

MUSICA PICTA

Dai primi anni cinquanta in poi la ricerca musicale era tesa alla sperimentazione di nuove sonorità, attraverso la pratica dell'improvvisazione l'indagine sui nuovi suoni era in continua espansione e si andava creando un ricco repertorio di nuovi sistemi di notazione. Tre erano i sistemi di codifica, *cifrato* se si definivano i parametri del suono altezza, intensità, timbro e ritmo, *visivo* se con un sistema ideografico si descrivevano le azioni da compiere e infine *verbale*, se queste azioni venivano descritte con parole.

Con uno sviluppo coevo all'arte concettuale andò sviluppandosi anche una forma riferibile all'arte visuale, tesa a rappresentare forme sonore attraverso una sinestesia che le visualizzava, in una analogia a livelli variabili di precisazione, tra vocalizzazione del suono e cromanza della luce, mediante istogrammi arbitrari che descrivevano le forme e i ritmi. Consonanza e dissonanza lasciavano il posto a strutture visive di carattere armonico o disarmonico, il tutto affidato alla capacità interpretativa, sia per una realizzazione fisica, sia per una meditazione silenziosa.

Questo aveva creato una piccola rivoluzione del processo di comunicazione musicale, un nuovo rapporto tra autore ed esecutore, spesso chiamato a partecipare all'azione creativa con modalità nell'ambito di una improvvisazione su schemi. La notazione che si andava sempre più allontanando dal tradizionale codice cifrato, spaziava nella prospettiva di una fantasmagoria grafica, istantanee di forme e colori che su basi di arbitraria sinestesia fissavano l'evento sonoro come risultato formale. Il fatto trovava forza anche come posizione contrapposta allo strutturalismo integrale, ormai sulla soglia di una entropia difficilmente reversibile, in un crescendo di complessità che dal campo numerico dettava regole formali di ardua individuazione al semplice ascolto.

Negli anni Sessanta, ancora studente, passavo gran parte delle mie giornate alla tastiera a tagliare le mille teste del drago, secondo la metafora di Ferruccio Busoni. Però ero molto attratto dalle esperienze di segno-gesto-suono che caratterizzavano la ricerca musicale, tutte quelle forme sperimentali di comunicazione che aprivano un ventaglio di possibilità, una specie di spazio teatrale immaginario nel quale vivevano tutte le arti. Fu in quel periodo che frequentavo i concerti che Pietro Grossi, Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti realizzarono al conservatorio Cherubini di Firenze. Soprattutto Grossi, che fu il principale

animatore di "Vita Musicale Contemporanea", Associazione per la diffusione della musica contemporanea, e realizzò stagioni di concerti al Conservatorio, per me rappresentò la spinta di rinnovamento, al di là delle singole tendenze, un clima di aperture che portò in questa città presenze oggi illustri, ma allora totalmente underground.

Ho descritto molto sinteticamente un panorama nel quale mi parve essenziale percorrere la strada di una dimensione comunicativa basata sulla spazializzazione del suono interattiva, oltre le consuete esecuzioni in concerto, dove le persone potessero almeno sapere se ciò che si ascolta è frutto di un progetto cifrato che feticizza esecuzioni coatte, oppure un progetto visivo e addirittura verbale nel quale si va da schemi per l'improvvisazione ad una vera e propria concettualizzazione del fatto sonoro attraverso le immagini grafiche.

Stockhausen aveva ben analizzato il problema in quegli anni, ed tanti altri musicisti come Schnebel, Moran e Logothetis avevano tracciato una strada che mi convinsi di percorrere, strada che era comune anche a Cage e artisti: tra tutti Simonetti e la sua "Mutica".

L'esplosione dei sistemi di notazione in grafie arbitrarie, progressivamente sganciate dalla codifica funzionale, erano per me in quel momento la via di fuga dalla numerologia e da un rumore entropico, fattori che per Franco Evangelisti aveva mutato radicalmente l'ipotesi di rappresentazione sonora facendogli decidere la cessazione della sua attività compositiva. A Roma frequentavo molto sia lui, sia Domenico Guaccero, forse uno dei più geniali sintetizzatori di quel momento storico e proprio con il sintetizzatore - anche come primo strumento elettronico, il Sinty A - facemmo anche dei concerti di improvvisazione, uno dei quali si intitolò "Lapis in mano"...

Tutto questo mi aveva convinto che il gap percettivo tra produzione sonora e ascolto, dovuto dal divario di competenze, avesse prodotto una impossibilità di perseguire utopie sonore, al punto che la forma, intesa come struttura, fosse di ardua percezione nello scorrere del tempo e invece si rendesse possibile fissarla attraverso partiture di ascolto e poi anche con partiture visive affidate al silenzio.

Verso il 1968, ancora studente all'accademia d'arte di Firenze, cominciai a disegnare le prime "Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione". La mia fantasia, soprattutto nel lavoro quotidiano di studio analitico, approfondendo nei particolari ciò che suonavo e ascoltavo, si affollava di immagini. Fu così che sviluppai una grammatica e una sintassi di segni ideografici che si fondavano in grande misura sulle analogie sperimentate dagli Astrattisti, i Futuristi e i Sincromisti delle avanguardie storiche; pensavo a dei "messaggi nella bottiglia" per una utopia di musica inaudita, mai ascoltata

prima, come bene l'aveva descritta Ferruccio Busoni. Ero stato molto colpito anche dalla lettura del "Doctor Faustus" di Thomas Mann, che in quegli anni leggevo e rileggevo intrecciato allo studio delle ultime due sonate di Beethoven:

Si dice, è vero, che la musica "si rivolge all'orecchio"; ma lo fa solo relativamente in quanto l'udito, al pari degli altri sensi, è un organo supplente e mediatore dei fatti spirituali.

Esistono in realtà musiche che non presuppongono in alcun modo l'esecuzione, anzi l'escludono addirittura. Ciò vale per un canone a sei voci di J.S.Bach, nel quale il Maestro elaborò un'idea tematica di Federico il Grande.

Questo pezzo non è destinato né alla voce umana né a qualsiasi strumento, né in genere a una realizzazione concreta, ma è musica pura e semplice, musica astratta.

Quando sentii stabilizzata e matura l'invenzione di codici visivi basati sulla percezione dello spazio, teorizzai un coinvolgimento interattivo delle persone che in genere erano soltanto ascoltatori nel processo di produzione sonora, fisica o virtuale che fosse.

Il 29 settembre 1972 realizzai per la prima volta al festival "Autunno Musicale" di Como un Evento di teatro metamusicale: nel silenzio il pubblico, una persona alla volta, entrava in un salone dove avevo esposto grandi opere visive, enormi rotoli, ognuno con la didascalia: "notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione". Chiedevo di meditare quei progetti come fossero state opere musicali, cercando di elaborare una musica mentale, di individuare relazioni tra istogrammi e suoni, tra colori e timbriche.

Per quel primo evento a Como scrissi questa presentazione:

Il pubblico è protagonista di questa azione teatrale ed opera in uno spazio collettivo dando vita ad un fatto sonoro immaginativo.

In un ambiente dove tutto ha il suo compimento espressivo, si tende invece ad un teatro dell'inespresso, fase di un'ascesi che è ritorno alla duplice funzione arcaica della musica, dialogo inconscio trascendentale e rito, o ludus collettivo. Questo è possibile stabilendo un teatro totale dove il segno è libero ed antitecnico, intuizione grafica del fatto sonoro, sintesi spazio-temporale, relativo ad una musica vista nella sua caratteristica semiologica.

L'intera azione, quindi, si svolge nel silenzio fisico.

Il rapporto del pubblico con le situazioni grafiche, nella dimensione dove ogni suono e gesto sono evocati, ma non espressi fisicamente, è possibile attraverso la lettura della notazione, l'elaborazione, la costruzione ed associazione libera degli stimoli sonori emersi dalla memoria. Al posto del "prodotto sonoro da consumare", ogni singolo fruitore stabilisce il proprio spazio operativo. Sulla base di questa totale possibilità esecutiva vive questa ipotesi metamusicale. Il provvisorio livello iconico, in uno stadio successivo di fruizione, tenderà a diventare un'autonoma percezione del segno significante sé stesso al limite di una possibile comunicazione audiovisiva.

Successivamente dal 1973 realizzai alcune esposizioni ed eventi di questo tipo, arrivando alla stesura di un testo definitivo maggiormente circostanziato nel 1976 che poi pubblicai

molte volte in occasione di realizzazioni della *Ipotesi di teatro metamusicale* e di esposizioni e che riporto qui di seguito.

Da allora sono passati tanti anni e la ricerca e l'innovazione hanno avuto uno sviluppo esponenziale, ma le strade del numero e della metafora dello spazio di quella *Neue Musik* sono state abbandonate fin dalla fine degli anni settanta, in modo proporzionale al desiderio di un recupero dell'ascoltatore sulla strada della facilità e del piacere immediato. Dopo vari convegni sulla normalizzazione della grafia musicale per un ritorno a progetti ben definiti e l'effetto "turbo" che ha proiettato lo strutturalismo integrale nelle moltiplicate possibilità date dall'uso del computer, oggi detta legge una realtà commerciale che stabilisce un criterio assiologico in base al quale quello che piace subito o quasi, vale, mentre le cose più difficili, quelle che richiedono uno sforzo interattivo vengono rimosse.

Con la consapevolezza che facendo una storia della notazione musicale si potesse tracciare un percorso storico sulla comunicazione musicale nel 1981 organizzai una esposizione dal titolo *Spartito Preso* che partì dalla Sala D'Armi del Palazzo Vecchio di Firenze e girò in alcune città italiane per diversi mesi. Con quella iniziativa rendevo evidente lo scollamento tra l'opera grafica di progettazione del compositore e il risultato dell'ascolto, nelle sue aspettative e nelle sue sorprese, in un ventaglio enorme di modalità che necessitavano di essere analizzate e ordinate per forma e funzione.

Appariva allora con la nozione di "piacere" nell'ascolto fosse legata alla competenza comune e a forme di intrattenimento che spesso erano ben lungi dall'idea di impegno artistico di tanti autori, mentre in altri casi la semplicità di linguaggio poteva incontrare anche orecchi inesperti.

Mi sembrava essenziale che l'ascolto fosse organizzato secondo una metafora dello spazio, fosse a vari stadi interattivo, e vedevo come la punta della più raffinata sperimentazione escludesse questa possibilità per la sua distanza dal quotidiano, senza però la dimensione metafisica che ha sempre sorretto le mitologie della musica del passato, dalla musica religiosa a quella che si legava a segni e segnali di culture tramandate dalla storia.

La mia idea di un teatro meta-musicale, auspicando una partecipazione attiva, senza offrire l'immediato piacere di un qualsiasi ascolto, poteva essere vittima dello stesso destino di una rimozione dal contesto di una competenza comune in regressione, allora ma soprattutto oggi, in questa realtà mediatica, lo intuivo anche tanti anni fa, quando ancora i media non incalzavano come oggi.

Rimane fermo però il valore dell'esperienza che proponevo: vedendo tutto ciò che è accaduto da allora sono fermamente convinto che in questo attuale mondo di audiovisivi il concerto senza immagini o le immagini senza suono, con la loro parte mancante, siano una vitamina per la mente e per la possibilità di una meditazione che necessita di tempo e curiosità, un esercizio di memoria e di immaginazione che implica un concetto di piacere intellettuale che si chiama creatività.

The image shows two posters side-by-side. The left poster has a black top half and a white bottom half. The word "round" is in the white section. Below it, the text reads: "TEATRO META-MUSICALE", "da venerdì 29 settembre", "a mercoledì 4 ottobre", and "villa olmo - sala del duca". The right poster is a vertical rectangle with a grey top half and a black bottom half. It features large, stylized, overlapping letters "E" and "B" in white and grey. Text is placed within and around these letters: "azienda" and "autonoma" are in the grey "E"; "autunno musicale" is in the white "E"; "soggiorno" is in the black "B"; "72 como" is at the bottom left; "e turismo" is in the white "B"; and "8 settembre" and "4 ottobre" are at the top right next to the Roman numeral "VI".

round

TEATRO META-MUSICALE
da venerdì 29 settembre
a mercoledì 4 ottobre
villa olmo - sala del duca

azienda
autonoma
autunno musicale
soggiorno
72 como
e turismo

8 settembre
4 ottobre
VI

daniele lombardi ipotesi di teatro meta-musicale, fatto sonoro
immaginato in uno spazio collettivo da un protagonista: il pubblico

LA NOTAZIONE MUSICALE

La notazione musicale della seconda metà del novecento può essere considerata il sismografo delle ricerche e innovazioni le più varie che hanno rappresentato un periodo veramente turbolento per molteplici ragioni. La continua sperimentazione sviluppatasi dall'inizio del secolo con le avanguardie storiche, le nuove prospettive dei processi di comunicazione, i nuovi suoni e nuovi strumenti, hanno generato una sorta di babele per la quale verso la fine degli anni settanta i sistemi di semiosi erano un ventaglio incredibile di linguaggi arbitrari. Dai primi anni cinquanta in poi la ricerca musicale era tesa alla sperimentazione di nuove sonorità, e attraverso la pratica dell'improvvisazione l'indagine sui nuovi suoni era in continua espansione. Questo andò di pari passo con la creazione di un ricco repertorio di nuovi sistemi di notazione.

Essenzialmente tre erano i sistemi di codifica:

1. *cifrato*

Un formulario di segni convenzionali che definivano i parametri del suono altezza, intensità, timbro e ritmo, come nella notazione tradizionale.

2. *visivo*

un sistema di visualizzazione che poteva rappresentare l'azione da compiere per ottenere un risultato sonoro, oppure una diretta visualizzazione del pensiero compositivo attraverso segni ideografici e sistemi i più vari di rappresentazione analogica segno-suono.

3. *verbale*

azioni anche di grande complessità descritte con parole come una sceneggiatura della esecuzione.

Fu così avvertita fortemente l'esigenza di creare una specie di esperanto dei processi di semiosi e allo scopo furono fatti vari convegni, come quello del 1972 presso l'Istituto Latino Americano a Roma, dove fu chiaro che era arduo normalizzare la grafia davanti alle così tante ricerche e innovazioni che intrecciavano singole creatività di singoli compositori, spesso affascinati dalle potenzialità visuali della grafia.

Intanto però negli stessi anni si faceva strada il minimalismo, il neoromanticismo, una forma di transavanguardia musicale, la computer music ed esperienze di superamento della Neue Musik hanno riportato la musica d'arte nella direzione di un'assoluta funzionalità della grafia finalizzata all'esecuzione pubblica e contemporaneamente sono stati recuperati sistemi compositivi tonali o più generalmente post-moderni.

Più di trent'anni dopo tutto questo oggi può essere considerato appartenere al passato e dopo quegli anni di sperimentazione, che hanno visto inspessirsi feticisticamente il progetto compositivo in progetti al limite dell'eseguibile, oppure metafore spaziali in consonanza con un'autonomia concettuale della scrittura che prescindeva dal risultato sonoro, ma addirittura la negazione dello stesso progetto per totali improvvisazioni, dopo tutto e di più quindi, la musica è tornata ad essere squisitamente un processo di elaborazione formale che ha davanti a se esclusivamente la produzione di livelli semantici.



Nel 1981 Mi occupai di *Spartito preso*, una esposizione a Firenze, nella Sala d'Armi di Palazzo Vecchio, con l'idea di mostrare ai normali ascoltatori alcuni esempi di partiture e con essi un percorso storico in modo da disegnare una storia della ricerca musicale attraverso queste orme. La mostra dopo Firenze girò un pò l'Italia, andò a Torino, La Spezia, L'Aquila, Bologna e Roma, mentre il mondo musicale cominciò a collocare le realtà visuali che offriva, se pur interessanti e originali, in una sorta di modernariato della ricerca musicale. Tentai così di analizzare una volta per tutte un panorama che appariva caotico per forma e funzione, un affastellamento di sistemi arbitrari che difficilmente poteva essere letto se non con criteri di analisi strutturale e considerazioni di carattere sociologico. Nasceva così una differenziazione tra codici cifrato, visivo e verbale, ma soprattutto notazioni cifrate, notazioni di azioni e notazioni utiopiche. Analisi che prioma di me avevano avuto illuminati esiti soprattutto da parte di Stockhausen e Guaccero.

Un atteggiamento di speculazione numerologica è stato molto presente anche dopo tutto lo strutturalismo integrale ed oggi è interessante continuare a riflettere sull'obbedienza che il sistema imponeva, con le disobbedienze storiche come l'attitudine che Boulez mise in

atto con *Structures 1* e 2, conducendo sulla seconda stesura fondamentali trasformazioni che disobbedivano alle formulazioni numeriche del pezzo precedente.

Due impressioni restano forti nella mia memoria. In quel periodo feci un concerto con l'*Ensemble Xenakis* ad Amsterdam ed ebbi occasione di fare un viaggio da Amsterdam a Parigi con Jannis Xenakis: nelle ore di treno facemmo una conversazione che mi dette modo di chiarire il suo atteggiamento nei confronti di una strutturazione numerologica. Mi disse che nel corso della elaborazione dei patterns li ascoltava e in corso d'opera mutava altezze e gli altri parametri in funzione della sua particolare scelta sonora. Stava studiando la teoria della Relatività ristretta e aveva con sé gli scritti di Einstein, per valutare possibili interazioni con progetti compositivi, ma il suo dire che poi interveniva sul progetto liberamente mi scrollò di dosso quello scetticismo totale che nutrivo nei confronti dello strutturalismo integrale, anche se Boulez affermava analoghi procedimenti di liberazione dalla coazione delle regole numerologiche.

Con uno sviluppo coevo all'arte concettuale andò sviluppandosi anche una forma riferibile all'arte visuale, tesa a rappresentare forme sonore attraverso una sinestesia che le visualizzava, in una analogia a livelli variabili di precisazione, tra vocalizzazione del suono e cromanza della luce, mediante istogrammi arbitrari che descrivevano le forme e i ritmi. Consonanza e dissonanza lasciavano il posto a strutture visive di carattere armonico o disarmonico, il tutto affidato alla capacità interpretativa, sia per una realizzazione fisica, sia per una meditazione silenziosa.

Questo aveva creato una piccola rivoluzione del processo di comunicazione musicale, un nuovo rapporto tra autore ed esecutore, spesso chiamato a partecipare all'azione creativa con modalità nell'ambito di una improvvisazione su schemi. La notazione che si andava sempre più allontanando dal tradizionale codice cifrato, spaziava nella prospettiva di una fantasmagoria grafica, istantanee di forme e colori che su basi di arbitraria sinestesia fissavano l'evento sonoro come risultato formale. Il fatto trovava forza anche come posizione contrapposta allo strutturalismo integrale, ormai sulla soglia di una entropia difficilmente reversibile, in un crescendo di complessità che dal campo numerico dettava regole formali di ardua individuazione al semplice ascolto.

Il criterio di una metafora dello spazio fu argomento di una conversazione una sera che ero con Berio, un paio di anni prima della sua scomparsa. A proposito delle mie *notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*, passo estremo di una concettualizzazione del fatto sonoro come utopia grafica nel silenzio fisico, se da una parte disse di amare queste mie cose, dall'altra fece una feroce considerazione sulle

grafie di azione, definendo stupore pascoliano, infantile, quello di compositori che negli anni sessanta si incantavano sulla presunta magia che un tale segno o un tale frego potesse essere fatto corrispondere ad una pratica sonora. Questo per me fu decisivo per avvalorare la distinzione dei due campi, sonoro e visivo, secondo due precisi ordini percettivi, vale a dire l'analogia del suono e dell'immagine potevano esprimere la loro potenzialità a volte fortissima soltanto se una delle due sollecitazioni venisse immaginata, meditata, virtuale, non espressa come una superstizione.

Cage l'aveva detto che se una partitura era bella da ascoltare poteva essere bella anche da vedere, ma tutte le possibili sinestesie che furono sperimentate agli inizi del Novecento, profezie dell'attuale mondo audiovisivo, non potevano prescindere da criteri di formalizzazione che sono specifici ad un campo mentre l'altro chiamato in causa vale solo come transcodifica immaginata, solo così aveva la sua forza creativa, il computer ha stroncato per sempre i giochini che occuparono tanto del tempo di Veronesi.

Poi c'era l'opera aperta, il non dimenticato volume di Eco che convisse con una immane produzione musicale che cercava lo spazio del labirinto, la struttura mobile che funzionava anche da compromesso tra i diktat della notazione del compositore e la libertà estemporanea dell'interprete che sceglieva i percorsi, altra libertà che era parallela a quella che un segno grafico potesse evocare visivamente un suono prodotto nella libertà estemporanea: vari gradi dall'ipertecnicismo della scrittura alla sua negazione in una pratica totalmente improvvisativa. Questa apertura in molti casi era anche la proposta di un gioco interattivo, un processo di comunicazione diverso che vedeva l'ascoltatore in una funzione molto più coinvolgente, messo dentro a decisioni che mutavano il progetto con scelte estemporanee.

Era la storia di pochi argonauti che, incamminatisi nell'iperspazio, non sono stati seguiti da una massa che in quel momento era risvegliata dai media in crescita esponenziale. È nata un'industria della cultura che questa roba non l'ha neanche presa in considerazione, se non come anticorpi di un sistema. L'immunizzazione dalla ricerca e dalla innovazione ha funzionato sullo scivolo del piacere dell'ascolto e oggi abbiamo il culto del sempreverde, in coesistenza alternata con un continuo gettito di novità, il pop, il rock, il jazz, il country, la fusion e chi più ne ha più ne metta riempiono a trecentosessanta gradi lo spazio di ascolto, in nome della comprensibilità, dell'energia creativa con ritmi bioerotici, l'uso del video per contesti d'ascolto che aiutano l'immaginazione guidata, e via così. Rimangono fuori la musica religiosa, che risponde ad uno spiritualismo il più semplice possibile, e in questo caso il tempo della preghiera può essere lungo, se uno si stanca è colpa di satana,

e poi, in ultimo, la musica d'arte, quella di ricerca, quando soprattutto è ricerca pura e non si mescola con mixed media o ha finalità d'occasione.

Si può dire oggi che l'utopia di una creatività che negli ultimi decenni del novecento è stata un fattore importante dell'invenzione musicale abbia subito un affondamento e sia stata sommersa dal banale di un'industria musicale che vive oggi sotto molte definizioni: giovanile, popolare, etnica, progressiva, contaminata...

I miei scritti di trent'anni fa erano dettati dalla necessità di dare un orientamento, creare una analisi e una catalogazione dei sistemi di semiosi che implicava un minimo contatto da parte degli ascoltatori con il progetto, la composizione scritta che veniva fatta eseguire. Questo dopo che per i primi decenni del secolo un'idea di arte totale aveva creato un affollamento per cui visualità, gestualità, nuove sonorità, elementi a volte ritenuti lontani confluivano tutti nel processo creativo, a volte non solo musicale, dando vita a una imponente wunderkammer.

L'esperienza di analisi del processo di semiosi nell'arco temporale tra il 1950 e il 1980 permette di mettere a fuoco due tendenze contrapposte: da una parte quella di definire un progetto, sia esso cifrato, visivo o verbale, a gradi vari di precisazione, dall'altra di eliminare questa partenza progettuale per una azione estemporanea improvvisata.

Si potrebbe parlare di fasi intermedie di azioni tra forma ed evento, tra la realizzazione di un progetto che poi viene eseguito fisicamente e la realizzazione di una azione che costituisce una entità sonora esponendo una forma nell'estemporaneità del fatto sonoro improvvisato. Nel primo caso abbiamo visto come dagli anni cinquanta si è sviluppata una postdodecaфонia che è confluita nello strutturalismo integrale, teorizzato da Oliver Messiaen e agito soprattutto da Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, modalità che ha convissuto con una forma quasi feticistica di notazione che tentava di dare inequivocabili disposizioni agli esecutori su azioni molto complesse che fissavano con il segno il suono e il gesto desiderato.

In questa dialettica tra forma ed evento estemporaneo quest'ultimo pare essere stato sconfitto dal tempo che passa, e c'è una meravigliosa storia di eventi sonori improvvisati che ormai naviga nella leggenda, una memoria che vede il suono come il fumo di una sigaretta che non lascia traccia.

Sono state abbandonate anche le notazioni che avevano una caratteristica di ipocodifica, strutture mobili che aprivano l'opera in maniera crescente ad una invadente libertà dell'interprete, ai confini di una autonomia della scrittura come puro fatto visuale. Allo stesso tempo l'uso del computer in questo arco di tempo si è diffuso, come era

prevedibile, confluendo in un *linguaggio macchina* per cui lo scenario della scrittura musicale ha perso la valenza di fatto visivo a sé stante.

Tornando allo specifico di una progettualità la contrapposizione tra criteri formativi di carattere numerologico e quelli afferenti ad una metafora spaziale sono alla resa dei conti di un risultato che a distanza di decenni fa riemergere livelli sintattici, una risultanza di “leggibilità” attraverso l’ascolto di una forma che induce a considerazioni nuove, lontane rispetto alla storia e alla musicologia che circola come “normale” nel sistema comunicativo della vita musicale.

Per il pubblico quindi il progetto compositivo risulta essere più lontano per una diminuzione della competenza comune, quella che ci hanno regalato i media, dominati da un uso perverso che tende solo alla commercializzazione. Vale a dire che oggi più di ieri l’ascoltatore è lontano dall’evoluzione del linguaggio musicale di ricerca e quando ascolta la realizzazione esecutiva di un nuovo brano non è spesso al corrente sia delle modalità che ne assicurano la reiterazione, sia di quale possa essere veramente il rapporto tra autore ed esecutore, ma soprattutto se tra i due c’è quella necessaria assonanza progettuale.

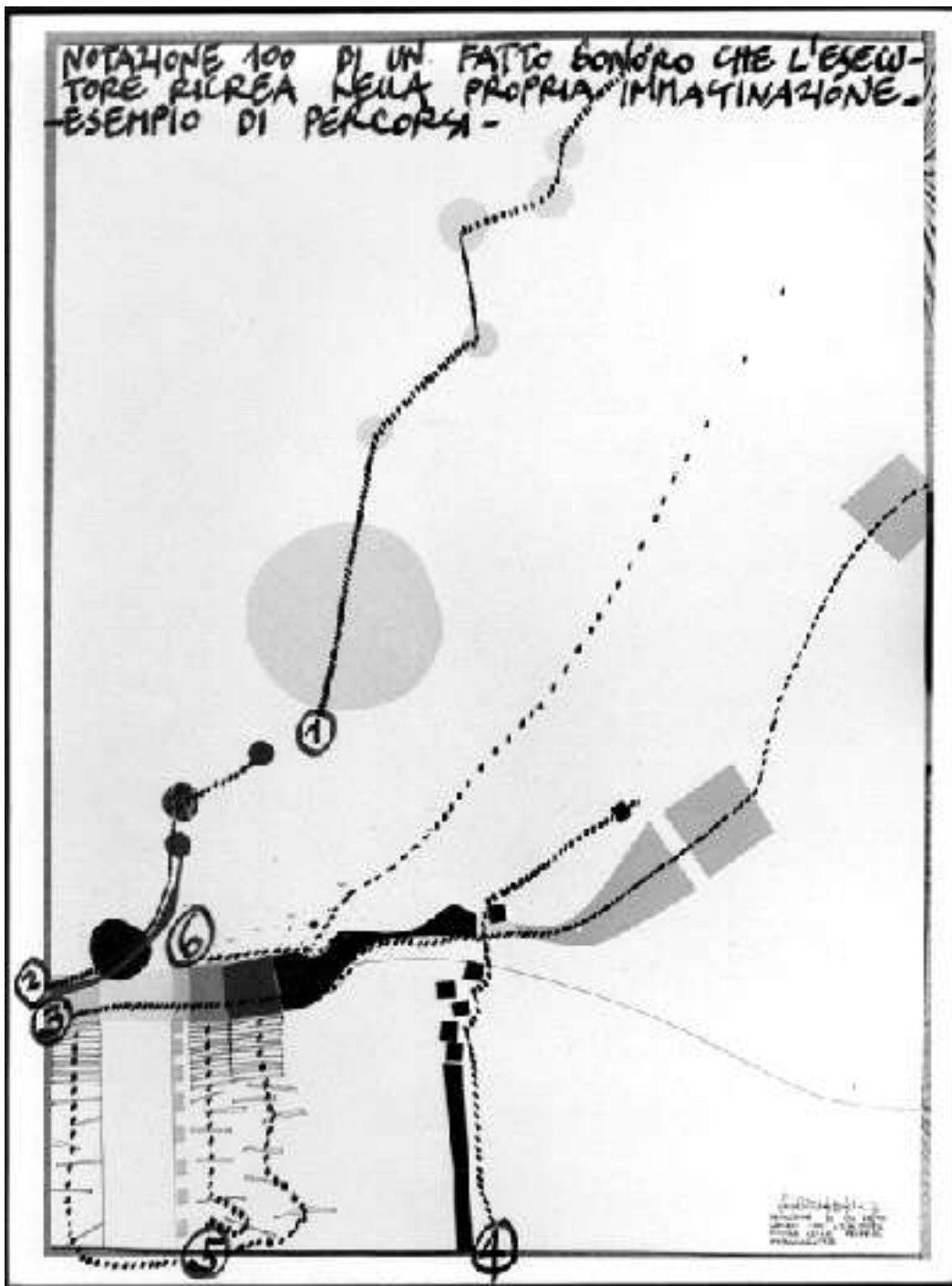
Oggi che tutto è normalizzato in una assoluta funzionalità, per il mercato delle esecuzioni, delle registrazioni e della diffusione in postproduzioni digitali, la caratteristica del fenomeno è la semplificazione fino alla banalizzazione e quella wunderkammer che il secolo scorso ci ha consegnato viene colta con il sapore del “modernariato”.

Nel frattempo, però, tra un migliaio di compositori di musica d’arte, come riportano le statistiche del CIDIM, ci sono alcuni che portano avanti ricerca e innovazione con risultati artistici a volte formidabili nella indifferenza di una comunicazione per grandi numeri, in un mondo assordato da rumori, quelli sì veramente pascoliani ed infantili, e non c’è tempo, curiosità e desiderio di acquisizione.

Ho descritto molto sinteticamente un panorama nel quale mi parve essenziale percorrere la strada di una dimensione comunicativa basata sulla spazializzazione del suono interattiva, oltre le consuete esecuzioni in concerto, dove le persone potessero almeno sapere se ciò che si ascolta è frutto di un progetto cifrato che feticizza esecuzioni coatte, oppure un progetto visivo e addirittura verbale nel quale si va da schemi per l’improvvisazione ad una vera e propria concettualizzazione del fatto sonoro attraverso le immagini grafiche.

Stockhausen aveva ben analizzato il problema in quegli anni, ed tanti altri musicisti come Schnebel, Moran e Logothetis avevano tracciato una strada che mi convinsi di percorrere,

strada che era comune anche a Cage e artisti: tra tutti Simonetti e la sua "Mutica". Fu elemento determinante anche la vicinanza con Guaccero, con il quale feci dei concerti e che mi pareva fosse in Italia il più consapevole nella analisi e nella scelta di processi di semiosi. Ricordo che facemmo una performance con un Moog, in quegli anni segnati anche da un fulmineo svilupparsi di sistemi di sintesi; Guaccero aveva visto lontano anche nell'aspetto della contaminazione tra generi musicali: le sue Sinfonie erano i primi significativi lavori che mettevano insieme classica, pop, rock e altro con un altissimo risultato artistico oggi ingiustamente disatteso.



In un momento in cui la ricerca musicale andava arrotondandosi su se stessa con una tendenza alla complessità e una frammentazione della sintassi che sembrava escludere o comunque rendere ardua la comunicazione attraverso il solo ascolto - riversando sugli orecchi materiali sonori a volte così magmatici da provocare soffocamenti percettivi - sentivo il bisogno di riorganizzare le logiche costruttive e renderle leggibili, nel loro formarsi.

Ero molto critico sulla comunicabilità, dal solo ascolto, di tanta musica; sostenevo che la mediazione testuale era divenuta essenziale. Ho creduto al tempo stesso di poter esprimere il mio mondo compositivo con le notazioni di fatti sonori come apparizioni di attimi, di fotografie, di situazioni musicali, una musica mentale, muta come il muto leggere. Dalla fine degli anni Settanta ho ricominciato a scrivere musica nella tradizionale notazione, ma ho anche continuato a dipingere immagini ideografiche silenziose, che irrinunciabilmente affollano le mie fantasie, come apparizioni, invenzioni fulminee che soltanto il gesto veloce del pennello e della matita possono fermare per sempre: musica virtuale, come illusione di una realtà sonora.

Il comportamento della materia visiva, forme e colori, può rispondere a delle leggi organizzative equivalenti a quelle della composizione musicale: equivalenti e non analogiche, in quanto ormai la psicologia della percezione ha messo in evidenza come lo spazio-tempo visivo e quello sonoro, pur complementari, afferiscano a due mondi che sviluppano convenzioni diverse: fatto che mette in luce i limiti di una aspirazione che illuse oltre realtà possibili gli artisti degli inizi del secolo scorso.

Non si tratta di vedere la musica con gli occhi secondo una puntuale corrispondenza tra diagrammi visivi e la loro esecuzione: le mie notazioni più profondamente sono come il lampo che precede il tuono, vivono di spazi e di tempi a n dimensioni. Sono come delle mappe utopiche dentro le quali il viaggio è un'avventura libera, senza percorsi obbligati, e richiedono una forte sensibilità e senso di astrazione nella persona che vi entra, come se entrasse in labirinto, a volte inaspettatamente ingannevole. L'arbitrario e il soggettivo sono la misteriosa dimensione che sfida chi vi si accosta. Da alcuni anni ho poi smesso di voler lucidamente mettere a fuoco gli intenti e le modalità delle mie opere: credo sempre di più nella indefinibile risonanza del loro silenzio.

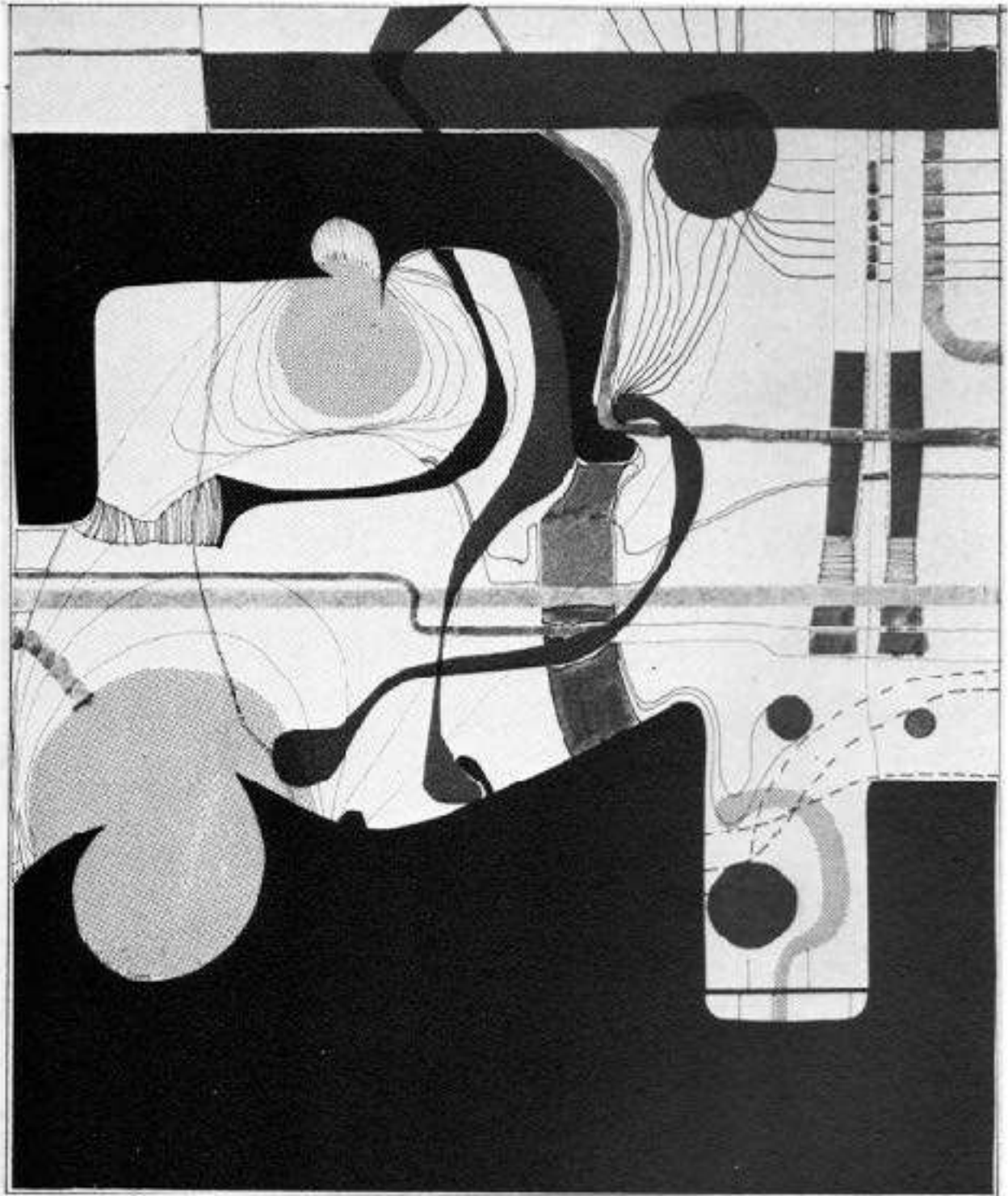
Negli anni Novanta ho avuto un grande interesse per forme di teatro musicale, per le possibilità che le nuove tecniche spettacolari stanno fornendo evolvendosi con sorprendente rapidità, mentre ho sviluppato anche indagini su nuove sonorità possibili, come ad esempio i suoni determinati da un uso moltiplicato del pianoforte alla ricerca di

una nuova dimensione timbrica di sovrapposizione, scrivendo composizioni per due, tre, quattro, cinque, dodici, fino alle Due Sinfonie per ventuno pianoforti.



L'abbassamento della competenza comune è sicuramente una difficoltà che si è creata nei processi comunicativi musicali; l'utopia di una crescita della sensibilità che emancipasse la dissonanza e altri sistemi sperimentali degli inizi del secolo scorso pare naufragata nella direzione opposta, verso le convenzioni semplificate. Ma è anche vero che oggi, grazie a tante sollecitazioni multimediali, suono, immagine e parola udita o scritta, sono divenuti inscindibili e le espressioni artistiche come la pittura o la musica sono

scambievolmente integrabili con l'immaginazione tanto più facilmente che nel passato, e lo saranno sempre di più.



Manifesto

ipotesi di teatro Metamusicale.

