

SUONO SEGNO GESTO VISIONE *TRA FORMA ED EVENTO*

Daniele Lombardi

LE FORME DEL SUONO

Nella seconda metà degli anni sessanta ero ancora uno studente di pianoforte, ma già da allora fui attratto dalle esperienze di segno-gesto-suono-visione che in quel periodo mi sembravano le più interessanti di ciò che stava avvenendo nella ricerca musicale. Ero molto incuriosito dalle modalità sperimentali che indagavano non soltanto sul suono, aprendo un ventaglio di possibilità, una specie di spazio teatrale immaginario nel quale si legavano tutte le arti in una metafora dello spazio.

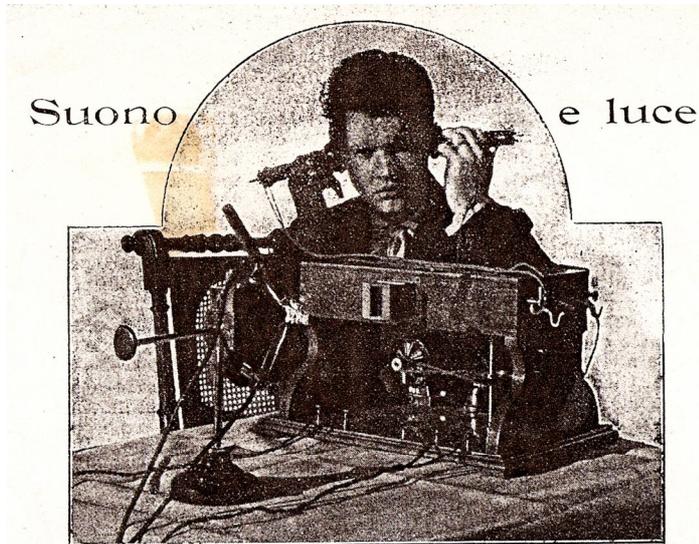
Fu in quel periodo, in quel clima d'inusitate prospettive e sconfinamenti, che cominciai a pensare alla formulazione di una serie di ideogrammi che potessero rappresentare visivamente degli eventi sonori.

Nello studio quotidiano al pianoforte il lavoro tecnico ed espressivo, l'analisi di singole figure, di incastri, di linee, degli elementi più vari e delle loro relazioni lentamente mi portò ad associare logiche formali che prendevano forma visiva. La lenta analisi e la reiterazione di strutture mi spingeva ad immaginare una corporeità della vibrazione sonora, dandoci immagini di campiture, masse, chiaroscuri, forme le più varie, fili, strisce, tutti elementi di una architettura visibile.

Non si trattava di una percezione sinestetica dei due campi, sonoro e visuale, ma piuttosto di formalizzazioni parallele che potevano risalire ad una origine comune, una coagulazione di energie che avrebbe potuto rivelarsi come fatto visivo o una vibrazione sonora.

La mia fantasia si affollava di immagini persino sognate, finché sviluppai una grammatica di segni ideografici che sintetizzavano la mia ricerca sulle analogie sperimentate fin da Arcimboldo, passando dalle avanguardie storiche degli inizi del Novecento, dagli Astrattisti ai Sincromisti; pensavo a delle sintesi, dei "messaggi

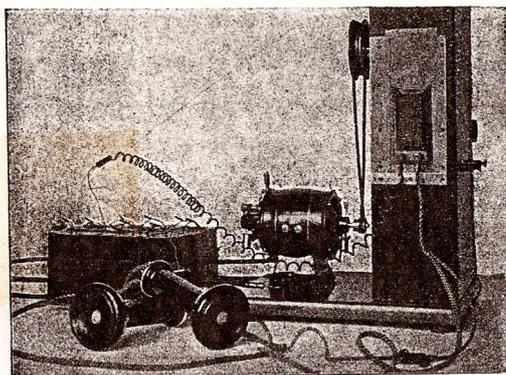
nella bottiglia” per una utopia di musica visiva, di pura invenzione, parimenti inaudita - mai ascoltata prima - come profetizzata da Ferruccio Busoni.



RUHMER COL SUO APPARECCHIO

Il Wells, in uno dei suoi romanzi più pieni di fantasia, dipinge un uomo che non vedeva la luce, ma l'udiva, non udiva il tuono, ma lo vedeva. Ora uno scienziato tedesco sta attendendo allo studio di un problema interessante, quello di rendere visibili le oscillazioni del suono per mezzo della fotografia. E' evidente che in una lampada elettrica la luce varia di intensità quando la corrente vi affluisce non sempre uguale, ma irregolarmente. Ora se si connette la lampada con un microfono — è un microfono la parte del telefono su cui si parla — e se si producono dei suoni innanzi al microfono stesso, le sue vibrazioni faranno oscillare la luce della lampada, e quindi variare l'intensità della luce. Su questo principio è fondato il nuovo apparecchio, il *photographonon*.

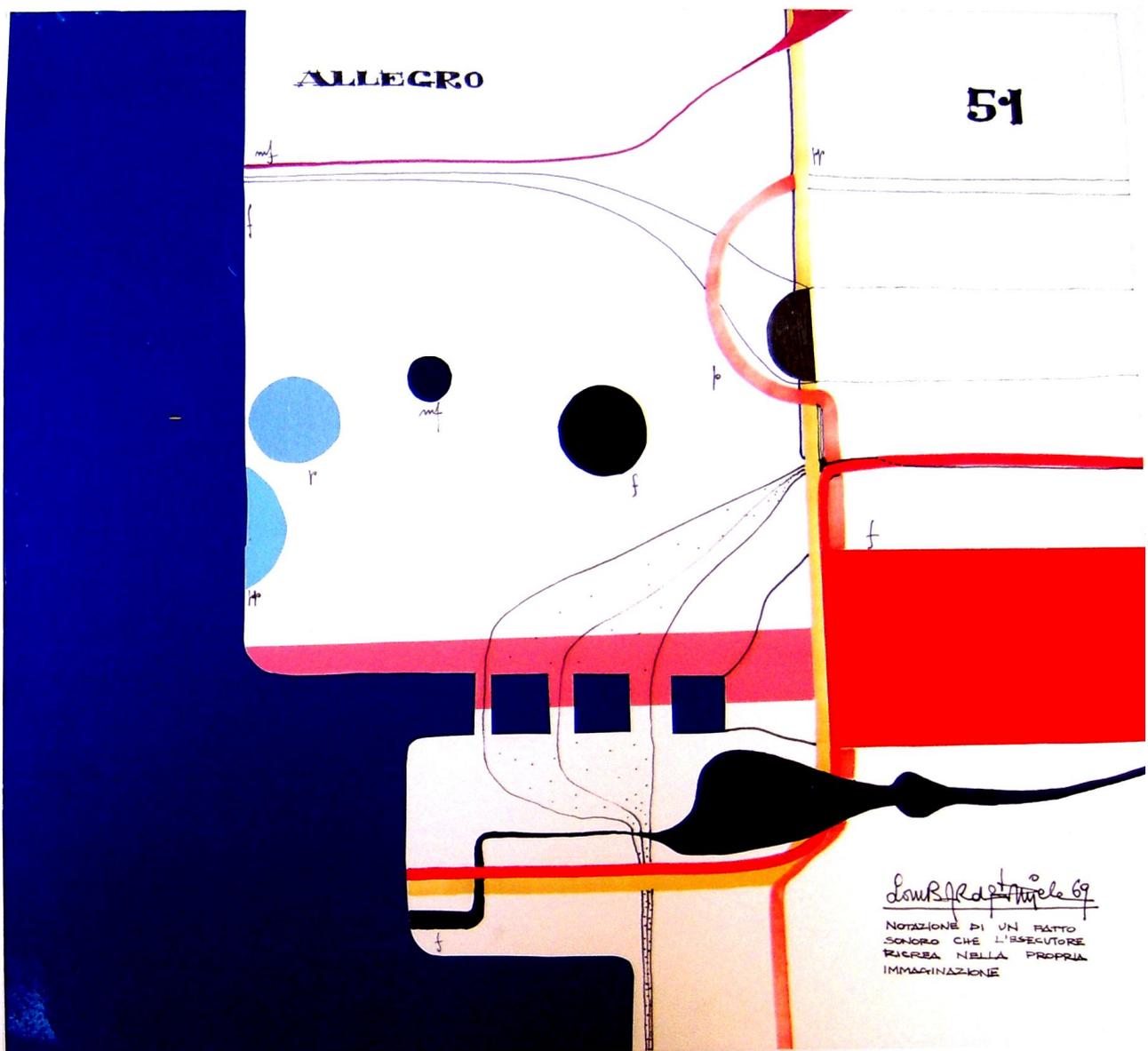
(Dalla *Berliner Illustrirte Zeitung*).



