

Le orme dello Jeti

Daniele Lombardi

Non fu mai possibile segnare le sei lettere della parola "verità" sui cinque fili del pentagramma: il problema è insolubile – non solo matematicamente.

Alberto Savinio

Chi volesse avere una informazione sulla architettura di questi ultimi trenta anni non ha che due sistemi: o procurarsi un biglietto aereo e girare il mondo per mesi, o vedere una esposizione di progetti, plastici e fotografie che riuniscono insieme una documentazione sulle cose più significative. Da una considerazione analoga sulla musica contemporanea nacque *Spartito Preso – La musica da vedere*, nel cui catalogo (Firenze 1981, Vallecchi) proponevo una sistematizzazione della notazione musicale, un criterio di analisi mediante il quale l'osservazione del progetto compositivo avrebbe dovuto essere sufficiente per rendersi conto di come funzionava il rapporto tra autore e interprete, quindi successivamente tra produzione sonora e ascolto.

Premessa una grande mobilità di situazioni all'interno della relazione tra queste tre entità della comunicazione musicale, distinguevo dodici diversi tipi di progettazione, che spesso possono anche convivere multipli all'interno dello stesso progetto, dodici diverse modalità che sono espresse mediante tre codici:

1) codice cifrato

una notazione basata su una serie di segni convenzionali, con uno statuto che ne determina i parametri più o meno esattamente. La scrittura tradizionale è un tipico esempio di codice cifrato, ma si possono considerare tali anche notazioni che si pongono nello spazio della pagina secondo gli assi cartesiani, cioè diagrammi, o comunque grafici dove i parametri sono stabiliti da precise misurazioni spaziali;

2) codice visivo

notazione per immagini, che va dalla

diagrammatica con caratteristiche di indeterminatezza dei parametri, a segni ideografici, basati su convenzioni analogiche tra segno grafico e suono, di tipo arbitrario. Sintesi spazio/temporali dell'evento sonoro e/o delle azioni da compiere per provocarlo;

3) codice verbale

definizione mediante testi linguistici di eventi sonori o delle istruzioni per realizzarli.

Il codice cifrato interessa la fase del processo di comunicazione che ha per protagonisti l'autore e l'esecutore, il codice visivo e quello verbale invece hanno visto in molte esperienze artistiche un ribaltamento dei modi, per il quale a volte il destinatario era chiamato a partecipare direttamente all'azione. Le dodici modalità, differenti per funzione e realizzazione, erano:

1) *Notazioni dissidenti e curiose*, sistemi che intendevano sostituire la notazione tradizionale, come quella numerica di J. J. Rousseau, o la *Musica Figurata* di Grandville;

2) *Notazioni delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento*, nelle quali la crisi del linguaggio musicale era crisi della funzione e grande transizione dalle certezze di una consolidata civiltà strumentale, verso spazi di ricerca che aprivano possibilità a 360 gradi;

3) *Notazione di azione*, nelle quali il suono di trasferiva sia come gesti da compiere per ottenerlo (con segni particolari che alludono a questi gesti), sia al decorso del suono nel tempo, con segni che pretendono di visualizzarlo. Queste scritture di azione sono state il vettore dal 1950 in poi di un'alea che tendeva progressivamente a staccare il suono dalla immagine grafica della sua progettazione (v. la raccolta di saggi di D. Guaccero, pubblicata in occasione del Festival di Nuova Consonanza a lui dedicato, Roma 1984);

4) *Notazioni di musica concettuale*, opere visive che instauravano una dimensione metamusicale,

proponendosi come progetti non realizzabili, nei quali il distacco dal suono giungeva ad assoluti radicalismi;

5) *Notazioni per la musica elettronica*, vari tipi di diagrammi e progetti per realizzazioni elettroniche;

6) *Notazioni per il computer*, idem, per un uso del computer nella produzione del suono;

7) *Notazioni meccaniche e giochi speculativi della composizione*, tutti quei processi di formulazione in base a transcodificazioni di prassi matematiche, applicazioni nel campo dei parametri musicali di giochi, di figure geometriche e tutte le possibili strutture extramusicali;

8) *Notazioni di poesia sonora*, un sistema a sé per la realizzazione vocale;

9) *Notazioni per azioni interdisciplinari*, partiture di eventi sinestetici, dove i prodotti di diverse discipline venivano progettati secondo particolari simultaneità;

10) *Notazioni supplementari*, trasposizioni visive di fatti sonori pre-esistenti;

11) *Notazioni a strutture mobili*, sistemi di frammenti compiuti il cui ordine è stabilito dall'interprete, più o meno estemporaneamente;

12) *Notazioni tradizionali e trans/tradizionali*, cioè la storia della notazione tradizionale dal 1950 ad oggi, sistema che ha convissuto e sopravvissuto a tutti gli altri, assumendone ciò che di funzionale veniva ideato.

Questa elencazione di diversi tipi, che a tutt'oggi mi pare esaustiva, teneva conto anche della distinzione che K. Stockhausen aveva operato in *Musik und Graphik* ("Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", Mainz 1960):

1) *Scrittura di azione* – descrizioni delle operazioni da compiere per produrre il suono;

2) *Scrittura di progetto* – progetto in qualche modo cifrato, a volte autonomo, con la possibilità anche di essere svincolato dalla eventuale

realizzazione;

3) *Musica da leggere* – esclusivamente visiva, quindi senza realizzazione sonora, da essa completamente autonoma e realizzata con grafismi, ideogrammi o comunque sistemi riferiti alla percezione visiva;

4) *Musica solo da udire* – intraducibile in una notazione, improvvisazione;

5) *Gradi intermedi di musica da leggere e da vedere* – un testo che fa da supporto visivo alla esecuzione fisica in modo che la comunicazione musicale avvenga contemporaneamente mediante due significanti: uno visivo ed uno sonoro, in analogia reciproca.