L'assunto paradossale solo in apparenza di far della Musica nel silenzio fisico non è un fatto nuovo: basti ricordare, tra i precedenti più vicini nel tempo le esperienze compiute al Bauhaus il lavoro compiuto da Klee, Kandinsky, il « Manifesto del Neo-Pasticcio » scritto nel 1926 da P. Mondrian, T. Mann scrive, nel « Doctor Faustus »: « ...Ei disse, è vero, che la musica "si rivolge all'orecchio" ma la fa solo relativamente in quanto l'udito, al pari degli altri sensi, è un organo supplente a mediare dei fatti spirituali. Costoro in realtà creano che non presuppongono in alcun modo l'esecuzione, anzi la escludono addirittura. Ciò vale per un canone a sei voci di G. S. Bach, nel quale il maestro elaborò una idea tonistica di Federico il Grande. Questo pezzo non è destinato né alla voce umana né a qualsiasi strumento né in genere a una realizzazione concreta, ma è musica pura e semplice, musica astratta ». Questi alcuni precedenti, senza citare antiche esemplari.

Con l'enorme varco aperto oggi dalla avanguardia, il potere esecutivo tradizionale, la notazione usuale è inadeguata ad una inutile complicazione per un sistema di scrittura atto a trasmettere sintesi ideografiche di strutture musicali. Si ha un certo numero di moduli formali che agiscono naturalmente, (caratteristiche simili alla musica dodecafonica) ma costantemente piegati all'esigenza poetica ed alla economia generica dello sviluppo agogico.

Se si opera un lavoro di ritraccio strutturale su qualsiasi musica presente o passata, la sintesi formale derivante, con la possibile identificazione di alcuni moduli, è in tutto simile al materiale della mia pratica compositiva.

Il pubblico compie il lavoro di esecuzione materiale, ma nel senso di immaginazione del significato musicale. Questo è possibile per il non musicista grazie alla eliminazione della fase tecnicistica tradizionale della quale sarebbe sprovvisto. A questo livello la sublimazione della più ricercata scrittura d'avanguardia, la costituzione di moduli, porta ad una semplificazione del linguaggio.

Si propone una alternativa che pur non esclude la possibilità di una esecuzione fisica di queste partiture. Determinato uno spazio già esistente che è il silenzio e, nelle opere in questione, una superficie bianca, ogni segno può anche avere una corrispondente esecuzione strumentale o con mezzi elettronici, da parte dell'ascoltatore in grado di questo doppio lavoro. Però la realizzazione simultanea la porta simbolica, essendo gli ideogrammi una sintesi polivalente.

Ognuno rivive infatti la propria esistenza ancora nel tentativo della potenziale esecuzione o ci hanno così delle variazioni sul tema (= la partitura), come dai madri, sempre simile e mai uguale, di vivere il fatto, di ogni singolo esecutore.

Tutto ciò dà vita ad una ipotesi di Teatro Metamusicale, inteso come un evento di Teatro Totale del quale ognuno di noi è autore o protagonista. Non si tratta di una ricerca musicale, ma di un tentativo di organizzazione del materiale che già esiste, anche se in quantità differenti, in ognuno di noi.

Questo momento di concentrazione nel silenzio può portare ad una sussistenza della musica come fatto sociale o le figurazioni notate nella partitura sollecitare il lavoro creativo collettivo.

I segni potranno acquistare in seguito anche una loro autonomia di significato e creare possibilità di astrazione identificarsi con un operato o di là della musica ed al di là della pittura.

DANIELE LOMBARDI

INDICAZIONI GENERALI

Altezza - L'altezza dei segni è determinata dalla appropriata altezza nella quale si trova il segno nel confronto delle dimensioni verticali della partitura.

Intensità - L'intensità è indicata dallo spessore del segno, la dove non è indicata direttamente dalla differenziazione di tono dello stesso colore.

Ritmo - La scansione ritmica è liberata dalle tradizionali suddivisioni e fa al dodo dell'andamento del segno, dai rapporti che i segni hanno con l'intera dimensione orizzontale della partitura.

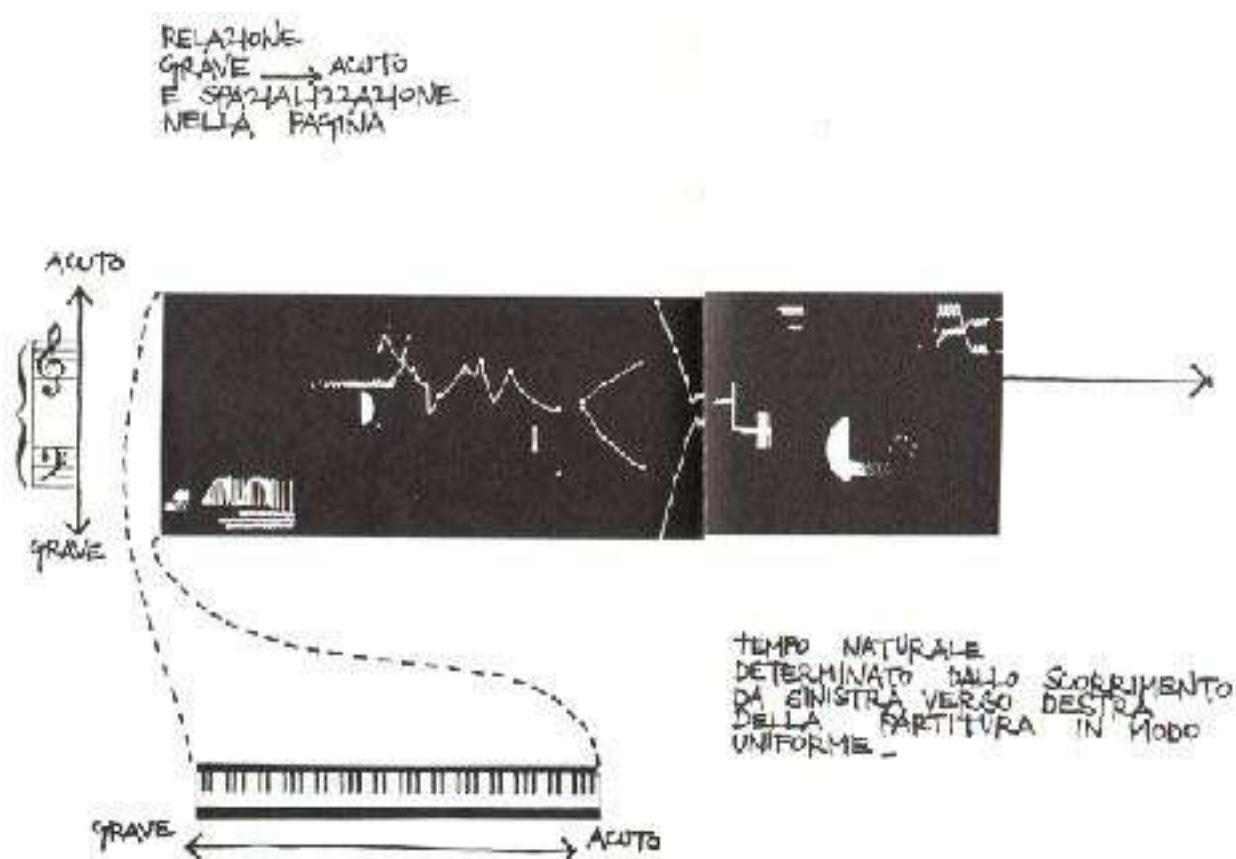
Timbro - Il timbro è indicato dal colore o dalle qualità materiche del segno.

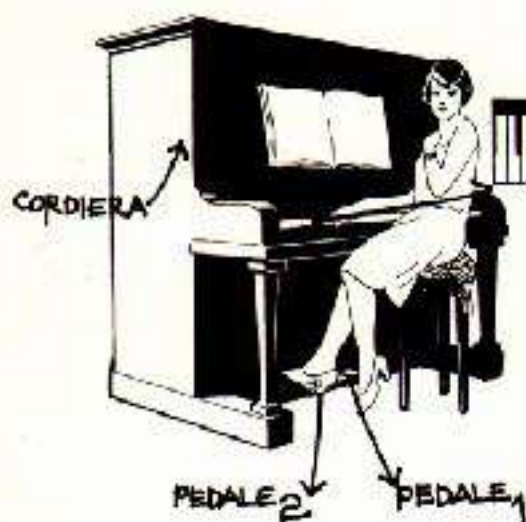
LABORATORIO PIANISTICO METAMUSICALE

Fu negli anni Settanta che dopo aver continuato a realizzare esposizioni di questi miei progetti grafici, ebbi l'idea di compiere un passo successivo nell'interattività, chiamando il pubblico non soltanto a meditare queste mie notazioni, ma anche a partecipare attivamente alla produzione del suono.

Pensai al pianoforte come strumento per un ulteriore coinvolgimento interattivo ed auspicavo di alternare ai normali concerti questa attività di eventi interattivi, una proposta che vedeva il pubblico normale in una attività completamente diversa, in modalità che presentai come *Laboratorio pianistico metamusicale*.

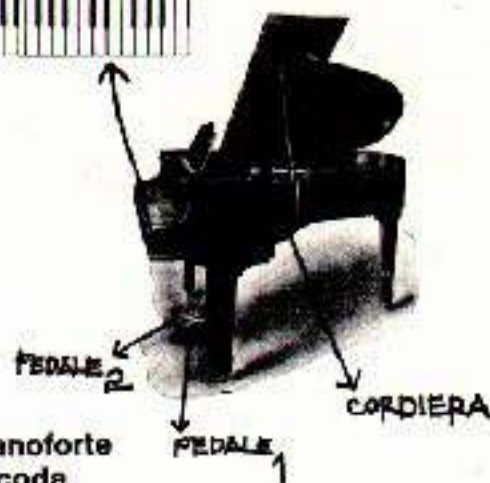
Rese note sinteticamente alcune informazioni di base sul pianoforte e del rapporto con l'immagine diagrammatica a chi ne fosse sprovvisto, delineai tre momenti di diverse modalità di coinvolgimento: esecuzione, composizione ed improvvisazione.





planoforte
verticale

TASTIERA TASTIERA



planoforte
a coda



pedale 1

detto «di risonanza»:
solleva i feltri degli smorzatori delle corde
che vibrano liberamente.

pedale 2

detto «del piano» o anche «a una
corda»: nei pianoforti a coda sposta
la meccanica verso destra in modo
che il martelletto colpisca solo una
delle tre corde corrispondenti. Nei
pianoforti verticali invece avvicina i
martelletti alla cordiera diminuendo la
corsa (degli stessi) e di conseguenza
l'intensità delle vibrazioni.

L'INTENSITÀ E LA DINAMICA
SONO DETTATE CON SENSIBILE
ATTENZIONE DALLA SPERIMENTAZIONE
DEI SEGNI IDIOGRAFICI ENTRO
LE DIMENSIONI DELLA
PAGINA DELLA PARTITURA



E' PREFERIBILE ESEGUIRE
STANDO IN PIEDI -
FARE COMUNQUE IN MODO
DI AVERE
TASTIERA E CORDIERA
ALLA STESSA DISTANZA -

1. Esecuzione

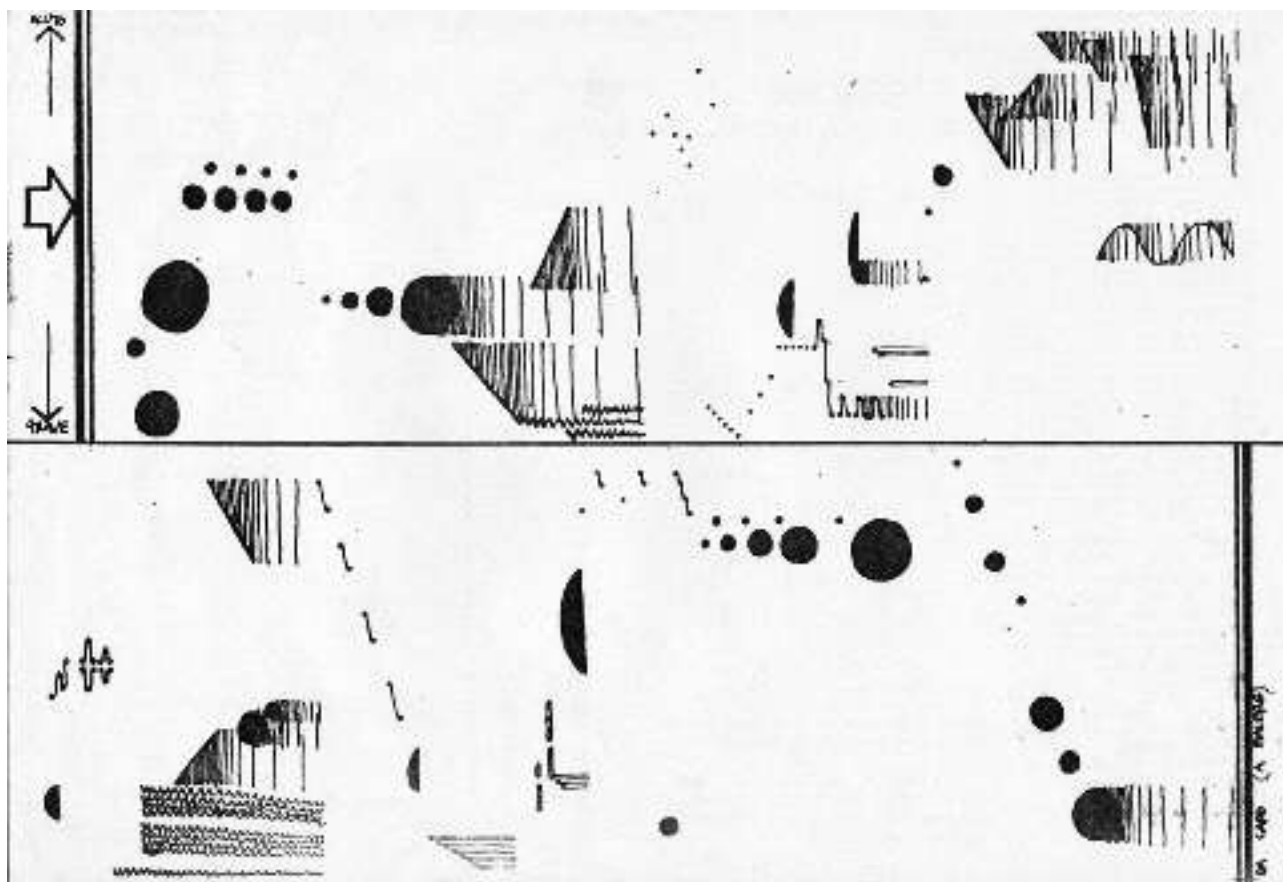
L'APPRENDISTA STREGONE











opera/progetto per un tentativo di esecuzione pianistica (1976)

Tramite un abbastanza semplice sistema ideografico di notazione composi una pagina per pianoforte dal titolo *L'apprendista stregone*, opera/progetto per un tentativo di esecuzione pianistica. Nell'estate del 1976 stampai 1000 copie numerate e firmate che riproducevano nel recto questa composizione, mentre nel verso vi erano le istruzioni e il codice che avrebbe permesso al pubblico di tentare una diretta esperienza esecutiva.

L'occasione fu il festival estivo "Pratoeventi", con un pianoforte in piazza di Santa Maria delle Carceri nello spazio tra la chiesa e la Fortezza di Federico Secondo.

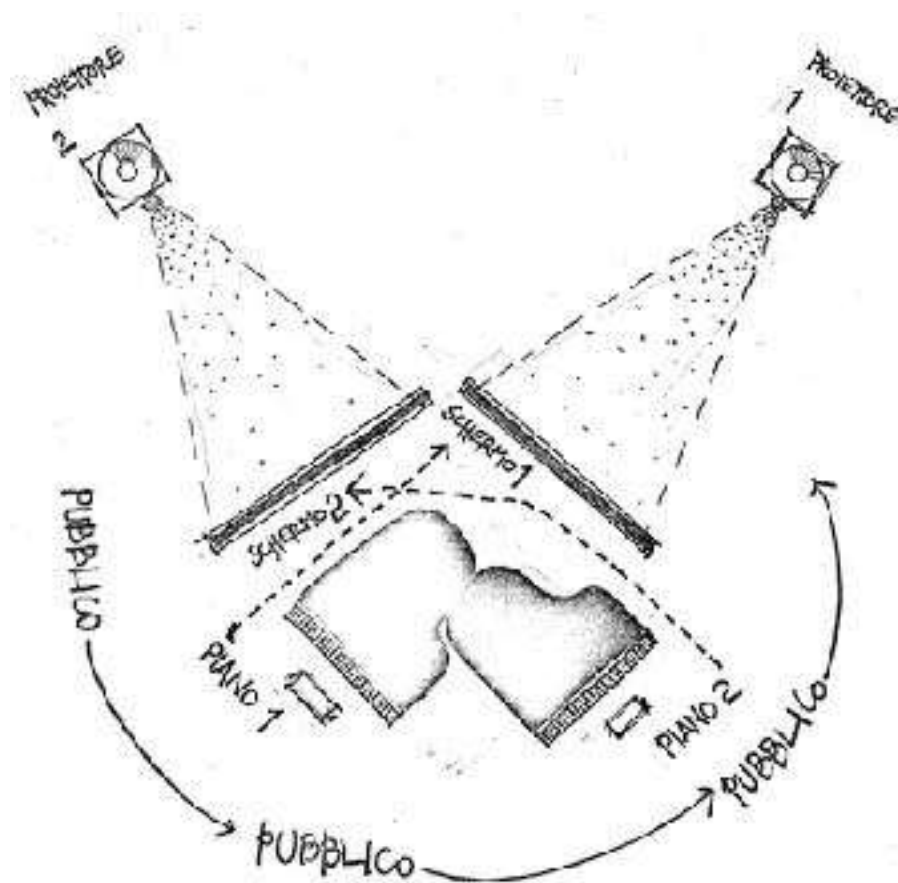
Quindi fu la prima volta a Prato il 12 settembre dalle ore 10 alle ore 12 del mattino: i passanti, se lo desideravano, potevano fermarsi e tentare una loro esecuzione pianistica del pezzo a turno sulla base delle mie istruzioni.



	nota staccata
	nota legata
	nota legata con pedale tenuto
	nota con pedale tenuto
	cluster che risuona solo parzialmente
	cluster staccati senza pedale
	nota singola tenuta
	accordi staccati senza pedale
	accordi con pedale
	stregendo le corde con le dita
	idem, con molto sordulamento
	stregendo le corde tenaci, fasciate, nel senso della lunghezza
	stregendo prima le corde con le dita, poi con le mani nel senso della lunghezza

1. Venti persone decidono di organizzare la successione e le durate di centosessanta immagini che riproducono altrettanti frammenti delle mie Visualizzazioni per pianoforte precedentemente scelti.
2. Si dispongono 80+80 immagini ognuna per il giusto verso di esecuzione. I partecipanti (10+10) devono azionare il comando a distanza per otto immagini successive a testa, l'uno dopo l'altro, in un turno che viene prestabilito.

3. La proiezione dell'immagine deve durare almeno il tempo di una completa esecuzione da parte del pianista; se permane oltre, egli suonerà da capo a fine senza soluzione di continuità. Quando si attacca la diapositiva successiva egli si attacca immediatamente dal punto in cui era all'inizio della nuova pagina, e così via.
4. I due pianisti suonano simultaneamente ognuno indipendente dall'altro, come in una polifonia a due voci, realizzando le grafie proiettate sullo schermo.
5. La durata del pezzo è quindi variabile, decisa dai co/executori e l'azione finisce con l'esaurimento della proiezione di tutte le $80+80=160$ notazioni ideografiche.



SCHEMA DI DISPOSIZIONE DEI PIANOFORTI
PROIETTORI E SCHERMI. —

D.L. 1978

2. composizione

TO GATHER TOGETHER

per un pianista e cinquanta partecipanti (1977)

L'idea successiva fu quella di creare una composizione collettiva che intitolai *To gather Together (Raccogliere insieme)*. Davo alle persone del pubblico che volevano partecipare una pagina bianca sulla quale disporre un'idea musicale usando i segni ideografici che avevo già proposto nell'*Apprendista Stregone*. Dopo una relativamente veloce realizzazione grafica dei singoli progetti, raccoglievo gli elaborati e in quell'ordine li eseguivo l'uno dopo l'altro ai partecipanti compositori e il resto del pubblico.

Scrivevo nel progetto:

To Gather Together – per un pianista e cinquanta partecipanti – è un esperimento di composizione collettiva. Il pianista, dopo aver illustrato il sistema di scrittura ideografica con esempi, fa distribuire 50 fogli di cartoncino bianco (cm.20x30) ad altrettante persone che vogliono provare a comporre tra i presenti.

Ognuno disegna la propria struttura grafica da sinistra verso destra con la massima libertà di scelta dei segni e dello sviluppo che vuole dare alla pagina, cercando di prevedere il risultato sonoro come se i segni ne fossero una preventiva traccia un attimo prima del divenire fisico...l'evento si conclude con una esecuzione finale ininterrotta dopo la quale il pianista raccoglie le varie impressioni ed i 50 fogli che deve conservare con cura.

Dopo aver realizzato questa seconda fase del laboratorio in nove diverse occasioni concertistiche, pensai ad un *To gather together 10* nelle modalità della mail art: invitai per posta "addetti ai lavori", compositori, performers ed artisti a inviarmi indietro un foglio con loro contributo, e fu molto interessante vedere come celebri figure del mondo musicale e delle arti visive disobbedissero al codice ideografico che avevo loro proposto. L'opera consta di 57 contributi e rappresenta in parte un vero spaccato della creatività internazionale in un arco di tempo tra il 1978 e il 1981 che presentai in prima assoluta ad Amsterdam, nell'auditorium dello Stedelijk Museum, il 3 aprile 1982.

TO GATHER TOGETHER 10



Il mio nome è Alice, Vostra Maestà, – rispose Alice molto garbatamente, dicendo fra sé: “Beh, dopo tutto non è altro che un mazzo di carte. E non c’è bisogno di avere paura!”.
(Lewis Carroll)

Tra i primi esempi di composizione collettiva dell'Ottocento vi sono le Vaterländische Kunstlerverein, **Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von der vorzüglichsten Tonsetzen and Virtuosen Wien's und der K.K. Österreichischen Staten.**

L'editore e musicista Anton Diabelli ebbe l'idea nel 1821 di invitare una serie di compositori a scrivere una variazione su un valzer che lui stesso aveva composto. Tra gli invitati c'era anche Beethoven che in un primo tempo rifiutò, poi invece compose per questa occasione le sue monumentali **33 Variazioni** op.120. Data la mole Diabelli le pubblicò da sole nel 1823, mentre le altre cinquanta di altrettanti autori, vennero stampate l'anno successivo con il titolo **Vaterländische Kunstlerverein – 2° abteilung**. Fra queste troviamo anche il dodicenne Liszt con la sua rivoluzionaria **Variazione 24**, che sarà la sua prima opera data alle stampe, mentre la **Variazione 38** è firmata da Schubert; la **4** e la imponente **Coda** che sigilla la popolata **parte seconda** sono opera di Czerny.

Insieme ad una nutrita schiera di presenze oggi sconosciute, è da ricordare la partecipazione di Kalkbrenner, tra l'altro uno dei maestri di Chopin, Hummel, che è stato forse il più geniale allievo di Mozart, Mosscheles, maestro di Mendelssohn ed infine Tomaschek ed il suo allievo Vorsischek.

Qualche anno dopo, esattamente nel 1837, fu scritto **Hexameron – morceau de concert, Grandes Variations de bravoure pour piano sur la marche des Puritanes de Bellini composées pour le concert de Mme. la Princesse de Belgioioso au bènèfice des pauvres par M.M. Liszt, Thalberg, Pixis, Henry Hertz, Czerny et Chopin. Dèdiées à Madame la Princesse Christine de Belgioioso.**

Non ci sono molte notizie riguardanti l'esecuzione da parte dei rispettivi compositori-pianisti nel **Charity Bazaar Concert** dato dalla Contessa di Belgioioso, come era stato progettato. In seguito Liszt cucì insieme tutte queste partecipazioni e ne fece un funambolico **Morceau de concert** con introduzione, parti di collegamento e coda che eseguì poi moltissimo e con successi trionfali, tanto che ne fece una versione per pianoforte e orchestra e un'altra per due pianoforti.

Queste composizioni collettive, frutto di circostanze particolari ed attuate in ambienti circoscritti, nascevano con un vincolo che poteva essere rappresentato sia dal tema dato, sia da una generica dedica o un preciso carattere; in tutti i casi l'intento era di dare

un'immagine sonora dello stesso oggetto visto dall'angolazione di più personalità diverse tra loro.

Il **Méthode des Methodes**, serie di studi di autori diversi, fu pensato e realizzato da Moscheles e Fétis a partire dal 1837, con lo scopo di costituire una “summa” del pianismo trascendentale e della nuova espressione che questo strumento aveva determinato. Oltre a Liszt e Mendelssohn anche Chopin partecipò a questa iniziativa con i **Trois Nouvelles Etudes** (1839) senza numero d'opera; sia questi che l'**Hexameron** furono entrambi pubblicati da Schlesinger a Parigi.

Intorno alla metà Ottocento fu realizzata anche una raccolta che ebbi modo di consultare qualche anno fa nella sala manoscritti della Biblioteca Nazionale di Parigi: l'**Album de Monsieur Danton**, altro bizzarro committente che riunì brevi composizioni di molti famosi musicisti presenti a Parigi, tra i quali Spontini, Liszt, Chopin e Rossini.

Il 14 aprile del 1866 il **Figaro** pubblicò **En Portrait en Musique – La Marquise de Blocqueville par Henry Herz**,





Francis Planté, Franz Liszt. Nato come una caratterizzazione musicale/omaggio scritto alla nobildonna nel 1835 da Herz, fu poi unito ad un brano dedicatole da Planté nel 1868 e infine l'anno successivo Liszt prese questi due frammenti e li unì ad un suo ulteriore pezzo che funzionava come variazione-coda dei precedenti.

L'editore Belaïeff di Liepzig stampò ben tre opere collettive in breve spazio di tempo. Le **Variations sur un thème russe tiré du recueil populaire d'Abramitscheff** furono scritte da Rimsky-Korsakov, Winkler, Blumenfeld, Sokolov, Withol, Liadov e Glazunov certamente negli stessi anni delle **Paraphrases – 24 Variations et 15 petite Pièces**, basate su un tema di otto note **Favori et Obligé dédié aux petits pianistes capables d'exécuter le thème avec un doigt de chaque main**, i cui autori erano Borodin, Cui, Liadov e Rimsky-Korsakov con l'aggiunto (nella seconda edizione del 1893) di una **Variation** del sempre presente Liszt, che si doveva divertire molto a questi assemblaggi, una **Mazurka** di Borodin e **Bigarrures** di Scherbatcheff.

Liadov e Glazunov scrissero insieme **Les Fanfares-exécutées au Jubilé de Nicholas Rimsky-Korsakov, le 22 décembre 1890 à St. Petersburg**, ridotte poi per pianoforte da Sokolov, una composizione in cinque parti che alternano movimenti di **allegretto** e **moderato**.

Nei primi del Novecento continuò questa curiosa produzione; nel 1909 la "Société Internationale de Musique" pubblicò una raccolta di pezzi dedicati al centenario della

morte di Haydn. Debussy apriva la serie con **Hommage à Joseph Haydn**, seguito da **Prélude élégiaque** di Dukas, **Thème varié** di Hahn, **Menuet** di d'Indy, un altro **Menuet**, quello più famoso di Ravel per finire la **Fugue** di Widor.

Nel 1914 Ravel e Casella furono coautori di una interessante raccolta di quattro composizioni intitolata **A la manière de...**, che consisteva in un ironico e divertente esercizio di scrittura nello stile di quattro musicisti. Il primo, un **Valse** scritto da Ravel come avrebbe potuto farlo Borodin, precedeva un improbabile **Prélude à l'après-midi d'un Ascète** col quale Casella parodizzava il clima sonoro di d'Indy, poi Ravel tentava una specie di **Paraphrase sur un air de Gounod (Faust Illeme acte)** ed infine Casella chiudeva la serie con **Almanzor ou le mariage d'Adelaïde** chiamando in causa lo stesso Ravel dei **Valses Nobles et Sentimentales**, a loro volta evocanti Schubert. Casella poi farà una seconda serie di **A la manière de...**, da solo, parodiando Wagner, Fauré, Brahms, Debussy, Strauss e Franck.

Risorta intorno agli anni Venti l'antica forma del **Tombeau**, composizione che aveva carattere di omaggio funebre, ne furono realizzati tre a pochi anni di distanza:

1. **Tombeau de Debussy**, i cui autori erano Dukas, Roussel, Gossens, Bartók, Schmitt, Stravinsky, Ravel, Falla Satie e Malipiero;

2. **Tombeau de Dukas**, dove ritroviamo Schmitt e Falla, insieme a Pierné e Guy-Ropartz, Krein, Rodrigo, Messiaen, Tony-Aubin e Barreine;

3. **Tombeau de Ronsard**, di Aubert, Caplet, Delage, ancora Dukas, Ravel e Roussel, Honegger e Roland-Manuel.

Queste opere vennero pubblicate in quegli anni come supplementi musicali di numeri speciali monografici, per i quali furono forse composti, in "La Revue Musicale".

L'Album des Six e la musica per il balletto **Les Mariés de la Tour Eiffel** (1921), comprendente **l'Ouverture** di Auric, **Discours du général** di Poulenc, il **Massacre Nuptial** di Milhaud, la **Marche Funèbre** di Honegger, la **Quadrille** ed il **Valse** di Tailleferre sono produzioni collettive del "Group des Six", che rimasero presto in cinque per le dimissioni di Durey, pareggiando numericamente con il precedente sodalizio del "Circolo di Balakirev" (1860) di Pietroburgo, formato da Balakirev, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov e Borodin.

Con il titolo **Parc d'attractions-Expo 1937** l'editore Max Eschig pubblicò una raccolta di pezzi che erano, come annunciato dal titolo, un luna-park sonoro in occasione dell'Expo di

Parigi del 1937, nella quale si tenne anche un congresso internazionale di musicisti. La raccolta si apriva con **Autor des montagnes russes** di Tcherepnine, cui seguivano **Le train Hauté** di Martinu, **Souvenirs de l'Exposition** di Mompou, **La danseuse aux Lions** di Rieti, **Scenic-Railway** di Honegger, **L'Espagnolade** di Halffter, **Le Géant** di Tansman, **Un Danseur roumain** di Mihaloovici e, per finire, **Le Tourbillon mécanique** di Harsanyi.

*È chiaro che Borges le avrebbe detto: – Ascoltale, non le nominare.
(Silvina Ocampo)*

TO GATHER TOGETHER #10 – A collective piano composition si innesta in questa produzione, ma i suoi partecipanti non sono soltanto compositori, bensì anche performers ed artisti visivi, operatori che in qualche modo si sono occupati di suono, segno e gesto musicale da molte differenti angolazioni.

Ho spedito un cartoncino (cm.15×10) con un timbro al verso, a circa netottanta artisti, con una lettera di invito che conteneva l'elenco dei miei segni convenzionali della notazione per pianoforte, segni che avevano soltanto valore di suggerimento. Dal 1976 al 1978 avevo lavorato all'ipotesi di trasformare lo statuto della comunicazione musicale, rendendo interscambiabili, almeno nella teoria, i tre poli **autore-esecutore-ascoltatore**. Questo al di là delle negazioni radicali, storicamente superate, dei “gradi zero” nelle varie discipline artistiche, si poneva in rapporto alle sperimentazioni che una decina di anni fa andavano conducendo Karkoschka, Cardew e Porena, focalizzando le problematiche connesse con la produzione ed il consumo musicale nel sociale. Ho ideato così un “Laboratorio Pianistico Metamusicale”, costituito da tre fasi essenziali, ognuna delle quali rappresentate da un'opera-progetto:

1. **esecuzione, L'apprendista Stregone** 1976

opera-progetto per un tentativo di esecuzione pianistica

2. **composizione, To gather Together** 1977

per un pianista e cinquanta partecipanti

3. **improvvisazione, Self** 1978

tape/performance pianistica per almeno sessanta partecipanti ed un impianto di registrazione

Per un paio di anni ho dato dei concerti in varie città d'Italia facendo seguire ad una prima parte di composizioni per pianoforte, con la partitura proiettata in tempo reale, questo “Laboratorio Pianistico Metamusicale”, imperniato sul pio sistema semiografico che

consentiva una rapida acquisizione in quanto volutamente non troppo tecnicistico.

To gather Together ha avuto nove attuazioni delle quali conservo tutti gli elaborati grafici che il pubblico produceva estemporaneamente e mi consegnava per essere subito eseguiti come verifica sonora dell'ipotesi compositiva.

Queste composizioni si avvalevano per la maggior parte dei casi del mio codice, mentre invece appare chiaro anche da una prima occhiata che la presente raccolta, che coinvolge operatori, è una costellazione di "disobbedienze". Pochissimi hanno adottato la mia proposta di codice semiografico, mentre quasi tutti hanno adottato elementi grafico-visivi tipici della loro formulazione stilistica.

Questo lavoro può essere eseguito da altri pianisti e performers seguendo le note per l'esecuzione che ho compilato (e mi auguro che succeda); è anche possibile estrapolare a scelta una selezione di dodici partecipazioni, tra quelle che in qualche modo consentono una esecuzione fisica. Quando sarà realizzato in questa versione, l'esecutore dovrà elencare nel programma i nomi dei compositori scelti con i relativi titoli dei brani; in questa veste il titolo sarà trasformato in: **To Gather Together #10 – 12 selected pieces of a collective piano composition.**

Desidero infine ringraziare tutti gli amici che hanno reso possibile con i loro contributi questa operazione e dedico loro le sue future pubbliche esecuzioni.

Daniele Lombardi

gennaio 1982

ELENCO DEI PARTECIPANTI A TO GATHER TOGETHER 10

1. Paolo Castaldi Energico
2. Luciano Ori For Togetherness – Prelude no.1
3. George Brecht
4. Vincenzo Accame
5. Nazareno Noja
6. Robin Crozier
7. Ferdinand Kriwet
8. Sylvano Bussotti The dirty card
9. Luca Patella
10. Ben Vautier
11. Fernando Grillo From “Etoile”
12. Albert Mayr
13. Guglielmo Achille Cavellini Forward-backward operation no.881
14. Yves Bouliane
15. Eugenio Miccini
16. Renato Ranaldi Authentic deariness
17. Christina Kubisch Sound-card
18. Bernard Heidsieck Ra-vail-lac... ...tu con-nais?
19. Betty Danon
20. Gottardo Ortelli Coloured music
21. Mauro Bortolotti In the wake of improvisation
22. Alvin Lucier
23. Howard Skempton
24. Timm Ulrichs
25. Franca Sacchi
26. Fabrizio Plessi Liquid piece
27. John Armleder
28. Cioni Carpi
29. Andrea Granchi Corale
30. Richard Hayman
31. Giuseppe Chiari
32. Mario Mariotti
33. Joe Tilson Silence
34. Maurizio Nannucci Intervallo
35. Dick Higgins
36. Claudio Ambrosini
37. Paolo Renosto
38. Giancarlo Cardini From above, onto the piano
39. Alvin Curran
40. Lapo Binazzi From “Music Catalogue”
41. Giuseppe De' Micheli
42. Giorgio Battistelli
43. Antonio Trotta La Cumparsita
44. Marcello Panni Encore!
45. Bruno Munari
46. Auro Lecci
47. Gianfranco Baruchello Idem, but sweeping with a wavy motion

- 48. Davide Mosconi
- 49. Gaetano Giani-Luporini Exorcism no.1 “against the demons of morning”
- 50. Francesco Pennisi Fragment 99
- 51. Giorgio Griffa
- 52. Ugo Nespolo Try to play this!
- 53. Richard Trithall A pretty girl is lika a melody
- 54. Anna Banana
- 55. Luigi Veronesi
- 56. Claudio Parmiggiani Da “Hymnus”
- 57. Aldo Clementi Mèlos...

TO GATHER TOGETHER N° 11

Un progetto didattico del Master in Multimedia Content Design X Edizione Università degli Studi di Firenze

realizzazione Cosimo Cappagli, Daniele Grosso
concept e consulenza tecnologica Lea Landucci, Walter Nunziati, Nicola Torpei
supervisione Prof. Franco Montanari
Un progetto didattico del
Master in Multimedia Content Design X Edizione
Università degli Studi di Firenze
<http://www.mmm.unifi.it>

L'idea per il progetto è nata dopo alcuni incontri avuti con il Maestro Daniele Lombardi nel suo studio: rendere nuovamente fruibile il laboratorio pianistico per non musicisti che Lombardi realizzò a partire dalla metà degli anni settanta.

In questo periodo Lombardi ideò un sistema di notazione musicale che avrebbe permesso ad ogni spettatore di partecipare direttamente al processo di creazione dell'opera. Tale sistema era basato sull'associazione tra simboli grafici ed interventi dell'esecutore sulla tastiera o sulla cordiera del pianoforte; utilizzando la metafora dello spazio si consentiva di stabilire chiaramente la durata, la sequenza e l'altezza di ogni azione musicale.

Questo laboratorio venne portato in giro per l'Italia da Lombardi che lo denominò “**To-gather together**” dal momento che ogni incontro terminava con la raccolta e l'esecuzione delle diverse partiture che il pubblico aveva scritto.

Da allora sono state realizzate dieci versioni diverse di quest'opera; le prime nove coinvolgevano spettatori comuni riuniti nei più diversi contesti (Accademie, Università o semplici piazze di paese) mentre per la decima il Maestro si affidò alla creatività di amici compositori o artisti visivi contattati per posta.

“To-gather together” n° 11 rappresenta l'ideale continuazione di questo laboratorio che grazie all'uso di sistemi digitali interattivi torna ad essere nuovamente fruibile.

«[...]dare nella fase dell'ascolto un'idea della “dimensione” del suono come spazio virtuale[...].»

13 - 23 Novembre 2008

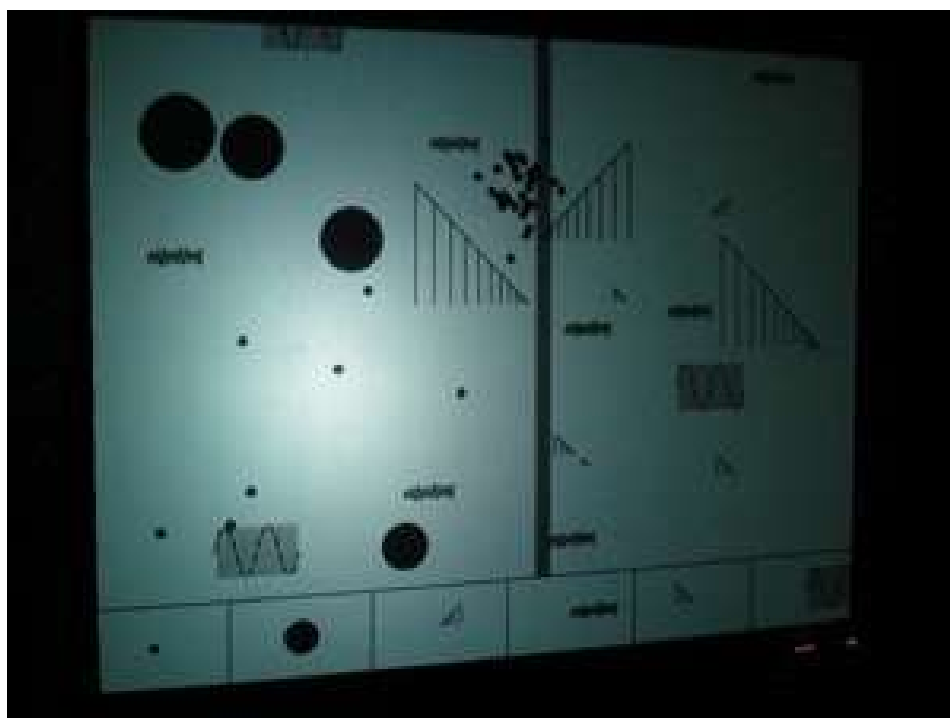
“To-gather together n° 11” premiata ed esposta alla Fabbrica del Vapore di Milano all'interno della rassegna Milano in Digitale III.