IL PHOTOGRAPHONON

Approfondii una rigorosa ricerca su istogrammi che rimandavano ad una formalizzazione grammaticale e sintattica della composizione attraverso l'analisi di molte composizioni soprattutto coeve. Presi decisioni risolutive sulle caratteristiche dei segni ideografici, spazializzati in diagrammi e disegni che prospettavano n

dimensioni, affidando la composizione ad un progetto grafico che ne rappresentava una visualizzazione bidimensionale, come in un'istantanea che fermasse il panorama sonoro in un attimo e lo si potesse analizzare e meditare in quell'attimo fermato come un'istantanea sonora. Questo andò anche di pari passo con la mia sempre più forte passione per l'astrattismo pittorico degli inizi del novecento e la sua relazione con un'idea di forma musicale. Tutto questo mentre frequentavo anche l'Accademia d'Arte a Firenze nella classe di Afro Basaldella, dopo che uno dei miei insegnanti al liceo artistico era stato Giulio Turcato.

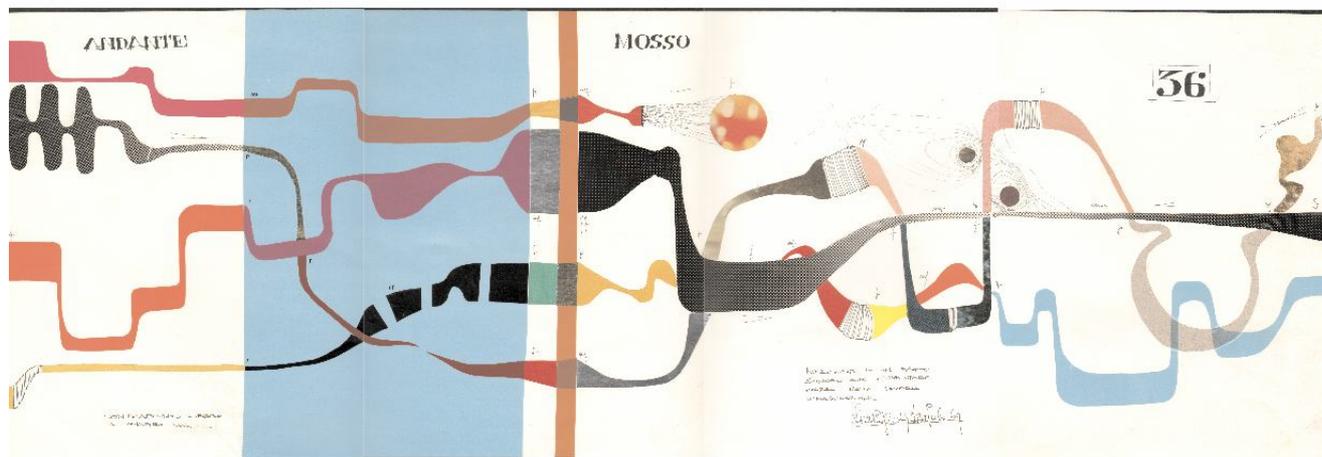


Nel maggio del 1970 realizzai in Urbino una esposizione con queste prime opere casa natale di Raffaello, che era divenuta uno spazio espositivo, la Bottega d'Arte Giovanni Santi. Nel catalogo scrissi:

Questa mia ipotesi di lavoro è la ricerca di un codice semiologico da usare per un modo non usuale di “fare musica”.

La percezione visiva di queste sollecitazioni grafiche è in questo caso lo strumento mediatore che porta ad una esecuzione fonica interiore.

È richiesto uno sforzo interpretativo da compiere personalmente usando come strumento il “ricordo” dei suoni.



Con l'invenzione di questa notazione ideografica basata sulla sintesi spaziale teorizzavo il coinvolgimento interattivo nel meccanismo di produzione sonora del normale ascoltatore, fisica o virtuale che fosse. In quella occasione avevo citato anche un celebre passaggio dal Doctor Faustus di Thomas Mann, che allora avevo letto e riletto, intrecciato allo studio delle sonate di Beethoven op.110 e 111 e le pagine pianistiche di Schoenberg:

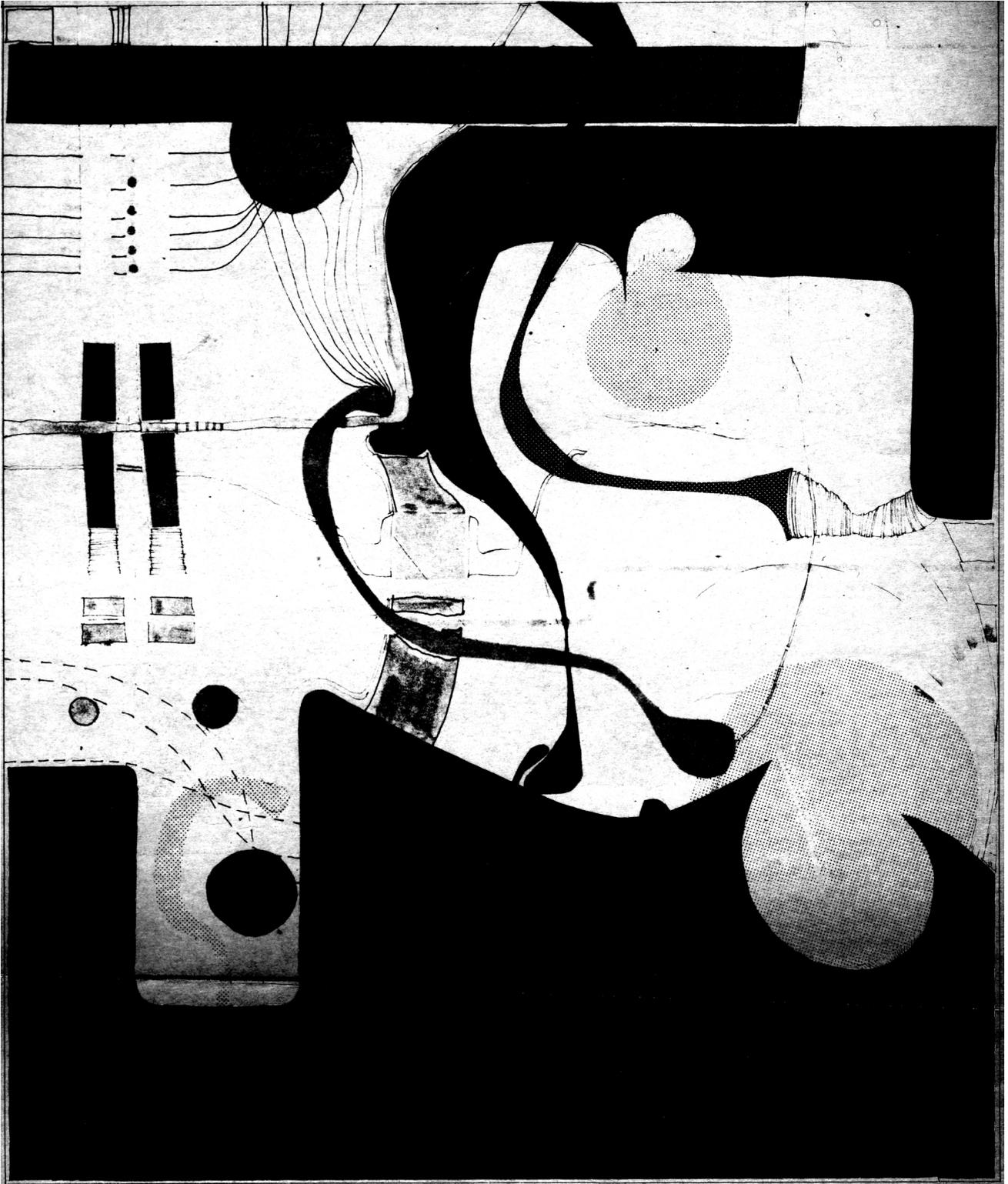
Si dice, è vero, che la musica “si rivolge all'orecchio”; ma lo fa solo relativamente in quanto l'udito, al pari degli altri sensi, è un organo supplente e mediatore dei fatti spirituali.

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.

Il 29 settembre 1972, dopo una già considerevole prima produzione di queste musiche virtuali affidate all'immagine, proposi nell'ambito dell'*Autunno Musicale* di Como un evento che consisteva nel far entrare una persona alla volta in un salone di Villa Olmo, dove avevo esposto una scelta di queste mie prime notazioni, alcune di grandi proporzioni. Molte di loro le avevo realizzate su carta lucida e poi riprodotte eliograficamente, colpito dall'idea di un'arte riproducibile, nell'utopia di una

diffusione capillare, ma col senno di poi c'è anche il fatto che probabilmente ero fortemente sedotto dal radicalismo tutto fiorentino che in quel momento mi vedeva molto vicino alla ricerca architettonica del Superstudio e pensavo di trasferire sul progetto musicale anche la tipica tecnica del disegno architettonico.



Chiedevo di leggere quei progetti come opere musicali, cercando di elaborare una musica mentale nell'immobilità, di meditare le mie partiture nel silenzio fisico, opere che avevo definito *Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*.



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.

