

Michelangelo Lupone
RICERCA: ATTITUDINE MUSICALE - METODO SCIENTIFICO
da MUSICA E SCIENZA Il margine sottile ISMEZ, Roma 1991

Introduzione

Quando ci si trova a dibattere un argomento vasto e complesso come il rapporto tra musica e scienza, non si hanno a disposizione molte alternative: o si ritaglia un ambito specifico d'interazione o si tenta di procedere, nei limiti delle competenze, all'analisi comparata dei due sistemi di pensiero. Quest'ultimo caso non può sottrarsi alla rivisitazione del significato di "scienza" e, considerata l'ampia portata del termine, dovrà accogliere le differenziazioni ormai in uso di scienze esatte, naturali, tecniche e anche di scienze umane qualora ci si riferisca agli interventi della sociologia, della psicologia, della linguistica, dell'antropologia.

Il complesso sistema di relazioni sotteso alla musica e a queste discipline, necessita dell'analisi dei loro effetti: l'investigazione in questo senso richiede un contributo al tempo stesso eterogeneo e specialistico che supera le intenzioni e le possibilità di questo scritto.

Diversamente, dal mio punto di vista, la prima alternativa si mostra subito più congeniale, soprattutto per l'attività che, come musicista, mi ha portato a privilegiare l'indagine fisico-acustica e lo studio informatico dei processi musicali, ma non mi permette di porre in evidenza alcuni presupposti metodologici e contestuali che oltre ad indirizzare molte scelte del linguaggio musicale contemporaneo, rifondano la stessa cultura della musica, sul piano percettivo come su quello realizzativo.

Ho deciso allora di non intervenire sulla qualità e quantità degli elementi messi in gioco dal rapporto musica-scienza, ma di guardare la questione sul piano più generale posto dai termini "ricerca" e "metodo" che, ereditati dalla cultura scientifica, integrano tutto il patrimonio delle conoscenze musicali e con esse gli innumerevoli contributi di altre discipline di cui il musicista si appropria per giungere alla comunicazione coerente e profonda del proprio mondo espressivo.

E' un approccio incline all'astrazione per l'inevitabile apertura concettuale che il significato dei due termini propone, forse insolito e decisamente di parte (musicale), ma connesso in modo imprescindibile al sistema di pensiero, prima ancora che all'attività.

Rispetto alle due precedenti alternative appare come una terza via, un percorso destinato al chiarimento di ciò che vive come implicito, come presupposto alla sinergia delle due culture, che porge al musicista, più che allo scienziato, gli strumenti sistematici per dirigere l'azione e acquisire conoscenza.

"Ricerca" e "metodo" sono per la scienza i termini chiave di qualsiasi speculazione ed ogni disciplina, nel suo operato, ne dichiara i confini e le caratteristiche con precisione per offrire agli interlocutori il percorso adeguato alla comprensione o dei problemi esaminati o delle condizioni della scoperta. Troppo spesso invece nella musica, la questione viene sottratta o ignorata, senza rendersi conto che proprio in questa risiede il potenziale necessario per il riconoscimento delle intenzioni espressive dell'autore e, più in generale, per

la comprensione di quei linguaggi messi al bando da molti ascoltatori perché non chiari o, come si sente ancora dire: "distanti dalla mente e dal cuore".

I propositi di questo scritto quindi si rivolgono al dibattito in senso lato e dirigono sulla musica le considerazioni e l'analisi perché in essa "ricerca" e "metodo" sembrano ancora destinati a poche riservate comunicazioni tra specialisti. La distinzione dei termini mi permette di trattare separatamente i concetti in due sezioni: "Il gesto che trova" più inerente alla ricerca e "Il margine sottile" dove intervengo sul metodo, ma nel *continuum* del concetto di ricerca a cui i richiami sono necessariamente connessi.

Volendo descrivere i contorni della "ricerca" in musica con l'ausilio di confronti e considerazioni non troppo astratte, mi sono servito però, del versante opposto o meglio del rovescio della ricerca, di quell'ambito musicale che ne fa a meno o gli si oppone e che senza volerlo ci fornisce l'insieme di indicazioni più utili alla distinzione e alla definizione di un confine della questione.

I Il gesto che trova

Non vi è illusione più pericolosa che di credere di trovare, allorquando non ci si rimette in questione in ogni momento della propria esistenza.
(Pierre Boulez)

Se la "ricerca" è per il compositore una condizione esistenziale prima che un atto intellettuale, la sua funzione non è, come per lo scienziato, di produrre invenzioni o scoperte (da considerare semmai effetti), ma di generare i supporti necessari affinché il significato e i modi della propria condizione cognitiva e speculativa possano tradursi nella materia e nelle tecniche musicali che coerentemente li descrivono.

L'evoluzione del linguaggio musicale, in modo analogo a quello scientifico, lega il suo divenire alla modificazione continua non solo del codice di relazione esistente tra opera e compositore (comparabile al prodotto della ricerca scientifica e al suo ricercatore), ma anche al codice di comunicazione su cui si fonda la fruizione dell'opera (in generale quei presupposti teorici che rendono comprensibile il prodotto scientifico al di fuori dell'ambito di ricerca).

L'assetto complessivo in cui il linguaggio musicale e scientifico operano è infatti soggetto all'interazione costante di forze che mutano l'approccio conoscitivo, comportamentale e la natura stessa degli strumenti di produzione, di indagine e di comunicazione.

La "ricerca" si colloca nel punto di intersezione di queste forze, interviene nella mediazione e nell'approfondimento suggerendo la direzione e i mezzi coerenti al percorso creativo e speculativo.

Al contrario di ciò che avviene più spesso per l'attività scientifica, l'innovazione prodotta dalla "ricerca" in musica è però difficilmente accettata dal grande pubblico e c'è chi imputa alla "ricerca" l'evoluzione indisciplinata del linguaggio e la conseguente perdita di orientamento che allontana sempre più il fruitore dalle opere contemporanee. La condizione impopolare cui è soggetta in musica richiede qualche considerazione più specifica sul modo con cui si attua tale "ricerca" e soprattutto sul come viene negata in virtù di questo luogo comune.

Assegnare alla "ricerca" la responsabilità della separazione opera-fruitori mi sembra un tentativo goffo di eludere i veri problemi che vanno individuati, da una parte, sul piano generale delle conoscenze entro cui si confrontano l'opera e il fruitore, dall'altra nell'esito specifico di molte opere che, non indirizzate dalla condizione di "ricerca", cioè dalla esigenza di approfondimento e di innovazione, manifestano confusione tra significato e mezzi (strumenti, tecniche e modi espressivi) utilizzati.

Tralasciando la prima considerazione che chiama in causa il contesto culturale e sociale in cui operano e si diffondono le conoscenze, quindi anche la diretta responsabilità dei mezzi di comunicazione e degli operatori culturali, appare determinante la scelta dei criteri operativi del compositore che non facendo coincidere, in questo caso, la necessità del mezzo con l'esito espressivo, produce una lacerazione profonda del codice di comunicazione e rende contraddittorie anche le risorse messe a disposizione dell'evoluzione dei mezzi e del linguaggio.

Un caso emblematico è rappresentato dalle opere che utilizzano il mezzo elettronico con gli stessi criteri dello strumento tradizionale o, nei casi peggiori, quando il calcolatore viene usato come sostituto dello strumento, simulandone cioè la struttura timbrica ed esecutiva, come se il nuovo prodotto sintetico realizzasse lo stesso atteggiamento percettivo e cognitivo nel fruitore!

Nell'ambito di una cultura molte volte costruita sull'immagine evanescente dell'"informazione" (da rotocalco), la conoscenza delle necessità, dei presupposti, del fine stesso della "ricerca", si disperdono lasciando spazio solo a quegli effetti collaterali, immediatamente utilizzabili, rappresentati da una tecnica, un materiale, un'invenzione...

Sprovveduti e speculatori possono indistintamente appropriarsi di questo bagaglio solo operativo, separare l'atto creativo dai mezzi, la metodologia dal contesto della ricerca, rendendo confusa o contraddittoria, inutile o falsa l'opera quanto la sua fruizione.

Guardando più attentamente la questione ci si rende conto che il criterio con il quale prende vita questo fenomeno si basa sulla sostituzione dell'atto del "ricercare" con l'atto del "trovare".

E' un modo semplice per escludere a priori i vincoli e le inibizioni a cui si è inevitabilmente esposti quando la ricerca, come è oggi attuata, impone l'assimilazione di un metodo, di un'analisi, e poi il travaglio della scoperta da interpretare, da proporre come "necessità" ad un pubblico che difficilmente mostra bisogni in questo senso.

Con la sostituzione invece ci si trova subito in territorio neutrale anzi in terra di nessuno e tutto lascia supporre che attuando fedelmente l'affermazione di Picasso "io non cerco, trovo", si possa giungere con immediatezza al "gusto comune" e condividere la quiete intellettuale con tutti quei musicisti che di questa terra ne reclamano la spartizione più o meno consciamente.

