

Ambra Benvenuto, Valentina Bertolani, Maurizio Farina,
Francesco Galante, Eugenio Giordani, Antonio Mastrogiacomo,
Michela Mollia, Luigino Pizzaleo, Gianni Trovalusci

UTOPIA DELL'ASCOLTO

INTORNO ALLA MUSICA



DI WALTER BRANCHI

a cura di
Antonio Mastrogiacomo

IL Sileno
Edizioni

Ambra Benvenuto, Valentina Bertolani, Maurizio Farina,
Francesco Galante, Eugenio Giordani, Antonio Mastrogiacomo,
Michela Mollia, Luigino Pizzaleo, Gianni Trovalusci

Utopia dell'ascolto

a cura di Antonio Mastrogiacomo

IL Sileno
Edizioni

Utopia dell'ascolto: intorno alla musica di Walter Branchi

a cura di
Antonio Mastrogiacomo

è un volume collettaneo pubblicato dalla casa editrice “Il Sileno Edizioni”

<http://www.ilsileno.it/>



Copyright © 2020 by Il Sileno Edizioni
Scientific and Cultural Association “Il Sileno”, C.F. 98064830783.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs
3.0 Italy License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of
downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided
and communicated on the website

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

ISBN 979-12-80064-09-7

Prima edizione: Luglio 2020

Riassunto

Nella storia del materiale musicale il “suono inventato” *dalle* tecnologie elettroniche permette di operare in funzione di un ascolto altrimenti inudibile: le radici della musica di Branchi stanno altresì nella relazione con l’ambiente, di un *Intero* a misura di circostanza.

Utopia dell’ascolto raccoglie nove saggi, un patchwork di idee diverse, disciplinate dal comune riferimento all’esperienza di Walter Branchi.

Parole chiave: Walter Branchi, musica elettronica, ambiente, circostanza, filosofia della musica

Abstract

In the history of the musical material, the “invented sound” by electronic technologies allows us to operate in the function of the listening of the inaudible: the roots of the music by Branchi lay in the relation with the environment, a fragment of *Intero* and a circumstance.

Utopia dell’ascolto is a collection of nine essays, a patchwork of different ideas ruled by the experience of meeting Walter Branchi.

Keywords: Walter Branchi, electronic music, environment, circumstance, philosophy of music

INDICE

<i>Prefazione</i>	5
<i>Nota del curatore</i>	8
1. <i>Sulla musica di Walter Branchi e la circostanza</i> Ambra Benvenuto	10
2. <i>Accostamenti: Walter Branchi, Barry Truax e Hildegard Westerkamp</i> Valentina Bertolani	26
3. <i>«un colpo di vento laggiù nel canneto»: la partecipazione dell'ambiente in Intero di Walter Branchi</i> Maurizio Farina	36
4. <i>L'albero di Intero</i> Francesco Galante	52
5. <i>Osservando una nuvola</i> Eugenio Giordani	68
6. <i>La forma del dialogo: di che forma stiamo parlando?</i> <i>Frammenti filosofici per ascoltare Intero</i> Antonio Mastrogiacomo	74
7. <i>A colloquio (immaginario) con Walter Branchi</i> Michela Mollia	88
8. <i>Intercodice. Walter Branchi e il gruppo Altro</i> Luigi Pizzaleo	105
9. <i>Il mio felice incontro con Walter Branchi</i> Gianni Trovalusci	130

Prefazione

Intorno alla musica di Walter Branchi

a cura di

Antonio Mastrogiacomo

8 marzo 2020

Intorno alla musica di Walter Branchi

Alla prima presentazione dell'ultimo libro di Walter Branchi, *Intero* (Fondazione Isabella Scelsi, 2019) presso Casa Scelsi a Roma (30 ottobre 2019), i relatori si erano dati appuntamento ad altra occasione, magari bibliografica, che permettesse di rileggere l'esperienza del compositore romano alla luce della sua sistemica complessità. Esteso ad altri autori, l'invito *sarà raccolto* in questa pubblicazione a presentare un percorso a più voci come disciplinate dai riferimenti a più riprese elaborati da Branchi nel corso della sua scrittura, non solo musicale: sono infatti evidenti le connessioni con la filosofia (antica, del linguaggio, della musica, della tecnica), l'analisi e la teoria della musica non soltanto elettroacustica, l'arte tutta come rischiarata dal confronto col pubblico, la cura dell'ambiente come disattesa dalla produzione, anche musicale.

29 giugno 2020

Re: Intorno alla musica di Walter Branchi

Vi ringrazio di cuore per aver costruito questa pubblicazione di concerto alla volontà di mettersi in gioco a partire dall'esperienza di Walter Branchi: nelle intenzioni del curatore, tornare a mettere in questione la musica elettronica - e la sua didattica – è ancora auspicabile.

I contributi proposti mi incoraggiano a ritrovare quella libertà che sembra mancare nelle proposte culturali circostanti laddove la deflagrazione tecnologica si è imposta nella frammentazione così neutralmente da non lasciare spazio a domande ma solo a opere *musicali*.

Nota del curatore

Intorno alla musica di Walter Branchi, un complemento d'argomento stavolta da declinare, ogni autore secondo la propria memoria, prospettiva, sensibilità: sono davvero felice di poter contare su questo dialogo in *Utopia dell'ascolto*, dare fiducia alla complessità dei percorsi intrapresi dal compositore romano, al netto della parzialità comunque proposta nei diversi testi di seguito; ordinati secondo criterio alfabetico a garanzia della casualità che pure sa mettere le cose al giusto posto e prendendo sempre più confidenza con questa raccolta, mi auguro possa significare un passo deciso in direzione di un grande pensiero, non solo musicale, proposto con singolare costanza e fiducia da Walter Branchi. Non è mia intenzione preparare il lettore con una di quelle introduzioni che da sola spiega il libro, eppure qualche parola chiave con cui confrontarsi preliminarmente prima di errare tra le composte pagine che configurano lo spazio-tempo di questa lettura sarà magari di conforto. **L'incontro**, da quello personale degli autori con Branchi a quello parimenti personale degli ascoltatori coinvolti nella insolita circostanza andandole incontro preparati: non è la proposta che viene da noi, non funziona come siamo troppo abituati, e la cosa prova un certo distanziamento culturale in relazione alle pratiche attraverso cui la cosa musicale è soddisfatta, tra logica riproduttiva e controversa relazione copia-originale. Dove ricercare l'autenticità se non all'ascolto? Ebbene, siamo al cospetto di una musica da incontrare ancora! Tutti i contributi muovono in questa direzione: cosa nasconde l'incontro con la musica di Walter Branchi? Un percorso nei porsì ricorsivo di alcuni problemi ancora urgenti, che non slancia verso il futuro ogni idea di progresso, ogni attenzione dedicata alla musica elettronica. Allora questa raccolta può lasciare una traccia in relazione a questo fare nel tempo di Walter Branchi, la cui recente attitudine sta proprio nella divulgazione di queste scelte in materia di composizione musicale: ne sono spia i diversi momenti bibliografici (*Il pensiero musicale sistemico*, *Intero*) di cui questo libro si presenta come prolungata articolazione, a destare l'attenzione verso un pubblico che si preoccupa molto della musica come bene *assoluto*.

Sulla musica di Walter Branchi e la circostanza

Ambra Benvenuto

Un primo incontro con le musiche di Walter Branchi si deve alla rassegna “Scambi sonori”, organizzata da Antonio Mastrogiacomo presso il Conservatorio di Napoli “San Pietro a Majella”, subito dopo la presentazione del volume *Il pensiero musicale sistemico* i cui relatori furono Walter Branchi, insieme a Luigino Pizzaleo e Daniela Tortora. Tanto dalle parole, quanto dagli ascolti, l’impressione che ne ho tratto è stata quella di avere a che fare con una musica elettronica dalla solida struttura teorica ma non per questo gerarchica nei confronti del mondo e degli altri; una musica ancora vista come possibilità di confronto, un’intenzione che aveva visto da poco la luce, nell’aprile 2017, con la pubblicazione della rivista d.a.t. [divulgazioneaudiolestuale]. Se la musica di Branchi invita all’ascolto così da maturare un diverso grado di attenzione nell’abitare il mondo, i suoi scritti dimostrano che proprio la musica sistemica è una chiave di accesso a una filosofia praticata interrogandosi tanto su questioni estetiche quanto su problemi sociologici e culturali. Due anni dopo, condividendo i miei primi riferimenti teorici con il Maestro e quindi venendo a conoscenza della sua attenzione al concetto di circostanza, ho iniziato a capire che la sua musica sistemica può essere letta come parte di un progetto culturale più ampio ed esposto con parole chiare a tutti, in aperta analogia con gli scritti di Ortega y Gasset¹, seguendo piuttosto un impulso al coinvolgimento dell’Altro in un percorso conoscitivo guidato dalla pratica dell’ascolto. Entrambi, attraverso tantissimi scritti singoli ma non scollegati tra loro, spingono il lettore/ascoltatore a riflettere sulla relazione tra l’uomo e ciò che lo circonda attraverso un linguaggio chiaro, privo di elementi occlusivi, che mostra la fecondità del loro pensiero. Trattare la circostanza non significa circoscrivere: la musica e gli scritti possono portare a territori inaspettati, purché vi sia la disposizione a seguirne gli indizi.

In questo saggio, oltre a inquadrare filosoficamente la circostanza, si intendono portare alla luce gli altri punti di incontro tra Ortega y Gasset e Walter Branchi, entrambi pensatori da considerare nell’attuale dibattito sulla responsabilità del singolo in un mondo abitato insieme agli altri.

¹ «Quello di Ortega è un progetto culturale», O. Lottini, postfazione a J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, trad. it. a cura di O. Lottini, SE, Milano, 2016, p. 75. Lottini ricorda anche un altro studioso di riferimento della filosofia di Ortega, Luciano Pellicani, che ne propone «una lettura di Ortega ricca di implicazioni politiche e culturali». Ivi, p. 76.

1. Circostanze, Ortega e Branchi

Quello di circostanza è un riferimento mutuato dal pensiero del filosofo spagnolo Ortega y Gasset, un richiamo presente in diversi scritti di Walter Branchi² e assolutamente centrale nel suo ultimo libro *Intero* – eppure, quello di circostanza non è il solo punto di contatto tra i due.