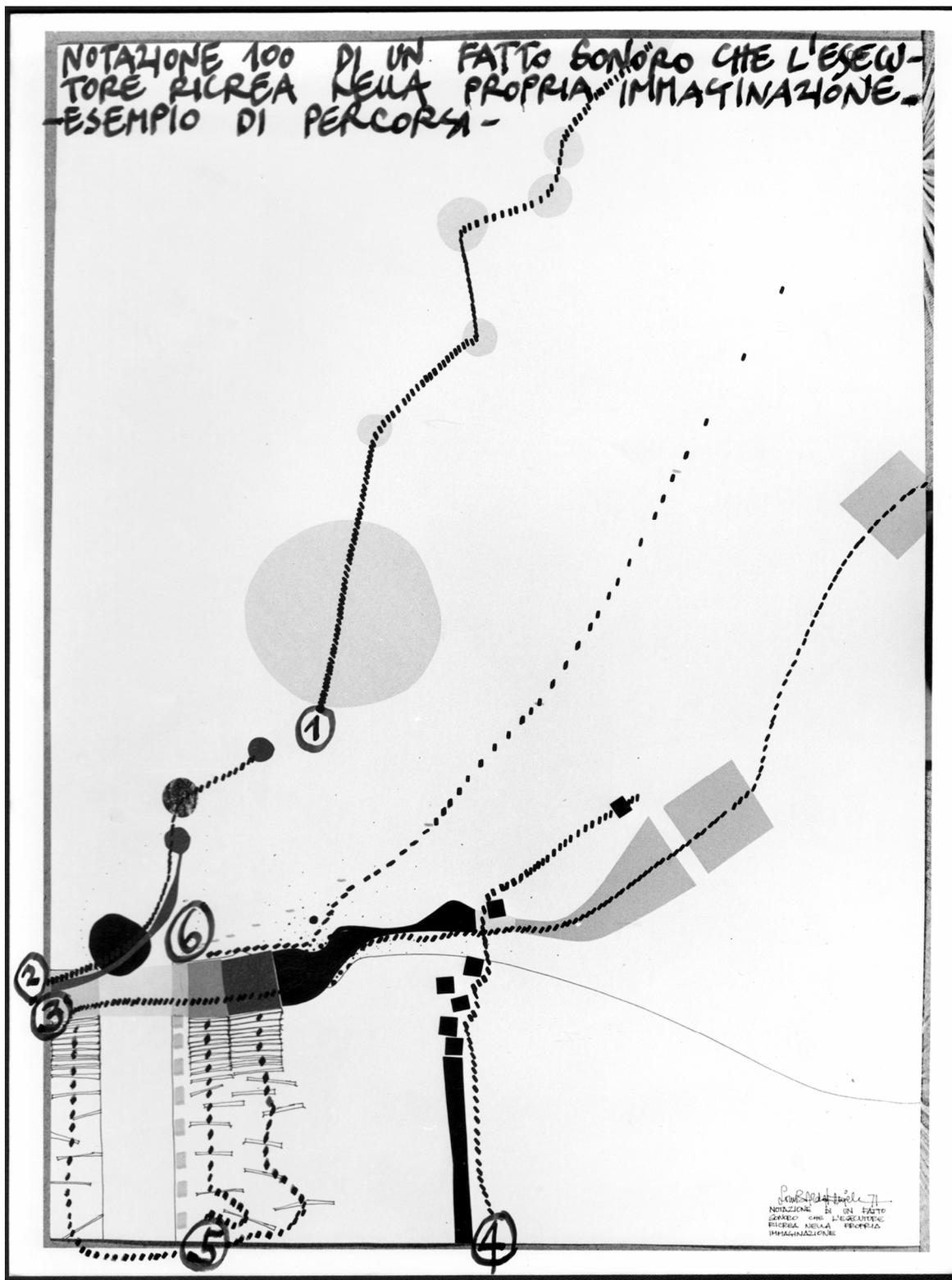
Il rapporto del pubblico con le situazioni grafiche, nella dimensione dove ogni suono e gesto sono evocati, ma non espressi fisicamente, è possibile attraverso la lettura della notazione, l'elaborazione, la costruzione ed associazione libera degli stimoli sonori emersi dalla memoria.

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 audio-visiva.

Questa notazione era una sollecitazione visiva che non necessitava di una conoscenza della teoria musicale tradizionale, era rivolta ad un pubblico di ascoltatori che poteva



P. Bontade 77
NOTAZIONE È UN FATTO
SENZA CHE L'ELEGANZA
RICREA NELLA PROPRIA
IMMAGINAZIONE



essere anche totalmente sprovvisto, ma credevo nella sua efficacia purchè si ponesse nella direzione di un impegno verso la crescente capacità di analisi, di lettura dello spazio con lenti tempi percettivi, una specie di training mentale, una meditazione sulla sistematizzazione di energie.

Avevo maturato la convinzione che se la musica porta con se una potente capacità di organizzazione logica, la metafora di uno spazio espresso con i suoni fosse in ogni caso, anche per chi non ha una preparazione, un sistema da adottare per riportare l'espressione con i suoni ad un'idea architettonica molto vicina a quella di secoli fa, quando nel quadrivium era attribuita alla sfera matematica come quarto elemento, accanto alla aritmetica, geometria, e astronomia.

Alle persone che stavano per entrare nel salone di Villa Olmo illustravo il mio tentativo di fermare nell'immagine dipinta queste fantasmatiche rappresentazioni sonore, una musica silenziosa che appariva nella sua energia interiore, ancor prima di essere suono, una istantanea del divenire, come il lampo che precede il tuono.

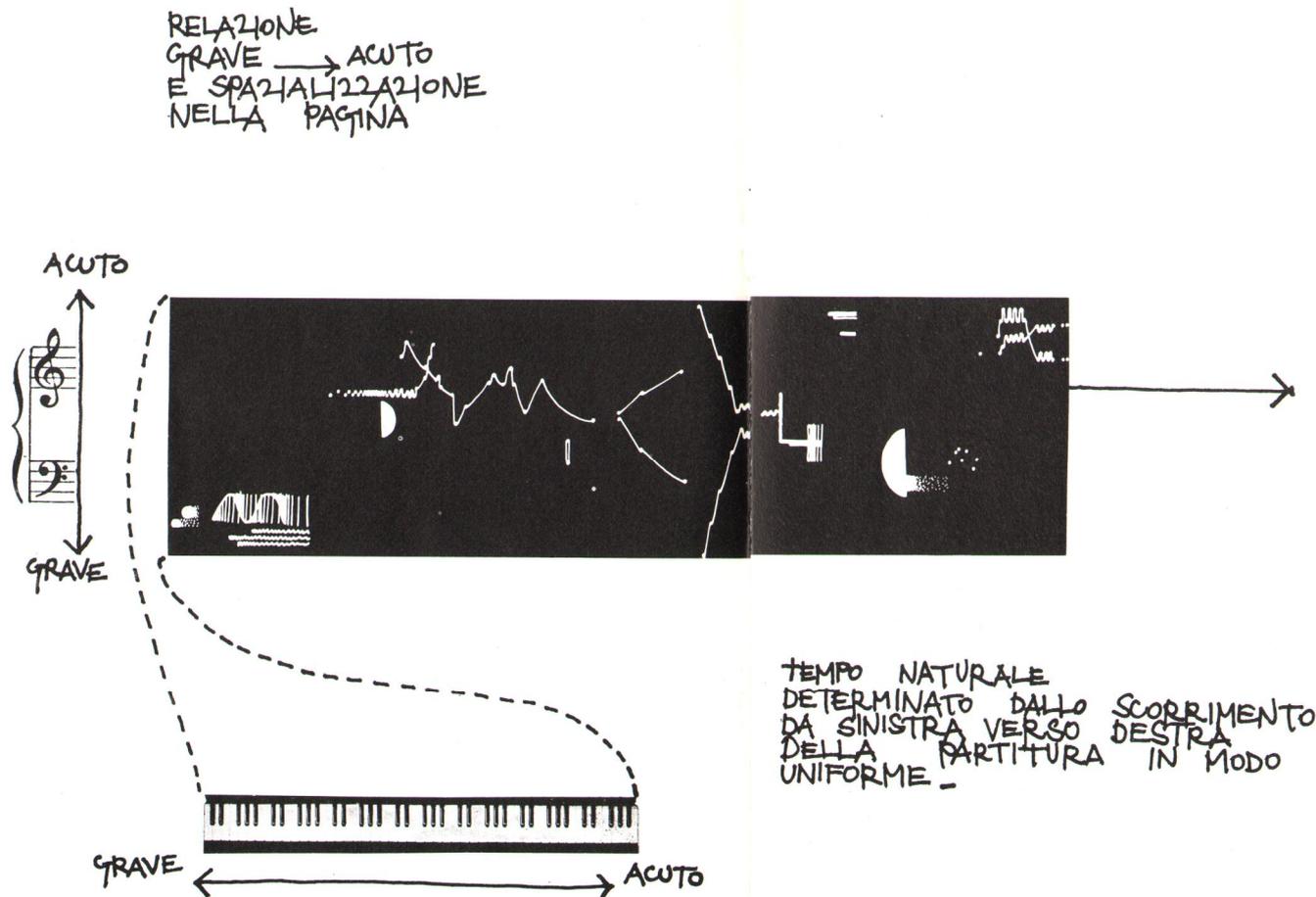


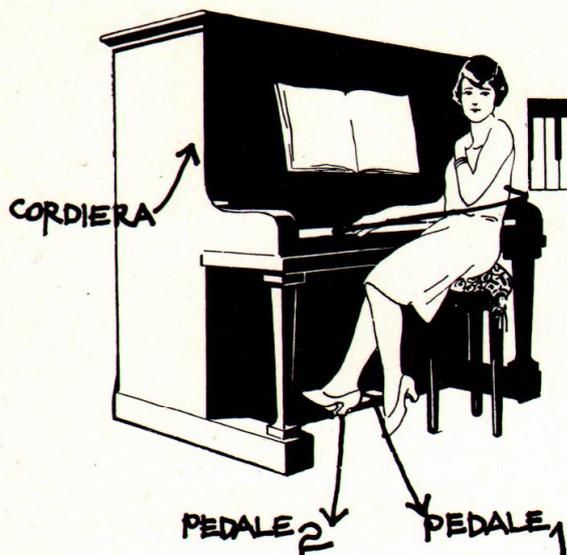
LABORATORIO PIANISTICO METAMUSICALE

Fu in quegli anni 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.