Si tratta di concepire l'atto creativo come un divenire libero del "gesto", di assecondare la pulsione diretta del sentire e attuare un movimento che senza soluzione di continuità, trova e forma il materiale sonoro adatto allo scopo. E' il rovescio della "ricerca", la "non ricerca", la reazione oggi più diffusa alle impervie strade proposte dalla musica elettronica, dalla psicoacustica, in generale, dal sistema di pensiero che per tutti i parametri della musica, fisici e

grammaticali, ha assunto una metodologia sperimentale ed un atteggiamento analitico a cui le scelte creative sono conseguenti.

I.1. Statuto

Le considerazioni precedenti sul "trovare" evidenziano un "gesto" non condizionato, nell'atto creativo, dalle scelte tecniche o espressive che maturano durante il lavoro sistematico e razionale di prova e verifica causato dalla ricerca. Se ciò supera implicitamente la condizione esistenziale dichiarata all'inizio di questo scritto, ci si può domandare allora quale statuto è possibile per un "gesto che trova" e poi quali conseguenze sul piano musicale può indurre la "non ricerca"?

Per rispondere bisogna premettere che al "gesto che trova" viene attribuito una sorta di brevetto di naturalità. Dovrà essere pensato da una parte, come un prolungamento rivolto all'esterno delle capacità affettive, della sensibilità, della percezione: il tramite diretto dell'espressione che si ritiene smarrita negli altri comportamenti creativi basati sulla ricerca; dall'altra, il sistema più efficace, nell'accezione di continuativo e automatico, per la produzione musicale (una sorta di standard operativo di tipo artigianale e ripetitivo).

Da ciò un possibile statuto si può fondare considerando due direttive principali e indipendenti:

- 1) La supremazia dell'ambito emozionale nella scelta di materiali, modi espressivi e forme trovati lungo il percorso culturale e artistico a cui il gesto si riferisce per la sua azione.
- 2) L'assunzione di un automatismo nel procedimento creativo che determini la ricorsività del trovare e il suo frazionamento¹.

Convergenti in uno spazio operativo irrazionale, le due direttive ci informano, ciascuna, di un modello comportamentale riscontrabile, da un lato, nel recupero di modi espressivi suggellati dalla tradizione, dall'altro nell'affermazione di procedimenti minimali o combinatori.

In particolare, il primo assegna alla sfera di competenza emozionale il superamento della progettualità fredda e distaccata della ragione, attraverso la sua implicita capacità di cogliere con immediatezza e ordinare la materia musicale con un comporre altrettanto immediato e conseguente. Vi si riconoscono i compositori più dichiaratamente ostili alle metodologie seriali e strutturaliste, gli strenui difensori di un concetto di libertà mal posto, che rivendicano, in ragione di una comprensibilità e di una immediatezza espressiva, il diritto d'uso d'ogni formula o materiale (senza distinzione, dal tardo romanticismo al

¹ In questo caso il gesto viene considerato come un elemento imprescindibile di un rituale. E' nel rito infatti che la ripetizione del gesto annulla gli aspetti funzionali per porgere la sola significanza di sé stesso; la reiterazione continuata del movimento, della formula, tende a soppiantare la comunicazione del significato e a trasferire l'attenzione su due procedimenti: il frazionamento e la ripetizione. Riferendoci a ciò che scrive Claude Lévi-Strauss (L'Homme nu, Plan, Paris, trad. Il Saggiatore, Milano 1974) questi procedimenti sono riscontrabili quando il rituale distingue all'infinito e attribuisce valori discriminativi alle più piccole sfumature. Non vi è niente che sia considerato in generale, ma si sottilizza invece sulle varietà e le sotto-varietà di tutte le tassonomie (pag 634) "frazionando le varie gradazioni e suddividendole in mille particolari instancabilmente ripetuti, il rituale si sforza di effettuare una minuziosa rabberciatura, cerca di chiudere gli interstizi, alimentando così l'illusione che sia possibile risalire alla rovescia il mito e ricostruire la continuità partendo dalla discontinuità. La sua maniacale preoccupazione di reperire attraverso il frazionamento e di moltiplicare con la ripetizione le più piccole unità costitutive del vissuto, traduce il bisogno urgente di garantirsi contro ogni frattura o eventuale interruzione che comprometta lo svolgimento del vissuto stesso." (ibid.)

rock), purch  riconoscibile, "diffuso" e "sedimentato", significativo sul piano emozionale nell'ambito di una fruizione intuitiva non necessariamente prospettica, che pu  coglierne il *dejà-vu* e forse una possibile connotazione simbolica.

Il secondo, incline a un gesto combinatorio astratto, numerico, assume questo stesso a legge formante neutra (nel senso di indipendente dalla natura psicoperceptiva del materiale cui viene sovrapposta) e automatica (mobile ma non direzionata).

In quest'ultimo si accalca una quantit  maggiore di opere e musicisti in conseguenza del pi  generico e meccanicistico patrimonio di riferimento, ricavato parte dal formalismo, parte dalla timida evoluzione di indicazioni cageane, parte ancora dalla peggiore prassi manipolatoria del materiale musicale acquisita scolasticamente, purtroppo, nella continuit  dell'esercizio da manuale.

I.2. Bilanciamento

Se l'affermazione "io non cerco, trovo" si presta a interpretazioni di vario tipo, ed   il caso di notarlo proprio per Picasso, l'assunzione odierna che pone una preminenza irrazionale nei processi creativi,   univoca e riscontrabile in un generale riflusso della cultura.

Paragonabile a una implosione, un movimento pendolare di compenso rivolto verso la direzione opposta, il "gesto che trova", si manifesta in contrasto all'esplosione generata dalle avanguardie del dopoguerra e all'utilizzo, sempre pi  interattivo culturalmente, delle tecnologie elettroniche.

In contrappeso alla crescente esigenza di complessit  (procedurale ed espressiva), il bisogno del semplice, del primordiale, dell'anonimo tenta di bilanciare e orientare non solo il gusto degli ascoltatori ma anche di quei musicisti che, per l'esiguit  dei loro mezzi, sono trascinati nel riflusso sotto l'egida del tutto plausibile (anche il suo contrario) o della rigida conservazione di procedimenti e modi espressivi ben consolidati.

Se al suo esordio, qualche procedimento compositivo, come quello che utilizza tecniche ricorsive, ha destato un interesse per la novit , oggi appare sempre pi  compromesso con i fenomeni di moda. Anche l'oggettivazione di un materiale minimo attraverso la ripetizione²   divenuto ormai l'escamotage di facili speculazioni.

2 Al suo apparire nelle arti visive il Minimalismo usava dire: "meno di cos  non si pu  dire". In effetti l'attenzione   rivolta, come nota Renato Barilli (*L'Arte Contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1985), all'utilizzo di materiali e procedimenti scontati, che "non fanno pi  problema", forme che "appaiono ormai anonime, corrispondenti a un minimo di scommessa, di assunzione di responsabilit ". (pag 314) Anche in musica   constatabile come l'interesse si sposta tutto sul rapporto con le caratteristiche esteriori del materiale, alla percezione di un "ambiente" in cui il tempo della memoria viene annullato per lasciare spazio al solo rilievo dell'istante, del dettaglio. "L'attenzione doveva portarsi tutta all'esterno, cio  alle caratteristiche reali (fisiche, plastiche, spaziali) di quelle strutture primarie, le quali quindi contavano per il grado di ingombro, di volume occupato, per il fatto che obbligavano il fruitore a girarci attorno" (ibid. 315)

I.3. Espressione

Ritornando al "gesto", e al suo "trovare", prima di sviluppare alcune osservazioni, bisognerà considerare quanto segue:

il "trovare" per sua natura rende casuale la soddisfazione del necessario;
 può mettere in evidenza qualcosa ma non crearla;
il "trovato" elude ogni atto volontario e predeterminato;
 si colloca nel limbo del possibile non del probabile;
la sua forma (e il suo significato) preesiste all'atto come all'azione del soggetto che "trova".

Nel rivolgere l'attenzione verso le opere musicali, la cosa più evidente è che nessun elemento definibile trasgressivo, sperimentale o innovativo emerge dal loro contesto; i "gesti", così come il "trovato" non sollecitano alcuna particolare o insolita caratterizzazione espressiva, anzi risultano per lo più subordinati a leggi emozionali semplificate, lineari, senza sfumature, che si articolano quasi incolonnate in successione alternata (lento-veloce, denso-rarefatto, fortissimo-etc.) in una logica respiratoria che distribuisce tensioni e distensioni più similmente ad una improvvisazione.

Dove subentrano procedimenti ricorsivi e automatismi (in genere permutativi), l'esito, sostanzialmente non cambia; gli elementi incernierati tra loro da un codice più forte si rendono compiacenti di una stabilità e normalizzazione che prevarica l'atto creativo fino a renderlo estraneo o assente all'espressione, con indubbio vantaggio del procedimento che può raccontare sé stesso e la meccanica del suo esistere.

Il compositore che si affida alla pulsione del "gesto che trova", denota come è sempre più diffuso il rifiuto o l'imbarazzo verso una significazione, un senso da corrispondere all'atto creativo.

