

TERESA RAMPAZZI
Raccolta di articoli

a cura di Paolo Zavagna

Introduzione

Paolo Zavagna

La raccolta di ‘interventi’ di Teresa Rampazzi (Vicenza, 1914-2001) che vengono qui ripubblicati, o pubblicati per la prima volta, vogliono essere una testimonianza di un ‘clima’ culturale, sociale, estetico e, perché no, politico, che si viveva tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta del secolo scorso in una città come Padova, crocevia di numerose iniziative. Lo stile ironico, alle volte provocatorio, di questi articoli ne è la cifra; anche laddove l’intento saggistico potrebbe trasparire, il tono non è mai da saggio, e la voglia di divulgare un argomento «tanto difficile da capire» come la musica elettroacustica rimane sempre il principale obbiettivo.

Il nome di Teresa Rampazzi è legato a quello del gruppo NPS¹ (Nuove Proposte Sonore), che si presentava come collettivo e che nasceva dall’esperienza già sperimentata nell’ambito delle arti figurative dal gruppo Enne², di cui faceva parte Ennio Chiggio, cofondatore, insieme a Teresa Rampazzi, del gruppo NPS. Tuttavia, pur dall’interno di questo gruppo, l’attività della Rampazzi procede anche individualmente e come tale firmerà, ad esempio, buona parte degli articoli apparsi sulla rivista «film special» (pubblicati tra il 1968 e il 1973) nella rubrica riguardante i rapporti tra cinema e musica. Nella fase di avvio della produzione sia teorica sia musicale della Rampazzi in ambito elettroacustico, avvenuta tra la fine degli anni Cinquanta e durante tutti gli anni Sessanta, il gesto collettivo resterà comunque presente e tale da dover prendere in considerazione l’operato del gruppo nel suo complesso anche laddove la produzione sia a firma di uno solo dei suoi componenti.

Oltre a tutti gli articoli della Rampazzi che attualmente risultano essere stati pubblicati – ma praticamente introvabili – vengono qui proposti anche due inediti: *Dalla*

¹ Su Teresa Rampazzi e il gruppo NPS si vedano [NPS, 1977], [Mollia, 1979], [Vidolin, 1989], [Di Capua, 1993], [Zattra, 1999, 2003a, 2003b], [Durante e Zattra, 2002], [Corbi e Delfino, 2007]. In particolare [Durante e Zattra, 2002], rielaborazione e ampliamento della tesi [Zattra, 1999], riporta le informazioni più dettagliate reperibili sull’argomento. Molto interessante – soprattutto per la presenza di numerose testimonianze – risulta anche la trasmissione radiofonica [Di Capua, 1993].

² Sul gruppo Enne rimane insuperata la monografia [Mussa, 1976]. Si vedano inoltre [Argan, 1988], p. 522, [De Vecchi e Cerchiarì, 1991], p. 591 (segnalati in [Durante e Zattra, 2002]) e [De Marchis, 1982], pp. 613, 615-616.

ricerca alla musica, del 1970, è una *summa* del pensiero della Rampazzi e soprattutto della sua attività all'interno dell'NPS; infine, fra le tante presentazioni di concerti, alle volte vere e proprie lezioni, si è scelta questa *Introduzione ad un audizione di musica elettronica*, del 1973, in quanto, seppur nella sua brevità, testimonia dell'attività culturale-divulgativa intrapresa dalla Rampazzi anche con esempi di programmi concertistici. Non si è invece ritenuto opportuno ripubblicare gli interventi di carattere cronachistico apparsi su alcuni giornali.

Cercando i testi che la Rampazzi cita ci si è imbattuti in una difficoltà: l'impossibilità di ricostruirne la biblioteca, in quanto nel corso degli anni è stata oggetto di donazioni, lasciti, regalie, ora difficilmente rintracciabili. Dei numerosi volumi che la compositrice possedeva, si è mantenuto solo uno sparuto corpo di testi, conservati dalla figlia Francesca e per il nostro scopo – se si escludono il *Traité des objets musicaux* di Pierre Schaeffer e *Verso la nuova musica* di Anton Webern – quasi inutilizzabili.

Non è intenzione di questa pubblicazione essere un'edizione critica; i testi di riferimento sono quelli già pubblicati e la trascrizione è ad essi fedele; i refusi evidenti sono stati tuttavia emendati e i criteri editoriali relativi a titoli e nomi propri sono stati adeguati a quelli correnti. Nella trascrizione degli inediti ci si è basati sui dattiloscritti a disposizione e sulle eventuali raccolte di testi della Rampazzi non pubblicate. Tutte le note, salvo quelle specificate N.d.A., sono del curatore. I riferimenti bibliografici degli articoli e delle testimonianze, laddove non altrimenti specificato, si riferiscono alla letteratura critica riportata *infra*.

Letteratura critica

- [Mussa, 1976] Italo Mussa, *Il gruppo enne. la situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni, Roma 1976.
- [NPS, 1977] *NPS 65-72. Sette anni di attività del gruppo Nuove Proposte Sonore nello studio di fonologia musicale di Padova*, dattiloscritto inedito [s.l. e s.d. ma Padova 1977].
- [Mollia, 1979] Michela Mollia (a cura di), *Autobiografia della musica contemporanea*, Cosenza 1979, pp. 122-126.
- [Pozzetto, 1979] *La stagione del Pozzetto. 1956-1960*, numero unico a cura del Comitato esecutivo, 1979.
- [De Marchis, 1982] Giorgio De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1982, parte II, vol. III.
- [Galanti, 1983] Luisa Galanti, *L'altra metà del rigo*, Grafiche Galeati, Imola 1983.
- [Argan, 1988] G. C. Argan, *L'Arte Moderna*, Sansoni, Firenze 1988.
- [Vidolin, 1989] Alvisè Vidolin, *Contatti elettronici. La linea veneta nella musica della nuova avanguardia*, «Venezia Arti», 3, Viella 1989, pp. 97-107.
- [De Vecchi e Cerchiari, 1991] P. De Vecchi e E. Cerchiari, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmodernismo*, Gruppo Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, Milano 1991.
- [Pozzetto, 1991] AA.VV., *Il Pozzetto. Un orizzonte aperto. Ettore Luccini e la sua lotta contro l'isolamento politico e culturale della sinistra*, Editoriale Programma, [s.l. e s.d. ma Padova, 1991].

- [Di Capua, 1993] Gianni Di Capua, *Teresa Rampazzi. Fino all'ultimo suono*, programma radiofonico, RAI-Radio3, 3/10/17 marzo 1993.
- [Zattra, 1999] Laura Zattra, *Da Teresa Rampazzi al Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.): la stagione della musica elettronica a Padova*, Tesi di Laurea, Università di Padova, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1998-1999.
- [Durante e Zattra, 2002] Sergio Durante e Laura Zattra (a cura di), *Vent'anni di musica elettronica all'Università di Padova*, CIMS, Palermo 2002.
- [Zattra, 2003a] Laura Zattra, *Teresa Rampazzi: pioneer of italian electronic music*, proceedings of CIM, Colloquium on Musical Informatics, XIV, Tempo Reale, Firenze 2003, pp. 11-16.
- [Zattra, 2003b] Laura Zattra, *Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici*, in «Konsequenz», X, n. 8 (2003), pp. 23-36.
- [Corbi e Delfino, 2007] Enrico Corbi e Tonino Delfino, *Teresa Rossi Rampazzi. Pioniera della musica elettronica*, in «L'illustre bassanese», n. 107 (maggio 2007), pp. 4-18.
- <<http://www.teresarampazzi.org.index.htm>> [02/08].

Articoli di Teresa Rampazzi

- *Mutazioni di una situazione*, «film special», numero unico (1968), pp. 34-37.
- *La musica nel ruolo di accessorio*, «film special», n. 1 (maggio-giugno 1969), pp. 79-80.
- *Tempo e ritmo*, «film special», 2 (lug-sett 1969), pp. 65-67.
- *I brandelli dell'informazione*, «film special», 1 (gennaio-aprile 1970), pp. 43-46.
- *Musica come servizio*, «film special», 2 (maggio-settembre 1970), pp. 46-48.
- *È tanto difficile da capire?*, «film special», 3 (ottobre-dicembre 1970), pp. 37-39.
- *Ascolto concentrato e ascolto distratto*, «film special», 1 (gennaio-aprile 1971), pp. 37-38.
- *Moda e avanguardie musicali*, «film special», 1 (1972), pp. 36-37.
- *Nuovi strumenti di indagine sulle verità del mondo sonoro*, «film special», 1 (1973), pp. 25-26.
- *Un parametro alla deriva. Un altro in avanzata*, «Quaderni del Conservatorio 'G. Rossini' di Pesaro, Tecnomusica/1», maggio 1977, Creazione musicale e tecnologia, Pesaro, pp. 1-17.
- *L'attività nel campo musicale*, in [Pozzetto, 1979], p. 7.
- *Mutamenti della concezione formale nel passaggio dai mezzi analogici a quelli digitali*, in G. De Poli (a cura di), *Atti del terzo Colloquio di Informatica Musicale*, Università di Padova, 2-3 aprile 1979, pp. 44-49.
- *Piccolo discorso con Michela*, in [Mollia, 1979].
- *Il Conservatorio di Padova. Musica ed elaboratore elettronico. Verso il laboratorio musicale personale*, Atti del convegno, FAST (Federazione delle Associazioni Scientifiche e Tecniche), Milano, 10-11 aprile 1980 (allegato fuori indice).

[I] *Mutazioni di una situazione**

Gli autori e i registi non hanno tenuto conto, se non in rari casi, dell'avanzamento della tecnica nella produzione del suono; del fatto che si può oggi produrre direttamente una colonna sonora con la stessa tecnica di ripresa, trasposizione e montaggio, usata per i film.

Alla validità dell'immagine può e deve corrispondere la validità del fatto sonoro.

Musica da cavalletto

«La sventurata musica» come la chiamava Leonardo¹ a causa della sua fuggevolezza, si trova oggi in una situazione imbarazzante e paradossale. I musicisti, quelli veri, quelli dei valori universali per intenderci, piangono sulle sue sorti proprio per questa sua fuggevolezza perduta, per quelle maledette macchine e soprattutto quel diabolico nastro magnetico che l'ha fermata e la riproduce ossessivamente uguale; dov'è andato l'infinito rinnovarsi dell'emozione trasmessa all'ascoltatore dall'insostituibile mediatore uomo-interprete? Tutto perduto, l'ascoltatore ascolta esattamente proprio quello che il compositore ha voluto dire. Il compositore è soddisfatto s'intende, mettersi nelle mani degli altri può essere un vantaggio in rari casi, ma per lo più è un grosso

* L'articolo, corredato da due immagini – una pagina di partitura del brano *Ipotesi 2* elaborata dal gruppo NPS e una foto del medesimo – è stato pubblicato sulla rivista «film special», numero unico (1968), pp. 34-37. Allegato alla rivista si trova un disco con il seguente contenuto: lato A – Glissati a varie velocità (1') – Rumore bianco filtrato (1') – Rumori colorati (1') – Impulsi filtrati (1') – Sinusoide modulata (1') – Modulazione di frequenza (1'); lato B – 3 frammenti di oggetti sonori – Dinamica 1 (ascoltabili dal sito della rivista). Con un titolo simile – *Musica elettronica: mutazioni di una situazione* – ma con contenuto diverso troviamo un intervento del 1967 ([NPS, 1977], pp. 60-62) recentemente ripubblicato nella rivista curata da Ennio Chiggio, «Oggetto sonoro» (Edizioni Multimediali del Barbagianni, Padova), settembre 2002. Il numero è intitolato *Precessioni* ed è dedicato a Gelmetti, Grossi, Rampazzi e Zaffiri.

¹ La citazione si trova in una nota del saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 54 (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955), dal quale probabilmente è stata estrapolata.

rischio: ora l'ascoltatore deve abituarsi ad essere un po' meno passivo e pigro, e fare lui da interprete.

Il paradosso continua se si pensa che oggi, invece, il pittore da cavalletto che secondo Leonardo, aveva dei vantaggi sul musicista, cerca disperatamente di far muovere i suoi quadri e magari gli mette dietro dei motorini se non si muovono per conto loro! Qui bisogna dire che il paradosso sussiste solo se si gioca sui due piani: quello della fruizione e quello proprio al sistema organizzato del campo sonoro.

In realtà, anche se innegabilmente la dimensione tempo è una costante della musica, c'è stata anche nella musica l'epoca del cavalletto: la rigida razionalità del sistema tonale supponeva e richiedeva un ascolto contemplante e rituale; si sapeva che si partiva da un punto preciso e che, per quante scorribande si facessero per strada, a quello stesso punto si doveva ritornare. È davvero strano, come osserva Castiglioni, che «l'ascoltatore di musica tonale, pur sapendo benissimo quello che succederà, abbia una voglia matta che proprio quello succeda» e poi se ne torna a casa soddisfatto. Anche la musica ha contribuito alla sua sicurezza sociale. O alla sua narcosi, diciamo noi. Infatti il problema dell'ascolto, di un nuovo tipo di ascolto, l'urgenza di rompere abitudini percettive, associative, canali precostituiti, sta diventando importante nella misura in cui si vuol rinnovare il tipo di comunicazione. Il frequentatore delle sale dei concerti ascolta in modo così automatizzato che si è tentati di supporre che non ascolta più niente. O meglio non ascolta più il fatto primario e cioè quello sonoro. Glielo impedisce in parte anche la presenza dell'interprete «quella mancanza di naturalezza degli esecutori quando suonano il loro strumento»² che già tanto fastidio dava al grande esecutore Busoni. Bisogna dunque ritornare dal musicale al sonoro.

Diciamo che ora la musica elettronica ci può liberare non solo dalla presenza dell'interprete, ma quel che più conta può liberare il suono dalla catena codificata di relazioni, dalla gerarchia della scala, dalla stabilità dei poli d'attrazione o dalle funzioni ormai secolarmente attribuite a dati gradi della scala. Con i mezzi elettronici il campo dell'esplorazione sonora si è così ampliato da non aver limiti che nelle soglie di udibilità. Possiamo dire a grandi linee che dal tetracordo greco siamo passati all'esacordo medioevale, dall'ottava del sistema temperato con i suoi gradi ben gerarchizzati, ai dodici semitoni del sistema dodecafonico equidistanti tra loro, così come dall'omofonia gregoriana siamo passati alla polifonia rinascimentale, da questa alla musica strumentale, ed ora, dagli strumenti di natura meccanica alle apparecchiature elettroniche. Ad ogni passaggio il vecchio sistema ha opposto resistenza. Ogni volta è sembrata la fine di tutto e non invece l'inizio, su basi necessariamente sperimentali, alla ricerca di nuove codificazioni. Anche se già Varèse teme a questo punto che qualche «becchino

² Ferruccio Busoni, citato in Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Einaudi, Torino 1963, p. 32; ed. or., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Ullstein, Berlin-Frankfurt am Main-Wien 1960. Il brano è tratto da *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, seconda ed. ampliata: Insel, Leipzig 1910 (in realtà 1916); trad. it. *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, ora in Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 39-72, la citazione della Rampazzi si trova a p. 61 e viene tradotta con «i manierismi degli strumentisti».

musicale incomincerà a imbalsamare in regole la musica elettronica ancora libera da codificazioni estetiche»³. Fortunatamente ne siamo ancora lontani.

Ora non è più questione di scale, d'intervalli, di rapporti seriali; siamo giusto arrivati a quello che nel 1916 sognava Busoni: «la musica libera che non è legata alla schiavitù delle scale, degli intervalli, del ritmo, dell'armonia, ma nella quale i suoni sgorgano scivolano volteggiano come uccelli nell'aria, e i cambiamenti di altezza e intensità possono svolgersi dolcemente e gradatamente come nella natura»⁴. Il quale Busoni si dava così la mano al di sopra delle esperienze anarcoidi dei futuristi, al nostro più vicino Varèse. Precisiamo che, se i mezzi ci sono, siamo ancora però lontani dall'essere giunti a quell'ideale naturalezza che suppone sempre una completa conoscenza e padronanza del materiale.

L'impiego del generatore di frequenze usato prima soltanto a scopi scientifici e poi l'uso sempre più diffuso del nastro magnetico, hanno segnato l'inizio della musica elettronica e il graduale tramonto degli strumenti tradizionali. Quando nel 1954 Werner Meyer-Eppeler, docente di fonetica all'Università di Bonn, presentò a Darmstadt il primo generatore sinusoidale, sembrò la comparsa del marziano, ne uscivano suoni rigidi come un pacco di spaghetti, senza timbro, difficilmente modulabili. Evidentemente, così com'erano quelle macchine non erano adatte a far musica, sebbene fossero capaci di scindere scientificamente un tono intero in dodici microintervalli. I primi esperimenti pur rigorosamente elettronici risentivano della poetica espressionistica o puntillistica post-weberniana. Bisognava saltare il fosso e pensare a un altro tipo di musica. Abbandonare il pentagramma.

Ma già precedentemente a questi esperimenti, un altro radicale contributo allo scondizionamento dell'ascolto era stato dato in Francia dalla musica concreta; si era scoperto l'uso musicale del rumore! Se per Schönberg la dissonanza non era che una consonanza allargata, il rumore ora non è che un suono allargato o semplicemente più complesso. Nel razionalissimo Settecento il rumore, come prodotto di rapporti numerici irrazionali, era bandito dalla musica, gli strumenti a percussione accuratamente evitati. Da allora, fino a Bartók, Stravinskij, Stockhausen, le orchestre ne furono invase in senso sempre più rumoristico, ma senza mai rompere l'articolazione del discorso musicale. Perfino il rumore del coperchio del pianoforte chiuso con un colpo secco nel concerto per pianoforte e orchestra di Maderna, arriva giusto al culmine di un crescendo orchestrale e vi si inserisce con rispetto della logica musicale

³ Da una conferenza tenuta all'università di Yale nel 1962, in Elliott Schwartz, Barney Childs (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967, p. 208: «They [composers] are also lucky so far in not being hampered by esthetic codification – at least not yet! But I am afraid it will not be long before some musical mortician begins embalming electronic music in rules»; trad. it. in Edgar Varèse, *Il suono organizzato*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985, p. 165.

⁴ Ferruccio Busoni, citato in Prieberg, *Musica ex machina*, cit., p. 148. Nella traduzione italiana contenuta in *Lo sguardo lieto*, cit., p. 69, il passo che più si avvicina a quello citato dalla Rampazzi è il seguente: «liberiamola [la musica] dai dogmi architettonici, acustici ed estetici; facciamo che sia pura invenzione e sentimento nell'armonia, nella forma e nei timbri [...]; non sia altro che la natura rispecchiata nell'anima umana e da lei riflessa; essa è infatti aria che vibra e va più in là dell'aria; altrettanto universale e completa nell'uomo che nello spazio poiché può ripiegarsi su se stessa e scorrere libera senza diminuire d'intensità».

tradizionale. Naturalmente i coperchi sbattuti, le martellate alle casse armoniche, i leggi strascicati sul pavimento, le bottiglie di cocacola rotolanti sulla cordiera del pianoforte ecc., furoreggiarono nella esibizione di Cage, certamente furono utili a uno scondizionamento della percezione, ma non dettero luogo a sistematiche ricerche sulle funzioni del rumore. Introducendo le sirene in un contesto orchestrale Varèse affrontò per primo il problema: non si trattava, come lui stesso dichiara, di immettere brutalmente un evento sonoro della vita quotidiana (una specie di pop-art ante litteram), ma di ottenere quel fluire continuo di tutta la gamma sonora, impossibile agli strumenti tradizionali. Varèse rimproverava giustamente ai futuristi italiani di trasferire servilmente e indiscriminatamente i rumori naturalistici. Pierre Schaeffer e il gruppo “de la Recherche” da lui fondato fin dal 1943 iniziarono la prima vera teorizzazione dell’impiego organizzato del rumore, ossia di eventi sonori prodotti da oggetti concreti alla portata dell’uomo che offrivano uno spettro acustico di massima ricchezza irriducibile alle frequenze pure del suono elettronico. Contemporaneamente ai pianoforti preparati di Cage, Schaeffer prelevava il materiale sonoro dai concerti per pianoforte di Chopin in modo tutt’altro che casuale; snaturando e riorganizzando lo stesso materiale diventava una fonte sonora concreta come qualsiasi altra.

Secondo noi, l’esperienza della musica concreta, pur essendo senza chiare prospettive, dato l’eccessivo empirismo che necessariamente presiede al reperimento dei segnali acustici che conservano, nonostante le più sapienti manipolazioni, la loro provenienza naturalistica, ha contribuito allo studio e al rinnovamento della percezione nel modo più radicale. Nonostante le premesse fenomenologiche da cui è partita, la musica concreta ha preparato la strada, anche se di mala voglia, all’ascolto dell’‘oggetto sonoro’ elettronico inteso nella sua autonomia strutturale, cioè proprio all’opposto dell’oggetto concreto.

Proprio per questa sua relativa mancanza di autonomia la musica concreta ha trovato subito la sua naturale possibilità di applicazione al film o al cortometraggio televisivo, o a radiocommedie. Perfino il *Faust* di Goethe ebbe la sua edizione con musica concreta, e poi *Il viaggio spaziale*, *Il castello* di Kafka e la *Sinfonia per un uomo solo* composta da Pierre Schaeffer e Henry⁵ adattata a balletto con la coreografia di Béjart. C’era dunque nella musica concreta una tendenza descrittiva che solo la musica elettronica avrebbe poi potuto completamente superare.

La distinzione fu all’inizio molto confusa e diremmo che lo è tutt’ora. La maggior parte dei musicisti manipolano elettronicamente fonti concrete o strumentali per cui si sente parlare ormai da parecchi anni genericamente di musica elettronica, ma non si sa bene cosa sia e quando lo sia. Infatti è un po’ difficile saperlo visto che, almeno per noi, la musica elettronica non è ancora incominciata o forse sta appena nascendo; non si possono chiedere discorsi ai neonati, o indicazioni di strade maestre a chi sta avventurandosi allo scoperto.

