

MAURIZIO PISATI

Inventare e segnare utopie

*Libenter impartio mea, non gravatim accipio meliora.
Volentieri dico ciò che ho fatto, senza ripugnanza accetto cose migliori.*
(da Utopia di Thomas More, versi di T. More e Pietro Gilles)

Il mio intervento si inserisce nell'ultima giornata di Convegno, dedicata alle problematiche compositive nei vari generi musicali, loro tradizioni, consuetudini, pratiche di pensiero e scrittura. L'argomento rende inevitabile l'utilizzo di categorie più o meno reali per distinguere i compositori - come sottolinea subito Gianmario Borio - attraverso perifrasi e artifici lessicali, talvolta per esprimere concetti simili da angolazioni diverse, talaltra forse per una ancora insufficiente coscienza comune o per una originaria mancanza di termini adeguati a descrivere qualcosa -la composizione in genere- che non nasce da concetti metodologici.

L'argomento che primo mi viene sottoposto è quello delle influenze che un autore della nostra generazione può aver avuto dalla crescente circolazione di più generi musicali e in particolare da quella musica genericamente definita *progressive rock*, sia nella sua produzione musicale sia nelle sue procedure di composizione, composizione collettiva, improvvisazione.

La carta è un teatro

Affronterò l'argomento nella sua interezza durante tutto il mio intervento e non solo in questa prima parte, ma intanto suggerisco, per agevolare la comprensione del mio discorso e memore della lezione stravinskiana, di utilizzare il termine *invenzione* e chiamare il compositore: "inventore di musica".

Vedo l'invenzione come conseguenza di una necessità, per soddisfare la quale si utilizzano spesso diverse modalità di lavoro.

L'influenza di "altre" musiche è stata ed è, per quanto mi riguarda, la più ampia possibile, totale: l'inventore è in questo caso forte della presunzione che esista in musica qualcosa di ancora non detto nel modo in cui lui la direbbe. Ho riconosciuto quindi in ogni autore studiato elementi di ciò che già cercavo componendo una musica, di volta in volta scegliendo o ideando una notazione adeguata.

Fossi uno scrittore la partenza sarebbe forse inversa (ma anche qui, il "forse" è la cosa più certa di tutta la frase), ad ogni modo *il compositore non è scrittore* e la sua invenzione nasce in forma interiore indicibile, cioè oltre la possibilità del dire ed eventualmente dello scrivere.

Il concetto stesso di scrittura si è talmente evoluto che trovo sempre riduttivo riferirmi ad esso solo come a un processo di segnatura, registrazione o cifratura sulla carta di un pensiero.

Ad esempio nessuno riesce mai a dire con esattezza -perchè non esiste questa illusoria precisione- quando cominci la scrittura di un testo o di una musica. Sarebbe ingenuo leggere il primo segno in partitura come "vero" inizio: è piuttosto l'incipit di una sua rappresentazione -vista da questa angolazione *la carta è un teatro*- ma l'inizio del suo pensiero (non l'origine, dico proprio l'inizio) è comunque nascosto o svelato quasi sempre in tempi diversi e *altrove*.

Altrettanto per la musica: quando comincia una musica? Per l'ascoltatore, che può stare ad occhi chiusi, comincia con la prima nota. Ma il musicista, che magari inizia "in levare", in realtà parte prima col silenzio di un respiro numerico. E così via: il direttore comincia ancora prima, mentre il compositore, prima di tutti, ha già finito e certo non ha iniziato a comporre dalla prima nota. A partire da questa coscienza, ecco come ogni "influenza" - sia per me una occasione di ricerca, di convergenza, sviluppo. Studio.

Ho incontrato così Leoninus e il rock senza differenza: da musicista individuo rapidamente le differenze tecniche, ma non le ritengo centrali e quindi, al di là di queste, più che dire quale autore o gruppo rock mi abbia influenzato direi *come* ciò sia avvenuto, e cioè senza attenzione per generi o stili, bensì con una fruizione da subito totale e finalizzata all'assorbimento.

Musica finita e infinita

Alcuni interventi del pubblico suggeriscono poi una distinzione tra compositori che operano direttamente sul suono e compositori "compositori", intendendo con ciò - immagino, e ammesso che esistano - coloro che prima scrivono e poi ascoltano.

Considero riduttive e obsolete queste categorizzazioni, al pari di un'altra che viene ora proposta: quella tra musica *finita* (partitura) e *aperta*, o tra musica *finita imm modificabile* (disco) e *in progress* (che può essere ancora eseguita e modificata, non riprodotta tale e quale).

Avverto quasi una vena accademica in questi pensieri apparentemente volti a liberare la musica dalla scrittura, come considerassero la notazione una catena anziché una ulteriore opportunità.

