca di progettare stru-

menti sempre più sofisticati, in grado di catturare e analizzare le immagini in movimento e i segnali provenienti da sensori elettronici di vario tipo. Un utente può quindi esprimersi con i propri gesti naturali, o anche inventarne di nuovi: gli strumenti li captano, li analizzano e poi li collegano in maniera prestabilita a parametri sonori e musicali. Tutto questo consente la costruzione di un ambiente esecutivo dove si possono sperimentare nuove forme di abilità strumentale-manuale, e quindi nuove esperienze per l'integrazione di movimento, musica e linguaggi visivi. Fra le sperimentazioni più interessanti vi sono installazioni artistiche interattive in cui il pubblico può interagire con gli strumenti e le interfacce, partecipando al gioco della costruzione creativa dell'opera.

Possiamo anche vedere l'acquisizione del gesto come una forma di controllo dei parametri di un'automazione, riallacciandoci in qualche modo al lavoro di Grossi. Infatti, oggi questo tipo di operazioni sono possibili grazie alle capacità dei calcolatori ed erano totalmente impensabili fino ad alcuni anni fa. Ancora una volta il progredire della tecnologia mette a disposizione una serie di strumenti nuovi; quando c'è un nuovo alfabeto il problema è costruirci sopra un linguaggio e probabilmente con il gesto non siamo ancora completamente a questa fase. Una delle cose che mi lasciano più perplesso è infatti l'idea della 'dimostrazione', che cioè un pezzo musicale sia composto esclusivamente per verificare o mostrare una tecnologia. C'è dunque grandissimo fermento in questo campo ma pochissime esperienze effettivamente coerenti e sensate.

### **Domanda**

Ho avuto la fortuna di essere amico di Grossi per molti anni e devo dire che in molti campi la realtà ha superato qualsiasi sua premonizione. Però è anche vero che in Grossi c'era un aspetto molto 'concettuale', una forma di utopia che sopravanza di gran lunga tutte le realtà tecnologiche che abbiamo. Mi ricordo quando mi diceva di ascoltare tutta una composizione di Chopin condensata in sei secondi! È evidente che certe intuizioni utopiche, così come quando per un fenomeno ci si avvicina al concetto di limite, sono sempre molto più avanti di quello che poi la realtà riesce a fare. In questo senso quindi Grossi ha vissuto la stagione del concettuale a Firenze, insieme ad esperienze come l'architettura radicale e la poesia visiva, vivendo proprio da artista concettuale, da futurista direi, da utopico, e in questo senso era sempre capace di vedere più avanti rispetto a quelle che

poi era la realtà delle cose.

### **Risposta**

Il pensiero di Grossi era sicuramente utopico, ma dobbiamo anche dire che molte delle sue utopie si sono poi realizzate, sebbene con dettagli e declinazioni differenti da come lui le aveva immaginate. Per descrivere una delle utopie grossiane più belle, ricordo una sua frequente citazione: il computer, proprio per il fatto che è velocissimo, ci aiuta a svolgere tutta una serie di attività. Ci permette quindi di avere più tempo libero da dedicare a noi stessi, più tempo per pensare! Questa visione travalica, e in un certo senso ridimensiona, anche l'uso intellettuale della tecnologia. Come giustamente dovrebbe essere anche per la musica: una tecnologia al suo servizio e non viceversa.

### **Riferimenti bibliografici**

A. CREMASCHI, F. GIOMI, *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, Bologna, Zanichelli 2008.

G. DE SIMONE, *Pietro Grossi. Il dito nella marmellata*, Firenze, Nardini Editore 2006.

F. GIOMI, *The Italian Artist Pietro Grossi, from Early Electronic Music to Computer Art*, «Leonardo», 28, (1), Cambridge, The MIT Press 1995.

F. GIOMI, *An Early Case of Algorithmic Composition in Italy*, «Organised Sound» 1 (3), Cambridge University Press 1996.

F. GIOMI, *Scuole storiche italiane di musica elettronica*, in *Musica e tecnologia domani*, a cura di R. Favaro, «Quaderni di Musica/Realtà» 50, LIM 2002.