Gli studi privati che sono nati in Italia da pochi anni a Firenze, a Torino, a Padova, rifiutano il nome di avanguardia nel senso che questa suppone una fase avanzata sì, ma al termine di un processo, mentre qui si tratta di un inizio. Si chiamavano avanguardie

⁵ Pierre Schaeffer, Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul*, 1949-1950.

le ricerche dei primitivi? Ci si è posti dunque sul piano della ricerca ed è stata presa una drastica cartesiana decisione: disfarsi di qualsiasi opinione precedente e rimettere tutto in discussione.

Nel nostro caso disfarsi soprattutto della prima fase della musica elettronica e ricominciare col più semplice degli strumenti: un solo generatore di frequenze. «Si può lavorare per anni con un solo generatore» afferma il pontefice della musica concreta Schaeffer, che non può essere certo accusato di settarismo.

Artista o elettrotecnico

Perché sono soprattutto le fasi di compromesso che ritardano l'evoluzione e il rinnovamento in qualsiasi campo. I musicisti si sono accostati alle macchine con molta diffidenza: certo era duro per un artista essere scambiato per un elettrotecnico o comunque doverne dipendere. In ogni caso, dopo l'apparizione dei generatori nessuno ha più osato far suonare un violino se non denaturandolo, oppure ha guardato alla macchina chiedendosi se ne poteva cavare un violino: insomma non bisognava perdere i vantaggi né arrischiare troppi svantaggi.

Abbiamo avuto così e abbiamo tuttora una produzione ibrida, una musica che non si può più chiamare strumentale perché sottoposta a complesse manipolazioni elettroniche, e non si può chiamare d'altra parte elettronica in quanto la fonte sonora è spesso prelevata dagli stessi strumenti tradizionali, o le due dimensioni sono messe in lizza per salvare il salvabile, cioè la presenza dell'interprete, una presenza umana, ultima garanzia che la Musica è ancora viva! La faccenda delle etichette non avrebbe importanza se i risultati non denunciassero troppo spesso il caos formale. Gli elementi più disparati sono accostati in modo almeno apparentemente arbitrario: sono eventi isolati quasi alla deriva che procedono nel tempo negandosi a vicenda, senza volontà di comunicare. Generalmente si sostengono sulla base del contrasto: a suoni continui, impulsi brevissimi, a intensità laceranti si contrappongono sussurri appena percettibili; l'estrema indeterminazione, e la totale mancanza di scelte arrivano al punto morto: al silenzio strutturale.

L'ascoltatore è messo in stato di confusione e di disagio, al limite la ridondanza dell'informazione neutralizza la sua capacità percettiva. «Ma perché sconvolgere l'orecchio con scarti enormi di altezza e d'intensità, con effetti di accumulazione di oggetti? Si perde così la percezione delle minime differenze di altezza offerte dai mezzi elettronici; s'indebolisce l'ascolto quando invece il nostro scopo è di renderlo capace delle più sottili percezioni»⁶. Ancora una volta così parla Schaeffer, il più rigoroso organizzatore di rumori...

Ora, appunto per studiare queste minime variazioni d'altezza e d'intensità e per verificare le risposte dell'orecchio, a Padova, dietro l'esempio degli studi di Firenze e di

⁶ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, p. 186: «Bouleversez en effet l'oreille par des écarts énormes de hauteur et d'intensité ou des effets d'accumulation d'objets: les perceptions de faibles différences de hauteur vont s'émousser. Préparez-la à percevoir de façon de plus en plus fine, au cours d'un pianissimo, dans un grand dépouillement d'objets: d'infimes variations lui deviendront alors sensibles». Nella copia che si trova presso gli eredi della Rampazzi il passo è segnato a margine a matita.

Torino, quattro persone si sono messe insieme: due musicisti, un grafico, un ingegnere elettronico, e hanno formato un gruppo di ricerca cominciando precisamente con un solo generatore e un paio di magnetofoni. Questo è stato nel '65. Un po' alla volta le attrezzature sono cresciute: altri generatori con possibilità di glissandi automatici su tutta la gamma, generatori di rumore bianco, filtri per i rumori colorati, generatore d'impulsi con possibilità di variare la durata e la forma delle frequenze, magnetofoni stereo, miscelatori ecc. Ma il metodo di lavoro è rimasto lo stesso; guai a lasciarsi prendere la mano dall'abbondanza dei mezzi. È un metodo essenzialmente analitico; invece di accumulare, ridurre e separare; indagare sul nuovo uso dei parametri classici e sulla eventuale scoperta di nuovi parametri nati da un nuovo materiale.

La ricerca si è data dunque dei limiti ben precisi; non si è mossa sulle basi di un linguaggio di là da venire, ma soltanto sui termini, sulle funzioni dei nuovi termini: organizzazione di 'oggetti sonori'. I nuovi mezzi non sono stati considerati come una maggioranza⁷ degli strumenti tradizionali, una specie di arcistrumento, ma come mezzi per creare nuovi materiali senza limiti di natura meccanica, nuovi timbri, «nuovi armoniosi splendori nati dalla combinazione dei sub-armonici, una nuova dinamica ben lontana dalle possibilità umane dell'orchestra, un incrocio di ritmi non relazionati tra loro e trattati simultaneamente»⁸, «il ruolo del colore non in funzione accidentale, aneddotica o sensuale, masse di suoni in continua mutazione passando attraverso zone di opacità o dilatandosi in zone rarefatte»⁹, e ben altre ancora. Così, un po' liricamente già ne parlava Varèse nel 1939.

La realtà dei nostri studi è forse un po' più dura ma non meno esaltante. A quelli che potrebbero sembrare freddi esperimenti di laboratorio validi per gli operatori ma non per gli ascoltatori, si può opporre che gli esperimenti scientifici non tengono conto delle varie tappe della ricerca ma solo del risultato finale che ha un valore pratico, ammesso che ci sia mai un risultato finale. Comunque nella ricerca artistica non ci sono risultati di valore pratico e può accadere che alcune tappe intermedie risultino più valide di altre successive: valide nel campo artistico che significa: il massimo dell'informazione nella massima economia dei mezzi. Ancora quando diciamo informazione intendiamo strettamente informazione sonora. È ovvio che non si può ridurre tutto alla sola acustica e neppure alla psico-acustica. L'orecchio fa parte di tutto l'uomo, ma dipende dall'edu-

⁷ Nella copia della rivista fornitami da Ennio Chiggio il vocabolo maggioranza risulta sostituito a penna a margine con il vocabolo maggiorazione.

⁸ Questa citazione è tratta da una conferenza tenuta presso l'Università della California del Sud nel 1939, in Schwartz, Childs (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, cit., p. 201: «new harmonic splendors obtainible from the use of sub-harmonic combinations now impossible; [...] new dynamics far beyond the present human-powered orchestra; [...] cross-rhythms unrelated to each other, treated simultaneously [...]»; trad. it. in Varèse, *Il suono organizzato*, cit., p. 117.

⁹ La citazione è tratta da una conferenza tenuta alla Mary Austin House di Santa Fe nel 1936, in Schwartz, Childs (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, cit., p. 197: «The role of color or timbre would be completely changed from being incidental, anecdotal, sensual [...]. In the moving masses you would be conscious of their transmutations when they pass over different layers, when they penetrate certain opacities, or are dilated in certain rarefactions»; trad. it. in Varèse, *Il suono organizzato*, cit., p. 103.

cazione dell'orecchio e quindi dell'uomo passare dall'ascolto più banale, associativo, descrittivo, emotivo, a quello in cui la più rigorosa organizzazione dei suoni (come in una fuga di Bach) può dare l'emozione più alta. Pensiamo infatti che un'organizzazione rigorosa, senza concessioni ad arbitri personali, sia sempre intelligibile.

Cinema e musica elettronica

Nel vastissimo campo della musica elettronica ancora in parte ignoto, non ci si può muovere certo a casaccio semplicemente per raccontare i fatti propri. Abbiamo a che fare con migliaia di gradi di altezza, e addirittura un centinaio di livelli d'intensità in cui l'orecchio deve abituarsi a distinguere i minimi passaggi. In questo caso il calcolo matematico può essere d'aiuto anche se non può mai essere determinante. I primi passi sono stati cauti ma coscienti; lo sperimentalismo non vuol dire arbitrio; del resto la stessa natura del materiale pone di per sé stessa dei freni salutari alle stravaganze di chi vorrebbe gettarsi nella musica elettronica non come un pioniere ma come un avventuriero.

Le applicazioni della musica elettronica sono state finora scarse in Italia. Gli autori e registi non hanno tenuto conto, se non in rari casi, dell'avanzamento della tecnica nella produzione del suono; del fatto che si può oggi produrre direttamente una colonna sonora con la stessa tecnica di ripresa, trasposizione e montaggio, usata per i film. Alla validità dell'immagine può e deve corrispondere la validità del fatto sonoro. Esistono film e soprattutto cortometraggi validi sul piano dell'immagine, ma totalmente traditi o addirittura degradati sul piano musicale. Più raramente accade il contrario. Perché separiamo le esigenze della visione da quelle dell'ascolto? E se quest'ultimo manca perché non lo stimoliamo?

L'applicazione della musica elettronica, o meglio dei suoi effetti più spettacolari ai film di fantascienza, è stata finora un'applicazione di tipo ingenuo e mistificato. Si è associata la musica elettronica a situazioni magico-astrali o catastrofiche, comunque astoriche. La musica elettronica ha invece una sua precisa collocazione storica che corrisponde al presente. Quando essa non sia solo in funzione subordinata o consumistica, può trascendere qualsiasi funzionalità per conservare una validità formale, e, in quanto tale, adeguarsi al livello artistico del prodotto cinematografico.

[2] *La musica nel ruolo di accessorio**

Rapporti tra audio e video

I rapporti tra musica e cinema sono rapporti molto difficili, solo raramente risolti. Comunque la musica da film costituisce un accessorio al quale quasi nessuno bada, ma di cui si sentirebbe la mancanza se non ci fosse. Ci sono colonne sonore buone per film cattivi e più spesso viceversa. In ogni caso l'audio è rimasto molto indietro. Si sa che il film si fa comunque; quando tutto è pronto restano qua e là dei buchi e si chiama il musicista a tapparli in qualche modo: un pizzico di drammaticità o di estatica dolcezza là dove il regista non ce l'ha fatta da solo. Ci sono per questo chilometri di nastro inciso con tutti gli effetti già belli e pronti per l'uso, e si vendono un tanto al metro. Certo, ci sono dei giovani che vanno al cinema molto scaltriti su certi fatti tecnici del film: bella la fotografia, abilissimo il montaggio, perfetto il ritmo il taglio delle scene ecc. E la colonna sonora? Quanti l'hanno ascoltata e soprattutto messa in relazione con le immagini? Anche da parte dei critici non più che cenni frettolosi; molte colonne sonore non si meritano di più, ma almeno fossero condanne! In una università americana hanno chiesto a Leonard Roseman di tenere un corso di composizione per musica da film. Il compositore ha rifiutato e ha suggerito di rivolgersi al Business Administration Department. L'americano in questo caso ha risposto per le rime. Non esistono infatti particolari tecniche compositive, né ricette universalmente codificate. In ogni stadio della sua storia il cinema ha risolto questo sotto-problema facendo della sotto-cultura, volgarizzando cioè i sistemi compositivi raggiunti in quel momento dall'evoluzione del linguaggio musicale, magari restando sempre un tantino indietro. (Inseri di musica dodecafonica dopo

* L'articolo è uscito in «film special», n. 1 (maggio-giugno 1969), pp. 79-80. Nell'archivio di Ennio Chiggio è conservato un dattiloscritto intitolato *Giovani tra audio e video*, che riporta sostanzialmente il testo qui trascritto, senza la suddivisione in paragrafi. In testa sono aggiunte le seguenti righe: «Veramente ho l'impressione che, sia giovani che anziani, badano oggi ancora troppo poco al valore di una comunicazione basata sulle immagini, e badano ancor meno agli eventi sonori che possono o non possono integrarsi con esse. Quasi per tutti la musica da film resta quell'accessorio al quale nessuno bada, ma di cui si sentirebbe la mancanza se non ci fosse. Direi insomma che i rapporti [...]» ecc.

che da oltre dieci anni la vicenda dodecafonica si è conclusa). Che cosa vuol dire andare incontro al gusto del pubblico dopo che glielo si è imposto con la violenza, lavandogli il cervello con sotto prodotti? I prodotti ad alto livello restano per *élites* specializzate, non si è aperto loro canali di diffusione tali da arrivare alle grandi masse del pubblico.

La musica dal melodramma al film

Ritorniamo alle colonne sonore. Come sono nate? Si possono paragonare alle musiche d'opera? Assolutamente no. Allora il problema era completamente rovesciato. Mozart o Verdi hanno musicato delle storie assurde e rocambolesche, ma alla storia si badava poco; la musica predominava. La scena restava ferma e la musica correva, creava situazioni, sviluppava indipendentemente le sue forme, piegava gli attori-cantanti a ripetere insensatamente la stessa frase: «Partiam partiam partiam», e restavano sempre lì. Col film succede il contrario, la scena corre, si creano situazioni, si può raccontare tutto con le immagini, la musica ha trovato il modo di star ferma ripetendo ad nauseam qualcosa che, senza le immagini resterebbe del tutto priva di significato.

Ma all'inizio del film muto accadde una tragedia: si apriva e chiudeva una porta e non si sentiva niente, capitava addirittura un treno nel silenzio più assoluto, i rumori naturali mancavano e il pubblico era preso dal panico.

Si ricorse così a qualsiasi musica d'organetto pur di riempire quello spaventoso silenzio. Ancora oggi si può notare che in situazioni di particolare tensione il musicista scaltrito aumenta l'inquietudine del pubblico rinunciando al commento sonoro. L'epoca del muto al suo inizio fu in un certo senso un'epoca felice; ognuno andava per conto suo; le immagini cercavano e spesso raggiungevano una loro autonomia, la musica la possedeva anche se in modo paradossalmente mistificato; all'estremo opposto cioè di quella autonomia che abbia dignità d'arte almeno pari a quella dell'immagine.

Con l'avvento del sonoro la musica scade all'infimo rango di serva dell'azione. Non che non ci siano state soluzioni felici: per esempio quando il regista era anche compositore come Charlie Chaplin con i suoi ritmi vertiginosi sia nell'audio che nel video, o le sue ariette patetiche e struggenti come le facce dei suoi personaggi. L'altro esempio che è perfino stucchevole ricordare data la sua notorietà è quello: Eisenstein-Prokof'ev. Indubbiamente quando un grande regista e un grande compositore si mettono insieme qualcosa di buono ne esce sempre. È un esempio curioso perché dimostra che la musica di Prokof'ev composta come funzionale si regge anche da sola e diviene la *Cantata* op. 78¹.

Elefantiasi sinfonica

Quando si scoprì che la musica aveva un suo potere catalizzante in relazione alle immagini, allora le grandi orchestre americane invasero il campo del film in un accesso

¹ Nel dattiloscritto citato nella nota precedente il testo così prosegue: «(Anche oggi esistono eccezionalmente coppie felici: diciamo tra le più note: Fellini-Rota, Antonioni-Fusco)».

di elefantiasi sinfonica; non ci fu una sequenza che non fosse lasciata in pace: musica dappertutto, sotto le bufere, in mezzo ai dialoghi, alle battaglie alle catastrofi. La mancanza di contrasti annullava qualsiasi effetto. E poi avanti con l'epoca delle commedie e riviste musicali in cui la trama del film consisteva solo nell'offrire al cantante occasioni per esibirsi con le sue zuccherose canzoni. E poi lo sfruttamento del Jazz o di famosi solisti come Miles Davies o Nunzio Rotondo che improvvisano in diretta nello stesso istante in cui guardano il film divenendo così inaspettatamente protagonisti del film stesso più che commentatori. Qualcuno ha parlato di analogie intrinseche tra queste due arti tipiche del nostro tempo. Non sono d'accordo sulle analogie – il jazz di per sé estemporaneo e il cinema di per sé programmato – tranne che per il fatto che si tratta di fenomeni collettivi tra i più massificati del nostro tempo; in certi casi, tra quello che vede e quello che sente l'occhio e l'orecchio vanno abbastanza d'accordo.

Tra le innumerevoli soluzioni o tentativi di soluzione, anche se non nuove visto che Wagner ci aveva già pensato, c'è stata in questi ultimi anni quella del *Leitmotiv*.

Nel *Dottor Zivago* l'applicazione è spettacolare, ma in altri film un qualsiasi motivo viene ripetuto costantemente per imprimersi nella memoria del pubblico che non riuscirà mai più a dissociarlo dall'immagine e avrà l'illusione che proprio quello ci voleva e assolutamente nessun altro. Così con mezzi da persuasione occulta, si raggiunge in modo semplicistico quell'integrazione con l'immagine tanto vanamente cercata.

A proposito di 'questo era quello che ci voleva', restiamo sempre sul terreno delle reazioni soggettive. La musica anche più banale conserva sempre fundamentalmente il suo carattere astratto. Associamo per esempio un'immagine di grattacieli a dei suoni che glissano vertiginosamente; qualcuno dirà che così l'immagine è allucinante; quei suoni erano quelli che ci volevano. Ma se la stessa musica accompagnasse una discesa di sciatori resterebbe ancora allucinante? O non andrebbe bene ugualmente suggerendo l'ebbrezza gioiosa dello sciatore? Ritorniamo alla vecchia affermazione di Hanslich nel suo trattato *Il bello musicale* del secolo scorso: accompagniamo con la stessa musica i versi di Orfeo: *J'ai perdu mon Eurydice – Rien n'égale mon malheur*. La melodia commoveva fino alle lacrime migliaia di persone. Si suggerì di mutare i versi: *J'ai trouvé mon Eurydice – Rien n'égale mon bonheur*². I suoni serbavano inalterato il loro significato essenzialmente musicale.

Ci sono stati altri casi di relazione simbiotica rovesciata. Film espressionisti accompagnati da musica dodecafonica o affine, estremamente dissonante per orecchie condizionate dal sistema tonale; il pubblico ha ammesso che 'era quello che ci voleva!' Ma quando ascoltò la musica senza l'immagine rimase confuso o decisamente la rifiutò. Dunque, sia il video che l'audio possono essere un mezzo di potente efficacia per arrivare a nuove dimensioni percettive.

² «All'epoca in cui l'aria di Orfeo: / J'ai perdu mon Eurydice, / Rien n'égale mon malheur / commoveva fino alle alle lacrime migliaia di persone (e fra queste uomini come J. J. Rousseau), un contemporaneo di Gluck, Boyé, notò che a quest'aria potevano convenire ugualmente, anzi meglio, le parole di senso opposto: / J'ai trouvé mon Eurydice, / Rien n'égale mon bonheur». Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di Luigi Rognoni, Minuziano, Milano 1945, p. 61.

Situazione anacronistica

Tutte le analisi di tipo storico aiutano ben poco a risolvere i problemi attuali. Quello che andava bene dieci anni fa o addirittura l'anno scorso, non va più bene oggi. L'arte visuale ha influenzato il cinema, la TV e anche l'abbigliamento, è stata cioè volgarizzata e commercializzata. Che ne è stato della musica o meglio del sonoro? Prima ancora di essere conosciuta dalle masse, la musica elettronica sta entrando per una porticina di servizio e s'insinua timidamente nelle colonne sonore magari a sproposito. Le orecchie dei giovani sono giustamente le più sensibili aperte e meno compromesse. Ma chi li ha aiutati non sono certo i circoli ristretti dei festival di musica contemporanea. Quei complessi di musica sempre più raffinata, dai Beatles, a quello di Jimi Hendrix fino a quelli che praticano l'ultimo genere Rhythm and Blues si elettrinizzano rapidamente, il che non vuol dire che facciano della musica elettronica se non sporadicamente, non utilizzano cioè direttamente i mezzi di produzione elettronica, ma raggiungono sul piano [tecnico e fonico ottimi risultati, si circondano di]³ apparecchiature elettroniche professionali da fare invidia ai poveri studi di ricerca fonologica...

Resta ancora da chiedersi perché quegli stessi giovani dall'orecchio cavillosissimo, quando vanno al cinema ingoiano tranquillamente di tutto. Urlerebbero di sdegno se in un film di 'oggi' le ragazze non girassero in minigonna e i ragazzi non abbondassero con le chiome, ma intanto, mentre scoppiano le bombe della protesta giovanile, scorre sotto una gentile orchestra d'archi settecentesca. Naturalmente in certi casi questi accostamenti (che non sono neppure collages) hanno delle motivazioni, ma più spesso appaiono come delle confusioni storiche del tutto gratuite: è come vedere uno che guizza via in aereo e subito dopo sale in carrozzella. Chissà perché! O non si tratta di un vecchio amore del regista per quel tale quartetto di Beethoven?

Ora non vogliamo arrivare alla conclusione che con la musica elettronica si risolve tutto. Anzi il problema si ripresenterà e sarà tutto da risolvere. Alla precisa organizzazione del video dovrà corrispondere quella dell'audio. Questo è avvenuto finora solo in eccezionali cortometraggi o documentari o film d'animazione, ma è rimasto troppo poco noto. Le carenze culturali reciproche dei registi e dei compositori si dovranno colmare. Anzi, quelli che oggi si chiamano registi e compositori, si accorderanno almeno nell'elaborare i programmi per i calcolatori, i protagonisti indispensabili del nostro tempo e arriveranno magari a manovrare i terminali con tutta naturalezza; anche se l'ultima scelta sarà sempre dell'uomo (lasciamoci ancora quest'ultima illusione) arriveremo infine a controllare quella sfera di soggettività emotiva che ancora ci sfugge di mano.

³ Il testo fra parentesi si trova nel dattiloscritto citato in precedenza, rendendo chiaramente il senso della frase, altrimenti incomprensibile.