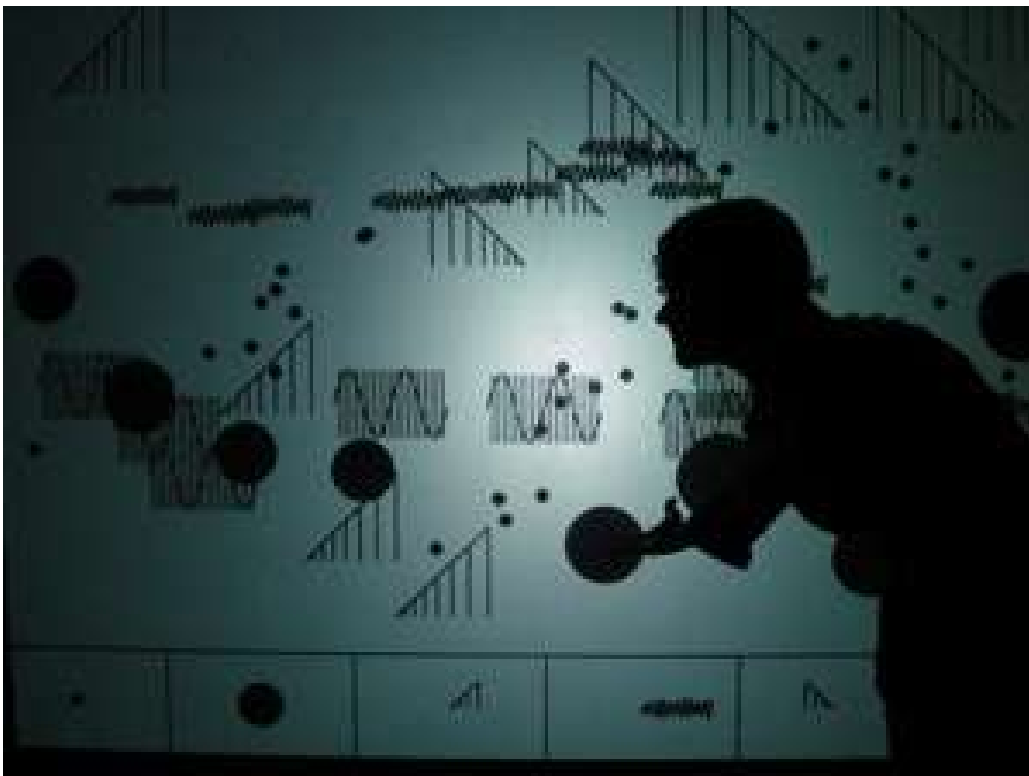
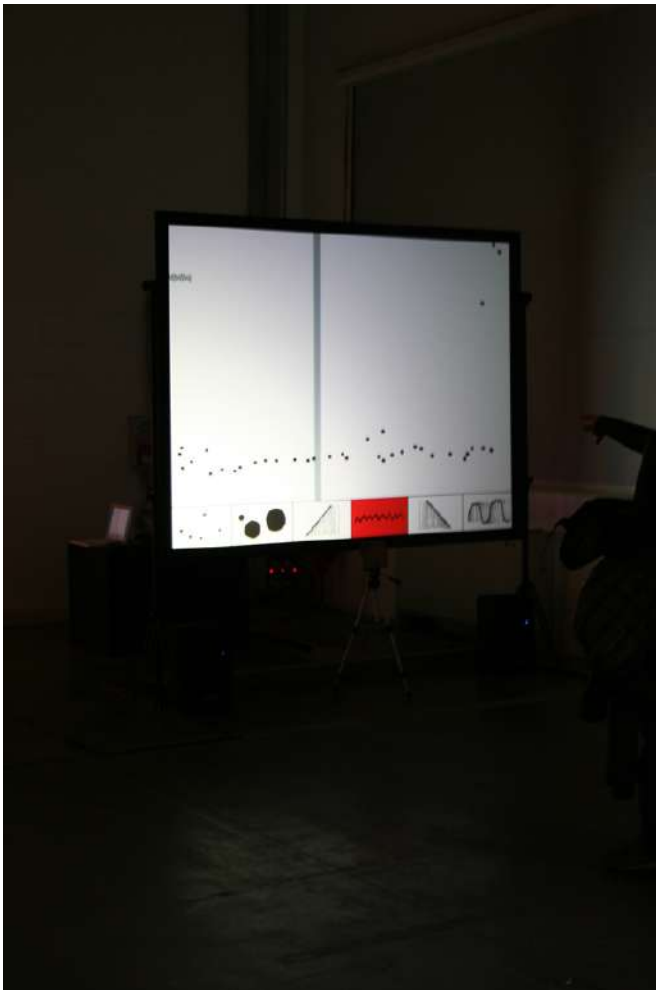
Commento della giuria:

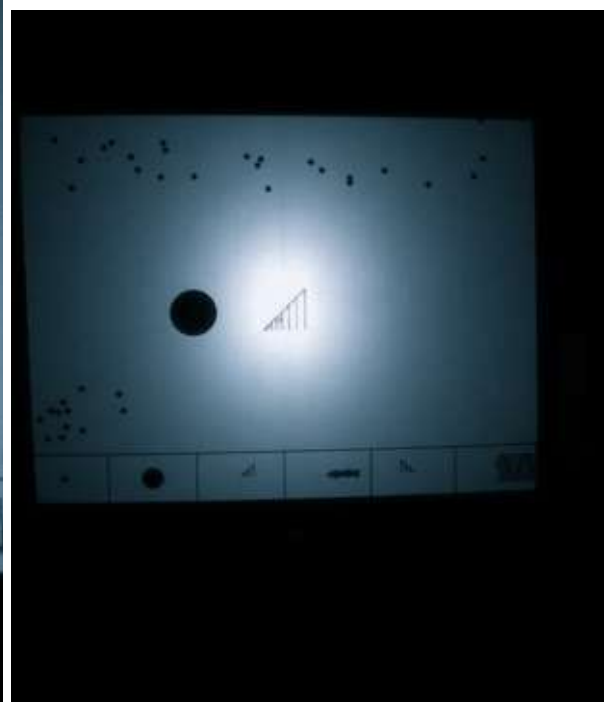
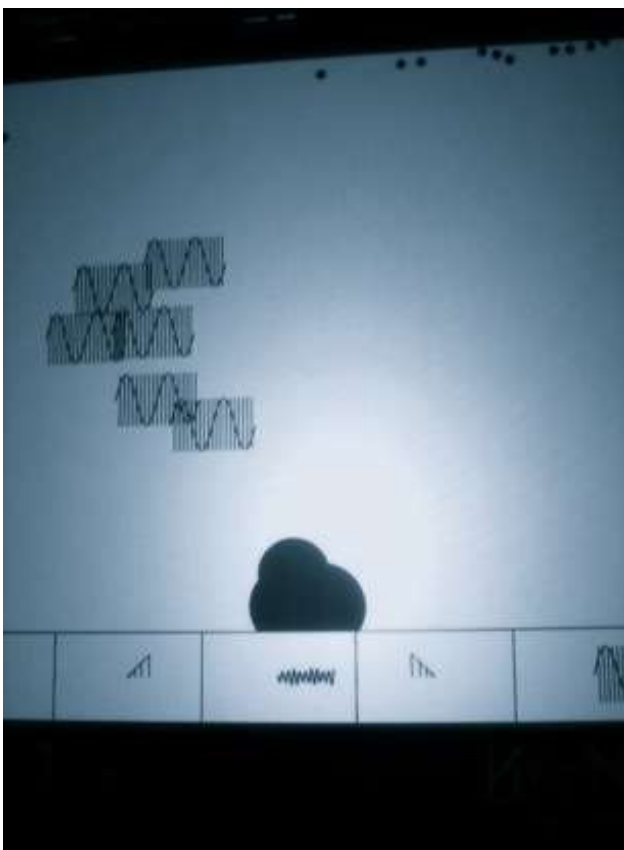
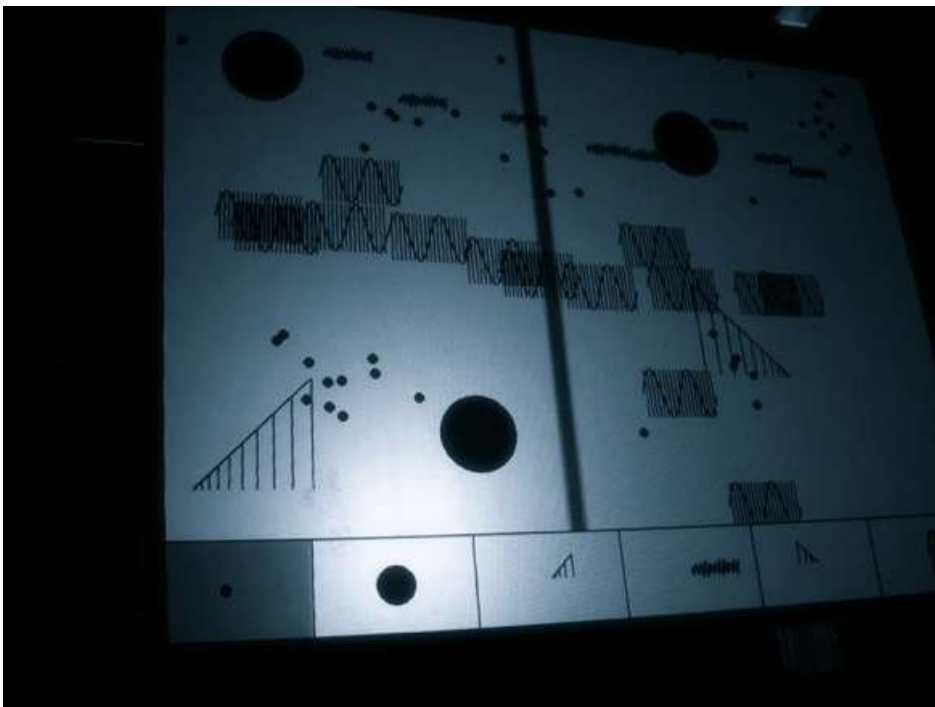
“per essersi riferita a un’esperienza di didattica musicale (quella del Maestro Daniele Lombardi) con caratteristiche di apertura e interattività, concepita e realizzata molto prima della diffusione di massa del computer, dimostrando così che la cultura digitale non nasce dal nulla, ma si riallaccia a storie e tradizioni pre-digitali; e per aver realizzato la performance riuscendo a unire elegantemente complessità e semplicità”

23 - 26 Ottobre 2008

“To-gather together n° 11” esposta al Festival della Creatività, Fortezza da Basso,







3. improvvisazione

Il passo successivo fu

SELF

tape-performance pianistica per almeno sessanta partecipanti (1978)

“A piano – tape/performance for at least sixty participants”, In “Art Dimension” n.14 (april – june 1978), pp.32-33.

Self consisteva nel dare ad ogni persona venti secondi nei quali fare una breve improvvisazione al pianoforte, con la possibilità, per chi lo avesse ritenuto necessario, di riferirsi alla partitura dell'*Apprendista Stregone*.

Dopo aver registrato con cura i singoli spezzoni veniva riascoltata tutti insieme la serie di esecuzioni senza soluzione di continuità e se qualcuno avesse ritenuto insufficiente il suo contributo poteva rimettersi in coda e risuonare di nuovo per altri venti secondi.

Condussi questo laboratorio svariate volte nel corso degli anni ottanta, sia con il pubblico normale che con studenti dalle elementari alle scuole superiori. Dalle varie esperienze avute potei concludere che era più facile e che si avevano risultati importanti con i bambini piccoli, dalla prima alla terza elementare, perchè i più grandi erano già vittime di un condizionamento che limitava loro la libertà di questo momento ludico di conoscenza, pilotandolo su preconcetti ed aspettative che con l'età diventano sistema culturale. A ripensarci credo che oggi sia forse ancora più difficile tentare questa operazione, non per la mancanza di creatività, ma perchè la creatività sembra sempre più omologata dei modelli della cultura di massa che vede la musica orientarsi verso una facile consonanza-dissonanza, moto-stasi, e processi simili che per un intero secolo pre-televisivo erano stati considerati un centro da cui centrifugare.

partecipanti che volessero provare a realizzare direttamente un'idea di forme secondo il criterio ideografico con il quale erano entrati in contatto senza passare dalla scrittura.

Condussi questo laboratorio svariate volte nel corso degli anni ottanta, sia con il pubblico normale che con studenti dalle elementari alle scuole superiori. Dalle varie esperienze avute potei concludere che era più facile e che si avevano risultati importanti con i bambini piccoli, dalla prima alla terza elementare, perchè i più grandi erano già vittime di un feroce condizionamento che impediva loro questo momento ludico di conoscenza, pilotandolo su preconcetti che aumentavano con l'età. A ripensarci oggi credo che sia arduo tentare questa operazione diventata ancora più difficile, non per la mancanza di creatività, ma

perchè il condizionamento rende la creatività coatta secondo dei modelli che sono quelli imposti nella cultura di massa che vede la musica orientarsi verso una facile consonanza-dissonanza, moto-stasi, e processi simili che per un intero secolo erano stati considerati un centro da cui centrifugare. Non ho mai abbandonato l'idea che anche lo strutturalismo più complesso criptico e astruso avesse offerto alla storia un mondo sonoro preziosissimo e quando tanti anni dopo ho pubblicato un metodo sulla prassi esecutiva, da Bach ai miei sistemi di semiosi, sono stato felice di leggere che la recensione di Quirino Principe sul Sole 24 ore portava il titolo: "Stockhausen a mani separate". Sì, perchè anche quel momento della Neue Musik è stato di grande fertilità creativa e rappresenta un cul de sac verso l'entropia che ha offerto capolavori, nonostante tutto.

Appariva allora con la nozione di "piacere" nell'ascolto fosse legata alla competenza comune e a forme di intrattenimento che spesso erano ben lungi dall'idea di impegno artistico di tanti autori, mentre in altri casi la semplicità di linguaggio poteva incontrare anche orecchi inesperti.

Mi sembrava essenziale che l'ascolto fosse organizzato secondo una metafora dello spazio, fosse a vari stadi interattivo, e vedevo come la punta della più raffinata sperimentazione escludesse questa possibilità per la sua distanza dal quotidiano, senza però la dimensione metafisica che ha sempre sorretto le mitologie della musica del passato, dalla musica religiosa a quella che si legava a segni e segnali di culture tramandate dalla storia.

La mia idea di un teatro meta-musicale, auspicando una partecipazione attiva, senza offrire l'immediato piacere di un qualsiasi ascolto, poteva essere vittima dello stesso destino di una rimozione dal contesto di una competenza comune in regressione, allora ma soprattutto oggi, in questa realtà dove l'offerta di musica di intrattenimento ha sommerso la musica d'arte, lo intuivo e temevo anche tanti anni fa, quando ancora non si era sviluppata una industria della musica di consumo come oggi.

In questi anni di controllo mediatico detta legge una realtà commerciale che stabilisce un criterio assiologico in base al quale quello che piace subito o quasi, vale, mentre le cose più difficili, quelle che richiedono uno sforzo interattivo vengono rimosse.

Rimane fermo però il valore dell'esperienza che proponevo: vedendo tutto ciò che è accaduto da allora sono fermamente convinto che in questo attuale mondo di audiovisivi il concerto senza immagini o le immagini senza suono, con la loro parte mancante, siano una vitamina per la mente e per la possibilità di una meditazione che necessita di tempo e

curiosità, un esercizio di memoria e di immaginazione che implica un concetto di piacere intellettuale che si chiama creatività.

Con questo convincimento in anni più recenti ho continuato a lavorare sul campo visivo e quello uditivo elaborando continuamente o immagini silenziose o partiture eseguibili, consapevole dell'importanza che qualsiasi forma riveli un'energia che la curiosità e la sensibilità possono afferrare integrando con l'immaginazione la parte mancante. Oggi poi con gli attuali sistemi audio e video è divenuto ancor più intrigante pensare di realizzare dei mixed media che non sono la sterile transcodificazione tra visivo ed uditivo secondo coazioni analogiche che il computer può realizzare in modo meccanico. Tutto l'astrattismo storico degli inizi del Novecento non fu questo, lo è stato casomai il pur affascinante lavoro di Luigi Veronesi o di altri artisti che tentarono dalla pittura di avvicinarsi all'inafferrabile emozione del suono, interpretandone visivamente la cromanza come vocalizzazione.

La sincromia, le varie sinestesie come le esperienze dell'ultimo Scriabin potevano non essere semplici meccanismi speculativi, come ben individuò Giovanni Armando Micheli, pittore lucchese oggi dimenticato, autore del volume *La Sincromia, analogia suono-colore e fine della pittura* (Lucca 1963). Questo studio affrontava per primo in Italia la storia di un'idea sinestetica delle arti e quanto questa fosse fertile se concepita non come sterili analogie pittoriche, in un momento nel quale il film astratto ritrovava un filone di ricerca che riprendeva le esperienze del Bauhaus di trenta anni prima.

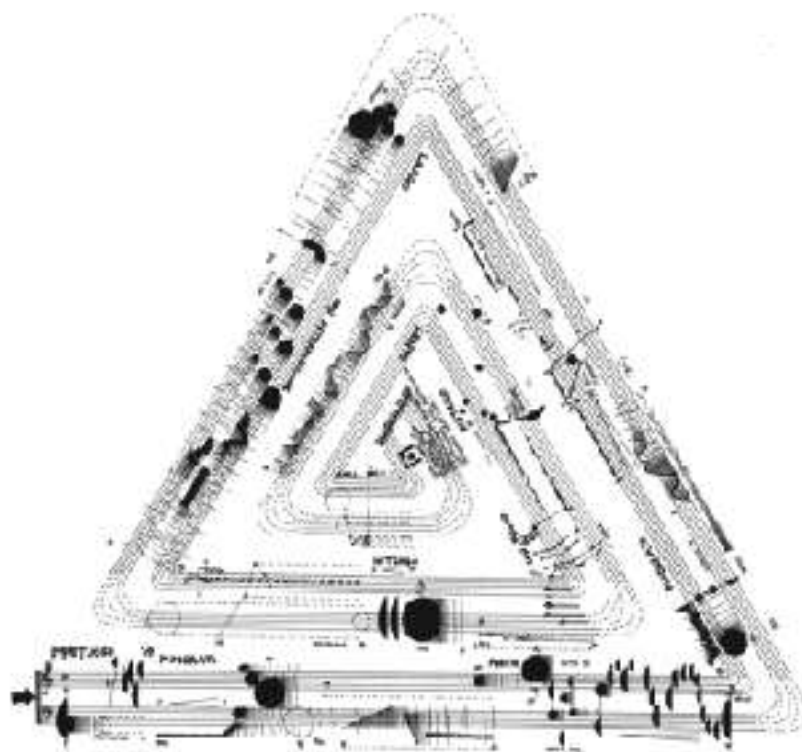
Cage diceva in quegli anni che se una partitura è bella da ascoltare è bella anche da vedersi, tale da appendere ad una parete come un quadro, e questo statement descrive da lontano un atteggiamento estetico che si basa sull'idea di un'arte e una musica non figurativa, non descrittiva, di pura energia astratta. Su questo fronte l'utopia astrattista degli inizi del novecento ebbe vita breve, sommersa da ritorni che dopo gli anni venti puntarono decisamente su propaganda e intrattenimento, nefasti regimi ne ebbero necessità, e come abbiamo visto dopo gli anni cinquanta la seconda ondata di formalismi astratti è stata di nuovo sommersa da un intrattenimento e un meccanismo pubblicitario che è alimentato da una sorta di regime mediatico nel quale è difficile dare alle nuove generazioni stimoli creativi che non siano mitologie indotte.

La musica porta con se una potente capacità di organizzazione logica, e la metafora di uno spazio espresso con i suoni è in ogni caso un concetto che è in grado di riportare la sua espressione ad un'idea molto vicina a quella di secoli fa, quando faceva parte del quadrivium, attribuita alla sfera matematica e quarto elemento accanto alla aritmetica, geometria, e astronomia. C'è da domandarsi de la lunga stagione romantica, con

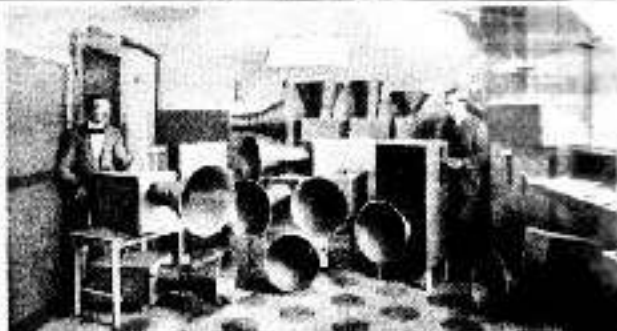
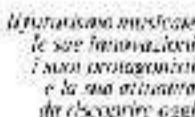
l'evoluzione della semantica dell'intervallo fino ad una espressività quasi coatta, quasi un linguaggio parlato, se da una parte ha risuonato con le emozioni e le istanze estetiche del romanticismo, non abbia poi condizionato l'idea della bellezza fino a riconoscere nel suo opposto tutto ciò che con i suoni non hanno espresso in termini di piacere. Oggi viviamo la musica come scarso tempo libero e in questo il piacere di un intrattenimento, da questo punto di vista i luoghi privilegiati dove la musica è vissuta secoli fa forse trovavano orecchi più pazienti e nel silenzio di allora c'era davvero più tempo.

Forse il silenzio e le formalizzazioni tendenti ad una bellezza, siano esse visive o sonore, potrebbero salvare il mondo, come si dice, non dal rumore, ma da un caramelloso passatempo per il quale non c'è molto da pensare.

In questi ultimissimi anni ho pensato di sviluppare azioni nelle quali luoghi particolari potessero ospitare eventi nei quali le caratteristiche inducessero ad una creatività per la quale l'opera visiva e sonora fosse una lettura altra dei luoghi stessi, una sorta di miroirs nei quali gli happy new ears cageani si fondessero con happy new eyes, in una sintesi tra forme preordinate e la realtà del luogo, tra progettualità della composizione ed evento estemporaneo, del quale il pubblico possa anche partecipare attivamente con modalità tutte da sperimentare.



DANIELE LOMBARDI TUMBLING TUMBLEHEAD PER PIANOFORTE 1980



DANIEL LOMBERG

un hombre, tanto para el mundo del trabajo como para el del hogar. Pero cuando el mundo del trabajo se transforma en un mundo de "desempleados" y de "inactivos", no difiere en nada de lo que ocurre en la ciudad de los muertos. Desde la muerte, el mundo sigue siendo el mismo mundo, pero la vida se ha ido.

Per rispondere meglio alle diverse richieste, l'azienda ha deciso di creare un nuovo gruppo di prodotti, denominato "Linea". La prima linea, composta da prodotti di alta qualità, è stata presentata al pubblico. La seconda linea, composta da prodotti di qualità inferiore, è stata presentata al pubblico. La terza linea, composta da prodotti di qualità ancora inferiore, è stata presentata al pubblico. La quarta linea, composta da prodotti di qualità ancora inferiore, è stata presentata al pubblico.

[illegible]

Disarcionfil dal Fascismo

Laureato in Lettere, ha lavorato per 15 anni in una casa di cura per anziani, dove ha conosciuto il suo futuro marito. Ha lavorato anche per un'azienda di servizi sociali, dove ha conosciuto il suo futuro figlio. Ha lavorato anche per un'azienda di servizi sociali, dove ha conosciuto il suo futuro figlio. Ha lavorato anche per un'azienda di servizi sociali, dove ha conosciuto il suo futuro figlio.

Un esempio internazionale di questo movimento d'innovazione è quello di George Zethell, fondatore di Ballist Mechanics, il Ball Bearing Marking. Zethell aveva cominciato infatti nel 1945, ancora bambino, a progettare fucili da cacciagatto su ruote per piccinare come le Ss.

storia. Stagnare è la morte dei sentimenti. Oggi c'è un modo nuovo di amare e di essere amati: la tecnica. Il film di Depireux è una storia d'amore che si svolge in un mondo di macchine, dove l'unico uomo è un robot, il Dr. Robert. Gli altri sono macchine, ma il Dr. Robert è un uomo. E lui è l'unico che può amare. E lui è l'unico che può essere amato. E lui è l'unico che può morire. E lui è l'unico che può vivere. E lui è l'unico che può essere felice. E lui è l'unico che può essere triste. E lui è l'unico che può essere tutto.

[illegible]

KAWAI

SOMMA / Teatro Elgarborg
Punta Fucina del teatro alla scoperta
di luoghi sconosciuti del teatro - L. P. Giovanni
Musi. E. Muscoli. I. Giannini. - 8

BNETTA / Teatro Politeama
Avventura teatrale con G. Biondi. I. Giannini.
L. P. Giovanni. M. Muscoli. E. Muscoli. - 8

L. P. Giovanni. M. Muscoli. E. Muscoli. - 8

MARCOLI / Teatro S. Carlo
Marcola, l'opera di un grande attore.

Firenze, 10 febbraio 1991

Estratto da

Giancarlo Cardini

L'OPERA PER PIANOFORTE SOLO DI DANIELE LOMBARDI

Analisi e riflessioni

E' un caso questo tra i massimi, credo, di osmosi assoluta tra il linguaggio visivo e l'acustico, tanto che riterrei defraudati di qualcosa di importante gli ascoltatori di questo pezzo (come di altri, in fondo) che non potessero apprezzarne, oltre al suono, anche il suggestivo grafismo (mutatis mutandis, si potrebbe fare lo stesso discorso per certi pezzi di Satie contententi le famose didascalie).

Vediamo adesso come sono strutturate in partitura queste opere. Il senso di scorrimento è da sinistra verso destra, mentre verticalmente la parte superiore della pagina corrisponde al registro acuto, e quella inferiore al grave, con tutte le varie gradazioni da desumere volta per volta (dato che non ci sono chiavi)

Il tempo e la dinamica non sono indicati, ma si possono realizzare con facilità, tenendo presente per le durate la distanza tra i segni, e per le intensità la grossezza e lo spessore degli stessi.

I simboli grafici sono tutti spiegati dall'autore. Abbiamo così segni puntiformi, ma diversi, per note staccate, note legate, note legate con pedale tenuto, singole note tenute, note staccate che fanno vibrare armonici (nel caso di clusters muti), accordi staccati (il numero dei punti indica le note costituenti l'accordo, mentre lo spazio tra di essi suggerisce come dislocarle), accordi con pedale; per i clusters *portati*, o legati con pedale, la notazione prescelta consiste di grandi cerchi neri, dimezzati a semicerchio per i grappoli staccati, o parzialmente risuonanti (il segno per i clusters muti è invece un cerchio bianco). Si passa poi agli interventi sulla cordiera, con simboli concernenti *pizzicati* e sfregamenti vari. In seguito, a questi segni se ne aggiungeranno altri, necessari per azioni come i clusters e gli effetti *muted* (stoppando cioè le corde con le mani contemporaneamente all'azione sulla tastiera).

Ma passiamo ora ad esaminare il *Laboratorio pianistico*, (1976-78), in cui viene radicalizzato l'impegno verso i non professionisti, e anche il criterio del non-valore, inteso magari come contro-valore. Questo Laboratorio costituisce a tutt'oggi un importante contributo a una reale socializzazione di far musica servendosi del linguaggio

dell'avanguardia: linguaggio che viene però semplificato, anche nella grafia, nel giusto proposito di offrire all'utente un testo musicale di immediata leggibilità, per la cui decifrazione non occorrono conoscenze sofisticate.

Tale Laboratorio si compone di tre opere-progetti, riguardanti rispettivamente l'esecuzione, la composizione e l'improvvisazione. La prima di esse è intitolata *L'Apprendista Stregone*, e consiste di un foglio partitura sul cui retro si trovano chiare spiegazioni su come usare lo strumento e su come tradurre in suoni i simboli grafici usati. Lombardi così si esprime a proposito di questa operazione: *Gli handicaps ovvii di coloro che non hanno pratica fisica della musica sono solo apparenti. Ritengo che l'esecuzione da parte di un concertista di professione, apparentemente più valida sul piano delle vecchie estetizzazioni, adesso sia equivalente a quella di chi per la prima volta tocca lo strumento. Così si realizza un rivoluzionario approccio alla musica. Una rivoluzione non di significati epopeico-didascalici, ma del far musica, per il gesto stesso di esperire i suoni in prima persona. Anche l'ascolto di qualsiasi altra esperienza musicale sarà agevolato da questa presa di coscienza del significante in modo strutturale. L'Apprendista Stregone è un pezzo per pianoforte che può essere eseguito da chiunque, anche da chi non conosce la teoria tradizionale e la tecnica pianistica. Le indicazioni, ed un impegno sensibile dovrebbero riuscire a rendere possibile l'esecuzione.*

To Gather Together, seconda tappa del Laboratorio, è un tentativo di composizione collettiva. Il pianista - scrive ancora Lombardi - *dopo aver illustrato il sistema di scrittura ideografica, con esempi, fa distribuire cinquanta fogli di cartoncino bianco (cm 20x30) ad altrettante persone che vogliono provare a comporre, tra i presenti. Ognuno disegna la propria struttura grafica da sinistra verso destra con la massima libertà di scelta dei segni e dello sviluppo che vuole dare alla pagina, cercando di prevedere il risultato sonoro come se i segni ne fossero una preventiva traccia, un attimo prima del divenire fisico. Il pianista interpreta i vari elaborati verificando ogni singola partecipazione, poi riunisce i cinquanta fogli secondo l'ordine nel quale gli sono stati consegnati. L'evento si conclude con una esecuzione finale ininterrotta, dopo la quale il pianista raccoglie le varie impressioni ed i cinquanta fogli, che deve conservare con cura.*

E' interessante notare che, dopo questo esperimento con i non addetti, Lombardi pensò di rivolgere le sue attenzioni anche ai professionisti, realizzando un secondo *To Gather Together* con 57 contributi di artisti visivi e musicisti (tra questi, figurano Castaldi, Bussotti, Grillo, Mayr, Kubisch, Bortolotti, Lucier, Skempton, F. Sacchi, Chiari, Higgins, Ambrosini,

Renosto, Cardini, Curran, Battistelli, Panni, Mosconi, Giani-Luporini, Pennisi, Trythall e Clementi).

Questo lavoro che ben si riallaccia al genere delle composizioni collettive, da Anton Diabelli in poi, è assai curioso, perchè dimostra che quasi sempre i musicisti trasgrediscono le regole del gioco, non usando i simboli proposti, mentre i non-musicisti sono assai più fedeli allo spirito e alla lettera del progetto.

La terza fase del Laboratorio, Self, tape-performance pianistica per almeno sessanta partecipanti ed un impianto di registrazione, consiste nel dare ad ogni persona venti secondi nei quali fare una breve improvvisazione al pianoforte, con la possibilità, per chi lo ritiene necessario, di riferirsi alla partitura dell'Apprendista Stregone. Dopo avere registrato con cura i singoli spezzoni, si riascolta tutti insieme il nastro senza soluzione di continuità; naturalmente se qualcuno sentisse non sufficienti i venti secondi, alla fine di tutto il turno di partecipazioni può rimettersi in coda e suonare di nuovo per un'altra sezione della stessa durata. Alla base di Self vive la considerazione che la discriminazione di valore nella espressione individuale porta alla sopraffazione Inter/individuale, al momento in cui la mentalità del primo della classe, molto vicina a quella del caporale, continua ad essere il cardine della didattica nei Conservatori.

LABIRINTI

Init Labor

Oggi la realtà virtuale sfida il mistero del labirinto. I sistemi informatici sembrano arrogarsi ogni possibile inferenza, tentando di circoscrivere, di sintetizzare ogni mappa, dando l'impressione di potervi risalire attraverso l'analisi in progress dei percorsi già effettuati. Hanno una memoria senza inconscio che teme soltanto rari virus per i quali ci sono poi molti programmi di protezione.

Ma chi sta seduto davanti al monitor si sente ancora più stordito, davanti ai modelli virtuali di uno spazio e davanti a quelli di modelli fisici di strumenti musicali che possono produrre un suono inaudito, come avrebbe voluto Busoni tanti anni fa.

Dagli inizi degli anni Settanta speravo che si arrivasse a rendere possibile questa nuova dimensione spazio temporale di infinite possibilità di transcodificazione tra uditivo e visivo; .

Malo malo malo malo.

C'è una tendenza nel compositore che lo rende vicino a Dedalo, quella di essere il progettista despota di un comportamento che l'esecutore, coatto nelle sue scelte, vive come un piccolo mistero cui deve obbedienza. Nello svolgersi del lavoro analitico di studio lentamente la matassa semantica si scioglie e si riaggrega nel tessuto di un plot musicale che disvela momento per momento intenzioni e livelli semantici partiti dalla volontà dell'autore. Ma dalla feticizzazione del progetto nell'oggettività stravinskiana e il sottile e feticistico addensamento, che da Schoenberg conduce alle positivistiche ipercodifiche darmstadtiane, è esploso proprio questo congelamento del ruolo dell'interprete, azzerato in comportamenti robotici di un virtuosismo lucido e di stoica obbedienza al testo, sorretto anni fa soltanto dall'impegno sociopolitico che ha sotteso la Neue Musik.

Ma c'è stata un'altra via, quella che parte dal *Coup des dés* di Mallarmé e *Les Mots en Liberté*, aggregati nelle *Tavole Parolibere* di Marinetti, che sono stati una significativa anticipazione della *opera aperta* in musica, preconizzata in qualche modo dalla forma del *tema con variazioni*, apertura di vari percorsi di trasfigurazione, dati dalle caratteristiche formali ed espressive del tema.

Forse si deve proprio a Marinetti e le idee futuriste di aver sistematizzato e teorizzato la natura spaziale del progetto grafico, nella tensione a velocizzare l'azione fino a sclerotizzarla, congelando l'attimo del suo divenire nel tempo, proprio immediatamente prima della sua manifestazione sonora.

Non solo in musica il processo creativo vive della creazione di elementi e della loro combinazione, interpolazione, emulsione, dilatazione, moltiplicazione, sublimazione, espansione, affermando e negando al tempo stesso. Capogrossi ha dipinto tutta la vita il suo *Apax Legomenon* coniugandolo ininterrottamente. Tra gradi zero di negazione del materiale, invenzioni pure di materiale ed esercizi di stile, l'occhio metalinguistico dell'artista sorveglia la sua produzione, in un alveo di quel fiume che ogni tanto nella storia conduce a gorgi metalinguistici che fanno dell'arte un fatto concettuale. Questo pensiero corrosivo assottiglia di molto il corpus di musiche che oggi sono riproponibili, in una saturazione che ha portato al silenzio del quale Webern si era fatto indicatore e nel quale si era accompagnati da Feldman. Questo portava ad una staticità dell'evento che inevitabilmente alzava il tiro sullo sguardo più che sull'ascolto.

Mallarmé e Marinetti hanno tanti predecessori, dalla poesia figurata medievale a un fiorire di primi giochi tipografici che qualche decennio prima delle *Tavole Parolibere* si trovavano

anche in libri di giochi, rebus, sciarade e scherzi del genere. Di lì il passo è brevissimo: nel 1915 Arthur Vincent Lourié scrive i primi *Suoni in libertà*, il brano pianistico di fondamentale rilevanza storica che si chiama *Formes en l'air*, appunto, dedicato non a caso a Pablo Picasso.

Con questo lavoro si ha in musica per la prima volta l'idea di rompere il percorso esecutivo, temporale e spaziale, che si snoda nei pentagrammi come un normale diagramma. Per secoli si era cercata l'univoca modalità di dare *istruzioni cifrate per l'uso* da mettere in pratica con la massima obbedienza, rispettando il volere e la dimensione espressiva presunta dal feticismo della scrittura che induceva a una coazione fissa.

Con Lourié nasce una liberazione da tutto questo, un atteggiamento di ipocodifica che chiamava l'interprete al ruolo di co-autore, più libero e creativo, con due possibilità che negli anni successivi si sono sviluppate in modo antitetico;

1. una scrittura che chiede all'interprete di scegliere tra sentieri prefissati;
2. un'altra che chiede la totale partecipazione creativa, negando i percorsi.

Questi due modi di stabilire il rapporto autore-esecutore possono essere paragonati a un labirinto scavato con leggeri solchi sulla sabbia o una azione di percorsi immaginari agita sulla sabbia senza che su di essa vi siano indicazioni, come una coreografia danzata; ecco perché il rapporto tra labirinto e danza è strettissimo, come fossero la stessa cosa.

L'artificio non è arte. Chi concepisce la tecnica come alcunché d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale.

Luigi Pirandello *Arte e scienza*, pag.59.

I *Turf Mazes* erano dei labirinti che nel medioevo gli inglesi facevano sull'erba, la tipica erba tosata; si dice che questa usanza fosse stata tramandata addirittura dai tempi dei romani. In *Mazes in the Wanton Green*, G. Gigson scrive:

Il Turf Maze fu un divertimento e una istituzione della città, del villaggio, della vita di campagna: si trovava solitamente su un prato, sul terreno del comune, sul luogo di riunione della fiera o in altro luogo tradizionalmente adibito a giuochi e celebrazioni di varia specie.

Ho usato il nome di questi labirinti sull'erba come titolo del concerto intermedia nel quale presento una antologia di mie composizioni, scritte nell'arco di venti anni, con dei sistemi di percorso di lettura tra la struttura mobile e la idea di uno spazio non lineare quale quello della notazione tradizionale, da sinistra verso destra, pagina dopo pagina, che squaderna uno scorrimento temporale uniforme e rettilineo.

Dai pionieristici brani per pianoforte del 1915 di Arthur Vincent Lourié, *Formes en l'air* - à *Pablo Picasso*, dove spezzoni di suono galleggiano nel silenzio e quindi frammenti di notazione nella pagina bianca, come le forme astratte di Kandinsky sul fondo delle campiture, c'è tutta una storia di progetti compositivi tra la mappa e il labirinto.