F. GIOMI e MARCO LIGABUE, *L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Firenze, SISMEL 1999.

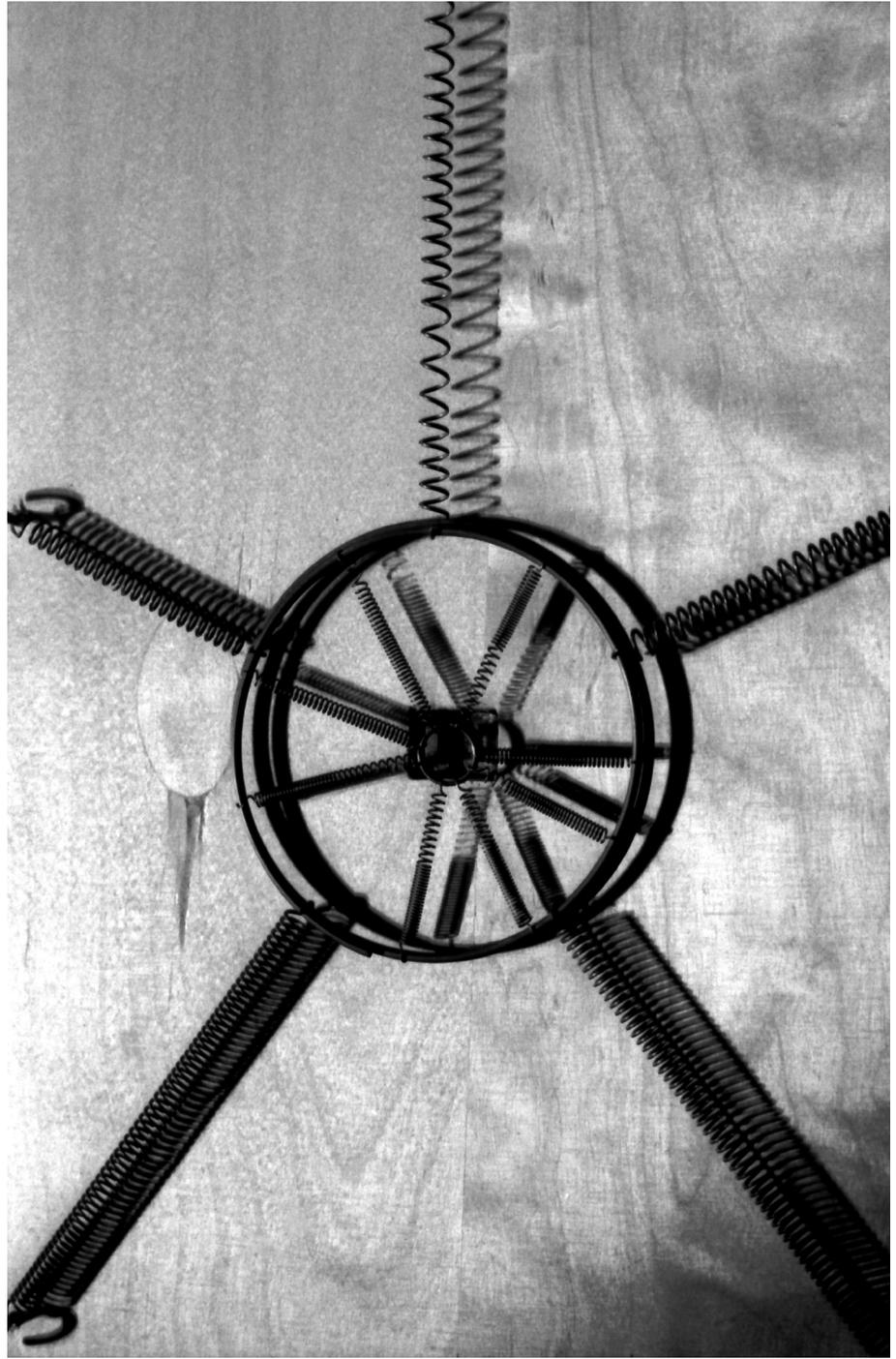
F. GIOMI, D. MEACCI, K. SCHWOON, *Electroacoustic music in a multi-perspective architectural context: a sound installation for Renzo Piano's Auditorium in Rome*, «Organised sound» 8, (2), Cambridge University Press 2003.







## **Contributi**



## Maria Luisa Dalla Chiara

### *Musica, fisica quantistica e semantica*

Secondo Albert Einstein la meccanica quantistica è una teoria fisica che ha in sé qualcosa di ‘profondamente musicale’. Che cosa intendeva precisamente con questa osservazione un po’ misteriosa il grande fisico, a cui piaceva suonare il violino? La posizione di Einstein verso la meccanica quantistica ci appare oggi in un certo senso paradossale, in quanto Einstein è stato nello stesso tempo uno dei padri fondatori, ma anche uno dei principali critici della teoria. Le obiezioni più rigorose sono state proposte in un articolo pubblicato nel 1935 insieme con Podolsky e Rosen, dove è stato esposto per la prima volta un celebre paradosso della teoria quantistica che, in gergo, viene di solito chiamato ‘paradosso EPR’. C’è una sorta di paradosso nella storia di questo paradosso: molte delle conseguenze che gli autori dell’articolo presentavano come aspetti negativi e potenzialmente contraddittori della teoria quantistica si sono, nel corso del tempo, trasformati in effetti positivi, anche dal punto di vista delle applicazioni tecnologiche. Oggi le ‘situazioni EPR’ costituiscono infatti il fondamento di molti risultati importanti per il *teletrasporto*, la *crittografia* e la *computazione quantistica*. E si comincia a capire come il misterioso *entanglement* quantistico, che rappresenta la caratteristica più intrigante delle situazioni EPR, possa avere anche delle applicazioni logiche interessanti per descrivere fenomeni di *olismo* e di *contestualità semantica*.

Le teorie semantiche tradizionali, fondate sulla logica classica, sono disperatamente *anti-olistiche e analitiche*. Infatti, in queste teorie, vale un principio generale di *composizionalità* secondo cui il significato di una *espressione composta* deve essere determinato dai significati delle sue *parti*. E i significati vengono descritti sempre come *precisi e non ambigui*. Nell’ambito del formalismo quantistico, invece, si possono creare *stati di conoscenza entangled*, dove l’informazione intorno al *tutto* determina le informazioni contestuali intorno alle *parti*. E, in generale, risulta impossibile invertire il procedimento, ricostruendo l’informazione globale come *combinazione* di informazioni parziali sugli elementi componenti. E come se, una volta rotto nei suoi pezzi, il puzzle non potesse più ricomporsi ricreando l’immagine originaria.

Può essere ragionevole e interessante applicare queste idee generali, che vengono dal lontano mondo dei quanti, per analizzare con strumenti formali astratti i linguaggi della dove aspetti di olistismo e di contestualità semantica hanno un ruolo essenziale.