Il "trovare" svuota l'intenzionalità che si suppone alla base dell'atto creativo e dispone il "gesto" all'atto distratto e abituale. Lo spazio virtuale occupato dai modi e dai materiali musicali si presenta preformato e indistinto all'azione del trovare e il gesto, privato del sostegno direzionale della ricerca, può solo ripetere sé stesso con un movimento generico, senza scopo, evidenziando tra gli elementi ora questo ora quello, lasciando indeterminata o casuale o puramente meccanica la relazione di necessità che muove da questo a quello. Come l'automatismo produce azioni che presto diventano abitudine e che private dell'utensile con cui si rendono funzionali, ci informano solo dello spazio occupato e del tempo della loro durata (per esempio i movimenti dattilografici di un copista, su una macchina per scrivere senza foglio) così il gesto, privato del suo utensile (l'oggetto creato, scoperto dalla ricerca e reso necessario dall'espressione), assume la stessa natura, lo stesso movimento delle mani di un pianista che "interpreta una sonata" su una tastiera muta!

I.4. Senza rischio

Un ulteriore aspetto del "trovare" che facilmente sfugge all'analisi o alla verifica, consiste nella particolare separazione operata dall'"ascolto" del materiale espressivo dal soggetto della pulsione (compositore) e quest'ultimo dal "gesto che trova". Come dire che si realizza una separazione di comodo tra soggetto compositore, gesto e opera che disimpegna l'autore da qualsiasi interpretazione.

Ad agire come separatore, paradossalmente anche nelle opere cosiddette neoromantiche dove più sentita è la pulsione soggettiva del gesto, e quindi il legame compositore-opera, interviene la memoria collettiva (il nostro ascolto) che dovendosi riferire a un materiale non creato ex novo, ma trovato, ossia già codificato, anche se latente all'attenzione, integra il gesto all'interno del sistema di riferimento offerto dalla tradizione, cancellando, nello stesso tempo, il suo latore in quanto semplice supporto fisico della trasmissione di un senso comune.

Il gesto, inteso genericamente, anche se connesso ad una pulsione istintuale soggettiva, nasce e si articola all'interno di un codice culturale e sociale: è quest'ultimo che ne svela il significato e permette di riconoscerne la comunicazione.

In altre parole, il "gesto creativo" è tale se spezza la continuità di un processo di comunicazione abituale, quando sovverte o modifica l'ordine imposto dal codice di relazione tra individuo e individuo, tra collettività e individuo. Altrimenti la sua valenza si esplica soltanto nel ripercorrere i modi di un patrimonio comune, nel ripetere, come in un rito, la celebrazione dello stesso senso nello stesso atto o, al limite della sua pratica, nel far coincidere ma anche congelare, come in un mimo, l'azione con la sua funzione.

Con l'atto del trovare, in modo ancora più evidente, il gesto, rimanda alla collettività, all'esperienza comune, la competenza di una decodifica e di una interpretazione; si assoggetta al campo neutro di possibilità offerto dal senso e dalla memoria comune e in esso traccia un percorso facilmente distinguibile, dove i materiali (utensili) espressivi, di tipo generico, non fanno altro che esibire la propria indipendenza dal soggetto che li ha trovati, la totale subordinazione al senso che la tradizione gli ha imposto.

In questo modo il gesto si separa dal suo artefice che, può esimersi da una responsabilità diretta degli esiti della comunicazione, può eludere ogni possibile rischio derivato dalla natura del materiale trovato e soprattutto non deve cercare il significato di ciò che trova ma solo enfatizzare l'efficacia della sua azione, la persistenza e la genericità della sua fruizione.

I.5. Se fosse ...?

Per quanto detto sin qui, sarebbe lecito porsi una domanda: le opere che utilizzano come processo creativo il "gesto che trova", possono iscriversi all'interno di una concezione più generale di indeterminazione o aleatorietà?

Pur costituendo il “trovare” un ottimo presupposto a tale concezione e avendo notato, precedentemente, l’involontario scollamento dell’intenzione dal gesto e dal materiale espressivo, non sembra ipotizzabile per queste opere il rango di “alea”, tanto meno di un percorso del “senso ostruito”.

Se il gesto potesse compiere i suoi movimenti in uno spazio coscientemente casuale e descriverci sé stesso, il suo divenire, si potrebbe motivare l’interesse, se non per il risultato, per il procedimento. Quest’ultimo potrebbe essere accolto con lo stesso entusiasmo manifestato per quel processo compositivo trovato dall’osservazione delle imperfezioni della carta su cui si scrive³. Potrebbe, forse, stimolare la nostra fantasia come una lingua sconosciuta di cui, all’ascolto, pur non capendo, si può percepire la respirazione, la pura significanza, senza per questo pretendere di giungere al suo significato, al gusto o alla volgarità, all’intelligenza o all’imbecillità di chi parla.

Con queste condizioni sarebbe plausibile la conquista di uno spazio artificiale svuotato di ogni asserzione e ogni negazione, dove il gesto perda ogni significato, la materia ogni attributo, dove il percorso sia quello del “senso ostruito”. Uno spazio, come nota Barthes, dove finalmente accogliere il suggerimento buddista che raccomanda di non essere mai preda delle quattro proposizioni:

- questo è A
- questo non è A
- questo è ad un tempo A e non A
- questo non è né A né non A

e (involontariamente!) corrispondente al paradigma perfetto della linguistica strutturale (A, - non A, - né A né non A (grado zero), A e non A (grado complesso)).

I.6. Cercare ... Trovare

Il traguardo o l’aspirazione del “gesto che trova” non è, però, collocato in questo percorso esistenziale e tanto meno in un ambito estetico come l’alea, anzi contesta i segni della casualità ed esprime con vigore tutto l’arbitrio e la volontà delle sue scelte.

Eludendo qualsiasi “ricerca”, il suo percorso ostenta la certezza della tradizione e del senso comune, si mostra accessibile e consueto, nonostante non conduca ad alcuna meta. Il percorso potrebbe sembrare naturale e infinito, ma si svela, nella maggior parte delle opere, un breve tragitto della memoria, cosperso di macerie, di piccoli frammenti lasciati dal transito troppo potente della musica in un passaggio stretto e impervio.

³ Il procedimento in questione lo riporta John Cage (*Silence - A year from Monday*, Cage, 1967 trad. Feltrinelli, Milano, 1971) nel dialogo tra un maestro e un discepolo che chiede spiegazione su come poter ottenere una continuità musicale se non c’è l’intenzione, la risposta del maestro è: “Christian Wolf ha introdotto nel suo processo compositivo azioni spaziali in discordanza con le azioni temporali successivamente eseguite. Earle Brown ha immaginato un procedimento compositivo nel quale gli eventi, seguendo tabelle di numeri casuali, vengono scritti senza alcuna sequenza, possibilmente in qualsiasi punto del medesimo tempo totale, nell’immediato futuro. A mia volta impiego operazioni casuali, alcune tratte dall’I King, altre dall’osservazione delle imperfezioni della carta su cui mi capita di scrivere. Quanto alla sua domanda: non preoccupandosene minimamente”.

Ecco come il trovare di questi musicisti può raccogliervi allora, tecniche improprie (non proprie) e semplificate, modi espressivi scoloriti, brandelli di timbri, di ritmi, di oggetti sonori che ancora luminosi vagano in modo autosufficiente e generano qualche sensazione ancestrale o citazioni ambigue, cristallizzate, immobili nel moto disordinato di forme che si susseguono e che dissipano l'energia potenziale di questo materiale riducendo a un modesto, se non inutile, contributo la sua pregnanza.

Certo, bisogna considerare (con malizia) che si può

“cercare e non trovare”

o

“cercare e trovare il non cercato”

o

“cercare di trovare il non trovato”

ma nulla come il

“non cercare e trovare”

ci sospende nel vuoto e produce quella leggera vertigine che accompagna l'immaginario privato del senso!

La forma vuota, il significante valorizzato nei suoi dettagli e nella sua semplice connotazione di involucro, diventa la scatola che assume il ruolo di segno ma che non svela il suo contenuto e per questo ci rimanda all'attesa di ogni possibile.

E' il vuoto artificiale che riempie ogni interstizio e che permette al “trovare” di aggiungere il superfluo all'effimero, all'involucro il suo contenitore, al segno la sua faccia significante.

I.7. L'onesto artigiano

Oltre ai modi esaminati, un altro, più discreto, si attesta su principi di estraneità dalla ricerca: il modo artigianale.

Quando i compositori, illustrando il loro lavoro, ricorrono al termine artigianale, per presentare l'opera e la metodologia costruttiva, vien voglia di chiedersi: intendono, con questo, garantire l'affidabilità del prodotto in base all'ortodossia dei procedimenti impiegati?

Se si preferisce questa interpretazione (e non ne vedo altre) si legittima un lavoro che implicitamente non necessita di sperimentazioni o di scoperte, quanto di una pratica ben conosciuta che sta al prodotto musicale come un mestiere alla realizzazione funzionale dei suoi scopi. Come dire che il lavoro compositivo si basa su una consuetudine che assicura all'opera una media di resa e una pronta confezione in risposta alle esigenze e ai tempi di una domanda di mercato.

Il superamento della contrapposizione artigiano-artista, espressa non sempre consciamente da questi musicisti, sembra ripercorrere le concezioni di Groepius e del Bauhaus, impoverite però dei contenuti di rivolta antiborghese e di progresso del gusto estetico di massa che quest'ultimo auspicava.