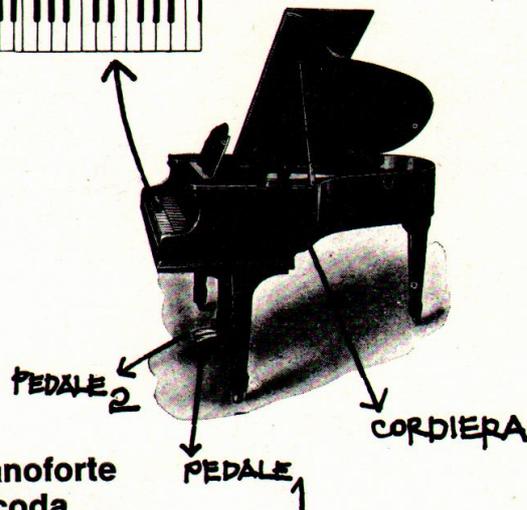
Pensai al pianoforte come strumento per un ulteriore coinvolgimento interattivo ed auspicavo di alternare ai normali concerti questa attività di eventi interattivi, una proposta che vedeva il pubblico normale in una attività completamente diversa, in modalità che presentai come *Laboratorio pianistico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





**pianoforte
verticale**



**pianoforte
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'INTENSITA' E LA DINAMICA
SONO DETTATE CON SENSIBILE
ATTENZIONE DALLA SPAZIALIZZAZIONE
DEI SEGNI IDEOGRAFICI 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

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.

DANIELE LOMBARDI

"L'APPRENDISTA STREGONE" op.212
per un tentativo di esecuzione pianistica

Auspicio che le mie composizioni possano far suonare coloro che sono esclusi dalla pratica strumentale eliminando così le gerarchie discriminanti che la cultura (volente spesso, nolente di rado) ha operato in arte. Auspicio una socializzazione capillare della musica rivolta non più agli « addetti ai lavori », ma, attraverso un richiamo alla scoperta della propria sensibilità musicale, alla collettività in grado di percepire globalmente la mia proposta alternativa.

Ma non è questo il prodotto di facili considerazioni mitizzanti la creatività individuale; è interessante per me l'esperienza individuale.

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-dascalici, 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 significant in modo strutturale.

PARTENDO DALLE CONSIDERAZIONI TEORICHE ESPRESSE NELLA « PROPOSTA DI SCRITTURA MUSICALE IDEOGRAFICA » DELLA QUALE IL TESTO PRECEDENTE È LA PARTE CONCLUSIVA, QUESTO: « L'APPRENDISTA STREGONE » È UN PEZZO PER PIANOFORTE CHE PUÒ ESSERE ESEGUITO DA CHIUNQUE, ANCHE DA CHI NON CONOSCE TEORIA TRADIZIONALE E LA TECNICA PIANISTICA. LE INDICAZIONI ED UN IMPETTO SENSIBILE DOVREBBERO RUSCIRE A RENDERE POSSIBILE L'ESECUZIONE. (D.L.)

Daniele Lombardi
341/1000

città di Prato - assessorato alla cultura
in collaborazione con il comitato fiera di Prato

OPERA-PROGETTO
per un laboratorio
di esecuzione pianistica

PRATOEVENTI
prato settembre 1976

GENSO DI SCORRIMENTO NEL TEMPO

elenco degli ideogrammi (lettremi)

tastiera

- note staccate
- note legate
- note legate con pedale tenuto
- cluster* con pedale tenuto
- cluster che risuona solo parzialmente
- clusters staccati senza pedale
- note singole tenute
- accordi staccati senza pedale
- accordi con pedale

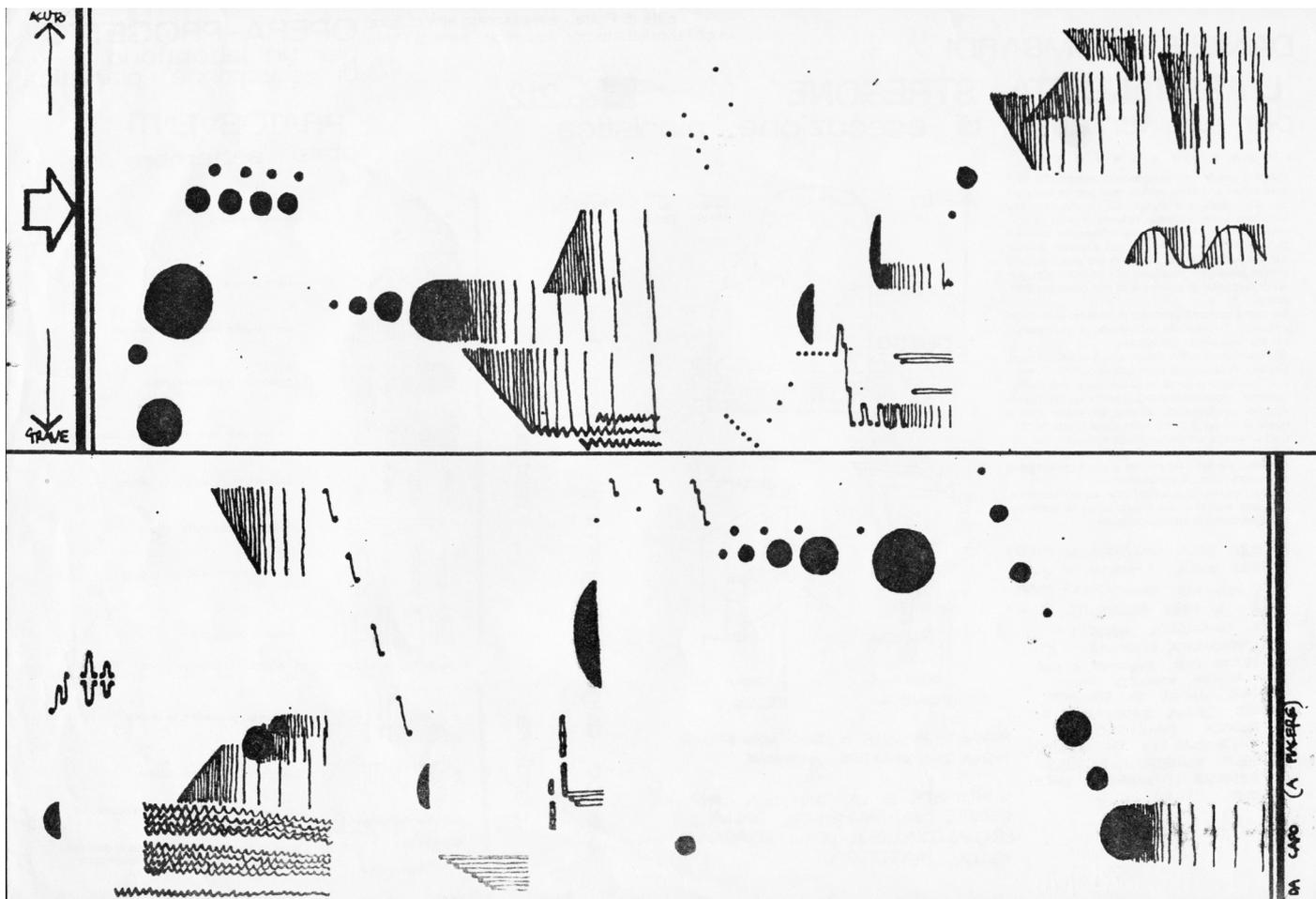
* CLUSTER = GRUPPO DI NOTE ESEGUITO COL PALMO DELLE MANI O CON GLI AVAMBRACCI

cordiera

- sfregando le corde con le dita
- idem, con moto ondulatorio
- sfregando le corde basse, fasciate, nel senso della lunghezza
- sfregando prima le corde con le dita, poi una di esse nel senso della lunghezza

L'INTENSITÀ E LA DINAMICA SONO DEDOTTE SENSIBILMENTE DALLA SPAZIALIZZAZIONE DEGLI IDEOGRAMMI NELLA PARTITURA.

PEDALE 1 - PROLUNGA IL SUONO COME INDICATO
PEDALE 2 - SMORZIATORE A PACE



2. composizione

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.

« TO GATHER TOGETHER » per un pianista ed un pubblico di almeno cinquanta persone è un evento audiovisivo che viene ad aggiungersi al precedente « APPRENDISTA STREGONE » quali primi passi verso la possibilità di una socializzazione capillare di un modo di far musica non più rivolto solo agli « addetti ai lavori ».