[3] *Tempo e ritmo**

Quando si va a scuola di musica e s'impara che il valore più lungo di un suono (questa notizia viene data naturalmente come stabilita dall'eternità) è quello della semibreve si rimane un po' perplessi. Ma come? Parliamo di metà e di breve e si dà per scontato che questo è il punto di riferimento più lungo nel tempo o meglio nella divisione del tempo. Poi impariamo che in effetti c'era qualcosa di più lungo che però ancora si chiamava *brevis*. Finalmente arriviamo alla *longa* e qui pensiamo che i nostri musicisti medioevali non potessero andare oltre se non facendo i conti con il loro fiato che indubbiamente doveva essere notevole. Invece c'era qualcosa di più: la *duplex longa* ossia la *maxima*. Ora, noi, abituati col cronometro alla mano a misurare in secondi o decimi o centesimi di secondo la lunghezza dei suoni elettronici, ci domandiamo quanto è cambiato da allora il senso del tempo. Ascoltiamo un organum di Leonino: sotto al *duplum* della voce superiore che si muove in valori più brevi il *tenor* sembra davvero una struttura portante quasi immobile; i mutamenti sono infinitamente lenti ma profondi, tutti rivolti all'interno, a una interazione di suono tempo di cui stiamo ritrovando il formidabile significato. Quando, alcuni anni fa, in una rappresentazione del Living Theatre, un gruppo di attori si dispose in cerchio e cominciò a far emergere dal più buio silenzio il suono delle voci che, passandosi per così dire il fiato dall'una all'altra varcarono in qualche modo i limiti umani della durata del suono, fu come un ritorno alle origini, un'emozione sconvolgente dal punto di vista ritmico se si pensa che ogni convenzione ritmica era sparita. Ma sappiamo noi ora oggettivamente e concretamente quale era per i nostri relativamente antichi antenati musicisti la convenzione della divisione nel tempo, cioè il ritmo?

Si è detto in qualche parte che la percezione del ritmo per l'uomo greco era basata sulla misura del passo umano, ma nella testa dei greci i pensieri correvano a una velocità che tutti conosciamo, e Pitagora, anche senza calcolatori elettronici pare facesse

* L'articolo è uscito in «film special», n. 2 (luglio-settembre 1969), pp. 65-67 ed è stato recentemente ripubblicato in «Oggetto sonoro», marzo 2002, pp. 31-32; il numero è intitolato *Lectures 7. Musica elettronica. Fonologia* ed è dedicato al gruppo NPS.

dei conti piuttosto rapidi e complicati. C'è un esempio di musica primitiva (il *Chatur Lal*¹) in cui una specie di batteria vocale in competizione con il tambureggiare del *tabla* raggiunge un ritmo velocissimo, quasi quello che oggi è possibile raggiungere con il *Tempophon* degli studi elettronici: qualsiasi velocità senza alterare l'altezza delle frequenze.

Ora, è troppo ovvio dire che il tempo è una convenzione umana. L'osservazione di Stravinskij è come sempre interessante: «Il pezzo più breve di musica elettronica sembra infinito; all'interno di questi pezzi noi non sentiamo il controllo del tempo»². Esatto. Abbiamo distrutto una convenzione ritmica, ci siamo abbandonati all'infinito scorrere del suono, abbiamo perduto i punti di riferimento e ne cercheremo altri magari con l'aiuto della psicoacustica, o l'evoluzione ci porterà a riconoscere l'inesistenza di un oggettivo punto di riferimento. Sempre ci riinventeremo il mondo e riinventeremo il tempo.

Dopo il passo dell'uomo venne quello del cavallo (il ritmo dattilico pare corrispondesse a quello del cavallo al galoppo), poi il ritmo sempre più celere della macchina, del missile, dell'astronave. È stato un precipitare. Forse la misura del tempo per i musicisti elettronici è quella degli astronauti: vanno così veloci che stanno fermi... «roteano dolcemente nello spazio» come i nostri oggetti sonori che usciti dalla prigione del pentagramma diviso rigidamente in battute hanno ritrovato altre coordinate, altre orbite, altro spazio. Una libertà che non è caos ma nuova organizzazione del tempo. Così fu anche allora (nel 1200 – non è poi tanto lontano) quando con *L'Ars cantus mensurabilis* Francone da Colonia cominciò a imbrigliare il tempo e ogni suono ebbe fissato il suo valore di durata, le *maximae*, le *longae*, ecc. Fu l'inizio del ritmo che andò poi accelerandosi gradualmente nei secoli. L'apparizione dei valori più brevi, per esempio la croma, fu una rivoluzione. Quando poi Monteverdi impiegò le quartine di semicrome a scopo drammatico la gente si chiese se non era diventato matto. Andare così in fretta voleva dire perdere il fiato come si disse per i primi automobilisti che andavano alla pazzesca velocità di 30 all'ora. Le quartine le suonavano gli strumenti ma evidentemente si pensava ancora in termini vocali. L'abate Artusi gridò allo scandalo, ma si sa che la caratteristica degli abati non è mai stata la velocità. Da allora l'accelerazione andò aumentando e ogni volta fu la rivoluzione; forse la vita stessa è fatta di rivoluzioni, o meglio tutti quelli che a breve termine sembrano stabilizzarsi come sistemi, non sono in realtà che processi. Secondo Julian Huxley³ «mentre il ritmo medio dell'evoluzione biologica sembra rimanere costante, quello dell'evoluzione umana

¹ La fonte di questo esempio è quasi sicuramente il *Solfège de l'objet sonore* di Pierre Schaeffer e Guy Reibel, la cui prima edizione, corredata da tre LP, risale al 1967 (riedizione pubblicata da INA-GRM, Paris 1998). Il solfeggio n. 11 è infatti *Chatur-Lal commentant le jeu du tabla*.

² Igor Stravinsky, Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Faber and Faber, London 1959; trad. it. *Colloqui con Igor Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977, p. 78: «Un altro mio motivo di critica è che i pezzi più brevi di «musica elettronica» sembrano interminabili e che in essi non si ha alcuna sensazione del controllo del tempo».

³ Sir Julian Sorell Huxley (1887-1975). Biologo e amministratore inglese; primo direttore generale dell'UNESCO (1946-1948); figlio di Thomas e fratello di Aldous.

ha finora manifestato una generale accelerazione». L'avvento della macchina ha certamente esercitato una pressione in questo senso. Recentemente, non solo le generazioni hanno dovuto assimilare le trasformazioni nell'arco di una decina d'anni invece che in tre quarti di secolo, ma «il singolo individuo ha da trasformare idee e atteggiamenti una o anche due volte nel corso della sua vita attiva». Immetterci coscientemente in questo processo evolutivo vuol dire davvero non subire passivamente le profonde trasformazioni, ma organizzarle, fare la storia.

Una rivoluzione musicale è in atto: vediamola dunque nel suo aspetto ritmico sia pure a grandi linee. Nei suoi ultimi pezzi per strumenti tradizionali Stockhausen scrive delle sequenze ritmiche così vertiginosamente complicate da non trovare più nessuna *Ars Mensurabilis* per poterle graffiare, e ricorre allora alla disperata indicazione: «il più presto possibile»!

Il più presto possibile per chi? Naturalmente per le capacità umane. Sono passati dieci anni e tutto questo è diventato quasi patetico. Oggi il calcolatore elettronico può 'schiacciare' il *Capriccio* di Paganini in pochi secondi, e il nostro orecchio arriva a percepire un bel pacchetto di 96 frequenze al secondo. Così come davanti al nostro occhio appaiono e spariscono le immagini alla velocità di centesimi di secondo.

Vediamo come reagirono i musicisti all'apparire della macchina; la cosa è davvero divertente.

Il pezzo più noto o almeno il più popolare fu *Pacific 231* di Honegger, un pezzo equivocato semplicisticamente (di qui la sua popolarità) come una musica ferroviaria, mentre in realtà l'autore voleva dare la sensazione di un'accelerazione matematica del ritmo.

Era la grande epoca dei futuristi: una specie di *boom* del dinamismo, seguito inevitabilmente dalla scoperta del rumore in funzione musicale. Fu un'esplosione. Per non parlare che dei musicisti le opere ispirate dalle macchine, dal loro aspetto sinistro o da quello esaltante, furono innumerevoli; una valanga di musiche dai titoli incredibili: *Autobus di Burian*, *Nella fabbrica di Stringfield*, *Sopra un transatlantico di Cella*, e poi *Sonata dell'aeroplano*, *La miniera*, *Posto di rifornimento* ecc. Inutile continuare la lista che si può trovare (e neppure completa) in *Musica ex machina* di Prieberg⁴. Questa gente aveva del coraggio! Ma con i titoli non si fa la musica che, pur non avendo nessuno di questi titoli, resta l'esempio più calzante di come reagirono i musicisti all'era della tecnica: trasformazione profonda dal punto di vista ritmico e timbrico, sparizione delle sbarre dal pentagramma (in seguito sparirà anche il pentagramma), invasione e supremazia di strumenti a percussione dai più nuovi ed esotici a quelli già vecchi come i pianoforti ma usati in modo percussivo.

C'è modo e modo di reagire; c'è quello naif, banale, mistificatorio delle musiche citate sopra e questo non fa storia. Così probabilmente non faranno storia quelli che oggi se ne vanno col microfono in giro per le strade e per le fabbriche registrando i fracassi del mondo motorizzato o del proletariato assordato... con rispetto parlando di tutti i montaggi, filtraggi e distorsioni varie. C'è poi un modo più sottile e penetrante

⁴ Prieberg, *Musica ex machina*, cit., pp. 56-57.

per cogliere le nuove dimensioni del tempo. Stravinskij non ha mai imitato macchine ma quando si va con lui non si va certo in carrozza. *Jonisation* di Varèse scritto interamente per strumenti a percussione suscitò dei commenti costernati: «come in una sala macchine... un attacco aereo...»⁵. Commenti identici da parte degli ascoltatori (se ce ne sono) di musica elettronica. È possibile che nella storia queste cose si ripetano così tediosamente uguali? Cosa pensare allora della musica di Anton Webern così veloce da sembrare ferma in una estatica immobilità? Non tanto perché Webern è riuscito a scrivere «un romanzo con un sospiro» o perché il IV pezzo dell'op. 10 dura 20 secondi, ma perché, già alle soglie di quella che chiameremo rivoluzione ritmica, siamo usciti con lui da qualsiasi schema periodico, siamo entrati nel mondo degli «oggetti musicali dolcemente roteanti nello spazio», tempo divenuto spazio. Per i suoni come per le immagini il su è divenuto giù e viceversa. Schönberg l'aveva già teorizzato se non raggiunto; diamogli atto che non aveva ancora ammirato le eleganti evoluzioni di una matita che va a spasso per la cabina di un'astronave!

⁵ Ivi, p. 63.

[4] *I brandelli dell'informazione**

Lo spazio acustico è invaso da migliaia di miliardi di segnali. Quante radio, radio-line, giradischi, magnetofoni sono in funzione in questo momento in tutto il mondo? Potremmo ascoltare tutto contemporaneamente? Questo è il desiderio folle dal quale il musicista può esser preso oggi. Non tanto ascoltare tutto ma ridare qualcosa che esprima questa mostruosa molteplicità, questa terribile velocità con cui ci bombardano le immagini visuali e i segnali sonori. Davvero non c'è tempo per la contemplazione. Chissà se siamo noi che corriamo dietro alle immagini sempre più veloci o se sono le immagini che si sono fatte sempre più svelte perché solo così l'attività delle nostre reazioni è garantita. Le risposte dell'orecchio sono ancora misteriose e certo si vanno evolvendo. I suoni si trasformano, si moltiplicano si sovrappongono prima ancora di aver raggiunto la coscienza della nostra percezione, e proprio in questa coscienza del mutevole e del molteplice noi riusciamo ancora a ritrovare la freschezza delle cose «dette per la prima volta».

La mano del musicista gira inquieta le manopole degli strumenti: sta cercando qualcosa che non vuole trovare. Perché proprio questo rovesciamento denunciano molte delle ultime tendenze musicali: un'affermazione di rinuncia vittoriosa.

Vi prego non sintonizzate la vostra radio, appena un'orchestra, o un discorso o una canzone cominceranno a disegnarsi chiaramente, fuggite, cercate subito emissioni diverse ma non raggiungetele, mantenetevi nella zona sfocata, cercate le zone buie dove sibili e misteriosi impulsi indicheranno la virtuale presenza di una musica non ancora nata; accostatevi poi cautamente a qualcosa che una volta avevate amato, musiche balenanti dai secoli lontani... Marenzio, o forse Verdi, o forse appena l'inizio della seconda battuta di quel tal quartetto, chi può mai dirlo? Tutto è di nuovo rimescolato svanito trascinato nella corrente inarrestabile del nostro spazio-tempo acustico.

* L'articolo, corredato dall'immagine di un «audiogramma elettronico» del brano *Masse 2* del gruppo NPS di Padova, è uscito su «film special», n. 1 (gennaio-aprile 1970), pp. 43-46. Sotto al titolo, nella copia della rivista gentilmente fornitami da Ennio Chiggio, si trova scritto di pugno della Rampazzi il seguente sottotitolo: *o l'informazione programmata*. L'articolo è stato ripubblicato in «Oggetto sonoro», marzo 2002, pp. 32-33. Si tratta del numero intitolato *Lectures 7. Musica elettronica. Fonologia* e dedicata al gruppo NPS.

Il musicista ricuce i brandelli di un materiale che non ha voluto, che la vita gli ha offerto da mille fonti: ne ascoltiamo le rapidissime manipolazioni e varchiamo il consueto confine tra arte e vita. La possibilità d'incidere e quindi di ascoltare contemporaneamente molti e diversi canali non è paragonabile a quella di ascoltare le diverse voci di un'orchestra. Ogni altoparlante è divenuto un'orchestra che procede indipendente o intercambiabile. Il cammino dell'ascoltatore diventa labirintico; sta per accostarsi a qualcosa che lo attira, magari l'inizio di una sinfonia di Brahms e questa si trasforma in un parlottare confuso di folla sotto al quale si sgranano arpeggi chopiniani; intanto si rende conto che fin dall'inizio fremevano nell'aria delle frequenze elettroniche sottili coperte improvvisamente da un coro possente ma non tanto da nascondere delle risatine beffarde e così via.

Il procedere degli eventi non ha sosta né apparente significato come nella vita appunto. Le più disparate immagini sonore e visuali si intrecciano, si accavallano, pare sommergano l'uomo. Così dall'incisione alla sovraincisione dei segnali il passo è stato fatto. E anche la musica del passato recente e lontano è rientrata nel gioco, non più come 'ritorno', ma come materiale vivo strappato ai musei, tolto da un contesto mumificato e ricacciato in qualcosa che non può e non vuole più essere contesto, ma solo un trascorrere d'immagini moltiplicantesi. Illusione di vita, illusione d'arte.

O forse semplicemente rinuncia all'impegno, scelta della via più facile, del poco pulito buono per tutte le orecchie?

Adesso però finiamola con le illusioni e gli abili inganni. Sovrapponiamo pure le immagini, sovraincidiamo pure i suoni o gli oggetti sonori, ma facciamolo in modo franco e preciso, non rinunciamo a mettere ordine nel disordine. È necessaria una precisa programmazione, sia essa o no eseguita dal computer. Non ci sono dubbi, il computer sarà l'esecutore ultimo, ma solo 'l'esecutore'. Non si capisce come l'autore del computer-film *Permutations* si entusiasmi tanto per questo nuovo autore non umano visto che il programma gli è stato dato, sia pure sperimentalmente, da lui: John Whitney (prod. IBM).

Inoltre Whitney parla di «contrappunto» o fenomeni grafici in movimento paragonabili a quelli di tipo polifonico.

No, la tecnica delle sovrapposizioni grafiche o sonore non c'entra per niente col contrappunto. Forse il signor Whitney ha le idee un po' confuse su questo termine musicalmente parlando. Il contrappunto è morto storicamente perché le varie parti che scorrevano orizzontalmente secondo certe regole si sono poi congelate verticalmente e tutto è cambiato, secondo, perché le varie voci scorrevano sì, una sull'altra ma non si sovrapponevano in realtà, erano strutture temporali, non erano e non potevano essere concepite con criteri oggettuali, non formavano reticoli con effetti *moiré* o tessuti di masse sonore sulla cui maggiore o minore densità può essere unicamente centrato oggi l'interesse del compositore-ascoltatore. In quei tempi solo Gesualdo da Venosa si permise di fare cose strane, e qualche voce nei suoi madrigali se ne va fuori dal seminato, cosa che c'interessa moltissimo. Gesualdo però era un principe passionale, un espressionista anzi tempo. La scoperta della musica come suono è piuttosto recente anche se è una riscoperta; comunque i mezzi tecnici attuali ci permettono di fare ben altro che del contrappunto. Non parlo di qualità. A differenza dunque di Gesualdo, negli

oggetti grafici in movimento di Whitney non c'è l'ombra della passione. Tra le facce umane distorte da turbamenti emotivi e questi oggetti lucenti, inattaccabili, ci sono ere di glaciazione. E invece no, le cose succedono contemporaneamente. I dislivelli sociali si riflettono in questi profondi dislivelli di una concezione del mondo: condizionamenti vari ecc. Ci si domanda perfino se è lecito dare all'uomo queste figurazioni incontaminate, guidate da una superiore logica razionale matematica, ciò che vuol dire chiedere all'uomo di essere pulito; ossia, in una società come la nostra, di essere eroe. Ma qui sconfiniamo. La tecnica della sovrapposizione è stata immediatamente applicata con grande giubilo fin dagli inizi di quella che allora gli americani chiamavano *tape music*. Passare da una pista all'altra, da 2 da 4 da 8 piste era un divertimento folle. Naturalmente pochi possedevano una decina o una ventina di altoparlanti dove distribuire tutta quella roba ammicchiata. Perché s'intende, la sovrapposizione non ha senso senza la stereofonia, l'autentica stereofonia.

Xenakis dice che la musica è un'arte combinatoria per definizione, «an harmonic art»¹; tra l'altro non ci sono limiti tridimensionali, la musica è multidimensionale. Ma, senza il supporto della logica matematica non se ne fa niente. «la musica deve dominare la matematica perché, o diviene matematica o niente altro»²!

Le prime sovrapposizioni erano concepite in modo molto tradizionale: dominava il 'compositore' e il suo soggettivo intuito creativo. Si mimava la vita o la natura (lo si fa ancora) ma non si organizzava niente. Sopra il ciangottio delle acque veneziane si ficcava un testo magari rivoluzionario. Con quale logica? O s'immergevano i canti di tutto il mondo in un oceano elettronico con la pretesa di abbracciare l'universo. Ma certo, amiamoci tutti che è una meraviglia! Però a mettervi in musica questo, sono solo io: *Meine Musik uber alles!* Siamo arrivati molto lontano da qualsiasi rigore; la passione non è più dominata dalla ragione... «harmonic art». Mi limito a parlare dei nostri paesi cioè dell'Europa, e per ora non varco l'oceano anche se il matematico-architetto-musicista Xenakis ora vive in America dove i computers sono il pane quotidiano. In Italia, per quanto ne so, solo Grossi fa delle serie e rigorose ricerche sulle possibilità musicali dei computers. Stiamo attenti però che anche questo non diventi una fede, deprecabile come tutte le fedi. «Tutte le matematiche sono ipotesi umane, sono strumenti di lavoro»³, dice ancora Xenakis. Non riflettiamo dunque un ordine inesistente, ma proponiamo un ordine anche se utopistico. I nostri purissimi oggetti si sovrappongono in infinite ma calcolate combinazioni, si muovono con estrema calcolata eleganza nello spazio senza tempo, scandiscono i nuovi ritmi e si trasformano senza sosta sotto i nostri orecchi e sotto i nostri occhi affascinati: 200 fotogrammi al secondo.

¹ Iannis Xenakis. *The man and his music. A conversation with the composer and a description of his works*, Boosey and Hawkes, London 1967, p. 15. Il testo originale è il seguente: «Music is by definition art of montage, a combinatory art, a 'harmonic' art [...]». Questo volumetto di 40 pagine è presente nella biblioteca del Conservatorio di musica 'C. Pollini' di Padova e risulta essere un dono della Rampazzi.

² *Ibidem*: «Music has to dominate mathematics, and without that it becomes either mathematics or nothing at all».

³ Nel medesimo scritto, poco oltre, leggiamo: «[...] mathematics are a hypothesis [...] it's a matter of entirely human construction. [...] Mathematical logic [...] is a working tool [...]».

[5] *Musica come servizio**

Il problema del nostro tempo, per quel che riguarda la musica è: come diffonderla. Sembrerebbe un'affermazione provocatoria; è lecita la domanda: quale musica? Naturalmente di musiche ce ne sono tante e di tutti i tipi. Tanto per semplificare farei una discriminazione profonda: la musica con le parole e la musica senza. È molto importante.

Per le esigenze più generalizzate degli ascoltatori di suoni con parole, una musica senza parole non ha senso. E non possiamo subito accusare costoro di non saper che farsene della musica; al contrario, la musica, questi nostri pseudo ascoltatori, la vogliono. Magari ascoltano più le parole che i suoni, le parole sono insensate, ma con i suoni lo sono un po' meno.

Quando, da questo livello diciamo infantile, noi ci presentiamo con i soli suoni, questi sprovvoluti ascoltatori si sentono un po' perduti. Un qualche loro organo che prima non funzionava, deve mettersi al lavoro e cercare un qualche senso nei soli suoni. Il salto è grosso.

Naturalmente c'è tutta una gamma di passaggi; non avendo abbastanza esercitato le orecchie, questi ascoltatori chiedono aiuto agli occhi cioè alle immagini, e sono tutti contenti se almeno ci sono dei titoli: navigano beatamente nel *Mare* di Debussy dove le cose sono chiarissime: si descrive appunto il mare! Anche la 'Pastorale' di Beethoven ha i suoi pregi, c'è la storia del temporale, la scena sul ruscello, gli uccellini ecc.; e così vale il discorso per molte altre musiche tanto disgraziatamente consumate. Adesso in Italia c'è l'educazione musicale nelle scuole medie (si fa per dire), e s'incomincia subito a fuorviare i ragazzini domandandogli che cosa 'vedono' quando 'ascoltano'; e glielo si fa anche dipingere!