Che cosa si intende esattamente per *interpretazione* di una partitura musicale? Si tratta di un concetto critico, molto discusso da musicologi e musicisti, che hanno proposto prospettive e soluzioni diverse. Come si sa, il mondo dei suoni è un mondo tipicamente *relazionale*, che si comporta in maniera molto diversa rispetto al mondo dei colori. In generale, non è possibile associare un significato preciso a una singola nota o a un singolo suono. In un certo senso, le note singole ci appaiono tutte come *semanticamente equivalenti*. Il significato di una nota di un accordo o di una frase musicale è sempre determinato dal contesto. Non c'è dubbio che la musica richieda una semantica di tipo *contestuale e olistico*. Ma è possibile affrontare questi problemi con metodi scientifici?

La scelta dei *significati musicali* rappresenta certamente l'elemento più problematico per un'analisi astratta del concetto di interpretazione. Che cosa *significano* le opere musicali? La musica ha un contenuto? È possibile definire quei particolari oggetti che chiamiamo *significati* di un'opera musicale?

In realtà, la ricerca di soluzioni definitorie semplici risulta molto ingenua nel caso della musica, esattamente come accade in altri casi simili che riguardano, per esempio, i possibili significati delle teorie scientifiche. Un atteggiamento che si è rivelato vincente in molte teorie semantiche moderne è fondato su una rinuncia alla ricerca di definizioni esplicite molto generali: non si tenta di definire gli enti di cui si parla, ma si cerca invece di descrivere il loro comportamento, creando opportune *strutture* di cui si studiano le proprietà. I *significati* sono così assimilati a particolari oggetti ideali, che vivono in certi *mondi* (spesso chiamati *modelli* delle teorie in questione).

Una posizione di questo tipo risulta molto ragionevole, anche nel caso della musica. In questa prospettiva, senza tentare di rispondere alla domanda «che cosa sono i significati musicali?» si può cercare di descrivere astrattamente alcune caratteristiche importanti del loro comportamento. Da un punto di vista intuitivo, possiamo immaginare che i significati musicali siano una sorta di 'oggetti ideali', simili ai *concetti* a cui si riferiscono le espressioni delle lingue naturali (nella tradizione logica si usa parlare a questo proposito di *significati intensionali*). In generale, un significato

musicale non è identificabile direttamente con un evento fisico sonoro: si comporta piuttosto come una *idea* che permette di creare un particolare evento sonoro. Queste idee sembrano avere un ruolo di mediazione importante fra la partitura (che è un oggetto sintattico) e il momento dell'esecuzione (che corrisponde a un evento fisico). In un certo senso rappresentano una sorta di *invarianti* (o *quasi-invarianti*) rispetto alla molteplicità delle esecuzioni nel tempo. Non a caso, si usa parlare, per esempio, della interpretazione di Herbert von Karajan o di Claudio Abbado della *Nona Sinfonia* di Beethoven, senza fare necessariamente riferimento a una particolare esecuzione storica.

Come si struttura l'universo dei significati musicali? È naturale fare l'ipotesi che ci siano innanzitutto dei *significati atomici*, che possono rappresentare l'*intensione* di una singola nota. Per esempio, nel caso della partitura di un quartetto d'archi, i significati atomici saranno rappresentati da tutte le possibili idee di un singolo suono eseguibile da un violino o da una viola o da un violoncello. Si tratta di un insieme infinito in linea teorica, ma in pratica finito. Quando un esecutore di un quartetto suona una singola nota, è come se scegliesse una idea di suono da questo insieme.

Come sappiamo, le singole note si combinano in una partitura dando luogo a delle *frasi musicali*, che assomigliano alle *proposizioni* di un linguaggio formale. Per analizzare il comportamento dei *significati musicali molecolari* risulta utile ricorrere ad alcune proprietà del formalismo quantistico. I sistemi quantistici composti hanno, infatti, un caratteristico comportamento *olistico*: in generale è lo *stato del tutto* che determina gli *stati delle parti*, e non viceversa! Nei fenomeni di *entanglement* (come, per esempio, nella situazione del paradosso EPR) può accadere addirittura che lo stato di un sistema composto sia più preciso rispetto agli stati delle parti componenti: l'osservatore ha un *massimo di informazione* intorno al sistema globale (lo stesso tipo di informazione che avrebbe una mente onnisciente). Tuttavia, sia l'osservatore sia la mente onnisciente non possono avere una conoscenza precisa intorno alle parti (che potrebbero risultare addirittura indistinguibili fra loro).

Queste idee semantiche sono applicabili, in modo naturale, anche alla musica. Seguendo l'esempio della semantica quantistica, i significati musicali olistici possono essere pensati come *sovrapposizioni* di tipo quantistico, che descrivono in maniera ambigua una varietà di situazioni semantiche coesistenti. E, come accade per i sistemi quantistici composti, ogni significato globale determina i significati parziali delle sue componenti, ma non

viceversa.

Si potrebbero fare naturalmente tantissimi esempi. Possiamo pensare al celeberrimo *incipit* della *Nona Sinfonia* di Beethoven. La frase dominante è quella eseguita dai primi violini, dalle viole e dai contrabbassi (*mi-la, la-mi, mi-la*). Si tratta di una idea musicale che è stata qualche volta avvicinata all'immagine di un evento improvviso, folgorante (qualcuno ha parlato della caduta di un meteorite, ma si potrebbe anche pensare all'origine dell'Universo). La frase dominante si stacca nettamente da uno sfondo indistinto e sospeso, descritto dagli accordi di quinta vuota eseguiti dai corni e dai *tremoli* dei secondi violini e dei violoncelli. È chiaro che in questo caso un'analisi semantica di tipo *analitico* risulterebbe assolutamente inadeguata. È inevitabile far riferimento a un significato musicale *globale*, dove le funzioni di *contestualizzazione* permettono di ricavare i significati parziali delle diverse sottofrasi componenti.