Per il compositore questo dovrebbe essere ovvio in partenza. E allora aggiungo: se Beethoven fosse di nuovo tra noi, non si vieterebbe certo di modificare le proprie musiche adeguandole all'acustica degli spazi, al loro riverbero naturale, alla dislocazione del pubblico, tutte cose che sono mutate nei secoli, esattamente come dopo di lui hanno fatto e fanno Luigi Nono, Frank Zappa, Karlheinz Stockhausen e... quasi tutti gli altri.

Una stessa traccia audio preregistrata non è "finita". Facciamo la musica eseguendola, ma anche ascoltandola: grazie a ciò possiamo ancora godere di Beethoven, con nuove interpretazioni e possibilità di comprensione, in una vitalità che si arricchisce del mutare dei tempi.

La facoltà di variare i parametri in gioco, pare quindi talvolta ancora legata all'idea di un testo intoccabile a posteriori, o realmente *finito*. Sorprende poi che quanto più questi concetti vadano sparendo dal pensiero del compositore "classico", tanto più cresca, negli "altri" o in molti divulgatori giornalistici e addirittura in alcuni studiosi, l'equivoco di cui sopra: si vuole una musica finita e una in divenire, dove la presunta stabilità e affidabilità del segno scritto è considerato vincolo e freno all'invenzione.

Ripeto, quasi un'accademia rovesciata, che si spinge talvolta a supporre l'assenza di *feedback* nella scrittura. Così si confondono composizione e scrittura, ma si dimostra solo di non aver frequentato - non è una mancanza, solo una differenza - i lati più antichi, interiori e creativi di quell'atto profondo e ricco proprio di feedback che è la scrittura di un suono.

Talvolta poi, parole e fatti si contraddicono, quasi sempre a favore di questi ultimi: un aspetto che mi ha sempre colpito è proprio il fatto che i musicisti pop e rock usavano e oggi ancor di più utilizzino le scritture, siano esse su carta, computer o ambedue, con le notazioni più disparate.

Quale livello di notazione raggiungano non ha di fatto alcuna importanza, basti solo dire che anche qui l'atto di scrivere, segnare, cifrare, registrare, disegnare un suono, interviene a mediare. La musica eseguita torna poi a perfezionare il segno scritto e così via, in una mediazione reciproca e in continuo divenire. Non è certo questa una scrittura di seconda classe.

Certo tutto ciò non è neppure la musica. Stiamo ragionando sulla sua nascita e i suoi passaggi dal pensiero e dalla pratica all'ascolto. Siamo "solo" in una delle possibili fasi di invenzione, che è una pratica estranea alle scale di valore e che unicamente persegue un risultato. La musica. L'invenzione è lo spazio di un secondo, o di anni, può nascere in un respiro o su mille fogli e in queste differenze non vi è alcuna distinzione di qualità.

La musica nasce altrove

Tutto ciò dice che la musica transita *anche* dal segno o dalla sua immaginazione, e aggiungo che una buona parte di ogni musica è comunque scritta "tra le righe". Ogni interprete lo sa, e in quegli spazi invisibili trova le strade per le proprie uniche esecuzioni.

Ogni suono (e segno) allude quindi anche ad altro, propone un seguito, un collegamento, un gesto. Spesso nasce da una immaginazione. Un po' come la *capacità eidetica* che permette al bambino, alla fine del periodo sensomotorio, di acquisire una sensibilità simbolica delle cose immaginandole anche in loro assenza. Ebbene l'inventore di musica vive in modo evoluto questa e altre abilità, come pensare e intuire e immaginare anche i suoni più inediti.

Più che di orecchio assoluto sento quindi bisogno di una *immaginazione assoluta*, capace di figurarsi l'azione su una corda e immaginarne il risultato, pensare al suo mutare variandone i parametri, *sperimentare già nell'immaginazione* mentre siamo allo strumento, o sulla carta, o ovunque, sull'acqua come vedremo in seguito, o anche qui, cioè, appunto: altrove. Il mio lavoro si svolge su questi binari, per una musica che utilizza ogni mezzo espressivo e di pensiero di cui abbisogna, evolvendosi.

Alcuni esempi: per taluni progetti lavoro ormai da una decina di anni con una sorta di ensemble "tra le righe" che di volta in volta si trasforma utilizzando artisti, modalità di lettura o improvvisazione e media diversi.

Il nome, ZONE, viene dalla suggestione ormai antica lasciatami dal film *Stalker*, di Tarkowsky, che si svolge in una "zona" dove ogni cosa oltrepassata si trasforma. Nessuna possibilità di voltarsi: una continua esperienza finale di Orfeo.