Nella separazione sempre più grande verificatasi fra opera e fruitore, si è disperso il nesso ideologico e sociale che distingueva l'artista-artigiano. Nel vuoto intermedio, l'attuale concezione rischia, se malamente interpretata, di porre in uso solo il criterio ambiguo di produzione ripetitiva o appena variata delle opere⁴, che in senso lato, può soddisfare soltanto l'esigenza di normalizzazione dell'opera d'arte e del gusto (tipica dei sistemi primitivi o dei regimi reazionari).

In una realtà telematica, come ormai si definisce l'evoluzione attuale dell'era industriale, l'assunzione del comportamento artigianale, per l'intrinseca necessità di conservazione dei modi e dei mezzi di produzione, risulta influente nello scambio, nell'incrocio, nell'elaborazione delle informazioni di cui si alimenta la cultura artistica contemporanea e che condiziona e modifica l'intero assetto organizzativo della conoscenza e dei suoi stessi strumenti operativi.

Va da sé che il mantenimento di un certo comportamento compositivo, ben consolidato da una pratica artigianale, garantisce la continuità a regime dell'habitat creativo, ma di certo un gran numero di opere a cui darà vita non potranno distinguersi se non per l'esile contributo diversificante offerto dal titolo e dall'organico!

Se alla ripetizione di alcuni gesti o metodologie, non sfugge la più intensa e diversificata attività di ricerca, figuriamoci come e con quale ricorsività, un'attività artigianale, che esplicitamente si fonda su questa caratteristica, possa naturalmente giungere alla riutilizzazione di formule e materiali, di mezzi e forme che la consuetudine pone nella mano ancor prima che alla coscienza (...benché molti critici, nella palese ripetitività, riscontrino "lo stile riconoscibile" dell'autore...).

A garantire la prospera sopravvivenza e diffusione della manifattura artigianale in musica, interviene spesso anche la dimensione della "Scuola". Questa, nell'accezione lontana di bottega (da non confondere con "laboratorio" che implica ricerca), imperniata su un autore e sul suo stile, crea e sostiene, attraverso il pedissequo comportamento del gruppo, la diffusione di standards espressivi e tecniche di manipolazione del materiale musicale che proprio per la riconoscibilità in un preciso ambito linguistico, soddisfano un pubblico distratto e demotivato, propenso ad accogliere e gradire solo le piccole varianti di un prodotto, quelle apportate, in questo caso, da un "onesto artigiano".

L'immagine assorta e riservata di questo "lavoratore a domicilio", con i suoi discreti margini di libertà in relazione alla consegna dei pezzi e un controllo sui suoi minimi mezzi di produzione, ci rimanda ad un'ottica pianificata della produzione musicale in cui, nella migliore delle ipotesi, questo volenteroso *artifex* può anche raggiungere, se sorretto da un adeguato intuito, una proficua organizzazione paraindustriale del suo lavoro, con conseguente utile di capitale!

L'attualità di questa concezione non ha bisogno di commenti, soprattutto se pensiamo che i tratti più evidenti di alcuni di questi musicisti si manifestano

⁴ "Nella volontà di riunire la figura dell'artigiano a quella dell'artista che non vuole essere diviso da sé stesso si avverte tutta l'angoscia della scomposizione degli orientamenti pratici della stessa persona che deve produrre opere uniche in molte e le molte in un unico", (Manlio Brusatin, *Artigianato in Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1977).

nel controllo integrato dei processi di produzione (ideazione, stesura) che per tempi e quantità si basano su un semplice ma efficiente rapporto: tempo per la consegna = durata dell'opera/numero di battute scritte giornalmente.

Va notato che ciò è possibile perché l'interesse prevalente del compositore-artigiano è rivolto alla manipolazione delle altezze. L'agilità, in questo senso, viene perseguita come un preciso esercizio non solo per l'autore ma anche per l'esecutore e l'ascoltatore.

Attraverso processi combinatori sempre indipendenti dalla natura fisico-percettiva del materiale acustico utilizzato, si realizza la più elevata mobilità delle altezze nella mancanza di direzionalità e soprattutto nella dispersione del tempo della memoria: il risultato è molto simile al "gioco linguistico dei sinonimi", dove una successione dei vocaboli viene creata dal giocatore cercando il vocabolo che ha su per giù lo stesso significato del precedente, in un continuum spezzato solo dalla ripetizione (fine del gioco).

Qualcuno sostiene che questo comportamento è il frutto di una crisi ormai cronica del linguaggio musicale: nulla di più inesatto e approssimato.

Non credo che questa musica scaturisca da una crisi del linguaggio né da una palese dichiarazione antiprogressista. Non mostrando alcun segno di disagio nel rapportarsi al presente, sono propenso a credere che la sua integrazione al contesto culturale odierno sia dovuta alla necessità, per i molti che la seguono, di recuperare un'isola di quiete, dove ripristinare una qualche stabilità. La ricca produzione di opere lascerebbe presumere soprattutto, che la "sperimentazione" ha cessato il suo moto incalzante per riflettere e sedimentare le sue scoperte.

Non credo sia possibile paragonare questi comportamenti alla forza d'inerzia che ha caratterizzato periodi anche lunghi della storia della musica, dopo l'urto, in prevalenza, di ricerche o di opere la cui potenza innovativa ha richiesto tempo di assimilazione e un nuovo sistema interpretativo del codice linguistico.

Tutto ciò corrisponde ad una sorta di "conservazione dello stato" che tende a utilizzare in modo esaustivo l'energia sprigionata dalla innovazione e dissipare con parsimonia le nuove risorse a disposizione.

Mi sono chiesto più volte se anche per queste opere contemporanee ciò corrisponda alla naturale esigenza di approfondimento, d'investigazione e selezione che segue il periodo di scoperta o d'invenzione, ma la risposta deludente è immancabilmente giunta dall'uso marginale e sovrastrutturale che queste fanno dei nuovi mezzi espressivi e soprattutto da una volontà conciliante con la tradizione, non solo recente, che promuove il già detto ad epigono e rassicurante compagno di viaggio.

I Il margine sottile

Invero in ogni questione, sebbene alcunché debba essere incognito, perché altrimenti si farebbe una ricerca inutile, bisogna tuttavia che esso venga così designato mediante cognizioni certe, che noi si sia compiutamente determinati a ricercare una cosa piuttosto che un'altra.

(Descartes)

Per raggiungere il punto che non conosci, devi prendere la strada che non conosci.

(San Giovanni della Croce)

Non è il caso di scomodare la "Tradizione" per affermare che la musica ha privilegiato più il rapporto con la cultura umanistica che scientifica, anzi aggiungerei che per molti musicisti, la distinzione tra i due ambiti è stata vissuta, anche in tempi recenti, come opposizione.

Se ciò può assicurare quegli "amanti della cultura" che con devota perseveranza, affollano i concerti classici e con dovizia, un po' pedante, ci informano (durante le pause) sul sentimento, l'ispirazione, la sensibilità..., la cosa non ci riguarda. Per costoro, la musica di cui vogliamo parlare, scienza o no, ha eretto un limite invalicabile e di certo il solo effetto cacofonico dei nuovi termini di cui appropriarsi (dodecaфония, serialità integrale, materiale, elettroacustica etc.) contribuisce a distogliere l'atto di superarlo quanto l'intenzione.

Il rapporto tra musica e scienza si presenta in altri termini invece, a coloro che per passione e cultura, ma anche per circostanza o per vezzo d'informazione, tentano di muoversi all'interno di un contesto che nei mezzi come nei metodi, si dichiara pronto a interagire con tutte le risorse.

La questione sollecita conoscenza e ricerca, forse sacrificio, ma per chi ha scelto di convivere con un Faust, pure vecchio e malandato, a cui le luci al neon ed il calcolatore sembrano aver ridato grinta e necessità d'esperienza, anche lo sforzo o qualche sbandamento apparirà necessario per rifondare le questioni della musica.

Nessun patto con il diavolo, però, tantomeno esoterismi. A chi si rivolgerà rimproverando che troppa ansia di conoscenza disperde e deconcentra dalla musica, si potrà rispondere con il proverbio che dice: "Dio scrive dritto servendosi di linee curve". L'eccesso del paragone presuppone un interlocutore ironico e non bigotto, se ciò non fosse converrà passare oltre affermando che qualche nozione in più sulla relatività, a scelta anche galileiana, può bastare a incentivare sensibilità ed intelletto e tentare, con un rischio limitato, viaggi e nuovi affetti.

Resta inteso che il percorso, per i più audaci, può condurre anche a un margine improvviso, forse perdersi "ai limiti della terra fertile"⁵, ma svelare, comunque, il senso e le necessità della ricerca musicale.

Naturalmente, senso e necessità, non debbono essere confusi con gli equivalenti termini della ricerca scientifica, come qualcuno spesso ha modo di fare: l'esigenza di produrre, da un lato, un'interpretazione soggettiva, dall'altro, una conoscenza oggettiva del reale, distingue decisamente le motivazioni ed anche i prodotti dei due ambiti culturali.