Ebbene, mai come adesso noi siamo stati tanto bombardati da segnali acustici: è fin troppo ovvio parlarne. Il flagello è universale; gli antichi direbbero che si è scatenata la furia degli dei; noi la subiamo come si subiscono le catastrofi del Fato. Si insinua che i venditori di radio vadano in fallimento perché tutti le possiedono già, una o due belle

* L'articolo, accompagnato da una tavola illustrata opera di Meggendorfer apparsa su «Fliegende Blätter» del 1889, è stato pubblicato in «film special», n. 2 (maggio-settembre 1970), pp. 46-48.

grandi in casa, una in tasca, l'altra al posto della cravatta o dell'orologio. Bisognerebbe inventarne tipo lenti a contatto direttamente applicate ai condotti auditivi. E così tutti se ne vanno sonorizzando gli ambienti urbani e non urbani senza alcuna pianificazione. Questi ambulanti ascoltatori a livello di stimolazione fisiologica sono in realtà dei potenziali purissimi ascoltatori. Infatti non si domandano il significato della musica come certi incauti studiosi di estetica. Sono diciamo così dei liberi ascoltatori senza problemi, ed è a questi che noi pensiamo quando pensiamo a un ambiente totale acustico-visuale. «Nella nostra epoca l'arte non è più il privilegio di poche persone, ma un'attività naturale di qualsiasi essere umano; ossia una cultura genuina dipende meno dai rari individui geniali che dalla vita creativa del cittadino medio» (Arnheim).

Gli architetti e urbanisti del futuro avranno da fare i conti con le esigenze acustiche massificate. E non intendo dare a questo termine un significato deterioro. Non è detto che i messaggi acustici quali oggi ci vengono dalle istituzioni del potere dominante – radio, televisione ecc. rimarranno sempre così passivamente ancorate al basso livello culturale delle masse al quale del resto proprio esse contribuiscono. Voglia o no, anche se gli amatori di musica leggera, gli innocenti incolti o quelli dal complesso d'inferiorità – tanto non ci capisco niente, evitano accuratamente il terzo programma; qualche volta per sbaglio ci cascano. Come dicevo le orecchie dell'uomo non sono fortunatamente divisibili per categorie fisse (gli edili, i tessili, i metalmeccanici); tra questi tutti sono potenzialmente buoni ascoltatori. Peccato che anche i programmi del terzo contribuiscano alla già enorme confusione mettendo insieme delle insalate che forse derivano dai tradizionali programmi dei concerti: Sibelius e Bach, Rachmaninov e Stravinskij tanto per la varietà. Bisognerebbe supporre nell'ascoltatore una cultura specializzata tale da distinguere valori così disparati. Oppure 'I grandi Interpreti', e anche questi suonano di tutto; l'importante è l'interpretazione non la musica. Devo fare un'eccezione per i programmi della settimana santa: improvvisamente l'ascoltatore di canzonette si sente sommergere da montagne di musiche pure e impervie: tanto Bach, e perfino Pachelbel o Schütz (e chi li conosce?); e Mozart con la *Requiem*, Chopin con la 'Marcia funebre', Beethoven con 'La Patetica'. Tanto per far capire alle masse che la bella musica non può essere associata che a tempi tristi!

Fin qui, come vedete la musica offre molte scelte, ma più che al servizio delle masse è al servizio dei produttori di dischi. Quando diciamo servizio intendiamo qualcosa come la luce, il gas, la nettezza urbana ecc. Non confondiamo come servizio, ben s'intende, le musicchette propiziate dai supermarket che sono un altro trucco di quei furboni del consumismo... La filodiffusione è già un inizio di servizio ma scarsamente diffuso e solo per chi se lo può permettere. Già gli architetti prevedono nelle case gli impianti ad alta fedeltà non solo nei soggiorni ma anche nelle stanze da letto, anche se ancora non pensano all'acustica ambientale. Qualche volta vien fatto di pensare alle antiche cattedrali gotiche dove si cantavano musiche per le masse e con le masse come ad ambienti splendidamente sonorizzati. La musica vocale, appunto le masse corali, dovevano adattarsi a quegli ambienti almeno come il *Poème électronique* si adattò nel 1958 al padiglione della Philips progettato da Le Corbusier per l'Expo di Bruxelles. Lungo le curve iperboliche e paraboliche erano posti con infinita cura non meno di 400 altoparlanti; la musica risuonò per sei mesi! Il *Poème électronique* possiamo anche

ascoltarlo in disco (raramente in concerto) ma la sua naturale sede fu proprio quel padiglione; da notare che i calcoli furono fatti da un altro musicista matematico architetto: Xenakis. Questo mi pare uno dei primi esempi di ascolto musicale sfuggito ai canali tradizionali di diffusione. L'Esposizione di Michelangelo a Roma sonorizzata da Vittorio Gelmetti fu un altro esempio.

Ora c'è l'Expo di Osaka. È un emisfero di nylon alluminizzato; la cupola è un vasto specchio a 210 gradi (parliamo del padiglione della Pepsi-Cola costruito in California). Le trasformazioni ottiche sono incredibili e i suoni giocano similmente con i valori percettivi. Le distorsioni foniche annullano le distanze e le relazioni spaziali. Figurazioni sonore troppo complesse svaniscono nel nulla, mentre suoni semplici (specialmente nelle alte frequenze) possono trasformare la cupola in una galleria sussurrante. Il calcolo dei punti di riflessione del suono è stato dato al computer¹.

Queste sono spettacolari manifestazioni pubbliche o meglio pubblicitarie. Ma ci sono esempi recentissimi e di casa. A Milano è stata progettata da Gae Aulenti una casa come luogo di collezione. «Sulle pareti della galleria sono appesi in serie degli apparecchi per la illuminazione e la fonodiffusione ripetuti in tutto l'alloggio. Questi apparecchi sono composti da una sfera contenente l'altoparlante; ambedue sono orientabili sia per la luce che per il suono»².

Io non so adesso quali suoni usciranno da questi altoparlanti (probabilmente musiche contemporanee visto che la collezione è di arte contemporanea: Noland, Bacon, Nolde ecc.). Ma il fatto importante è che i suoni siano orientabili come le luci, che si sia capito che il suono è un evento che cammina, rimbalza, circola attorno a noi e noi possiamo esservi immersi. Naturalmente l'ideale sarebbe che non la stessa musica uscisse da ogni altoparlante, ma musiche diverse programmate per essere combinabili e intercambiabili.

Ancora con questo esempio restiamo nei limiti del privilegio singolo; nella misura in cui abatteremo i privilegi, tutte le case e addirittura le città avranno 'fornitura di suoni' come l'acqua calda, la luce, il gas ecc. Questa è un'idea di Pietro Grossi direttore dello Studio di Fonologia di Firenze e non è poi tanto fanta-musicale come può sembrare. Per mezzo dei calcolatori potremo avere degli impianti di sonorizzazione multipli; ognuno potrà scegliersi la luce, l'ombra o il buio azionando una levetta, cioè i suoni, i sussurri o il silenzio. Si arriverà allo scardinamento delle tradizionali concezioni di diffusione della musica, alla sua completa utilizzazione funzionale e fantastica.

¹ Da «Architectural Design», febbraio 1970 [N.d.A.].

² Da «Domus», gennaio 1970 [N.d.A.]. «(Sulle pareti della galleria sono evidenti gli apparecchi per la illuminazione e la fonodiffusione, ripetuti in tutto l'alloggio: disegnati da Gae Aulenti, sono composti da una sfera metallica contenente il proiettore e da una mezza sfera grigliata contenente l'altoparlante; entrambi i corpi sono aggiustabili, su calamite, per orientare i suoni e la luce)». Gae Aulenti, *Il luogo di una collezione*, «Domus», n. 482 (gennaio 1970), p. 38.

[6] *È tanto difficile da capire?**

Questa è di solito la domanda a proposito di musica elettronica. Te lo domandano sottovoce come si domanda agli astronauti che cosa si vede lassù – pochi l'hanno visto, pochi l'hanno sentita. Una volta io rispondevo leggermente: non c'è niente da capire – è una cosa fatta per le orecchie e basta ascoltare: perfettamente commestibile. Invece no. Al primo assaggio molti, troppi palati si rifiutano. Mi sono fatta più cauta e attenta. Se gli presento un bel fascio di frequenze ben calcolate che a me par meraviglioso così da solo, mi dicono: è un rumore infame (le loro orecchie sono saturate da tanti segnali accatastati); se gli presento una sola frequenza, una purissima sinusoide oscillografo alla mano, mi dicono: ma questo è un fischio. Infatti non è modulato, e l'orecchio esige immediatamente la variazione, necessità vitale, a meno che non sia un tenace cultore di zen, o insomma il solito mistico appollaiato sul palo. Col tempo ho capito che, nella maggioranza dei casi, far ascoltare musica elettronica era come invitare gli amici a stendersi sui chiodi. Perdevi l'amicizia.

Le cose non sono per niente migliorate col tempo, anche se improvvisamente può capitare d'incontrare un tizio che ti racconta come passa le sere: le passa a registrare i grilli e le formiche; poi gioca sulla velocità, manipola in qualche modo, e arriva a scoprire che il canto dei grilli è composto da 4 impulsi ogni tot secondi. (L'esperimento con le formiche è ancora in corso). Lui fa tutt'altro mestiere, ma direi che questo è già un modo corretto di ascoltare, come si dice... le voci della natura. Domani ci metterà il cigolio della porta, o la solita goccia che cade nel secchio, mescolerà i segnali e ne uscirà qualcosa di assolutamente diverso dalla 'Goccia' di Chopin o dal *Volo del calabrone* di Rimski-Korsakov. Farà cose che altri hanno già fatto molto meglio, ma lui non lo sa. Queste cose sono nell'aria e si diffondono: un registratore è davvero da adoperare come una macchina da presa; invece, per molti, è come una radio da ascoltare nella più stupida inerzia. Una volta pensavo: bisogna educare l'orecchio. Illusione. È vero che non si educa l'orecchio somministrandogli i suoni o rumori elettronici a gocce come

* L'articolo, accompagnato da un'illustrazione di Beibatein del 1888 dal titolo *Sinfonia d'estate*, è uscito in «film special», n. 3 (ottobre-dicembre 1970), pp. 37-39.

una medicina pericolosa. Il paziente pensa che, finita la malattia, basta anche con le gocce. E rifiuta d'ingoiare addirittura sorsate di una roba così poco piacevole, quando sul mercato trova oceani di musica piacevolissima, niente pungigliosa, in cui immergersi senza far tanta fatica. Analizziamo di nuovo la situazione; cerchiamo di capire le ragioni degli oppositori, non per inzuccherare la pillola (questo purtroppo è stato fatto: niente di più falso e condannabile delle sviolate elettroniche), ma per rispondere dopo molti secoli a quello che si domandava nel 1581 Vincenzo Galilei, anche lui in grande perplessità: «Per quanto grande sia l'eccellenza della musica dei moderni, oggi non si sente o non si vede il minimo segno che essa possa raggiungere quello che ha raggiunto la musica antica. Sicché né la sua novità né la sua eccellenza, non ha mai avuto il potere di produrre con i nostri moderni musicisti, quegli effetti benefici e infinitamente confortevole che ha prodotto l'antica musica. Da ciò è necessario dedurre che, o la musica o l'umana natura sono mutate dal loro stato originale»¹. (Non ho il testo originale sottomano e, cosa orripilante, traduco da una traduzione inglese!) Ma perché mai si disperava tanto il povero Vincenzo, e dove metteva i Monteverdi e Gabrieli e compagni che invece in noi producono tanti benefici effetti? È da sperare che ancora non sapesse quello che gli preparava il terribile figlioletto.

Già, ammettiamo anche noi, c'è qualcosa di cambiato. Ma, in generale, la gente comunica ancora per frasi; le mette insieme e fa un discorso, oppure lo disfa, e allora si capisce che lo fa apposta perché si è stancato della maniera vecchia, ma sempre frasi adopera. Nella musica, anche la più moderna e più diffusa (e sappiamo tutti qual è), c'è tanto per cominciare un punto che si capisce che è l'inizio, poi si dicono alcune altre cose magari, sconfinando, ma sempre a una qualche conclusione si arriva, e si capisce che si vuol concludere. Nella musica elettronica, quella che intendo per tale, non c'è l'ombra di una frase, né si capisce se è appena cominciata, se sta per finire, dove vuol arrivare; niente di tutto questo. A questo punto è il concetto di forma che bisogna sradicare dalla testa della gente anche da quella di Vincenzo Galilei. È una forma che per molti parte ancora dal fatto che prima c'è una colonna e sopra ci sta un'architrave; almeno sulla dimensione verticale e orizzontale una volta non c'erano dubbi. Poi si è scoperto che la forma era qualcosa di più e di diverso dalla somma degli elementi che componevano il tutto. La forma era questo tutto. Ma ora che non ci sono più neppure elementi da sommare? Tutto è divenuto contesto. O meglio non è più il caso di parlare di contesto.

Nella musica elettronica le giunture non si vedono, non perché siano mascherate, ma perché davvero non ci sono, come quei materiali plastici che prendono qualsiasi forma. Dunque l'educazione dell'orecchio non basta. È una soluzione troppo semplicistica e grossolana. C'è, come al solito tutto il *surrounding* socioculturale, politico-economico da approfondire.

Ogni anno, mi pare dal 1968 John H. Appleton, un tipo ameno che dirige uno dei più grossi studi elettronici americani, bandisce un concorso (quando la finiremo con queste storie agonistiche...) per la migliore più recente composizione elettronica. Lui dice che i giudici (orribile termine) tutti sperimentati compositori elettronici, sono in

¹ Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Minuziano, Milano 1947, p. 93.

gran difficoltà quando devono giudicare. Lo credo bene. Dice invece che, se si trattasse della più nuova composizione per orchestra gli stessi giudici non avrebbero dubbi. Qui veramente gli ricorderei *La lode del dubbio* dell'ormai vecchio Brecht. Fortunatamente questi giudici hanno almeno dei dubbi sul criterio da adottare per capire prima di tutto il criterio adottato dal compositore, e poi decidere se questo disgraziato (bisogna proprio dirlo) «ha esercitato il massimo di abilità nella manipolazione del suo materiale». Come vedete la cosa non è molto chiara. Per chiarirmela un po' di più mi sono fatta mandare il disco con le composizioni premiate. Incredibile! La composizione degna del premio secondo i giudici, mi è sembrata un pasticciaccio brutto tutto intriso di cultura strumentale dodecafonica. Qualità tecnica elevatissima. Ma è questo il solo criterio? Inoltre molto spesso oggi, la musica elettronica si riduce a 'effetti elettronici'. E sono questi effetti che alla gente si propinano ogni tanto col contagocce. Che sono poi, effettini. Come le cose su misura per i bambini piccoli: i neonati ascoltatori dei suoni elettronici. Per tornare all'americano mi pare che già la partenza sia sbagliata. Una volta si commissionavano i quadri, le composizioni. E ancora lo si fa. Ma non ha senso per la musica elettronica. Non è cosa da appendere alle pareti con tanto di cornice. Anche la musica, come tutto il resto, è uscita dalle cornici. Inoltre, se questi signori giudici della giuria del Massachussetts dicono che non hanno dubbi su come valutare la musica nuova per orchestra perché di questa conoscono i parametri mentre ignorano quelli della musica elettronica, stiamo attenti, perché gli si potrebbe giocare alcuni scherzetti. Ci sono alcuni, anche familiarizzati con i suoni elettronici che ancora si confondono. Ascoltate per esempio l'inizio di *Volumina* di Ligeti² (è facile perché si trova nei dischi di 'Musica Moderna' pubblicati dai Fratelli Fabbri). La musica è per organo, ma l'inizio (certo si capisce che è l'inizio) potrebbe essere, ed è, un grosso fascio di frequenze e rumori colorati, una specie di esplosione sonora, una improvvisa cascata del Niagara che, con sapientissime sottilissime gradazioni, si va assottigliando fino a divenire un rivolo lontano, ai limiti dell'udibilità. Come vedete, mescolo i termini acustici e visivi, perché il riferimento all'immagine è più facile, fa capo evidentemente a una cultura più diffusa.

Bene, all'inizio di questa musica nove su dieci domandano se è musica elettronica. Dopo, ci sono articolazioni interessantissime piene di fantasia materica, ma la concezione formale appare decisamente strumentale, e allora i più avvertiti se ne accorgono. Del resto, non è questo il solo pezzo di Ligeti a trarre in inganno; anche l'ultima parte del concerto per strumenti ad arco³, o meglio ancora il pezzo intitolato *Lontano*⁴. Qui c'è tutto un fremere di suoni che nascono e muoiono prima di definirsi, un palpitar inteso e delicato. Qualcosa di simile ho visto accadere con le immagini in un film d'animazione del giovane regista spagnolo José Sistiaga⁵. E sotto quelle immagini fuggolissime non si udiva, guarda caso, alcun suono!

² György Ligeti, *Volumina* (1961-62) per organo.

³ Molto probabilmente si tratta di *Ramifications* (1968-69) per 12 archi solisti.

⁴ György Ligeti, *Lontano* (1967) per orchestra.

⁵ Si tratta probabilmente del cortometraggio muto *De la Luna a Euskadi*, del 1968.

Concludiamo dunque che questa nuova concezione della forma come un tutto globale non scomponibile in elementi distinti, è una peculiare caratteristica della musica elettronica? La risposta è complessa. Già con la musica concreta ci si era notevolmente allontanati dai discorsi articolati, dal concetto 'composizione'. Con la musica elettronica il materiale stesso t'impedisce o dovrebbe impedirti di tornare a quel concetto; (naturalmente ci posson essere musicisti che adoperano i suoni elettronici senza necessità).

Perché dunque Ligeti, Xenakis e alcuni altri eccellentissimi musicisti, trattano la musica strumentale con delle concezioni formali che già appartengono al materiale elettronico? Essi evidentemente adottano il procedimento opposto. Adoperano un materiale che è loro più noto e, finché ne superano i limiti bisogna dire: bravi. Ma i suoni elettronici volenti o nolenti andranno e già sono molto più 'lontano'. Possiamo per esempio gonfiarli e farli diventare grandi come una casa, oppure ridurli come una pallina e metterceli in tasca, giocare insomma sul tempo e sullo spazio.

Una nuova e diversa concezione formale non è cosa da poco. Significa una diversa concezione del mondo, un diverso modo di vivere, una diversa società. Non basta oggi scrivere il non-libro, fare della non-pittura. Anzi basta con questo perché questo vuol dire ancora crederci. Non disperiamoci come Vincenzo Galilei. Il libro sparirà forse, ci sarà un altro modo di apprendere. Il nuovo modo c'è già, la nuova musica anche. Quello che manca, pare che sia la nuova società. O forse anche quella c'è, almeno a livello di proposte.

Ascolteremo queste, ascolteremo la musica che fa per loro senza porci il problema del prima o del poi.

[7] *Dalla ricerca alla musica**

I punti principali:

1. Io non sono io, sono un gruppo e parlerò del concetto di gruppo nella storia e nell'utopia.
2. Noi prendiamo in considerazione soltanto le sorgenti del suono (ogni segnale acustico) sintetizzato dagli attuali mezzi tecnici più avanzati – persino la voce umana purché anch'essa sintetizzata.
3. La possibilità della riproduzione tecnica delle opere dell'artista ha cambiato il significato del concetto di Arte.
4. Con mezzi nuovi, nuove forme, nuovi modelli e concezioni (costruire case con mattoni o con poliesteri, materiale plastico) tutto è cambiato.
5. Musica come servizio.
6. La nostra ricerca nel campo del suono (non musica) iniziando da *zero*. Arte acustica, come arte ottica, metodo di lavoro.
7. La musica elettronica non è un'esperienza allargata nel campo del suono. La frattura tra *strumenti tradizionali* e le sorgenti date da oscillatori, è radicale. Le sorgenti elettroniche sono le uniche sorgenti attuali. (non come affermano Berio, Stockhausen e molti altri.)
8. Infine questo non è il modo giusto di ascoltare la musica elettronica – Altri posti, altri modi per ascoltare devono essere trovati.

L'Università Cattolica d'America – dalla ricerca alla musica

Devo prendere in considerazione sette [*sic*] punti, come i sette suoni del sistema tonale, anche se questo può forse sembrare strano in un discorso sulla musica elettronica.

Il primo punto è che io non sono io, ma un gruppo. Non è uno scherzo. Seriamente non credo, data la complessità di una attrezzatura elettronica, in un lavoro individua-

* Il dattiloscritto in italiano, gentilmente fornitomi da Ennio Chiggio, presumo essere l'originale della traduzione inglese che si trova in [NPS, 1977], pp. 84-91 e nel presente volume (pp. 443-447). Sono stati corretti i refusi confrontando le due versioni, quella italiana e quella inglese. Si tratta di una conferenza tenuta alla Catholic University of America di Washington, D.C., il 22 novembre 1970.

le. Una persona sola non è in grado di affrontare tutto il lavoro, ma questa non è la ragione principale. La ragione principale è questa: penso che l'idea dell'uomo solitario colpito dalla grazia dell'impulso creativo sia troppo antiquata e romantica. Non sono neppure d'accordo con il Signor Zinovieff il quale ha uno studio dotato di computer a Londra e che dichiara che il futuro della musica è nelle mani del tecnico. Io dico che il futuro della musica non è nelle mani del tecnico né in quelle del musicista. È in molte mani. Nessuno è *figlio degli Dei* che governano il mondo. In un modo realistico il lavoro presuppone una interdisciplina. Lo staff dello studio di Utrecht comprende un fisico, un audiotecnico, uno studioso della percezione, uno psico-acustico e, prendete nota di questa collocazione finale, il compositore. Io lavoro nel mio studio, (ma usare la parola mio non è esatto) ma nel nostro studio con pochi musicisti ma fortunatamente con molti matematici, ingegneri elettronici, fisici e programmatori.