L'insieme di tutti i significati musicali rappresenta una sorta di universo virtuale: ogni interpretazione della partitura deve poi scegliere da questo universo un significato particolare per ogni frase che appartenga alla partitura. In altri termini, si tratta di associare a ogni frase *sintattica* una frase *semantica* che ne rispetti la forma linguistica. In modo simile, nelle semantiche delle teorie scientifiche, ogni *modello* di una teoria associa a ogni espressione del linguaggio un *significato* che 'vive' nel sistema di oggetti creato dal modello in questione.

Finora abbiamo parlato di *significati musicali* come se fossero degli *oggetti ideali autonomi*. Ma, come si sa, la capacità di *evocare* situazioni extramusicali (emozioni, sentimenti, descrizioni,...) è, in molti casi, una caratteristica importante delle interpretazioni di una partitura. E quando la partitura include un testo (come succede sempre nel caso delle opere liriche, dei *Lieder*, dei poemi sinfonici,...) il rimando a situazioni esterne alla musica diventa essenziale. Come trovare un corrispettivo formale per questo tipo di correlazioni fra eventi musicali e eventi non musicali? Sembra ragionevole fare l'ipotesi seguente: ogni interpretazione musicale è accompagnata da una funzione che associa a ogni frase della partitura un *mondo di significati extramusicali*. Naturalmente, in certi casi, questo mondo può essere l'insieme vuoto. In altri termini, possono esserci opere (o parti di opere) i cui significati sono tutti 'interni' alla musica (pensiamo, per esempio, al caso di opere molto 'astratte' come *L'arte della fuga* di Bach).

Come descrivere astrattamente tutto questo? Si tratta di rendere quel carattere vago, ambiguo e soggettivo che è caratteristico dei sentimenti e

delle situazioni concrete evocate dalla musica. La semantica classica non potrebbe certo essere utilizzata a questo scopo. Possiamo allora ricorrere a un tipo speciale di *semantica di mondi possibili*, dove tutti gli oggetti hanno, in generale, un comportamento vago, ambiguo e sfumato. Chiaramente, la creazione dei mondi possibili da associare alle diverse frasi della partitura, rappresenta una caratteristica specifica dell'interpretazione scelta da ciascun interprete.

Su questa base diventa allora possibile seguire l'esempio delle teorie scientifiche e rappresentare astrattamente ogni opera musicale come una coppia costituita da una partitura e dalla classe di tutte le sue possibili interpretazioni. Sappiamo che nel caso delle teorie scientifiche, la classe dei modelli possibili è sempre infinita (anche quando esiste un modello privilegiato, che viene di solito chiamato *il modello standard* della teoria). Che cosa si può dire nel caso delle opere musicali? Naturalmente, i musicisti e i musicologi sono interessati non tanto a *tutte* le interpretazioni possibili in senso astratto (anche queste infinite), ma piuttosto alle interpretazioni che sono state realizzate storicamente. In questo contesto semantico, la storia interpretativa di un'opera si lascia, in un certo senso, descrivere come una sorta di 'viaggio' attraverso la classe delle interpretazioni possibili. Si tratta di un viaggio virtualmente infinito, che Daniel Barenboim ha descritto in maniera molto efficace:

Lo spartito è la sostanza ultima, l'opera perfetta, mentre la sua interpretazione è un'espressione finita e transitoria, che si svolge nel tempo e ha un inizio e una fine. Essere in grado di afferrare la sostanza della musica in sé significa essere pronti a intraprendere una ricerca che non terminerà mai. Il compito di un musicista che esegue un brano, dunque, non è quello di esprimere o interpretare la musica in quanto tale, ma di puntare a diventarne parte. È quasi come se l'interpretazione di un testo costituisse di per sé un sottotesto che si sviluppa, confermando, variando e contrastando il testo reale. Questo sottotesto è insito nello spartito ed è a sua volta illimitato; esso deriva da un dialogo fra l'interprete e lo spartito, e la sua ricchezza è determinata dalla misura della curiosità dell'esecutore. Essere 'fedeli allo spartito', una frase che si sente ripetere spesso, significa molto di più che riprodurlo letteralmente in forma sonora; esaminando la questione da questa prospettiva, si può dire che non esiste fedeltà assoluta allo spartito. La fedeltà letterale rappresenta solo metà dell'equazione, l'altra metà è costituita dagli interrogativi che ci spingono ad analizzare e a comprendere ogni parte della musica in relazione alla natura ultima dell'insieme.

In questo senso ogni composizione musicale ci appare come essenzialmente *non finita e aperta*.

### **Riferimenti bibliografici**

M.L. DALLA CHIARA, R. GIUNTINI, *A formal analysis of musical scores*, «Mathematica Slovaca» 56 2006, pp.591- 609.

M.L. DALLA CHIARA, R. GIUNTINI, E. NEGRI. *From quantum mechanics to music*, «Advanced Science Letters» 1 2008, pp.1-10.

D.BARENBOIM., *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli 2007.

The illustration depicts a jazz band with five members, each with a unique style and label:
 

- C.P.:** A man in a suit and glasses playing a saxophone.
- H.B.:** A woman in a patterned dress playing a double bass.
- R.E.B.:** A man in a polka-dot suit playing a trumpet.
- A.C.:** A man in a tuxedo playing a double bass.
- Another member:** A man in a patterned jacket playing a saxophone.

 The illustration is integrated with musical staves, with some notes and bar numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12) appearing above the figures.