Un modo con cui spesso si manifesta non solo la confusione ma anche l'intolleranza ad un approfondimento, lo abbiamo constatato ogni volta che il giudizio critico ha usato affermazioni del tipo:

"Non si capisce se è un'opera musicale o un esperimento scientifico!"; oppure:

"Non si capisce dove finisce l'esperimento e comincia la musica"; oppure:

"Troppa scienza, poca musica!".

Le opere a cui sovente vengono indirizzate simili espressioni risultano estranee quanto incomprensibili alla cultura del "dicitore", perché basate su mezzi (spesso elettronici) e metodologie costruttive la cui portata supera i margini del contesto d'uso e che lo informano, volente o no, di una significanza più generale a cui deve pervenire se vuole decodificarne la valenza espressiva⁶.

Il dubbio, manifestato nelle affermazioni con una certa malafede, camuffa sotto l'apparente distinzione, il disagio di un pensiero disordinato che cogliendo gli aspetti marginali delle due culture tenta di farne coincidere gli esiti, per compiacersi di screditarne il senso.

Quanto l'intero contesto contemporaneo sia attraversato da sistemi di pensiero direttamente connessi o influenzati dalle esperienze scientifiche, è evidente anche al "dicitore", il quale a suo modo, nelle affermazioni dimostra di percepire la separazione dei due prodotti, ma anche il parallelismo possibile delle metodologie.

Per giustificare il suo non capire non gli resta quindi che tentare una facile mescolanza dei termini e soprattutto appellarsi a quel criterio diffuso che della musica come della scienza ne fa al tempo stesso "patrimonio comune e cultura elitaria".

Come dire che le affermazioni si misurano nell'opposizione tra una fruizione di tipo generale del prodotto ed una comprensione specialistica, ma dove, se è quest'ultima a prevalere, necessariamente il prodotto non potrà essere né accessibile né divulgabile. Così nei paragoni si affaccia il termine "sperimenta-

5 Titolo di un quadro di Paul Klee, è stato ripreso da Pierre Boulez nell'articolo (omonimo) dove esaminando il rapporto tra il compositore e la musica elettronica mette in evidenza l'ampliamento di tutte le problematiche dell'evento sonoro. "L'abisso reale dell'incontro con i mezzi elettronici consiste nel capovolgimento di tutta la concezione sonora alla quale l'avevano abituato la sua educazione, la sua esperienza; sorge un rovesciamento totale dei limiti imposti al compositore, e più di un rovesciamento, una specie di cliché negativo: tutto quel che era limite diviene illimitato, tutto quel che si credeva imponderabile deve subitaneamente venir misurato con precisione". (*Réléves d'apprenti*, Seuil, 1966 trad. Einaudi, Torino, 1968).

6 E' il caso di opere composte sulla base di leggi o teorie scientifiche come la famosa teoria cinetica dei gas che Xenakis utilizza in *Metastasis* e *Phitoprakta*, oppure gli ormai consueti procedimenti stocastici e i legami markoviani introdotti per il controllo dei parametri del suono e l'organizzazione di strutture ad alto livello.

zione” che pertinente anche alla prassi musicale, gli permette di forzare l’immagine specialistica, impersonale e inespressiva del laboratorio, che basta a liquidare il tutto come problema specifico, tanto distante quanto incomprensibile a lui come al grande pubblico.

Se valutiamo la cosa da un altro punto di vista, è confortante notare, come affermazioni di questo genere, al di là della banalità del luogo comune, riconoscono al musicista uno spostamento dei margini di competenza, manifestano, implicitamente, che esiste un’area di confronto dove musica e scienza oggi possono interagire, addirittura per gli sprovveduti confondersi.

Il margine sottile che le separa però, non distrae le motivazioni né l’indipendenza: la sovranità di ciascun territorio distingue con proprie leggi l’autonomia della ricerca così come l’uso dei mezzi dagli scopi da raggiungere.

Non c’è confusione, tantomeno si può o si vuole far coincidere la cultura del “non-mensurabile” con la tradizione del calcolo e della verifica: la questione che si pone riguarda, in modo lato, la necessità di rendere comunicanti questi ambiti negli strumenti di pensiero, di approfondirne le affinità, di porre le basi per una conoscenza estesa dei fenomeni a cui si dà vita o a cui si è subordinati.

Il problema è generale e in musica non necessariamente preventivo all’invenzione o alla scoperta.

Naturalmente nessuna risposta potrà considerarsi certa al di fuori del sistema locale di riferimento, ma l’evoluzione direzionata del linguaggio ed il controllo cosciente dei parametri in gioco (dai fisici ai percettivi), ripaga, a mio avviso, degli sforzi quanto dall’incomprensione circostante.

Se il contesto mostra alcune sacche di resistenza all’integrazione fra cultura musicale e scientifica, non significa che queste sono depositarie di criteri alternativi, né che sono in grado di promuovere e sostenere una *querelle*, indica soltanto che un vuoto di conoscenze deve essere ancora colmato e con lui il riconoscimento che lo scambio tra le due culture è reciprocamente funzionale.

Questo scritto non pretende d’essere esaustivo nelle considerazioni implicite da un rapporto così complesso e in divenire, tenterà invece di percorrere il “margine sottile” lungo quell’area di ricerca che lega il suo bisogno a una costante, un metodo che oltre a rendere comunicanti l’ambito musicale e scientifico ne ha integrato le competenze a tal punto da imporsi come prassi imprescindibile della ricerca: il metodo sperimentale.

A promuoverne lo sviluppo, allargandone la sfera d’azione, si è aggiunto recentemente l’elaboratore elettronico e di quest’ultimo dovremo tener conto, sia per l’influenza che la sua evoluzione ha avuto sulle tecniche di simulazione virtuale dei fenomeni, sia per l’interazione con il pensiero musicale che, attraverso la sperimentazione, ne ha diretto e specializzato le possibilità in campo acustico.

I.8. Sperimentale: innovativo

Il modo denigratorio con cui una certa critica ha spesso emarginato le metodologie sperimentali in musica, trae origine da un’interpretazione errata di

questa prassi e da una superficiale sovrapposizione dello sperimentale all'incerto, all'indeterminato che rivolto al linguaggio si è sovrapposto anche all'ideologia del nuovo per il nuovo.

In questo modo si è tentato di deviare le circostanze storiche e la necessità più profonda della metodologia.

Chi non ha compreso la tensione esistente tra l'evoluzione dei nostri sistemi di comunicazione e il linguaggio relazionato ad essi o, come l'accesso ai codici interdisciplinari dell'informazione abbia modificato l'organizzazione della cultura e della produzione artistica, non può cogliere nell'atto sperimentale l'influenza superiore che la "ricerca" esercita nella selezione del fenomeno da osservare, nel rendere consapevole il processo, il risultato e l'incidenza del suo effetto.

E' proprio questa consapevolezza a escludere l'incerto, a rendere accettabile o no, per il musicista, ciò che di indeterminato è insito nel fenomeno.

E' possibile considerare la "ricerca" come lo spazio intellettuale e psicologico indispensabile affinché l'esperimento assuma coscienza dei propri atti, distingua il proprio risultato dal fenomeno casuale e ne verifichi le condizioni di riproducibilità.

"L'esperimento" è un atto volontario e determinato che miscela, scompone, modifica gli elementi in suo possesso per produrre su di essi un nuovo stato di conoscenza, per poterne analizzare, in base all'esito positivo o negativo del processo, la pertinenza d'uso e la portata innovativa, in generale, la coerenza rispetto agli obiettivi prefissati.

Prendendo in considerazione il solo ambito musicale, la "sperimentazione" è da intendere come porzione della "ricerca", dove, al pari dell'"analisi" e della "composizione" con cui ne divide e ne integra lo spazio, sollecita un intervento attivo del musicista, genera un'azione che può sempre stimolare l'invenzione e orientare la comprensione su fenomeni elusi dalla pratica abituale.

E' infatti implicita nella sperimentazione, la volontà di superamento di un contesto conosciuto e consueto in cui leggi e risultati ripetono se stessi in modo invariabile; le sue regole come i suoi esiti possono anche deludere le aspettative del ricercatore, ma non contraddirsi o negare all'atto la necessità di esistere perché, comunque, l'esperienza acquisita aggiungerà le proprie considerazioni alla scelta di un nuovo percorso.

In questo senso possiamo riscontrare facilmente come la traiettoria del pensiero scientifico e artistico, non ha mai seguito un andamento lineare e progressivo nei suoi percorsi sperimentali.

Il riscontro totale o parziale delle aspettative del ricercatore, l'adeguamento funzionale della scoperta alla ricerca, sono paragonabili piuttosto, a un tracciato di linee curve che intersecandosi, conquistano sul piano lo spazio successivo.

Tale spazio coincide con quel concetto di crescita, di sviluppo del pensiero che la nostra osservazione riconosce e classifica come evoluzione soltanto quando la Storia ci propone una condizione di innovazione che supera la sfera di utilizzo privato, quando, e soprattutto, l'atto innovativo è sollecitato da un bisogno e non da un modo trasgressivo estemporaneo.

Volendo cogliere i confini estesi del manifestarsi di queste condizioni, va notato che proprio i periodi dove più acutamente si è percepita l'esigenza di

rinnovamento dei mezzi e del linguaggio, coincidono con il diffondersi di metodi sperimentali la cui valenza generalmente, non si è espressa nel rifiuto delle conoscenze fin lì sedimentate, ma nell'indirizzare verso l'acquisizione e l'uso di nuovi elementi o criteri d'analisi.