Bisogna far suonare e far comporre anche coloro che sono esclusi dalla pratica fisica della musica, per eliminare le gerarchie discriminanti che la cultura (volente spesso e nolente di rado) ha operato attraverso la selezione della conoscenza o non conoscenza della scrittura musicale tradizionale.

Con il presente sistema di notazione ideografica, di acquisizione elementare, mi rivolgo alla collettività che io credo in grado di percepire e partecipare, dopo un breve momento di informazione, per realizzare tutti insieme una proposta alternativa.

Gli handicaps ovvii di chi fino ad oggi è stato escluso sono soltanto apparenti. Ritengo che l'esperire in prima persona un evento artistico di produzione segnica o di esecuzione, di produzione sonora, sia equivalente da parte di chi ha una preparazione o di chi non ne ha, attraverso un sistema di comunicazione nuovo e basato su un rapporto sensibile più che su speculazioni culturali.

Con questa opera sperimento quindi la composizione collettiva di un fatto sonoro per pianoforte. Il pianista, dopo aver illustrato il sistema di scrittura convenzionale qui riportato, che deriva da una topologizzazione dell'evento sonoro nelle sue caratteristiche, nella pagina bidimensionale, ne fa alcuni esempi essenziali cercando di mettere in grado ogni partecipante di impossessarsi di tutti i segni grafici nel loro significato.

Quindi fa distribuire cinquanta fogli di cartoncino (cm. 20 x 30) a chi vuol 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.

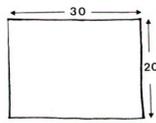
Il pianista interpreta fisicamente i vari elaborati verificando ogni singola partecipazione, poi riunirà i cinquanta fogli secondo l'ordine col quale gli vengono consegnati, ordine che poi non dovrà mutare.

L'evento si conclude con una esecuzione finale ininterrotta.

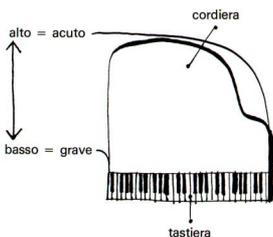
Firenze 28 gennaio 1977

consegnare ad ogni persona che desidera partecipare:

- 1) un foglio di cartoncino bianco cm. 20 x 30
- 2) una matita o pennarello



altezza dei suoni:



durata: scorrimento uniforme della superficie da sinistra verso destra



pedale 1 corda = a piacere

il resto dello sviluppo agogico e l'intensità vengono dedotti dai segni.

(il numero massimo sarà di cinquanta fogli)

elenco dei segni ideografici

tastiera

= note staccate

= note legate

= note legate con pedale tenuto

= singole note tenute

= accordi staccati (il numero dei punti indica il numero e la dislocazione delle singole note che costituiscono l'accordo)

= accordi con pedale

= grappoli di note (clusters) staccati (l'ampiezza del segno corrisponde alla quantità di note che costituiscono ogni cluster)

= cluster non staccati, « portati »

= clusters legati, con pedale

= cluster secco, del quale risuona solo una porzione

= tasti abbassati senza suono e senza pedale

= note staccate che fanno vibrare gli armonici (vedi figura precedente)

cordiera

= note pizzicate direttamente sulle corde

= sfregando le corde con le dita (pedale tenuto) nel senso indicato (/da sin. a des.) (/da des. a sin.)

= idem ma sfregando con modo ondulatorio

= sfregando le corde basse, fasciate, nel senso della lunghezza

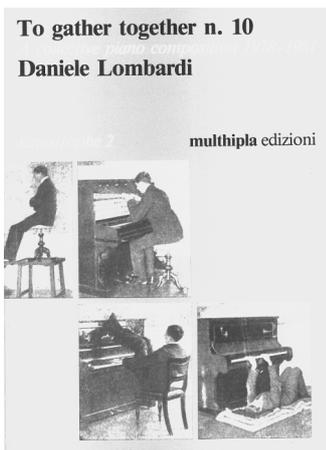
= sfregando le corde con le dita, prima da sin. a des. (o viceversa), poi una sola corda nel senso della lunghezza

daniele lombardi - to gather together - 218





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.



3. improvvisazione

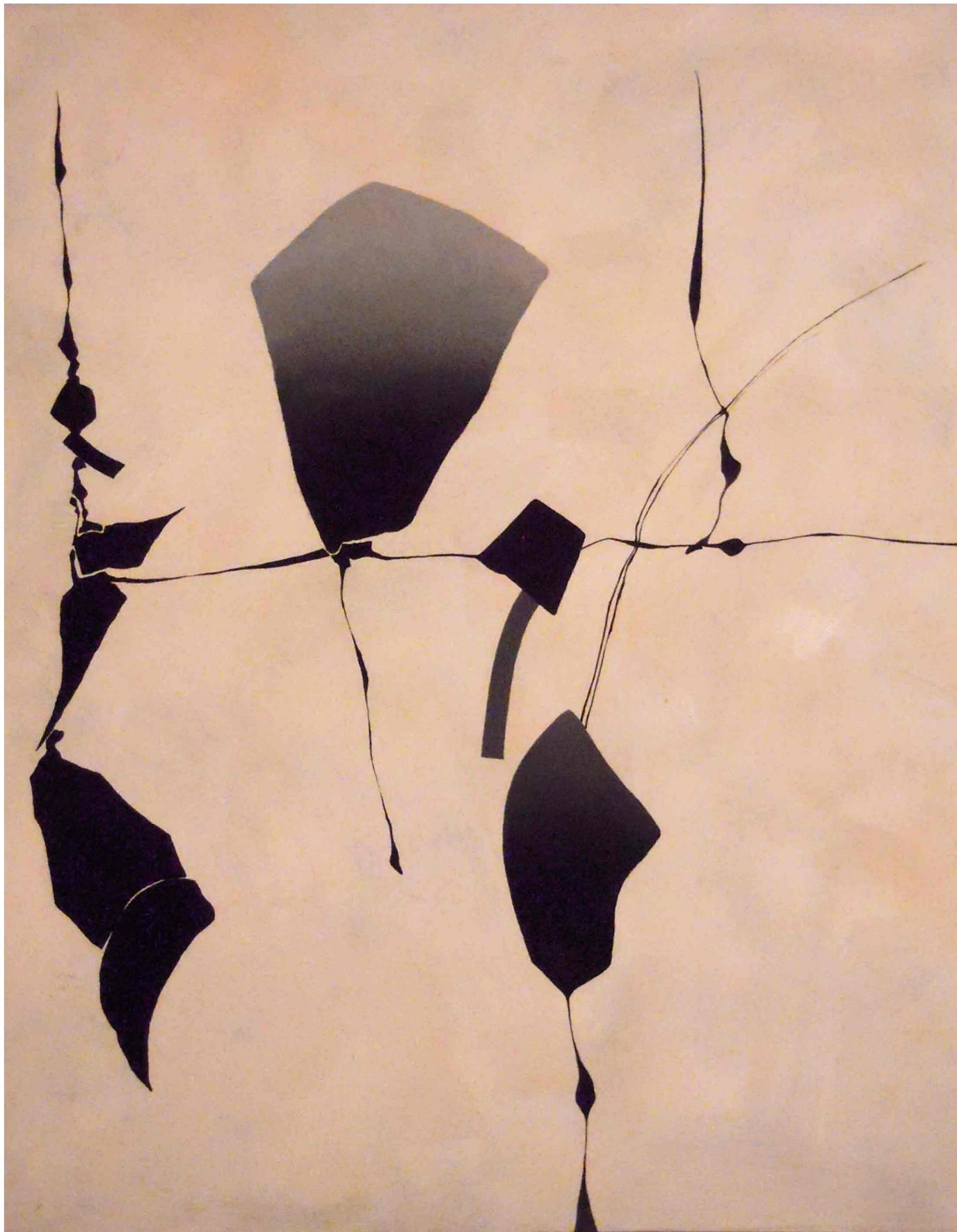
Il passo successivo fu *Self* – tape/performance pianistica per almeno sessanta partecipanti ed un impianto di registrazione – che consisteva nel dare ad ogni persona venti secondi nei quali fare una breve improvvisazione al pianoforte, con la possibilità, per chi lo avesse ritenuto necessario, di riferirsi 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.