Marcel Brion, in un libro dedicato a Leonardo da Vinci, dice che il labirinto nasce dalla unione di due elementi che sono frequentissimi in ogni espressione figurativa: il nodo e l'intreccio:

Se noi combiniamo i due motivi, quello aperto della spirale e quello chiuso dell'intreccio otteniamo il motivo composito del labirinto, in cui l'intreccio interviene

per presentare al cammino del pellegrino quei rigiri apparentemente inestricabili che lo fanno credere a una prigione senza speranza, mentre la spirale gli riserva, al termine di un lungo errare e di una costanza paziente, il conforto della salvezza, ossia l'arrivo alla camera interna.

Quando, negli Anni Sessanta, la pratica della struttura mobile fu ripresa da Stockhausen, già Brown e Cage avevano teorizzato una metafora dello spazio per la quale il progetto grafico di una composizione poteva essere considerato una mappa immobile con un suo valore visivo autonomo dal percorso temporale - successivo - del suono.

Secondo i cretesi ... il labirinto era una prigione dove non c'era altro male da temere che l'impossibilità di fuggire, una volta chiusi là dentro.

Plutarco, Teseo, 16,1

Nel terzo millennio alle porte ricorderanno la seconda metà del Novecento per la collisione tra calcolo e caso, tra numero e ideogramma, che poi sono l'espressione in musica del corrispondente scontro in arte tra concetto e oggetto. Si può dire che è stato il labirinto a sintetizzare una pratica intermedia tra la coazione univoca della scrittura tradizionale e la libertà ai confini della improvvisazione che l'esecutore, in quel caso anche co-autore, si trovava ad avere davanti a mappe a volte assolutamente generiche, come *Edges* di Wolff o *December 1952* di Brown, per non citare la mole di composizioni coeve di Cage.

L'autore iniziava così un delirio di onnipotenza sull'esecutore, esorcizzando con pratiche di scrittura arbitraria *di azione*, ogni possibile comportamento libero del performer, in qualche modo sempre ascrivibile a possibili previsioni *in partitura*. E' il problema della paternità di tante composizioni, come le ormai celebri pittografie di due dei *Five Pieces for David Tudor* di Bussotti, che nel loro magnifico impatto visivo, rimangono aperte a qualsiasi esito sonoro. Per anni Cardini ha suonato in concerto alcuni di questi brani pianistici che figuravano scritti da Bussotti, mentre la *mise en scène* sonora vedeva il Cardini impegnato in una improvvisazione su schemi che è difficile far risalire al progetto grafico, se non per l'osmosi di poetica che si creava in quegli anni tra autore e interprete, in quel caso spesso impegnati nello stesso concerto. Ma il pubblico è sempre, purtroppo, escluso da queste considerazioni. Da molto tempo lamento il fatto che chi ascolta non sia spesso informato su quale sia il rapporto autore - esecutore, in che modo cioè si arriva alla produzione sonora, nel vasto arco di possibilità che va dalla quasi totale improvvisazione (si ricordi lo storico *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza* degli Anni Sessanta), al feticismo della scrittura che impone performances incredibilmente ardue (come quella eroica di Pollini nel *Klavierstück X* di Stockhausen).

Mentre il risultato sonoro potrebbe essere anche tale da somigliarsi, la poetica che sta dietro al progetto, se conosciuta, svela aspetti semantici assai diversi.

Parliamo ora anche di labirinti, l'opera davvero più spettacolare per l'umana mania di spendere e per niente favolosa come si potrebbe pensare. Ancora sussiste in Egitto ... quel labirinto che dicono fu costruito per primo più di 3600 anni orsono. Che di qui Dedalo prendesse modello per il suo labirinto di Creta è fuor di dubbio, ma egli ne imitò soltanto la centesima parte che contiene il groviglio circolare delle vie e i corsi e i ricorsi inesplicabili e non, come vediamo nei pavimenti in mosaico o nei giochi campestri dei ragazzi, una stretta via o corridoio in cui si può camminare per più miglia, bensì un vero e proprio edificio con frequenti porte messe lì a rendere ingannevole l'andata e far ritornare il passo al punto di prima ... Non è possibile descrivere la pianta e le diverse parti ... già stanchi di camminare arrivano i passeggeri a quel groviglio inestricabile di vie ...

Plinio, Nat.Hist., XXXVI, 84

.
Stiamo parlando di una forma estremamente complessa, con una casistica enormemente varia, che ha suggestionato anche l'immaginario di molti musicisti che nell'arco degli ultimi quaranta anni hanno sperimentato un imponente numero di progetti compositivi con criteri ascrivibili a alcuni casi delle tipologie di labirinto sopraelencate.

.
Il mio sogno

*Confuso labirinto
di stelle annerite
il mio sogno irretisce
quasi marcio.*

Federico Garcia Lorca (trad. Oreste Macrì)

.
C'è forse nel compositore una tendenza che lo avvicina a Dedalo, quella di essere il progettista despota di un comportamento che l'esecutore, coatto a delle scelte, vive come un piccolo mistero; per quanto possa aggirarsi liberamente dentro le scelte di percorso, chi esegue non è colui che ha pensato la mappa che queste scelte racchiude.

Nel mito del labirinto, che riduce il mistero universale a uno schema enigmatico, si individua una figura archetipica. Le strategie labirintiche che si possono trovare in una partitura musicale sono assai meno cariche di questa portata mitica, ma il risultato sonoro di simili procedimenti rappresenta una sintesi spesso felice tra determinazione e indeterminazione. La fuga dalla impostazione lineare coatta Gutemberghiana crea piani sintattici multipli e con essi una fertile dimensione sintattica nuova.

E' in fondo una strada analoga al cammino dedalico compiuto da Stravinsky nell'arco della sua produzione, dal *Sacre du Printemps* alle *Lamentazioni di Geremia*, che possono essere considerare un revival di un manieristico *ricercare* che trovava nella grammatica della formulazione sonora una tecnica labirintica che si ricollega idealmente al giovane Monteverdi.

.
*The fold stands empty in the drowned field,
And crows are fatted with the murrion flock;
The nine men's morris is filled up with mud,
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of tread are indistinguishable.
Shakespeare, A Midsummer-Night's Dream, 2.1.95-100*

.
*Dedalo, dice la fama, fuggendo dai regni minoici,
audacemente affidatosi al cielo su penne veloci,
volò verso le gelide Orse per un insolito
cammino e leggero alfine si fermò
sulla rocca calcidica. Appena reso alla terra
ti consacrò, Apollo, i remi delle ali
e un grande tempio ti eresse. Sulle sue porte
è effigiata nell'oro la morte di Androgeo;
ci sono gli Ateniesi obbligati ogni anno
a pagare un pietoso tributo: sette giovani
tirati a sorte. Di contro si leva alta dal mare
la terra di Cnosso: si vede l'amore bestiale*

*del toro, Parsifae sottoposta a quel toro
in un simulacro di vacca, e il Minotauro, razza
mista e biforme, frutto di un empio accoppiamento;
e c'è l'inestricabile labirinto che Dedalo, pietoso dell'amore di Arianna, dipanò
guidando con un filo i passi di Teseo.
Virgilio, Eneide, VI, 14-30 (nella versione di Cesare Vivante).*

In *Turf Mazes* ho lavorato con Maurizio Giri ad una trasformazione live del segnale sonoro dentro percorsi che modulano i parametri come melodie labirintiche, *Klangfarbemelodien* che la fonostereocinesi fa muovere tra gli altoparlanti.

Si può dire con Umberto Eco che non esistono *antilabirinti*, ma si può anche dire che non esistono polifonie labirintiche: il percorso è solitario, monodico, affronta da solo il Minotauro, che forse è soltanto il terrore claustrofobico.

Una antologia, quindi, che a distanza di tanti anni mi ha costretto a guardare indietro e conferma come alcune idee abbiano una forza fascinatrice che inconsapevolmente attanaglia e ricorrono in modo inconscio, finché un giorno ci se ne accorge, ed è come guardare per la prima volta un colonnato nel suo prospetto, dopo aver fissato a lungo una sola colonna, quella che stava davanti a noi coprendo la visuale prospettica di tutte le altre.

Il mito dedaleo di Creta riduce il mistero del mondo ad uno schema enigmatico. Quel simbolo ebbe una immensa forza ispiratoria. Esso portò gli uomini a ripetere lo schema in un insieme di gesti umani primari ... in cui quel segreto viene rivissuto dinnanzi ai nostri occhi in figure fittizie ...

Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, vol II, 204-205.

Aleph, per flauto, violoncello e percussioni (1972), fino ad oggi non era stato mai eseguito. Rappresenta per me il totale delle possibilità, come accade nella cantina raccontata da Borges, in questo spazio a forma di uovo si racchiude un universo, una gamma infinita di possibilità delle quali la mia partitura è soltanto un piccolo tentativo, che già di per se ha infinite possibilità di esecuzione, sovrapponendosi spaziotemporalmente in modo totalmente mobile.

l'unico dato certo è quello di partenza, la sintesi di parametri musicali che questi ideogrammi sintetizzano visivamente in modo analogico, ma il loro comportamento slitta continuamente come slitta il senso nelle parole.

Qui gli esecutori sono totalmente liberi di ricreare un risultato sonoro dato sì dalla fedele lettura dei segni, ma da una costruzione sintattica che realizzano estemporaneamente, ogni volta che il brano viene eseguito sicuramente mutando tutto il plot: i vetrini di questo caleidoscopio si disporranno sempre in modo diverso, per cui appariranno, momento dopo momento, sempre figure diverse.

Aleph 2, per violino e pianoforte (1973), è costituito da due mappe rotonde che alludono ad uno spazio sferico, una per strumento. Si tratta della seconda composizione pensata tra il 1972 e il 1973, ancora fortemente influenzato dall'omonimo racconto di Borges.

Anche questo secondo *Aleph* riprende il tema della contemporaneità spazio-temporale di tutte le cose, e una esecuzione fisica ne rappresenta una parziale lettura, rispetto alle infinite valenze che queste mappe contengono.

Kaos per voce e live electronics (1992) è un brano che fa parte del concerto intermedia *L'Ora Alata*, su testi di Ovidio, realizzato in prima assoluta nell'estate del 1992 in

occasione della inaugurazione della scultura-teatro all'aperto di Beverly Peppers nel parco della villa di Celle di Santomato, dove Giuliano Gori ha sistemato il suo museo di sculture. La parte live l'avevo predisposta con Francesco Giomi presso il *Centro Tempo Reale* di Firenze.

.

Kaos è una scrittura vocale che impegna la tessitura della voce, dal grave all'acuto, con ideogrammi e lettere di forma e dimensione varia, in un percorso labirintico che ricalca quello disegnato da André Le Nître per il grande giardino del Castello di Luigi XIV a Versailles.

.

.

Miz Maze per flauto, ottavino e flauto basso che suonano alternativamente è scritto su un tracciato desunto da un *Caerdroia*, cioè mura o Castello di Troia, nome dato ai labirinti sull'erba dai pastori del Galles, secondo una tradizione antichissima. Rispetto ai tracciati in genere circolari, questo *Miz Maze* si presenta a pianta squadrata per la necessità di comporre segmenti lineari di pentagrammi.

Questo brano, in prima assoluta, è dedicato a John Hawkwood nel sesto centenario della sua morte.

.

Costellazione per pianoforte (1978). Per questo lavoro riporto il testo di presentazione originale che risale al 1979:

La percezione dello spazio e del tempo per praticità è stata ridotta a confronti, misurazioni che sono di convenzione sociale per cui l'esperienza del singolo che non si armonizza nei canali stabiliti è "diversa", da definirsi "illusione".

Ho composto un microcosmo di sollecitazioni grafiche molto simile ad una carta del cielo, un universo sonoro i cui parametri sono variabili e dipendono dalle diverse letture che il pianista stratifica nel corso di successive esecuzioni.

La quadrettatura che forma le venticinque caselle è un riferimento minimo per la realizzazione dell'opera; l'assoluta mancanza di coordinate spazio-temporali avrebbe sconfitto l'esecutore in brevi attimi di "horror vacui". Ogni casella contiene un'unità minimale di evento e la realizzazione nel tempo avviene percorrendo una prima volta il normale itinerario di lettura da sinistra verso destra su fasce sovrapposte dall'alto al basso e, successivamente, in qualsivoglia ordine, anche saltando tra caselle lontane, ma cercando di non ritornare, se possibile, su percorsi già realizzati. Per tre volte la partitura può essere ruotata in modo da ottenere altrettanti ribaltamenti dei parametri spazio-temporali.

Il primo verso del foglio è quello che consente l'ingresso nella *Costellazione* dalla freccia che viene posta in alto a sinistra.

La durata è pressoché illimitata; ho fissato un minimo di quaranta minuti, ritenendo che questo periodo di tempo permetta una esplorazione dell'universo segnico sufficiente per un solo ascolto, ma in una performance non si esauriranno mai tutte le possibilità, che potrebbero costituire una esecuzione ininterrotta di molte ore.

Costellazione è il primo passo di una operazione che prevede la raccolta, l'esposizione e l'esecuzione di carte del cielo, planetarii, mappe di costellazioni soprattutto riprodotte nei vecchi trattati di astrologia e astronomia, incisioni antiche, dove i segni puntiformi delle stelle sono da considerare suoni staccati.

Il pianista abbia presente che ogni evento sonoro deve conservare grande rispetto per il silenzio che brevemente infrange.

3.628.800: *somma di combinazioni della Ars Magna Sciendi Sive Combinatoria di Athanasius Kircher.*

Paolo Santarcangeli, nel suo *Il libro dei labirinti*, individua molte forme e tipi di labirinti; vale la pena dare un cenno di questa preziosa sistematizzazione:

- a. labirinti naturali, artificiali e misti,*
- b. labirinti casuali, accessori e intenzionali,*
- c. labirinti univari e plurivari.*

A seconda della forma del loro tracciato, si possono distinguere in:

- d. geometrici e irregolari,*
- e. a schema fisso, irregolare o misto,*
- f. a svolte rettangolari, curve o miste.*

Guardando invece la loro forma in pianta sono:

- g. rettangolari, circolari o di altra forma.*

Analizzandone il disegno potremo riconoscere diverse concezioni del disegno:

- h. labirinti simmetrici o misti.*

Secondo la relazione tra la somma del percorso e l'area che esso occupa:

- i. compatto o diffuso o misto.*

A seconda che abbia o no un centro, o ne abbia più di uno:

- l. labirinti a-centrici, mono e policentrici.*

A seconda, poi, degli spazi verticali:

- m. bi- o tridimensionali.*

E possono avere:

- n. figurazioni semplici o complesse.*

Infine;

- o. così come un labirinto può avere uno o più centri, esso potrà avere uno o più ingressi (o uscite, a seconda che lo consideriamo centripeto o centrifugo).*

Il giardino dei sentieri che si biforcano per uno strumento ad arco (1978) per violino. Il tracciato esagonale, ispirato anche questo a un altro omonimo racconto di Borges, omette intenzionalmente segni dinamici e di espressione, lasciando all'interprete la libertà di costruire un pattern sintattico e un andamento nel tempo ad libitum, con uno scorrimento secondo un tempo naturale.

Tumbling Tumbleweed per pianoforte (1980) è in forma di spirale triangolare e procede in modo monodirezionale; lo si esegue ruotando di volta in volta la partitura fino ad arrivare al centro dove si legge la didascalia:

distogliere lo sguardo dalla partitura e continuare improvvisando finché riaffiorano alla memoria le immagini grafiche.

I *Tumbling Tumbleweeds* sono piante prive di radici che vengono sospinte dal vento dei deserti messicani rotolando per lunghissime distanze e nutrendosi nel terreno di volta in volta con la parte che in quel momento vi si appoggia.

Il soffio per flauto (1985) era destinato ad un lavoro teatrale che metteva in scena l'omonimo racconto di Pirandello, in una versione per monologo di attore e flauto in scena. E' una struttura mobile, un tema con variazioni che l'esecutore può suonare nell'ordine che sceglie, di volta in volta.

Lo stesso procedimento l'ho usato per la composizione *Albumblätter* per pianoforte (1978), tredici fogli mobili, un paesaggio infinito che va eseguito tre volte mescolando le singole carte, lavoro dedicato a Stephan Mallarmé.

Ma il labirinto è una macchina psicologica per potenziare fino all'estremo la coscienza dei limiti della razionalità, e alla fine fa ritenere che l'ordine, come il destino, sia terribile, o addirittura sia il frutto dei più maligni degli dei. Quell'ordine metafisico, infatti, spiazza e distrugge, con le sue complicità, la semplice idea di programma di vita che l'uomo comune può farsi?

Eugenio Battisti

Viarum perditiones, vie prolixae, obscuritates, anfractus, inordinationes, timores, revolutiones, et devia loca, reditiones atque conversiones, quibus intrantes decipiuntur.

Giovanni Fontana

COSTELLAZIONE

La percezione dello spazio e del tempo per praticità è stata ridotta a confronti, misurazioni che sono di convenzione sociale per cui l'esperienza del singolo che non si armonizza nei canali stabiliti è "diversa", da definirsi "illusione".

Ho composto un microcosmo di sollecitazioni grafiche molto simile ad una carta del cielo, un universo sonoro i cui parametri sono variabili e dipendono dalle diverse letture che il pianista stratifica nel corso di successive esecuzioni.

La quadrettatura che forma le venticinque caselle è un riferimento minimo per la realizzazione dell'opera; l'assoluta mancanza di coordinate spazio-temporali avrebbe sconfitto l'esecutore in brevi attimi di "horror vacui". Ogni casella contiene un'unità minimale di evento e la realizzazione nel tempo avviene percorrendo una prima volta il normale itinerario di lettura da sinistra verso destra su fasce sovrapposte dall'alto al basso e, successivamente, in qualsivoglia ordine, anche saltando tra caselle lontane, ma cercando di non ritornare, se possibile, su percorsi già realizzati. Per tre volte la partitura può essere ruotata in modo da ottenere altrettanti ribaltamenti dei parametri spazio-temporali. Il primo verso del foglio è quello che consente l'ingresso nella Costellazione dalla freccia che viene posta in alto a sinistra.

La durata è pressoché illimitata; ho fissato un minimo di quaranta minuti, ritenendo che questo periodo di tempo permetta una esplorazione dell'universo segnico sufficiente per un solo ascolto, ma in una performance non si esauriranno mai tutte le possibilità, che potrebbero costituire una esecuzione ininterrotta di molte ore.

Costellazione è il primo passo di una operazione che prevede la raccolta, l'esposizione e l'esecuzione di carte del cielo, planetarii, mappe di costellazioni soprattutto riprodotte nei vecchi trattati di astrologia e astronomia, incisioni antiche, dove i segni puntiformi delle stelle sono da considerare suoni staccati.

Il pianista abbia presente che ogni evento sonoro deve conservare grande rispetto per il silenzio che brevemente infrange.

postilla 30.7.1979

L'estrema conseguenza della accettazione dell'assunto di Cage: "un suono è uguale ad un altro" è la negazione della semantica del mēlos.

Gli eventi sonori e spaziali di Costellazione consentono all'esecutore di essere in possesso di una struttura sulla quale affiorano flussi di coscienza, associazioni libere, intuizioni.

Costellazione si sviluppa in un tempo vasto e dilatato, la meditazione è richiesta ai partecipanti, e non l'ascolto formale; il decorso sarà quindi molto diverso dalla esecuzione di un oggetto sonoro solido, ma fluirà nei suoni una comunicazione sub-musicale, spiccatamente emotiva.

seconda postilla 24.9.1998

Nell'estate del 1979 feci la versione per pianoforte di Costellazione a Prato, nel Castello dell'Imperatore. A distanza di quasi dieci anni ripresento questa opera in una versione per orchestra, secondo un percorso di aggregazione sonora di tipo labirintico.

COSTELLAZIONE SECONDA (2010)

Per ricordare il cielo di Modena del 22 e 25 aprile - 1 maggio 1945

Per pianoforte

con secondo pianoforte in risonanza ed elaborazione digitale

Il Comune di Modena nel 2004 ha incaricato l'architetto Marco Dezzi Bardeschi del Politecnico di Milano del restauro di alcuni spazi del Palazzo comunale, architettura di epoca medioevale, dall'origine, sede delle pubbliche amministrazioni di governo della città. In particolare si è trattato del recupero di alcuni locali (adibiti nell'Ottocento a negozi) a nuovo ingresso dello stesso Palazzo e a Ufficio del turismo. L'intervento ha messo in risalto la parte archeologica dello spazio, ha reso possibile la lettura delle tracce storiche della costruzione dell'edificio.

L'importanza del Palazzo, determinata non soltanto dalla sua storicità ma anche dalla accezione simbolica, è denotata dall'intervento.

Il cielo che è stato dipinto sulla volta di uno degli spazi raffigura le costellazioni di tre date importanti della storia civile: sono le date del 22 e del 25 aprile (la data del 22 si riferisce al giorno della liberazione della città di Modena) e del 1 maggio. Date che significano la svolta democratica dell'amministrazione: il "nuovo" cielo dipinto vuole sottolineare la

"nuova" direzione.

A questo cielo si è ispirato Daniele Lombardi per comporre COSTELLAZIONE SECONDA, per ricordare il cielo di Modena del 22 e 25 aprile - 1 maggio 1945: composizione per pianoforte, con secondo pianoforte in risonanza ed elaborazione digitale.

L'idea di suonare la volta celeste ha sempre esercitato un grande fascino, dalla armonia delle sfere a composizioni del secondo Novecento come *Atlas Elipticalis* di John Cage o le suggestive *Costellazioni* nella *Terza Sonata* di Pierre Boulez. Probabilmente l'idea della visione contemporanea del firmamento ha rappresentato un diverso modo di pensare la forma musicale in relazione al suo svolgersi nel tempo, nella sua astrazione postdodecafonica. In questo senso può essere considerato anche il corpus dei *Klavierstücke* di Karlheinz Stockhausen che rappresenta con Boulez, ma anche con i brani pianistici di Morton Feldman, una rigorosa formalizzazione in antitesi all'alea di Cage, ma che appare simile nella percezione dell'ascolto in un flusso temporale.

Nel 1978 composi **Costellazione**, una carta del cielo inventata, disegnata in uno schema di venticinque caselle quadrate, facendo corrispondere segni puntiformi di varia grandezza a singole note o piccoli clusters. Mi ero affidato alla metafora dello spazio visivo come immediato dimensionamento, dal macrocosmo del cielo stellato al microcosmo di una mappa che l'ascoltatore poteva vedere durante l'esecuzione, seguendo e prevedendo la lettura come scorrimento temporale della immagine. La scelta proveniva proprio dalla considerazione che lo strutturalismo integrale di Boulez o comunque la notazione cageana non permettessero all'ascoltatore una possibilità di orientamento spazio-temporale, cosa sicuramente estendibile ai procedimenti stocastici di Jannis Xenakis e coeve sperimentazioni metasonore..

Auspicavo che si potesse ascoltare e vedere secondo un criterio formale basato sulla soggettività della percezione visiva ed auditiva, in modo immediato, fiducioso nella forza espressiva subliminale del suono, nelle soggettive emozioni scaturite dalla estemporaneità dell'evento. L'improvvisazione sullo schema grafico compiuta dal pianista cioè determinava un percorso di pulsioni estemporanee, sovrapposto alla semplice lettura della partitura ideografica, vivendo il doppio fondo della emozione originata dalla vibrazione sonora.

In **Costellazione** avevo previsto un secondo pianoforte "in risonanza", con il pedale abbassato in modo da liberare le corde e permettere un riverbero di suoni armonici dato proprio dal secondo pianoforte. In questa **Costellazione Seconda** ho proceduto in modo analogo, ma avvalendomi ulteriormente della collaborazione di Simone Conforti per un

sistema digitale live che permette una trasformazione controllata dei riverberi e aggiunge uno spettro timbrico al primo pianoforte. Con questo processo i suoni staccati acquistano una spazialità arricchita di armonici. Qualche mese fa visitai l'esposizione dedicata all'architetto Frank Gehry alla Triennale di Milano e nel vedere i disegni e i plastici preparatori ho notato come dalle forme primarie che costituiscono lo scheletro dell'edificio, Gehry elabora superfici ricurve, collegamenti, forme di involucro esterno, fino a quei suoi progetti che a volte fanno pensare al movimento virtuale della pittura futurista. Alcuni modellini sono fatti tagliando, ma anche strappando e piegando piccoli cartoncini, destinati poi alla realizzazione hi-tech di superfici di titanio. I live electronics creano una situazione analoga di involucro modificando la risonanza naturale del pianoforte, muovendo le singole sonorità staccate in linee di riverbero, che modulano ogni volta in maniera diversa. Ma qual è la prima cosa che si fa in una notte piena di stelle? Si cerca di riconoscere le costellazioni: la prima, forse più evidente, è l'Orsa Maggiore, poi quella minore, poi via via le altre. Ho pensato di tradurre in una figurazione sonora ventuno diverse costellazioni, eseguendole una dopo l'altra secondo una scelta estemporanea.

Dopo la lettura delle singole costellazioni ho eseguito gli emisferi nord e sud, disegnati in ventiquattro caselle quadrate ognuno, diagrammi dove l'altezza e la durata sono dimensionati proporzionalmente dal pianista, come una improvvisazione guidata da uno schema.

A Modena ho visitato la sala dell'antico Palazzo della Comunità dove si trova l'affresco della costellazione sulla quale ho realizzato la mia composizione. Scandita da due archi di sostegno, sovrasta una articolazione di pareti e pavimento, una sovrapposizione di murature e di interventi molto complessa. A prima vista il tutto può apparire caotico, ma se si guardano i vari frammenti isolati, nella loro incompletezza, si può pensare a un collage, entità separate che formano una stratificazione avvenuta in lunghi periodi di tempo tra un intervento ed un altro. In questo senso il percorso archeologico può essere un'altra metafora, un altro microcosmo nel quale lo spazio ed il tempo affiorano in una immagine simultanea, proprio come la volta celeste dipinta.

La destinazione finale di **Costellazione Seconda** è proprio quel luogo, certo non proprio una Wunderkammer, ma i suoni entrano in contrappunto con la volta celeste e le pietre che formano questo percorso archeologico, in una installazione che può far quasi pensare alle camere delle meraviglie di Rodolfo II d'Asburgo, un unicum nel quale si possono scoprire lentamente, poco alla volta come singole sorprese: stelle, pietre e suoni.

Il fatto che questa opera celebri il sessantesimo della liberazione accentua l'osservazione curiosa e lenta delle cose, il motivato recupero di una possibilità, il desiderio di non voltarsi indietro: *festina lente*.

Daniele Lombardi

Prima esecuzione

Modena, Palazzo Comunale, 9 ottobre 2010

La notte dei monumenti

In occasione della presentazione del volume di Marco Dezzo Bardeschi:

Le pietre di Modena. Nuovi spazi nell'antico Palazzo Comunale

LIVE ELECTRONICS

Con la stessa diversificazione che caratterizza i due nuclei principali dell'opera, riconducibili ad una visione nel particolare per le *Costellazioni*, ed una visione macroscopica per i due *Emisferi*, anche l'approccio perseguito alla realizzazione dell'apparato elettronico si è sviluppato secondo due concetti, vicini per il senso ma differenti per il risultato.

La logica che muove la creazione degli algoritmi di processamento del segnale, parte dall'idea della trasformazione e caratterizzazione della risonanza, parametro acustico, che riveste nella natura del pianoforte, un aspetto preponderante. Ecco quindi, che s'intuisce come ad un macro livello, la logica dell'elettronica, persegua, come avviene anche nella composizione, la ricerca di una forte coesione sintattica, lasciando spazio, al contempo, per un diverso approccio sopra la stessa tematica.

In tutti i brani, l'analisi del centroide spettrale riveste il punto di riferimento, affinché gli automatismi di reazione da parte della macchina, siano pilotati dalla chiara rispondenza al moto timbrico della composizione. Tale analisi determina, infatti, l'individuazione di tre zone timbriche attraverso le quali è possibile direzionale il suono verso processamenti che ne sottolineino l'appartenenza.

Il primo caso è quello delle ventuno *Costellazioni*, per le quali si è proceduto alla creazione di un riverbero artificiale, che protraesse il suono del pianoforte, in corrispondenza delle relazioni dinamiche dello stesso, e che, mediante la colorazione artificiale, effettuata per mezzo di algoritmi di trasposizione per intervalli dati, fosse in grado di restituire la percezione di un legame alla tonalità come anche la suddivisione dello spettro in tre aree distinte.

Nel caso dei due *Emisferi*, l'approccio di partenza è il medesimo, ma l'elaborazione della risonanza si caratterizza in maniera molto differente. In questo caso infatti il riverberatore, non è più di natura artificiale, ma è costituito da un altro pianoforte con il pedale di risonanza sempre premuto, il quale va a proiettare in un apposito microfono, la risonanza di quello adiacente che viene suonato dall'esecutore. Le risonanze ottenute sono state in seguito inviate ad un banco di filtri passabanda opportunamente tarati, la cui reazione viene ancora una volta determinata dalle indicazioni date dal rilevamento del centroide. In aggiunta a ciò è stato anche creato un algoritmo in grado di eliminare tutti i transitori d'attacco dalle risonanze, con l'obiettivo di allontanare la riconoscibilità acustica dello strumento, e poterne gestire il parametro puramente acustico della risonanza nella sua essenza.

Simone Conforti

AD AUGUSTA PER ANGUSTA

Quirino Principe

In un'opera compiuta, ci attrae l'ipotesi di cercare ciò che ancora può compiersi e trovare la propria *causa finalis*. Anche nell'individuo più rozzo balena talvolta un lampo: l'*entelechia* definita da Aristotele, sognata da Goethe, dolorosamente vissuta da Hofmannsthal. Come è sempre possibile compiere un *voyage autour de ma chambre*, come non è mai assurdo affrontare "à la Jules Verne" l'esplorazione di un continente ignoto nelle affollatissime piazze delle propria città lavorate e consumate lungo i secoli da corpi, passi, odori, grida, avvenimenti, come ci eccita l'improvviso estro di scavare là dove uno scavo archeologico si sia già ufficialmente convertito in elegante spazio museale, così può avvenire che un locale ristretto, angusto e distrattamente percorso da indaffarati cittadini come spazio di mero transito, riveli forme non più anguste bensì auguste.

La rivelazione acquista una forza insolita quando nello spazio ristretto irrompe il cielo stellato, il "firmamentum" che è garanzia di giustizia e di primato della bellezza unita a buon governo: un cielo che è tuttavia scrittura eterna e indecifrata nelle *Hymnen an die Nacht* di Novalis, o segnava indicatore di direzione verso un arcano e non religioso e perciò tanto più enigmatico aldilà (l'agnostico "Jenseits" di Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Conosciamo, nell'universo delle arti visive, immagini di astri e di costellazioni in cui l'artista ha insistito sull'intento astrologico. È un intento serio e legittimo, poiché l'astrologia, tutt'altro che una "non scienza", è un sapere scientifico dai fondamenti razionali, poiché ogni parte anche remota del cosmo influisce a distanza, e sia pure con misure infinitesime, su qualsiasi altra plaga dello spazio-tempo. Ma in molte altre circostanze, ed è il caso dello spazio modenese restituito ai cittadini da Marco Dezzi Bardeschi, stelle e costellazioni sono termini di comunicazione laica e di empiria guidata dalla ragione, il cui intento s'iscrive nella sfera dell'*expositio* astronomica vera e propria. Dobbiamo aggiungere, piuttosto, un'osservazione: che questo cielo modenese, particolarissimo dono dell'arte a una città che fu capitale di uno Stato e di una cultura fortemente individualizzata fra le altre dell'Italia storica, è d'inconsueta bellezza nella rappresentazione artistica, e di incontestabile precisione scientifica.

Tutto questo mi spinge a riprendere in mano tre riflessioni cui mi sono dedicato oramai innumerevoli volte, con il rischio di saziare e infine di stancare gli uditori e i lettori. Ma è un dovere civico rinnovarle, e farne un uso quasi (duole dirlo) rituale. L'angusto spazio

modenese illuminato dagli astri, i quali splendono (avrebbe detto Guinizelli) “per
sembiante” ma non per questo irradiano meno luce, ci rammenta che l'Italia ha in sé
consimili spazi, analoghe “Wunderkammern” in numero sterminato. Più semplicemente,
l'Italia possiede l'immensa maggioranza dei beni culturali del pianeta, ma quasi sempre
l'atto di nascita di tali beni va cercato nei tempi che furono e le cui tracce sono ancora in
noi (anche se consorterie delinquenziali che in Italia detengono il potere statale ed
ecclesiastico fanno il possibile per eraderle), e solo raramente nei tempi in atto, grazie al
coraggio e alla *métis* artistica di protagonisti come Dezzi Bardeschi e Lombardi. Esiste, se
valutiamo la nostra tristissima realtà nazionale mediante una *demonstratio more
geometrico*, una perfetta corrispondenza inversamente proporzionale tra la qualità e la
quantità degli inestimabili beni culturali esistenti nel nostro paese e la criminale ignoranza
e incompetenza con cui i poteri pubblici (sì, tutti e tre i poteri fondamentali dello Stato
“democratico”, con l'aggiunta della routine mediatica, di gran parte dei potenti
dell'economia e della finanza, dell'alta gerarchia ecclesiastica) stanno destinando alla
rovina irreparabile ciò che noi *siamo* e che ci legittima ad *essere*.

Una seconda riflessione ci induce ad ammirare ancora una volta una relazione tra
diverse realtà che è ad un tempo una legge di natura e un fenomeno storico: la
strettissima connessione tra macrocosmo e microcosmo tra l'emozione estetica e
metafisica prodotta dal circoscritto spazio modenese con le stelle create non da una
presunta divinità bensì da mano di artefice, e l'analogia emozionale di chi osservi le
miniature astrologico-astronomiche dei fratelli Limbourg nelle *Très riches heures du duc de
Berry* oppure contempi il cosmo attraverso il telescopio del “Gemini Observatory” di Mauna
Kea nella Hawaii.

La terza considerazione riprende il filo di una provocatoria asserzione di Hegel, il cui
significato sia ontologico sia estetico è oggetto di perenne discussione, sino alla fine del
mondo: se il sole (scrive Hegel, ma potremmo aggiungere: «stelle e costellazioni») il
quale abbia maggiore nobiltà sia il sole esistente in natura, immenso e ardente ma non
dotato di pensiero, e quello dipinto da un artista anche mediocre, ma pur sempre opera di
un atto cosciente, di un pensiero, di uno “spirito”.

Con il lavoro ideativo di Marco Dezzi Bardeschi converge il lavoro di Daniele Lombardi.
Stelle e costellazioni in musica appaiono più volte nel lascito creativo di Luigi Dallapiccola,
ma Daniele Lombardi, pianista pionieristico e compositore dalle vastissime concezioni, ha
assunto nel corso degli anni la posizione centrale in un sistematico lavoro, diremmo
quasi, di esegesi cosmologica condotta in termini di comunicazione musicale e di

architettura del suono, ma anche, da alcuni lustri, di vera e propria filosofia espressa mediante l'invenzione musicale. Lo stesso Lombardi, in altre pagine di questo stesso volume, richiama alla memoria del lettore lavori consanguinei al suo: di John Cage (*Atlas Elipticalis*), di Pierre Boulez (le *Costellazioni* nella *Terza Sonata*). Lombardi rammenta, poi, un suo proprio lavoro del 1978, *Costellazione*, nato dall'intento di "suonare la volta celeste": caselle con segni puntiformi di varia grandezza, corrispondenti a singole note o a piccoli clusters, in molteplici combinazioni. Lascio a lui nelle pagine che gli competono il compito di illustrare il fascino del calcolo combinatorio e la complessa matematica sonora che egli ha costruito lungo la sua vita di artista filosofo e anticipatore. Io mi limito a dire che la suggestione dei clusters in innumerevoli formule di combinazione, l'affascinante irradiazione della risonanza del secondo pianoforte, la sorpresa davvero metafisica di riconoscere ad ogni nuovo cluster la novità che appare proprio in quell'istante, sono tutt'uno con la meraviglia di chi, non limitandosi all'ascolto passivo e pur sempre incantato, riconosce a un'analisi appena in superficie il ritorno dell'antico stile del "ricercare".

La posizione di stelle e pianeti, proposta ai visitatori, è quella del cielo di Modena nella notte del 22 aprile, data della liberazione della città nel 1945. Essa si unisce a due altre date, tanto eloquenti da non esigere spiegazione: il 25 aprile e il 1° maggio. In quelle tre date, per Modena e per l'Italia, si specchiava la promessa di una società democratica repubblicana e soprattutto laica. Appunto: "illuminata". Il firmamento, sia esso dell'emisfero boreale oppure australe, diventerà mai una scrittura decifrata, tale da svelarci la misteriosa ragione del tragico destino cui soggiace l'Italia odierna, ancora una volta oppressa da un potere arrogante in ogni sua maleodorante piega, da un'autocrazia irresponsabile quasi fosse una monarchia assoluta, da un cesaro-papismo che oramai è a un passo dal restaurare l'Inquisizione e i roghi dei libri (e degli eretici) ? Come saranno le stelle, per l'Italia di futuro? Infauste o vendicatrici?

COSTELLAZIONE TERZA

Per pianoforte e sistemi digitali

Come una loop di ambient music

Quando nel 1978 scrissi *Costellazione* per pianoforte disegnai una mappa del cielo inventata, la notazione consisteva in un grafico destinato ad una improvvisazione guidata. Nella premessa alla composizione dicevo che la percezione dello spazio e del tempo per praticità è stata ridotta a confronti, misurazioni che sono di convenzione sociale per cui l'esperienza del singolo che non si armonizza nei canali stabiliti è "diversa", da definirsi "illusione".

Considerai *Costellazione* come il primo passo di una operazione che prevedeva la raccolta, l'esposizione e l'esecuzione di carte del cielo, planetarii, mappe di costellazioni riprodotte nei vecchi trattati di astrologia e astronomia, incisioni antiche, dove i segni puntiformi delle stelle sono suoni staccati. In *Costellazione Seconda*, ho eseguito le singole costellazioni tratte dai due emisferi, dedicando la composizione al sessantesimo della liberazione, ed eseguendo su commissione le carte del cielo di Modena del 22 aprile 2004.

Dal caos al sistema, dal macrocosmo di spazi infiniti al microcosmo di una mappa la lettura di sistemi riconoscibili nella loro allegoria grafica mi ha portato a trasferire il sistema nell'universo di uno spettro sonoro e di un tempo di scorrimento che solo attraverso una metafora dello spazio possono svelare un loro sistema, una forma che prescinde dalle convenzioni storicizzate.

Anche questa *Costellazione Terza* si avvale di un sistema live electronics con il quale i suoni staccati del pianoforte vengono trasformati nella timbrica ma soprattutto nel riverbero, cui vengono aggiunti suoni armonici consonanti randomizzati nella loro configurazione.

Con discrezione questo brano interviene nello spazio percettivo di opere pittoriche rinascimentali, intrecciando assonanze in una dimensione tra occhio ed orecchio, ambientando una dimensione metafisica per entrambi i sensi.