Il Rinascimento e il Novecento mostrano senza dubbio questo tipo di indirizzo metodologico e l'ultimo ne dichiara esplicitamente le caratteristiche e l'utilizzo. E' possibile riconoscere però, come in modo sotteso, la musica occidentale abbia fatto uso di questo tipo di procedure, anche in circostanze di relativa tranquillità linguistica.

Transitando, solo per un attimo, oltre i confini della tradizione di cui ci perviene una testimonianza musicale documentata, il sistema di relazioni tra musica e scienza ci appare come un corpus unitario ed è ipotizzabile l'influenza diretta della metodologia nella costruzione di questa unità.

Per comprendere le ragioni che hanno portato i teorici antichi a ricercare un criterio di formalizzazione esaustivo del sistema acustico, conviene risalire alla volontà di rendere comunicanti, coerenti tra loro, la realtà percettiva, sensoriale e le strutture logico-matematiche. Questa volontà attraversa tutta la storia occidentale, con adeguamenti diversi al contesto culturale ma in continua evoluzione soprattutto rispetto alle teorie ed esperienze musicali.

Se nel caso degli antichi sembra contraddirsi perché si mostra nel dualismo radicale che distingue il pensiero e i sensi, le forme matematiche delle cose e la loro apparenza percettibile, gli riconosciamo però, il merito di aver generato l'incipit che si pone alla ricerca di un nesso, della struttura che regola gli equilibri del "dualismo".

E' questa "volontà" a creare le premesse per l'utilizzo di un "metodo" che distingue ma non interdice la comunicazione degli ambiti musicale e scientifico, che pone la questione dell'esperienza al centro di una riflessione sulla cosa e sulla sua percezione; un metodo quindi in grado di soddisfare da una parte, la riproduzione del fenomeno, dall'altra la praticabilità di un sistema di misura, ovviamente più idoneo quanto più generalizzabile, numerico.

La formalizzazione del sistema musicale che nei Pitagorici muove a partire dall'esperienza fisico-acustica che relaziona l'altezza alla lunghezza della corda, rivela un indirizzo che attraverso Aristosseno e le concezioni euclidee dà corpo a tutta l'opera di sistematizzazione successiva, senza scostarsi dall'esito di quella ricerca fondamentale la cui sperimentazione si basa sulla percezione dell'intervallo differenziale tra i suoni di una scala.

Il suono, nelle sue componenti fisiche e percettive, mostra da qui, tutta la complessità d'indagine che con diverse approssimazioni giunge fino a noi. Il problema, per essere risolto, deve accedere al contributo di fattori conoscitivi eterogenei (musicali, fisico-acustici, psicologici, fisiologici) e porgere alla sperimentazione una parte consistente di prova, di verifica sul terreno dell'esperienza.

Dal Rinascimento, ossia dal momento in cui la scienza con Galilei figlio manifesta coscientemente le proprie tecniche sperimentali, nella letteratura musicale si moltiplicano gli interventi che tentano di sistematizzare le risorse messe a disposizione dalle metodologie induttive ed empiriche che operano su ogni fronte.

La forza esercitata da questi metodi trasforma in modo profondo l'intero assetto delle conoscenze e determina quell'evoluzione del pensiero che riconosciamo nello sviluppo delle pratiche strumentali, delle teorie sui metodi di composizione, nella stessa vita sociale e culturale del musicista.

Dal cromatismo alla enarmonia per terzi di tono, la sperimentazione si fa tramite di un'indagine che non si arresta neanche di fronte al limite oggettivo delle possibilità esecutive, anzi, con criteri molto simili alle nostre ricerche, approda alla costruzione di nuovi strumenti che estendono le caratteristiche tecniche e d'intonazione.

Il musicista assume così, i tratti del ricercatore: la sua cultura accede ai criteri, alle informazioni scientifiche con l'ambizione di un controllo totale sulla propria materia.

Il "vero musico", di cui ci parla Zarlino riferendosi a Willaert, deve possedere la capacità di riunire ed integrare "scienza, arte e pratica".

Ad una generazione di distanza, l'ottavo libro dei madrigali di Monteverdi dichiara in modo inequivocabile l'aspirazione a concezioni di "verità e ricerca" che mostrano come l'accesso al nuovo contesto culturale, sia capace di sostenere sullo stesso piano l'indagine psicologica, quella sul materiale e sul metodo compositivo. Nel descrivere lo "Stile concitato" Monteverdi lascia intendere quanto spazio sia destinato alla sperimentazione di armonie, di timbri e soprattutto di strutture funzionali alle necessità del momento.

Naturalmente tutto ciò aveva la sua controparte e l'Artusi ci appare tanto gretto quanto affannato nel discutere "delle Imperfettioni della musica moderna"⁷ che non vale la pena di compararlo alle attuali critiche (benché...).

L'attività di formalizzazione praticata dai migliori musicisti di questo periodo è sintomatica della tensione raggiunta tra il linguaggio della tradizione e le innovazioni che le nuove tecniche introducono.

L'impegno teorico e analitico diventa fondamentale per organizzare, riordinare, catalogare gli interventi, dirigere la creatività e sopperire al vuoto di comprensione lasciato dall'avanzamento dello stile.

Nel panorama eterogeneo e discontinuo delle invenzioni, la teoria armonico-matematica di Zarlino diventa necessaria quanto le catalogazioni degli strumenti (anche a percussione!) che provvedono a pronunciarsi in termini fisici oltre che tecnico-esecutivi.

Soprattutto sulla questione del temperamento, dove gli interventi teorici sono disparati, l'oggettività proposta dalle tecniche sperimentali sembra congiungere i pareri e produrre le indicazioni più utili sul piano pratico: Galilei padre, e tutto il folto gruppo di musicisti impegnati nella questione, traggono dall'ausilio empirico i gradi successivi di approfondimento e definizione del problema che pongono le basi del lavoro di Werckmeister⁸.

7 Giovanni Maria Artusi sembra il migliore esempio della dinastia dei censori. Ha polemizzato con tutti coloro che avevano qualcosa di nuovo da dire, da Galilei a Monteverdi ogni innovazione è stata duramente attaccata ne *L'Artusi, ovvero delle Imperfettioni della Moderna Musica* (Venezia, 1600-1603).

8 I lavori precedenti a quello di Andreas Werkmeister, basandosi sulla scala zarliniana dovevano creare non pochi problemi pratici sugli strumenti. La risoluzione avvenne in effetti col temperamento eguale rinunciando a privilegiare la quinta e la terza e rendendo tutti leggermente falsi gli intervalli (eccetto l'ottava) per ottenere la suddivisione simmetrica dell'ottava che noi conosciamo. Una prima codifica del sistema, Werkmeister la riporta nel

Anche in questo caso, la natura del problema impone una paritetica osservazione del fenomeno dal punto di vista scientifico e musicale, ma l'attitudine è generale e riguarda le altre arti come la struttura sociale; su tutte incide sostanzialmente lo spostamento d'interesse dal soprannaturale al naturale, dal piano ideale a quello dell'esperienza che trova nella metodologia di Galilei figlio, il punto di frattura ma anche la più naturale conseguenza alle concezioni già fortemente evolute e coscienti del parallelismo tra attività teorica e pratica, analitica e sperimentale.

Le considerazioni di carattere generale, possibili da qui in poi, non ci aiutano a ridisegnare una mappa organica della metodologia, i tracciati riescono appena ad essere percettibili sotto la coltre delle concezioni filosofiche che da Cartesio a Kant, nel sancire la supremazia della "ragione", relegano la musica a gioco di sensazioni, ultimo livello nella classificazione gerarchica delle arti.

Tutti gli sforzi di Rameau non riescono a riequilibrare il giudizio, né a contrastare il diffondersi di questi pensieri; il suo impegno, poco incline a gesti innovativi, si dissipa nel ricercare quella ragione che è negata, attraverso l'ordine matematico dell'armonia senza giungere, per questo, ad accreditarne il linguaggio.

Nonostante il ribollire di questioni sulla melodia, sulla natura, sull'universalità, non si va più in là del bisogno di restituire un'immagine dignitosa alla musica: il progresso, del tutto marginale, ma espresso ambiziosamente dalle "querelles", riesce a saziarsi con poco e Rousseau si limita a offrirgli un pasto frugale a base di semplicità, spontaneità, melodiosità che non prevede né concede il contorno elaborato dell'armonia, del contrappunto, della polifonia.

Figuriamoci come doveva risultare noioso e bacchettone l'autore de *L'Arte della fuga* e come i suoi virtuosismi, gli artifici che oggi Hofstadter paragona all'intelligenza artificiale⁹, potevano apparire esasperate sperimentazioni.

Anche l'affermarsi di un'autonomia del pensiero scientifico da quello filosofico e la congeniale attività letteraria di quest'ultimo, non favoriscono la musica a riscattare la propria indipendenza. Anzi, la personalità del rinnovato partner teorico, imponendo la poesia, ne rende stagnante il linguaggio, lo subordina alla parola, acuendo i problemi di sviluppo strumentale.