Nella filosofia di Ortega, la circostanza è qualcosa di dato, qualcosa in cui io mi trovo *già* e differisce dalla prospettiva, punto di vista dell'uomo. La radicalità dell'*yo* in Ortega è data anche dal fatto che l'uomo si trova già non solo nella sua circostanza ma anche nel suo corpo: «Il mondo o circostanza in cui mi trovo collocato non è costituito solo dal paesaggio che mi circonda, ma anche dal mio corpo e dalla mia anima. Io non sono il mio corpo: me lo ritrovo e devo viverci sia esso sano o malato, ma non sono neppure la mia anima: anch'essa me la ritrovo e debbo servirmene per vivere [...] Corpo e anima sono cose e io non sono una cosa, ma un dramma»³. La vitalità e la soggettività dell'uomo non sono da ricercare nella fisicità corporea bensì nella vitalità più radicale, nel dramma che ne costituisce il fluire. Mentre la circostanza è l'insieme di pre-giudizi dati dall'educazione e dall'ambiente in cui l'uomo è coinvolto, la prospettiva esprime il potere che l'uomo ha di costruire i suoi giudizi, agendo tramite il suo punto di vista.

Circostanzialismo e prospettivismo, pur essendo intimamente collegati, non vanno confusi: il circostanzialismo vuole definire la singolarità di ogni individuo che non può essere sovrapposta a quella di un'altra persona; il prospettivismo, invece, vuole sottolineare la singolarità di *un* modo di vedere le cose. Il senso del prospettivismo risiede in una diade centrale nel filosofo spagnolo, quella di intimità-estraneità⁴, una coppia riguardante la capacità dell'uomo di orientare la propria attenzione non solo a ciò che si presenta spontaneamente sotto il proprio sguardo⁵, ma anche al suo mondo interiore.

² Ricordiamo che l'epigrafe di *Ormai sappiamo...* riporta proprio la celebre frase di Ortega, sintesi del circostanzialismo: «Yo so yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo». Si veda W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico, scritti 1975-2014*, Aracne, Roma, 2015, p. 261.

³ J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, in *Aurora della ragione storica*, trad. it. a cura di L. Rossi, Sugarco, Milano, 1983, p. 295.

⁴ In Branchi, invece, una coppia simile è interno/esterno, come si vedrà successivamente.

⁵ Nel discorso filosofico di Ortega, il prospettivismo e il circostanzialismo sono parti di un discorso più ampio che riguarda come l'uomo conosce il mondo e l'altro. Secondo il filosofo, l'uomo deve porre attenzione non solo a ciò che si presenta spontaneamente sotto il suo sguardo, ma anche al suo mondo interiore, deve, cioè, «*ensimismarse*»; «ensimismarse è il potere che l'uomo ha di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo, di porsi dentro di sé». J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, trad. it. a cura di L. Infantino, Armando Editore, Roma, 2001, p. 34. Un'altra corrispondenza di coppie dialettiche si potrebbe individuare tra

Mentre la prospettiva si riferisce alla singolarità di un modo di vedere le cose, la circostanza si riferisce anche al portato di questa singolarità⁶. Volendo analizzare le differenze sussistenti tra circostanzialismo e prospettivismo, Ortega sostiene che l'uomo è coinvolto in una serie di pre-giudizi dati dall'educazione e dall'ambiente in cui si trova, dalla sua circostanza. E tuttavia riconosce il potere che ha l'uomo di costruire i suoi giudizi e di agire tramite i suoi punti di vista, la sua prospettiva sulle cose.

Nell'appendice de *Il pensiero musicale sistemico*, dove viene chiarito il lessico essenziale a comprendere la teoria della musica sistemica di Branchi, la *circostanza* si riferisce a «qualunque particolarità di luogo, di tempo, di modo che accompagna un fatto o una cosa (dipendere dalle circostanze)»⁷ e differisce dal *contesto*, che invece «riguarda la percezione soggettiva della realtà»⁸. Nelle stesse pagine vengono chiarite altre parole-chiave utili a capire com'è fatta la musica sistemica. A tal scopo ricordiamo che un *sistema sonoro* è innanzitutto una metodologia, un modo di «organizzare una composizione musicale utilizzando le qualità dinamiche esistenti all'interno di un insieme di rapporti»⁹. La struttura di tale sistema è caratterizzata dalla scelta del numero di relazioni che lo formano, del suo *campo di forze*; la maggiore presenza di alcuni termini di rapporto rispetto ad altri definisce la

il sentire/ascoltare di Branchi ne *Il pensiero musicale sistemico* e hablar/decir. In *Miseria e splendore della traduzione*, Ortega distingue tra l'*hablar*, nel quale la parola viene ridotta ad una ripetizione meccanica e stereotipata – come nell'esempio del dizionario – e il *decir*, che – per utilizzare una parola appartenente al suo lessico – appartiene ad un livello intimo, primordiale, sentito. «Parlare è *principalmente* [...] usare una lingua formata ed imposta dall'ambiente sociale. Ciò però implica che questa lingua è stata già creata. La sua creazione non è semplicemente parlare, è inventare nuovi modi e, originariamente, significa inventare la lingua in assoluto. [...] Il dire – cioè l'anelito ad esprimersi, dichiarare – è dunque una funzione o un'attività anteriore al parlare ed all'esistenza di una lingua già formata» J. Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, trad. it a cura di C. Razza, il nuovo melangolo, Genova, 2001, p. 202.

⁶ A circostanzialismo e prospettivismo non corrisponde il soggettivismo poiché seguendo quest'ultima tendenza il mondo si ascrive al soggetto, conferendogli importanza decisiva, negando criteri di verità oggettivi. Anche se Ortega parla di punti di vista personali, il soggetto si trova sempre in una circostanza determinata e non scelta. La sicurezza di una propria interpretazione convive con una circostanza, un regno della stabilità rappresentato dalla Natura, contro il quale io non posso nulla. Di conseguenza, a differenza del soggettivismo, c'è un continuo rapportarsi del soggetto alla circostanza, un perenne relazionarsi generante un rapporto di “do ut des”.

⁷ W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 422.

⁸ *Ibidem*. L'ecosistema invece riguarda una dimensione oggettiva della realtà.

⁹ Ivi, p. 428. Sulla relazione tra sistema sonoro ed ecosistema, si veda L. Pizzaleo, *Walter branchi: dal sistema sonoro all'ecosistema* in W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit.

caratteristica della struttura-sistema. Si configura un tipo di gerarchia «sistemica [che] non può essere imposta dall'esterno (vedi la serie o il serialismo), ma è interna, [è] costitutiva e auto-regolativa del sistema stesso (auto-referenzialità del suono)»¹⁰. In poche parole: la musica sistemica è un invito a fare attenzione a molte relazioni che possono sfuggire.

2. Sull'attenzione

Giardiniere e compositore, Branchi propone una musica definita *sistemica* per la relazione imprescindibile tra la composizione e l'ambiente. A differenza dell'approccio cageano, dove l'attenzione ai suoni viene limitata dalla necessità del silenzio in un contesto ancora tradizionale quale la sala da concerto, Branchi suggerisce di aprire le porte e far entrare la musica, favorendo la reciprocità - naturale complessità - tra musica e ambiente, come è evidente, oltre che da alcuni scritti, dagli spazi scelti per gli *ascolti* del suo *Intero*. Scrive Branchi: «I suoni ambientali in 4'33" svolgono un ruolo PASSIVO: cioè, sono quello che sono, nell'ambito di una cornice tradizionale del far musica. [...] Nella mia musica invece, i suoni ambientali divengono ATTIVI perché il materiale sonoro da me composto è aperto all'interazione con essi, li ingloba facendoli essere parte della composizione»¹¹ Nello stesso scritto, gli interventi di Michela Mollia chiariscono ulteriormente le differenze tra gli approcci: «Direi che mentre John Cage predispose un vuoto da essere riempito, tu predisponi una rete. [...] I suoni, la tua composizione, la tua forma, predisponi una rete, una trama, attraverso la quale i suoni dell'esterno passano. Ciò che passa o non passa è determinato dal grado di attenzione percettiva che ogni ascoltatore metterà in atto»¹². Allo stesso modo di Ortega, l'attenzione è il faro che illumina una porzione della circostanza¹³. In *Sull'amore* Ortega y Gasset parla dell'attenzione come fissazione su un oggetto, a volontaria esclusione di altri, a differenza della condizione più naturale di prospettiva, riferita dunque a una vista di tipo

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ W. Branchi, *Ruolo passivo e attivo dei suoni ambientali* in *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., pp. 295-303.

¹² *Ibidem*.

¹³ «Penso che mentre Cage rinuncia a frapporre tra sé e il mondo un oggetto definito (una composizione musicale) tu, invece, "ti fai" mondo circostante, facendo in modo che una certa - specificatamente pensata forma - possa contenere il mondo», M. Mollia, *Ibidem*.

panoramico¹⁴ che esclude degli oggetti per lontananza e non per volontà. Osservando il mondo circostante, c'è una zona illuminata che denota la coscienza attenta e che dà rilievo agli oggetti illuminati dalla nostra attenzione. L'attenzione delimita un cono visivo che, oltre a essere indizio sulla personalità¹⁵ dell'osservatore, è il grado zero di relazione con il mondo: «Senza un minimo di attenzione non vedremmo nulla. Ma l'attenzione non è altro che una preferenza anticipata, preesistente in noi, per certi oggetti. Conducete nello stesso posto un cacciatore, un pittore e un contadino: gli occhi di ciascuno vedranno elementi distinti della campagna; a rigore, paesaggi differenti. E non si dica che il cacciatore preferisca il suo paesaggio venatorio dopo aver visto quelli del pittore e del contadino. No, non li ha visti; e, a rigore, non li vedrà mai. Fin dall'inizio, ogni volta che si trovava in un campo, fissava esclusivamente gli elementi del luogo riguardanti la caccia. Quindi, anche in un procedimento di conoscenza elementare come il vedere, che necessariamente deve essere simile in tutti gli uomini, siamo guidati da un preesistente sistema di interessi, di inclinazioni, che ci spinge a prestare attenzione ad alcune cose e a trascurarne altre»¹⁶. Se Ortega mette in guardia dalla *fissazione*, tra gli scritti di Branchi sulla musica narrata o rappresentata, si scorge il termine *intensificazione* atto a definire un rapporto preferenziale con la coscienza dell'osservatore¹⁷. Il comune denominatore tra la fissazione e l'intensificazione sta nell'inconsapevolezza di avere la propria attenzione orientata, ora dai pregiudizi, ora da un contesto. In entrambi i casi, si tratta di concetti utili ad invitare il lettore ad ampliare i propri orizzonti, passando da una cornice a un sistema.