Suoni Totali. Non solo pop

Alcuni compositori scrivono a «Musica!» lamentando l'indifferenza dei media
«La Repubblica», supplemento «Musica!» n.7 del 3 maggio 1995

L'inserto «Musica!» 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 conoscenzatecnica, 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 di 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,

Hanno aderito:

Alessandro Melchiorre

Alessandro Sbordonì

Guido Baggiani

Michelangelo Lupore

Luigi Ceccarelli Lucia Ronchetti

Claudio Ambrosini

Fabio Cifariello Ciardi

Laura Bianchini

Sylvano Bussotti

Giancarlo Cardini

Gino Castaldo

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 nemesi, 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 sé stessa e di sé stessa?

Daniele Lombardi

MUSICA INAUDITA !!!

Conferenza 11.4.03

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 positivisticamente '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 Schoenberg 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 sovracommissione 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 dà 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 dodecaфонia 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'exasperazione e la complicazione del pensiero compositivo centrifugò con

Schoenberg, Tobias Matthias Hauer, Nikolaj Roslavetz, Arrthur 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.

- a) Franz Furrer-Munch
Play (1975)

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.

- b) Morton Feldman
The Straits of Magellan (1962)

- c) John Cage
Chess Pieces (1944)
- d) Franco Donatoni
Quartetto IV (ZRCADLO) (1963)

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 l'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...

- e) Lejaren Hiller
Random Music (1972)

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 meravaglia, 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.

- f) Cornelius Cardew
Treatise (1967)
- g) Sketch Music (1972)
- h) John Cage
TV Koeln (1960)
- i) Anestis Logothetis
Katarakt 1 (1967)
- l) Clusters (1961)

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 *Contcettuale*, 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 Oliver 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. 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 d'*Attraversamenti*, possiamo vedere come, essendo allievi di Dallapiccola, siano partiti da una tarda dodecaфонia 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, Laamberto 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*.

- m) Sylvano Bussotti
Piano Piece for David Tudor 4 (disegno del 1949 - adozione pianistica: 27.3.1959)

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.

- n) Pietro Grossi
Home Art (1990)

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.

- o) Giuseppe Chiari
Suonate quel che volete (1969)

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 momenti 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 stato 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 *sempreverdi* 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...*»

Botticelli e la musica

Daniele Lombardi e Andràs Schiff

Le possibilità sono varie:

5. si ritiene che Botticelli non sia poi così interessante da reggere una esposizione nel silenzio;
6. si pensa che la musica che viene diffusa nelle varie sale della esposizione di Palazzo Strozzi - una compilation che varia da sala a sala - sia una serie di capolavori insostituibili che le previste trecentocinquanta persone debbano assolutamente non perdere;
7. si sperimenta un sofisticato contrappunto di suono-immagine nel tentativo di interconnettere effetti visivi e sonori, alla luce di recenti sperimentazioni artistiche, verso nuove percezioni;
8. chi ha curato l'allestimento ha pensato che una musicchetta di sottofondo potesse essere piacevole, come quella che si può ascoltare andando a comprarsi un paio di pantaloni in un negozio trendy...

In tutti questi, o in altri casi che possono venire in mente per un'interpretazione estemporanea di buon senso, la nostra visita alla mostra è stata fortemente disturbata: è terribile trovarsi davanti ad alcuni dei più grandi capolavori della pittura con un tormentone sonoro di sottofondo.

Oggi la stessa cosa succede se uno va in una stazione della metropolitana, musica prima e dopo nel volo di un aereo, in treno (anche se negli ultimi tempi l'hanno quasi tolta quasi del tutto), in tutte quelle situazioni di attesa o d'intrattenimento che sembra divenuto necessario riempire con dei suoni.

Sono effetti del diffuso inquinamento acustico che ha determinato l'impossibilità di reggere a lungo un silenzio o la mancanza di sollecitazioni visive. Quest'effetto dell'horror vacui colpisce forse senza che se ne accorgano anche le scolaresche in gita, che sono una grande percentuale dei visitatori previsti di questa esposizione.

Sarebbe bene affrontare la ragion d'essere questa inutile scelta di rumore di sottofondo, una scelta di musiche varie, alcune poi reiterate in una incessante loop.

L'arte di Botticelli e Lippi contiene un silenzio, una propria sonorità cromatica e una profondità concettuale che questa presenza di altri suoni rende difficile da percepire.

Sicuramente molti protesterebbero nell'andare in una sala da concerto ad ascoltare un programma di grandi capolavori musicali del passato se venissero proiettati dei video durante l'esecuzione, tanto per non annoiare o per "accompagnare" l'ascolto.

Sono passati soltanto pochi giorni dall'inaugurazione: per favore, toglietela!

DANIELE LOMBARDI

CUT THE JAM

MUSICA PER 21 PIANOFORTI

(1987-2007)

Concert électrique

Oui! Concert électrique! Et quels instruments!

D'après un procédé hongrois, deux cents pianos

mis en communication les uns avec les autres,

au moyen d'un courant électrique, jouaient

ensemble sous la main d'un seul artiste!

Un piano de la force de deux cents pianos.

Jules Verne

Le démon de l'électricité

In

Paris au XX^e siècle

1863

Dalla metà degli anni ottanta Daniele Lombardi ha sviluppato l'idea di espandere le possibilità del pianoforte mediante un uso sinfonico, sovrapponendo più strumenti fino a formare una orchestra: un *ensemble a coda*.

Ha composto lavori per due, tre, quattro, cinque, fino alla *Grande Sonata* per dodici pianoforti (1984), addentrandosi in un mondo di nuovi suoni che lo ha portato alle *Due Sinfonie* per ventuno pianoforti, che lo hanno impegnato nella stesura dal 1987 ad oggi.

Le prime due Sinfonie, della durata di oltre mezz'ora l'una, scandite nei consueti quattro movimenti della sinfonia tradizionale, provocano un impatto sonoro nel quale confluiscono molteplici elementi: la costruzione di una struttura partendo da sonorità complesse, a volte sulla soglia del rumore, come una lontana memoria delle impressionanti performances del grande jazzman Cecil Taylor, tracce di una lunga frequentazione con la computer music, sia nella timbrica che nella costituzione di grandi elaborazioni simili a frattali sonori, la necessità di una metafora dello spazio, che produce un profilo finale dell'opera paragonabile a forme scultoree.

I pianoforti secondo una dislocazione spaziale che restituisce il movimento del suono previsto nella partitura, facendo correre disegni sonori da pianoforte a pianoforte, con un effetto di onda.

Ad ogni pianista è affidata una parte diversa (le composizioni sono scritte in ventuno parti reali), ed ha quindi la notazione esatta di ciò che deve fare, secondo per secondo, e suona guidato da un time-code (tramite un pc o una videoregistrazione che scorre su monitors, un direttore d'orchestra computerizzato, che assicura una concertazione esatta.

Musica pesante-contemporanea colta: non una musica per specialisti né una musica di facile intrattenimento, bensì qualcosa che si offra ad un ascolto di molti, se curiosi, pazienti e interessati ad una esperienza musicale nuova, dove non riconoscere suoni già uditi, ma ascoltarne di inauditi.

La nuova dimensione che si crea è di vasto respiro e coinvolge un momento spettacolare irripetibile, un grande evento che offre al pubblico una musica d'arte la cui struttura tende alla comprensibilità pur non essendo di facile intrattenimento.

Per le caratteristiche di questo linguaggio compositivo, al di là del forte impatto spettacolare, il concerto ha ottenuto un grande successo a Parigi per la Festa della Musica nel 1995, Berlino per la Musik Biennale nel 2002 e a New York, nel Winter Garden davanti a Ground Zero nel 2003.

Lombardi ha sviluppato queste composizioni definendo e controllando in partitura ogni minimo effetto sonoro, secondo per secondo, con una notazione tradizionale, fogli che hanno sistemi di 84 pentagrammi, 4 per ogni pianista, adottando poi particolari notazioni che sono oggi considerate molto efficaci come sintesi della ricerca compositiva del secondo Novecento.

Ogni pianista ha una indicazione dello scorrimento in secondi e viene guidato da un time code che legge in un monitor e secondo dopo secondo, esegue la sua parte che si intreccia con le altre 21, tutte differenti, per quello che l'autore ha definito: "Sinfonismo Pianistico".

La dinamica del concerto è costituita dunque dalla esecuzione di queste composizioni, scandita in due parti con un intervallo.

Un sistema di grandi schermi arricchisce l'evento con la proiezione in tempo reale di particolari come le mani dei pianisti o frammenti della partitura.

La Sinfonia 3 si avvale anche di live electronics che guidano la spazializzazione e una trasformazione della fonte sonora in tempo reale.

alcuni precedenti

- 18.2.1838 Grande Accademia vocale e strumentale
Sinfonia del Flauto Magico *per 5 cembali a dodici mani eseguita dai signori Liszt, Heller, Pixis, Schoberlechner, Origgi e Pedroni.*
Milano, Teatro alla Scala.
- 21.12.1921 Concerto per 16 pianoforti
pianisti: *Josef Lhevinne, Wilhelm Backhaus, Alexander Lambert, Sigismond Stojowsky, Ernest Schelling, Elly Ney, Harold Bauer, Walter Damrosch, Leo Ornstein, Germaine Schnitzer, Ossip Ignaz Friedman.*
New York, Carnegie Hall.
(concerto di beneficenza per il compositore Moritz Moszkowsky)
- 30.12.1924 Concerto per 18 pianoforti
tra i pianisti: *Carl Friedberg, Myra Hess, Ernest Hutcheson, Mischa Levitzki, Yolanda Meroe, Elly Ney, Guiomar Noaves, John N. Pattison, Olga Samaroff, Ernst Schelling, Sigismond Stojowski e A. Siloti.*
New York, Metropolitan Opera House.
- 29.4.1925 La Morte di Niobe di *Alberto Savinio*
per tre pianoforti coro e strumenti.
Roma, Teatro delle Arti.
- 19.6.1926 Ballet Mechanique di George Antheil
per una pianola amplificata, due pianoforti, tre xilofoni, campane elettriche, etc.
Parigi, Teatro Champs Elysées.
(concepito per sedici pianole sincronizzate, questo lavoro ha avuto poi una versione definitiva per 4 pianoforti e un vasto organico di percussioni, con l'aggiunta di sirene e un motore d'aeroplano.)
- (?) 1927 Concerto per 12 pianoforti
1 pianoforte a coda e 11 verticali suonati da 11 duo pianistici di allievi

guidati da Gilfredo Cattolica, autore delle trascrizioni da Liszt, Chopin e Brahms, nonché direttore del Conservatorio *G.Frescobaldi*.
Ferrara, Teatro Comunale.

- 18.6.1930 Concerto per 18 pianoforti e orchestra
Chicago, Conservatorio di Musica, con la Chicago Symphony Orchestra.
- 3.5.1931 Concerto per 125 pianoforti
Settimana Musicale di Indianapolis.
- 10.11.1945 Concerto di musique a quarts de ton di Ivan Wyschnegradsky
per quattro pianoforti
pianisti: *Yvette Grimaud, Yvonne Loriod, Pierre Boulez e Serge Nigg*.
Parigi, Salle Chopin.
- (?) 1964 Winter Music di John Cage
per 20 pianoforti (eseguito insieme a *Atlas Elipticalis*)
New York, Lincoln Center, New York Philharmonic.
- 9.12.1974 Concerto per 12 pianoforti
pianisti: *Gina Bachauer, Jorge Bolet, Victor Borge, Shura Cherkassy, Jeanne Marie Darre, Alicia de Larrocha, John Lill, Radu Lupu, John Ogdon, Garrick Ohlsson, Tamas Vasary e Balint Vaszonyi*.
London, Royal FestivalHall.
- 29.6.1984 Grande Sonata per dodici pianoforti di Daniele Lombardi
Middelburg, Nieuwe Muziek festival, Oostkerk.
Grande Sonata per dodici pianoforti di Daniele Lombardi
Firenze, Cortile di Palazzo Pitti
- 6.8.1988 Concerto per 108 pianoforti
Aomori (Giappone), Padiglione della Seikart Exposition.
- (?) 1993 Concerto per 20 pianoforti
Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg
- 27.5.2000 Concerto per 150 pianoforti (300 esecutori)
Braunschweig, Kammerpodium Stadthalle
- 5.7.2000 Concerto per 150 pianoforti (300 esecutori)
Krefeld, Lagerhalle
- 2.7.2011 20 años, 20 pianos
Palau de la Mùsica de Valencia

CUT THE JAM

Sinfonia 1 (1987-1999)
I quattro elementi
per ventuno pianoforti

aria
fuoco
terra
acqua
(durata 33')

Sinfonia 2 (1989-1992)
per ventuno pianoforti

Spirali
Adagio
Introduzione e dieci variazioni sulla *Synthèse n. 1* di Arthur Vincent Lourié
Finale
(durata 36')

Threnodia for the victims 9:11 ("2003)
per ventuno pianoforti e live electronics
(durata 4')

Sinfonia 3 ("2008)
per ventuno pianoforti e live electronics
(durata 15')

Sinfonia n.1 (1987-1995)

Per ventuno pianoforti

Firenze, via Tornabuoni, 4 luglio 1987

Maria Grazia Bellocchio
Maria Rosa Bodini
Norberto Capelli
Fausta Cianti
Cesare Croci
Marco Dalpane
Stefano Fiuzzi
Gisella Frontero
Leonardo Grint
Maurizio Innocenti
Stefano Malferrari
Daniela morelli
Gabriella Morelli
Hector Moreno
Maria Carla Notarstefano
Ermino Polidori Luciani
Barbara Eleonora Pozzoli
Tiziano Popoli
Riccardo Risaliti
Giancarlo Simonacci
Romano Valentini

pianisti

durata 32'20"

prima esecuzione – versione definitiva

Firenze, Loggiato degli Uffizi, 26 giugno 1999

Aldo Orvieto
Cristiana Vianello
Gabriella Barsotti
Fausto Bongelli
Fausta Cianti
Angelo Russo
Francesco Calcagno
Paolo De Felice
Gisella Frontero
Mauro Castellano
Giancarlo Simonacci
Gabriella Morelli
Ruth Pardo
Hector Moreno
Maria Carla Notarstefano
Andrea Passigli
Paolo Somigli
Hideiko Hinohara
Maria Grazia Dalpasso
Maurizio Innocenti
Giorgio Morozzi

pianisti

durata 33'

ENSEMBLES A CODA, *Il Sinfonismo Pianistico*

Il giorno 18 febbraio 1838, ad un'ora pomeridiana, nella sala del Ridotto del Teatro alla Scala di Milano, aveva luogo una Grande Accademia vocale e strumentale che ebbe come protagonista Franz Liszt. L'articolato programma terminava con la Sinfonia del Flauto Magico di Mozart - per 5 cembali a dodici mani, eseguita dai signori Liszt, Heller, Pixis, Schoberlechner, Origgi e Pedroni.

Di queste Accademie, che vedevano il pianoforte anche moltiplicato in una concezione di tipo sinfonico, ne sono state realizzate molte in tutto l'arco dell'Ottocento e, direi, in modo parallelo allo sviluppo del concertismo solista. Il pianoforte virtuoso e il pianoforte sinfonico sono quindi due generi ben distinti ma, mentre la storia dei grandi solisti È ben nota, quella di operazioni a volte molto stravaganti come i pezzi per pianoforte a otto mani (Lavignac) È quasi sconosciuta. La ragione di questo atteggiamento sta nel fatto che talvolta non sono ben chiare le motivazioni che hanno spinto un compositore a realizzare un brano per organici di più pianoforti. E' chiaro che il gusto spettacolare ha il suo peso, nel senso che vedere schierati un certo numero di leviatani fa un certo effetto, sentirli suonare, poi, È indiscutibilmente un grosso impatto; credo però che i motivi più profondi che hanno spinto altri come me a fare composizioni di questo genere siano specificatamente di carattere musicale. Per Carl Czerny, penso che la moltiplicazione di stilemi del suo linguaggio pianistico desse un fremito di complessità che rendeva una valenza in più rispetto alla perenne sfida tecnica che egli aveva lanciato alle proprie ed altrui mani, con quel corpus incredibile di centinaia e centinaia di esercizi e studi che ben conosce chi ha frequentato da allievo pianista il conservatorio. Ragione analoga e più articolata musicalmente deve avere motivato Liszt che già nelle sue parafrasi e trascrizioni, ma soprattutto nella prima versione degli Etudes d'exécution Transcendante e in tutto il suo periodo giovanile, sfidava le possibilità di un singolo esecutore e, nella stessa espressione di una melodia, suddivideva complesse articolazioni tra le due mani. Basta ascoltare uno dei suoi brani di quel periodo per capire come tra la supposta ineguagliabilità di questi e la moltiplicazione dei pianisti il passo era molto breve. Era una fase di ricerca su tutti i fronti, oltre che una continua esplorazione nel campo delle figure pianistiche che espandevano le possibilità foniche dello strumento, in tutti i suoi parametri.

Nel novecento, abbiamo una ulteriore ricca stagione di lavori sinfonici per ensembles di pianoforti a volte uniti ad altri strumenti. Primo fra tutti È da ricordare Les Noces (1914-1923), Scene coreografiche russe con canto e musica di Stravinsky, eseguito a Monaco nel 1923 nella versione per quattro pianoforti, solo, coro e percussioni. Il compositore russo precedentemente ne aveva realizzata anche una versione per pianoforte e armonium azionati meccanicamente, insieme al resto di un organico di centocinquanta elementi. Anche nel Sacre du Printemps Stravinsky aveva fatto una prima stesura a due pianoforti che ebbe un'esecuzione semiprivata, con l'autore e Debussy come interpreti, l'anno precedente la famosa e tempestosa prima esecuzione in teatro nel 1913.

In questi due casi i pianoforti sono una sezione percussiva, un enorme sofisticatissimo e articolatissimo tamburo, un sostegno verticale che taglia gli interventi corali con una complessità enorme, tale da costituire una delle più interessanti espressioni dell'idea di sinfonismo pianistico.

Certamente questa composizione dovette impressionare George Antheil che estese l'operazione ad un'utopia irrealizzabile di sedici pianole meccaniche sincronizzate, utopia che comunque sfociò in una composizione per otto pianoforti, percussioni e rumori d'aeroplano, che era il Ballet Mécanique, scritto nel 1925 per l'omonimo film realizzato da Léger. La musica di Antheil però si discosta da Stravinsky per l'introduzione nella storia della musica di quegli anni del concetto di meccanismo, cioè un'idea dello scorrimento, del flusso sonoro come un complesso meccanismo e non come un gioco di relazioni tra forme statiche. E' un sottile confine, a ben ascoltare, quest'idea rende giustizia a Antheil che, se pur oggi quasi sconosciuto, rappresenta una delle punte più interessanti delle avanguardie operanti tra Parigi e Berlino nella prima metà degli anni Venti.

In tempi più recenti abbiamo la suite di Darius Milhaud Paris (1948), per quattro pianoforti, scritta in occasione del suo ritorno a Parigi dopo un lungo periodo di permanenza nell'America del Sud. Sempre di Milhaud È da ricordare anche il Concertino d'Automne, op. 309, per due pianoforti a sedici mani; in queste opere il flusso dialogico tra gli strumenti È un piacevole divertissement e spesso si potrebbe avere l'impressione, opposta a quella che faceva la musica del primo Liszt, che i pianoforti siano meno del previsto.

Un protagonista di questo sinfonismo per pianoforti è il compositore russo e sconosciutissimo Ivan Alexandrovic Vishnegradsky, che ha dedicato la sua musica quasi esclusivamente alla ricerca microintervallare e all'applicazione a cellule microtonali di tecniche seriali. Nella sua vasta opera figurano otto composizioni per quattro pianoforti (con accordature particolari a terzi e quarti di

tono), tra le quali Così parlò Zarathustra, op. 17 (1919-20), alcuni Frammenti sinfonici (1934-56) e Liéternel Etranger, op. 51 (1950-60), azione mimico-scenica per solo, coro, quattro pianoforti e percussioni. Vale la pena di ricordare anche quella Morte di Niobe (1925), tragedia mimica per tre pianoforti, coro e strumenti, che Savinio scrisse e fece rappresentare al Teatro d'Arte di Roma (diretto da Pirandello), il 29 aprile 1925, con scene e costumi di de Chirico che, come si sa, era suo fratello. In questa pièce i tre pianoforti agiscono come ne Les Noces stravinskiane, dando al tessuto sonoro del Savinio musicista, a cavallo tra la soglia del mistero (definiva la musica l'inconoscibile) e procedimenti di collage che già dagli Chants de la mi-mort (1914) avevano indicato la via a tutto il Surrealismo.

I riferimenti successivi sono molto numerosi e non vorrei adesso fare un elenco di tutti i pezzi sinfonici; d'altronde È mia intenzione rivelare le mie radici, nel senso di una linea di ricerca ben precisa, e definire quali sono stati i passaggi che mi hanno portato alla realizzazione della Sinfonia per ventuno pianoforti. Dopo Inni (1935) di Luigi Dallapiccola, che vinse il concorso internazionale del Carillon di Ginevra, opera che rivela imprevedibili stratificazioni ritmiche che fanno rimeditare l'excursus della ricerca di questo compositore, non posso fare a meno di citare John Cage, con il suo Winter Music (1961), da uno a venti pianoforti impiegati in un grande affresco di accordi e risonanze di armonici in tempo naturale. Si potrebbe continuare con i pezzi per tre e quattro pianoforti di Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, e con i Mobiles di Roman Haubenstock-Ramati che hanno avuto una recente esecuzione austriaca con sedici pianoforti, nonché i Keyboard Studies di Terry Riley, ma credo che tutto questo abbia già creato una sufficiente contestualizzazione e basti per riaffermare ancora una volta che la storia della musica È ben difficilmente schematizzabile, per cui i Bignami valgono sempre come storia degli emergenti e degli emersi, falsificando un humus che in sé contiene lo spirito della lettura e quindi della fruizione stessa delle opere.

Molti saranno sorpresi di una operazione come questa, ma bisogna tener presente la nuova ottica che È venuta a crearsi da quando molti enti programmano abitualmente sinfonie di Mahler o lavori di Berlioz che necessitano di organici enormi; davanti a simili orchestre non ci si stupisce più.

Da molti anni il mio interesse era cresciuto per le possibilità di moltiplicare alcuni effetti sonori che per essere realizzati pianisticamente hanno bisogno di un'incredibile performance fisica del pianista. A volte per esempio ci si trova a suonare con la mano sinistra una nota o un cluster, con la destra stoppare le corde e un attimo dopo premere velocemente il pedale. Già nel Grande Notturmo a Garganza (1982) avevo sovrapposto operazioni del genere, oppure note ribattute con alternati mutamenti di altezze; con la Grande Sonata (1984) in cinque movimenti, per dodici pianoforti, ebbi modo di stratificare una complessità enorme di queste sonorità; adesso con la Sinfonia credo si realizzi uno spessore tale da rivoluzionare la realtà fonica di partenza del pianoforte, così come oggi siamo abituati a sentirlo. La lunga stagione della musica contemporanea ha creato un vasto catalogo delle nuove modalità esecutive: spesso però viene in mente il catalogo È questo: una serie di suoni uno dietro l'altro, di per sé seducenti, ma deludenti per l'eventuale attesa di un plot da parte dell'ascoltatore. Ciò coincide, è vero, con un nuovo modo di ascoltare, si chiami esso orecchio fluttuante o oreille en tapisserie, che è il modo di percorrere ambienti sonori, ma, tramite il complesso suono di un'orchestra di pianoforti, credo si possano creare quegli spessori sintattici che oggi consentano un'ulteriore evoluzione della ricerca formale, e, soprattutto, il contatto di questa con i suoi destinatari, dato che dovremo pur levarci dagli orecchi i riflussi neo - e trans - che negli ultimi anni ho sempre considerato sterili esercizi di stile che falliscono il loro potenziale semantico. Anacronismo e metalinguismo sono come una disperata coppia suicida.

Costituita con materiali desunti dai miei Tredici Preludi (1986) per pianoforte, la Sinfonia affronta il tema della Metamorfosi, nelle quattro parti corrispondenti ai quattro elementi:

aria

fuoco

terra

acqua

sviluppando un flusso sonoro che amalgama nella stesura per ventuno pianisti, in parti reali, situazioni timbriche già sperimentate nei Preludi.

Attraverso l'uso di cronometri sincronizzati, l'esecuzione può essere realizzata senza direttore. Ogni volta si rende necessaria una regia del suono che tenga conto della vastità della fonte sonora in rapporto alla dislocazione dei ventuno strumenti. Lo scopo ottimale è quello di fornire un ascolto omogeneo di tutti i pianoforti e per fare ciò può essere indispensabile una correzione dello spazio acustico mediante l'uso di amplificazioni. D.L.

Sinfonia n.2 (1992-1995)

Per ventuno pianoforti

1. **Spirali**
2. **Adagio**
3. **Introduzione e dieci variazioni sulla Synthèse 1 di Arthur Vincent Lourié**
4. **Finale**

prima esecuzione

Paris, Fête de la Musique, Av.Gobelin XIII, 21 giugno 1995

Christelle Abinasr
Sergio Bernardini
Barbara Brandani
David Campignon
Sergio Di Giacomo
Mario Germani
Stéphane Jamin
Christian Kornbeck
Claudia Leardini
Akane Makita
Maurizio Paciariello
Antonio Palcich
Eric Rouach
Angelo Russo
Konamy Saito
Giovanni Salmeri
Jocelyn Sgard
Alice Taglioni
Cécile Tallec
Rimi Ueda

Sylvaine Vallespir

pianisti

durata 36'

SECONDA SINFONIA

La Seconda Sinfonia per ventuno pianoforti, iniziata nel luglio 1989, è stata completata definitivamente nel luglio 1992. L'esperienza della prima Prima Sinfonia, che ha avuto due esecuzioni nel 1997, mi aveva confermato la formidabile prospettiva fonica che viene aperta da una concezione sinfonica dell'uso del pianoforte come strumento moltiplicato fino a formare un'orchestra. È una nuova dimensione nella quale l'intreccio delle figure pianistiche può esprimersi al limite di una complessità di tutti i parametri del suono, tale da determinare un nuovo profilo compositivo. L'insieme di tutti questi strumenti amalgama un risultato sinfonico che gioca tra vuoti e pieni creando un impatto caleidoscopico, nel quale gli aspetti timbrici sono la caratteristica più evidente. La Seconda Sinfonia ha una durata di trentasei minuti e si articola in quattro movimenti:

1. Spirali
2. Adagio
3. Introduzione e dieci variazioni sulla prima "Synthèse" di Arthur Vincent Lourié
4. Finale.

1. Spirali.

La Sinfonia inizia presentando un tema di dodici note raddoppiato in ottave e la sua successiva inversione a specchio: prima all'unisono, poi variamente sfalsato in modo da creare una serie di strutture elicoidali, variamente differenziate dinamicamente, fino a frantumarsi, prima in tre sezioni, poi in tutte le parti. Dopo questo primo momento, compare un suono ogni due secondi, come un pedale ritmico che fa da base a una scansione di tre gruppi sovrapposti in un complesso contrappunto di note ribattute e frammenti del tema iniziale. Il primo movimento si chiude poi con una enorme spirale di suoni ribattuti che salgono a turno in modo da formare un continuo cluster obliquo che continua lentamente a salire fino all'ultima nota dell'estensione del pianoforte.

2. Ad agio.

Il secondo movimento si apre con una struttura minimale di accordi isocroni affidata a quindici dei ventuno pianoforti, dal quarto al diciottesimo. Dopo che questa fascia si è consolidata e si evolve in una continua metamorfosi, i tre più tre pianoforti che sono nelle parti estreme appaiono con un improvviso intervento tematico che taglia verticalmente il flusso orizzontale degli accordi e dei disegni arpeggiati. Una enorme vibrazione costituita da ventuno trilli di clusters porta all'accordo che chiude questa pagina che va eseguita "con agio".

3. Introduzione e dieci variazioni sulla prima "Synthèse" di Arthur Vincent Lourié.

Le Synthèses del compositore russo Arthur Vincent Lourié, scritte nel 1914, sono cinque brani pianistici che presentano caratteristiche di estrema novità fonica, con una scrittura atonale che si affaccia alla protododecafonia. La stesura pianistica, poi, è assai sorprendente per l'efficacia del risultato rispetto alla essenzialità dei mezzi.

Ho preso la prima di queste cinque Synthèses come tema per dieci diverse situazioni sonore, precedute da una magmatica introduzione.

La prima variazione sviluppa una matassa sonora sulla soglia della entropia, la seconda una fascia di note ribattute con forti differenziazioni dinamiche, la terza riprende una figura di frammenti melodici le cui singole note sono collegate da un glissando come nel primo movimento. La quarta variazione stratifica una matassa di figure arpeggiate che funzionano da sottofondo pianissimo a improvvisi frammenti tematici che affiorano e scompaiono subito. La quinta alterna glissando e ribattuti mentre la sesta distribuisce singole note tra le ventuno parti, con un processo di atomizzazione che crea un clima sonoro vicino al mondo di Morton Feldman. La settima è un elicoide minimale di verso contrario a quelli presentati nel primo movimento, mentre l'ottava unisce clusters staccati a disegni di glissando e note ribattute. La nona sviluppa tutti suoni muted ribattuti e infine la decima un trillo dell'intera tessitura del pianoforte, distribuito nelle ventuno parti.

Dopo queste Dieci Variazioni appare il Tema, espresso in ventuno sezioni successive, a turno da tutti i ventuno strumenti. Il cambio da un pianoforte all'altro è segnato da un suono soffice e pianissimo di tutti gli altri.

4. Finale.

Il quarto movimento parte con un improvviso episodio aggressivo che squarcia il silenzio; si tratta di un nodo di ventuno diversi trilli di clusters che si stratificano andando in diverse direzioni. Comincia così una complessa interazione di sette gruppi di tre pianoforti ognuno in un contrappunto tra flussi minimali che ricordano l'Ad agio e dei frammenti dell'episodio precedente che tagliano la materia sonora, dando talvolta il via a delle tracce di elementi uditi nei precedenti movimenti. Un'oasi di clusters pianissimo in rarefazione collega poi di nuovo all'episodio violento che aveva aperto questo Finale, anche confluendo in una simultaneità di attacchi.

La Seconda Sinfonia termina proprio con l'affermazione di una simultaneità di attacco in un accordo che è un possente cluster di tutto lo spettro sonoro, cui segue una pallida eco.

TERZA SINFONIA

Nata nel 2008, la *Terza Sinfonia*, per ventuno pianoforti e live electronics è un torso sonoro che prosegue sulla linea di un *sinfonismo pianistico* nel quale il suono dei pianoforti viene stratificato in un assemblaggio che crea una timbrica inaudita. Dopo le precedenti *Due Sinfonie* e la *Threnodia for the victims 9/11*, in questa nuova composizione i ventuno pianoforti sono pilotati da una trasformazione live, sia nello spettro sonoro, sia nella spazializzazione.

La composizione è concepita come un pannello materico in continua metamorfosi, un alto rilievo nel quale gli spessori a volte accesi cromaticamente possono trascolorare e rendersi trasparenti in un gioco anamorfico.

Nelle varie esecuzioni delle precedenti *Sinfonie* è stato possibile sperimentare varie modalità di realizzazione. La prima esecuzione e le sue prime riprese vide i ventuno pianoforti collocati in una linea retta, molto distanziati tra di loro e collegati da un sistema di time code per lo scorrimento del tempo e la concertazione delle ventuno parti reali. Ogni pianista ha precise indicazioni, secondo dopo secondo, dello svolgimento della sua parte e nella precisione dell'esecuzione, guidato da un monitor, partecipa alla realizzazione di una concertazione definita in tutti i particolari che sono pensati in partitura.

Successivamente ho provato varie soluzioni, messi ad anello, a semicerchio e nelle recenti esecuzioni affidati alla bacchetta di un direttore d'orchestra, che ne assicurava una concertazione tramite scansioni in battute, verso la modalità di un concerto tradizionale.

Se da una parte il risultato sonoro acquistava uno sbalzo e una definizione dinamica molto efficace, si veniva a perdere la dimensione di installazione in grandi spazi e dunque la mobilità del punto di ascolto per un pubblico che non doveva rimanere fermo nello stesso punto durante l'esecuzione.

Ritengo efficaci se pur diversi ambedue i criteri e permane il mio desiderio di realizzare l'esecuzione delle mie composizioni in situazioni che possono arrivare ad un pubblico allargato, rispetto a quello ultracinquantenne che frequenta le sale da concerto. Negli ultimi venti anni credo che le televisioni commerciali, e un certo modo di concepire la partecipazione che passa nei media, abbia deteriorato la possibilità di una consuetudine all'ascolto che, nel caso di musica non d'intrattenimento, non trova un pubblico curioso e paziente come potrebbe esserlo stato con una giusta attitudine. La velocità del messaggio televisivo e l'idea generalista di intrattenere tout court, la presenza di un testimonial e la necessità di calare qualsiasi evento in una dimensione virtualmente televisiva rende difficile la mia sfida. Soprattutto l'ascolto in silenzio, che sarebbe il minimo, è spesso disturbato da comportamenti da festa di paese.

Una musica non leggera, non di sottofondo, ma che trova nella dimensione del grande spettacolo un registro di grande evento, è oggi la sfida possibile e un gesto fortemente motivato per chi sviluppa una sperimentazione musicale. Su questa linea la dimensione di nuova sonorità che è data da un'orchestra di pianoforti, offre un mondo sonoro il cui profilo sintattico risulta "comprensibile", almeno quanto tanta musica del passato, a patto che si cerchi una lettura formale nell'ascolto e non una semplice linea di galleggiamento.

Daniele Lombardi

Esecuzioni delle opere per ventuno pianoforti di Daniele Lombardi

1	Firenze	Via Tornabuoni	4 luglio	1987	Sinfonia 1*
2	Milano	C.so Vittorio Emanuele	14 dicembre	1987	Sinfonia 1*
3	Paris	Av.Gobelin XIII	21 giugno	1995	Sinfonia 2
4	Siracusa	Foro Italico	2 luglio	1996	Sinfonia 1* Sinfonia 2
5	Milano	Parco Villa Schleibler	16 luglio	1996	Sinfonia 1* Sinfonia 2
6	Firenze	Cortile degli Uffizi	12 giugno	1999	Sinfonia 1** Sinfonia 2
7	Genova	via Aurea (via Garibaldi)	18 giugno	1999	Sinfonia 1** <i>Sinfonia 2</i>
8	Reggio Calabria	Arena via Marina	4 luglio	1999	Sinfonia 1** Sinfonia 2
9	Berlin	Musik Biennale Neue NationalGalerie	16 marzo	2001	Sinfonia 1** Sinfonia 2
10	Siena	Piazza del Duomo	26 luglio	2002	Sinfonia 2
11	New York	Winter Garden	25 settembre	2003	Sinfonia 1** Sinfonia 2 Threnodia 9/11
12	Roma	Galleria Alberto Sordi	21 giugno	2004	Sinfonia 1** Sinfonia 2
13	Torino	Settembre Musica	12 settembre	2004	Threnodia 9/11 Sinfonia 1** Sinfonia 2
14	Milano	Conservatorio	30 agosto	2012	Sinfonia 2
15	Milano	Rotonda della Besana	25 giugno	2013	Sinfonia 2 Sinfonia 3
16	Napoli	Piazza Plebescito	9 ottobre	2015	Sinfonia 2

ELENCO DEI PIANISTI CHE HANNO PARTECIPATO AD ALMENO UN CONCERTO

Akane Makita
Akiko Okabe
Aldo Orvieto
Alfonso Alberti
Alice Taglioni
Alpin Hong
Andrea Corazziari
Andrea Passigli
Angela Feola
Angelo Russo
Anthony de Mare
Antonello D'Onofrio
Antonio Ballista
Antonio Palcich
Antonis Anissegos
Barbara Brandani
Barbara Eleonora Pozzoli
Beata Moon
Bernard Wambach
Blair McMillen
Bruno Canino
Cécile Tallec
Cesare Croci
Cesare Grassi
Christelle Abinas
Christian Kornbeck
Cristina Valdes
Claudia Knafo
Claudia Leardini
Claudio Soviero
Cristian Nicolescu
Cristiana Vianello
Daniela morelli
Dario Bonuccelli
David Campignon
Debora Brunialti
Dmitri Shteinberg
Eri Kang
Eric Rouach
Ermino Polidori Luciani
Ernst Suberg
Fausta Cianti
Fausto Bongelli
Folco Vichi
Francesco Calcagno
Frederic Rzewsky
Gabriella Barsotti
Gabriella Morelli
Gesualdo Coggi
Giancarlo Simonacci
Giorgio Morozzi
Giovanni Salmeri
Gisella Frontero
Greg McCallum
Hector Moreno
Hideiko Hinohara
Iacopo Petrosino
Jed Distler

Jenny Lin
Jocelyn Sgard
Josef Christof
Juri Nardelli
Kerstin Kosta
Konamy Saito
Leonardo Grint
Lisa Moore
Luca Lavuri
Luca Marcossi
Maki Namekawa
Marc Perloquin
Marco Dalpane
Maria Carla Notarstefano
Maria Grazia Bellocchio
Maria Grazia Dalpasso
Maria Isabella De Carli
aria Paola Biondi
Maria Rosa Bodini
Mario Germani
Massimiliano Bianchi
Massimiliano Damerini
Maurizio Innocenti
Maurizio Paciariello
Mauro Castellano
Michael Obst
Miri Yampolsky
Miriam Conti
Norberto Capelli
Olga Vinokur
Paolo De Felice
Paolo Somigli
Ruth Pardo
Vittorio Rabagliati
Riccardo Risaliti
Ricciarda di Belgiojoso
Rimi Ueda
Romano Valentini
Ronen Segev
Ruth Pardo
Sachiko Kato
Sergio Bernardini
Sergio Di Giacomo
Stefano Fiacco
Stefano Fiuzzi
Stefano Ligoratti
Stefano Malferrari
Steffen Schleiermacher
Stéphane Jamin
Stephen Gosling
Sylvaine Vallespir
Tiziano Mealli
Tiziano Pierambrogio Poli
Tiziano Popoli
Vincenzo Pasquariello
Vittorio Rabagliati Vladimir Stoupel
Yoriko Ikeya
Yukiko Sugawara
Wolfango Cremonte

21 piano concert in New York City's Winter Garden honors Sept. 11 victims

an Associated Press report 9/29/03

NEW YORK - The challenge facing composer Daniele Lombardi: Through music, transform the tragedy of Sept. 11 into hope.

"I wanted to create a sense of profound meditation on the meaning of life -- and all of this in four minutes!" Lombardi said in his native Italian. So it was with the world premiere of Lombardi's "Threnodia for 21 Pianos," dedicated to the victims of the Sept. 11 terrorist attacks, and the U.S. premiere of his "Sinfonia Nos. 1 and 2 for 21 Pianos," conducted by Antonio Ballista.

In a stunning performance Thursday night, 21 pianists sat at 21 pianos on the stage of the World Financial Center's Winter Garden, which overlooks ground zero, creating a mixture of deep, thunderous sounds and lighter, higher chords. At times, the performers stood and leaned over the instruments, plucking their strings.

Lombardi had told the pianists exactly what effect he was after, said performer Kerstin Costa.