Il riequilibrio della situazione, giunto sotto la spinta del pensiero idealista, se riesamina la questione, non intacca però il connubio, anzi ne amplifica la portata: la formazione culturale del musicista, pur godendo del riconoscimento adeguato, si allontana dall'ambito delle scienze esatte quanto si integra al contesto del proprio linguaggio.

Una sorta di condizione culturale specialistica, anche se abitata da letteratura e poesia, risponde alla diaspora scientifica ormai evidente.

Se Schumann o Wagner, non molto giovani, mostrano ancora qualche indecisione sulla scelta dell'attività da intraprendere, letteraria o musicale, il pano-

Hypomnemata Musica del 1697.

⁹ Goedel, Escher, Bach: *an eternal Golden Braid*, (Basic Books, 1979, trad. Adelphi Milano, 1984) è per quanto ne so, il primo tentativo multidisciplinare (artistico) sulla teoria dell'intelligenza artificiale e nonostante un certo tipo di connessioni per me oscure, la rivisitazione in termini scientifici delle strutture bachiane fatta da Douglas R. Hofstadter la trovo paragonabile per invenzione solo a quella tra la *Tabula Mirifica* di Kircher e le *Variazioni Goldberg* fatte da Giancarlo Bizzi, *Specchi invisibili dei suoni*, Kappa, Roma, 1982.

rama scientifico pone problemi ancora più complessi nel cercare una mediazione tra indirizzi sempre più indipendenti come l'acustica, l'ottica, la meccanica, l'elettromagnetismo... la chimica.

Il problema metodologico rimane però integro e la sperimentazione intesa come processo di indagine mirato all'"innovazione", non solo resta fuori dalla crisi d'adattamento ma, nel nuovo gergo romantico, esalta la voracità insaziabile del "genio".

Ora le condizioni al contorno risultano anche capaci di assorbire la forza d'urto dell'innovazione

adeguando la comprensione a un tempo breve d'inerzia. Lo stesso Beethoven, che per il linguaggio musicale è stato una "valanga di catastrofi e di colpi del Destino"¹⁰ è accolto e celebrato da tutti gli strati sociali.

Evidentemente l'ansia rivoluzionaria non fa distinzione!

Così il linguaggio deformato e provocato dai modi irruenti del "genio" non può che eleggere l'innovazione a *escamotage* dei propri bisogni, al disopra della stessa volontà pacificante con la tradizione che Beethoven cita in ogni opera.

Il suo lavoro, appunti, prove, ripensamenti sparsi in ogni quaderno, lo definisce lui stesso con la frase aggiunta al termine del Quartetto op.130: "Ora libero ora ricercato"¹¹. Sono i margini estremi dell'esperienza artistica, ma anche il presupposto all'impiego di regole e materiali di cui è artefice il solo arbitrio. Nulla di meglio può ereditare Berlioz per le sue armonie e orchestrazioni e Wagner per "L'opera d'arte dell'avvenire"; anzi il primo nel *Trattato di orchestrazione*, si spinge fino a consigliare di sperimentare lo spazio e il timbro, con una lucidità che rende l'anticipazione quasi visionaria!¹².

I.9. Sperimentale: cognitivo

Ho sentito qualcuno dire: "Sino a qui l'innovazione ha un senso perché la base comune, il linguaggio tonale, su cui sperimentare resta sempre in prospettiva e ciò rende confrontabile, riconoscibile l'accadimento del nuovo" - e poi aggiungere - "se il linguaggio non c'è più, che senso ha sperimentare? Per quale innovazione?"

La questione è evidentemente mal posta; aiutandomi con i criteri di Chomsky, vorrei precisare che quando si chiama in causa il "linguaggio tonale" si confonde di solito il sistema finito di regole che definisce la tonalità (grammatica) con l'insieme infinito di frasi componibili a partire dalla grammatica (lingua).

10 L'espressione è di Pierre Boulez ed è tratta dal testo scritto per il bicentenario della nascita di Beethoven. *Tell me, Die Welt*, 1970, trad. Einaudi, Torino 1984.

11 Il Finale che il quartetto ha attualmente non è quello originariamente scritto da Beethoven a conclusione dell'opera, cioè la Grande Fuga, pubblicata poi a parte e oggi conosciuta come op.133.

12 Nell'ultimo capitolo del *Grande Trattato di strumentazione e di orchestrazione* Berlioz giunge ad ipotizzare un organico di ben 816 esecutori, di cui 30 pianoforti e 30 arpe, "E sarebbe pur bello di sperimentare una volta..."! Ma, a parte questo, resta il fatto che tra le sue ipotesi annovera anche quella di dividere lo spazio con diversi sottogruppi, in quanto "Cade qui in acconcio di avvertire l'importanza dei diversi - punti di partenza dei suoni - e di ottenere timbri 'inauditi', non paragonabili a cosa alcuna di quanto è stato fatto nell'arte fino al giorno d'oggi".

Se si accetta questa distinzione, si può rivisitare l'affermazione precedente portando però, al "limite" alcune considerazioni: se l'atto sperimentale (indirizzato al linguaggio) assolve la propria funzione di ricerca e d'innovazione attraverso la combinazione e successione diversificata degli elementi regolati dalla grammatica, possiamo effettivamente dire che la tonalità (come ogni grammatica) offre un numero infinito di possibilità in grado di modellare, in altrettanti modi, il linguaggio.

In termini riduttivi però, si può anche sostenere la tesi che l'evoluzione del linguaggio coincide con la mutazione dell'assetto delle combinazioni e delle successioni oppure, comparando il linguaggio verbale alla musica, siccome le parole possono sempre trovare un nuovo accostamento, pur rispettando le regole grammaticali, così i suoni, all'interno della tonalità, possono articolarsi in infinite soluzioni comunque innovative.

Questa accezione può essere utile solo per chi crede che la musica sia un gioco di carte (tonale o no) dove ogni giocata, mischiando il mazzo (sperimentando!), rinnova possibilità e scelte.

Senza prendere in esame le polemiche sull'avvento della dodecafonia e la dissoluzione del mondo tonale che ci porterebbero più in là di ciò che desideriamo, conviene ritornare solo su una delle ultime considerazioni fatte in merito alla coincidenza del sistema fisico-percettivo con la tonalità e quindi la conseguente naturale unicità di questa grammatica.

Alla stregua di altre ipotesi dello stesso genere che la storia ha accumulato, quella di Ansermet ci appare come l'ultimo tentativo di ritrovare per la tonalità una sorta di fondamento naturale, unico per la coscienza quanto per la percezione. Come altri interventi anche questo rischia di porre la grammatica al di fuori del contesto storico e culturale, e di accreditare la facile conclusione che ogni evoluzione del linguaggio al di fuori della grammatica tonale non ha senso; oppure, ritornando sulle considerazioni precedenti, che ogni sperimentazione basata su queste regole, è ancora lecita e capace di produrre nuove soluzioni per il linguaggio.

In realtà proprio l'approfondimento delle questioni che correlano la musica agli aspetti percettivi e cognitivi, ci permette di constatare come qualsiasi grammatica musicale (fino a oggi) non sia che parzialmente naturale e soprattutto non assoluta¹³.

Procedendo in questo senso, si è dimostrato come la percezione sia suscettibile di produrre anche un proprio codice descrittivo del fenomeno acustico, non isomorfo a quello fisico. Basti esemplificare tra gli aspetti percettivi quello dell'altezza che non è sempre coincidente con la misura fisica della frequenza o quello che, indipendentemente dalla volontà dell'uditore, integra l'evento sonoro in un complesso unitario, armonico o ne discretezza le parti fornendo il riconoscimento indipendente dalle singole componenti¹⁴.

13 Una breve analisi comparata delle grammatiche applicate agli studi musicali è di Curtis Roads: *Le grammatiche come rappresentazione della musica*, in *Musica a Elaboratore*, La Biennale di Venezia, 1980. Più specificatamente allo scritto: Nattiez J., *Fondamenti d'une Semiologie de la Musique*, Union Général d'Édition, Paris, 1975; Laske O., *Considering Human Memory in Designing User Interfaces for Computer Music*, in *Computer Music Journal*, 4,2,1978; Eco U., *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano, 1978.

14 Gli studi sulle questioni percettive del suono sono da considerare ormai basilari per l'approccio sistematico alle discipline estetiche, informatiche, compositive che riguardano la

Il sistema di regole di ogni grammatica musicale si rifonda allora, a partire dagli aspetti acustici ma anche da quelli culturali e psicologici, tanto dall'insieme delle conoscenze quanto dai mezzi che partecipano alla trasmissione del linguaggio; il sistema è complesso e risponde al diverso peso attribuito alle variabili dalle esigenze espressive e contestuali del periodo storico che le considera.

Si pensi all'evoluzione straordinaria del timbro nella cultura occidentale: da una condizione sovrastrutturale, statica, dell'orchestra barocca, si è giunti a un vero e proprio utilizzo linguistico di questo parametro, con il conseguente approfondimento e la sostanziale modifica delle caratteristiche tecniche ed esecutive degli strumenti. Ora, con l'utilizzo del calcolatore ne possiamo sperimentare anche la composizione e la portata informativa: con la simulazione degli strumenti o della fusione spettrale il nostro sistema cognitivo è in grado di analizzare problemi percettivi a cui i compositori hanno potuto rispondere solo attraverso l'intuito.