¹⁴ Scrive Ortega: «Per vedere un oggetto dobbiamo disporre in modo adeguato il nostro apparato visivo. Se il nostro punto di vista è inadeguato, non vedremo l'oggetto o lo vedremo male» J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, op. cit., p. 19.

¹⁵ Per Ortega oggetti ai quali rivolgiamo maggiormente la nostra attenzione si riterranno indizi rivelatori della nostra personalità: «dimmi a cosa fai attenzione e ti dirò chi sei» J. Ortega y Gasset, *Sull'amore*, trad. it a cura di L. Rossi, Sugarco Edizioni, Varese, p.40. Al resto degli oggetti, confinati nell'oscurità, è affidata una parte secondaria di sfondo.

¹⁶ J. Ortega y Gasset, *Cuore e testa in Maschile e femminile*, trad. it a cura di Lucia Parente, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006, p. 205.

¹⁷ In tale rapporto «l'osservatore è chiaramente distinto dalla musica e dalla sua drammatizzazione. Quest'ultima si interpone tra musica e osservatore polarizzando la sua attenzione in modo "intenso e totalizzante"», W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 208.

3. Dal tempo allo spazio

Nella musica di Branchi, i suoni non sono più relazionati con la finalità di realizzare una melodia che racconti una storia. C'è piuttosto una ricerca di una "musica prima della musica" in cui «i suoni vengono prima che possano "raccontare"»¹⁸, collocandosi così in un dibattito già affrontato anche da Ortega negli articoli sulle avanguardie e la nuova musica che compongono *La disumanizzazione dell'arte*¹⁹. La musica di Branchi, lontana dalla narrazione, si configura come materiale di godimento estetico così come inteso dal filosofo spagnolo: un godimento dato da un lato dall'esercizio di allargare i propri orizzonti²⁰ e dall'altro dalla capacità di non regolare tale godimento sulla ricerca di una narrazione in cui rispecchiarsi²¹. Chi, nella nuova musica, continua a ricercare questo rispecchiamento va incontro all'impossibilità della contemplazione dell'opera²² poiché, per Ortega, ricercando ancora l'arte dei sentimenti personali²³, il soggetto non gode altro che di sé stesso²⁴.

Se nella musica tradizionale i suoni sono parte di una trama, la scoperta di una *musica prima della musica* risponde alle esigenze di chi abita una

¹⁸ W. Branchi, *Una musica prima della musica*.

¹⁹ *La disumanizzazione dell'arte* è composto da articoli usciti a puntate nel 1924 sul giornale madrileno "El Sol", pubblicati l'anno successivo come volume.

²⁰ «Ogni ostinazione nel mantenerci dentro il nostro orizzonte abituale significa debolezza, decadenza delle energie vitali. [...] Quando l'orizzonte si immobilizza, allora vuol dire che si è come anchilosato e che siamo entrati nella vecchiaia» J. Ortega y Gasset, Ivi, p. 35. In Branchi l'esercizio è quello di *accorgersi* degli elementi nel mondo circostante.

²¹ Si veda: «Alla gente piace un dramma quando riesce a interessarsi ai destini umani che le sono proposti. Gli amori, gli odi, le pene, le allegrie dei personaggi commuovono il suo cuore: la gente vi partecipa come se fossero casi reali della vita. E dice che un'opera è "buona" quando questa riesce a produrre quella quantità di illusione necessaria perché i personaggi immaginari siano intesi come persone viventi». J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, op. cit., p. 17. Ciò che si ottiene, procedendo in questo modo, è che l'arte viene appiattita sulla quotidianità: «In definitiva, l'oggetto di cui si occupa la gente quando parla di arte, cioè l'orizzonte su cui si appunta la sua attenzione, e le sue altre facoltà, è analogo a quello dell'esistenza quotidiana: figure e passioni umane. E la gente chiamerà arte l'insieme dei mezzi attraverso i quali le è consentito questo contatto con cose umane interessanti» Ivi, p. 18.

²² «chi cerca nell'opera d'arte la commozione per i destini di Tizio e Caio o di Tristano e Isotta e su di essi regola la sua percezione spirituale, non potrà contemplare l'opera d'arte» Ivi, p. 19.

²³ Scrive Ortega, su Beethoven: «Da Beethoven a Wagner il nucleo tematico della musica è consistito nell'espressione di sentimenti personali. [...] L'arte era, in maggiore o minore misura, confessione», Ivi, p. 37.

²⁴ «Invece di godere dell'oggetto artistico, il soggetto gode di se stesso: l'opera è stata soltanto la causa e l'alcol del suo piacere» Ivi, p. 39.

dimensione complessa in cui «tante cose coesistono, s'intrecciano e si rapportano»²⁵ e aderisce alla cultura «di chi sente di appartenere alla Terra e alla Natura»²⁶. La musica sistemica è innanzitutto l'invito a coniugare la consapevolezza delle potenzialità delle nuove tecnologie alla riforma del pensiero che conduce a un metodo compositivo al passo con gli altri progressi²⁷. Da questo punto di partenza è possibile capire in che modo la musica sistemica viene presentata in contrapposizione alla musica tradizionale, nell'introdurre *Il pensiero musicale sistemico* (Aracne, 2017)²⁸. In realtà, più che una contrapposizione si tratta, come accennato, della considerazione delle diverse tappe del pensiero e delle pratiche umane considerate nella loro complessità, in un contesto in cui coesistono forme diverse – in questo caso compositive - senza che l'una prevalga sull'altra. Le forme in discussione sono quelle della musica tradizionale e della musica realizzata mediante tecnologie digitali²⁹. L'utilizzo del computer come strumento musicale ha slegato l'altezza dei suoni dal tempo³⁰, dando la possibilità di creare un sistema di relazioni virtuali prima di ascoltare il suono che ne deriva. Questo significa che la musica può passare dalla dimensione oggettualistica e temporale a quella organicistica e spaziale. Distaccandosi dalla necessità della cornice, di un inizio e di una fine³¹, il compositore può

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «L'elaboratore è oggi l'unico mezzo in grado di rendere concreto un futuro alla musica purché venga impiegato per perseguire una nuova dimensione musicale e una nuova organizzazione del pensiero», W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 75.

²⁸ Nelle stesse pagine vi è la contrapposizione tra suono trovato e suono inventato. Il suono trovato si ottiene da «tutti gli strumenti musicali che in sostanza sono stati costruiti perfezionando ciò che l'uomo ha trovato in natura», W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 69, mentre «Ora, invece, è l'uomo che determina *a priori* un fenomeno secondo leggi da lui stesso stabilite che regolano tutti i parametri», Ivi, p. 70. Ricordando che «nel caso di una corda reale di pianoforte o di violino le frequenze dei modi seguono in maniera *approssimativa*, ma non esatta la successione armonica», Ivi, p. 72 – a differenza dei suoni generati elettronicamente, i cui parametri sono controllabili con precisione. Sulla distinzione tra i generatori di suono, si veda anche *Lo stato d'ansia*, in Ivi, p. 77, in cui Walter Branchi distingue la tecnologia meccanica dall'elettronica, definendo il rapporto tra il compositore e l'elaboratore. Sulla differenza tra suono trovato e suono inventato si veda anche *Suono inventato e suono trovato* in *Intero*, distribuito dalla rivista *i suoni, le onde...*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 2019, p. 65.

²⁹ «Faccio il compositore di musica che in altri tempi era definita 'elettronica' e che oggi, invece, appartiene alle nuove tecnologie digitali». W. Branchi, *Intero*, op. cit., p. 60.

³⁰ Si veda Ivi, p. 138.

³¹ «Questa è la sfida: uscire dal prima e dopo nella musica ed entrare nel suo qui ed ora. Abbandonare la successione sequenziale degli eventi sonori per lasciare spazio ad una loro integrazione parallela. Passare da una musica monodimensionale ad una pluridimensionale

relazionarsi al suono analizzando e intervenendo sulla sua dinamica (volume, spessore, tessitura...), ciò che lo rende organismo spaziale. Dalle rappresentazioni lineari della musica tradizionale si passa alla complessità di uno spazio sviluppato in profondità: «La profondità di questo spazio non è quella che con altezza e larghezza, forma le tre dimensioni dello spazio acustico della sopravvivenza. Essa non ha dimensioni geometriche, in quanto emergendo dalla profondità, non è una direzione nello spazio, ma una direzione dello spazio»³². L'elaboratore è una nuova possibilità di espressione dell'immaginazione: «Ad esempio, nella creazione musicale, il compositore è in grado di immaginare sia i limiti della composizione (sistema) che la composizione stessa (forma). Questa possibilità è completamente diversa da quella inerente alla creazione musicale con strumenti tradizionali in cui il compositore può sì immaginare la composizione, ma questa deve essere contenuta entro i limiti fisici del sistema-strumento musicale necessario alla sua concretizzazione»³³.

Il caso di Branchi è particolare perché le tecnologie sono lo strumento attraverso cui praticare un pensiero. Lontano dai *trend* attuali, in cui molto spesso la musica elettronica è sottofondo per un immaginario apocalittico, i frammenti di *Intero*³⁴ sono un invito ad accorgersi di una dimensione ancestrale ma comunque presente nel mondo: l'ambiente. La potenzialità dell'elaboratore come strumento sta nel potersi smarcare dalla filiazione dalle immagini (riferite alla tematizzazione del brano e implicanti una scansione temporale non divisibile dalle stesse) della musica tradizionale al fine di coinvolgere l'ascoltatore in una dimensione temporale tesa al divenire³⁵.

tessuta insieme ad altre cose» W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 255. L'abbandono della dimensione sequenziale della musica permette di includere l'ascoltatore fino ad ora posto fuori dal racconto. La musica tematizzata è concepita come un Io per gli Altri mentre gli ascolti sono mossi dalla volontà di ascoltare la musica e ciò con cui essa convive, in una dimensione in cui interno ed esterno compenetrano e abbattendo la barriera tra composizione e ambiente. Su questo, si veda *Autointervista con una sola domanda*.

³² Ivi, p. 161.

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ «*Intero* è l'insieme di tutte le mie composizioni a partire dal 1980. Ogni composizione, pur avendo un suo titolo, è parte dello stesso intero – sistema (è come una diversa espressione di una medesima persona)» Ivi, p. 286.