Soltanto dopo due o tre anni di allenamento essi sono normalmente in grado di realizzare qualche progetto. La musica perciò che udirete oggi non è *mia*, è la produzione del gruppo NPS. Ma sbaglio nel dire musica. Non voglio anticipare qualcosa che forse non abbiamo ancora raggiunto. Ogni lavoro o metodo di lavoro (vi sono molti metodi più o meno adatti all'attrezzatura) viene sempre prima discusso, criticato, approvato o no da tutti. Tutti i componenti del gruppo si devono aiutare l'uno l'altro durante il lavoro, nel campo in cui egli è più preparato. Se decidiamo di elaborare un programma per computer, ognuno deve imparare il linguaggio corrispondente. Nessuno è maestro, nessuno è allievo, almeno nel senso gerarchico esistente ancora in molte scuole. Anche se una sola persona compie un'opera, è sempre e soltanto la sigla NPS che appare. La proprietà privata di un lavoro musicale in tali condizioni non ha alcun diritto di esistere o di essere mantenuta. La Cattedrale di Chartres è stato un lavoro complesso compiuto con l'intervento di una collaborazione multipla. Non si tratta affatto di modestia. Si tratta di compiere la nostra piccola parte in un lavoro che va al di là dei nostri limiti personali.

Avere o no del talento non è più così importante come lo era nel periodo romantico. È vero che Bach, Mozart, Stravinskij e Varèse erano degli individui di talento, ma essi si consideravano soltanto degli organizzatori seri ed onesti nel campo dei suoni, timbri, ritmi ecc. ecc. Non pretendevano di creare dei *Kunstwerke* eterni... *les bonnes artisans* !

Secondo Punto

Noi prendiamo soltanto in considerazione le sorgenti elettroniche dei suoni, o per meglio dire, segnali acustici. Perché? È troppo ovvio descrivere i limiti degli strumenti tradizionali; l'era strumentale è *vissuta* per molti secoli. Ora è finita. Perché dovrebbe essere eterna? Certamente vi sono ancora dei compositori che tentano di scoprire le ultime risorse segrete dagli strumenti tradizionali. Forse riescono a raggiungere qualcosa che potrebbe essere meglio raggiunto con mezzi elettronici. *Qualche* compositore è ben intenzionato. Altri, tentano, intestarditi di forzare, di distruggere, di trattare slealmente questi strumenti meravigliosi e perfetti del nostro passato. In questo caso dichiaro di preferire il violino di Corelli o il pianoforte di Chopin. Diamo ad ognuno

il suo strumento. E al mio tempo lo strumento elettronico. Nulla è cambiato. L'inerzia dell'evoluzione non ha né cambiato né fermato l'evoluzione. Qualcosa di interessante sta avvenendo ora, una specie di *feedback* di esperienze intercambiabili. La scoperta dello spettro continuo del fenomeno sonoro ha influenzato la concezione delle forme musicali. Alcuni compositori usano strumenti tradizionali con una nuova concezione elettronica; altri usano suoni elettronici senza alcuna necessità, perché la loro concezione della forma è tradizionale. Per citare dei nomi ricordo Ligeti oppure Xenakis che appartengono al primo stadio, oppure a Stockhausen e Luigi Nono che rimangono nel secondo stadio. Possiamo dire ora che la prima era tradizionale della musica elettronica è terminata. Quello cui tendevamo all'inizio era di superare drasticamente il dualismo sopra citato, per iniziarlo nuovamente da zero, per trovare qualche altra cosa, per colmare la frattura. Se Varèse, che io reputo essere uno dei più avanzati compositori della nostra epoca, disse nel 1936 che egli voleva avere il diritto di fare della musica con qualsiasi suono, se egli aveva già scoperto che oltre alle tre dimensioni musicali, una quarta o più erano disponibili, come la proiezione del suono nello spazio o la densità di molti strati di frequenze, noi abbiamo il diritto ora di andare oltre. Noi vogliamo il diritto di costruire la forma del suono, di alterare la forma d'onda nel suo nascere. Vi sono già macchine esistenti che raggiungono questo fine.

Certamente voi saprete che nella ricerca scientifica è impossibile esplorare senza trasformare. Prima di raggiungere la musica abbiamo dovuto esplorare, analizzare, separare. La musica del passato era un organismo complesso ed indivisibile. Ma noi ora possiamo soltanto balbettare: «vogliamo produrre altri fiori senza uccidere la pianta. Non ha importanza se può sembrare ad alcune persone che il fiore sia più simile ad un cactus che ad una rosa»¹ (Varèse).

Terzo Punto

La possibilità di una riproduzione tecnica delle opere d'arte ha cambiato il concetto di Arte. In tempi antichi arte e religione erano tutt'uno. L'arte era un evento rituale che doveva essere tenuto separato, lontano dalla profanazione della *luce del giorno*. Nella oscurità del tempio e soltanto per pochi eletti (persone privilegiate) l'arte si compiva. Più lontana era dalle masse *incolte*, più magico e misterioso era il significato di arte. Oggi la possibilità di riprodurla tecnicamente ha dissacrato ciò che era ed è tutt'ora un rito, al quale soltanto pochi (relativamente) possono essere ammessi. Tutti questi concerti, tutte queste esecuzioni mantengono ancora questa atmosfera magica. E non è raro il caso che al pubblico non interessi di ascoltare la musica, ma soltanto l'abilità dell'esecutore. E l'esecutore è spesso convinto che Beethoven oppure Bach ecc. abbiano scritto della musica per dare a lui un'occasione per esibirsi.

¹ Da una conferenza tenuta all'università di Princeton nel 1959, in Schwartz, Childs (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, cit., p. 201: «No matter how original, how different a composer may seem, he has only grafted a little bit of himself on the old plant. But this he should be allowed to do without being accused of wanting to kill the plant. He only wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more like a cactus than a rose»; trad. it. in Varèse, *Il suono organizzato*, cit., p. 154.

Questa è la grande *alienazione*; il registratore ci ha liberati dalla magica 'aura' e da questa pericolosa necessità dell'esecutore. Non possiamo più rimanere passivi, ascoltatori contemplativi, immersi nei nostri sogni personali. La distanza mistica è sparita, il registratore è molto vicino. Possiamo *fermarlo* ed analizzare; nulla è poi tanto misterioso. L'ascoltatore è costretto a diventare più attivo, più *consco* e non più sopraffatto dall'emozione. E, prima di tutto le opere d'arte sono a disposizione di tutti.

Quarto Punto – Musica come servizio

È vero che attualmente siamo bombardati da segnali acustici di ogni tipo. La gente cammina con radioline nelle tasche, radio ad ogni angolo. La città è diventata un ambiente risuonante senza alcuna pianificazione. Ma attenzione – questo pubblico ambulante, a questo livello di stimolazione acustica è infatti l'ascoltatore potenziale più puro – queste persone infatti non chiedono alcun significato alla musica, come fa qualche incauto scolaro di estetica. Essi sono, per così dire, un pubblico libero senza problemi.

«Ai nostri tempi l'arte non è più di pochi, ma un'attività naturale per qualsiasi essere umano... e cioè, una vera cultura dipende meno da rari geni che dalla vita creativa del cittadino medio» (Arnheim). Qualcosa di simile fu detto dal vostro grande Dewey. Io credo che i pianificatori urbani del futuro dovranno affrontare le necessità acustiche delle masse. Come concepite la musica come servizio? Servizio come l'elettricità, gas, ecc. non devono essere confusi con la musica offerta nei supermarkets, che è un trucco commerciale. Questo è un grande problema. Lasciamo che la gente si goda della buona musica come gode della buona architettura, se ce n'è.

Quinto Punto

Io ho detto: la nostra ricerca nel campo del suono iniziò da zero, e dico suono non musica. E poiché il microscopio elettronico offre al fisico la possibilità di distinguere le particelle atomiche della materia, nello stesso modo i mezzi elettronici offrono a noi la possibilità di esplorare e poi controllare le particelle del suono, la sua forma d'onda. Prima di *fare* della musica abbiamo dovuto studiare gli effetti fisici, acustici e psicologici di questo mezzo, le leggi matematiche sottostanti ogni processo sonoro. «Lo stesso impulso che spinge il compositore spinge anche il ricercatore scientifico alla ricerca scientifica». Vorrei ricordare che Michelangelo prima di fare della scultura studiò anatomia, senza tralasciare Leonardo da Vinci che fu accusato d'infamia per aver dissezionato i cadaveri prima di dipingerli. Nessuno mette in dubbio che fossero degli artisti. Fortunatamente noi possiamo dissezionare le vibrazioni nell'aria — una cosa meno disgustante! In Italia esistono molti *gruppi* importanti di ricercatori visuali. Uno di questi ha sede in Padova con la sigla gruppo N. Cioè Nessuno. Un altro gruppo si chiama ZERO. Il nostro gruppo fu meno pessimista. Abbiamo parlato di suono evitando naturalmente di parlare di musica.

Poiché siamo molto vicini al ricercatore visuale, preferiamo parlare di arte acustica – come si parla di arte visuale anziché di quadri. Alcuni degli oggetti visuali del gruppo di Padova si trovano nel Museo d'Arte Moderna a New York!

Dico questo per spiegare che il metodo analitico del gruppo N.P.S. aveva dei precursori.

Sesto Punto

La musica elettronica non è e non sarà un'esperienza allargata nel campo del suono. Vi saranno sempre due principali punti di vista. Tutto cambia, nulla cambia. Gli eterni Parmenide ed Eraclito, le due facce dello stesso problema. Ma in questo eterno fluire, alcuni passaggi devono essere chiari: quello dalla musica monofonica alla musica polifonica, quello dalla musica vocale a quella strumentale, dalla musica strumentale a quella elettronica ecc. ecc. Non sono d'accordo con Luciano Berio, il compositore italiano che insegna nel vostro paese. Egli dice: «non credo che la musica elettronica sia pronta per una vita autonoma. Una specie di fusione è avvenuta, un dare e ricevere; infatti un modo allargato di *percezione*, di 'fare musica'». Questo significa che a Berio piace lo *status quo*. Un piccolo cambiamento, questo è giusto, ma non troppo. Egli parla come se l'autonomia della musica elettronica dipendesse dai mezzi elettronici e non dagli uomini, volenti o no, che li usano. Questi mezzi non allargano i mezzi tradizionali. Sono completamente diversi, diversi come sono le macromolecole dalla microonde. Che senso ha mescolarle? Per perdere il passato ed anche il futuro? Effettivamente Berio è consapevole del fatto che ragioni commerciali centrano soprattutto in questa faccenda, che le grandi orchestre ancora esistenti hanno più un significato industriale che musicale.

Settimo Punto

Questo non è il modo giusto per ascoltare la musica elettronica. «Altri posti, altre strade». Per esempio, come una cattedrale gotica era adatta per l'esecuzione di musica corale. Ma non voglio affatto essere qui come esecutore, cioè non voglio fare l'antica parte del sacerdote che porta al popolo la parola di Dio. Schönberg tentò di democratizzare il sistema tonale; la musica elettronica fortunatamente non è ancora un sistema. Non abbiamo una stella polare. Stiamo di fronte alla liberazione del suono. Inoltre, la musica elettronica non è un prodotto di cultura, ma produrrà cultura. Per questo il metodo di ascoltare deve essere diverso. La propria vita è coinvolta, non quella dei propri genitori. Scoprire una nuova concezione dell'arte della forma, questo significa scoprire o cambiare il nostro modo di vivere, la nostra *Weltanschauung*, ma non come un fatto di cultura. Ripeto, come un fatto di comportamento umano.

Dirò alcune parole prima di ascoltare i suoni. Ma soltanto ascoltando potrete decidere se un pò della ricerca ha trovato la strada dall'analisi alla sintesi.

Washington 1970

[8] *Ascolto concentrato e ascolto distratto**

Siamo nel camerino degli 'artisti'. L'atmosfera è tesa, le emozioni a fior di pelle, un qualche rito magico sta per iniziare.

Da lontano giunge il brusio del pubblico; gli orchestrali sono già entrati nella cavea del teatro famoso: incomincia quella caratteristica sonorità che è forse il più bel momento di tutto il concerto. Tutti accordano gli strumenti o ripassano per conto loro i passaggi più difficili in piena libertà. Tutto è lì, in frammenti che poi andranno composti rigidamente e ognuno dovrà preoccuparsi di quello che farà l'altro; come un ragioniere conta battute, e l'esecutore resterà immobile degli eterni minuti per poi precipitarsi sul suo timpano o sul suo contrabbasso, colto da un furore tutto calcolato né un secondo prima né un secondo dopo.

Intanto la celebre violinista straniera passeggia nervosamente, chiede quanta gente c'è in teatro e come si comporterà questo pubblico italiano, e dentro di sé la rode maledettamente quel diabolico passaggio che proprio perfetto non le è mai riuscito, certo nessuno è all'altezza d'accorgersene ma non si sa mai, afferra il suo violino e ci riprova... Ma il primo campanello, 'si gira' è suonato, non si può più tirarsi indietro, bisogna uscire. Dio mio, quale tuffo. Come avere sotto un mare misteriosamente calmo ma pieno di trabocchetti. Intanto il direttore le sussurra con falsa allegria: «Spielen Sie gut!» Altro che suonare bene, per il momento basta non affogare. E non passa neppure per la testa della o dei celebri solisti che il pubblico si aspetta di ascoltare, poniamo caso, il concerto di Schönberg, e non di come saranno eseguiti quei passaggetti carogna, certo lei è brava, tutti sono bravi, questo è il minimo che ci si aspetti; una seggiola potrà anche non essere perfetta ma come minimo si pensa che ci si possa sedere.

Il concerto comincia, le luci si smorzano, tutto invita all'estrema concentrazione dell'ascolto, anche gli antichi riti si svolgeranno nel profondo delle cripte, nel sacrario dei templi, lontano dalla profanazione della luce. Certo non è più magia nera, ma è ancora 'culto', aura religiosa. Gli iniziati sono forse un po' più numerosi ma ancora appartengono a una certa casta, non parliamo di classe.

* L'articolo, accompagnato da un'illustrazione di L. Marold del 1898, è uscito in «film special», n. 1 (gennaio-aprile 1971), pp. 37-38.

Noi guardiamo con stupore a questi anacronistici cultori dell'ascolto religioso e ci pare che lottino una battaglia già perduta. Per i soliti inesorabili fini di mercato l'industria sta privandoli del loro monopolio e diffonde all'aperto con tutti i mezzi quello che si compiva nei segreti riti dei templi.

Ma ritorniamo ai concerti, ai solisti, alle interpretazioni uniche irripetibili, a quelle celebrazioni dove anche se tutti fingono di non vederli c'è ancora il gran sacerdote, il re con la corona in testa, le damigelle e i cavalieri... Facciamo ora un'ipotesi, mettiamo che un tipo sfrontato si avvicini alla violinista e le faccia una ragionevole proposta: mia cara signora perché soffrire tante pene? Il concerto che lei sta per eseguire è stato già tante volte splendidamente inciso e, con i mezzi di oggi lo si può ascoltare in condizioni di udibilità enormemente migliori di quelle che le si offrono (prove di questo tipo ne sono state già fatte). Certo la sua interpretazione è solo *sua*; perché allora non inciderla tranquillamente dieci o venti volte fino a sua completa soddisfazione, passaggi perfetti, niente emozione da pubblico, niente disturbi, nessuno che tossisce o sternuta ecc.? Dopo di che mettiamo potentissimi meravigliosi altoparlanti in ambienti adatti dove tutti possibilmente possono entrare, cala il cartello con il suo preziosissimo nome, e se poi non si può rinunciare all'estasi degli applausi lei stessa in persona può presentarsi col suo bel vestito e col suo violino, e inchinarsi graziosamente sollevata da terra nel cielo incorruttibile dell'arte! Possiamo scommetterci. Quella dolce fanciulla rifiuterà certamente, preferirà sempre i sudori, i terrori, ma non rinuncerà «all'aura magica»; Pirandello, a suo tempo, aveva già indovinato il dramma degli attori di teatro una volta divenuti attori di cinema, «privati dell'azione viva del loro corpo 'hic et nunc', ridotti in esilio»¹. E soprattutto ascoltati nel modo più irrispettoso, (qui mi riferisco ai musicisti): davanti agli altoparlanti ci si può passeggiare, quelli non s'offendono, inoltre ci si trova in mezzo a una folla, si fa per dire, d'ignoranti e distrattori; non c'è più il bel gruppetto scelto degli intenditori indisturbati nella loro concentrazione. Questo è il punto. «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ha perduto la mitica lontananza dal fruitore, ha modificato il rapporto con le masse, visto che un più vasto pubblico ne viene a conoscenza simultaneamente»². Queste cose le diceva Walter Benjamin addirittura nel 1936. Quante battaglie di retroguardia sono ancora da fare.

Certi intellettuali alla Aldous Huxley³ si lagnano perché il consumo dell'opera d'arte è ora così rapido che eccede la capacità di produrre da parte del 'creatore'; e così il livello è scaduto. Ma questo è il solito modo autoritaristico di porre il problema.

¹ Luigi Pirandello citato in Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, cit., p. 32. La frase esatta, che si trova nell'opera di Pirandello *Si gira* (poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), è la seguente: «Qua [gli attori] si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare». Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Quaderno III, parte VI, in *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano 1986⁷, p. 585.

² La frase riportata dalla Rampazzi è una sintesi di vari luoghi dell'opera di Benjamin sopra citata.

³ Anche in questo caso si tratta di un riferimento contenuto in Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 53-54.

Certo non si può imporre allo spettatore di cinema di guardare un film come si contemplano mettiamo i quadri del Beato Angelico!

In ogni epoca l'arte ha avuto funzioni diverse; ma sempre ha stimolato esigenze di cui le masse non erano coscienti. È stato osservato che, il fatto di essere fruita da un vasto pubblico simultaneamente e distrattamente non ha mai danneggiato l'architettura; solo ai tempi nostri questo si può ripetere per la musica in misura così generalizzata. Probabilmente quelle folle di devoti anonimi ascoltatori delle cantate Bachiane non si comportavano nelle loro chiese gotiche tanto diversamente dai nostri pubblici di cinema... Contrapponiamo così la concentrazione alla distrazione, il rapimento all'indignazione. Può sembrare dapprima che il comportamento delle masse davanti alle opere d'arte si manifesti in forme screditate.

Ma non ci scandalizziamo troppo. I bambini si accorgono di una quantità di cose di cui non dubitiamo. (In una classe di scuola media fu chiesto: chi è Beethoven? e tutti hanno risposto in coro col tema della Quinta Sinfonia.) Altro esempio di ascolto distratto alla rovescia: al telegiornale appaiono le immagini per niente piacevoli del terremoto di Toscana (quello di alcuni mesi fa) accompagnate, non si sa se per caso o ad arte, da una musicchetta piacevolissima immediatamente percepita da qualcuno del pubblico: ma che bella musicchetta!

Ora, non si vuole affermare che le opere d'arte devono tanto essere immerse nella vita da confondersi (la vita è già così terribilmente complessa che non è il caso di aggiungere confusioni).

Semplicemente no al significato sacrale delle opere d'arte, o meglio al loro modo di consumarle, il che non significa sì al loro significato di merce.

[9] *Moda e avanguardie musicali**

Si tratta di gente sportiva. Con la differenza che per i corridori veri e propri c'è sempre un traguardo da raggiungere o meno, mentre per questi maratoneti musicali un traguardo ben definito non c'è mai. Se qualcuno crede d'averlo raggiunto e si ferma, ecco che immediatamente rimpicciolisce e sparisce alla velocità della luce. È condannato perciò a correre sempre e non so come ce la farà coi tempi che corrono e i computer che avanzano. Se si potesse dargli un consiglio da amico non si dovrebbe dirgli di fermarsi, ma semplicemente di non fare il corridore. Non so esattamente come andassero le cose una volta e con quali criteri le avanguardie si chiamassero avanguardie, ma visto che prima di Beethoven la musica «era sempre solo contemporanea» come già ho citato, è immaginabile che le avanguardie non si usavano o lo erano tutte. Non credo che per esempio Filippo da Vitry quando nel 1320 scrisse quel suo trattato intitolandolo *Ars Nova* si considerasse avanguardia nel senso che oggi diamo noi a tale termine. La novità consisteva tra l'altro nel fatto che egli aveva introdotto molte «imperfezioni» nelle perfezioni medioevali, aveva introdotto ritmi *binari* con grande offesa della santissima *Trinità*. In realtà aveva solo sanzionato quello che certi anonimi furbacchioni avevano già praticato, come lo dimostra il *Roman de Fauvel*, la prima raccolta che ci sia rimasta di antiche o «novissime» composizioni a carattere satirico e politicamente impegnato! Da allora e da sempre ad ogni angolo di strada qualcuno scopre l'Arte Nuova. Qui è doveroso un *mea culpa* personale: sorge per esempio un piccolo gruppo che si dedica alla ricerca elettronica e che sentenzia: tutto da capo; e si autonoma «nuove proposte sonore». Il termine proposto è timidamente discreto, ma 'nuovo' è decisamente presuntuoso. Subito questo gruppo rifiuta di chiamarsi avanguardia tanto per mettere le mani avanti, e dice che ha appena cominciato a balbettare, che sta cercando le parole e chissà quando arriverà ai discorsi. Mentre le avanguardie, cioè i podisti, sono sicurissimi di fare dei bellissimi e nuovissimi discorsi. In ogni caso è chiaro che quell'aggettivo è pericoloso e può diventare un boomerang.