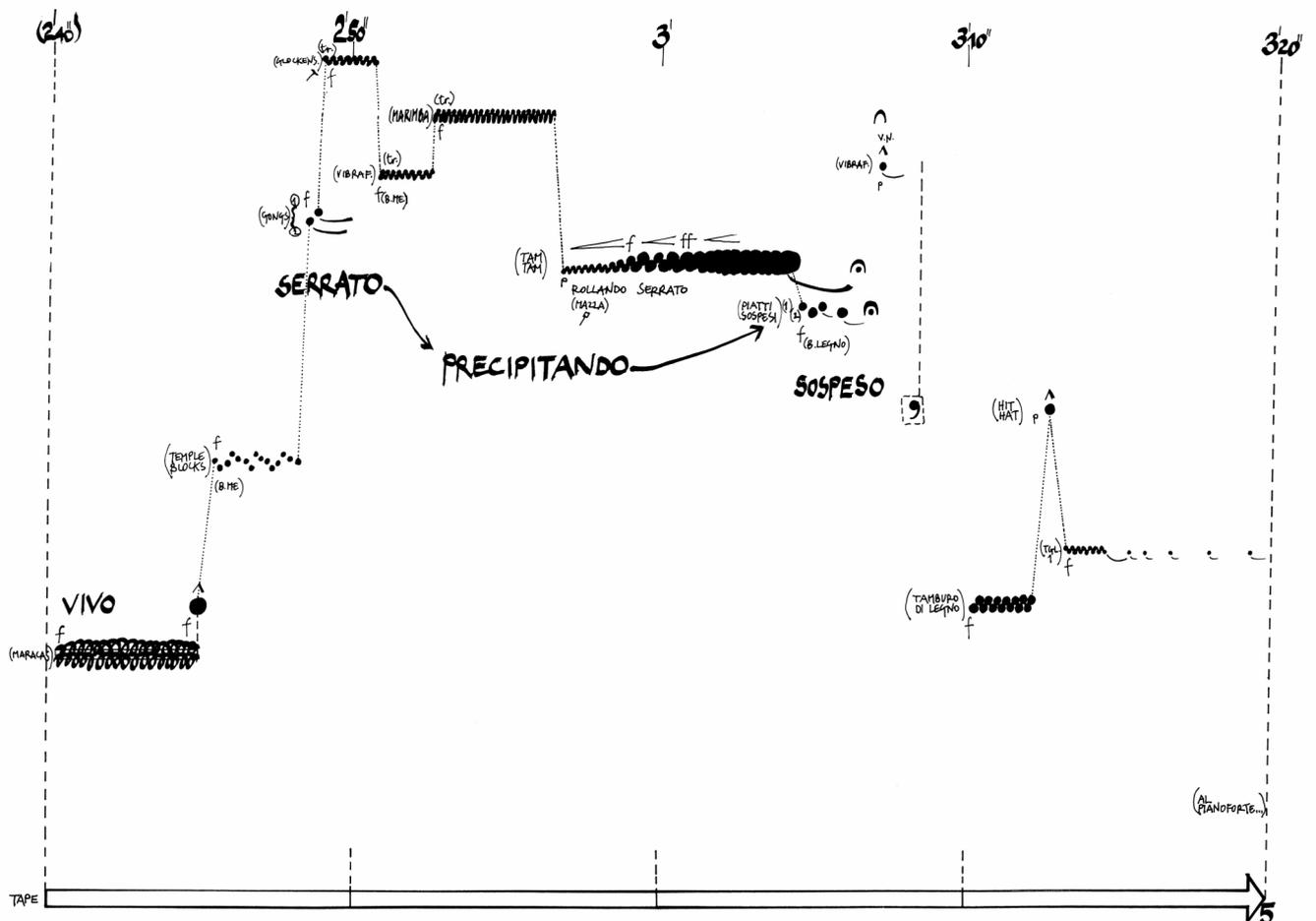
La Neue Musik degli anni sessanta e settanta è decisamente fuori dalla competenza comune ed è il sintomo di come si è evoluta la domanda e l'offerta di musica. Non ho mai inteso fare l'avvocato della difesa del fronte opposto alla mia ricerca sulla metafora dello spazio, ma non ho mai abbandonato però 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”.



ENTRACTE SULLA 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 i sistemi di codifica possono essere identificati in tre modalità che a volte sono state compresenti nello stesso progetto:

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.

The image displays two pages of handwritten musical notation, likely a score for a vocal and instrumental ensemble. The notation is highly expressive and includes various performance instructions and graphical elements.

Page 1 (Top):

- Tempo: **MOSSO**
- Lyrics: **MY LOVE IS OF BIRTH AS' TIS OBJECT**
- Performance instructions: **[CH]**, **PUFFING**, **SAFTE**, **subito**, **FOR**, **TIS**, **RA**, **RE**, **AS'**, **OBJECT**
- Graphical elements: Large, stylized letters for lyrics, curved lines above notes, and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Page 2 (Bottom):

- Lyrics: **STRANGE AND HIGH: IT WAS BE GOT TEN BY DESPAIR UPON IMPOSSIBILITY.**
- Performance instructions: **[S]**, **subito**, **calmo**, **MUTE**, **SZ**
- Graphical elements: Large, stylized letters for lyrics, curved lines above notes, and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

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 prima 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.

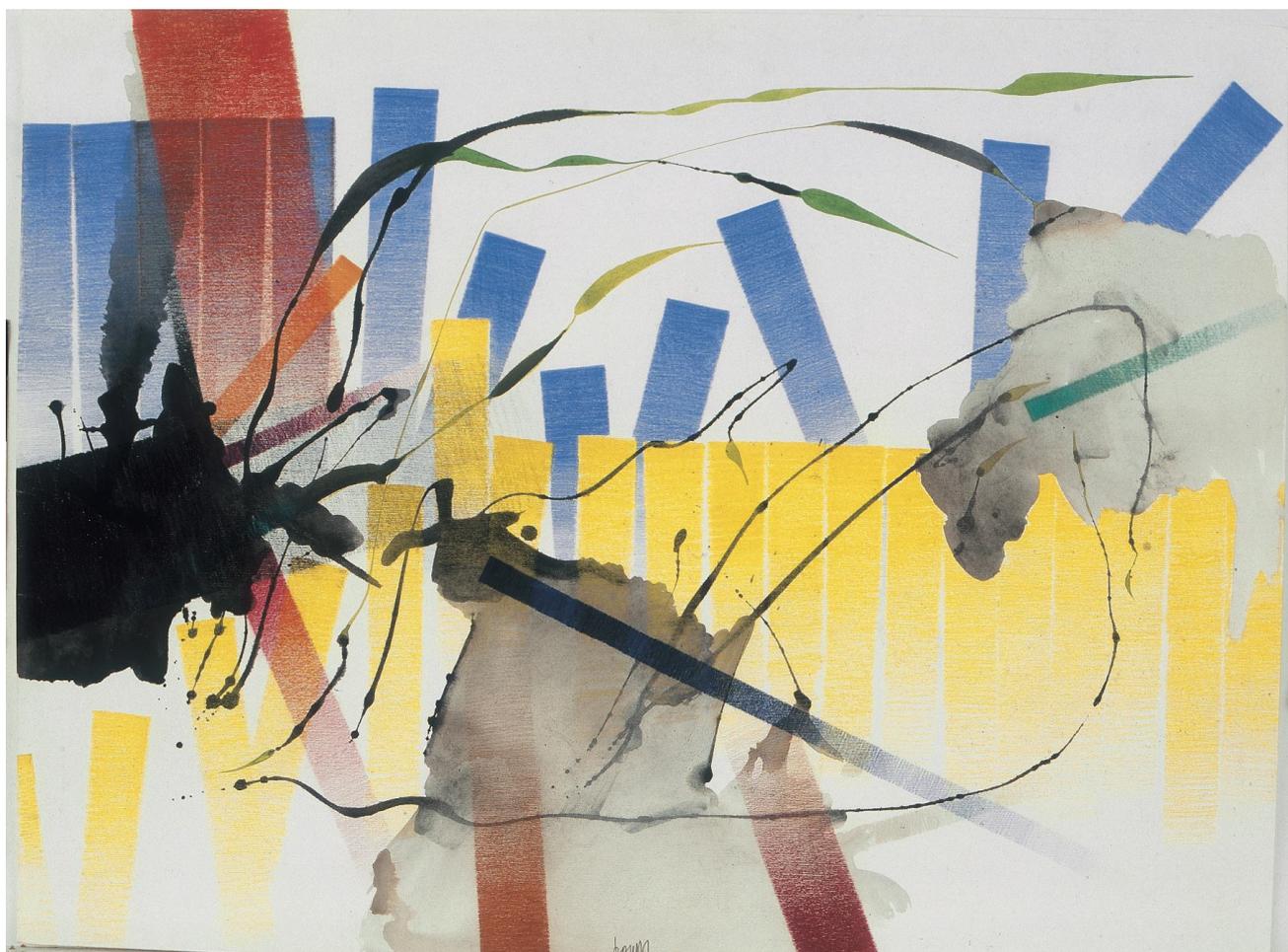


Due impressioni restano forti nella mia memoria. In quel periodo feci un concerto con l'*Ensemble Xenakis* ad Amsterdam ed ebbi occasione di fare un viaggio da Amsterdam a Parigi con Jannis Xenakis: nelle ore di treno facemmo una conversazione che mi dette modo di chiarire il suo atteggiamento nei confronti 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 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 superato le ricerche che occuparono tanto del tempo di pittori come Luigi Veronesi.