³⁵ A questo proposito, da *Configurare il tempo*: «La possibilità di operare musicalmente su dei segnali virtuali ci conduce ad una situazione compositiva profondamente diversa da quella legata ai suoni reali, pensati musicalmente come entità del tempo e quindi come "oggetti temporali" che, concretizzandosi e divenendo immagini del tempo, sono fortemente orientati verso un divenire. [...] Un tema musicale, nella sua organizzazione, rivela un doppio orientamento temporale: quello del suono singolo rispetto alla struttura tematica e quello della struttura tematica nei confronti della forma globale», Ivi, p. 114.

4. Dallo spazio al contesto

A una nuova concezione di musica e di spazio consegue la domanda circa il contesto adatto all'*ascolto* più che per trovare supporto visivo: «Ma una musica così concepita dove può essere ascoltata? [...] Non esiste il luogo o un luogo per la sua rappresentazione, piuttosto esistono contesti che potranno più o meno armonizzarsi con la musica e con noi stessi»³⁶. È il suono stesso ad essere luogo: «ogni oscillazione attraverso il nostro sistema di percezione divien luogo, luogo della mente. Ogni suono è interazione tra l'oscillazione che lo produce e lo spazio che è al suo esterno. Spazio dinamico, complesso, eventuale, pieno di incertezze e di irriducibilità»³⁷. Altra differenza tra la musica tradizionale e la musica sistemica è che quest'ultima non vuole *riempire* lo spazio – lo spazio è sempre pieno di suoni - quanto *aprirlo* a chi intende partecipare, spostando l'attenzione dai valori antropocentrici a quelli ecocentrici³⁸.

Un brano musicale sistemico è un brano la cui relazione con l'ambiente è posta al centro e in ambedue i sensi: «Un brano musicale sistemico, nella sua realtà fisica, è compreso nell'ambiente e nello stesso tempo lo comprende [...] lascia spazio a ciò che accade, è in sintonia con il mondo, asseconda ed è assecondata, risuona fa risuonare»³⁹. Mentre nella musica tradizionale i suoni dell'ambiente sono elemento di disturbo, quella sistemica è strutturata per accogliere ciò che l'ambiente ha da offrire – la composizione resta aperta ad essere completata dal contesto. Quindi, il luogo ideale per l'ascolto di musica sistemica è un luogo che non necessita di scenografia: l'elemento fondamentale è la vitalità, la realtà attiva e dinamica⁴⁰. La musica sistemica non ha bisogno di un luogo specificamente adibito, purché ci sia la possibilità

³⁶ Ivi, p. 145.

³⁷ Ivi, p. 189.

³⁸ «Una musica che non usa, che non si serve, che non privilegia, ma che rapportandosi alle cose le rispetta, dona e riceve vita, si accorda e ne accetta pienamente la convivenza perché è parte di esse e attraverso esse si rivela. Anche l'uomo è parte di questa complessità; partecipa ad un evento insieme, e trae piacere nell'*ascoltare ascoltando*. Lui non è il centro ma è compreso; ascolta una musica, ascoltando l'ambiente». Ivi, p. 171. Si veda anche A. Mastrogiacomo, *La radicalità di Walter Branchi, una musica per ascoltare* in *roots-routes*, anno 9, n. 29 gennaio-aprile 2019, disponibile al link <https://www.roots-routes.org/la-radicalita-walter-branchi-musica-ascoltare-antonio-mastrogiacomo/>

³⁹ W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 319 e p. 199.

⁴⁰ Su questo, si veda W. Branchi, *Preparare un ascolto* in *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., e *La circostanza nell'ascolto* in *Intero*, op. cit., p. 30.

di partecipare all'ascolto di una musica che possa legarci al mondo e non isolarci da questo⁴¹.

Proprio a partire dalle leggi del suono è possibile rintracciare il legame tra la musica e la natura: «Le stesse leggi che lo governano, governano molti altri fenomeni con cui entra in risonanza: IL SUONO È COME LATERRA, L'ACQUA, IL VENTO! Non nel senso che ne è l'espressione acustica, ma perché è fatto della stessa natura della terra, dell'acqua del vento»⁴². La composizione di un *Intero* con suoni inventati – e l'invito all'ascolto di un frammento - crea un sistema sonoro in cui a differenza della musica tradizionale non c'è bisogno di un appiglio visivo⁴³, narrativo. Questa musica elettronica non mira ad essere rappresentata ma alla creazione di un evento in cui l'ascoltatore può ascoltare i suoni stabiliti, composti, insieme a quelli accidentali dello «Spazio-sistema che sia al tempo stesso eco della musica e dell'universo e il cui ordine di relazioni, da quelle architettoniche a quelle di posizione ed orientamento cosmico, sia espressione dell'unitarietà dell'universo»⁴⁴. L'evento musicale diventa tale grazie al «pulsare di una musica [che] si ripercuote e interagisce con tutto lo spazio ad essa circostante»⁴⁵ creando una dimensione in cui non si percepisce isolatamente ma si partecipa a un'interazione globale. Infatti, «Non è tanto importante l'effetto che una musica produce di *per sé* sull'ascoltatore, quanto come essa si armonizza in un insieme di sistemi tra cui naturalmente si colloca anche l'ascoltatore»⁴⁶.

5. Musica sistemica: relazioni e partecipazione

A partire dalla definizione di sistema sonoro⁴⁷ è possibile seguire le diramazioni cui conduce il pensiero di Branchi. Come si deduce dalla

⁴¹ Si veda W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, p. 136. Sullo stesso argomento si veda *La circostanza nell'ascolto musicale*, op. cit.

⁴² Ivi, p. 60.

⁴³ «Il fatto che non avvenga nulla di visivamente coinvolgente la nostra attenzione durante l'esecuzione. Non è certo un'assenza ma, al contrario, è un punto di forza che gioca a favore di una maggiore concentrazione [...] Ascoltare con le orecchie e non con gli occhi, è sicuramente un aiuto per ricercare l'essenza tra l'evento musicale e la nostra partecipazione, tra la sollecitazione e l'attività fantastica che esiste in ognuno di noi» Ivi, p. 100.

⁴⁴ Ivi, p. 101.

⁴⁵ Ivi, p. 103.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Sulla differenza tra *sistema* e *aggregato*: «in un *sistema* le entità o parti sono sempre in relazione tra di loro e, nello stesso tempo, con il sistema, ovvero con l'intero, secondo un

definizione, la musica sistemica presuppone delle relazioni. Da un lato, le relazioni formano uno spazio interno della composizione; dall'altro, la composizione interagisce con lo spazio esterno⁴⁸. È partendo dal sistema sonoro che è possibile indagare la relazione interno/esterno in una composizione musicale. Tradizionalmente, l'interno fa riferimento alla forma musicale stessa mentre l'esterno viene letto come un contenitore cui adattarsi. Volendo capire com'è fatto un sistema sonoro, è bene tenere presente, invece, che in questo caso l'interno è evento potenziale e l'esterno è «la struttura musicale [che] assumendo dimensioni come tempo e spazio diviene forma e quindi evento espresso tanto che, in questo suo divenire, crea rapporti con tutto il mondo che la circonda»⁴⁹. L'apertura al divenire è ciò che rende l'evento musicale un'*esperienza di contesto* in cui «un brano musicale non incontra soltanto me, ma tutto ciò che insieme a me costituisce il contesto di quel determinato momento»⁵⁰. Si tratta di un'*esperienza di contesto* diversa da quella della musica tradizionale che ha necessità di collocazione in un luogo protetto come le sale da concerto e molto più aperto all'accidentale, a un contesto risultante dall'insieme di tante circostanze.

Che l'ascoltatore partecipi o meno, la musica resta «compositivamente pensata per essere dipendente dall'ambiente e in grado di modificare e farsi modificare da esso»⁵¹. Ciò è reso possibile anche dal fatto che, a differenza della musica tradizionale che ha degli intermediari, la musica elettronica può essere riprodotta rispettando sempre gli stessi parametri – eppure, rendendo parte del processo compositivo anche la scelta del contesto⁵², si «favorisce la totale concentrazione nei confronti della musica ad un livello di partecipazione profondamente diverso da quello a cui siamo abituati»⁵³. È la dissolubilità del legame tra immagine e musica che rende l'ascoltatore partecipante a un *sistema sonoro*⁵⁴ le cui caratteristiche fondamentali sono energia e relazione.

principio di compenetrazione. In un *aggregato*, invece, le parti sono semplicemente sommate e non hanno necessariamente relazione con il sistema». Ivi, p. 128.

⁴⁸ Ivi, p. 222.

⁴⁹ Ivi, pp. 132-133.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 104.

⁵² «Comporre significa scegliere», Ivi, p. 124.

⁵³ Ivi, p. 103.

⁵⁴ «Un sistema sonoro è costituito da *entità* regolate da *relazioni* o rapporti, sia tra loro che tra i loro *attributi*». Ivi, p. 127.

La creazione di un sistema sonoro si pone così come possibilità di una circostanza che, pur essendo una condizione di irriducibile singolarità⁵⁵, non esclude la convivenza con gli altri, anzi: «L'individuo vive, pensa e agisce di continuo in una sfera di comunanza, e solo in questa può intendere»⁵⁶. L'uomo dev'essere analizzato nella sua dimensione sociologica, di comunanza con gli Altri, e non *in vitro*: «La nostra vita infatti consiste nell'articolazione di tanti piccoli mondi o territori [...] Soltanto nell'astrazione scientifica esistono cose, cioè realtà che non hanno a che fare con noi, ma che stanno lì, a sé stanti indipendentemente da noi. [...] Per noi, ogni cosa è qualcosa con cui dobbiamo avere un qualche rapporto, di cui dobbiamo occuparci»⁵⁷. In *Verso l'uno* di Branchi l'invito a una visione olistica, guidata da un pensiero omnicomprensivo, sensibile a capire che ogni elemento è componente di un Intero⁵⁸.

Se nel lessico di Branchi *partecipazione* significa «“far parte”, essere presenti e presenza può esserci solo nella relazione e nella comunicazione con le altre cose»⁵⁹ cercando, nel contesto musicale, di «integrare il tempo della musica con il nostro tempo interno e il tempo di ogni cosa che è l'essenza del partecipare»⁶⁰, anche in Ortega il *convivere* è «l'atteggiamento che possiamo chiamare naturale, normale, quotidiano»⁶¹. *Adamo nel paradiso* raccoglie un altro punto di contatto tra il pensiero di Ortega e la pratica di Branchi: è qui che Ortega tratta delle relazioni delle cose che costituiscono il mondo, rifiutando la possibilità di una conoscenza di un singolo elemento *in vitro*: «per produrre una cosa, una *res*, abbiamo per forza bisogno di tutte le altre.