Esiste un certo tipo di avanguardie musicali che è identificabile al concetto: avanguardia uguale proprietà privata! Certo il salto è un po' azzardato; bisognerà ritornare ai nessi. O si ammette che la musica (e l'arte generale) è un corpo unico che si evolve

* Uscito in «film special», n. 1 (1972), pp. 36-37, accompagnato da un disegno di E. Scittgin del 1896.

nel tempo, che ogni compositore considera come un tutto storico al quale apportare le modifiche proprie del tempo suo, il compositore si alza e dice: fermi tutti – ho scoperto – nessuno l’ha detto prima di me questa è solo roba mia! Secondo me la prima categoria appartiene a quella dei generosi e forti, la seconda a quella dei ‘taccagni’ e deboli. Questo non è un giudizio moralistico; si può dimostrare quali conseguenze queste due posizioni abbiano sulla specifica evoluzione del linguaggio musicale sebbene sia facile dire subito che la seconda posizione non avrà nessuna conseguenza. Facciamo due nomi del passato lontano e vicino: Bach e Stravinskij. I compagni corridori del loro tempo si sono eliminati da soli; il loro nome ci è pallidamente noto o è scomparso; quelli attuali hanno invece nomi notissimi e si chiamano avanguardie; e queste sono tante, e si succedono rapidamente appunto perché si spengono ancora prima che i posteri possano seppellirle, per cui bisogna rapidamente sostituirle. Come faremmo a vivere senza avanguardie? Questi giovani che ci portano ogni giorno certe fresche ventate! I vecchi invece... per esempio quel vecchio barboglio di Bach sempre ostinato nelle sue massicce strutture contrappuntistiche, apparentemente ignaro dell’età dei lumi, e del fatto che i figli, soprattutto Filippo Emanuele, lo chiamava apertamente «vecchio parruccone» come si direbbe oggi ‘matusa’ o ‘passe pas l’hiver’.

I veri pionieri, insomma l’avanguardia musicale (effettivamente c’era) erano i figli di Bach che scrivevano le sonate per quella nuova macchina meravigliosa il ‘fortepiano’, e praticavano lo stile omofono, il leggiadro rococò che il vecchione giudicava certamente frivolo. Ma intanto il vecchione ha passato più di due secoli d’inverni, incolume. Ci sono nella storia anche dei curiosi esempi di avanguardie che non sapevano di esserlo; penso al grande Gesualdo «principe e assassino». È uno che si ostinò a scrivere madrigali polifonici quando già la camerata fiorentina aveva scoperto che era bellissimo scrivere per una voce sola perché così si faceva come i greci; a Gesualdo non importava dei greci quando incominciò degli strani esperimenti sui blocchi armonici senza nessuna relazione tra loro, saltando via così anche la camerata fiorentina. Un vero futuribile. Prendiamo ora il caso di un compositore vivente della generazione dopo quella di Stravinskij. (Troppo facile parlare solo di quelli del passato). Parliamo di Bruno Maderna. È un compositore che è sempre sembrato indifferente alle improvvise scoperte, e forse non si è mai chiesto se era un’avanguardia o meno: a lui è, sempre interessata *tutta* la musica. Maderna è stato certo tra i primi a fare della musica elettronica, ma siccome la cosa più importante è sempre stata per lui quello che aveva da dire, i mezzi con cui lo diceva potevano essere diversi, bastava che fossero adatti a quell’unico scopo essenziale: fare musica. Un confronto tra la sua *Serenata* per strumenti tradizionali e quella per mezzi elettronici è illuminante. Accusarlo di essere stato e di essere sempre un lirico e perciò disimpegnato, è davvero una ben strana accusa. Chi ha detto che in tempi duri non ci è permesso di cantare, ha finito anche lui per dirlo cantando, cioè facendo arte proprio per essere efficace. Nel suo concerto per flauto e nastro magnetico così come in *Hyperion* pare che l’ultima parola resti agli strumenti tradizionali, non tanto in quanto strumenti tradizionali, ma come affermazione di valori a cui l’uomo non può rinunciare, come rifiuto dell’uomo che non vuol essere catturato dalla tecnologia, ma se ne serve per affermarsi ancora una volta come uomo. Devo confessare che io stessa lo avevo creduto allora un nostalgico conservatore, quando si trattava invece proprio d’impegno se si è d’accordo che la musica non si giudica con le ideologie ma con le orecchie. Ora, ad ascoltare il recente *Quadrivium* di Bruno Maderna, ci si rende conto che, come tutti i veri creatori (finiamola di vergognarci di que-

sto termine) egli ha costantemente lavorato ad approfondire una sua idea centrale. Anche se il suo linguaggio è aggiornatissimo, non appare mai sfiorato dalle mode, dai trucchi, dai giochetti scaltri degli avanguardisti. Egli non ha avuto bisogno di distruggere per «ricominciare tutto da capo». Ha solo percorso e sta percorrendo un pezzo di strada, e solo più tardi sapremo se, la sua è una strada maestra. Ci sono infatti nella sua musica oggetti preziosi, (non impreziositi) che guadagneranno col tempo come tutte le cose autentiche.

Possiamo invece non aspettare più per dire senza ombra di dubbio che Stravinskij è stato una via maestra nella storia della musica. Tra l'altro egli è uno di quelli che appartengono proprio alla categoria dei forti e generosi, di quelli che non hanno paura di perdersi perché affondano le radici nel passato, e riescono ad abbracciare un così vasto spazio di storia per cui passato presente e avvenire si condensano in una personalità sola, e questa personalità è così ricca che può permettersi di apparire del tutto impersonale. Le dichiarazioni provocatorie e reazionarie di Stravinskij sono note. Io penso che egli se ne servisse come dei tests. E stava a vedere chi ci cascava. C'erano infatti due modi per non prenderlo sul serio: o dire semplicemente, «ma quello sta scherzando» e continuare a pensare «quello fa finta di non voler essere rivoluzionario invece attenzione perché lo è», o dire: vi avevo pur avvertito che è un conservatore arrabbiato e adesso lo dichiara lui stesso a parte tutti quegli scandalosi osanna a Gounod e a Čajkovskij. Davvero uno degli esempi più stupefacenti di una avanguardia che rifiuta di essere chiamata tale proprio perché lo è! A pochi anni dalla sua scomparsa fisica Stravinskij che aveva detto: «On m'a fait révolutionnaire malgré moi. [...] je serai bien embarrassé de vous citer dans l'histoire de l'art un seul fait qui puisse être qualifié de révolutionnaire. [...] Qui dit révolution dit chaos provisoire. L'art est le contraire du chaos...»¹ e molte altre inequivocabili dichiarazioni con le quali egli si metteva dalla parte dell'ordine, sta ingigantendo e divenendo sempre più nuovo. Il vegliardo di 89 anni un mese prima di morire ha detto a chi lo intervistava timorosamente: «...mi si viene a visitare per curiosità come si va a osservare un sasso che è rimasto ancora caldo dopo che da lungo tempo il sole è tramontato...». Sempre il suo tipico ironico distacco. E adesso quel sasso sta scottando; è divenuto la coscienza di tutti noi.

Dato che questo numero è dedicato alle mode da diversi punti di vista tocchiamone infine uno piuttosto singolare: c'è un detto di cui ignoro l'origine: Chi segue la moda non segue Gesù! Stupefacente! Come si potrebbe interpretarlo? Certi detti non vanno presi alla leggera. Ammettiamo dunque che per Gesù s'intenda Dio e che per Dio s'intenda una legge universale che in questo caso appare in favore dell'immobilità. Ammetto che è pericoloso sconfinare così: ma non mi pare di sconfinare poi tanto se, trasferendomi sul piano musicale, dico che infatti il concetto musica non muta, mutano i vari modi di far musica, di darle corpo.

Dunque si potrebbe concludere che chi segue troppo da vicino la mutevolezza di questo farsi corpo, rischia di smarrire quel concetto sottilmente indefinibile che è stato definito di volta in volta «armonia delle sfere», «essenza del mondo che la ragione non comprende» e via di seguito; insomma, Musica.

¹ *Poétique musicale* - Stravinskij [N.d.A.]; trad. it. *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1983, pp. xi-xii: «Mi si è voluto rivoluzionario mio malgrado [...] mi sarebbe difficile citare nella storia dell'arte un solo fatto che possa essere definito come rivoluzionario. [...] Chi dice rivoluzione dice caos provvisorio, mentre l'arte è il contrario del caos [...]».

[10] *Nuovi strumenti di indagine sulle verità del mondo sonoro**

Parametri in crisi e parametri ritrovati

Intanto parliamo del sintetizzatore che ha un nome piuttosto altisonante, insomma pare che si tratti di qualcosa d'importante, di complicati meccanismi un po' diabolici; invece no; adesso lo chiamiamo tutti col vezzeggiativo affettuoso: «il nostro Synti». È uno strumento musicale che sta diventando quello che è stato il pianino verticale per le signorine di buona famiglia del caro '800... sia nel formato grande che nel formato piccolo, sia come strumento scientifico, che come strumento musicale (non ci sono differenze) resta uno strumento poco serio, ma è combinato in modo abilissimo. Il formato piccolo è ovviamente il più diffuso e in certo senso il più interessante: immaginatevi una valigetta 24 ore tutta nera, dignitosissima; è piena di circuiti integrati così miniaturizzati che sostituiscono tutti i grossi macchinari degli studi elettronici primitivi e anche di più. Infatti c'è una matrice con 16 fori in ascissa e 16 in ordinata nella quale si infilano dei minuscoli ma inflessibili spinottini che mettono in contatto diversi circuiti; il numero delle combinazioni è quasi infinito; è come giocare alla battaglia navale solo che quella è più prevedibile. Qui, infilare uno spinottino può voler dire scatenare una tempesta sonora con grande sorpresa sia dell'ascoltatore che dell'esecutore. Una volta un musicista che non aveva troppe simpatie per la musica elettronica disse malignamente che tutto il lavoro del musicista consiste nell'infilare buchi... (e pensate che una volta dietro gli spinotti c'erano i cavi, centinaia di cavi; il povero musicista si autoaggrovigliava, nei casi più tragici rimaneva interamente prigioniero e immobilizzato). Ora, come dicevo, è tutto semplificato, uno viaggia con la sua valigetta diabolica e si caccia in qualsiasi angolino a far musica elettronica o qualcosa di simile. Una volta alla stazione Termini un porta bagagli urtò inavvertitamente col carrello la mia valigetta e rimase esterrefatto per la mia reazione eccessiva; che ne sapeva lui di aver magari sconquassato qualche transistor! Invece pare che sia tutto

* L'articolo, accompagnato da due illustrazioni (*Scherzo musicale* apparso su «Fliegende Blätter» del 1891 e la riproduzione di un impianto Rousselots per la registrazione delle parole tratta da *Das Neue Universum* del 1892), è stato pubblicato in «film special», n. 1 (gennaio-aprile 1973), pp. 25-26.

solidissimo a meno che proprio non lo si prenda a martellate. I pianini verticali si scordavano (e quanto allora diventavano patetici); questo Synti non fa una piega – soffre solo il caldo – mai dimenticarlo d'estate nella macchina sotto il sole; davvero ci patisce.

Dunque cosa si può fare con questo Synti e da dove salta fuori: prima di tutto è nato in America nel suo formato grande e l'ha inventato l'ing. Moog nel 1964; recentemente è stato anche fornito di memoria avvicinandosi perciò quasi al calcolatore; naturalmente costa parecchi milioni ma le sue prestazioni sono così complesse che nessuno può dire di conoscerle tutte eccetto forse il suo costruttore! Resta sempre però la difficoltà dei buchi da infilare che sono tanti e dei cavi annessi che, pur distinguendosi dai diversi colori finiranno sempre per imprigionare con avvolgimenti plurimi il povero compositore-esecutore. Fortunatamente esiste anche ora il Mini moog nel quale i collegamenti si possono ottenere attraverso interruttori. Se gli strumenti tradizionali e i concerti che con essi si eseguivano davanti a un certo tipo di società corrispondevano a questa società che in senso lato chiameremo borghese, potremmo dire che i Sintetizzatori corrispondono esattamente alla società neocapitalista che comincia ad accogliere la musica elettronica ma la vuole simile almeno per quel che riguarda l'esecuzione alla vecchia musica familiare: ecco nascere così i concerti di musica elettronica «viva». I piccoli Synti sono i più adatti a questo scopo: sono vivi perché si possono vedere ancora gli esecutori-autori scapigliarsi a girar bottoni, infilare buchi accendere e spegnere misteriose lucette, oltre al fatto che questi sintetizzatori sono anche muniti di tradizionalissime tastiere che possono però avere o non avere funzioni diverse da quelle tradizionali. Evidentemente non si può chiedere a un pubblico condizionato da secoli ad ascoltare un segnale sonoro e contemporaneamente a vederne la fonte, di concentrarsi esclusivamente con le orecchie in uno spazio vuoto nel quale perfino gli altoparlanti possono essere dissimulati. Il modo quindi di venirgli incontro è di chiamarlo ancora in sala di concerti dove ascolterà una specie di musica elettronica addomesticata e mondanizzata, accetterà imperterrita tutta una gamma di sussurri impercettibili o di boati assordanti e, per paura di passar per conservatore ingoierà qualsiasi fracassata. Non voglio dire con questo che nella musica elettronica quei segnali che una volta si chiamavano rumori non giochino un ruolo di primo piano, ma che anche questi possono e devono venir organizzati rigorosamente come non sarà mai possibile in una esecuzione improvvisata. Si potrebbe aggirare l'ostacolo programmando questi piccoli o grandi mostri, incidendo su nastro e diffondendo il tutto da normali altoparlanti, e contemporaneamente eseguendo lo stesso pezzo dal vivo o addirittura fingendo di girar bottoni... esistono anche delle onestà alla rovescia. È certo comunque che questi nuovi strumenti hanno sanzionato un fatto che sta passando quasi inosservato, e cioè la perdita di quel parametro che finora avevamo chiamato «altezza», cioè le note della musica strumentale o le frequenze della musica elettronica al suo primo sorgere. Avevamo sempre avuto a che fare con numeri e con rapporti tra i numeri più o meno complessi; ma nei sintetizzatori i frequenzimetri non esistono neppure più; sono stati superati; i musicisti non lavorano più infatti con singoli suoni o sovrapposizioni di singole frequenze ben individuabili, ma con masse sonore le cui zone si possono individuare soltanto macroscopicamente. Ecco dunque che al posto dell'altezza individuale è sorto un nuovo parametro: quello della massa o densità. Già

nell'ultima musica strumentale noi possiamo oggi ascoltare nuvole di suoni brevissimi e vicinissimi l'uno all'altro per i quali la percezione dei singoli componenti è sparita: l'effetto è globale e le variazioni giocano appunto sulla maggiore o minore densità. Le conseguenze sul piano musicale ideologico e scientifico sono ancora tutte da verificare e sistematizzare; le prospettive sono ricchissime. Per il momento i sintetizzatori ci offrono solo una volgarizzazione di tali possibilità; come dicevo, a certi livelli, si tratta solo di una battaglia navale dove è difficile stabilire se i giocatori vincono o perdono; si può stabilire invece con tutta certezza che l'industria che produce sintetizzatori vincerà.

[I I] *Introduzione ad una audizione di musica elettronica**

Non si può far entrare una cattedrale in un salotto e neppure in una sala da concerto. Sono dimensioni inconciliabili. Queste operazioni forzate mettono in luce le contraddizioni, alla fine le fanno scoppiare. È chiaro che la sorte dei salotti e delle sale da concerto è ovviamente prevedibile.

Dunque un salotto vuole un salotto e una cattedrale vuole una cattedrale. Le cose devono quadrare. Ogni architettura indica la sua musica e ogni musica la sua architettura. Naturalmente ci sono anche gli eventi urbani; le stereofonie quadrifoniche di Gabrieli e quelle più antiche dei re che accoglievano in modo sfarzosamente sonoro le loro nobili consorti con 300 trombe d'argento poste alle porte della città ed echizzate da altre numericamente proporzionali poste all'ingresso del palazzo e si narra testualmente «tutta la città diveniva un ambiente risuonante».

Vedete dunque quanto miseri siamo divenuti noi e quale meschino ascolto offriamo alle nostre imborghesite orecchie. Solo il vento delle foreste, quello modulato nei vortici delle viuzze e degli oceani, o quello terrificante di folle che insorgono possono ancora offrirci eventi acustici non riducibili agli spazi domestici e che gli spazi domestici a giusto titolo rifiutano con orrore.

Dunque, tutta la musica elettronica indipendentemente dai valori che afferma e non afferma, non è sopportabile in luoghi che non sono i suoi. Eppure mi si è chiesto proprio questo e io ho accettato non certo sperando di superare la contraddizione di fondo di cui resto convinta, ma per farla scoppiare. È chiaro che qualsiasi cosa facessi non potrei in nessun modo mascherarla. Le cose che non quadrano si svelano da sole.

* Inedito del 1973. Il programma di sala in cui troviamo il presente intervento riporta: «Centro d'arte degli Studenti dell'Università / AMICI DELLA MUSICA – PADOVA / SOCIETÀ DI CONCERTI 'BARTOLOMEO CRISTOFORI' / Martedì 12 febbraio – ore 20,45 precise / AUDIZIONE DI MUSICA ELETTRONICA / presentate da Teresa Rampazzi / del gruppo NPS / Sala dei Giganti al Liviano / 586° Concerto del Centro d'Arte». Il programma della serata, tenutasi a Padova nel 1973, prevedeva: «Luciano Berio, *Mutazioni* / Bruno Maderna, *Serenata III* / Karlheinz Stockhausen, *I Studio* / Enore Zaffiri, *Progetto XI* / NPS, *Filtro I* / Eugenio Rudnik, *Dixi II* / Luis de Pablo, *Soledad entorropida* / Joel Chadabe, *Drifting* / Gustav Ciamaga, *Inventions* / Werner Kagi, *Hidrophony I* / G. M. Koenig, *Function Green* / NPS, *Computer 1800* / Pietro grossi, *Polifonia* / *Sei canoni dall'Offerta Musicale*».

Per venire alla storia è scontato che sebbene quasi tutto oggi sia elettronico, il termine associato alla musica genera perplessità e rifiuto in coloro che vedono l'Arte minacciata di contaminazione da parte della tecnica ed una altrettanto pericolosa mitizzazione in coloro che guardano alla tecnica come ad una garanzia sufficiente per valori che sfuggono da sempre ad una totale razionalizzazione.

Prima dunque di entrare nelle coscienze la musica elettronica deve essere smitizzata e rientrare nei processi storici analizzabili.

Non abbiamo il tempo per farlo, basta per ora avervi messo in guardia.

Ho diviso intenzionalmente l'ascolto in: musica elettronica tradizionale, e in quella che oggi si chiama di ricerca, e che diventerà prevedibilmente classica nella misura in cui la ricerca di forme diventerà affermazione di forme. Un ulteriore avvertimento per i non specialisti: la musica gregoriana è, nonostante i suoi secoli di storia, sempre qualcosa che si chiama genericamente musica gregoriana; la distanza temporale ha appiattito le sue tappe evolutive, così per la musica elettronica l'eccessiva vicinanza ha reso indifferenti i suoi lineamenti, è per tutti musica elettronica: il *Gesang* di Stockhausen, la colonna sonora di *Arancia Meccanica...* o certi effetti strani sotto *Carosello*. Io cercherò di adottare una discriminante schematica e grossolana ma, in tempi di confusione non c'è alternativa allo schematismo, diciamo pure settarismo; mi spiego: chiamo musica elettronica solo e solo quella prodotta da strumenti elettronici. Per il momento non mi permetto giudizi di valore sui risultati; se mai sui metodi di lavoro, sulla coerenza o meno dell'uso dei materiali. «Che cos'è l'uomo se non è neppure onesto?». E aggiungo: che cosa è la musica se non è neppure logica? Ma non sconfiniamo.

[I2] *Un parametro alla deriva. Un altro in avanzata**

Il primo si chiama o si chiamava 'altezza' il secondo abbiamo cominciato a chiamarlo da Varèse in su, 'densità' o 'massa', già con varie accezioni del termine. Sarebbe superfluo dire subito che non bisogna confondere densità con intensità ma è meglio dirlo: il piano o forte non c'entrano con la quantità dei segnali (ma una volta era più difficile distinguerli); (in termini più acusticamente corretti l'ampiezza d'onda è indipendente dalla forma d'onde). Nel passato qualcosa è accaduto che potrebbe far pensare ad un uso di questo nuovo parametro e, guarda caso, lo troviamo nelle grandi epoche polifoniche corali; lasciamo andare il fatto che oggi proprio per amore del concetto 'masse' rifiutiamo qualsiasi ritorno alla polifonia; questo è un rifiuto che riguarda le forme e non i parametri.

In una messa di Josquin Despres dove il comportamento di ogni singola voce è altamente differenziato, complesso, ma coordinato, ciò che conta per l'orecchio è il fatto complessivo non tanto il comportamento del singolo. Essendo la voce umana l'evento acustico più complesso nel campo dello spettro armonico, è chiaro che l'insieme di molte voci e diversi percorsi producono anche percezioni di massa sebbene non sia questa l'intenzione.

Anche per i responsori gregoriani o per i 'concerti grossi' del nostro Barocco, con le loro contrapposizioni dei 'tutti' al 'solo' o 'concertino' si potrebbe pensare che veniva evidenziata una 'densità' sonora maggiore o minore, ma certo non è questa l'intenzione; c'è solo il nostro ascolto che si è modificato nei riguardi delle opere del passato; forse si gira in tondo ma non ci si ritrova mai nello stesso punto! Pare che certe concezioni individualistiche o collettivistiche si alternano anche nella storia della musica. Per Russell il soggettivismo moderno è nato con Cartesio «la cui certezza fondamentale è l'esistenza di se stesso» da cui si deduce il mondo esterno. In musica la melodia accompagnata è l'espressione più evidente di questa concezione individualistica, se proprio

* «Quaderni del Conservatorio 'G. Rossini' di Pesaro, TECNOMUSICA/1», *Creazione musicale e tecnologia*, Pesaro, maggio 1977. Numero curato dal "Laboratorio Sperimentale per la Musica Elettronica" di Pesaro. Responsabile della serie TECNOMUSICA, Walter Branchi. L'articolo della Rampazzi si trova in forma dattiloscritta (come tutto il quaderno) alle pp. 1-17.

vogliamo metterci nei guai filosofando sulla musica. In una melodia ogni suono ha una sua altezza precisa (o credevamo che l'avesse), una sua funzione rigidamente coordinata per quel che riguarda la successione (non si dubitava cioè del parametro tempo, del prima e del dopo). In realtà quegli individui, cioè le note musicali come ancora oggi qualcuno le chiama, erano delle grosse molecole sonore con un codazzo di satelliti che arrivavano agli ultra suoni ma noi non lo sapevamo o piuttosto non ne tenevamo conto; li avevano sistemati come individui di diverso peso: alcuni tiranneggiavano gli altri e alla fine uno solo aveva il sopravvento secondo le buone regole di una società ben organizzata. Poi quelle molecole si frantumarono e noi localizzammo le particelle elementari e le chiamammo con i nomi dei numeri naturali: numeri esattamente corrispondenti ad ogni frequenza periodica; erano le nostre nuove altezze, ma così isolate non ci dicevano proprio niente. Alla ricerca dunque dei loro rapporti.