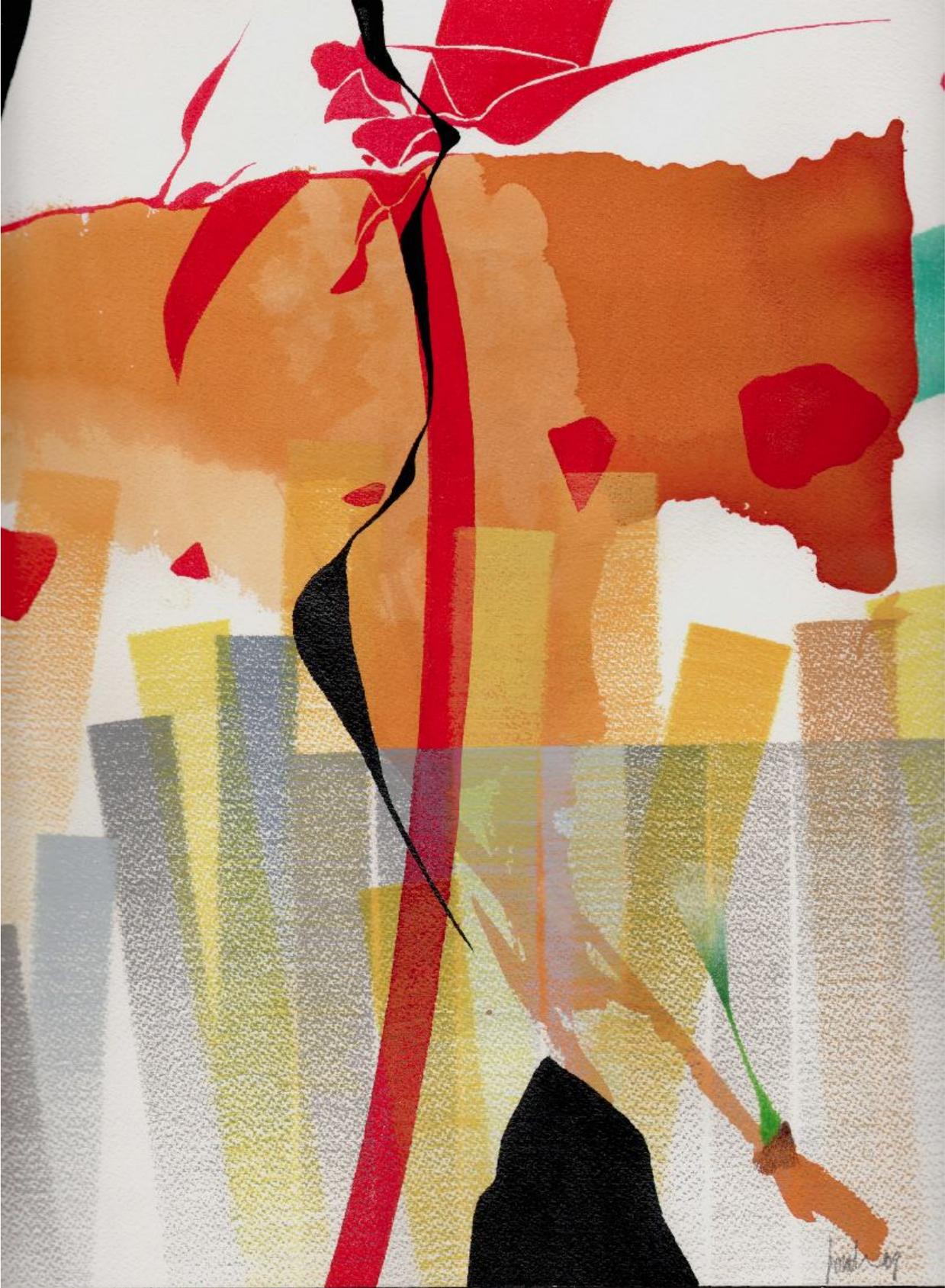


Poi non va dimenticato *L'opera aperta*, il volume di Eco che convisse con una immane produzione musicale che cercava lo spazio del labirinto, la struttura mobile che funzionava anche da compromesso tra i diktat della notazione del compositore e la libertà estemporanea dell'interprete che sceglieva i 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 il grande numero di ascoltatori che in quel momento era risvegliata dai media in crescita esponenziale.

Si può dire oggi che l'utopia di una creatività che negli ultimi decenni del novecento è stata un fattore importante dell'invenzione musicale; ma rischia un affondamento,

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 Olivier 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.

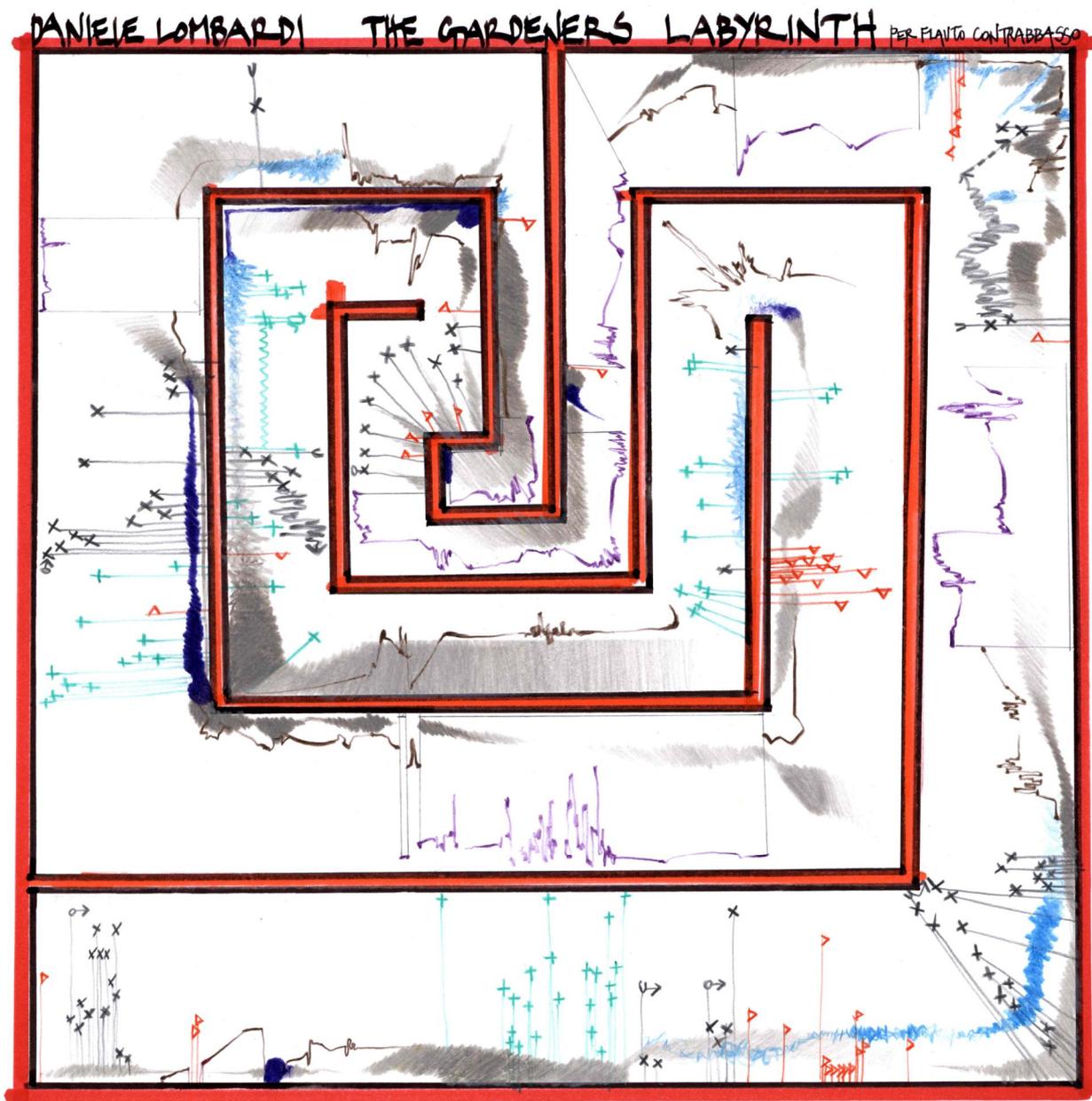
Sono state abbandonate anche le notazioni che avevano una caratteristica di ipocodifica, strutture mobili che aprivano l'opera in maniera crescente ad una invadente libertà dell'interprete, ai confini di una autonomia della scrittura come puro

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.

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.