Un esempio basato su principi empirici ma utile alla riflessione, lo tratto dagli esercizi che Guaccero assegnava agli allievi per abituare l'orecchio a distinguere le variazioni parametriche del suono e per l'analisi più complessa del timbro. Faceva ascoltare un breve pezzo orchestrale da Debussy o da Schoenberg (preferiti per questa prova), una volta memorizzato il frammento sollecitava a ricostruire l'immagine sonora e a trascrivere il risultato; molte volte ad apparire chiaro era solo l'andamento generale, in esso le linee emergenti o gli accordi aiutavano a ritrovare l'evoluzione degli ambiti di altezza, delle intensità complessive ma non le quantità parziali della miscela; il timbro, dai contorni meno definiti alla misurazione cosciente, restava sotteso, imbrigliato nella minima variazione degli altri parametri, costringeva la mano a mille ripensamenti, eppure nella memoria era proprio lui a essere l'unico detentore del processo di ricostruzione!

La memoria, quando ci fa rivivere un passaggio musicale, alle volte deforma a piacimento alcuni parametri come la durata, l'altezza ma non muta l'assetto complessivo delle componenti timbriche, la distribuzione e la percentuale del

musica. Nel citare quelli che sono più presenti nel pensiero di questo scritto non vorrei sottrarre all'attenzione altri necessari contributi e rimando alle esaurienti bibliografie contenute nei saggi che elenco qui di seguito. Esemplificativo e di facile accesso anche per i non addetti è Wessel, D., Risset, J.C. *Les Illusions Auditives*, Universalis (Enciclopedia Universalis), 1979; in cui gli aspetti percettivi vengono proposti in alcuni sorprendenti errori di decodifica del fenomeno acustico. Più specifici ed interessanti per le considerazioni anche di carattere compositivo: Wessel D., *Timbre Space as Musical Control Structure*, Computer Music Journal, 3,2,1979. Risset, J.C., *An Introductory Catalog of Computer - Synthesized Sound*, Bell Laboratories, Murray Hill, 1969. Risset J.C., Wessel D., *Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis*, in the Psychology of Music, (D. Deutsch) Academic Press, 1982. Dufourt H., *Timbre et Espace in Le Timbre Métaphore pour la Composition*, IRCAM, Paris 1991. Fondamentali per il patrimonio di esperienze psicoacustiche e in generale per le questioni cognitive: Mc Adams S., *Music: A Science of the Mind?* In *Contemporary Music Review*, 1987 trad. in questo libro. Mc Adams S., *Spectral Fusion and the Creation of Auditory Images in Music, Mind and Brain: the Neuropsychology of Music*, Plenum, York, 1982. Mc Adams S., *Perception et Intuition: Calculs tacites in Inharmoniques n.3*, IRCAM, Paris 1988. Risset J.C., *Timbre et Synthèse des Sons in Le Timbre, Métaphore pour la Composition*, IRCAM, Paris 1991. De La Motte - Haber H., *La Singularité sur le Rapport entre la Psychologie et l'Esthétique in Inharmoniques n.3*, IRCAM 1988.

loro intervento ci si ripropone in modo integrato e imprescindibile per il riconoscimento e la ricostruzione mnemonica.

Sul timbro si è concentrata l'attenzione di musicisti e ricercatori scientifici da oltre un secolo: l'importanza assunta da questo elemento nel linguaggio musicale è paragonabile solo all'avvento del sistema temperato e su di esso non mancano le teorie che ne tentano una sistematizzazione e un inquadramento dal piano fisico a quello grammaticale e infine percettivo¹⁵.

La scienza, già alla fine del secolo scorso, nonostante la strumentazione rudimentale a disposizione in quel periodo, porge le prime indagini sperimentali rilevanti per il timbro, il linguaggio e la percezione attraverso gli studi di Helmholtz; la ricerca, condivisa su basi fisiologiche, psicologiche, fisiche e anche filosofiche, si muove in direzione di una vera e propria rifondazione del sistema di regole grammaticali e descrittive del fenomeno musicale.

E' possibile parlare per la prima volta di una estetica scientifica¹⁶ e con i contributi di Fechner e poi di Lips la problematica, aperta anche alle altre arti, si prolunga attraverso Birkhoff fino agli studi più recenti di Bense in Germania e Moles in Francia.

Prescindendo da alcune teorie oggi ampiamente rivisitate le ricerche di Helmholtz sulla consonanza e dissonanza anticipano parzialmente le questioni attuali del linguaggio e nonostante la concezione tonale da cui derivano i due termini, non può assegnare al rapporto razionale o irrazionale tra i suoni il grado diverso di accettabilità e di piacevolezza musicale. "La quantità di dissonanza che l'ascoltatore è disposto a sopportare come mezzo d'espressione musicale, dipende dal suo gusto e dalla sua assuefazione; ne consegue che il sistema di scala, di tonalità e dei loro rapporti armonici non risulta soltanto da leggi naturali invarianti, ma è stato e sarà soggetto, nei suoi aspetti estetici, ad un continuo cambiamento".

E' implicito quell'aspetto cognitivo, legato quindi alla psicologia della percezione, che si manifesterà decisamente in tutte le ricerche successive e che influenza sostanzialmente le scelte metodologiche anche attuali.

Lo spostamento del regime cognitivo auspicato da Schoenberg nell'analisi dell'opera 31, riferendosi al variare timbrico che "forse un giorno" sarà ritenuto bello, trova il punto di ancoraggio nelle esperienze musicali e scientifiche rese possibili dall'utilizzo del calcolatore.

La sperimentazione in seno alla percezione delle varianti timbriche, ritmiche e poi dello spazio, indirizzano verso un decisivo cambiamento del pensiero sul suono che non può lasciare inerme l'attività compositiva.

L'informatica diviene supporto indispensabile all'acquisizione di nuove conoscenze ma anche strumento neutro, flessibile all'adattamento estetico. La musica con il calcolatore fa coincidere nella genericità del mezzo che utilizza

15 Lerdaahl F., *Timbral Hierarchies* in *Contemporary Music Review*, vol. 2, 1987; si elencano inoltre alcune caratteristiche fondamentali della percezione consonante e dissonante del timbro.

16 Rauen B., *Breve storia delle estetiche scientifiche* in *L'Arte e la Scienza*, Mazzotta, Milano, 1972. Il saggio introduce in modo comparato agli studi che Helmholtz, Fechner, Lips e Birkhoff hanno sviluppato in seno alla musica, l'acustica, le arti visive, l'ottica. Gli aspetti di una estetica scientifica sono però da valutare complessivamente in questo libro, soprattutto per le questioni filosofiche, di teoria dell'informazione, semiologiche poste da Volli, Alsbelen, Eco, De Ventos e Camarero.

la più elevata condizione interdisciplinare che la Storia possa ricordare, e se ciò è conseguenza di una "ricerca" la cui attitudine è la musica, perchè stupirsi?

La deriva a cui si avvia la "non ricerca" sembra destinata a polarizzare ogni sorta di reazione alle nuove conoscenze, e c'è da sospettare che non sia lo spauracchio della scienza a ricacciare indietro i volenterosi, tanto meno l'informatica. I segni del nuovo pensiero erano presenti ancor prima che il calcolatore imponesse la necessità musicale di un suo utilizzo.

Nel descrivere il lavoro di ricerca preventivo alla stesura di *Gesang der Junglinge*, Stockhausen individua con semplicità ma chiaramente lo stato del compositore di fronte alle nuove acquisizioni scientifiche. Da utilizzatore non può ignorare le conseguenze che le reazioni tra i parametri del suono producono sul piano compositivo e giunge con la personale sperimentazione alla conoscenza:

"che la ritmica può mutare nella percezione di altezze e timbri; che la percezione del tempo dipende dall'intensità; che durate misurate tecnicamente non corrispondono, quando si hanno differenti intensità, a durate misurate secondo la percezione sensibile; che un timbro non è più lo stesso se ne modifichiamo l'intensità o la frequenza di un suono parziale, che...".

Il margine tra il sistema di pensiero musicale e quello scientifico si fa sottile, l'indagine richiede mezzi più avanzati come la composizione un più sofisticato strumento realizzativo, nell'area comune di una nuova disciplina che si appresta a divenire scienza della cognizione e della percezione, il significato stesso di metodologia sperimentale forza per la musica l'attitudine alla ricerca.

Indice generale

I Il gesto che trova.....	2
I.1. Statuto.....	4
I.2. Bilanciamento.....	5
I.3. Espressione.....	6
I.4. Senza rischio.....	7
I.5. Se fosse ...?.....	7
I.6. Cercare ... Trovare.....	8
I.7. L'onesto artigiano.....	9
I Il margine sottile.....	12
I.8. Sperimentale: innovativo.....	14
I.9. Sperimentale: cognitivo.....	19

Nota sul Copyright:

Questo testo è rilasciato sotto la licenza Creative Commons "Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5"

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

E' permessa la diffusione e la riproduzione per uso non commerciale in forma non modificata.