Below the illustration, the title "Musica per amici" is written in a cursive hand, followed by "(pianoforte solo)". The musical score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first line of music includes bar numbers 1 through 12. The second line of music shows a sequence of notes:  $\flat$ ,  $\flat$ . The signature "Sylvano Bussotti" is written in a large, stylized cursive script across the bottom of the page.

Sylvano Bussotti,  
 frontespizio di "Musica per amici" (I<sup>a</sup> versione, 1956) per pianoforte

G. C. (J. C.)







## Giancarlo Cardini

### *Sei Aforismi*

Ascolto una produzione discografica del *Canto sospeso*. Esteticamente. Ma è giusto? E come dovrei ascoltarlo? Ancora: Bruno Ganz, il coro, aderiscono eticamente ai testi loro affidati? O è mercenariato? Mi torna in mente Adorno («Il dolore delle vittime rappresentato artisticamente è un'offesa per le vittime. È stato necessario quel dolore per produrre opere d'arte. Di quel dolore reale ne rimane la trasfigurazione artistica»).

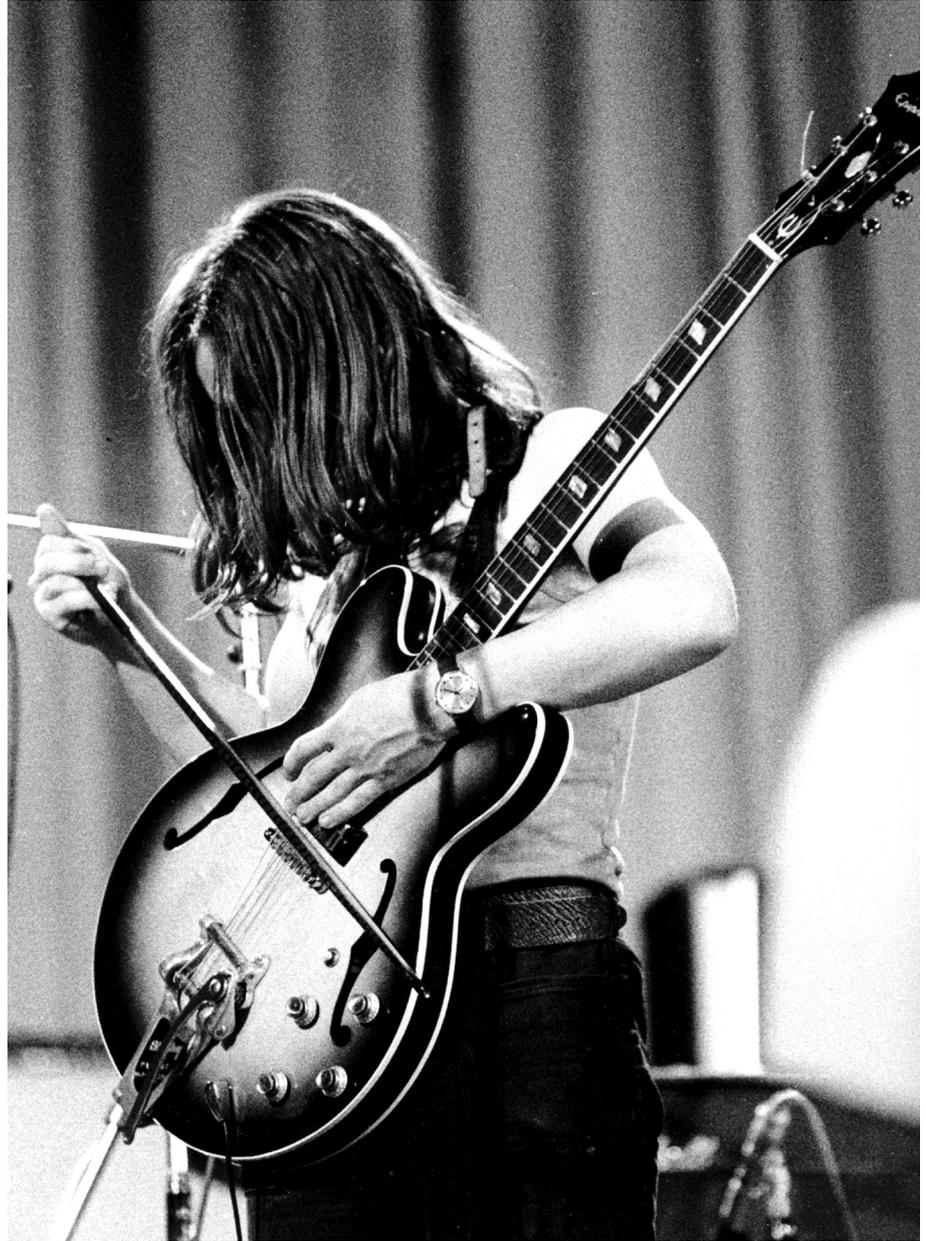
Componendo, la paura di annoiare. In che misura si tiene conto di un possibile ascoltatore? Dei limiti di resistenza all'attenzione? Il piacere e la noia, la lunghezza e la brevità.

La riuscita di un'opera non dipende, come non è mai dipesa, dal suo essere aggiornata ai massimi livelli del progresso linguistico (e tecnologico). È stato sempre possibile, viceversa, scrivere musica bella usando un lessico non avanzatissimo; o considerato 'vecchio'. Alla luce di questo si può anche dire che esistono opere splendide prodotte da un vocabolario piuttosto, o molto, limitato, e opere inascoltabili generate da un vocabolario ricchissimo (come anche il contrario ovviamente).