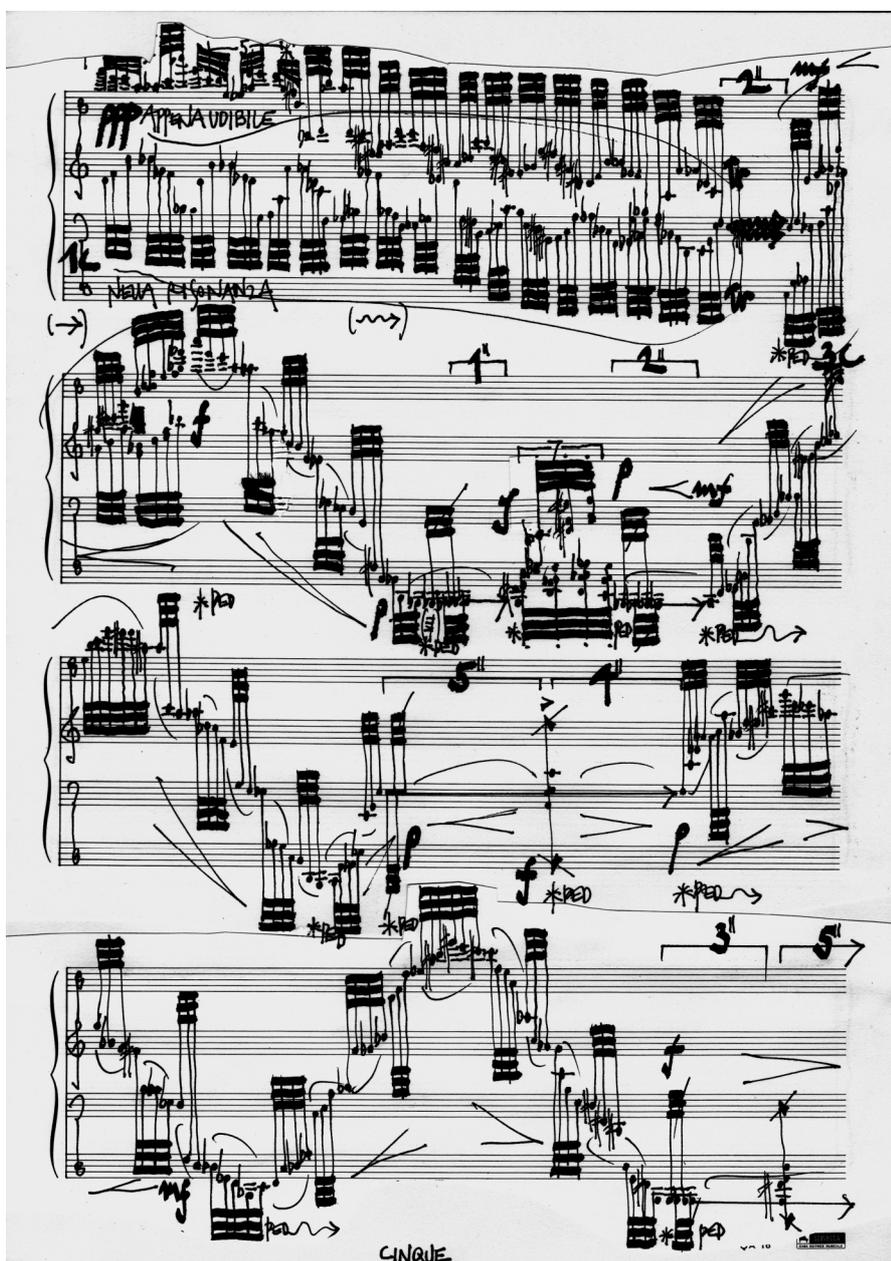
La sincromia, le varie sinestesie come le esperienze dell’ultimo Scriabin potevano non essere semplici meccanismi speculativi, come ben individuò Giovanni Armando Micheli, pittore lucchese oggi dimenticato, autore del volume *La Sincromia, analogia suono-colore e fine della pittura* (Lucca 1963). Questo 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.

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.



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.

Dalla fine degli anni Settanta quindi 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. Le mie musiche virtuali 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.



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.

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.

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.



Ho sviluppato per molti anni l'idea di orchestre di pianoforti, già da *Proteo*, un lavoro del 1984 sul terzo capitolo di *Ulysses* di James Joyce per quattro pianoforti dei quali uno preparato nella modalità cageana, poi nello stesso anno la *Grande Sonata, Nel Giardino*, per dodici e tre anni dopo la *Prima Sinfonia* per ventuno pianoforti che fu eseguita il 2 luglio 1987 a Firenze, chiudendo al traffico Via Tornabuoni, e rieseguita

il successivo 14 dicembre a Milano, per inaugurare la zona pedonale di Corso Vittorio Emanuele, da San Babila al Duomo.



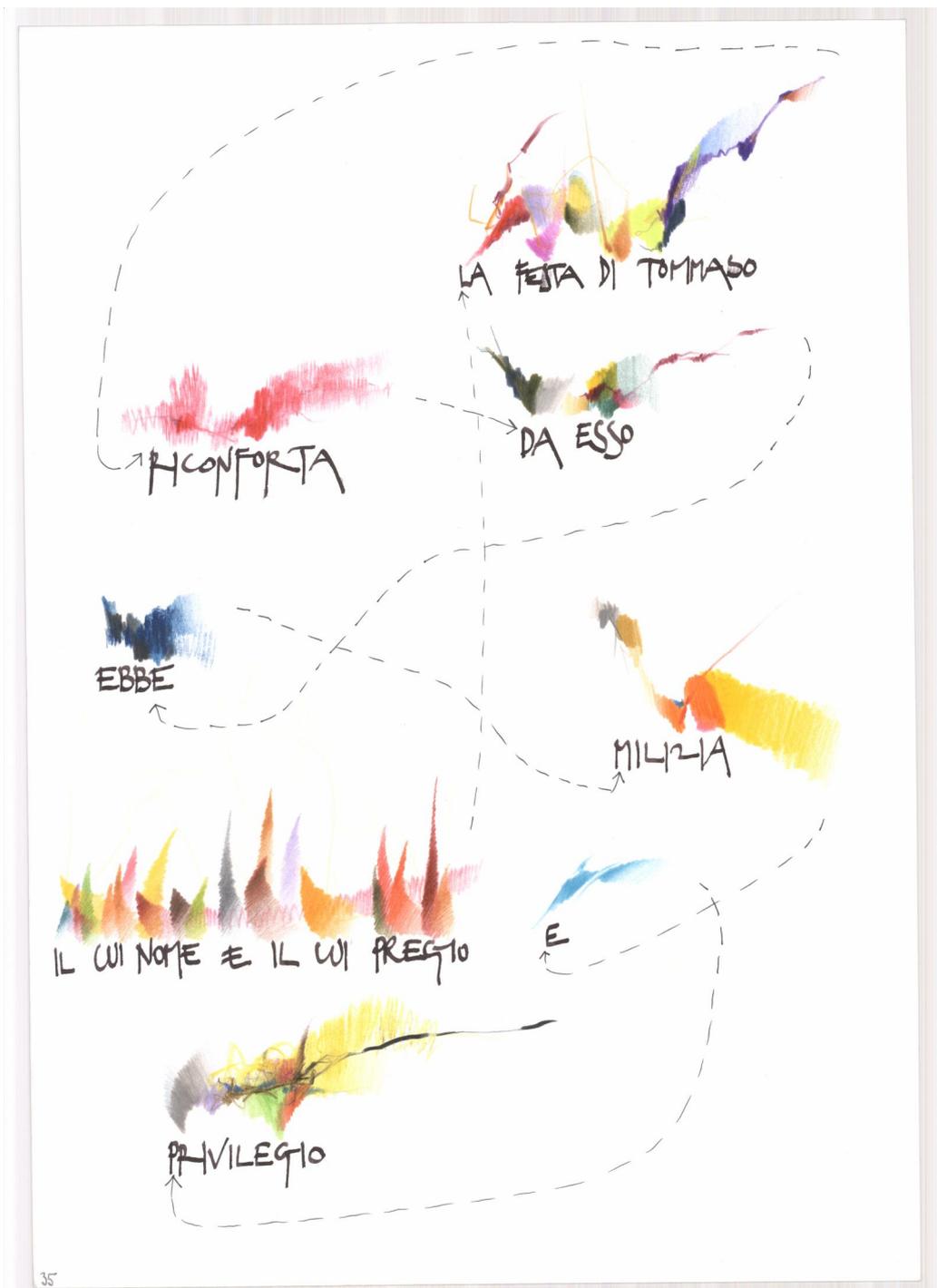


Successivamente le sinfonie sono diventate tre e scrissi anche un brano *Threnodia for the victims 9/11* che è stato poi eseguito il 25 settembre 2003 a New York, nel Winter Garden davanti a Ground Zero.

Ci potremmo domandare se 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.

Molta della mia produzione degli ultimi anni è andata nella direzione di una rilettura di mitologie, titolo di un grande lavoro in cinque parti che prevede anche una proiezione video. Fanno parte di questa prospettiva lavori come *L'ora Alata*, sulle *Metamorfosi* di Ovidio, cui hanno lavorato con me negli anni novanta artisti come

Beverly, Pepper, Mimmo Paladino e Andrea Granchi. Nel 2004 realizzai *divina.com*, affrontando con coraggio il capolavoro di Dante Alighieri così come lo si può trovare in 34 frasi apposte nel 1907 su lapidi nel centro storico di Firenze, a ricordare luoghi e personaggi citati nella Divina Commedia. Questa composizione per vocalista, strumenti, live electronics e video, è poi confluita in una post-produzione di 36 videoclip che intendo far apparire sui telefonini di ultima generazione, azionate da sensori posti in prossimità delle lapidi stesse.



I mixed media sono per me una grande possibilità per fondere insieme suoni, luci, colori, immagini in movimento, clips, il tutto dentro una progettualità assolutamente determinata, una nuova forma che non si basa più su forze sonore ma che allarga il panorama a tutto il resto, una evoluzione dell'idea che viene dalle lontane attività del Bauhaus.

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.



La speranza nuova infine è data dall'internet, le nuove sollecitazioni multimediali dove 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 credo che lo saranno sempre di più.