"Of something rising into the air -- that he wanted to evoke an image of dust, of things dissipating, ethereal," Costa said. "But at the same time I find there is a sense of urgency -- all of us playing one key at one time very, very quickly -- it creates a sense of tension."

The effect was unsettling at times, magical at others -- but never easy.

"This is not entertainment music," Lombardi warned minutes before the concert started. "This is music made from sounds that have never been heard before, it must be listened to with patience."

Lombardi, 57, said he sought to create a completely new sound by taking the piano, a solo instrument, and multiplying it into an orchestra.

The 21-piano concert was the centerpiece of the weeklong "88 Keys: A Celebration of the Piano," which opened the 15th year of the World Financial Center's free, year-round arts series.

It also marked the culmination of a six-year quest by one of the concert's co-producers, Sujatri Reisinger, to hear 21 pianos perform in the Winter Garden.

Reisinger, who owns the piano company Klavierhouse, met Lombardi in 1997, one year after the composer finished writing the symphonies, which have since been performed in Berlin, Paris and Lombardi's hometown of Florence, among other cities.

Since their meeting, Reisinger has worked tirelessly to bring the concert to New York.

Over the last year, he convinced the Italian piano manufacturer Fazioli to help him round up the necessary 21 handcrafted Fazioli pianos, which they borrowed from private owners across the United States.

"I thought things looked difficult, because I thought where are we going to find all these pianos," said Fazioli's founder, Paolo Fazioli, who attended Thursday's concert. "I thought to myself, 'He's never going to make it.'"

Hundreds of people, many with their eyes closed, sat through the hour-long performance, despite the background noise of people coming and going from the World Financial Center.

"I think it's fabulous, absolutely fabulous," said Victor Friedman, 70, whose piano teacher was one of the performers. "Not only the audio, but it's a visual treat with the 21 pianos."

Added Friedman: "They evoke storms, sunshine. They evoke nature in many ways."

[The E.W. Scripps Co. © Read user agreement](#)

DANIELE LOMBARDI

12 AUTOINTERVISTE (1981-2011)

Autointervista 1

1981

Note di copertina di "Spartito Preso", LP/33/Edipan PRC S20 08

D. ***

R. Sì, ma non credo che sia questione di coraggio. Lo so che oggi con gli attuali sistemi di registrazione, come quello digitale, stampare un disco live con esecuzioni di musica contemporanea può sembrare follia pura, ma io credo nelle insospettabili valenze che vengono stimulate nell'interprete dal diretto contatto col pubblico. Preferisco un po' di fruscio e un pubblico da sanatorio che il silenzio *recorded* sotto un'incisione in studio, che poi risulta spesso essere un collage di miriadi di frammenti di nastro, una specie di Frankenstein travestito da Marilyn ...

D. ***

R. Infatti, perché opere come *Autotono* di Bussotti, o i miei *Quattro studi alla memoria di Chopin*, sono costituite da pittografie che in misura varia e multiforme implicano una concezione di alea che rende ogni singola esecuzione un evento irripetibile; da questo, quindi, la necessità di fissare una ipotesi di esecuzione prendendo un documento vero, una esecuzione in pubblico. E' da notare poi come questo documento sonoro in qualche modo sia una riscrittura del pezzo, nel senso che è grande la differenza tra segno grafico, statico sulla pagina, e suono sfuggente: la registrazione "riscrive" il suono.

D. ***

R. Anche questo concerto di Firenze rientra nella serie di "Fuori dal pentagramma", la serie di performances che sto facendo da qualche anno. In questi eventi audio-visivi intravedo stimoli per una nuova spettacolarità, proprio attraverso la proiezione della partitura agli ascoltatori in tempo reale. Le sollecitazioni visive e uditive rimbalzano tra loro, si precedono a vicenda, giocano ad evocarsi, ad avere una priorità di manifestazione; intanto chi partecipa all'evento entra in contatto direttamente con il processo di produzione sonora, intuisce le tecniche esecutive e viene sollecitato ad un'esperienza che va al di là di un semplice ascolto spesso basato solo sull'emozione momentanea.

D. ***

R. Bene, cercherò di illustrare brevemente le composizioni eseguite. La prima composizione riportata in questo disco è *Autotono* di Sylvano Bussotti; questo lavoro, che porta come sottotitolo "7 + 7 fogli a quattro mani in bianco e nero per una vita d'artista (come concerto di danza in scena)", è costituito da sette pittografie che il compositore ha offerto in omaggio ai settant'anni del pittore Tono Zancanaro, integrate da altre sette immagini che il pittore ha reso a Bussotti, dove i segni musicali sono trasformati in figure. Scrive Bussotti nella prefazione a questa opera:

L'aspetto musicale dei nuovi sette fogli di questa opera è il più larvato. Non solo per la scrittura, ritornata verso lontani capricci, ma perché queste sette pagine base sono state più volte scosse, riprese, considerate, lasciate cadere; oggi appaiono stinte, sbiadite ai bordi; hanno, come, le unghie cortissime di un adolescente che se le rosicchia.

L'immagine non è solo stravagante; lascia pensare ad un qualche personaggio imprevedibile, che ne abiti ogni senso riposto e ne incarni, entro una scena surreale, il dinamismo lucido dei segni con millantata frode.

Offerte a Tono Zancanaro – nelle speciali occasioni che, i suoi settant'anni passati, si può dire quotidianamente rifioriscono come ai giorni della mia prima adolescenza – mi ritornano in mano a poco a poco a poco invase dalle figure e dagli ideogrammi del recentissimo Tono; son già così pittografie bifronti, dove affiora il figurale come trionfo erotico e prepotente a dissolvere la tramatura orizzontale dell'estratto. Nascono allora altrettanti fogli; nello specchio dei primi sette, tanto implicati alla conoscenza sperimentale dei due segni, da oltrepassare l'atto della consanguinea riconoscenza, raggiungendo quel registro, il più intenso, dell'originalità dove i suoni vibrano a frequenza indeterminata, non solo, ma per immagine pura, manifesta invenzione.

Divengono 14 le pagine".

D. ***

R. Sì, esatto. Un lavoro esegetico, una lunga analisi di queste affascinanti pittografie, nella quale ho intravisto una serie di possibilità pianistiche molto feconda. Sono stato istigato a questa operazione dallo stesso Bussotti, che già mi aveva dedicato *Il cartoncino sporco*, per il mio album *To Gather Together #10*.

D. ***

R. Da cinquanta artisti diversi, un'operazione definibile "piano mail art"... ma adesso vorrei dire qualche cosa degli altri pezzi registrati. John Cage ha dedicato *A Valentine out of Season* alla moglie Xenia; scritto nel 1944, questo pezzo è per "pianoforte preparato", cioè messo a punto con alcuni oggetti tra le corde: viti, isolante per finestre, pezzetti di legno, di gomma etc., in modo che la vibrazione delle stesse venga stoppata e ne risulti un suono percussivo, quasi sempre molto metallico, e ricco di armonici prefissati con la predisposizione di questi oggetti a precise distanze dagli smorzatori.

D. ***

R. L'ha inventata proprio Cage, anche se qualche cosa del genere veniva fatta anche nell'Ottocento. C'è un trattato del 1833, di A. M. Nichetti, dal titolo *Prospetto di un nuovo modo più agevole di scrittura musicale*, nel quale si descrive

qualche cosa di simile. Anche Satie aveva pensato di modificare il timbro dello strumento ed aveva provato con fogli di carta velina ...

D.***

R. Indubbiamente il legame tra opere di Duchamp come il *Grande Vetro* (e gli stessi *ready made*) e le composizioni di Cage è molto stretto. Cage ha pensato ad un omaggio a Duchamp con l'opera grafica *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, multiplo di plexiglas realizzato con Calvin Sumsion. Questa *Music for Marcel Duchamp* per pianoforte preparato è del 1947; sono gli anni nei quali Cage scriveva musica per la danza di Merce Cunningham.

D.***

R. Ma è anche vero che lo Zen di Cage passa per il suo ex maestro Henry Cowell. Non tutti sanno che prima di Cage questo compositore americano aveva sperimentato un nuovo modo di suonare: basti pensare per esempio a *The Banshee* (1925) interamente da eseguire direttamente dentro la cordiera, mentre un altro esecutore tiene premuto il pedale di risonanza. Cowell era stato per lunghi periodi in Asia ed è stato lui ad importare in America l'uso di sonorità tipicamente orientali.

D.***

R. Lo potrebbe, ma questo non vuole essere riduttivo. Considero soltanto la differenza grande che c'è tra la notorietà di Cage in Italia e l'assoluto black out di informazioni intorno ad altri artisti americani come Harry Partch, Cowell, o Virgil Thompson ...

D.***

R. I miei *Quattro studi alla memoria di Chopin*, composti nell'arco del 1980, tentano lo sviluppo alle estreme possibilità virtuosistiche del mio sistema audio-visivo per le opere pianistiche, consistente in una serie di ideogrammi, sintesi spazio-temporali di azioni esecutive, con dimensioni e caratteristiche variabili, già proposte negli anni 1976-1979 con alcune opere come le *Cinque Visualizzazioni*, *Halo*, *Humoresque*, *Pow*, etc. L'evidenza visiva di questi segni convenzionali se da una parte risente del limite di non essere l'espressione di un linguaggio tecnicamente esatto, dall'altra introduce nella prassi compositiva una concezione di spazio del suono, un criterio topologico di sistematizzazione della struttura musicale che rende la possibilità di uscire dalle prassi storicizzate, basate o su procedimenti logico-matematici, o sull'uso semantizzato della tensione intervallare da essi prodotta. Quindi nella audio-visione di questi miei lavori (che in concerto sono uniti alla proiezione delle pagine della partitura in tempo reale, come prima accennavo), c'è una doppia veicolazione: da una parte l'evidenziazione di un livello strutturale recepito quasi immediatamente col supporto visuale, dall'altra un livello semantico che è liberato nel comportamento esecutivo estemporaneo, dentro il suono.

D.***

R. Mi accorgo spesso di come tornano tra le dita, come flusso di coscienza, evocazioni, lembi di attimi sonori già vissuti, casuali coincidenze con quei procedimenti che il criterio topologico nel comporre elude, rende comunque secondari.

D.***

R. La carica semantica s'identifica, però, al di là delle inaspettate citazioni dal mondo sonoro della recente Neue Musik, nella tensione costituita dai blocchi sonori in gioco, macrostrutture che vivono nella loro autonomia di senso. L'esecuzione è quindi un gioco di segno - gesto - suono che per una sua certa piacevole libertà di scelte momentanee possibili (per esempio quella delle altezze), permette all'esecutore di liberare creativamente anche un percorso emotivo.

D.***

R. Amo molto Chopin.

D.***

R. Apparso nella copertina di "Ear", vol. 3, n. 6, Sept/Oct 1977, (la rivista sperimentale di New York, diretta da Richard Hayman), *At Sea* di William Hellermann è una partitura grafica costituita da pentagrammi ondulati inseriti in un tondo la cui parte sinistra è come incorniciata da una falce di luna. L'unità di movimento è data da una singola onda, riferibile ad una battuta di 15/8. Ho aggiunto nella edizione discografica una registrazione del suono del mare in sottofondo alla esecuzione dal vivo, prevista *ad libitum* da Hellermann.

D.***

R. Sì, ma sono sicuro che se da una parte queste scritture sono nate da una riduzione dell'oggetto sonoro pre-composto, dall'altra esse hanno determinato una espansione del concetto di spazio sonoro, in analogia a quello grafico, sollecitando appunto una percezione multipla. Scriveva nel 1960 John Cage:

"La notazione tradizionale, per tante ragioni quanti sono gli aspetti del suono, è insufficiente. Il grafismo, utile, ma non l'unico mezzo (L'essere umano è un accorto esploratore). La composizione risulta distinta dall'esecuzione. Non si può determinare esattamente che effetti causa la notazione perciò indeterminatezza. L'osservatore - ascoltatore è in grado di smettere di dire non capisco, dato che non esiste una comunicazione lineare punto per punto. Egli si viene a trovare nel suo centro (momentaneo) del totale spazio tempo. Come sono i suoi occhi e i suoi orecchi? Seri problemi".

D.***

R. *Composition 1960 n.7* di La Monte Young consiste in un unico intervallo armonico di quinta si-fa diesis: "To be held for a long time". Qui siamo davanti a quella concezione di tempo musicale che poi procede in tutta la musica ripetitiva americana; questo pezzo viene prima di tutte le esperienze di Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich e gli altri.

D.***

R. Troppo corto ? Ma è assai più lungo di una esecuzione di un'ora sull'organo: è tutto il suono che può dare il pianoforte; se si ascolta in questo senso è oceanico. Bisogna cambiare occhiali.

D.***

R. Certe domande non hanno risposta ...

Autointervista 2

1985

In "1985 La Musica" – Avanguardia, I, 1, Edipan, Roma

D.***

R. No, non una contraddizione, c'è una forma di pensiero dialettico che implica una tendenza alla autostoricizzazione. Particolare/universale, soggettivo/oggettivo, avanguardia/retroguardia e flusso/riflusso sono un esempio di coppie antinomiche che hanno in comune la tensione a fissare la prospettiva presente, uno stare nel mezzo dei due moti contrari.

D.***

R. In un certo senso proprio come nell'Ottocento: i suoi eroismi prima e i monumenti poi ci hanno insegnato, spero, la non affidabilità di un criterio di valore manicheo.

D.***

R. Non mi sembra centrato chiedermi se mi considero un outsider. La musica d'oggi in Italia è rappresentata nei circuiti dei grossi teatri soltanto da pochissimi nomi, sempre i soliti, perché i grossi enti non si sbilanciano a sperimentare produzioni chiamando in causa qualcuno degli altri compositori, forse più di cento, relegati a spazi minifestivalieri di esiguo pubblico. Piove sul bagnato, si dice a Firenze, quindi esiste un criterio di repertorio anche nella musica fresca d'inchiostro, repertorio contrapposto alla marginalità, cioè agli altri. In realtà io credo che la storia della musica concepita come storia di emergenze, sia un falso *in progress*. E' come andare in una baleniera nei mari del nord e pensare che le punte degli iceberg siano pezzi che galleggiano a pelo d'acqua; ogni periodo storico è una complessa compenetrazione di esperienze artistiche, invece, di presenze operative che hanno costruito un tessuto nel loro momento storico. Questo tessuto non è restituito leggendo i periodi storici con un'eccessiva semplificazione, decidendo chi sono i tre grandi, i dieci epigoni e poi ci sono gli altri, senza storia. L'attuale iperinformazione che la telematica ci fornisce, togliendo la polvere dagli archivi, dovrà necessariamente restituire l'immagine di un periodo più dal-di-dentro, proprio come oggi, se lo si vuole, si può essere veramente informati sulla situazione attuale.

D.***

R. Sì, è giusto che lo spieghi. Ho proposto questo tema – avanguardia con il punto interrogativo tra parentesi – perché vorrei rilanciare una problematica che mi pare più che mai attuale. La morte delle avanguardie, sancita in musica dal 1972 in poi con convegni, incontri, scritti teorici etc., mi pare come un recesso prudente davanti alla coscienza metalinguistica che aveva collassato il rapporto con il materiale della propria disciplina artistica. Questo andare verso il teatro del segno, del gesto e del suono, aveva sospeso angosciosamente ogni contatto con la componente artigianale ed allora l'arte concettuale prima e la transavanguardia poi sono stati il passaggio attraverso un esorcismo, un rito di superstizione che ha recuperato il mito dell'inesprimibile. Oggi quindi il termine avanguardia ha assunto anche un significato tendente al negativo: può voler dire gesto fine a se stesso, inutile provocazione, discorso non costruttivo. Questa nuova visione è motivabile negli eccessi di decenni fa e, sicuramente, non è difficile trovarsi d'accordo sull'inutilità dello sberleffo, ma operare oggi "à la manière de" o recuperando utopie polverose e manichini tarlati può essere veramente antistorico o, meglio, quella transizione necessaria per far sorgere il nuovo genio, con il beneplacito di chi vuole a tutti i costi le tetralogie. Se l'avanguardia è senso di autostoricizzazione, allora oggi l'avanguardia è una componente essenziale, la vera cartina di tornasole, nel lavoro privato di produzione musicale; non può esserci opera d'arte che non nasca da questa coscienza storica. Sbraitano molto i compositori della generazione dopo la mia, i cosiddetti giovanissimi, chiedendo spazio: una volta avrebbero fatto l'avanguardia.

D.***

R. Lo potrei chiamare *auditor in fabula*, per un effetto d'Eco; purtroppo è proprio assente perché distratto dal varietà televisivo serale. L'ascolto della musica oggi è veramente una tragedia, non nel senso prometeico. Un altro modo di proporre una avanguardia sarebbe quello di avere un canale televisivo che trasmettesse 24 ore al giorno non stop musica dal 1950 ad oggi, tanto per controbilanciare parzialmente i palinsesti delle altre programmazioni.

D.***

R. Credo esattamente l'opposto, cioè penso che non esistano precursori e epigoni, ma piuttosto artisti che cercano le loro radici, radici in un passato che intesse sottili legami con le esigenze presenti, per cui direi che Cage ha reso attuale Russolo, Stockhausen la Scuola di Vienna ...

D.***

R. Impastoiato nel pensiero di Bergson e Morasso, è stato Marinetti il promotore, con il Futurismo, dell'iperbole presenzialista, scatenando il dramma dello slittamento semantico, mentre dietro l'angolo c'era la buccia di banana del Dada.

Il ritorno della tensione intervallare come *topos* semantico è oggi un'avventura che vale la pena di essere vissuta, a patto che ci sia piena coscienza della serie di condizionamenti e di aperture che la nuova spettacolarità e i nuovi mezzi di comunicazione hanno messo in moto. D'altronde il ripensamento neo- è anche fobia di assunzione della dialettica eros-thanatos, che metalinguisticamente ricrea perennemente l'avanguardia, come ricerca autostoricizzante di una catartica cifra, un prodotto musicale che semplifica, che crea sintesi assolute.

D.***

R. Sì, ma in ultima analisi credo che la semantizzazione intervallare travesta il suono di significato a patto che lo spettacolo della musica, la rappresentazione nella quale vive, crei il suo *ubi consistam*.

Autointervista 3

1990

In "Musica per occhi", Studio Morra, Napoli

D. ***

R. Mah, penso che nella storia della Musica Contemporanea si siano venute a creare tre direzioni diverse che a volte, per alcuni autori, hanno potuto convivere. La prima è l'idea di fare musica affermando un sistema, una prassi, che rimanda ai procedimenti storicizzati o a nuove formulazioni sia numerologiche, che contrappuntistiche o di altro tipo (numero). Esiste anche una produzione musicale che sottende una liturgia, un contesto pronto a risuonare per incantesimo (misticismo), poi la metafora dello spazio come idea di struttura e come spostamento dal suono al visivo, nella strada di un nuovo teatro musicale (spazio).

D. ***

R. Sì, esatto, mi collocherei proprio nell'ambito di questo terzo criterio, anche se negli ultimi mesi sono stato di nuovo sedotto dalla speranza di tornare ad una nuova semplicità, ad una musica semanticamente comprensibile ...

D. ***

R. La natura espressiva della musica è un mistero, lo diceva bene Savinio quando la definiva estranea cosa, la non conoscibile ... ci credo molto, altrimenti come si spiegherebbe che alcune composizioni sono entrate nella competenza comune e sono importanti per tante persone, mentre altre cadono nel dimenticatoio? Non è questione di brutto o di bello, ma di capito o di incomprensibile: è necessario capire per leggere la bellezza. (A volte capire può essere circoscrivere una seduzione.)

D. ***

R. No, non c'è contraddizione. E' vero che io spesso ho rilevato l'antitesi tra repertorio e marginalità, accusando il mondo della produzione dello spettacolo musicale di sclerotizzare un repertorio e in questo modo di escludere ingiustamente la maggior parte della storia della musica, ma è pur vero che esistono capolavori che sono tali anche dal punto di vista della comunicabilità; il linguaggio con il quale sono espressi è un piccolo miracolo di sintesi.

D. ***

R. Sì, è un itinerario che parte da Beethoven e Mann, che pensavano ad una musica per il muto leggere mentre sulla sponda opposta Busoni teorizzava una musica inaudita. Due utopie che risalivano alla fonte interiore della immagine: una esecutiva, una compositiva.

D. ***

R. Sì, Sì, faccio subito alcuni nomi: Lourié, Kandinsky, Klee, Goncharova, Larionov, Scriabin ... Astrattismo e Raggismo sono la base di una idea musicale della metafora dello spazio, musica come struttura, come fantasma visivo. Queste sono le radici che hanno poi resa possibile negli anni cinquanta la produzione di Brown e Cage ...

D. ***

R. Certo, a quel punto il progetto grafico assumeva una forte ambiguità. Per Stockhausen, Kagel, Guaccero, Castaldi si potevano stabilire gradi intermedi di musica da leggere e da vedere. Con Bussotti, Moran e Logothesis poi vedevano la luce delle pittografie, notazioni comunque destinate alla realizzazione fisica, specie di schemi per l'improvvisazione.

D. ***

R. La *Musik zu lesen* di Schnebel e il *Treatise* di Cardew sono l'inizio di una completa autonomia del progetto grafico dal suono. Questi lavori sono stati il giro di boa dal quale si è tornati indietro verso il recupero della funzionalità della scrittura. Non deve essere però trascurata la prospettiva della invenzione visuale come composizione musicale; una specie di neo-astrattismo che fino da allora mi attrasse e che ha dato una direzione al mio lavoro. Dal 1968 ho scritto decine e decine di notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione, in genere erano immagini colorate realizzate con la tecnica del collage.

D. ***

R. A dire il vero fu Evangelisti che mi fece compiere il passo decisivo verso il silenzio come negazione del suono. Evangelisti è stato in quegli anni il più radicale di tutti.

D. ***

R. No, certo che era un momento di transizione, oggi esiste tutta una nuova realtà fonica e una nuova prospettiva, sia di trasformazione del processo di comunicazione musicale, sia dell'uso di prassi compositive, oggi è forse il momento più interessante perchè tutto è omologato, tutto rientra nel possibile, nella competenza comune. L'artista ha scoperto la sua intelligenza con il Concettuale e il vero grande dominio della materia della sua disciplina, dopo anni di afasia, grazie anche al villaggio globale che ha messo in stretto contatto culture diverse e acculturazioni selvagge.

D. ***

R. Perchè no? Anche Cage parlava di considerare le pagine di musica come arte visuale ...

D. ***

R. Bisogna anche tener presente che ai tempi dell'Astrattismo la musica si trovava ancora sulla soglia della atonalità e della protododecafonia. La grande evoluzione linguistica che ha avuto in seguito, ha condotto l'orecchio là dove già l'occhio aveva esperito, anche se da questa nuova dimensione è comunque scaturita la conferma del visuale sull'uditivo.

D. ***

R. Del sistema dell'arte? Sì, la cosa che vorrei è che per un attimo si considerasse la produzione contemporanea sospendendo il criterio di valore e che si desse veramente l'opportunità di informare attraverso i mass media senza pretese, senza offrire i soliti precotti che piacciono a quello o a quell'altro critico o operatore culturale. Va bene, lungi dalle utopie, ma quanti minuti vengono dedicati alla Musica Contemporanea o all'Arte in un anno di palinsesti radiofonici e televisivi? E' deprimente pensare che la ricerca artistica sia così estromessa dalla vita di tutti i giorni, quando la prima istanza di questo esercizio di pensiero è di carattere dialogico, un dialogo con un altro da sé prefigurato nella testa dell'autore.

D. ***

R. Più che altro, devo dire che sono molto interessato alle possibilità che le attuali tecnologie offrono nel campo di una nuova spettacolarità che convoglia insieme espressioni varie. La Ambient Music, per esempio, è la Musique en Tapisserie dei nostri tempi; l'Arte oggi può uscire dai musei e dai teatri per una incursione nella quotidianità. La ricerca di queste nuove modalità condiziona e guida anche una coscienza metalinguistica che è sempre più necessaria.

D. ***

R. Ma sì, per esempio un concerto di silenziose immagini nel mezzo del caos del traffico di una città, al posto dei grandi murales pubblicitari una immagine istantanea di musica che coglie l'attenzione del passante, un concerto di musiche in attesa dell'autobus, diffuso presso tutte le stazioni, ma la lista di invenzioni può essere interminabile. Lo spirito di rinnovamento che partì con i Futuristi portava con sé la premonizione di ciò che sarà la musica domani, anche se quella di ieri rimane protagonista della nostra coscienza storica e fondamento imprescindibile sul quale innestare la ricerca.

D. ***

R. Certo, anche una visione totalmente opposta a questa potrà convivere, per la tranquillità degli accademici. Ai tempi della grande rivoluzione della pittura negli anni dieci si continuava a disegnare il nudo nelle accademie e ancora oggi si disegna lo stesso nudo, naturalmente sono cambiate le modelle, almeno quelle ...

D. ***

R. Ma cosa c'è di più bello dell'immaginazione? Guardare e immaginare, come quando si legge un libro e si immaginano luoghi e persone. E' possibile immaginare musica mai ascoltata prima o tutto ciò che la mente immagina è ricordo? Questo nuovo astrattismo ha camminato e cammina parallelo alla evoluzione di questo concetto. Oltre il surrealismo e la patafisica il momento attuale chiede il risveglio di una immaginazione attiva: questo è fare musica con gli occhi.

Autointervista 4
1994

In "Meta", VIII, 2, aprile-giugno, Firenze

D. ***

R. -No, no, un momento: l'accusa di ghettizzazione della Musica Contemporanea implica un giudizio negativo su di essa. L'assurdo è che mentre i compositori si impegnano in una sperimentazione, tecnica ed espressiva, che dovrebbe rappresentare la punta avanzata di un processo di conoscenza e di esperienza, il mondo della cultura riconosce per espressioni del nostro tempo più significative musiche di consumo a volte sulla soglia del banale.

D. ***

R. La polemica non l'ho certo innescata io. Recentemente Berio ha preso posizioni analoghe in un botta e risposta giornalistica con Bruce Springsteen.

D. ***

R. Soprattutto basta con i mea culpa. I compositori non possono addossarsi responsabilità che non competono loro. Diciamo allora che negli ultimi venti anni è passata soltanto quella linea fatta di mode culturali che hanno prodotto un immediato consenso; un trend che ha avuto sempre un feed back di carattere economico. Il consumo è ora diventato il metro di valutazione; la lunga ombra delle statistiche Auditel si è distesa al di là dei teleschermi, abbuaiando con sterili conteggi le valenze più fertili e imprevedibili di un'arte che per sua costituzione è invisibile: disvela i suoi percorsi più profondi ad una attenzione sensibile e grazie ad una volontà di conoscenza che poco hanno a che vedere con la ritualità e lo stordimento collettivo spinto a suon di decibel.

D. ***

R. Sì, certo, nell'arco di tutto il secolo che sta per finire la vita dell'uomo è andata immergendosi gradualmente in una dimensione urbana nella quale il silenzio è andato scomparendo, diventando una utopia della camera anecoica.

D. ***

R. No, no, vorrei piuttosto dire che mentre la ricerca musicale tendeva ad allargare la sensibilità dell'ascoltatore, attuando delle prassi compositive a volte complesse ai limiti dell'entropia, o microsollecitazioni verso una tragedia dell'ascolto, il crescente inquinamento acustico sommergeva l'inconsapevole mondo della musica d'oggi, salvo pochi che, come Evangelisti, azzerano tutto ciò che non era confezionato come consumabile, secondo convenzioni semplici e collaudate.

D. ***

R. Fa più comodo appiattire in basso, piuttosto che far evolvere il pensiero e la sensibilità della gente. L'aspetto più terrificante oggi è dato dagli intellettuali che non hanno pudore di dire il loro rifiuto di conoscere musiche nuove, mentre l'interesse per altre attività meno alte, fino a ieri snobbate, ha assunto dimensioni vastissime.

D. ***

R. Sì: gli scritti degli anni sessanta, il dimenticato *Musica totale* di Gaslini o il quanto mai attuale *Apocalittici e Integrati* di Eco.

D. ***

R. Mentre pittori di trattoria e pittori della transavanguardia facevano la gioia di mercati differenziati, la ricerca musicale trovava, nel corso degli stessi anni ottanta, una florida committenza nel concepire oggetti sonori radio-trasmissibili che nel tandem RAI-Siae facevano fiorire soprattutto piccoli festival di musica strumentale. Una committenza che ha determinato un genere: brano strumentale di organico/durata media dai sei agli otto minuti. L'unico mea culpa motivato che può fare oggi il compositore non masochista può essere quello di avere navigato per anni in queste acque. Se si calcola che circa seicento autori possono avere scritto almeno due composizioni all'anno, dall'80 ad oggi abbiamo accumulato forse quindicimila partiture soltanto in Italia, oggi riposte in un silenzioso cimitero degli elefanti: idem per il resto delle altre nazioni d'Europa, per non parlare di America, Russia etc.

D. ***

R. Ma piuttosto più dell'onore poté il digiuno, se si pensa che in tutti questi anni i teatri di tradizione, gli enti lirici e i grossi festival hanno negato i loro palcoscenici a questi numerosi compositori, preferendo poi personaggi di sicuro consenso extra-classici, come Battisti, ed escludendo così la possibilità di realizzare lavori di ricerca a quei compositori che hanno cassette e meningi piene di progetti.

D. ***

R. Nel senso di quell'abissale disinteresse per la ricerca musicale che l'ha estromessa completamente anche dai palinsesti televisivi, con la solita motivazione che il pubblico la diserebbe. Al solito: trattata alla stessa stregua dei piatti di carta durante una sagra paesana della ballotta, la musica preferita dai politici è quella del repentino consenso.

D. ***

R. Sarebbe come rimproverare un filosofo, mettiamo Vattimo o Cacciari, di non interessarsi a scrivere testi per fotoromanzi o sceneggiature di telenovelas.

D. ***

R. Se lo facessero azzererebbero un criterio di valore, facendo un grande piacere agli editori di fotoromanzi o a produttori di romanzetti rosa. (Comunque sarei molto curioso di leggerli.)

D. ***

R. O, piuttosto: musica = ricchezza inutile. Nessuno metterà in dubbio il valore della musica d'oggi (quella bella) ma tutti o quasi pensano che possono non interessarsene, farne a meno.

D. ***

R. E' ora che altri dicano mea culpa: in primis, i direttori artistici – loro soprattutto la deprezzano la migliore musica d'oggi –, gli intellettuali ma anche gli stessi interpreti, che nella stragrande maggioranza sono dei biechi reazionari, opportunisti e retrivi nel difendere la loro carriera fatta di successi sicuri, almeno da quanto si evince nel novanta per cento delle interviste pubblicate da "Musica Viva", "Pianotime", "CD Classica", "Musicalia", ecc...

D. ***

R. La curiosità, quella manca. Si pensi a Busoni, alla simbiosi tra il distacco del grande intellettuale e la forte curiosità del nuovo, la fede nella invenzione: Cage.

D. ***

R. Se si pensa per un attimo che nel mondo dei Conservatori i programmi sono fermi a più di cinquanta anni fa, ci si renderà conto di un'altra grave inadeguatezza: come si fa a pensare oggi che Debussy, morto nel 1918, possa essere la soglia di una modernità, con Schoenberg, oltre la quale il corpo docente non si incammina?

D. ***

R. Nel 1985 ho intervistato per la rivista "1985 La Musica" alcuni direttori di Conservatorio, a proposito del rapporto tra mondo della didattica e musica d'oggi: è incredibile lo scollamento tra la loro visione delle cose e quello che realisticamente appare, almeno agli occhi dei compositori. Ideologismi e affermazioni gratuite non possono contraddire il fatto che nel mondo della didattica, anche a causa di programmi mai rinnovati, si è fermi al primo Novecento e, salvo sparute eccezioni, docenti e allievi sono una congerie di reazionari terribili.

D. ***

R. Cosa fare? Intanto ciò che si vocifera e si promette da una ventina d'anni: cambiare questi benedetti programmi inserendo in grande quantità musica degli ultimi quaranta anni, poi fare corsi di aggiornamento agli insegnanti, che almeno non si vantino di tenersi alla larga dalla Musica Contemporanea che, se è incomprensibile, lo è non certo per colpa sua e poi, come sarebbe insegnare la storia della musica a ritroso? Partire dal 1994 e andare indietro? E peccato se non si arriva ai Greci, tanto di loro se ne sa poco lo stesso.

D. ***

R. Verso gli anni sessanta le discipline artistiche si sono trovate ad interagire in una dimensione di teatro totale. Si sperimentavano analogie e contrasti, contaminazioni, nuovi sottili legami interdisciplinari, limiti nella appercezione, in un clima neo-barocco ove toccar con gli occhi e rimirar col tatto, a memoria di un amoroso patto.

Questi sconfinamenti fiorivano in un underground che permetteva l'Avanguardia, la seconda nel Novecento, come gesto di autostoricizzazione.

D. ***

R. Sì, l'Arte Concettuale ha funzionato anche come un bagno corrosivo che ha determinato un ritorno agli specifici, quindi ad una ritrovata committenza. Ma in musica le cose sono andate un po' diversamente. La cifra inquietante di una radicale svolta di tendenza, tra politica culturale e prodotti compositivi nell'arco degli anni ottanta, è stata il mutamento di rotta che ha fatto vincere l'idea di semplificazione linguistica. E' morta, nella programmazione e attuazione della musica, l'utopia di una crescita della competenza comune.

D. ***

R. Grosso dilemma questo: un giorno si dovrebbe considerare la storia delle arti come la storia delle invenzioni. Quando qualcuno ha proposto delle scoperte, ha provocato quasi sempre reazioni di incomprensione. La Babele attuale riscontra l'assurda contraddizione di un momento storico tra i più ricchi di invenzioni, ma anche tra i più anestetizzati da una rimozione che l'industria culturale alimenta.

D. ***

R. No, le cause sono più profonde. Non è soltanto una logica di interesse. Io parlerei di de-sublimazione, della necessità di ricondurre percorsi complessi a semplici segnali.

D. ***

R. Consumo culturale che estromette l'esercizio mentale, lo sviluppo di una ipersensibilità, valorizzando solo l'immediatezza.

Autointervista 5

1995

In "Konsequenz", II, 1996, Napoli

D. ***

R. Cosa c'è di tanto strano? Quando ho scritto il mio manifesto sul sinfonismo pianistico ho fatto una lunga storia sull'uso del pianoforte come strumento moltiplicato in una orchestra che possa offrire un nuovo spettro sonoro nella stratificazione di singole sonorità particolari.

D. ***

R. Ma no! I tre tenori sono una trovata dell'industria musicale che offre da un punto di vista artistico un utilizzo di tre grandi voci per una operazione veramente poco interessante. Non ci vedo molti termini di paragone: il sinfonismo pianistico non nasce da un'idea spettacolare. E' vero che 21 bestioni neri fanno bella vista di sé, ma tutto è nato dalla sottile differenza che ho raccolto da parte dello strumento che frequento da sempre: è la sfida a fare intrecciare tra loro sonorità timbricamente omogenee che al posto di annullarsi a vicenda possano creare un amalgama complesso.

D. ***

R. Come una normale orchestra d'archi. Si è molto indagato sul suono degli archi ma poco sugli strumenti a tastiera. D'altronde lo so che non è facile reperire, accordare e ambientare acusticamente tanti pianoforti.

D. ***

R. Certamente devo molto agli *Studi per player piano* di Conlon Nancarrow, ma il materiale di base è totalmente diverso. Nancarrow parte da stilemi spesso jazzistici, costruendo complesse articolazioni, dei grappoli di intervalli che non fuoriescono mai da una sfera timbrica che è quella data dal pianoforte tradizionalmente suonato sulla tastiera. Io invece ho inteso sviluppare una accumulazione di suoni derivati da una pratica sperimentale, dalla ricerca di particolari timbriche. Il moltiplicarsi di questi singoli suoni può produrre, e in molti casi la mia Sinfonia n. 2 lo dimostra, una nuova prospettiva fonica, dopo che negli ultimi decenni il pianoforte era stato indagato in mille modi.

D. ***

R. Sì, George Antheil con sedici piano players sincronizzati, ma non era riuscito a farli partire insieme. Io invece ho usato un timer, realizzando un programma di computer che permette di visualizzare su un monitor lo scorrimento esatto del tempo a ogni singolo pianista.

D. ***

R. Spettacolo di massa, sì. Ma l'arte di massa non esiste, come non esiste la cultura di massa.

D. ***

R. Credo proprio che le nuove generazioni meriterebbero qualcosa di più di quanto offrono loro i sistemi di informazione.

D. ***

R. Il gusto cambia, è vero; ma cambiare è scegliere. E' la proposta che cambia, escludendo a monte cose che, se fossero conosciute, troverebbero un qualche spazio di consenso; si opera il cambiamento senza parere.

D. ***

R. Perché?... ma perché per i sistemi di comunicazione cultura, culture, arti e musica sono oggetti che rispondono a criteri di marketing.

D. ***

R. Alla debolezza di una politica culturale, all'idea stessa della cultura e delle arti: che dovrebbe rappresentare uno dei perni della trasformazione dall'attuale supermercato della iperinformazione a una pratica interiore, interpersonale, contraria alle tipologie massificatorie, usando i media in questa direzione.

D. ***

R. Non è detto. E' vero che la funzione determina la forma, ma cosa piace è ciò che esiste. La sensazione attuale è che, in nome di una cultura di massa, le espressioni impegnate che sono sedute sulla collina di una storia del pensiero sono, e saranno sempre più, rimosse, fatte sparire.

D. ***

R. Esattamente: dare l'opportunità di scelta. Ci sono molti modi di orientare l'opinione e quello di battere su linee univoche è il più disonesto. La ricerca di consenso è sacrosanta ma il fine non giustifica i mezzi.

D. ***

R. Bene: farei un esperimento. Al posto dei gruppi rock, altre forme musicali meno banali, convogliando lo scatenamento adolescenziale in forme create da grandi artisti e grandi musicisti, ma la stessa macchina pubblicitaria

D. ***

R. No, questo proprio no. L'istanza è quella di creare delle opportunità perché in questo oceano di informazione passi una voce diversa, quella impegnata sugli esercizi del pensiero.

D. ***

R. Un esempio? Facile. Prendiamo i molti canali televisivi. Dove e quando capita di ascoltare la Musica Contemporanea? Quale palinsesto prevede di dare degli ascolti non di evasione? Forse a volte può succedere, ma è una sporadica cosa, in un sistema che picchia su altri consumi.

D. ***

R. Uno, nessuno, centomila.

D. ***

R. Un paradiso. Chiunque abbia pratica di pianoforte sa che la conoscenza fa lo slalom tra contraddizioni. Paradosso come possibilità, come possibili sentieri.

D. ***

R. Per esempio suonare un fortissimo leggero o un pianissimo con estrema pesantezza. Paradosso apparente, dato dalla interazione, dalla compresenza.

D. ***

R. Non lo so. Spendere anni nell'esercizio, anzi nell'esercitarsi, può voler anche dire diventare miopi, è un rischio che facilmente si corre.