Chiedo alla musica di farmi godere, e quasi al primo istante. Non ho, e non voglio avere, pazienza. Tutto il resto è secondario.

Si sente dire a volte:«Il compositore X è sempre stato dalla parte dei deboli e degli oppressi». In qualche opera sì (a che serve?), ma nella realtà, che è ciò che conta veramente? I deboli e gli oppressi si camminano accanto, ma li vediamo, ci parliamo, li aiutiamo?

A volte (per me, spesso) l'ascolto musicale è impuro, connesso e intrecciato strettamente con elementi extra-acustici: il nostro vissuto quotidiano (affetti, memorie, stati d'animo, sensazioni di spazi, di oggetti).



## Michele Dall'Ongaro

### *Cronaca di un'esperienza televisiva C'è musica e musica, 1972*

Martedì 27 febbraio 1972 il secondo canale televisivo della RAI alle ore 21.15 presentava il primo appuntamento con *C'è musica e musica*, un programma in dodici puntate di Luciano Berio a cura di Vittoria Ottolenghi con la regia di Gianfranco Mingozzi. La prima replica del ciclo fu programmata nel 1976 e trasmessa il sabato alle 21.00 (davvero altri tempi!), ancora sul secondo canale televisivo.

La trasmissione era nata, secondo le dichiarazioni dello stesso Berio, «per avvicinare il pubblico alla vita e al lavoro dei musicisti». Rapidamente la fortuna della trasmissione si estese al resto del mondo. Il ciclo infatti fu comprato e programmato da numerose emittenti straniere e ripresentato, anche recentemente, in Italia in diverse forme (una replica parziale su Radio Tre nel 1994, repliche del ciclo integrale su RAI SAT mentre *Fuori orario* di RaiTre episodicamente ne ha proposto dei frammenti) affermandosi come uno dei migliori programmi sulla musica mai prodotti nella storia della televisione e, certamente, l'unico del suo genere. Sono state anche organizzate, negli ultimi anni, alcune pubbliche proiezioni del programma (a Milano per il festival Milano Musica, a Roma per gli Amici di Santa Cecilia, a Cosenza per l'Università della Calabria, a Spoleto per il Teatro Liceo Sperimentale) con ospiti, studiosi e protagonisti della trasmissione che, insieme a Luciano Berio, commentavano la proiezione rispondendo alle domande del pubblico. In tutte queste occasioni è emerso un forte interesse del pubblico. Le continue richieste di videocassette (particolarmente da parte di docenti e studenti universitari), sintesi redazionali e supporti audio spingono anzi ad augurarsi che la RAI trovi un modo per rispondere a queste domande che, ad ogni occasione, sembrano moltiplicarsi.

Ma cos'è *C'è musica e musica*? Nel 1972, per presentare il ciclo, l'autore scrisse una breve presentazione per ogni singola puntata, ognuna delle quali della durata di circa quarantacinque minuti:

#### **Ouverture**

Che cos'è la musica? Perché si fa la musica? Esistono diverse musiche o

c'è una musica sola? Attraverso queste tre domande-pretesto, rivolte a compositori e interpreti, si delineano i caratteri di fondo della puntata. È un accostamento 'globale' sul piano psicologico ed emotivo al 'fare musica', al 'perché' della musica.

### **Due nell'orchestra**

Tommy studia alla Julliard School of Music di New York, Augusto studia viola al Conservatorio di Firenze. Attraverso le loro storie parallele, viene presentato il ritratto di una scuola moderna e di un conservatorio all'antica. Ne risulta un suggestivo avvicinamento a quanti hanno scelto la musica come mestiere e ai loro problemi di uomini apparentemente 'tagliati' fuori dalla società. Quali sono le prospettive della loro carriera? Qual è la situazione delle grandi orchestre? Come saranno le orchestre di domani? Quale sarà il ruolo di una grande orchestra in una società che abbia finalmente risolto il problema dell'organizzazione culturale?

### **Verso la scuola ideale**

Passato, presente e futuro nelle scuole di musica del mondo dopo la contestazione. Dai conservatori classici agli esperimenti più avanzati d'insegnamento. L'esempio di alcuni grandi maestri – Rosenthal, Messiaen – e le testimonianze dei grandi della musica contemporanea: Pousseur, Cage, Maderna, Ligeti, Boulez, Bussotti, Nono. Il panorama delle grandi istituzioni musicali comprende il Conservatorio di Parigi, la Royal Academy of Music di Londra, l'Accademia Filarmonica Romana, la Northwestern University di Evanston, la University of California, il California Institute of Arts di Los Angeles.

### **Recondita armonia**

È il primo di tre capitoli dedicati alla voce umana, al canto nelle sue più diverse manifestazioni. Questa puntata si occupa del canto tradizionale, del canto dell'opera e delle scuole che lo insegnano nei diversi paesi del mondo. Si conclude con una minuziosa e divertente esemplificazione: come deve essere cantata - secondo il parere di insegnanti famosi e di esperti - la celebre romanza *Recondita armonia* dal I atto della *Tosca* di Puccini. Partecipano alla puntata Herbert Handt, Cathy Berberian, Renata Scotto e Carlo Bergonzi.

## **Mille e una voce**

Nella puntata precedente ci si è occupati di diversi allievi di conservatorio e artisti lirici che cantavano nel medesimo stile. In questa trasmissione un'unica artista, Cathy Berberian, illustra l'uso della voce adattata ai più diversi stili di canto attraverso la musica di Monteverdi, Purcell, Rossini, Bizet, Offenbach, Massenet, Debussy, Ravel, Gershwin, Falla, Weill, Schönberg, Berio, Bussotti e una canzone dei Beatles. Si affrontano i diversi aspetti della vocalità approfondendo quelli maggiormente rilevanti nell'arte moderna. Intervengono, con pareri che esprimono i diversi atteggiamenti dei compositori sull'impiego della voce nella musica, Franco Donatoni, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, Elliot Carter e Aaron Copland.