⁵⁵ La circostanza di una persona è anche il suo vissuto ed è per questo che uno scambio di posti non basta a sanare l'incomunicabilità della propria posizione. Si veda, ad esempio: «*La nostra idea della realtà non coincide con la realtà*» J. Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, in *Aurora della ragione storica*, op. cit., p. 246. Per Ortega «il punto di vista individuale è l'unico dal quale si può guardare il mondo nella sua verità» J. Ortega y Gasset, *Verità e prospettiva* in *Il tema del nostro tempo*, trad. it a cura di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Sugarco Edizioni, Varese, 1994, p. 145.

⁵⁶ G. Cacciatore, *Ortega y Gasset e Dilthey*, in *Storicismo problematico e metodo critico*, Guida, Napoli, 1993, p. 313.

⁵⁷ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla felicità*, trad. it. (leggermente modificata) a cura di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Sugarco Edizioni, Varese, 1994, p. 186.

⁵⁸ «Comprendere l'universo significa essere coscienti del fatto che le caratteristiche di ogni intero non sono riducibili alle mere caratteristiche delle sue parti considerate isolatamente. Un intero è tale in quanto interrelazione tra parti costitutive secondo un ordine proprio. Un intero è a sua volta in relazione con altri interi a formare un intero più grande» W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit., p. 92.

⁵⁹ Ivi., p. 427.

⁶⁰ *Ibidem*. Si veda anche *Le 'cose' dell'uomo... in Intero*, op. cit., p. 125.

⁶¹ Ivi., p. 101.

Pertanto realizzare non sarà copiare una cosa, ma copiare la totalità delle cose, e visto che questa totalità non esiste se non come idea della nostra coscienza»⁶², per realizzare la nostra visione del mondo, abbiamo bisogno di avere l'idea di un quadro completo. In altri termini, l'uomo da un lato vede la Natura - regno della stabilità - mentre dall'altro osserva il variare e lo scorrere delle relazioni che mutano nel tempo, lo scorrere della vita. Mentre alla scienza spetta il compito di scomporre l'unità della vita nei due mondi della natura e dello spirito, all'arte spetta il compito di fonderli di nuovo poiché ogni cosa è formata sia dalla materia, sia dallo spirito. Non è possibile essere governati dalla ragione o dallo spirito: per Ortega, le attività si regolano sul doppio imperativo presentato in *Tema del nostro tempo*:

ATTIVITA'	IMP.CULTURALE	IMP.VITALE
Pensiero.....	Verità.....	Sincerità
Volontà.....	Bontà.....	Impetuosità
Sentimento.....	Bellezza.....	Godimento ⁶³ .

Sebbene la Natura sia presentata come regno della stabilità, i corpi che la animano sono innervati da ideali. In accordo alla «la biologia di ogni essere deve analizzare non solo il suo corpo e la sua anima, ma anche descrivere l'inventario dei suoi ideali. A volte siamo vittime di una decadenza vitale che non deriva da malattia del nostro corpo né dalla nostra anima, ma da una cattiva igiene di ideali»⁶⁴. L'igiene degli ideali avviene non mediante astrazione ma prendendosi la responsabilità della propria presenza nel mondo e nei confronti degli Altri.

Se per Branchi il giardino è il luogo della complessità, in Ortega l'assunzione di responsabilità⁶⁵ avviene in un mondo stratificato⁶⁶ di cui una

⁶² J. Ortega y Gasset, *Adamo nel paradiso* in *Meditazioni del Chisciotte*, trad. it. a cura di B. Arpaia, Guida Editore, Napoli, 2000, p. 220.

⁶³ Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, op. cit., p. 101. Anche *Spagna Invertebrata e Comentario sobre la caza*, Ortega sottolinea più e più volte l'importanza dell'unione tra la cultura e gli ideali dell'uomo con la vitalità. Il rischio è una cultura priva di vitalità o una vitalità priva di cultura.

⁶⁴ J. Ortega y Gasset, *Sull'amore*, trad. it. a cura di L. Rossi, Sugarco Edizioni, Varese, 1994, p. 113.

⁶⁵ «La circostanza – il qui e l'adesso in cui siamo indefettibilmente inseriti e di cui siamo prigionieri – non ci impongono in ogni momento un'unica azione o da fare, ma varie possibilità, e ci lasciano crudelmente abbandonati alla nostra iniziativa ed al nostro estro; quindi, alla nostra responsabilità» J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, op. cit., p. 53.

⁶⁶ Bisogna ricordare che la struttura del mondo è costituita di vari piani, che ognuno di noi personalizza: «la cosa che c'interessa, poi l'orizzonte sul quale la cosa appare, infine l'al-di

metafora utile è il bosco. È nel bosco che lo sguardo può vagare da un oggetto all'altro in modo superficiale o addentrarsi in profondità. attraverso questo spazio naturale che si può capire come condurre un'osservazione che possa dirsi accurata per la quale non basta il presentarsi spontaneo degli oggetti. Se si immagina di essere in un bosco, inizialmente viene spontaneo pensare che esso sia composto da ciò su cui il nostro sguardo si posa per primo. In realtà, l'ambiente non è composto solo dagli alberi che ci si presentano subito nel nostro campo visivo ma anche da ciò che non si vede. È una natura invisibile perennemente latente ed è per questo che nell'avanzare si ha l'impressione che un attimo prima sia avvenuto un cambiamento proprio in quel luogo. Il bosco è quel luogo che si presenta sempre più in là di quello in cui si è: «da uno qualunque dei suoi punti, il bosco è una possibilità. È un sentiero in cui potremmo addentrarci; è un luogo da cui scaturiscono sorgenti dalle quali ci giunge un debole rumore portato dal silenzio, che potremmo scoprire a pochi passi; sono versetti di canti di lontani uccelli appollaiati su dei rami sotto ai quali potremmo arrivare. [...] Ciò che del bosco si trova davanti a noi in modo immediato è solo un pretesto affinché il resto rimanga nascosto e distante»⁶⁷. Nella tensione uomo-mondo, bisogna sempre tener conto che c'è un *a quo* e un *ad quem*: «Il termine *a quo* è la natura così com'è. Per modificarla, occorre fissare il termine su cui comincia a essere modellata. Quest'altro termine, *ad quem*, è il progetto di vita dell'uomo»⁶⁸. È l'immaginazione a giocare un ruolo fondamentale, in quanto, oltre ad essere guida per l'intelligenza e «creatrice di progetti di vita»⁶⁹.

In conclusione

«L'aspirazione verso l'arte pura non è, come si suol credere, un atto di superbia ma, al contrario, un atto di grande umiltà»⁷⁰.

La datità della circostanza di Ortega viene declinata musicalmente da Branchi mediante la creazione di una circostanza nella circostanza, facendo sì che i *partecipanti* siano invitati all'ascolto di un sistema sonoro che è indirizzato

là latente. [...] Tutti portiamo nella nostra immaginazione un diagramma del mondo» J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, op. cit., pp. 70-82.

⁶⁷ J. Ortega y Gasset, *Meditazione preliminare*, in *Meditazioni del Chisciotte*, op. cit., p. 53.

⁶⁸ Ivi, p. 301.

⁶⁹ J. Ortega y Gasset, *Aurora della ragione storica*, op. cit., p. 312.

⁷⁰ J' Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, op. cit., p. 66.

non all'ascoltatore generico ma per far risuonare il mondo cui si appartiene. Lontano dalla ricerca degli applausi e del palcoscenico, Branchi abbandona il ruolo del compositore protagonista per realizzare l'irripetibile, una circostanza per chi vuole ascoltare.

Riferimenti bibliografici

- Branchi W., *Il pensiero musicale sistemico, scritti 1975-2014*, Aracne, Roma, 2015;
- Branchi W., *Intero*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 2019;
- Mastrogiacomo A., *La radicalità di Walter Branchi, una musica per ascoltare* in *roots-routes*, anno 9, n. 29, gennaio-aprile 2019;
- Ortega y Gasset J., *Aurora della ragione storica*, trad. it. a cura di L. Rossi, Sugarco, Milano, 1983;
- Cacciatore G., *Ortega y Gasset e Dilthey*, in *Storicismo problematico e metodo critico*, Guida, Napoli, 1993;
- Mollia M., *Ruolo passivo e attivo dei suoni ambientali* in *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit.;
- Mollia M., *Più vero del vero. Ambiente e suono nell'esperienza di due compositori: Walter Branchi e Barry Truax*, in Aa. Vv., *Musica/Realtà*, anno 37, numero 114, Lim, Lucca, 2017;
- Mollo M.L., *Ortega e la questione dell'intersoggettività: sospetto o evidenza dell'Altro?*, in *La vocazione dell'Arciere. Prospettive critiche sul pensiero di Ortega y Gasset*, a cura di G. Cacciatore e A. Mascolo, Moretti & Vitali, Bergamo, 2009.
- Mollo M.L., *El otro y su pupila: Notas sobre la teoría de la intersubjetividad en Ortega*, in Aa. Vv., *Las dimensiones de la vida humana: Ortega, Zubiri, Marías y Laín Entralgo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010;
- Ortega y Gasset J., *Il tema del nostro tempo*, trad. it a cura di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Sugarco Edizioni, Varese, 1994;
- Ortega y Gasset J., *Sull'amore*, trad. it. a cura di L. Rossi, Sugarco Edizioni, Varese, 1994;
- Ortega y Gasset J., *Meditazioni sulla felicità*, trad. it. a cura di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Sugarco Edizioni, Varese, 1994;
- Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte*, trad. it. a cura di B. Arpaia, Guida Editore, Napoli, 2000;
- Ortega y Gasset J., *Miseria e splendore della traduzione*, trad. it a cura di C. Razza, il nuovo melangolo, Genova, 2001;

Ortega y Gasset J., *L'uomo e la gente*, trad. it. a cura di L. Infantino, Armando Editore, Roma, 2001;

Ortega y Gasset J., *Cuore e testa in Maschile e femminile*, trad. it a cura di Lucia Parente, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006;

Ortega y Gasset J., *La disumanizzazione dell'arte*, trad. it. a cura di O. Lottini, SE, Milano, 2016;

Pizzaleo L., *Walter Branchi: dal sistema sonoro all'ecosistema*, in W. Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, op. cit.