D. ***

R. L'unica cosa sicura è che certe esperienze come quella di suonare il pianoforte o scrivere musica sono come un sentiero totalmente coperto di vegetazione: i passi non sono facili e si va in salita. Ma se ci si volta indietro, l'orizzonte è lungo e non c'è nessuna voglia di tornare indietro.

D. ***

R. Utopia, aristocrazia culturale? No, casomai prefigurazione di tipologie culturali che non vogliono, ad ogni costo, perdere la memoria.

D. ***

R. Sì, la memoria. L'amore per la novità, nei sistemi di informazione, crea un processo di sparizione. E' la falsa idea del meglio, di un progresso che vale per le tecnologie dell'informatica ma non per le arti.

D. ***

R. Con le attuali tecnologie il vecchio pianoforte si avvierà forse a diventare un datato successore del clavicembalo. Ma cos'è che spinge verso il futuro se non l'insoddisfazione del presente ...

D. ***

R. Sì, ho lavorato per tanti anni sull'arte e la musica delle avanguardie storiche e dei Futuristi in particolare. Mi sono fatto l'idea che l'Avanguardia abbia avuto origine dalla coscienza di essere arrivati in ritardo ...

D. ***

R. Sì, un altro paradosso. Un desiderio di integrazione, un alienato balzo in avanti, il desiderio di mostrare meraviglie, di ritorno da una avventurosa spedizione.

D. ***

R. Sì, di calare sul presente.

D. ***

R. Marinetti e gli altri Futuristi nelle foto dell'epoca sembrano come scesi in quel momento dalla scaletta di una navicella spaziale, non per i loro abiti, ma per la loro salda presenza in posa finalmente sulla terraferma, disponibili allo scatto del fotografo.

D. ***

R. Mah! Si pensi per un attimo a quanto scandalo, alle prime esecuzioni di lavori pianistici di Cowell, di Ornstein, di Antheil, ma rischio di fare continuamente lo stesso elenco, gli stessi nomi ...

D. ***

R. Tecniche anticonformiste, ma spesso poetiche semplici, comprensibili da chiunque, Musica Contemporanea facile: ma sconosciuta.

D. ***

R. Ci sono molte filosofie a questo riguardo: c'è quella del meglio un'invenzione oggi che una scoperta domani, poi però pronti al miracolo attesero lunghi decenni ...

D. ***

R. Se la dia da solo la risposta!

Autointervista 6

1997

Inedita

D. ***

R. Musica virtuale come traccia di un pensiero musicale che si fa immagine.

D. ***

R. Sì, sempre nella traiettoria di una ricerca che ha profonde radici nell'Astrattismo russo e che tiene conto del fatto che la multimedialità ha reso comune il costante passaggio e la simultaneità tra immagine e suono. Basta vedere in televisione dei videoclip eliminando l'audio per capire come ormai c'è un silenzioso chiasso sotto gli occhi di tutti.

D. ***

R. Si può anche dire che il meccanismo è fortemente speculativo, ma sono queste espressioni di un esercizio della mente e della mano che tastiere e schermate video stanno per trasformare in una progressiva perdita di contatto diretto con la materia della scrittura e del disegno. Speriamo che non ci sia mai un black out...

D. ***

R. Ormai siamo sull'orlo delle vecchie modalità. Sembra inesorabile che dopo la Galassia Gutenberg (Eco risuona), oggi ci si debba al più presto accorgere della Galassia Bill Gates.

D. ***

R. Certo! Arte nei/dei/coi/sui media. Interattività, interattività sempre!

D. ***

R. In epoca di internet c'è un'utenza drogata che bolle di impazienza. Il concerto e il teatro sono diventati uno spettacolo lento, slembato, come un computer non molto potente.

D.***

R. Finché verranno usati i media con questo appiattimento degli spessori della creatività non ne usciremo.

D.***

R. Non è attivo, è passivo e così raramente interattivo! mentre l'arte, per sua natura, era come minimo interattiva.

D.***

R. E' facile scivolare nel pessimismo. I processi di comunicazione hanno snaturato l'oggetto sonoro e visivo a tal punto che tutto deve essere utile al meccanismo spettacolare: ricette tra incanto e consapevolezza. Si dà ciò che è conseguente alla attesa preparata ogni giorno. E' una coazione a ripetere senza sosta, un meccanismo autoreferenziale.

D.***

R. Sì, pericolosamente autarchico.

D.***

R. Ancor peggio! In democrazia si hanno gli stessi risultati attraverso vari sistemi, tra la seduzione di un mondo pubblicitario che non esiste e una indicazione soft ma unica, che esclude altre possibilità.

D.***

R. Semplicemente facendo finta che non esista altro. Basta analizzare la sparizione da sempre di fenomeni artistici e musicali a vantaggio di mitiche operazioni ormai quotidiane.

D.***

R. Si vuole scrivere la storia senza far decantare gli avvenimenti. Qui e ora si costruisce un criterio di valore che motiva l'ossessiva ripetizione, che è poi destinata al sicuro consenso di un pubblico.

D.***

R. Apparentemente no. Ma è reso passivo dall'evidenza della storia scritta in tempo reale, nel suo farsi. La televisione in questo è determinante. Ciò che accade è subito accaduto e la testimonianza diretta elimina un ulteriore voltarsi indietro.

D.***

R. La musica del nostro tempo annega nella polvere delle biblioteche.

D.***

R. Sì, lo so, ne è stranamente stata scritta troppa, ma l'essenziale è oggi aprire una discussione sul valore. A che serve?

D.***

R. I media oggi dicono che è forse bella ma sicuramente inutile. Certo non si balla o si canta o si suona.

D.***

R. Serve, serve...

Autointervista 7

1998

In "Labirinti", Museo Pecci, Prato

D.***

R. Sicuramente c'è una tendenza nel compositore che lo rende simile a Dedalo: quella di essere il progettista despota di un comportamento che l'esecutore, coatto nelle sue scelte, vive come un piccolo mistero al quale deve obbedienza.

D.***

R. Oggi la realtà virtuale sfida il mistero del labirinto. I sistemi informatici sembrano arrogarsi ogni possibile inferenza, tentando di circoscrivere, di sintetizzare ogni mappa, dando l'impressione di potervi risalire attraverso l'analisi *in progress* dei percorsi già effettuati. Hanno una memoria senza inconscio che teme soltanto rari virus per i quali ci sono poi molti programmi di protezione.

Ma chi sta seduto al monitor si sente ancora più stordito, davanti ai modelli virtuali di spazio e davanti a quelli acustici di strumenti musicali che possono produrre un suono inaudito.

D.***

R. Sì, perché nel mito del labirinto, che riduce il mistero universale a uno schema enigmatico, si individua una figura archetipica. Le strategie labirintiche che si possono trovare in una partitura musicale sono assai meno cariche di questa portata mitica, ma il risultato sonoro di simili procedimenti rappresenta una sintesi spesso felice tra determinazione e indeterminazione. La fuga dalla impostazione lineare coatta Gutemberghiana crea piani sintattici multipli e con essi una fertile dimensione sintattica nuova.

D.***

R. Musica virtuale: nel 1972 presentai all'Autunno Musicale di Como una "Ipotesi di teatro metamusicale": nel silenzio fisico, facevo entrare uno spettatore alla volta in una sala dove erano esposte le mie "Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione".

Fin dalla fine degli anni sessanta avevo sviluppato una notazione ideografica al posto della notazione tradizionale cifrata: un codice visivo che fosse di immediata analogia tra il suono ed una sua possibile rappresentazione grafica.

La pittura di Kandinsky, Klee, ma anche Larionov, la Goncharova e soprattutto Kupka avevano indicato un'idea di musica mentale, di una pratica spirituale che collegava idealmente immagini mai viste prima con quella utopia di una musica inaudita che Busoni andava desiderando.

D.***

R. Appunto, le mie "Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione" erano il progetto grafico metamusicale di un evento colto in una istantanea del suo divenire fisico, un attimo prima di essere suono udibile: come dei silenziosi messaggi nella bottiglia lanciati in un mare telematico del quale oggi vediamo finalmente rive e derive.

In tutti questi anni ho continuato a pensare una musica virtuale ed ho realizzato immagini destinate al silenzio fisico, ad una meditazione silenziosa.

D.***

R. Nel terzo millennio alle porte si vedrà con chiarezza come nella seconda metà del Novecento calcolo e caso siano entrati in collisione; il numero e l'ideogramma hanno convissuto come l'espressione in musica del corrispondente scontro in arte tra concetto e oggetto.

Si può anche dire che è stato il labirinto a sintetizzare una pratica intermedia tra la coazione univoca della scrittura tradizionale e la libertà ai confini dell'improvvisazione che l'esecutore, in quel caso anche co-autore, si trovava ad avere, davanti a mappe a volte assolutamente generiche, come *Edges* di Wolff o *December 1952* di Brown, per non citare la mole di composizioni coeve di Cage.

D.***

R. Sì, proprio come la mia. Ma la mia musica virtuale viaggia su un'utopia e chiede allo spettatore di scoprire delle potenzialità interiori attraverso la meditazione. In fondo tutto questo vuole una ecologia del suono, un recupero del valore dell'esperienza, della percettibilità, una fine dell'anestesia di massa alla quale siamo sottoposti.

D.***

R. Mi piace moltissimo il motivo per il quale venivano fatti i labirinti, i *mazes*, i *turf mazes*. Certo! di vario tipo: rituale, religioso, iniziatico, metafisico.

D.***

R. Si può dire con Umberto Eco che non esistono antilabirinti, ma si può anche dire che non esistono polifonie labirintiche; il percorso è solitario, monodico, affronta da solo il Minotauro, che forse è soltanto il terrore claustrofobico: il filo di Arianna non si intreccia ...

D.***

R. Una antologia, quindi, che a distanza di tanti anni mi ha costretto a guardare indietro e conferma come alcune idee abbiano una forza fascinatrice che inconsapevolmente attanaglia e ricorrono in modo inconscio, finché un giorno ci se ne accorge, ed è come guardare per la prima volta un colonnato di fronte, dopo aver fissato per un lunghissimo tempo una sola colonna, quella che stava davanti a noi coprendo la visuale prospettica di tutte le altre.

Autointervista 8

2001

D.***

R. Sono immagini dell'atto di produzione del suono: da tempo conservo istantanee fotografiche che ritraggono persone mentre stanno suonando.

D.***

R. Queste sono ancor più misteriose delle foto di Anton Giulio Bragaglia e di Eusapia Paladino, la medium che si diceva producesse ectoplasmi visibili.

D.***

R.

Nelle foto c'è tutto ciò che si può vedere nel momento in cui si ascolta la musica, ma manca proprio il suono che l'interprete disegna, esprime, ascolta o contempla, come si intuisce dalle espressioni del suo viso e dai suoi gesti.

D.***

R. Ecco cosa faceva dire a Alberto Savinio che la musica è una estranea cosa, la non conoscibile: non si vede, non la si può fotografare, e niente è più distante dalla suggestione del suono di quelle immagini, nelle mute fotografiche.

D.***

R. D'altronde la grande quantità di studi sulla percezione in tempi recenti ha evidenziato come il campo di percezione visiva e quello della percezione uditiva siano relativi a misurazioni, criteri e formulazioni diverse.

D.***

R. Gli artisti delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento avevano auspicato una sinestesia delle arti che sottendeva analogie *in progress* tra le varie espressioni, ma questa utopia, lo vediamo soprattutto oggi con la realtà virtuale, porta soltanto a sterili analogie, e possiamo dire che si è rivelata un *cul de sac*.

D.***

R. Amo invece l'idea di una dimensione spirituale, un luogo della mente nel quale formulazioni astratte e spazi di meditazione riguardano un mondo interno, una zona nascosta, importante per una nuova creatività.

D.***

R. Proprio dagli inizi del Novecento le sperimentazioni, con i vari -ismi delle avanguardie, puntavano più o meno direttamente su un'interattività nella comunicazione artistica. Con la frammentazione, cifra di tutto il Novecento.

D.***

R.

Nella natura il rapporto di causa-effetto tra luce e suono, la relazione tra due eventi che riguardano sensi diversi, insegna che c'è una predisposizione, una possibile aspettativa che collega diacronicamente due cose diverse, immersi come siamo nella simultaneità della vita, oggi anche virtuale con i media televisivi.

D.***

R. Sì, comportamenti automatici come quelli alla guida di una automobile. Propriamente non vedere, non sentire, ma avvertire con orecchio e occhio fluttuante.

D.***

R. Questa *Musica per occhi* 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.

D.***

R. Sì, una cosa molto diversa dall'analogia tra patterns sonori e notazioni diagrammatiche, cosa sulla quale ho lavorato molto a lungo negli anni settanta.

D.***

R. La percezione automatica scaturita dalla coazione a ripetere indica quale può essere il processo di appercezione di queste immagini se si mette in atto un meccanismo di reiterata osservazione, attraverso percorsi a n dimensioni.

D.***

R. L'evoluzione creativa degli Astrattisti, Suprematisti, Sincromisti, Raggisti etc. fu nella maggior parte dei casi un processo di concretizzazione crescente degli istogrammi che costituivano sempre più la formalizzazione di un linguaggio, mettendo in atto giochi combinatori e strutture mobili. La mia è una direzione opposta, verso la forma immediata, ma che parte dallo stesso luogo della mente.

D.***

R. Non fantasmi di eventi sonori già avvenuti, già uditi, ma apparizioni di presagi silenziosi.

D.***

R. Possono essere chiamati in qualsiasi modo, forse musica mentale, forse in altro modo riferito alla pittura: non è certo un problema di nominazione ...

D.***

R. Sì, certo: immagini interne.

Autointervista 9

2001

In "Ascoltar con gli occhi", Protagon, Siena

D.***

R. Policronia?

D.***

R. Sì, un gioco di parole su queste immagini policrome!

D.***

R. Non vorrei spiegare troppo ciò che è insito nelle opere, perché induce a circoscrivere concetti e a volte crea involontari meccanismi digressivi, se non fuorvianti, ma forse è utile parlare della compresenza di velocità diverse in questi dipinti, "notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione", che da qualche anno chiamo "Musiche virtuali". All'interno di queste immagini si va da tracce di gesti immediati, interventi fulminei che irrompono sulla superficie dipinta, ad altri elementi che al contrario suggeriscono l'idea di immobilità, un tempo fermo, sospeso: sono campiture spesso chiaroscurate che si sfaldano libere e asimmetriche o si aggregano in liste parallele, con andamenti vari, bloccate nello spazio come se il tempo si fosse fermato in una istantanea. Tra questi due estremi vivono poi tutta un'altra serie di situazioni strutturali che hanno velocità ed agogiche diverse, che a volte si attraggono e a volte si respingono tra loro: tessiture, linee, fasce, blocchi complessi, forme isolate.

D.***

R. Sì, compressione e dilatazione, oltre che di stasi e di moto. Un'idea di compressione può essere rappresentata, pensando ad un'orchestra sinfonica, da un tremolo degli archi crescendo, oppure da tutte quelle situazioni di aggregazione timbrica, di ispessimento del suono, animazioni del tempo che trovano il loro contrario dilatarsi in un opposto allungamento delle risonanze e scioglimento delle tensioni.

D.***

R. In questo panorama l'intricato gioco di relazioni riassume nella meditazione silenziosa le stesse dialettiche desumibili dall'ascolto di una composizione.

D.***

R. Così: questa prima vista è come il semplice primo ascolto di una musica.

D.***

R. Ho afferrato questi attimi nella loro valenza di energie nell'atto del loro manifestarsi; chi ha una pratica diretta di esecutore sa quante volte, nello sviluppare strutture, si manifestano intuizioni, miraggi, che scompaiono così come sono venuti. Tra l'automatismo del sogno e la strutturazione formale secondo regole automatiche che si generano tra loro in modo analogo ai frattali, con queste musiche virtuali vado alla ricerca della radice dell'evento sonoro nel suo stato sorgivo.

D.***

R. Lungomare di Reggio Calabria, torrido luglio del 2001: un lucido *excursus* di Stephen Kern che descriveva questo aspetto della trasformazione del mondo in un nuovo ordinamento basato sul criterio della simultaneità.

D.***

R. Proprio così, il mito della velocità, verso la simultaneità; un lungo ma rapido cammino che ha portato percorsi temporali a virtualità spaziali.

D.***

R. Certo che così si può parallelamente vedere il lavoro di tanti artisti delle avanguardie storiche: per fermare il tempo in istantanee, esplodere le vecchie forme e bloccare la frammentazione, giustapporre in uno spazio fermo collages di elementi diversi, rendere la materia sonora in una evidenza visiva, sfidando l'inafferrabile.

D.***

R. Sì, una tendenza a staccarsi dall'ascolto per privilegiare la visione, lo scorrimento dello sguardo.

D.***

R. E qui riconfluisce un'esperienza analitica sulla forma, letta come entità sonora percettibile.

D.***

R. Questi risultati formali indicano una sintassi che funziona come tangibile/udibile risultato del pensiero compositivo, concetti metasonori che possono essere considerati dialetticamente in alternativa alla notazione cifrata, la quale serve ad indicare agli interpreti i parametri della esecuzione.

D.***

R. Nella musica degli inizi del secolo scorso si è vista anche una forte tendenza alla sintesi, dal ridondante sinfonismo all'aforisma, salvo eccezioni come le composizioni di Kaikhosru Sorabji. Quintessenza. Sublimazione. Afasia? Questa tendenza è stata contraddetta dalla seconda metà del Novecento, anche compositori strutturalisti hanno sfidato le lancette dell'orologio, fino al Minimalismo. Dalla metafora dello spazio al ritorno a stilemi autoreferenziali e/o alla ricerca di nuove valenze espressive nella semantica dell'intervallo.

D.***

R. Nella logica del dato visibile dipingo eventi sonori quindi come mappe di una serie di percorsi nel tempo; è una cosa normale, non c'è compositore che non senta fortemente il fascino delle carte geografiche.

D.***

R. E' chiaro che il percorrere lo spazio implica per forza un tempo virtuale, che non può essere che un tempo naturale, se non è coatto a una scansione meccanica espressa da sviluppi geometrici modulari.

D.***

R. Perché no? Si potrebbe benissimo affidare a vari strumenti una distribuzione degli elementi che compongono l'immagine e farne un'esecuzione fisica; sarebbe un'esperienza per me sicuramente interessantissima, ma che non sposta il dato reale che ci sia qualche cosa di riduttivo nel destinare la polivalenza di un'immagine ad una allegoria sonora.

D.***

R. Ma la notazione tradizionale vive soltanto di un codice cifrato che deve essere assolutamente funzionale, e così è stato in tutta la sua storia, fino al feticismo di tanti compositori del Novecento, da Schoenberg a Boulez, a Stockhausen, e così via, che hanno scandito con esattezza improbabili rubati e piani dinamici con microdifferenze tra ppp e ppppp di ardua realizzazione. E' nella storia della notazione di azione che si assiste allo sviluppo visivo non più funzionale ma autoreferenziale.

D.***

R. Evidentemente in questo eludere la concretezza del dato sonoro c'è anche il sogno di una dimensione spirituale che possa rendere nel visibile quel senso della misurazione della percezione, che per l'orecchio è un'energia espressiva limitata dalla difficoltà di un raffronto spaziale.

D.***

R. L'orecchio sognatore e l'occhio misuratore (anche viceversa??).

D.***

R. L'atteggiamento ipotecnicistico non tragga in inganno: se da una parte tutto naviga in un libero spazio, come un diagramma tridimensionale, dall'altra i rapporti reciproci degli elementi hanno una vita di relazione che è fissa, nell'immagine, così come una esecuzione sonora è fissata in una registrazione.

D.***

R. L'analogia è soltanto tra l'oggettività del dato visibile e quella del dato uditivo. Percepire con gli occhi e percepire con gli orecchi attiene a due campi molto lontani: è qui che si ferma tutta l'ipotesi parascientifica di un'analogia oggettiva tra uditivo e visivo.

D.***

R. Sì, ma pur nell'impossibilità di oggettivare le loro teorie analogizzanti dal punto di vista del consolidamento di linguaggi formati, tutti quegli artisti, fino al Bauhaus e oltre, hanno prodotto una grandissima arte. Questi salti da un'arte ad un'altra aprono sempre una grande prospettiva – direi figurativa – in quanto dischiudono un orizzonte le cui valenze oggi sono riscontrabili nella lunga stagione della musica e dell'arte di fine secolo, e anche nell'inconsapevole sviluppo di una percezione multipla che è data per scontata nel mezzo televisivo.

D.***

R. Il cinema astratto di Hans Richter, Oskar Fischinger e Viking Eggeling sono più vicini alla videomusic e agli spot pubblicitari televisivi di quanto si pensi, ma è molto raro poterli rivedere e come tante altre espressioni coeve lentamente paiono sparire dalla memoria storica.

D.***

R. Anche in musica, certamente, e basti pensare che se facessimo una rassegna sulla sperimentazione sonora 1900-1930 avremmo la nascita di tutte le novità e le audacie che sono poi state sviluppate nella seconda metà del Novecento.

D.***

R. La manifestazione di un'energia allo stato puro, sia essa visiva, sia essa sonora. Il passare dall'una all'altra è stato per tutto il secolo scorso qualche cosa di molto fecondo.

D.***

R. Mi ha molto colpito un pensiero di Maurizio Pollini in una intervista su "Il Sole 24 Ore", dove rilevava che se le giovani generazioni si entusiasmano per musiche di consumo di qualità varia, a maggior ragione dovrebbero entusiasmarci per la musica riconosciuta di grande valore. Questo mi fa pensare che l'unica cosa sia dare maggiore possibilità di ascolto anche della musica che non ha per scopo soltanto l'intrattenimento piacevole. L'abbattimento dei generi musicali diversi, giustissimo, dovrebbe portare con sé questa speranza?

D.***

R. Nel mio futuro? Difficile domanda. Vedo comunque che si muove qualche cosa: in questi ultimi mesi ho lavorato ad una serie di blocchi accordali che appaiono come agglomerazioni verticali di materie in relazione armonica, intessute nel percorso.

D.***

R. "Sottovoce", titolo preso a prestito dalle modalità del canto, per indicare una serie di accordi dinamicamente pianissimo, che emergono leggeri come un corale, in un ambiente sonoro non silenzioso, una trama di fruscii ancor più lievi. Altro esempio di forme che veicolano nella loro entità anche un loro tempo.

D.***

R. Per uno sguardo diverso e orecchi finalmente pazienti e curiosi, ambedue sempre più sensibili, antenne di una percezione sottile, come riescono a fare certi insetti. Questo è il punto di arrivo che si estrania dalla rappresentazione, dalla descrizione direi figurativa, alla quale oggi sembra così necessario rimanere attaccati. Un salvagente comunicativo per linguaggi ridotti e riduttivi quanto seducenti.

D.***

R. Mitologia al posto di una specializzazione tecnica o storicistica.

D.***

R. Va bene, però si potrebbe pensare ad un grande concerto silenzioso nell'ambiente acusticamente inquinato di una città, con manifesti al posto delle gigantesche pubblicità che affollano il paesaggio urbano attuale.

D.***

R. No, proprio adesso, che i media viaggiano sulla fusione di suoni, immagini e parole si può anche rovesciare il discorso: paradossalmente l'arte dei suoni potrà essere sempre più immaginifica mentre le immagini andranno ad acquistare sempre più una risonanza silenziosa. Non è detto che le arti, quando non usano il video, installazioni mixed media e simili, siano diventate monche rispetto all'attualità dei mezzi di comunicazione; allora è possibile restituire a forme artistiche la valenza di invenzione e di sintesi che le è sempre stata propria.

D.***

R. Mi sembra abbastanza inutile porre attenzione alle diatribe sulla nozione di valore, ma è quanto mai necessario definire l'uso della creazione musicale, cosa che non serve all'industria pubblicitaria, né alla macchina dello spettacolo, ma serve, direi è indispensabile, per una riflessione su cosa sono e cosa possono essere le arti, sopravvissute comunque al diluvio di un'iperinformazione che risponde soltanto a logiche di mercato.

D.***

R. Mi sembra chiaro: si può essere immersi nell'iperinformazione e restituire una lettura come faceva Jean-Michel Basquiat o come certi gruppi di musiche metropolitane, ma scatta qualche cosa che desta la mia attenzione soltanto quando, oltre l'intrattenimento, queste espressioni hanno un altro spessore che non fa perdere loro energia anche se tolte dal loro contesto.

D.***

R. Bello sarebbe, se potessero finalmente entrare in contatto con il grande patrimonio artistico e musicale contemporaneo: ripeto contemporaneo, quello nato per essere visto e ascoltato oggi.

D.***

R. Me lo sono chiesto tante volte.

D.***

R. Forse posso rispondere dicendo che l'unica possibilità è scavalcare i condizionamenti del sistema culturale che etichetta le cose definendo il loro destino comunicativo. Da anni cerco nei concerti e negli eventi di affrontare direttamente i pubblici eludendo queste compartimentazioni che trovo limitative per una musica di ricerca, impegnata, a vantaggio soltanto di forme musicali più d'intrattenimento, che sicuramente funzionano commercialmente.

D.***

R. Si è mai sentito uno spot pubblicitario con musiche di Anton Webern o di Morton Feldman??

D.***

R. Però oggi più che mai sono ottimista.

D.***

R. Bene: cercherò di spiegare cosa intendo per "Istant Music". Oggi i media hanno fatto di tutto ciò che viene prodotto e comunicato una specie di marmellata nella quale ogni cosa si amalgama un attimo dopo l'impatto. Il mio progetto "Cut the Jam" è una composizione costituita da un suono, un frammento di brevissima durata, da 3 a 10 secondi. Questa composizione, in questo breve apparire, taglia la marmellata dell'iperinformazione attraverso la diffusione istantanea, in tempo reale, in un network il più esteso possibile: tv, radio, collegamenti in rete, sistemi di riproduzione del suono dislocati e collegati nei modi più svariati dovrebbero, nel momento stabilito, creare una dimensione di convergenza di spazi e di tempi in un'istantanea sonora, come saltare insieme sullo stesso abisso, come il buio di un attimo di palpebre abbassate.

D.***

R. Sì, effettivamente in un certo senso si ricollega agli eventi sonori che visualizzo, che consideravo negli anni settanta come messaggi nella bottiglia, in attesa dei suoni inauditi che da una ventina d'anni sono stati resi possibili anche con un pc domestico.

D.***

R. 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 provvisoria messa per dei lavori in corso.

D.***

R. L'arte cova come *flamme sombre* sotto una coltre immensa di iperinformazione e spesso usa media che sembrano improbabilmente desueti, a volte fusi con sistemi high-tech.

D.***

R. E' cambiato? Cambiatissimo!

Autointervista 10

2002

In "Settimana Musicale Senese", Accademia Chigiana, Siena

D.***

R. Oggi non si vedono più nelle sale da concerto quelle fioche lucine tra il pubblico, lucciole di qualche musicista o qualche *pasionario* che seguiva l'esecuzione su una minuscola partitura.

D.***

R. Per questa idea ho cominciato anni fa a riprodurre in grandi formati o proiettare le partiture, in modo da permettere durante l'ascolto la visione dello scorrimento spazio-temporale della musica scritta.

D.***

R. Certo, pochi, anzi pochissimi, conoscono il codice cifrato della notazione, ma seguire con gli occhi la rappresentazione grafica del decorso temporale fa nascere comunque un orientamento. In questo modo si può tentare di avere un'idea sul rapporto che intercorre tra autore ed esecutore, e in particolare intendere se ciò che si ascolta viene da un progetto precisato nei suoi parametri a volte fino a rasentare il feticismo, oppure da una mappa molto vaga nella quale i segni alludono ad azioni da compiere per produrre un suono che l'interprete, un po' anche co-autore, realizza con una modalità più o meno estemporanea.

D.***

R. Sì, nella storia complessa della scrittura musicale del Novecento l'idea di sottoporre il progetto all'ascoltatore aveva cominciato a diffondersi negli anni tra il cinquanta e il settanta, allorché la modalità della scrittura di azione, una selva di nuovi segni, ideogrammi e disegni, assunse il valore di un raddoppio visivo di ciò che si ascoltava.

D.***

R. Proprio come un doppio, una concettualizzazione del rapporto segno-gesto-suono, ma anche un tentativo di affidare alla carta e alla sua contemplazione la determinazione ultima di un oggetto sonoro che l'autore doveva bene o male far attuare da un interprete perché prendesse vita.

D.***

R. Fu una stagione breve, nella quale il disorientamento nel processo di comunicazione rifletteva un disorientamento più profondo. Una delle ragioni della successiva inversione di tendenza con il ritorno alla normalizzazione della grafia è senz'altro il ritorno alla funzionalità dei segni, ma anche un post-modern che indubbiamente fu facilitato dal fatto che tra musica e arti visive non c'è stata quella coesione che si sviluppò soltanto nelle espressioni della video arte o del cinema d'artista di allora.

D.***

R. Voglio dire che i musicisti spesso erano lontani dalle espressioni visuali e gli artisti visivi dall'ascolto, ma quando è accaduto che si siano avvicinati abbiamo avuto tra le più alte espressioni.

D.***

R. Non chiedetemi di fare esempi.

D.***

R. In tempi di virtualità la cosa è più che normale.

D.***

R. Va bene, prendiamo *Miz Maze*, per flauto, ottavino, flauto basso che suonano alternativamente e live electronics *ad libitum*, che ho scritto nel 1995. Si tratta di una partitura labirintica, di tipo monovario, che dall'esterno conduce al centro. La composizione è scritta su un tracciato desunto da Caerdroia, cioè mura o castello di Troia, nome dato ai labirinti sull'erba dai pastori del Galles, secondo una tradizione antichissima. Rispetto ai tracciati in genere circolari, questo *Miz Maze* si presenta a pianta squadrata per la necessità di comporre segmenti lineari di pentagrammi.

D.***

R. Il flautista esegue il labirinto camminando sulla partitura riprodotta in grandi dimensioni sul pavimento e quando arriva al centro può continuare improvvisando sulla memoria dei segni che ha percorso. In rapporto al luogo della realizzazione, possono essere previste delle riprese dall'alto che rimandano le immagini a schermi laterali e sul fondo, mentre il pubblico segue l'esecutore nel massimo silenzio. In caso di spazio molto grande poi è anche previsto un programma di live electronics che interviene su alcuni suoni di lunga durata.

D.***

R. Assolutamente! Questo può essere un problema; da qualche anno, in seguito a concerti di puro intrattenimento, è molto difficile che il pubblico rimanga in silenzio durante l'esecuzione, quando non è seduto in una platea davanti ad un palcoscenico, ed alza spesso la voce quando la musica è più forte.

D.***

R. Ma quando vedo in alcune città dell'Europa dei bambini piccoli ai concerti, in silenzio, accanto ai loro genitori, penso che forse domani sarà possibile un risveglio della sensibilità. Chi oggi ha impegni progettuali sull'arte e la musica dovrebbe porsi il problema della grande responsabilità che si trova ad avere per le future generazioni.

D.***

R. Il modello non dovrebbe essere il consenso, che è più facile con la facilità.

D.***

R. Passatempo?

D.***

R. Sì, lo so, è un discorso talmente difficile che è più facile rimuoverlo.

D.***

R. Cosa posso dire di *Mitologie 3*? Come le prime due, anche questa composizione si radica in mitologie vicine e lontane nel tempo, raccontando climi sonori che funzionano come metafore dello spazio.

D.***

R. La forma e il suo movimento vengono concentrati nel senso di energia che si dipana nel percorso temporale; è una musica che scaturisce da una continuata fiducia nell'espressività del suono, nelle sue tensioni intervallari, nelle sue figure, forme, timbri etc, che bene o male sono sopravvissuti indenni allo strutturalismo e a tutti quei procedimenti che concettualizzavano la forma spesso con azioni trans-sonore.

D.***

R. *Satornep* è come una postilla che segue un mastodontico lavoro per percussioni e live electronics che aveva per titolo il noto quadrato magico, citato da Anton Webern come esempio del proprio modo di procedere compositivo:

S A T O R A R E P O

T E N E T

O P E R A

R O T A S.

In questa composizione precedente ogni lettera corrisponde ad una pagina di musica scritta per un set di percussioni. Durante l'esecuzione a questa fonte sonora dal vivo va ad aggiungersi un'altra serie di suoni live electronics, suoni di percussioni campionati che costituiscono alcune melodie labirintiche.

D.***

R. Sì, *Satornep* è come se integrasse con un ulteriore brano in otto parti la stesura del precedente, ne è una coda finale, ma può essere suonato anche indipendentemente come pezzo a sé stante.

D.***

R. Ma chi ha detto che il connubio tra viola e percussioni sia un connubio improbabile? Io ho trovato invece una grande possibilità timbrica in questo impasto sicuramente poco convenzionale.

D.***

R. E' molto tempo che mi interesso di videomusica pesante, infatti nel 1984 realizzai una serie di 18 videoclip, di tre minuti ognuna, che formano *Proteo*, ispirato al terzo capitolo di *Ulysses* di James Joyce. Questo lavoro, che precede *Minotaurus 2*, ma che gli è strettamente legato per analogia progettuale, prevedeva l'esecuzione dal vivo della composizione per quattro pianoforti, dei quali uno preparato.

D.***

R. Ebbi la prima idea di questo lavoro durante un breve soggiorno a Capri: stavo leggendo *Der Minotaurus* di Dürrenmatt e alzando gli occhi vedevo le scabre rocce dei faraglioni che si riflettevano sul mare. Il suono incatenato del pianoforte preparato interagisce con la danza del mostro che non conosce la propria immagine nel labirinto di specchi, mentre altri labirinti appaiono nelle immagini proiettate.

D.***

R. In occasione della manifestazione "Labirinti".

D.***

R. Sì, fu nel settembre 1998, al Museo Pecci di Prato, quando presentai una prima versione di questo lavoro (*Minotaurus 1*), nella quale erano inseriti anche brani per voce recitante dal racconto di Dürrenmatt, interpretati da Marina Brizzi. La versione definitiva attuale è molto simile nella struttura compositiva, ma prevede proiezioni di videoclip in tempo reale: una sugli schermi dietro il danzatore, l'altra con soltanto il gioco dei bagliori, di lato, sul danzatore stesso.

D.***

R. Sì, certo, la sua realizzazione finale è stata il video che può essere sonorizzato dal vivo con il pianoforte preparato.

D.***

R. Sì, la modalità è quella di Cage, con viti etc., ma l'impianto sonoro è assai diverso, perché le matasse asimmetriche e i tagli ritmici di *Minotaurus 2* hanno poco a che vedere con le strutture isoritmiche dei brani che Cage scrisse fin dalla fine degli anni trenta. Fondamentalmente in tutta questa composizione il dato principale è la sorpresa dell'improvvisa visione di gesti inaspettati riflessi negli specchi che produce continui scarti nel movimento, mentre il labirinto di cielo tra i tetti di Firenze scorre fino alla vertigine di moltiplicarsi in più traiettorie, come cieli stratificati.

In

"Settimana Musicale Senese"

Siena, Accademia Chigiana

Autointervista 11
L'arte ferma il tempo

2003

In "Alfabeta2", II, 2, 2011

D.***

R. L'idea della bellezza nella sua funzione sublimatoria si è evoluta nei secoli, fino alla prima metà del secolo scorso, in una ritualità sociale che aveva stabilito dei canoni estetici. Dalla seconda metà del Novecento al suo posto c'è la pubblicità che esprime – nei pochi secondi del messaggio – l'identificazione con comportamenti e modelli di vita accattivanti considerando il possesso di oggetti o indicazioni di comportamenti come forma estetica. Questo meccanismo rappresenta una de-sublimante sfida per il compratore che si lascia coinvolgere in una specie di gioco di ruolo che lo educa a regole, apparentemente estetizzanti, che però celano nella realtà strategie che mirano ad un profitto e fanno capo alla libera economia di mercato.

D.***

R. Sì, appunto, nel caso ci si riferisse alla musica il discorso è suscettibile di travisamenti: quale musica?

D.***

R. Stabilito che si parla di musica pesante, partiamo col dire che il tracollo della *nuova musica degli anni sessanta-settanta* sia avvenuto per una perdurante afasia sintattica in nome di continue strutturazioni formali, le quali hanno il loro valore nello sguardo microscopico, nei primi piani: una rivoluzione di microelementi grammaticali dalla sintassi caotica.

D.***

R. Una cara estinta. Al suo funerale, che avviene in qualche festival sempre più raramente sovvenzionato, sparuti gruppuscoli la accompagnano.

D.***

R. Rispondo citando il titolo di alcune composizioni per pianoforte di Rossini: *Memento homo, Assez de memento: dansons, Un Enterrement en carnaval*...La cosa è degna di humor nero.

D.***

R. Dove? Ovunque!

D.***

R. La cosa si sarebbe fatta assai interessante oggi che ormai tutto questo appartiene al passato. Dico "si sarebbe" se potessimo ricordare i vari generi di musica in un unico momento comunicativo, tenendo conto del fatto che si va dalla *Lounge* a forme ancor oggi sacrali: musiche così diverse da essere quasi antitetiche.

D.***

R. Sì, un po' per tutta la musica bisognerebbe non stancarsi di ripetere che ci vogliono diverse attitudini di ascolto ...

D.***

R. In questo contesto è molto importante definire meglio una linea di confine – il che è quasi sempre possibile – tra musiche di piacevole intrattenimento e musiche a vari livelli più artistiche, che lo possono essere assai meno, il cui ascolto richiede una concentrata, paziente e magari consapevole attenzione ...

D.***

R. Siamo invasi da un trash sonoro – è il solito refrain ... – che il mito di facili e rapide emozioni si spalma su tutta la comunicazione: la pubblicità ne è piena, fatto salvo il fenomeno che da un po' di tempo ha fatto la sua apparizione con un notevole numero di citazioni dalla musica lirica e classica per prodotti non sempre di particolare rispetto, con abbinamenti che hanno delle costanti degne di un'analisi: calcio e lirica, liquori e concerti per pianoforte e orchestra etc.

D.***

R. Occupandomi vent'anni fa del rapporto tra notazione e prassi esecutiva, ho realizzato una serie di mostre sulla notazione musicale dal 1945 ad oggi come *Spartito preso*.

D.***

R. Non potrò e vorrò mai essere scambiato per l'avvocato difensore del pensiero compositivo che in quegli anni aveva visto un vasto sviluppo dello strutturalismo integrale. Nella seconda metà degli anni settanta infatti contrapponevo una metafora dello spazio ai criteri numerologici che stavano alla base di forme sonore che ritenevo – e ritengo ancora oggi – di ardua percezione all'ascolto.

D.***

R. Caos organizzato, l'effetto di un magma che soltanto il neopositivismo di quegli anni di ricostruzione di meccanismi idealistici motivava.

D.***

R. In *La metafora dello spazio* era anche insito un orientamento che rendeva visibile-udibile una sintassi per la quale l'ascolto tornava potenzialmente consapevole anche per chi non conosceva la tecnica musicale.