## **Non tanto per cantare**

Una rassegna di tutti gli altri generi musicali in cui la voce è protagonista, dal folk al pop. Musica spontanea e musica di consumo. Lo specialista Alan Lomax e gli etnomusicologi Klaus Wachsman e Diego Carpitella aiutano a scoprire, nei documenti di musica popolare di Europa, Asia e Africa, le origini segrete della musica popolare del mondo. Sono presenti tra gli altri Giovanna Marini, Maria Carta, Antonello Venditti.

## **Dentro l'Eroica**

Dinanzi ad un pubblico di normali ascoltatori Berio analizza, con la collaborazione dell'Orchestra della RAI di Roma, la *Terza Sinfonia*, testo chiave dell'evoluzione di Beethoven. L'esemplificazione risale fino alle prime versioni della sinfonia attestate dai manoscritti, per illuminare il processo creativo da cui nasce una grande musica. Un vivace dibattito con il pubblico e una ricognizione a Vienna sui luoghi di Beethoven contrappuntano il commento alla partitura. Interventi, tra gli altri, di Pierre Boulez e di György Ligeti. Il primo movimento del celebre capolavoro viene smontato e rimontato in modo di avvicinare il lettore alle strategie compositive e al pensiero beethoveniano.

## **Fuga a più voci**

Con questa puntata si comincia una discesa alle origini della musica mo-

derna. Attraverso l'esplorazione di una serie di opposti (consonanza-dissonanza, atonale-tonale, suono-rumore) il lettore è condotto sul terreno compreso tra questi poli, dove, tra la fine dell'Ottocento e i primi del nostro secolo, la musica moderna compie le sue conquiste. È la strada che da Mozart e da Beethoven porterà a Debussy, a Stravinskij, a Schönberg. Questo contrastato cammino viene ricostruito attraverso incontri con i massimi protagonisti della scena musicale Milhaud, Messiaen, Cage, Stockhausen, Petrassi, Ligeti, Boulez, mentre si concludevano le riprese della puntata televisiva, a New York, nell'aprile 1971, moriva Stravinskij: la puntata si chiude con un commosso omaggio al grande musicista sulle immagini del suo funerale a Venezia.

### **Nuovo mondo**

Prosegue il panorama sulla musica contemporanea. Ad illustrare la situazione musicale in America intervengono Leonard Bernstein, Aaron Copland, John Cage, Lukas Foss, Elliot Carter, Milton Babbitt. Per il vecchio continente Pierre Boulez riprende il discorso sui percorsi della musica europea dopo Schönberg; ampio spazio è dato alle nuove frontiere della musica, da quella elaborata elettronicamente alla computer music.

### **Ballabile**

Un'analisi del rapporto tra musica e danza. Dagli esempi classici (*Giselle*, *Lago dei cigni*) fino ad alcune coreografie moderne realizzate su musiche di Stockhausen e Bussotti fino alle esperienze di Merce Cunningham o di Felix Blaska nelle quali la musica scompare del tutto, per lasciare posto alla musica astratta, ma non per questo meno avvertibile, che viene disegnata nello spazio dai corpi stessi dei danzatori. Intervengono Peter Maxwell Davies, Sylvano Bussotti e Aurelio Miillos.

### **Come teatro**

La vicenda dei rapporti tra musica e teatro si confonde, alle origini, col rito stesso di fare musica. Dall'*Anfiparnaso* fino al teatro musicale ottocentesco, ai fasti del teatro d'opera, la storia della musica e quella del teatro hanno scambi fittissimi e decisivi. Nel testo sono esaminati esempi di teatro musicale dei nostri giorni europei e americani. Spettacoli in cui confluiscono

le più diverse esperienze musicali e i più diversi media della comunicazione moderna. In certo senso sono 'spettacoli totali' che portano al culmine l'antico processo di investitura teatrale del fatto musicale.

### **Rondò**

Una sorta di *Dizionarietto* semiserio realizzato con i maestri della musica contemporanea. Domande e risposte serrate, schegge di pensieri, annotazioni, massime e brucianti battute che concludono questo viaggio tra le poetiche musicali moderne.

Ad un primo esame l'articolazione del ciclo sembra seguire uno schema del genere:

- A) 1<sup>a</sup> puntata: introduzione
- B) 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>: la scuola, l'apprendistato, l'inserimento nel mondo del lavoro per i giovani musicisti
- C) 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>: la voce umana. Rilievo particolare alla figura e l'arte di Cathy Berberian. Da notare la 6<sup>o</sup> puntata (non tanto per cantare) dove per la prima volta, e ben prima che diventasse una moda, sono studiate le relazioni tra musica colta e popolare, tra arte *alta* e *bassa*.
- D) 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>: la composizione e i problemi del linguaggio musicale, il mondo dei compositori, i loro strumenti, poetica ed estetica. La 7<sup>o</sup> puntata, diversa da tutte le altre, è davvero un viaggio dentro il primo movimento dell'*Eroica* di Beethoven con esempi dal vivo (al pianoforte e con l'orchestra della RAI), ospiti, commenti, interventi del pubblico. Un modo nuovo e - purtroppo - mai più tentato di proporre la cultura musicale attraverso la viva pratica del *fare*.
- E) 10<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> puntata: il teatro, la danza, l'opera
- F) 12<sup>a</sup> puntata: coda