Ma i tempi corrono; non solo abbiamo già messo in dubbio quelle minimissime chiare frequenze e la loro forma sinusoidale, quadrata o triangolare ma anche certi schemi di rapporti matematici tradizionali non servivano più e allora abbiamo cominciato a parlare di 'gruppi', 'zone' o 'galassie'. Visto al microscopio l'evento fonico si presenta così complesso, se pur analizzabile che il musicista può anche per un momento sentirsi in crisi, non può dimenticarsi dei dati scientifici e deve derivarne altri principi compositivi. Naturalmente intervengono gli acustici e si domandano cosa esattamente il nostro orecchio può percepire mentre i musicisti sono corsi già avanti e rispondono cosa gli si può far percepire magari violentandolo. Solo così possiamo andare alla ricerca di nuovi principi compositivi al di fuori dei sistemi conosciuti così come si è usciti dalla geometria euclidea anche se non possiamo esattamente definire a quale geometria appartengono certe curve. Sempre l'uomo sperimenta poi vengono i teorizzatori. Ancora Xenakis si domanda quanto i musicisti siano stati influenzati dalla teoria cinetica dei gas o dalla legge di Poisson ecc. Certamente il musicista è molto attento alla «natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito», per tornare all'aurea definizione di Goethe-Webern¹ (le leggi storicizzate naturalmente), ma non credo che le scoperte scientifiche abbiano mai *direttamente* influenzato le concezioni musicali: si può parlare semmai di una globale concezione del mondo compresa soprattutto quella politica. In un suo articolo apparso come introduzione alla *Sociologia della musica*, Adorno parla di «forze produttive musicali che talvolta possono far esplodere le condizioni di produzione, talvolta esserne schiacciate» e altrove parla della musica che può essere «sia un fatto sociale sia una forma in sé, che si libera dalle sollecitazioni sociali immediate». Come si vede non si può affrontare la questione in semplici termini alternativi. Ritornando a concrete verifiche io penso che Varèse (amico guarda caso di scienziati tipo Oppenheimer²) che sognava già nel '25-30 di manovrare masse di suoni-rumori poteva benissimo ignorare tutto sulla legge di Poisson, ma ha con-

¹ Anton Webern, *Verso la nuova musica. Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, Bompiani, Milano 1963; ed. or. *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal, Wien 1960. La citazione è tratta dalla VI conferenza (27 marzo 1933). Una copia di questo libro si trova presso gli eredi della Rampazzi.

² Robert Oppenheimer, fisico teorico americano, 1904-1967.

tribuito a dare un bello scossone al parametro altezza pur senza arrivare alla completa identificazione suono-rumore. Come le scoperte scientifiche non sono mai opera di un individuo isolato ma conseguenza di scoperte precedenti o potenziali così avviene per quelle musicali; se ne conclude che tutti quelli che passano per 'precursori' sono in realtà per definizione 'del loro tempo' giustamente osserva Charbonnier³, gli altri non sono che dei ritardatari.

Qui ci si può divertire a confrontare i titoli delle opere di Varèse e di Xenakis; da soli sono indicativi di un mondo mutato: *Density*, *Jonisation*, *Integrales*⁴ ecc. per il primo, *ST 4* (su un programma probabilistico) *Polytope* (distribuzione spaziale) *Terretektorh* (o *Sonotron* acceleratore di particelle sonore), *Analogico A*, *B*⁵, dove i suoni sono scelti statisticamente in zone arbitrarie di frequenze, intensità e densità; le zone cambiano secondo un processo di eventi a catena (processo di Markov), come si vede, Varèse si riferiva a concezioni scientifiche in generale, Xenakis cerca stretti rapporti tra leggi scientifiche e concezioni musicali. Queste sono constatazioni, non giudizi sul piano dei valori. Del resto quali valori?

Ci si stupirà comunque a sentire parlare di «scoperte musicali», eppure il principio di masse acustiche statisticamente distribuite è un principio compositivo nuovo musicalmente parlando. Di qui deriva l'equivalenza suono-rumore. (Nella musica concreta l'utilizzazione del rumore non aveva ancora affrontato rigorosamente l'organizzazione dei nuovi parametri).

Dove siamo ora noi che per anni siamo stati con l'occhio fisso al frequenzimetro e al contasecondi a controllare i numeri e non certo 'insiemi' e 'galassie'? Il passaggio da un ordine stabilito a un nuovo tipo di ordine comporta sempre un momento di apparente disordine: la rivoluzione non è mai indolore. È avvenuto che dei rapporti siano entrati in crisi, si siano irrigiditi quando noi li volevamo fluidi senza però che ci scappassero di mano; il suono come altezza singola si è perso nella massa e non si trattava certo di trovargli una nuova organizzazione ma di lasciarlo perdere, organizzando invece le masse stesse in rapporto alla loro densità, il che comportava inevitabilmente un'altra organizzazione del tempo. Come è noto non si può toccare certi punti chiave senza intaccare radicalmente l'intero edificio.

Considerato come fenomeno di massa oggi l'evento sonoro dà luogo a una sorta di contemporaneità di eventi che nega il tempo. Come per Pitagora gli oggetti matematici, i numeri, anche se del tutto reali sono eterni e fuori del tempo. Certe nostre strutture mentali del prima e del dopo sono state messe in discussione, così come abbiamo

³ Nel testo di George Charbonnier, *Entretiens avec Edgar Varèse. Suivis d'une étude de son œuvre par Harry Halbreich, Belfond*, Paris 1970, troviamo un motto di Edgar Varèse che recita: «Il n'y a pas d'œuvre moderne ou ancienne, mais seulement celle qui vit actuellement» (p. 107).

⁴ *Density 21.5* per flauto solo (1936); *Jonisation* per ensemble di percussioni (1930-31); *Intégrales* per 2 ottavini, oboe, clarinetto in si bem., corno, tromba in re, tromba in do, trombone tenore, trombone basso, trombone contrabbasso, percussioni (1924-25).

⁵ *ST/4 (ST/4, 1-080262)* per quartetto d'archi (1956-62); con il titolo *Polytope* esistono due diversi spettacoli di luci e suoni: *Polytope de Montréal* (1967) e *Polytope de Cluny* (1972); *Terretektorh* per orchestra (88 strumentisti) disposta fra il pubblico (1965-66); *Analogique A et B* per archi e nastro magnetico (1959).

perduto o meglio abbandonato le altezze individuali dell'evento sonoro, abbiamo abbandonato la deterministica scansione del tempo, la platonica definizione del ritmo come «ordine di tempo». Xenakis, riprendendo l'antico discorso di Pitagora, parla di «strutture algebriche fuori dal tempo»⁶ di possibili mutazioni mentali nei riguardi di questo parametro o di ritrovare, musicalmente parlando, nuovi rapporti logici tra le durate temporali e quelle spaziali.

Si dirà che tutto questo è un vero guazzabuglio: non si distingue più il suono dal rumore, nessuna consequenzialità tra un evento e l'altro, e adesso si tenta anche di negare lo scorrere del tempo, di scappargli avanti, di prenderlo alla rovescia, magari di arrivare prima di partire... Certo non siamo arrivati al 'linguaggio', quello, per intenderci, di Bach e di Mozart, ma le premesse fisiche e matematiche per arrivarci ci sono. La cosa più importante è di non prendere paura, di non restare a metà strada con un piede fuori e uno dentro magari approfittando della confusione. Gli ascoltatori medi e non medi sotto sotto si sentono ingannati ma non osano ammetterlo, ingoiano i prodotti, magari gli restano sullo stomaco ma fanno finta di niente: che ci vuoi fare, le avanguardie sono così, passerà...

Abbiate pazienza, lasciatemi riprendere ancora per un momento la questione del tempo prima di cercare le sue relazioni con la densità. Che la liberazione dalla schiavitù del tempo periodicamente diviso sia un'esigenza del musicista evoluto, lo prova il fatto che a livello elementare (canzonette, *pop music* ecc.) il supporto della scansione ritmica è ineliminabile, e forse è questo il cordone ombelicale che non si può tagliare senza un grave shock dell'ascoltatore musicale a livello infantile.

Schönberg diceva «emancipazione dalla dissonanza»; andiamo più in là e diciamo «emancipazione del ritmo» che è poi un modo più sottile di viaggiare sia nel tempo che nello spazio secondo equazioni che già la matematica ci offre. Stravinskij guardava gli oggetti sonori contemporaneamente in tutte le loro sezioni a dispetto della loro successione temporale; ma restava sempre il concetto di rete, per cui il tracciato da un punto x a un punto y dava sempre per risultato angoli e rette. Webern invece aveva dato per scontati i percorsi e preso in considerazione i punti come poli isolati, universi immobili o autosufficienti. Ora noi tentiamo di strutturare gli oggetti secondo percorsi curvi, di ruotarli in moto circolare che è un altro modo di uscire dal tempo. «L'ovvia considerazione secondo cui la musica è un'arte temporale ha un doppio senso per cui significa che il tempo, non è affatto una sua ovvia caratteristica, che anzi costituisce pur essa un problema, l'antico fine della musica profana dell'intrattenimento che distoglie dal noioso prolungarsi del tempo lo dimostra. Questo fine sopravvive nel rapporto con il tempo della musica autonoma: tale rapporto è altrettanto legato al tempo quanto contro di esso antitetivamente rivolto. Se il tempo è il medium che, essendo fluente sembra opporsi ad ogni 'cosificazione' allora è proprio la temporalità della musica ciò per cui essa si condensa in qualcosa di duraturo e autonomo, in ogget-

⁶ In Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, «la Revue Musicale», double numéro spécial 253 et 254 (Éditions Richard-Masse, Paris 1963), troviamo un paragrafo dedicato alle «structures hors-temps». Il volume di Xenakis si trova nella biblioteca del Conservatorio Statale di Musica 'C. Pollini' di Padova e risulta essere un dono della Rampazzi.

to, in cosa. Il termine *forma* rimanda l'articolazione temporale della musica all'ideale del suo spazializzarsi...»⁷. Così la pensa Adorno.

Quindi non nel succedersi degli eventi ma nella loro organizzazione e sintesi abbiamo la *forma*: udire la luce = vedere il suono, equazione affascinante alla quale pare avesse pensato già il nostro creatore quella volta che si decise: all'inizio aveva in mente forse solo le simmetrie, le forme a specchio, ma quando volle ripetere il progetto rovesciandolo, o la cosa non gli riuscì perfettamente o, avendo della fantasia, pensò a lievi variazioni in modo che se ne accorgessero in pochi ma sotto sotto pensava anche lui a un'unità formale, a una convergenza spazio-tempo. Così successe che il piede sinistro è più grande del destro, che un occhio ci vede di più o di meno dell'altro e così le orecchie, per non parlare delle mani, per cui uno deve sempre scegliere quale gli serve meglio. Probabilmente essendo un emisfero cerebrale occupato a controllare quell'altro non ha tempo per controllare se stesso, e questo è bene perché certe piccole infrazioni hanno appunto evitato la ripetizione meccanica delle due parti e noi ci saremmo trovati noiosi a noi stessi, così come troviamo noiose le perfette simmetrie che non esistono nelle *forme* degne di tale nome.

Per quel che riguarda la musica si consiglia dunque di ascoltare per intero le forme a specchio, quelle di Bach come quelle di Schönberg, nessuno s'illuda d'aver capito tutto dal progetto di destra perché quello di sinistra potrebbe essere diverso, a parte che la distinzione destra e sinistra potrebbe non avere senso, inoltre i musicisti hanno spesso applicato degli specchi molto complicati, i rovesciamenti dei rovesciamenti ecc. per cui non si capiva più se si trattava del modello da specchiare o dello specchio che diveniva modello. Anche le 'forme-sonata' delle sinfonie di Mozart o di Beethoven sono da ascoltare per intero perché anche se si possono tagliare a metà e si sa in anticipo che avendo percorso il cammino da A a B sarà di rigore tornare da B a A, questo ritorno infilerà dei vicoli molto gustosi, come certe improvvise deviazioni dovute apparentemente a pezzi di autostrada disastrosa, insomma, una cosa è andare dalla tonica alla dominante dove tutto può andare liscio, una cosa ritornare dalla dominante alla tonica dove ci possono essere intoppi e difficoltà a ritrovare il punto preciso. Naturalmente tutte difficoltà che ci si inventa appunto come se le era inventate il nostro creatore per annoiarsi meno.

Dobbiamo dunque concludere che proprio perché imperfetti noi siamo una forma e andiamo in cerca di forme.

Chiedo scusa per questa che apparentemente è una digressione dalla ricerca di quel nostro nuovo parametro apparso all'orizzonte, ma le deviazioni ogni tanto ci vogliono, in questo caso aver anticipato un discorso sulla forma, senza aver esaurito quello sulla formalizzazione dei parametri significa appunto non rispettare una troppo rigida successione. Ora cerchiamo di storicizzare tutta questa faccenda. Abbiamo detto che abbiamo

⁷ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in *Festschrift für Daniel-Henry Kahnweiler*, Gerd Hatje, Stuttgart 1966. Troviamo una traduzione italiana – della quale l'autrice tuttavia non si serve – nel numero 7 della rivista «Collage» (maggio 1967). Oggi possiamo trovare l'articolo *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004, pp. 301-314. Ringrazio Gianmario Borio per la segnalazione.

perso un parametro, pare invece che non si perda mai niente per lo meno Adorno preferisce parlare di «oblio» più che di perdita «la storia si è disposta a un'elaborazione universale di tutti gli elementi che difficilmente potrà essere di nuovo abbandonata»⁸. Infatti se oggi parliamo di blocchi e non di linee (chiunque si vergognerebbe a scrivere una melodia) sappiamo che non solo di questo si tratta, ma di un più profondo convergere di tutte le dimensioni; già tra le masse di Varèse e Stockhausen e le densità di Xenakis c'è una differenza e tra queste ultime e le forme ruotanti di Koenig c'è ancora una differenza. Con lo studio di Utrecht siamo finalmente e definitivamente entrati in quella che fino ad oggi era stata chiamata impropriamente «musica elettronica».

La densità nella storia

Siamo partiti da molto lontano; dai responsori gregoriani, dalle scoperte delle polifonie ecc. Uno dei primi esempi di 'massa sonora' lo troviamo in Perotino nel sec. XII, in lui il *continuum* dei segnali è interrotto solo in modo costante dalla durata del fiato sostenuto in ogni caso dal *tenor* gregoriano eseguito dall'organo. La integrazione tra organo e voci intese polifonicamente è forse paragonabile a quella raggiunta da Xenakis tra segnali elettronici e strumentali.

In Perotino c'è una specie di accanimento feroce nel liberarsi dalla mistica atemporalità del fluire gregoriano per bloccare una verticalità spazio-temporale tutta immersa nel presente, dove l'iterazione degli intervalli frequenziali si modifica solo con il modificarsi delle vocali (e questo interessa sia il timbro che il ritmo) con variazioni che solo una specie di lontananza prospettica ci fa apparire sfocate sempre però all'interno di una staticità che non ha più niente di estatico e il cui carattere rivoluzionario non è impallidito dopo otto secoli di storia. Ma che cosa sono otto secoli? Perotino e Xenakis suonano alle nostre orecchie ugualmente contemporanei, in quest'ultimo troviamo esempi in cui la staticità del contesto non fa che inglobare e celare una articolazione atomizzata sia nella frequenza che nel ritmo (ma si può ancora usare tale termine per un parametro che ci da una dimensione del tempo completamente mutata?). In Xenakis il parametro densità è perseguito con uguale accanimento e con una sottigliezza che solo l'eccessiva vicinanza (al contrario di Perotino) rende ardua alla percezione. Niente succede, ma forse tutto succede; la successione non è avvertibile. Diciamo che nei due esempi ciò che è stato affermato, e anche molto energicamente, lo è stato con un'operazione di sottrazione piuttosto che di addizione, con questa differenza: che in Xenakis tutta una storia di articolazioni del materiale è stata volontariamente negata, in Perotino questa stessa articolazione non era ancora iniziata e appaiono invece i primi sintomi audacissimi di affermarla. È come se qualcosa non ancora raggiunto e qualcosa cui ci si è sottratti si dessero la mano e si affiancassero senza ricorrere per questo a cicli storici ma semplicemente con indifferenza della storia. Naturalmente niente ritorna sui propri passi percorrendo l'identico cammino (essere al di qua o essere al di

⁸ *Ibidem.*

l'è evidentemente si equivalgono e nello stesso tempo non sono la stessa cosa); come sempre le nostre orecchie elettroniche o meglio il nostro ascolto elettronico coglie dal passato ciò che più gli conviene, suppone delle mutazioni e le provoca. Quello che appare chiaro è che in ogni mutamento l'uomo ha affermato delle leggi sfidando la natura; ha creato forse dei mostri che potranno eventualmente accettare l'appellativo di 'bellezza'. Comunque, sia nell'arte che nella scienza l'investigare il fenomeno modifica il fenomeno stesso; fino a che punto il 'conoscere' significa anche 'trovare' è da stabilire di volta in volta. Beato Picasso che non cercava ma trovava; noi non troviamo ma cerchiamo: forse qui sta la differenza fondamentale tra la sovrana posizione dell'artista individualista che immediatamente ci precede. Mai avremmo potuto cogliere dalle labbra di Bach simili affermazioni.

Ritorniamo alle masse così come ne possiamo constatare la presenza nelle musiche polifoniche dei fiamminghi del '400 e in quelle elettroniche dell'attualissimo studio di Utrecht. Le distanze geografiche hanno ancora un peso: in un paese dove la luce è scarsa, il cielo chiuso e, anche emozionalmente tutto si rivolge all'interno, il cervello si immerge in speculazioni oscuramente complicate, il risultato fonico appare duro e angoloso alle nostre orecchie latine. Questo vale specialmente per i primi fiamminghi Obrecht e Ockegem e meno per Josquin Despres che aveva conosciuto a lungo la chiarezza solare dei nostri cieli. Nel fluire orizzontale delle voci le masse erano variamente articolate e spesso sostenute dall'organo o da trombe: una specie di piedistallo costante nel tempo e nello spessore sul quale queste masse di adagiavano senza dar luogo ad alterazioni notevoli nei rapporti di quantità di segnali; quello che conta per noi oggi dopo secoli di schematismi ritmici e frequenziali, è questa massa compatta dove l'articolazione è ancora statica, una specie di sintesi tra Eraclito e Parmenide; gli arresti cadenzanti non sono ancora stabiliti, le cellule singole anche se differenziate si elidono nel contesto, non possiamo isolare gli incisi tematici senza intaccare il peso strutturale del tutto, come dire che esistono i singoli destini umani ma che è il destino dell'umanità che conta e che esistono le morti ma non la morte e così via. In termini più concreti non esiste in tutto il '400 fiammingo polifonico quel tema contro cui combatterà invano Schönberg dodecafonico! E, ciò che più ci affascina, nessuna aprioristica volontà espressiva. Con Monteverdi i singoli percorsi si evidenziano sempre di più fino ad uscire dalla massa polifonica e a privilegiarsi. Il dramma umano sale alla ribalta e con la morte di Monteverdi nascerà la melodia accompagnata, la rivoluzione dello 'stile moderno'. Da Monteverdi a Verdi il cammino sarà lungo.

Con Gesualdo da Venosa invece ritorniamo paradossalmente alla concezione di blocchi simili a quelli di Perotino. Ci sono delle figure nella storia che pongono delle premesse che la storia non raccoglierà. Sembra che il loro compito sia solo quello di distruggere non di costruire. Oggi possiamo parlare così di Cage; e sono figure positive a parte il codazzo di gente che vive di rendita continuando a distruggere quando non c'è più niente da distruggere e c'è chi ha già cominciato a costruire. Gesualdo però è molto interessante per noi perché il suo spazio sonoro è talmente denso che ne può derivare una sensazione di soffocamento, cioè una mancanza di spazio. Non ci sono buchi nei madrigali di Gesualdo e la conseguenza è sempre la stessa: dove non c'è spazio non c'è tempo; la dimensione religiosa delle ultime opere di Gesualdo ne è la riprova.

Procedendo nella storia dove possiamo ritrovare il parametro densità forse non cercato ma affermato? Ci sono dei preludi del *Clavicembalo ben temperato* di Bach (ovviamente l'alterna polifonia delle fughe non poteva fissarsi in blocchi così compatti) in cui avviene proprio un addensamento costante intorno a un nucleo che quasi esclude le articolazioni di qualsiasi parametro: modulazioni vicinissime, intensità e timbri invariati, tutto sembra immobile all'interno di un fluire mobilissimo. Bach poteva concedersi anche molto poco per costruire oggetti che si rigiravano su se stessi come corpi astrali; non era poi tanto lontano dall'uso del *sequenzer* come viene praticato oggi a Utrecht, un uso così diffuso che è già divenuto quasi un abuso.