Accostamenti: Walter Branchi, Barry Truax e Hildegard Westerkamp

Valentina Bertolani

In queste pagine vorrei provare ad articolare alcune informazioni basilari su esperienze di ascolto contemporanee a Branchi che hanno segnato la musica canadese e le pratiche internazionali della *soundscape composition* e della *acoustic ecology*. In particolare, in questa sede mi interessa esplorare fino a che punto è possibile e utile stabilire paralleli tra il lavoro di *soundscape composition* e *acoustic ecology* portato avanti alla Simon Fraser University, una delle culle di questi filoni, e il lavoro di Walter Branchi. In particolare, i due accostamenti che propongo sono con due esponenti del World Soundscape Project: Barry Truax e Hildegard Westerkamp. Entrambi sono voci di primo piano della comunità musicale canadese e della comunità internazionale che si interessa di *acoustic ecology*. Con entrambi Branchi ha un rapporto diretto e soprattutto con Truax sviluppa un rapporto di amicizia che prosegue almeno dagli anni Ottanta.

Il lavoro di Branchi viene spesso messo in relazione con la sua partecipazione al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, un argomento che anche io ho esplorato in passato e che Branchi ha recentemente rivisitato (Branchi 2018). In particolare, è sicuramente forte il legame tra l'esplorazione della pratica di ascolto e compositiva di Branchi, gradualmente sempre meno tangibile, e la sua ricca esperienza improvvisativa in vari gruppi. Allo stesso modo, esperienze successive hanno influenzato la sua concezione compositiva, come ad esempio il periodo come Fulbright Fellow all'università di Princeton nel 1979 o il periodo come compositore in residenza al CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) dell'università di Stanford nel 1984. Infatti, se la composizione elettronica è sempre stata un elemento di esplorazione per Branchi, la computer music diventa un elemento centrale nella sua produzione a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Fondamentale per questo testo è l'esperienza di Branchi come compositore in residenza alla Simon Fraser University nel 1984, durante la quale incontrò i membri del World Soundscape Project.

Questo scritto propone per l'appunto non paragoni ma accostamenti, per riprendere la formula di Michela Mollia, che pure ha discusso nello stesso testo Truax e Branchi (Mollia 2017, 61). L'accostamento ha il duplice fine di ampliare il bagaglio di concetti con cui affrontare da un punto di vista musicologico il lavoro di Branchi e di collocare il compositore italiano in un orizzonte internazionale. Inserire Branchi in un contesto più ampio dell'Italia è essenziale per trovare paralleli alla pratica di ascolto di Branchi, visto che non sembra azzardato affermare che in Italia Branchi sia stato il pioniere dell'ascolto come pratica che va oltre l'audizione musicale tradizionale.

1. Il World Soundscape Project (WSP) e Barry Truax

Il World Soundscape Project (WSP) è un'iniziativa partita nella seconda metà degli anni Sessanta dall'allora appena fondato Dipartimento di Comunicazione della Simon Fraser University a Burnaby, nell'area metropolitana di Vancouver. All'origine del progetto c'è la volontà del compositore canadese R. Murray Schafer di attirare l'attenzione sull'inquinamento sonoro sempre più pervasivo e in particolare sul profilo acustico di Vancouver, in rapida mutazione. All'altezza del 1973 il progetto riunisce un gruppo di giovani compositori: Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, e Hildegard Westerkamp.¹ Il movimento evolve rapidamente da un atteggiamento di allarme per il mutamento dell'ambiente sonoro e per l'invasione di agenti sonicamente inquinanti a un approccio che, pur continuando a denunciare l'inquinamento sonoro, non si limita a lanciare l'allarme ed è più positivamente incentrato sull'ascoltatore e sull'atto di ascoltare l'ambiente sonoro. Gli anni tra il 1973, con il saggio *The Music of the Environment*, e il 1977, con il saggio *The Tuning of the World*, entrambi di R. Murray Schafer, registrano questo cambiamento.

Il periodo intorno a cui Branchi è compositore in residenza alla Simon Fraser University è particolarmente importante ed è un ulteriore passo avanti rispetto alla posizione iniziale del gruppo. Il 1984, infatti, vede la pubblicazione di *Acoustic Communication* di Barry Truax. Il testo, originariamente concepito come un supporto didattico, esplora nella prima parte l'ascolto come uno scambio di informazioni a livello fisico, sociale, culturale e ambientale. Nella seconda parte, il volume si concentra sul ruolo che la tecnologia ha avuto e ha nel modificare la nostra esperienza di ascolto

¹ Per indicazioni generali sulla storia del gruppo si veda <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html> (consultato 19 giugno 2020).

e sulle potenzialità che apre al compositore (ad esempio la documentazione e la trasposizione contestuale). Intendere l'ascolto come scambio di informazioni è già un elemento che lega fortemente il discorso di Truax e quello di Branchi, che non a caso pubblica il suo testo *La comunicazione musicale: pensiero e mezzo elettronico* (1979, ora in Branchi 2017) in versione francese in un volume curato da Marc Battier e Barry Truax nel 1981. In questo testo Branchi propone di intendere la musica (così come le altre arti) come una trasmissione di informazioni (p. 60).

Per entrambi i compositori la concezione dell'ascolto e della fruizione sonora come scambio di informazioni porta a sottolineare l'importanza del contesto: «The communicational approach also contributes the very useful notion of context and stresses its importance to the understanding of messages. A sound means something partly because of what produces it, but mainly because of the circumstances under which it is heard» (Truax 1984, xii). Questa citazione richiama da vicino l'esempio della Madonna col Bambino al Museo degli Uffizi utilizzato da Branchi nel suo testo cinque anni prima per spiegare lo stesso concetto (Branchi 2017, 64). Truax prosegue: «Acoustic communication attempts to understand the interlocking behavior of sound, the listener and the environment as a system of relationships, not as isolated entities. The listener is also a soundmaker, and even the sound of one's own voice comes back to the ear colored by the environment. With sound, everything interacts with everything else» (Truax 1984, xii). Nel trattare il contesto come uno degli elementi fondamentali della comunicazione entrambi i compositori sembrano rifarsi genericamente al modello teorico proposto da Roman Jakobson negli anni Sessanta; entrambi tradiscono quindi un approccio strutturalista (cosa non sorprendente vista l'epoca) che viene poi smussato e abbandonato in testi più recenti, come notato da Mollia che spiega che per Branchi «per entrare in un'altra concezione della musica occorre un cambio di paradigma, passare cioè dalla dimensione del “segno” – ossia dello *stare per* – a quella della “circostanza” – ossia *stare con*». Da qui la bellissima definizione di Branchi come «creatore di circostanze» (Mollia 2017, 67).

Il fatto che i due compositori pongano negli stessi anni l'accento sull'ascolto come scambio di informazioni e sull'importanza del contesto, e il fatto che il loro vocabolario è molto simile (entrambi parlano di elementi «interni» ed «esterni» e di «contesto») non significa che le rispettive visioni siano facilmente sovrapponibili. Anche qui gli scritti dei compositori sono rivelatori: in questo caso, il testo di Truax *La complessità interna ed esterna della musica*, pubblicato in parallelo nel 1994 in italiano in «Musica/Realtà» (in questa versione il testo è dedicato a Walter Branchi) e in inglese in

«Perspectives of New Music», e il testo di Branchi *L'esterno della composizione musicale*, datato dall'autore tra il 1990 e il 1992.

Truax nota che l'«interno» e l'«esterno» della musica, nella sua definizione, corrispondono a quelli che tradizionalmente si considerano gli aspetti «musicali» ed «extra-musicali» (Truax 1994a, 130). Il contesto, ovvero questo elemento di complessità esterna, può essere di tre tipi: (1) livello fisico, ovvero «tutti gli aspetti oggettivi dell'evento musicale, come lo spazio dove avviene, il momento o l'occorrenza, i musicisti, le voci o gli strumenti e, non di minore importanza, il pubblico» (Truax 1994a, 141); (2) livello sociale, ovvero «tutti gli aspetti materiali del contesto che circondano l'evento musicale ma che lo influenzano solo indirettamente» (147); (3) livello psicologico, ovvero «un mondo apparentemente infinito di possibilità interiori, [...come] emozioni, archetipi, immaginario, metafore, miti, simboli e sogni» (149). Branchi utilizza le stesse parole e in parte presenta lo stesso scenario, ma le sue definizioni espongono in maniera forse più articolata il rapporto tra esterno e contesto. Come in Truax, ma più precisamente, in Branchi l'interno musicale si riferisce a «come le parti sono state tessute insieme, come le trasformazioni tematiche si sono sviluppate, come il poi segue il prima, come si articola la struttura»; la dimensione esterna invece è definita dalle «relazioni che essa [la musica] crea con tutte le cose che la circondano nel momento in cui si manifesta» (Branchi 2017, 127). Come Truax, così anche Branchi denuncia lo storico disinteresse verso il secondo aspetto a favore del primo.

Analizzare i testi in parallelo ci aiuta a comprenderli meglio, a favore del pensiero di entrambi i compositori. Branchi offre una descrizione più chiara del sistema relazionale tra le tre categorie «interno», «esterno» e «contesto». Infatti scrive:

Interno. È definito, o posto in essere, tramite una struttura musicale ideata sotto forma di “evento potenziale”.

Esterno. La struttura musicale, assumendo dimensioni come tempo e spazio, diviene forma e quindi evento espresso tanto che, in questo suo divenire, crea rapporti con tutto il mondo che la circonda.

[...]

La fusione delle due dicotomie interno-esterno e essere-divenire, definisce le condizioni per una esperienza che in quanto tale è sempre *esperienza di contesto*. (Branchi 2017, 128, corsivo nell'originale)

Nella visione di Branchi, la sfida posta al compositore è più radicale. Infatti si tratta di adeguare l'esterno alle esigenze dell'interno e non solo aprire

l'interno ad una maggiore consapevolezza dell'esterno. Infatti, Branchi lamenta con molta lucidità le condizioni della vita concertistica. Osserva infatti che:

L'esterno viene accettato come qualcosa che la storia ci ha consegnato in forma pressoché immutabile. È fatto di pubblico, di luoghi d'ascolto come sale da concerto, teatri d'opera, di canali di commercializzazione che pubblicano su carta, stampano dischi propongono giovani talenti. Apparentemente l'esterno è definito così, e una composizione deve trovare il modo di inserirsi e al limite di adattarsi; l'esterno è una sorta di contenitore che chiede al compositore musica *ad hoc*. (Branchi 2017, 127)

Branchi quindi desidera rimettere in discussione le modalità della fruizione musicale — non solo la sala da concerto, ma anche l'editoria e l'industria discografica. Truax, invece, si limita a descrivere le conseguenze che il contesto (nei suoi tre livelli) ha sul lavoro compositivo. Questa differenza di approccio diventa evidente nel proseguo della carriera compositiva dei due: se Truax continua a lavorare all'interno di un contesto modificando la sua attività compositiva o il suo rapporto con il pubblico senza radicalmente alterarli, Branchi è risoluto a smantellare questo esterno oppressivamente immutabile cercando altri spazi e altre relazioni tra compositore, luogo e pubblico. In altre parole, alterando il contesto radicalmente.