Ebbene, fatte le presentazioni, posso dire che questo gruppo produce sì la musica di un solo autore e questa certo è una differenza con la rock band, che spesso compone a più mani, ma similmente, ZONE è per me un'estensione dell'invenzione, dell'immaginazione e del foglio, aumentando il livello di feedback proprio con partitura e invenzione stesse, nella piena coscienza di operare sull'acqua: penso realmente che ogni scrittura non abbia presente e porti in noi il movimento del fiume, che l'inchiostro o il fluire dei pensieri siano scorrimenti liquidi nel tempo e che, per dirla con Leonardo, l'acqua del fiume che tocchiamo è la prima di quella che viene e l'ultima di quella che andò, così il tempo presente.

Ancora: nel lavoro musicale-teatrale *Il Copiafavole*, avevamo in scena chitarra elettrica, flauto, viola, chitarra classica, percussione, una voce pop, una voce lirica, una fotocopiatrice con pedale *wha-wha*, tracce audio preregistrate, video. Facile intuire quante variazioni e necessari aggiustamenti siano intervenuti dal vivo rispetto a quanto segnato sulla carta.

E infine: per *Theatre of Dawn* abbiamo preparato un videotape in cui l'immagine in movimento e il suono della mia penna sul pentagramma sono prima elaborati da un software, quindi proiettati e trasmessi in sala. Qui il segno scritto-proiettato è l'unica partitura data all'Ensemble, il suono della scrittura sul video interagisce in tempo reale con quello degli strumenti.

Cioè: scrivo, col suono della scrittura consegno ai musicisti i segni da leggere e i suoni della penna con cui interagire. Scrivo il mio suono, suono la mia scrittura, assieme suoniamo il mio segno e il suo suono. In una macchina di effetti si chiamerebbe *feedback infinito*.

ZONE-TARKUS/ZONEpopTRAIN

Alla fine del Convegno giunge il momento di ascoltare un'opera che coroni quanto ho detto, che nella mia produzione si inserisce nell'ordine delle trascrizioni, che preferisco chiamare *traduzioni*. Il lavoro nasce quando l'etichetta VictorJapan, concordemente con Keith Emerson, mi affida la trascrizione di *Tarkus* e la progettazione di un cd in cui inserirla.

A partire dall'ascolto dell'LP originale e dallo spartito per pianoforte, Tarkus è stato esplorato nelle sue virtuosistiche e fantastiche possibilità di specchiarsi in un altro organico (piano, Aki Kuroda; Quartetto Prometeo: violino, Francesco Peverini, Aldo Campagnari; viola, Carmelo Giallombardo; violoncello, Francesco Dillon; chitarra, Elena Càsoli; percussione, Maurizio Ben Omar; direttore, Yoichi Sugiyama). Tutto questo in alternanza con brani di ZONEpopTRAIN, un lavoro che ho espressamente composto per questo progetto, che si rivolge all'esecutore e al suo virtuosismo, così come a linguaggi musicali non frequentemente accostati tra loro.

La partitura è a numeri chiusi e multifunzionale: una versione per l'incisione, una per il concerto e infine la possibilità di eseguire ogni brano singolarmente.

Considerato che l'opera di Keith Emerson si è di fatto sempre nutrita di stilemi e opere del repertorio classico e che il tema di Tarkus sia in parte ispirato alla musica di Alberto Ginastera, ho voluto quasi invertire i ruoli. Nell'originale il famoso Tarkus-armadillo-tank si opponeva alla Manticore -creatura mitica dal corpo di leone, testa umana con tre file di denti e coda spinata-, anche in questo ZONE-**TARKUS** torna la *Manticore*, ma con ruoli capovolti: qui il nuovo organico si impossessa del lavoro e la manticore, ora divenuta minaccia, con l'aiuto del Tarkus-armadillo-tank sarà condotta in differenti Zone.

Conclusione e Utopia

Come sempre le parole necessarie a dire una parte dei pensieri attorno a una musica sono più numerose delle stesse note che quella musica compongono. Del resto, se non avessero bisogno di essere ascoltati, i pensieri musicali non sarebbero tali e diverrebbero viaggi o fantasie.

In sintesi ho parlato di una sorta di lingua nascosta: il mondo sonoro di cui abbiamo discusso è stato per me parte della ricerca di una via all'invenzione, una forma mentis in transito, una serie di vocaboli acustici, la scoperta -composizione?- di una *lingua utopica* alla stregua di altre nella storia umana o come quella citata all'inizio, di Thomas More, in un'opera intitolata proprio *Utopia*. Anche quel lavoro, dei primi anni del 1500, si avvale di più linguaggi: scrittura letteraria, pensieri filosofici, segno grafico, e addirittura di più autori - come dicevamo, quindi, nulla di nuovo neppure da questo punto di vista - e mi è sempre presente stimolandomi, come premesso, a dire volentieri ciò che ho fatto, e senza ripugnanza accettare cose migliori.