Chi ha qualcosa da dire se saltiamo da Bach a Mahler a Varèse e a noi? E poi magari ritorniamo ai Greci o ai gregoriani? C'è per esempio una particolare densità nell'Adagio della Decima di Mahler ottenuto da fasce di frequenze nelle zone medie e in quelle acutissime degli archi che per la prima volta si spingono in regioni quasi ultrasoniche. Ci sono inoltre continue variazioni di densità da quella iniziale di un unico strumento a quella totale e dilagante che copre o pare coprire tutto lo spazio cromatico, per lo meno tutto lo spazio di cui allora si potesse disporre. Non dico che si possa parlare qui di densità nel senso quantitativo avulso dal parametro intensità e timbro, ma ci siano vicini. Del resto, come già dicevamo, è davvero possibile isolare completamente un parametro?

Chi ha sognato di farlo coscientemente è stato Varèse. A 14 anni ebbe l'intuizione della sua «estetica musicale leggendo uno studio sullo Zambesi, un grande fiume africano dove si trattava della varietà delle correnti e delle loro differenti velocità»⁹ (Ouellette). Questa è solo aneddotica. Certo Varèse sognava di lavorare con materiali che ancora non esistevano. Quando poté farlo il suo intervento sulla densità di masse che fluiscono una sull'altra rimase in funzione espressiva, non nel senso banalmente sentimentale, ma piuttosto incantatoria. Il fatto di aver intitolato *Density* un pezzo per flauto riferendosi, pare, alla densità del platino con cui era costruito lo strumento, era dunque un suggerimento solo esteriore non certo uno stimolo a mettersi in gara con la densità di strati sonori. C'è in Varèse un frammentarismo di cellule sonore che pur provenendo da quelle stravinskiane se ne differenzia per un collegamento che arriva quasi alla sovrapposizione, ne deriva allora un *continuum* che possiamo già chiamare densità, resta però da varcare un grosso confine: la strutturazione di queste masse in oggetti sonori. Come dire passare dallo spontaneismo all'organizzazione. O ancora in altri termini passare dal termine ancora generico di masse sonore a quello di blocchi controllabili nello spazio e nel tempo. Questo è un grosso problema per risolvere il quale solo le ultime scoperte della matematica ci possono aiutare. Per Webern era stato relativamente facile relazionare i due parametri: altezza e ritmo, la sua matematica era ancora di ordine deterministico. Ora, perduti sia l'altezza che il ritmo non c'è che da cavalcare laigre e accettare il fatto di una rivoluzione permanente. Abbiamo la teoria

⁹ Nell'originale le virgolette non sono chiuse. In Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Seghers, Paris 1966, p. 20. «A l'âge de quatorze ans, le jeune musicien eut l'intuition de son esthétique musicale et de sa vocation de compositeur, «d'organisateur» de sons. En lisant une étude sur le Zambèze, grand fleuve africain où il était question de la variété des courants et de leurs vitesses différentes...».

degli insiemi, il controllo del voltaggio e infine quelli che possono apparire come gli ultimi protagonisti: i calcolatori.

Forse di nuovo oggi i fiamminghi sono in testa. Qui si cerca di sistematizzare e generalizzare un linguaggio per opera non di un solo individuo ma di un' *équipe* di ricercatori ad alto livello; ma, come dicevo in epoca in cui tutto è rimesso in discussione non appena tenta di stabilizzarsi e in cui talvolta gli ingegneri offrono ai musicisti modelli tecnici i cui suggerimenti i musicisti stessi non sono preparati a cogliere può sembrare vana la speranza di trovare un sistema linguistico così stabilizzato come quello tonale. In futuro le conclusioni. Per oggi le orecchie del pubblico in generale rifiutano certe musiche e ne restano sgomenti come davanti a fenomeni abnormi, a una specie di creature focomeliche. In realtà la musica oggi come ieri non sta cercando il suo pubblico ma sta creandolo, deve incidere su strutture mentali che sembrano legate a leggi biologiche inattuabili, sappiamo poco sull'acustica e ancora meno sulla fisiologia dell'orecchio, ma non il fatto di saperne di più aiuterà sostanzialmente i musicisti. Il loro operare procederà probabilmente o coinciderà con le scoperte in altri campi. Che l'orecchio possa distinguere simultaneamente la dimensione orizzontale e quella verticale è ancora poco, già Schönberg ci aveva pensato, ora si parla di universi ruotanti su assi che di cartesiano hanno conservato solo il nome, di parallele che s'incontrano, di spazi vettoriali... Sembrerebbe qui che la matematica formalizzata fosse applicabile meccanicamente e dall'esterno alla musica ma non è così, la musica si serve della matematica come di un mezzo, di un supporto logico ma non resterà mai solo un'astratta speculazione mentale, non rinuncerà mai 'al suo corpo', al meraviglioso fenomeno fisico del *suono*.

[13] *Mutamenti della concezione formale nel passaggio dai mezzi analogici a quelli digitali**

Sembra prematuro parlare di mutamenti formali quando stiamo ancora constatando che lo sviluppo dei mezzi tecnologici ha occupato tutti gli studi molto più dei risultati che se ne potevano trarre da parte dei musicisti e quando anche a livello di software le ricerche si moltiplicano e si diversificano a tal punto che difficilmente un compositore può passare da uno studio all'altro senza dover superare difficoltà di linguaggio. D'altra parte anche il termine musicista ha oggi assunto un significato molto diverso. Non possiamo più dire che il pilota di una macchina da corsa può correre senza sapere come è fatta la sua macchina; il musicista insomma non può più delegare il tecnico a mettere in esecuzione la sua idea. Il compositore deve studiare il suo linguaggio come una volta studiava il contrappunto e l'armonia.

Come dicevo il mio argomento può sembrare prematuro ma anche arretrato se pensiamo che non soltanto oggi possiamo dare al computer i dati per costruirci il suono, ma l'intera struttura e sequenze di strutture fino alla formalizzazione dell'intero progetto.

Inoltre, come forse tutti sanno c'è già la macchina costruita a Edimburgo, che automaticamente genera programmi e perfino programmi di controllo.

Ma per venire alla mia personale esperienza io mi sono avvicinata alla musica elettronica o meglio alla composizione con mezzi elettronici fin dai tempi di quella che M. Chion ha chiamato l'esplosione della Super Nova nel senso che a un primo iniziale splendore è seguito molto rapidamente il decadimento e spegnersi dell'astro. Davanti ai nuovi mezzi di generazione del suono i musicisti accorsi con entusiasmo presto si ritirarono e ritornarono alle loro orchestre sia pur trasformate da quel primo scossone. Solo in questi recenti anni da quando cioè è avvenuta non tanto una seconda esplosione ma vorrei dire la formazione di una nuova galassia (dico la Computer Music) possiamo spiegarci quello che era sembrato un fenomeno inspiegabile: la non parteci-

* L'articolo è stato pubblicato in G. De Poli (a cura di), *Atti del III Colloquio di Informatica Musicale*, Università di Padova, 2-3 aprile 1979, pp. 44-49. Nella copia fornitami da Alvise Vidolin vi sono alcune correzioni a mano di refusi che accolgo senza segnalare.

pazione dei musicisti [...] ¹ circa 25 anni di ricerche rigorose ma isolate da una parte, e di una grande confusione terminologica e pratica dall'altra: elettroacustica, *tape music*, musica mista ecc.

Esattamente 10 anni fa durante il I Congresso internazionale di musica elettronica organizzato a Firenze dal M^o Pietro Grossi auspicavo un passaggio dalla ricerca al messaggio; vorrei tentare ora dopo un primo approccio con il Computer un'ipotesi più avanzata: dal messaggio alla forma. Con qualsiasi mezzo la musica ha sempre espresso messaggi, ma la concezione della forma si è sempre andata modificando con la trasformazione del materiale o meglio dei mezzi che potevano offrirci quel materiale. All'inizio tutto era sembrato imprevedibile e dalle possibilità illimitate. Come disse Boulez eravamo ai confini della terra fertile: nessun punto di riferimento, un universo indifferenziato, rovesciamento di tutti i parametri, non la scelta del materiale ma la creazione del suono stesso; unico criterio o nozione assolutamente nuova nel campo della musica: quella del continuo. Era dunque necessario un lungo tempo di ricerca e di evoluzione dei mezzi tecnici perché dai termini della grammatica si potesse passare ai discorsi comunicabili. I segnali dei primi generatori erano poveri e rigidi; neppure l'applicazione del controllo del voltaggio aveva potuto radicalmente risolvere la situazione della musica elettronica.

Si era allora (1965-70) alla fase degli oggetti sonori (non parlo di quelli musicali di Pierre Schaeffer): questi oggetti sonori erano almeno per il mio gruppo solo eventi percepibili acusticamente strutturati in modo limitato secondo un calcolo combinatorio.

Si poteva paragonare tali oggetti a una gabbia di fili rappresentati dagli eventi sonori. Evidentemente si considerava il nostro orecchio un ricevitore neutro e impassibile. Al termine comunicazione si era sostituito quello d'informazione sonora, ma a quale livello? Semplicemente come realizzazione di tecniche qualificate a livello di fattura. La musica dunque era ridotta alla sola acustica e il prodotto era neutrale sia per il produttore che per il fruitore.

Alla comparsa del sintetizzatore anche i piccoli studi di ricerca finirono sul piano scientifico. Permettetemi di leggervi a proposito del sintetizzatore (grandi e piccoli) una breve satira che scrissi nel '76 (naturalmente si tratta di un intermezzo scherzoso). Certo si può controllare il Sintetizzatore con il computer ma allora tanto vale secondo me rivolgersi direttamente al computer.

Eccoci dunque arrivati alla prima formulazione dei linguaggi avvenuta a Standford intorno al '69 che finalmente ha permesso ai musicisti di avvicinarsi al grande mostro potendo dialogare con lui stimolati nel loro pensiero musicale ma anche tenuti a freno dalla necessità di dare al computer dati precisi ed esaurienti. È difficile trovare oggi un musicista o anche uno studente di elettronica che ritorni ai mezzi analogici dopo aver anche solo assaggiato una minima parte di quello che possono offrire i mezzi digitali. E questo nonostante la relativa lentezza con cui il computer ci risponde quando non lo si utilizza in tempo reale. Ritengo che per il compositore il tempo reale sia una condizione imprescindibile il suo operare divenga veramente dialogante con il computer.

¹ Nell'originale manca una riga di testo.

Per quello che mi riguarda il passaggio dai mezzi analogici a quelli digitali ha avuto lo strano effetto di riportarmi al tempo felice delle prime esperienze quando un paio di generatori, un filtro passabanda, un frequenzimetro e 2 registratori bastavano per ottenere agglomerati o fasci di frequenze che potevamo almeno controllare nell'altezza e nella durata se non nel timbro.

È stata la lunga oscura epoca della ricerca che ci salvava dallo sgomento di trovarci davanti alle così dette possibilità infinite dei nuovi mezzi, i quali invece erano limitatissimi tanto da scoraggiare come ho già detto tutta una generazione di musicisti.

Ora a un ben altro livello siamo ritornati sul terreno più sicuro della ricerca e della prima produzione musicale. Niente da stupirci dunque che il parametro timbro rimasto fino ad oggi il più problematico e inafferrabile sia stato il principale oggetto di ricerche e sperimentazioni. Quelle compiute da Risset sono ormai celebri. Le analisi di Grey ci avevano aiutato a penetrare nel mistero dei timbri degli strumenti tradizionali; gli esperimenti successivi si possono paragonare a quello che avviene negli esperimenti di fisica nucleare quando aggiungendo o togliendo particelle elementari si ottengono nuovi elementi. Ora intervenendo sulle bande di armoniche laterali al suono fondamentale noi possiamo dar loro un ordine e numero diverso in modo da ottenere un timbro nuovo sempre più prevedibile e caratterizzato.

Dopo due anni di sperimentazioni in questo senso, l'idea di una composizione fatta solo di un numero limitato di segnali caratterizzati da timbri diversi è nata naturalmente. Veramente un seguito di segnali con timbri diversi non si può ancora chiamare composizione. Ecco dunque imporsi il problema della forma rimasto fino ad ora trascurato o addirittura non considerato come problema.

L'evoluzione storica è sempre stata lenta nella trasformazione delle forme o meglio nella scoperta di forme aderenti ai nuovi mezzi. Così ogni volta abbiamo ricomposto la *Canzona da sonar*. Ora tutta la tradizione strumentale pesa ancora nell'uso del computer; non si tratta più di dissacrare i modelli del passato ma di rimettere tutto in questione. Credo che anche in questo campo Varèse sia uno di quelli che ha visto più lontano anche in un'epoca in cui l'uso del computer a scopi musicali non era ancora incominciato. Il concetto del continuum e lo sfruttamento dell'immensa memoria del computer ci possono aiutare a concepire un flusso sonoro in incessante trasformazione un processo evolutivo che porta in se stesso di volta in volta gli elementi della sua evoluzione come la crescita di una pianta. Che questo processo duri 300 anni o 3 minuti non muta niente al suo negarsi ad ogni contrapposizione dialettica.

Per una concezione in cui il continuum coinvolgerà tutti i parametri compreso quello spaziale, il cervello dell'uomo non basterà mai senza l'aiuto di quello del computer e probabilmente i risultati andranno oltre le previsioni dell'uomo. Non per questo io sono d'accordo con l'affermazione di Cage: dove l'uomo non ha previsto i risultati, allora è la Macchina che ha creato. Non ho nessuna intenzione di entrare in questo tipo di discussioni che ci porterebbero fino alla cosmologia.

Constatiamo solo che il computer non è già più il grande mostro al quale possono avvicinarsi pochi eletti. I calcolatori sono sempre più miniaturizzati e il loro costo diventa sempre più accessibile. Gli stessi programmi si vanno sempre più semplificando in modo che è facile prevedere un uso molto generalizzato di questo che non si può chiamare il nuovo strumento ma una fucina di nuovi strumenti. Ogni compositore

può chiedere e ottenere dal computer esattamente quegli strumenti che gli sono necessari per realizzare la sua idea e che si rinnovano di volta in volta. Questo è stato il mio primo approccio al calcolatore, ma già sappiamo che questo è solo il primo passo, potremo chiedere cioè non solo il materiale ma la strutturazione automatica del materiale stesso.

In conclusione credo che, dopo la registrazione su nastro, l'avvenimento assolutamente rinnovatore nel campo della musica sia la composizione a mezzo computer. Non a caso questo avvenimento ha già avuto una specie di sanzione ufficiale come mai prima era avvenuta: il fatto che l'Unesco abbia organizzato l'estate scorsa due settimane di workshop aperte a tutti in tutti gli studi del mondo ha il suo significato.

Il Sintetizzatore

Ci dicono che l'uomo è fatto a somiglianza del suo creatore. Poveri noi. Quel creatore non aveva certo studiato programmazione.

Ha mescolato tutti i dati e ha caricato alla rinfusa. Non si capisce come l'universo non si sia rifiutato.

Almeno il computer dice stop e, cortesemente ti dà dell'imbecille.

L'universo invece finge di funzionare. È la stessa storia del sintetizzatore: pare una macchina ma se la tocchi reagisce emotivamente da caso patologico. Infatti adesso evitano di toccarlo.

I controlli ci sono ma sono i controllati che se ne fregano. L'ampiezza non si sa dove comincia e dove finisce; non parliamo dell'altezza, si possono distinguere a malapena i bassi dagli acuti. Il timbro è una specie di frittata; il ritmo magari lo becchi per qualche secondo ma se ti sogni di sfiorare il solito controllo quello si mette a scattare all'impazzata. In compenso il *sequenzer* è di un'ostinazione che ha del sadico: certo puoi variare ma allora si ostina nella variazione e non è mai finita.

L'unico posto in cui questa macchina o meglio coacervo di macchine funziona è il Random. Quello è il suo campo e ce la fa da padrone. Ha eliminato il suo creatore, gli ha imposto di assistere impotente alle catastrofi della logica!

Maggio 1976

[14] *Il Conservatorio di Padova***Poche parole di storia personale*

La mia formazione è quasi interamente musicale. Anche se dal 1965 al 1973 ho creduto di rinunciare alla musica per la ricerca sonora e la conoscenza dei nuovi mezzi allora analogici, coadiuvata da un gruppo di studenti di ingegneria elettronica o matematici o fisici, i nostri primi balbettamenti, in un campo del tutto vergine, avevano sempre la segreta pretesa di riconquistare il terreno della musica senza farsi catturare del tutto dalla tecnologia.

Nel '73-75 il Conservatorio di Padova firmò una convenzione con il Centro di Calcolo dell'Università. Ci fu dunque aperta la porta del calcolatore. S'impose di nuovo la scelta tra lo studio della programmazione e il fare musica. Data la mia generazione, per me ci furono pochi dubbi. Masticai un po' di Music IV o di Music V appena quel tanto che mi serviva per proseguire verso la musica pur restando sempre nel bel mezzo di quel deprecato gap tra arte e scienza. Ebbi la fortuna di lasciare presto le schede perforate e di passare al tempo reale grazie all'ing. Tisato che elaborò un programma ICMS (Interactive Computer Music System) per un terminale video.

Ricominciò così un periodo di ricerche sull'FM di Chowning portata avanti parallelamente a quelle che ormai si potevano chiamare composizioni musicali, e sempre finalizzato a queste. Non si trattò mai cioè di ricerca pura, e io approfittai delle programmazioni altrui abbastanza cinicamente per quel tanto che mi servivano, suggerendo tutt'al più quelle subroutines che mancavano ai miei fini. Mi tenevo e mi tengo per me alla definizione di Zarlino che certo tutti conoscono: «La musica, essendo scienza di proporzioni e avendo per soggetto il numero sonoro, viene ad essere parte matematica, parte naturale». Questa «parte naturale» significa che scienza e arte non coincideranno mai altrimenti come ha già detto Xenakis tutti gli ingegneri sarebbero musicisti.

Per questo devo confessare che se una volta auspicavo che questo gap tra scienza e musica o arte fosse colmato, ora mi rallegro nella convinzione, confortata da tutta la storia, che esso è invalicabile. Anche se con l'aiuto dell'informatica noi ci troveremo davanti a risultati imprevedibili e inattingibili dall'uomo questo non ci porterà che a nuove concezioni formali conformi all'evoluzione dell'universo e di noi stessi come organismi viventi.

* L'articolo è apparso in *Musica ed elaboratore elettronico. Verso il laboratorio musicale*, Atti del convegno FAST (Federazione delle Associazioni Scientifiche e Tecniche), Milano, 10-11 aprile 1980.

Situazione nel mio Conservatorio. Carenza nei riguardi dell'informatica.

Un altro punto che vorrei toccare è lo scadimento della produzione artistica soggetta alla rigidità degli algoritmi buoni per la produzione economica e scientifica. La musica dunque come già denunciava Adorno è stata ridotta al livello di *merce* in senso molto più avanzato – ed estensivo – tanto è vero che, tutta l'abilità del *musicista*, dico *musicista* è consistita nello sfuggire alla rigidità e anche alla sacralità della macchina.

Difficoltà dunque per il musicista di trovare macchine che la logica del mercato non può produrre per lui, essendo l'informatica non tanto una disciplina scientifica ma una grande industria. I musicisti stanno divenendo una nuova area di mercato, avremo tutti in casa dei mini computer privati a cui dare le nostre fantasie private digitali! Si tratta di una lotta impari perciò *contro* l'automazione che, portata alle estreme conseguenze sarà la morte dell'arte, cioè *Arte* come *Invenzione*. (Già inizio di mortificazione con il controllo del voltaggio applicato ai mezzi analogici con relativa fuga dalla ripetitività dei cicli, sempre uguali a dispetto del *random*).

Sono dunque comprensibili le resistenze del Conservatorio che già ha fatto entrare nella sua cittadella lo studio elettronico, ma non ha previsto che da questo cavallo di Troia sarebbe uscito il calcolatore e quindi l'informatica. Siamo d'accordo che le vecchie istituzioni devono andare distrutte ma non possiamo distruggere il Conservatorio e anche la musica, 'gettare via la vasca e anche il bambino!'

Ora la differenza nel far musica oggi sta nel fatto che le vecchie macchine ossia gli strumenti tradizionali erano stati progettati per far musica (gli scopi industriali sono venuti dopo anche qui). Le nuove macchine non sono nate per fare musica ma come ennesimo mezzo di potere capitalistico in tutti i campi. Ecco perché, subito, tutta una generazione di musicisti se ne è allontanata, e poi perché i musicisti che se ne sono avvicinati, sono stati costretti alla ricerca pura. In questo campo infatti l'informatica ha già dato e promette una ricca messe di frutti che porteranno probabilmente a nuove concezioni musicali e quindi a nuove forme. Ma il solo concetto di *forma* non è confutabile. L'informatica appoggiata dalla logica matematica potrà dare sequenzialmente una struttura di strutture musicali. Ma la *forma*, ripeto, di un'opera d'arte è *paragonabile* solo a un organismo vivente. Un prodotto è razionalizzato se prima c'era qualche cosa da razionalizzare. Possiamo postulare che gli ingegneri doteranno le macchine d'inconscio automatico? Sarebbe la Contraddizione in termini.

Ora sia chiaro che io non intendo parlare come una vecchia europea che vuole salvare valori umanistici, ma come una persona del suo tempo che intende utilizzare tutti i mezzi tecnologici atti a razionalizzare l'inconscio dal quale nasce l'arte, come Josquin Despres o Bach razionalizzavano con i mezzi della tecnica contrappuntistica la loro inconscia, o forse conscia, visione del mondo, ma anche e soprattutto parlo come una persona che non vuole farsi un feticcio di questi mezzi e che denuncia il pericolo che l'uso centralizzato e non controllato di questi mezzi sia una ennesima sopraffazione dell'uomo sull'uomo e infine una totale mortificazione anche nel campo dell'arte, almeno finché l'uomo resterà uomo.

Quando poi l'uomo cederà il campo alla nuova civiltà dei robot o degli automi allora sarà un altro discorso e può darsi che allora, liberati dalle emozioni e dall'inconscio, si faccia qualche passo avanti verso la civiltà che non abbiamo raggiunta.