D'altra parte, però, il testo di Truax ci aiuta a vedere il lavoro di Branchi da angolazioni inaspettate. Il testo di Truax, infatti, è profondamente radicato nel discorso della cosiddetta *new musicology* allora emergente nell'ambiente accademico nordamericano. Questo contesto culturale si ricava da espliciti riferimenti a Susan McClary and John Shepard, entrambi impegnati a contestare l'impostazione patriarcale del discorso musicologico tradizionale. La corrente della *new musicology* sarebbe dovuta essere infatti l'ovvio corredo scientifico ad una riflessione sul «contesto» portata avanti negli anni Ottanta e Novanta del ventesimo secolo. Sfortunatamente però, la comunità musicologica dell'Europa continentale ha largamente ignorato (se non addirittura schernito) i lavori prodotti da questa corrente, impoverendo la discussione del rapporto tra musica e problematiche sociali che non siano strettamente politiche. L'accostamento dei testi di Truax e di Branchi può dunque aprire nuove strade alla ricerca e collocare in una prospettiva non scontata l'«esterno della composizione» di Branchi.

2. Il World Soundscape Project (WSP) e Hildegard Westerkamp

Hildegard Westerkamp è una compositrice tedesca di nascita e canadese di adozione, e una dei membri storici del WSP. Westerkamp è stata in contatto con Branchi non solo attraverso il WSP ma anche successivamente: per esempio, come ospite del Festival «Orecchio della Terra» organizzato nel 2010 a Pesaro da Eugenio Giordani e David Monacchi, a cui sia Westerkamp sia Branchi erano invitati. In quell'occasione il titolo del suo intervento era «Acoustic Ecology and soundscape composition — where is the link?». Il titolo riecheggia un suo scritto del 2002 pubblicato su «Organized Sound»: *Linking soundscape composition and acoustic ecology*. Questo testo nasce dalla sentita necessità di descrivere più dettagliatamente, sia da un punto di vista tecnico sia estetico, cosa si intende (o meglio, cosa si intendeva nel 2002) con un'etichetta ambigua eppure sempre più diffusa. Chiaramente per Westerkamp le *soundscape compositions* necessitano l'utilizzo di materiali trovati: suoni ambientali acquisiti (dal compositore o da altri) tramite la registrazione. Fondamentale secondo Westerkamp è che questi materiali siano lavorati, durante l'atto compositivo, salvaguardando la loro integrità sistemica, ovvero la loro relazione al luogo di registrazione e il loro rapporto con l'ascoltatore/compositore che li ha registrati (Westerkamp 2002, 53–4). È innegabile che la *soundscape composition* descritta in questi termini da Westerkamp sia diversissima e non assimilabile al lavoro di Branchi. (Mollia sottolinea una simile divergenza di approccio compositivo tra Branchi e le *soundscape compositions* di Truax (Mollia 2017, 61–2)). Tuttavia, nello spiegare come una *soundscape composition* si colleghi ad un'etica di *acoustic ecology*, Westerkamp offre delle riflessioni che ci possono tornare utili per contestualizzare Branchi e creare possibili accostamenti estetici.

In primo luogo, Westerkamp spiega come il luogo esplorato acusticamente per ragioni compositive debba essere conosciuto attraverso tutti i sensi e non solo attraverso l'udito (ovvero la registrazione). In particolare sottolinea come si debba creare una relazione personale tra il compositore e il luogo, basata su questa «extended knowledge» (o conoscenza allargata): «the recordist/composer's knowledge of a place extends beyond the recorded soundscape to the smells, the air, the temperature, the time of day, the atmosphere, the feel of a place, the season, the social situation and, significantly, the changes that occur when a microphone enters a space» (Westerkamp 2002, 55). La stessa conoscenza allargata (e in realtà inesauribile vista la natura dinamica e cangiante del paesaggio, non solo sonoro) è alla base del rapporto che Branchi instaura con gli spazi per i suoi ascolti.

Questa relazione sensoriale profonda con il luogo è alla base di un approccio ecologico, perché idealmente l'interesse per il profilo sonoro e sensoriale si prolunga al di là dell'atto compositivo. Quello che rende l'ascolto ambientale una pratica ecologica e non "turistica" è proprio il fatto che l'ascolto è supportato da una pratica quotidiana e deliberata di ascolto prima della composizione, durante l'acquisizione dei materiali e durante la presentazione del pezzo finale (Westerkamp 2002, 56).

Questo è uno dei motivi per cui, sebbene ci sia poca vicinanza estetica tra Westerkamp e Branchi è forse possibile identificare pratiche che possono essere accostate con profitto. Mentre il WSP è spesso associato a forme di registrazioni ambientali (sia per scopi compositivi sia per scopi di conservazione e documentazione), è importante ricordare che i membri del WSP sono stati tra i primi a promuovere l'esperienza della *soundwalk* (passeggiata sonora) come strumento per interagire acusticamente con il proprio contesto e ambiente (Truax 2019, 24). Tra i membri del WSP, Westerkamp è quindi una delle figure più interessanti da accostare al lavoro di Branchi, proprio per la sua ricca attività di facilitatrice di *soundwalks*. La *soundwalk* è un'attività ancora poco discussa nell'ambito musicologico italiano,² eppure è una pratica che offre vocabolario ed esperienze per affrontare gli ascolti di Branchi, perché anch'essa è un ascolto in un contesto che non comincia e che non finisce, un ascolto che si colloca in un ambiente ed in un «continuous now», per adottare una espressione sposata da Westerkamp (2019, 51). Mentre negli ascolti di Branchi questa attività è in sintonia con l'attività compositiva, però, in Westerkamp la *soundwalk* non è collegata direttamente alla pratica compositiva se non in forma di pratica d'ascolto quotidiana necessaria a supportare una composizione ambientale e ecologica. In particolare, la *soundwalk* educa a un ascolto diverso dall'ascolto disattento/distaccato a cui si è abituati, ed è una pratica radicale di protesta e di cambiamento:

We were never forced to listen, we were encouraged to listen and, more importantly, to believe in our ears and in our very own ways of perceiving the environment. This was a profound teaching at that time and a disruption

² La comunità artistica musicale italiana, così come studiosi legati alla comunicazione e nuovi media e al legame tra architettura e spazi pubblici si sono uniti alla conversazione internazionale sulle esperienze uditive come quella della *soundwalk*. Esemplicativi e all'intersezione tra questi interessi sono le attività di Standards (<https://www.standardstudio.it>) a Milano e Mu (<http://www.mmmu.it>), operante in varie città dell'Emilia Romagna, che hanno offerto laboratori di ascolto aperti e *soundwalks* esplorative in spazi pubblici cittadini e naturali. Ad oggi però manca ancora in Italia un contributo musicologico alla discussione in atto.

of our habits, of what we were ‘supposed’ to hear. The idea of listening to environmental sound and noise disrupted not only our habits but most significantly also the traditional approaches to the noise problem: most noise activists did not know what to do with it and certainly did not want to slow down for soundwalks; and for scientists it put a wrench into the lab approach of psychoacoustic studies, noise measurements and so on. In that sense, it resonated with a growing trend in the 1960s and 1970s to revolutionize and question social, political and cultural patterns in Western European and North American countries. (Westerkamp 2019, 53)

Infine, l’acostamento tra Branchi e Westerkamp ci permette di esplorare l’aspetto multisensoriale della pratica d’ascolto. Ed è proprio su questo punto che l’estetica di Branchi e Westerkamp diverge più significativamente. Pur avendo notato precedentemente come per entrambi i compositori sia importante interagire in un contesto multisensoriale per una reale interazione con il contesto, Westerkamp sembra sottolineare una divisione dei sensi. Nel suo sito, la compositrice rimanda alla letteratura vedica e in particolare alla gerarchia dei cinque elementi dell’universo ordinati dal più grossolano (la terra che si sperimenta con tutti e cinque i sensi) a quello più sottile (lo spazio percepito unicamente con le orecchie e il senso dell’udito). Westerkamp spiega:

As we peel off the dense layers and withdraw from the distractions of the grosser sense perceptions, we move to subtler realms and finally to sound. Thus Akasa or space, holds within it sound and from it proceed the other elements. They draw their energy from the vibration that resides in Akasa. To experience sound at its point of origin, where it alone exists, is to experience it as unified energy before it becomes split and objectified as something outside of us. The practice of dissociating sound from other elements leads us closest to the substratum of the universe.³

Branchi invece nei suoi scritti sottolinea il desiderio di un percorso opposto, un ritorno da una differenziazione dei sensi imposta ed appresa ad un’originale esperienza sinestesica.

We are born whole and we remain whole throughout our lives.

³Si veda <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/installations/Nada/soundwalk/#sound-as-origin> (consultato il 20 giugno 2020).

But all too soon we are taught to classify ourselves and all the rest:
music is something for the ear,
a picture is for the eye.

To understand how whole we are observe a child
and the complex fabrics of its senses:

there is no colour that isn't also sound, there is no gesture that isn't
also taste.

And we become adults having learned that painting is not to be
confused with music

or music with literature.

But sometimes we can recover our wholeness, when we become
aware that a piece of music is redolent of roses and is light in a trail
of air and warmth.