D.***

R. Certo, anche questa è un'utopia.

D.***

R. Nella lunga fase postbellica non si erano dovute ricostruire soltanto le città.

D.***

R. Dovendo riannodare i fili di una cultura e di un'arte al fondo di una cicatrice storica che in quel momento pareva non si sarebbe più rimarginata, il culmine del pensiero artistico come espressione solipsistica si intrecciava con l'epiteatro

brechtiano e con coeve complesse articolazioni nel risveglio dall'incubo dei conflitti. Questo nodo di tendenze trovava sullo stesso asse dell'impegno l'idea di un'arte e di una musica tese a portare alle estreme conseguenze un autocosciente processo di recupero dei valori. Dopo che fino alla fine degli anni trenta si era evoluto il linguaggio musicale con sperimentazioni in tutte le direzioni e si era creato un inaudito mondo sonoro che coniugava parnasi accademici a tarde avanguardie primitiviste e futuriste, i poveri anni cinquanta vedevano utopie e neorealismo espressivo volgersi in direzioni che lentamente hanno prodotto una *Neue Musik* che non poteva prescindere dall'idea di un ascolto sacrificale, un tipo di fruizione ardua e consapevole soltanto attraverso un paziente apprendistato.

D.***

R. È innegabile che il risultato sonoro in sé apparisse ed appaia ancor più oggi come un caos organizzato le cui leggi appartenevano ad una stanza dei bottoni nella quale i semplici ascoltatori non erano mai entrati.

D.***

R. Nulla di più lontano dalla attuale orgia dell'intrattenimento piacevole.

D.***

R. Certo! Ovvio che poi esistono territori di confine – e sono quelli più interessanti – dove la ricerca, l'intrattenimento, la contaminazione, etc. sono compresenti, ma questi territori sono comunque uno spazio di ricerca ...

D.***

R. Sì, non mi stancherò di ripetere che quella che veramente è la differenza non è un presunto livello di qualità, o una gerarchia che rende schizzinosi chi la avalla, in genere gli accademici: la differenza sta nella funzione.

D.***

R. Certo, è un problema di criterio di valore. Un'approfondita riflessione sui primi trenta anni del Novecento porterebbe a capire tutte le direzioni che nella storia sono state prese e le variabili in gioco che le hanno condizionate.

D.***

R. Ogni musica implica una funzione, ed è quest'aspetto che casomai è interessante discutere, oltre le comprensibili proteste da parte dei compositori seri, pesanti e chiusi in una nicchia autodistruttiva che non ha alcuna speranza di destare l'attenzione del chiasso mediatico.

D.***

R. D'accordo, torniamo a parlare del mio lavoro, ma mi risulta difficile scindere la mia esperienza personale da problemi generali...

D.***

R. Con *divina.com* ho voluto scrivere una composizione che avesse per protagonista la mia città, Firenze, e il suo massimo poeta, Dante Alighieri. Lo spunto mi è stato dato dal fatto che tra il 1900 e il 1907 furono apposte sulle mura del centro storico trentaquattro lapidi, ognuna delle quali con dei versi della *Divina Commedia*. Una signora inglese, Ida Ridiesser, nel 1913 scrisse un volume illustrativo su queste epigrafi: fin da piccolo io ero stato affascinato da questo modo di ricollegarsi a Dante nei luoghi stessi dov'era nato e vissuto.

Divina.com nasce dall'idea di creare un'installazione dei 34 diversi luoghi dove si trovano le lapidi tutt'oggi, alcune un po' ingrigite dall'incuria, altre ad altezza d'uomo – come quella sul Ponte Vecchio – scarabocchiate con pennarelli colorati. Ogni epigrafe dovrebbe essere affiancata da un monitor che trasmette il corrispondente video dei 34 che fanno parte del lavoro mixed media.

D.***

R. Sì, video clips di musica pesante, affidati all'ineguagliabile voce di David Moss che evoca perfettamente quella dimensione dove si contrappongono orrori, furori, diavolerie e visioni angelicate di armoniosa bellezza ...

D.***

R. Ho scritto per lui una parte vocale fatta di segni ideografici che si intrecciano al testo in una sintesi grafica di informazioni. David ha elaborato con me una realizzazione vocale coordinata con gli strumenti e i live electronics, secondo un contrappunto che si sovrappone esattamente e talvolta libera lunghe sequenze per voce sola che mettono in risalto il suo virtuosismo vocale impressionante.

D.***

R. L'epoca di Dante era ambedue le cose ma ancora altro: il senso della costruzione di una scienza, il meccanismo del sapere che cominciava a evolversi dalle superstizioni e dai misticismi, mentre la fede era l'unico tramite alla trascendenza.

D.***

R. Certo, intendo dire che anche nell'architettura di pietra di queste vecchie chiese e palazzi, nella stessa dimensione urbanistica, si ha l'idea di una *polis in progress* che arriverà fino a noi.

D.***

R. Sì, forse per contrario è quello che fa di Firenze una città scettica e diffidente all'idea di moderno, di innovazione.

D.***

R. Chi può dirlo? A volte può essere messo in atto un criterio totalmente contraddittorio, una specie di contrappasso della evoluzione: laddove non sembra le cose si muovono, al contrario di "cambiare tutto per non cambiare nulla", come scriveva Tomasi di Lampedusa.

D.***

R. No, casomai parlerei di un onnivoro uso di materiali senza vincolo di sistemi compositivi e di utilizzo di fonti sonore: no limits.

D.***

R. Questa libertà senza limiti mi ha permesso di sviluppare il mio pensiero compositivo senza mai perdere la fiducia che stando prima di una soglia di eccessiva complessità si riformulasse un linguaggio musicale di veloce comunicazione.

D.***

R. Forse Schnittke, Scelsi, Ohana, ma qualsiasi collegamento potrebbe essere fuorviante.

D.***

R. Ognuno porta con sé il proprio immaginario. Se riflettiamo sulla musica di Busoni, ed in particolare sulla *Sonatina Seconda*, che vide la luce nel lontano 1912, ci si rende conto che certi meccanismi, certe figurazioni, sono necessità strutturali per ottenere la stessa consequenzialità nell'evolvere momenti sonori. In realtà la libertà di conduzione è più forte dell'ancorarsi ai singoli processi aggregativi.

D.***

R. La storia del secolo passato è la storia di grandi capolavori, ovvio, ma anche la storia di una omologazione del processo comunicativo. Nell'Ottocento ancora le classi sociali erano molto distinte e ognuno aveva la sua musica. Non c'è proprio da avere nostalgia ...

D.***

R. Dopo anni di *Laboratorio Pianistico Metamusicale*, animato da tre composizioni dedicate al pubblico chiamato a eseguire, scrivere e improvvisare – *L'Apprendista stregone*, *To Gather Together* e *Self* – ho proseguito l'idea di una musica che cercava la comprensione sintattica della forma attraverso la metafora dello spazio, realizzando in parallelo delle musiche visive e scrivendo musica eseguibile con sintesi grafiche che andavano precisando suoni ed azioni con ideogrammi che lentamente riaffondavano nell'uso di un codice più o meno tradizionale, normalizzato per esigenze di funzionalità. Nasceva quindi una notazione che potrebbe essere definita *trans-tradizionale*, nella quale il codice cifrato si avvale di nuovi segni destinati non alla descrizione dei parametri del suono, bensì all'azione da compiere per ottenerlo: le due cose unite in una sintesi che si apre a tutte le possibilità foniche dello strumento.

D.***

R. L'opera di quegli anni portava dunque in sé l'utopia di un *suono segno gesto* e la *visione* come manifestazione di energia, un'energia che poteva esprimersi in vario modo, ma che trovava la sua rappresentazione, la sua potenzialità, nell'immanenza di un evento che quasi nulla concedeva a strategie minimali o a elaborazioni che si rifacevano a modelli accademici. Era anche la necessità di uscire da convenzioni sintattiche che tendono a sviluppare complessi edifici compositivi.

D.***

R. Certo, qualche cosa di analogo all'aforisma, per intendersi.

D.***

R. Fermare l'emozione allo stato del suo divenire, dei suoi sottili trapassi, secondo una spinta subliminale che non vuole codificarsi con l'uso di prassi riconoscibili.

D.***

R. Non c'entra niente il Surrealismo. D'altronde la frammentazione e il meccanismo di collage risalgono ormai ai primi decenni del Novecento.

D.***

R. Ok, credo che le mie *Due Sinfonie* e *Threnodia* per ventuno pianoforti potranno essere considerate ascoltabili da qualsiasi pubblico eterogeneo. Un grande lavoro sulla macrostruttura, grandi forme che nel semplice impatto di un ignaro ascolto abbiano elementi per dare delle indicazioni formali subito leggibili, per condurre, volendo, a un approfondimento che disveli nodi formali più sotterranei.

D.***

R. Ho scritto questi grandi lavori per una così strana orchestra proprio per una riflessione sulla complessità quando si fa così densa da raggiungere la soglia dell'entropia. Il pianoforte è uno strumento estremamente duttile, spettro sonoro articolatissimo. Basterebbe ascoltare la *Sonata* di Barraqué o *Herma* di Xenakis, per non parlare di *Klavierstücke* di Stockhausen o le *Sonate* di Boulez, per comprendere che un'orchestra di pianoforti presuppone una ricerca formale basata non sulle figure ritmiche o le altezze o le dinamiche soltanto, bensì sulla formulazione di tutti questi parametri dentro effetti timbrici. Suoni *muted*, pizzicati, sfregamenti sulle corde, clusters etc. sono le fonti sonore che se sovrapposte offrono un nuovo inascoltato mondo sonoro.

D.***

R. Tre per sette, ecco perché ventuno ...

D.***

R. Molte parti sono costituite dal contrappunto di tre macro fonti sonore (sette pianoforti), altre di sette (tre pianoforti) ...

D.***

R. Sì, certo, Feldman o Glass o Pärt, con un'altra forma di semplicità, possono essere considerati in qualche modo l'esatto contrario ...

D.***

R. Soprattutto una musica che disegna forme, immagini, figure sonore che nella loro entità non hanno tempo di compiere metamorfosi perché nel tempo sopravvivono altri eventi.

D.***

R. Nella sovrapposizione di queste fonti sonore ho evitato l'annullamento di un suono su un altro suono ed ho cercato un dosaggio che credo abbia reso possibile l'individuazione di un ordine immanente, una macrostruttura che organizza il magma timbrico.

D.***

R. La risposta, tornando in ultima analisi al problema della comunicazione musicale, sta nella consapevolezza che la musica impegnata, quella con velleità artistiche, quella che ricerca, sperimenta, che non vuole soltanto piacere all'ascoltatore, che non ambisce a stare nel circo mediatico, vive di un rapporto interpersonale, non per le grandi aggregazioni.

D.***

R. Non cerca l'immediato consenso ... però necessita di un ascolto curioso e paziente. Un mondo da scoprire che può essere affascinante come il canto delle sirene, fermo come la meditazione, agile come il volo, profondo come l'estremo remoto confine che la mente può arrivare ad immaginare ...

D.***

R. Spetterebbe a chi ha la responsabilità di scegliere e pianificare elargendo mezzi per poter realizzare le cose. Ci vuole un disegno di politica culturale che riporti anche la musica d'arte al centro: le nuove generazioni corrono il rischio di essere assordate da un'invasione di pop, rock, jazz etc. intesi come *semperverdi* ...

D.***

R. Si corre il rischio di vedere poco altro, rispetto agli attuali sessantenni componenti dei gruppi storici come un feticcio cult, e la musica di quaranta anni fa, allora nuova, come intramontabile ...

D.***

R. Chi lo decide se non dei manager, degli investitori? È chiaro che piace, come piacque e piacerà. Fu fatta generalmente apposta per questo e rappresentava lo spirito del suo tempo, di quella generazione. Questo in sé è un fatto molto positivo. Benissimo. Ma il resto, le altre musiche?

D. ***

R. Non so se poi si ha voglia di andare in vacanza con il grillo parlante...

Of course the music is a great difficulty.

You see, if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk.

Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*

In

"Alfabeta2"

A.2 n.2, 2011

Autointervista 12

Slow hearing

2011

In "Alfabeta", II, 7, marzo - aprile 2011

D. ***

R. Sì, parliamo della musica dal punto di vista del tempo, però prima vediamo se il piacere dell'ascolto debba essere considerato il fine ultimo di quella che al primo anno di solfeggio era definita: "L'arte dei suoni". Nel frontespizio dei *Valses nobles et sentimentales* Ravel riportò la frase di Henri de Régnier: "... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile". Eravamo agli inizi del Novecento e la scena musicale, non solo in Francia, su una solida base accademica formata da maestri come Fauré, identificava nel piacere dell'ascolto un criterio estetico, con un uso dei procedimenti descrittivi che aveva come scopo un rassicurante viaggio nel tempo. L'idea di "piacere" in musica per ogni epoca e ogni autore, direi in ogni composizione, porta intrinsecamente principi estetici autoreferenziali che sono imparagonabili tra loro. Sono questi principi che rileggono il passato e prevedono futuri percorsi, a volte in modo scorrevole, altre mediante forti traumi. Fatto sta che la voluttà del rumore nell'idea di Russolo o l'algido ed austero piacere iniziatico di Busoni di un secolo fa non sono proprio da mettere in relazione con la Neue Musik o il minimalismo né con la più recente computer music e neanche con Zuccherò Fornaciari.

D. ***

R. Musica d'oggi? Nuova creatività? Prospettive della innovazione e ricerca? Musica giovanile? Il jazz si avvia a diventare centenario, i complessi rock hanno più di mezzo secolo, la disco music ormai decenni come tante altre specie ripetitive che appaiono sempre nuove in questo mondo commerciale privo di memoria, con giovani generazioni appassionate di musica che ne vivono il mito con energia e passione, ma ignari di questa coazione a ripetere. Torniamo però alla iniziale domanda sul tempo.

Il tempo! Questo parametro che per Ezra Pound, eccentrica figura di poeta e musicista dalle scelte politiche esecrabili, rappresentò lo spazio semantico della musica. In *Antheil and the Treatise on Harmony*, diceva che la distanza di tempo tra uno o più suoni e il seguente fosse la sostanza dell'armonia, e con sguardo obliquo rendeva in questo concetto un totale possibilismo sulla materia grammaticale, vale a dire che non gli importava la scelta dello spettro sonoro, della singola vibrazione, regolare o irregolare, bensì la dialettica temporale di essa con la precedente e la successiva.

D. ***

R. Che cosa significa? da più di trent'anni la quotidianità ha trasformato profondamente la percezione del tempo e dello spazio: ormai nella durata di un'opera come *Parsifal* di Richard Wagner con un volo di linea si può andare da Lisbona a Mosca, nella durata delle *Variazioni Goldberg* di Bach (senza ritornelli) si può andare da Bologna a Firenze con il *Frecciarossa*: tutto è diventato stretto. La durata standard di una canzone va da due a meno di cinque minuti, mentre un jingle pubblicitario dura trenta secondi. Poi ci sono i tempi televisivi, il delirio di onnipotenza del telespettatore che con il telecomando può rendere compresenti varie emissioni: lo stesso succede nella navigazione in internet. Lo zapping contribuisce a creare una identificazione con un virtuale che piano piano si va sostituendo illusoriamente alla realtà: in quel mondo il tempo corre veloce ma misurato, mentre nella realtà è una dimensione difficilmente calcolabile: viene in mente Peter Sellers in *Oltre il Giardino*.

D. ***

R. Le nuove generazioni avranno sempre più difficoltà a misurare il tempo e lo spazio reale, oltre l'intrattenimento che crea un ascolto tra l'ormonale e il distratto, lontano dall'atteggiamento meditativo necessario a tanta musica d'arte di oggi e di ieri.

Oggi pare valere soltanto l'immediatezza, dopo l'accelerazione cominciata con le avanguardie storiche del primo Novecento: un'idea di "evento" reiterabile ma sempre nuovo, la memoria corta, l'effimero come sistema che sforna sempre novità e qualche *evergreen*. Produttivo per un'industria dell'intrattenimento, questo rende difficile la speranza che si crei un pubblico attento alla musica d'arte pesante, sprofondata sotto quella leggera nel mare del generalismo: un fast food dell'ascolto veloce che vive di logiche commerciali che estromettono uno *slow hearing*.

D. ***

R. È presto riscontrabile. A tutt'oggi il "piacere della musica" è identificato in un ascolto esclusivamente emotivo, da parte della quasi totalità di un pubblico non solo giovanile che stenta a conoscere e riconoscere aspetti formali, galleggiando solo sull'onda di trapassi emotivi. Oggi conviviamo con il rumore di fondo della vita moderna in cui la cultura o, meglio, le inculture compresenti, collocano la musica in una funzione di arredo, oltre Satie, un "usa e getta" da centro commerciale, mentre i miti necessari della storia musicale, il *tatatata* della Quinta di Beethoven, o altri slogan famosi, sono talmente totemizzati che sembra che le nuove generazioni non possano interessarsene oltre semplici slogan sonori, come fossero lontani, sull'Isola di Pasqua. Il problema anche qui è il tempo: all'iniziale *tatatata* fa seguito un'altro *tatatata*, ma è solo l'inizio... appena nella *Quinta Sinfonia* Beethoven elabora tessuti complessi cade l'attenzione, non c'è più tempo, è come se il jingle pubblicitario dovesse fare posto al successivo: la televisione è la principale responsabile di questo killeraggio del tempo. Questo accade sicuramente perché gli ascoltatori non hanno sviluppato una modalità di analisi dall'ascolto, la competenza comune con questi decenni di trash mediatico è degenerata con il telecomando in mano e il pubblico è carente di una formazione di base.

D. ***

R. Sì, però ritengo giusto che i Conservatori vadano difesi dalle tante critiche che sono loro rivolte: i fatti dimostrano che sono scuole di eccellenza, talmente buone sotto questo profilo, nonostante ci siano tanti detrattori, che sfornano a getto continuo solidi professionisti e qualche grandissimo talento: ma fuori da questi pochi rari luoghi di resistenza sulla cultura musicale, sui beni musicali, c'è un deserto purtroppo non silenzioso. Per sostenere questa musica d'arte, oggi con il costo di un concerto di qualche pop star settantenne o di Allevi, che ha finalmente trovato la sua collocazione commerciale migliore nella pubblicità televisiva della Fiat, si potrebbe fare un ciclo di concerti per molte settimane, facendo suonare tanti eccezionali giovani talenti che se ne stanno troppo tempo in attesa, con le mani in mano ...

È una visione realistica: è un dato di fatto che nel nostro panorama culturale la musica d'arte è stata relegata ad una drastica marginalità, drastica come i tagli.

Quando ero adolescente un novantenne su un treno per Siena mi disse che non si muore di fame, ma d'ignoranza: oggi un Ministro del Tesoro può dire che con la cultura non si mangia ...

D. ***

R. Mi sembra un destino feroce e sui grandi numeri il populismo è di destra, di sinistra e di centro. Alcuni dicono di essere al di sopra, ma poi ci si accorge che non c'è davvero la volontà di sostenere una prospettiva che affronti il problema di uno slow hearing per le nuove generazioni.

I musei sono abbastanza affollati e il mito dell'arte come patrimonio da tutelare e conoscere, se non crolla, è un mito condiviso, ma per la musica la condivisione passa dalla necessità che ci siano esecuzioni e qui si pone un problema di scelte. Sulla distribuzione dei soldi pubblici e la gestione globale della faccenda c'è da stendere un velo di pietoso silenzio, diverso dal cageano 4'33", oppure aprire un forum di dimensione nazionalpopolare. Ma invece di far fare a noi i grilli parlanti, dovremmo partire da trasmissioni televisive e radiofoniche che fornissero ascolti, dalla musica antica fino a quella contemporanea, ne allargassero la conoscenza in un suo calmo tempo di ascolto: nei palinsesti di tutte le televisioni del suolo italico oggi si chiacchiera, ma non si fa un bel niente di decisivo a questo scopo. Calo dell'auditel e dello share: ma quando mai la cultura e l'arte sono state schiavizzate in questo modo da una così bassa idea commerciale? I politici sono i diretti e gli indiretti responsabili di tutto ciò, perché a loro risale poi il controllo del consenso. Nelle scelte favoriscono intrattenimenti che creano adesione ad un modello che nella loro visione disegnerebbe una società più civile e consapevole, ma se si guarda e ascolta ciò che accade è roba da propaganda di regime mediatico.

D. ***

R. Bisogna riuscire a scalfire il muro di indifferenza e di ignoranza non dei destinatari della musica, bensì di coloro che decidono come elargire i finanziamenti, vedere la pochezza culturale con la quale considerano la musica e la sua importanza nel sociale, che non va oltre un superficiale intrattenimento. È sempre un problema di tempo: quello dei media è dominato dalla pubblicità che è forse il modo più diretto di dettare legge, ma se potessero essere messi in atto dei format nei quali finalmente presentare, far sentire ed approfondire le composizioni che possono essere scelte come un insostituibile cammino della storia del Novecento – di questo Duemila che ha già dieci anni – non si allargherebbe il vuoto generazionale che ormai è di dimensioni tragiche perché privato di una vera avanguardia che crei l'utopia del futuro in arte. Le avanguardie storiche del primo Novecento e quelle successive degli anni cinquanta-sessanta hanno avuto forte responsabilità nel dirigere la materia sonora verso l'afasia o il caos, la forma verso speculazioni matematiche o verso l'evento estemporaneo, mentre la commercializzazione del secondo dopoguerra si è concentrata su forme di una musica leggera che continuava il populistico strapaese che aveva connotato il regime fascista. Ci sono bastati gli strapaesi, la mistica criminale del nazismo e il ritorno alle balalaïke comuniste per capire l'uovo di Colombo che il controllo sociale da parte di un potere avviene in gran parte attraverso la cultura; la propaganda, allora con minori mezzi, oggi sofisticatamente invisibile, non è più direttamente mirata al consenso coatto, ma lo fa con criteri di marketing che sfruttano più indirettamente le seduzioni veloci, quelle che colpiscono sotto la cintura di un immaginario continuamente in stato di de-sublimazione.

D. ***

R. Per esempio Baricco quasi venti anni fa in quel tanto discutibile libro *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* diceva: "Niente può salvare la musica colta dal triste destino di sfumare in prassi oscurantista e truffaldina se non l'istinto a metterla in corto circuito con la modernità. Essa deve tornare ad essere *idea che diventa* e non parola d'ordine che si svuota nel tempo."

Questa affermazione è condivisibile nel valutare il solipsismo utopico, strutturalista e comportamentista, della Neue Musik, sedotta irreversibilmente dall'utopia del "riassorbimento del tempo nello spazio" – come ben definiva Bortolotto quarant'anni fa nell'intramontabile *Fase Seconda, studi sulla nuova musica* – e la grande stagione strutturalista, su questa rampa di lancio, è partita come un missile nell'iperspazio per una ventina di anni. Ma attribuire alla ricerca musicale il diktat di una parola d'ordine che comprende la molteplicità delle tante esperienze diverse, ha creato un alibi per rimuovere interi decenni di ricerca musicale. In tutti i casi è il tempo che è stato svuotato, e da una nuova dimensione temporale la cultura del moderno recupererà dei criteri non commerciali che richiedono pazienza e curiosità per l'orientamento delle nuove generazioni.

D. ***

R. In ultima analisi cerco di rispondere dicendo che l'accettazione globale del tempo, del suono, del rumore, come forma organica del quotidiano, insegnata da Cage, è l'antidoto definitivo, e chi è preposto a fare delle scelte ha doveri di politica culturale che non possono eludere una preparazione culturale. Lo sfacelo di questo trash mediatico che indirizza grandi numeri verso l'ebetismo acritico è sì colpa di una mancanza di competenza, ma è anche frutto di una continua rimozione del tempo sia di proposta, sia di ascolto, sia di prospettiva necessaria alla rivitalizzazione di un patrimonio che consente di proiettarsi nei suoni e/o anche forse nei rumori futuri: una ignorante speculazione sul trend in cerca di consenso.

D. ***

R. Sì, avrei un'ultimissima cosa da aggiungere: i responsabili delle politiche culturali, il trend, i governi, tutto passa, mentre le opere scritte restano, il grande deposito di progetti musicali che bene o male giace al sicuro in scaffali pubblici o privati rimane intatto come pietre silenziose, come mi è capitato spesso di dire. Può accadere che ogni generazione che viene dopo si imbatta e trovi in questi "beni musicali", per dirla in modo ministeriale, delle fertili radici in cui innestare una ricerca ed una innovazione futura e questo intreccio non esclude musiche leggere alle quali non si nega peraltro la funzione di intrattenimento. Non esiste compositore che non spera che il progetto scritto sia in attesa di potenziali futuri ascolti: non è un prodotto alimentare con sopra la data di scadenza. Al di là dell'establishment di questi ultimi decenni, oggi molte cose sono in rapidissima trasformazione, perché un grande numero di giovani si è affacciato su internet, realtà che le generazioni precedenti non immaginavano neanche.

Questa ultima considerazione dà un forte ottimismo, perché nella totale libertà di scelte si ha tutta la possibilità di navigare in una rete dove anche la musica di ricerca, quella d'arte, anche la più ostica, ormai è un deposito accessibile, con una nuova idea di tempo, con un accessibile futuro di progressivo copyleft.

Tutto può avvenire con rapidità sorprendente.

In

"Alfabeta"

A.2 n.7, marzo - aprile 2011

Mitologie di Daniele Lombardi

Di Paolo Somigli

«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». Queste parole di Umberto Galimberti (*Orme del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 39-41) descrivono il mito e ben si prestano ad introdurre *Mitologie* (1996-2003) per pianoforte di Daniele Lombardi. Con *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 che 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. Il primo episodio, *Con calma ampiezza*, è basato per intero sulla ripetizione di una nota (un fa), su cui s'inseriscono note staccate e gruppi pulviscolari di suoni. La ripetizione della nota, ora regolare ora rapidissima e con caratteri di tremolo, viene spezzata da altre figure tipiche del linguaggio musicale di Lombardi, come i *clusters* (agglomerati dissonanti di suoni) o i brevi arpeggi che si protendono verso l'acuto. L'atmosfera d'attesa si scarica quindi nel secondo episodio, *Impetuoso*, condotto su un elemento peculiare della musica di Lombardi: il trillo di *clusters* che percorre la tastiera variando nella direzione e nell'intensità, come un'onda sonora vorticoso e travolgente. Segue quindi il terzo episodio, *Lentissimo con tenerezza*

estrema: è questo un'oasi d'incanto prodotta dalla ripetizione continua di una breve figura ascendente contrappuntata alla fine da un nuovo elemento tipicamente lombardiano, i *clusters* acuti e delicatissimi che devono manifestarsi incorporei, "come trasuoni". Segue quindi l'episodio conclusivo, *Instabile*, nel quale tornano alcuni degli elementi già osservati (le note ribattute, gli staccati, il trillo di *clusters*) in una costruzione rapsodica che tiene sempre in sospenso l'ascoltatore fino all'evaporazione nell'acuto dei fugaci suoni finali.

La seconda delle *Mitologie* fu scritta nel 1999. Essa presenta una struttura deliberatamente frammentata in brevi episodi. L'inizio, *Cupo*, si fonda sull'effetto di tremolo ottenuto dalla ripetizione rapidissima di una nota; il discorso procede quindi con un'ampia campitura di carattere contemplativo al termine della quale una graduale accelerazione della velocità ed un progressivo ispessirsi della scrittura conducono a un vasto episodio frenetico e percussivo. Una nuova oasi estatica cede quindi a tremoli d'accordi e di *clusters* fino a sfociare in un travolgente ed inesorabile *Ostinato*, basato su sequenze di *clusters* accentati in maniera irregolare ed imprevedibile. Il ritorno degli elementi sonori del *Cupo* iniziale avviano la conclusione del brano: udiamo gli echi di quanto accaduto fin qui in un clima però più raccolto e rarefatto che s'increspa solo negli ultimi secondi, prima che l'ultimo grande fortissimo venga spento gradualmente in un "lunghissimo rallentando e diminuendo".

Più concentrata è la terza delle *Mitologie*, composta nel 2002. Essa è la più breve dell'intero ciclo. Si apre con un accordo *muted*, ottenuto deformando il suono del pianoforte con la pressione delle corde corrispondenti ai tasti che si stanno premendo: tale effetto – un'altra delle specificità del linguaggio pianistico di Lombardi – tornerà con insistenza nel corso del brano, soprattutto nelle fasi d'avvio e verso la conclusione. Tutto il discorso procede per fratture, con le successioni di suoni ribattuti – il materiale principale di questo pezzo –, continuamente spezzate da *clusters* e suoni *muted*. L'esito complessivo, però, non è affatto frammentario. Il lavoro si sviluppa infatti secondo un disegno ad arco, con un graduale incremento della velocità, della densità sonora e del contrasto, un culmine caratterizzato da un episodio ritmico e dinamico, e un progressivo decremento dei vari fattori fino all'etereo ed ondivago disegno conclusivo. Come per paradosso, all'omogeneità dell'insieme contribuiscono in maniera determinante i contrasti e le fratture: essi fanno parte del circoscritto numero d'elementi che costituiscono la composizione, e proprio il loro continuo manifestarsi permette all'ascoltatore di seguire con tensione ininterrotta un discorso musicale sommamente coeso e coerente.

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 dall'ormai familiare 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. Molti degli elementi incontrati sinora tornano in questo finale (i *clusters*, i ribattuti, i suoni *muted*, gli arpeggi, i gruppi di note nell'acuto), trasfigurati e assorbiti in un'atmosfera sempre più aerea e impalpabile. *Mitologie 5* chiude quindi 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 una nuova dimensione: quella della sinestesia di musica e immagine. Lombardi riversa infatti in *Mitologie 5* la propria esperienza nell'ambito dell'intersezione fra linguaggi artistici. Il principio di fondo di questa ricerca, che dagli anni '60 ha trovato in Firenze un ambiente particolarmente fecondo, è l'inscindibilità delle arti. Suono, gesto, segno – e la percezione che di essi ha lo spettatore – non sono elementi irrelati; sono invece parte di una realtà più ampia che nasce dal loro reciproco interagire e intersecarsi. In *Mitologie 5* Lombardi 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» (D. Lombardi, *Augenmusik. Musica per occhi*, Firenze, Centro Di, 2001, p. 15). 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.

Paolo Somigli

LA PORTA SONORA. DIVINA.COM, PARADISO.

*Gli artisti sono i
sacerdoti dell'arte.
La religione senza
l'arte sarebbe muta,*
PAOLO VI

UNA FOLGORAZIONE

La musica, sia strumentale che visiva, ha sempre trovato a Celle ottima ospitalità come è largamente testimoniato dalle tante iniziative che hanno segnato la storia degli ultimi cinquant'anni di attività. Dagli omaggi al caro indimenticabile Luciano Berio, all'attività svolta con Contempoartensemble, ai numerosi incontri con il compositore Andrea Mati, a Virgilio Sieni nonché a Giuseppe Chiari, Luciano Ori e Piero Fogliati (musica visiva), del quale fa tuttora sfoggio la presenza di un'orchestra concertistica formata da sette strumenti azionati ad aria e acqua, oltre alle altre numerose iniziative.

Lo stesso maestro Daniele Lombardi, nell'anno 1992, In occasione dell'inaugurazione dell'*Opera-Teatro* di Beverly Pepper (dedicata a Pietro Porcinai), ha composto per Celle l'opera *l'ORA ALATA, Wandererphantasie su testo di Ovidio* e negli anni successivi diversi altri concerti e performance. Oggi mi trovo con lui felicemente coinvolto nella realizzazione della 75^a opera ambientale permanente: un nuovo portale in bronzo per la Cappella, con note scolpite dal Maestro, che danno voce sonora al finale per violino solo della sua composizione: *Divina com. vergine Madre, ispirata alla Vergine di San Bernardo*, contenuta nell'ultimo canto del *Paradiso* di Dante.

L'opera nasce con il proposito di alternare maestri e allievi violinisti a porsi davanti al portale per suonarne lo spartito in esso riprodotto, altresì il suono verrà automaticamente scandito ogni qualvolta la porta verrà aperta.

Nel calendario, che regola la vita della Collezione di Celle, desidererei proporre di festeggiare ogni anno il 5 luglio, giorno della folgorazione che ha dotato la Cappella di Celle della *Porta Musicale*.

E' stato infatti quel giorno che ho invitato Daniele Lombardi a sottopormi alcuni spartiti delle sue composizioni, tra i tanti da lui composti nel corso della sua prestigiosa carriera, richiesta da me finalizzata alla realizzazione dell'idea.

Non essendo un esperto del linguaggio musicale non potevo che affidarmi alla parte visiva degli spartiti che mi venivano sottoposti, tra questi è scattato un amore a prima vista, uno,

più degli altri, ha subito attirato la mia attenzione, convincendomi pienamente sul piano estetico. Detto-fatto, questo sarebbe stato ciò che avrebbe appagato il mio desiderio. Quando poi Daniele mi ha spiegato il tema a cui si era ispirato, non c'è restato altro che correre insieme in fonderia.

Giuliano Gori

Nel 2004 scrissi *Divina.com*, una composizione che nasceva dall'idea di creare un'installazione nei 34 diversi luoghi danteschi nel centro di Firenze dove nel 1907 una signora inglese aveva fatto collocare delle lapidi con frasi dalla Divina Commedia.

Avevo concepito questo lavoro come un incessante apparire di spunti melodici di varia configurazione, a volte intesi come false citazioni, apparizioni fugaci che usano liberamente logiche intervallari con una continua tensione verso esasperata espressività, in contrappunto libero con i piccoli labirinti della parte vocale.

Nel primo episodio "...NEL MIO BEL SAN GIOVANNI" ho inserito una citazione del Rondeau a tre voci *Ma fin est mon commencement...et mon commencement ma fin* di Guillaume de Machaut, intrecciato contrappuntisticamente a queste fonti sonore.

La successione dei brani, in questa versione che ha preceduto quella finale per orchestra, presentava organici vari, da assoli di strumenti o di voce che a volte funzionavano come cadenze virtuosistiche, a duetti tra strumenti singoli e voce, a momenti nei quali si impiegava l'intero ensemble di sei strumenti e fino all'intero uso delle fonti sonore.

L'ultimo brano, relativo all'epigrafe "VERGINE MADRE, FIGLIA DEL TUO FIGLIO...", è rimasto nelle due versioni affidato ad un assolo di violino, dopo oltre un'ora di una narrazione sonora di forte impatto drammatico, in un clima sonoro che evocava le forti emozioni del testo, nella distanza dei secoli che le pietre di Firenze ricordano.

Nel 2004 eseguiamo per la prima volta la composizione per voce, ensemble, video e live electronics nella Tribuna del David della Galleria dell'Accademia, con la straordinaria vocalità di David Moss, poi ebbe una seconda esecuzione nel 2008 a Roma, per la Istituzione Universitaria dei Concerti e nel 2015 la prima della versione finale per Orchestra a Ravenna Festival, sempre con David Moss. *Divina.com* sarà attuato secondo il mio progetto finale quando a Firenze verrà realizzato un allestimento con una realtà aumentata in prossimità di ogni lapide, in modo da attivare su un telefonino o un Ipad, il suo relativo video sonoro.

Quando nel 2004 avvenne la prima esecuzione di *divina.com, lapidi dantesche a Firenze*, molte foto mostrano come Giuliano Gori fosse seduto proprio davanti a David Moss e l'ensemble diretto da Antonio Ballista, in una panca laterale, addirittura davanti alla consolle dei live electronics.

La stima e l'amicizia che ci ha sempre legato ha avuto un momento per me esaltante quando mi telefonò, qualche mese fa, con questa richiesta di una musica che aprisse la porta della Cappella di Celle. Lì per lì ero preso alla sprovvista perchè era davvero la prima volta che riflettevo sulla possibilità di una porta musicale, poi l'ultima lapide di *Divina.com* è stata la nostra scelta. Questo alzare lo sguardo, in un suono sottile, evocava in me una grande spiritualità, e mi ha reso felice vedere come Giuliano Gori con la sua sensibilità ha immediatamente colto questo aspetto.

Il progetto di questa grande porta in bronzo prevede, dopo l'esecuzione da parte di Francesco D'Orazio, altre esecuzioni da parte di molti giovanissimi violinisti, in un succedersi continuo di nuovi momenti sonori scaturiti da queste note fissate per sempre nel bronzo.

Daniele Lombardi

MUSICA VIRTUALE 22

Le numerose opere di Arte Ambientale, installate nell'ultimo mezzo secolo a Celle, potremmo anche definirle un proseguimento di una attestata tradizione di quanto è avvenuto negli oltre tre secoli precedenti. Sono moltissime le installazioni di pregevoli manufatti nati, oltre che per abbellire la proprietà, per il culto e lo svago. Basterebbe ricordare la stupenda Cappella, la storica Voliera, la Palazzina del thè, le Cascate, la Piramide oltre al Bowling e tanti altri.

Quest'ultimo, il Bowling, pur avendolo curiosamente apprezzato, ci siamo limitati a non usarlo, lasciandolo intatto come una doverosa testimonianza storica. Si può presumere che questa presenza a Celle sia tra le primissime nate in Italia, se non come vedremo addirittura la prima. La storia del "Gioco dei Birilloni" è antichissima, ma organizzata secondo il bowling moderno, è entrata in grande voga in America soltanto a partire dal 1880, attirando un particolare interesse tra le donne, inizialmente tra quelle di elevato livello sociale. Questo però ha dato inizio, a partire dal 1907, alla costituzione dei primi "Women International Bowling".

Alla fine del XIX sec. l'eco di questo successo ha raggiunto la ricca eredietera americana, moglie del nobile Giuseppe Matteini, proprietario di villa Celle, la quale ha chiesto e ottenuto di costruire nel parco un apposito edificio dedicato al gioco del Bowling.

Gli avvenimenti che ci vedono coinvolti durante questo fine 2016 e le aperture del prossimo anno, dedicate alla Città di Pistoia Capitale della Cultura, ci hanno ispirato a mettere in gioco espositivo anche l'ultimo residuo spazio espositivo coperto disponibile: appunto il Bowling di Celle.

Ma quale migliore altra occasione potevamo avere oltre a quella di affidare questo prestigioso luogo al Maestro Daniele Lombardi, già esecutore della Porta Sonora della Cappella.

Tra le numerose opere grafiche e pittoriche realizzate dal Maestro abbiamo privilegiato "Musica Virtuale 22", si tratta di una tela di ben venticinque metri di lunghezza che, oltre ad avvolgere quasi interamente lo spazio del Bowling, riconferma la vocazione di Lombardi a coniugare la musica con l'arte visiva.

L'opera, già esposta in altra occasione, è degna di confrontarsi con quelle dedicate da Kandinsky alla musica, in modo particolare a quelle riferite al compositore Schönberg.

A partire dall'inizio del XX sec. è cominciata una intensa interdisciplinarietà tra le varie culture, in questa fase l'arte visiva è stata fecondata sia dalla scienza che dalla musica. In questo ruolo Daniele Lombardi lo possiamo considerare un protagonista e l'opera esposta temporaneamente nel Bowling ne è una concreta testimonianza, come del resto lo è la Porta Sonora per la quale ha plasmato con la cera una per una le note prima che queste passassero alla fusione in bronzo.

G.G.

<https://www.yumpu.com/it/document/view/15647658/suono-segno-gesto-visione-tra-forma-ed-evento-konsequenz>