In un certo modo questo schema, molto semplificato, sembra riproporre alcune caratteristiche della personalità, non solo musicale, dell'autore. Intanto la vocazione pedagogica, qualità che, in misura diversa, appartiene un po' alla generazione di musicisti di cui Berio fa parte (si pensi, ad esempio, a Bruno Maderna, instancabile divulgatore di insegnamenti musicali). Poi l'interesse per la voce, passione che Berio ha testimoniato in una serie di celebri pezzi di cui la voce umana (e, in particolare, quella della Berberian) è assoluta e del tutto rigenerata protagonista. La composizione, ovviamente, e tutto il mondo che la circonda, a partire dalle nuove tecnologie. Inutile ricordare il ruolo che Berio ha avuto e continua ad avere nella ricerca elettroacustica, dal-

lo Studio di Fonologia della RAI di Milano fino al centro fiorentino *Tempo Reale*. E ancora il rapporto con gli Stati Uniti, con il teatro musicale, con la cultura popolare, con tutti gli aspetti della pratica musicale: dalla discussione teorica all'artigianato. Il tutto raccontato con quella capacità di montare i tanti soggetti che tessono la trama del programma con un criterio affatto compositivo. «Stockhausen mi disse», racconta Berio, «che del programma avrei potuto scrivere una partitura». Appunto.

Certamente quello che oggi ancora colpisce di questo ciclo di trasmissioni è il senso di straordinaria attualità dei temi con tecniche di montaggio e composizione audiovisiva altrettanto attuali, che anticipano il campionatore, *Blob* e i videoclip. Solo di recente il mondo accademico ha cominciato a interessarsi del rapporto, ad esempio, tra tradizione colta e popolare (basti, ad esempio, quanto l'argomento era tornato di moda in epoca di no-global), L'educazione musicale nelle scuole (come l'insegnamento della musica nei conservatori) è argomento di discussione continua, così come la musicane nei generi e nell'esercizio delle sue diverse funzioni. C'è poi da considerare che, in televisione, dopo *C'è musica e musica* non si è nemmeno tentato di ripetere una esperienza simile. I motivi principali sono fon troppo evidenti: è difficile immaginare oggi qualcuno in grado di dare uno spazio in prima serata dedicato alla musica della durata di tre quarti d'ora, ad un programma girato in tutto il mondo. Pure della necessità se ne sentirebbe il bisogno. Tra l'altro il programma ha tra i suoi protagonisti l'orchestra della RAI (quella di Roma, ben prima dello scioglimento). Un modo nuovo assolutamente televisivo di lavorare con l'orchestra - che avrebbe dovuto fare da esempio - senza proporre il solito prodotto. Si è fatta quindi televisione con l'orchestra e non si è mandato in onda il tradizionale concerto (che è cosa ben diversa dal fare televisione, ovviamente).

È poi vivo l'interesse storico per i personaggi presenti: assolutamente tutti i grandi protagonisti della scena musicale internazionale di quegli anni sono presenti con le loro testimonianze, polemiche, osservazioni spesso geniali e mai banali. Milhaud, Bernstein, Copland, Maderna, Nono, Mila, Carpitella, Petrassi, Kagel, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Menotti, Donatoni e tanti altri contribuiscono, grazie ad un montaggio serratissimo, alla costruzione di un grande, appassionante affresco polifonico e internazionale di vastissimo respiro e spessore. Il tutto con un apporto generoso, anche se non sempre evidente, di ironia.

In sostanza ogni puntata è realizzata sfruttando diverse classi di materiali:

A) Berio & il suo Doppio (una marionetta a cui è affidata un pò la parte dello 'spettatore ingenuo' ma anche dell'osservatore disincantato e provocatorio)

1. Interviste con ospiti (non ci sono politici, ci sono musicisti anche con posizioni e punti di vista molto lontani da quelli di Berio)
2. Ambienti (esterni ecc.)
3. Repertorio (poco)
4. Orchestra RAI
5. La musica e i rumori che commentano, bucano, cuciono, strappano, suggeriscono il tutto stratificato, composto e alternato secondo una logica strettamente contrappuntistica che evidenzia alcuni segmenti delle diverse linee illuminando il percorso secondo intenzioni espressive e comunicative differenti.

Esempi di sequenze costruite con criteri musicali:

- a) Sigla titoli testa (rapporto audiovisivo non scindibile, musica non ausiliarie)
- b) Coda finale 1<sup>a</sup> puntata (ricorda Sinfonia) con Berio che fuma con la marionetta
- c) Attenzione per temi secondari o figure di accompagnamento: es: il signore che chiede sempre della Settima di Beethoven nella puntata dedicata all'*Eroica*, ancora: il flusso musicale che arriva fino all'altro ascoltatore che chiede di risentire il primo tema del primo movimento; sempre nella stessa puntata l'uso dell'autoradio.

Un'esperienza quindi importante e singolare della RAI, curiosamente ignorata dai testi sulla televisione (Grasso, Monteleone), in cui la vera morale della favola emerge dalla finezza di alcuni particolari più che dal motto conclusivo di Berio, dove quel che è più importante è il modo, fra i tanti possibili, di affrontare una cosa, di raccontarla. Così come nella composizione non sempre la cosa più interessante è l'idea di partenza quanto il modo di processarla (contenuti quindi nell'idea). Ora di più di allora *C'è musica e musica*. Dal 1972 ad oggi questo programma ci aiuta a capire perché.

Pubblicato in:

*Nuova Rivista Musicale Italiana*, NRMI 3/2001, Roma, ed. ERI





*L. V. B.*