L'attuale ritorno dei sistemi semiografici a concentrarsi su un criterio di *funzionalità* della grafia è il sintomo di un recupero, una riconvalida di certi livelli semantici che sembravano essersi dissolti irreversibilmente. L'artista concettuale, fattosi critico, è stato spodestato dal critico che si è fatto artista, mutuando una scelta operativa che in sé è speculazione critica, un ripercorso, un sicuro viaggio in terreni consueti della storia dove appunto il critico può tornare a fare della letteratura. Questa è la riaffermazione di una civiltà musicale che ha scoraggiato l'invenzione, l'esperimento, ri-trovando l'elicoide del ritorno sempre sulle stesse orme. Ma questo mi appare oggi una induzione forzata dovuta alla società della iper-informazione, che necessita di spettacolarizzare anche il bollettino metereologico. Molti hanno salutato questa *nuova espressione* della musica come rinascita, ma ci sono tutte le caratteristiche per definirla una immobilizzazione per poter mantenere in piedi l'apparato del mercato della musica, per tenere immobili certi riti e certe cerimonie come l'opera e il concerto, che rischiavano di essere travolti da una nuova spettacolarità alla quale l'industria della musica non si sentiva ancora pronta.

I congressi che sono stati fatti sulla grafia musicale (Darmstadt 1964, Roma 1972, Belgrado 1973, Gand 1975 per citarne soltanto alcuni tra i più significativi) erano prematuri e soltanto oggi, dopo che la notazione *trans/tradizionale* ha restituito alla

grafia quasi totalmente la sua caratteristica di cifratura funzionale, si rende possibile e necessaria una analisi storica. La proposta non è di una compilazione o di una tassonomia ad uso degli esecutori, proseguendo il prezioso lavoro di Karkoschka (Celle 1966, Moeck), cosa che casomai compete ad un aggiornamento all'interno di una nuova didattica nei conservatori (la speranza non muore mai), quanto un discorso globale sul processo di comunicazione musicale che scaturisca appunto dall'analisi del rapporto composizione-esecuzione, stabilito nel progetto grafico.

Le orme dello Jeti sono materia per etologi e non per stilisti di moda che sono in procinto di realizzare una collezione di alta moda.

Un convegno metterebbe in luce in modo migliore alcuni fatti come:

- 1) Il senso di riflusso che è sempre stato insito nelle esperienze neo-qualcosa, affrontando anche in musica le distinzioni tra anacronismi e la a-storicità che sottende certe opere;
- 2) la nuova realtà spettacolare che ha creato molteplici possibilità anche al di fuori degli spazi consueti della sala da concerto e dei teatri, implicante una progettazione molto diversa rispetto a una normale partitura;
- 3) La necessità di una normalizzazione esaustiva dei segni convenzionali (integrando il lavoro di Rigatti, Indiana Un. Press), scegliendo quelli più efficaci e evitando inutili varianti;
- 4) La scomparsa quasi totale della improvvisazione dalla scena concertistica;
- 5) Il dominio vero o fittizio di un criterio di iper-codifica, con il grande espandersi della informatica musicale. Si potrebbe continuare ad elencare problematiche assai importanti, come, non ultima, quale sia il confine semantico insito nella tensione intervallare.

Ma un incontro su questi problemi interesserebbe soprattutto i musicisti, mentre l'organizzazione della comunicazione (editoria, mass-media) ha tutto l'interesse a continuare, più o meno consapevole ideologicamente, a "scegliere" ciò che si vende sul mercato, costituendo un vaglio assiologico che si sovrappone alla

possibilità di circolazione di idee sperimentali.

Borges dice che la cultura ha ucciso la sapienza così come l'informazione uccide la cultura; oggi, nella musica contemporanea, l'informazione è anche faticosa e difficile, visto che in Italia non tutta la produzione è stampata e diffusa come si cerca di fare in altri paesi d'Europa. Il primo problema è quindi di confrontare e di confrontarsi sul piano di un'etica della comunicazione per evidenziare anche certe macroscopiche contraddizioni che la nostra tipologia culturale rende possibili, a pelo d'acqua di una carentissima informazione veloce. Ma se si è creato questo stato di cose non è causa di una povertà di produzione musicale o di idee, è invece perché il mercato è saturo di musica d'uso, di uso abbastanza coatto, per cui nei palinsesti delle programmazioni radio e tv la ricerca musicale contemporanea occupa spazi esigui in fasce di ascolto a bassa partecipazione.

Le recenti polemiche a proposito di *Musica del Nostro Tempo*, sotto questa luce, sono inutili e persino dannose: dovremmo casomai cercare di far sì che in Italia ogni anno ci fossero venti stagioni importanti come quella che viene fatta a Milano, solo così si avrebbe la sensazione che il dibattito sulle idee e la circolazione delle differenti esperienze acquistassero consistenza. Gli attacchi che sento fare da più parti suonano come un bussare alla porta per entrare.

Il glamour di un'opera, o il piacere dell'ascolto, sono vivi solo per chi è consapevole delle regole del gioco, ma è mistificazione parlare di "addetti ai lavori". penso che possa crescere una minima competenza comune, qualcosa di analogo alla capacità che hanno i bambini di giocare con i personal computers o a *Master Mind*, senza approfondire le cognizioni sui meccanismi di produzione; conoscere il "basic" non significa essere ingegneri elettronici. In questo senso il contatto diretto con la progettazione grafica di un'opera, pur senza la capacità di eseguirla, può informare e precisare intenzioni che il solo ascolto può travisare.