(Branchi 2012, 152)

Bibliografia

- Battier, M., Truax, B., 1981, *Composition musicale par ordinateur*, Canadian Commission for UNESCO, Ottawa.
- Branchi, W., 2012, *Canto infinito. Thinking music environmentally, Open Space*, Red Hook, NY.
- , 2017, *Il pensiero musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, Aracne Editore, Ariccia.
- , 2018, *The sound to be heard becomes the sound to be listened to*. In: Sbordoni, A., Rostagno, A. (Eds.), *Free improvisation. History and perspectives*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 101-105.
- Mollia, M., 2017, “Più vero del vero. Ambiente e suono nell’esperienza di due compositori: Walter Branchi e Barry Truax”, *Musica/Realtà*, 114, 59-81.
- Schafer, R. M., 1973, *The music of the environment*, Universal Edition, Wien.
- , 1977, *The tuning of the world*, A. A. Knopf, New York.
- Truax, B., 1984, *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation, Norwood.
- , 1994a, “La complessità interna ed esterna della musica”, *Musica/Realtà*, 43, 137-154.
- , 1994b, “The inner and outer complexity of music”, *Perspectives of New Music*, 32,1, 176-193
- , 2019, *Acoustic ecology and the World Soundscape Project*. In: Droumeva, M., Jordan, R. (Eds.), *Sound, media, ecology*, Palgrave Macmillan, Cham, 21-44.
- Westerkamp, H., 2002, “Linking soundscape composition and acoustic ecology”, *Organised Sound*, 7, 1, 51-56.
- , 2019, *The disruptive nature of listening. Today, yesterday, tomorrow*. In: Droumeva, M., Jordan, R. (Eds.), *Sound, media, ecology*, Palgrave Macmillan, Cham, 45-63.

Sitografia

“Hildegard Westerkamp”

<https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/installations/Nada/soundwalk/>

“The World Soundscape Project”

<https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

«un colpo di vento laggiù nel canneto»: la partecipazione dell'ambiente in *Intero* di Walter Branchi

Maurizio Farina

Dopo l'ascolto di un brano di *Intero* una persona mi ha chiesto cosa avessi percepito: «un colpo di vento laggiù nel canneto», ho risposto.¹

Nel 2016 il *sound artist* e ricercatore Jonathan Gilmurray ha trattato Walter Branchi e *Intero* – il complesso di composizioni iniziato nel 1979 all'Università di Princeton e da allora continuamente sviluppato e mai più abbandonato – in due suoi testi. In uno – introduzione a un volume su alcuni *environmental sound artists* – Branchi viene nominato all'interno della sezione dedicata agli approcci *site-specific*, quei «metodi per interagire direttamente con l'ambiente sonoro».² Nell'altro, Branchi è incluso – insieme a Leah Barclay, David Monacchi, Matthew Burtner, Andrea Polli, John Luther Adams, Jana Winderen, Douglas Quin e David Dunn – in un gruppo di autori significativi appartenenti al movimento contemporaneo e in continua espansione che Gilmurray definisce *ecological sound art*, e la sua musica viene presentata attraverso una citazione da *La musica dell'appartenenza* (1997):

[...] una musica che supera la concezione del mondo imperniata esclusivamente su valori antropocentrici e pone come suo fondamento valori ecocentrici [...] tessuta in una rete di rapporti di interdipendenza con tutto il suo esterno [...] nel quale l'ascoltatore] non è il centro, ma è compreso; ascolta una musica, ascoltando l'ambiente. (Gilmurray 2016b, 81)³

Anche la compositrice e ricercatrice Suzanne Thorpe, in un recente articolo, ha scelto Branchi e un ascolto da *Intero* realizzato a New York nel 2008 come esempio – insieme a *Coronium 3500 (Lucie's Halo)* di Scott Smallwood – di «approccio ecocentrico o eco-logico al fare musicale [*eco-logical*

¹ *Dopo l'ascolto di un brano di 'Intero'* (1999) (Branchi 2017, 183).

² (Gilmurray 2016a, XXIII); Branchi e *Intero* appaiono a p. XXIV. Se non indicato altrimenti, tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.

³ Gilmurray utilizza il testo inglese di (Branchi 2012, 71); ho adattato gli omissis della sua citazione alla versione italiana di (Branchi 2017, 171).

musicling» (Thorpe 2019, 3).⁴ Per Thorpe «[o]sservare gli approcci di questi compositori rivela la loro sensibilità all'ecocentrismo attuata attraverso un fare musicale eco-logico, e questa sensibilità, a sua volta, genera una più ampia prospettiva di inclusione ambientale e interdipendenza umana» (p. 2).

Cogliendo alcuni degli spunti di Gilmurray e Thorpe, in questo saggio ho deciso di trattare la partecipazione dell'ambiente in *Intero*, esplorandone, in particolare, due momenti. Nella prima parte prenderò in esame il momento nel quale Branchi cominciò a precisare, all'interno del progetto di *Intero*, questo nuovo rapporto tra composizione e spazio circostante. Verranno esaminati alcuni dei testi pubblicati da Branchi dal 1985 ed evidenziate due importanti esperienze: il primo ascolto all'aperto, a Stanford, all'inizio del 1984, e la prolungata esperienza del giardino di rose a Fabro, a partire dal 1984/85 ca. Nella seconda parte presenterò, invece, quattro esempi di ascolti realizzati da Branchi nel 2006-10, entrando nel dettaglio delle occasioni e degli spazi in cui furono organizzati, e riportandone testi di presentazione e racconti/resoconti. Essi permetteranno di esplorare in concreto specifiche relazioni tra composizione e circostante, e alcune delle scelte di Branchi per quanto riguarda occasioni e spazi nei quali portare le proprie composizioni e praticare esperienze d'ascolto. Nella breve terza parte conclusiva ho evidenziato un rilevante aspetto di continuità rispetto all'inizio del progetto di *Intero*, nel 1979, e che ne ha permesso l'espansione: il peculiare tipo di suono-composizione. Dopo una sintetica descrizione di alcune delle sue caratteristiche, ho accennato alla sua nuova funzione di rete/focus.

1. A proposito di musica elettronica e spazio

In *Ancora a proposito di musica elettronica e spazio* – pubblicato nel luglio 1985 e ora in (Branchi 2017, 103-104) – i termini dell'approccio ecosistemico che Branchi stava sviluppando con *Intero* sono già espressi molto in dettaglio. Sul rapporto tra la composizione – il suo concretizzarsi dinamico e pulsante come suono, vibrazione ed energia – e lo spazio circostante – in cui si trova anche la persona che percepisce – ad esempio scrive:

[U]na composizione musicale (che è un sistema di trasformazione di energia) esiste soltanto nel rapporto con lo spazio al di fuori di essa. In altre parole, l'insieme delle relazioni che formano lo spazio interno della

⁴ Entrambi gli esempi vengono definiti come *site-situated sound art*, in particolare di autori appartenenti a «un numero crescente di artisti [che] si considerano collaboratori ambientali» (Thorpe 2019, 3).

composizione, nella loro dinamica, modificano lo spazio esterno e ne vengono contemporaneamente modificate. E allora, non è tanto l'effetto che una musica produce di *per sé* sull'ascoltatore, quanto come essa si armonizza in un insieme di sistemi tra cui naturalmente si colloca anche l'ascoltatore. Il pulsare di una musica si ripercuote e interagisce con tutto lo spazio ad essa circostante e in questa dimensione l'uomo non percepisce isolatamente, ma in un'interazione globale tra tutte le entità che contribuiscono alla formazione dell'evento musicale. (p. 103)

Secondo Branchi si tratta di una percezione multidimensionale e multisensoriale che crea «un tipo di partecipazione attiva e globale dove la musica è riflessa da tutto ciò che la circonda e vive insieme a noi», e dove «l'ascolto diven[ta] esperienza, emozione grande ed intensa, in cui ogni forma di separatezza e frammentazione [... è] trascesa» (p. 104). Spiega, ancora:

Tale complessità di interazione è anche la causa che fa mutare una composizione di musica elettronica ogni volta che la si esegue, anche se memorizzata su nastro magnetico in modo definitivo. Questo cambiamento di prospettiva nel modo di ascoltare è però possibile soltanto rispetto ad una musica concepita come particolare di una totalità; vale a dire una musica che sia compositivamente pensata per essere dipendente dall'ambiente e in grado di modificare e farsi modificare da esso [...], dove lo spazio interno e quello esterno divengono espressione della stessa continuità, [...e in cui] lo spazio interno di una composizione musicale non può essere più pensato secondo criteri lineari, ma secondo una visione che tenga conto della multidimensionalità di cui un brano musicale è parte nel suo divenire reale. (p. 104)

Si tratta di uno dei primi testi in cui Branchi affronta in modo esplicito il mutato rapporto con lo spazio circostante che il progetto di *Intero* stava assumendo all'altezza del 1984/85. In precedenza, solo due altri testi ne rendevano conto: *Verso-l'uno* (scritto nel 1983-84 e pubblicato nel 1986) e *Non desidero che le mie musiche elettroniche vengano eseguite in sale d'ascolto convenzionali* (pubblicato nel febbraio 1985).⁵ Nel primo, il senso di novità rispetto ai testi scritti fino ad allora – oltre che da alcune scelte stilistiche generali – proveniva dal continuo riferimento all'«universo», alla «natura», al «cosmo», «[a]l senso di far parte di un grande ecosistema» (Branchi 2017, 94), e a letture, campi del sapere e fonti bibliografiche anche molto lontani da quelli musicali in senso stretto. Nel secondo, la decisione di

⁵ Ora in (Branchi 2017, 85-96 e 97-102).

uscire dalle sale d'ascolto convenzionali era argomento centrale ed esplicito fin dal titolo.

Branchi colloca questo momento di passaggio «dal sistema sonoro all'ecosistema» (Pizzaleo 2017) a Stanford, nel gennaio/febbraio 1984, durante il periodo della sua permanenza al Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), e ricorda come, durante il riversamento di alcuni nastri, lui e Michela Mollia, usciti dallo studio del CCRMA per prendere un po' d'aria e parlare, si ritrovarono per caso ad ascoltare i suoni dei nastri che giungevano all'esterno fuoruscendo dallo studio.⁶ Per entrambi fu sorprendente cogliere l'effetto di fusione che la musica contribuiva a creare rispetto allo spazio della campagna circostante, con grandi cespugli e alberi di eucalipto, il piccolo lago Felt Lake in lontananza, e alla presenza di vari tipi di uccelli, silenziosi o generatori, a loro volta, di altri tipi di suoni.

Tra gli scritti successivi, quello che prosegue il lavoro di riflessione di *Ancora a proposito di musica elettronica e spazio* in modo più diretto è *Musica come percezione eco-sistemica* (probabilmente del 1988).⁷ In questo caso, il punto di partenza dell'analisi veniva spostato dalle relazioni tra composizione musicale e ambiente alla percezione di un'opera. In disaccordo con altri approcci, Branchi sottolineava il ruolo centrale dell'ambiente, della natura e dell'universo, e definiva un ecosistema necessariamente a tre fattori.

L'ascoltatore, l'opera e l'ambiente sono tre elementi indissolubilmente interrelati e mutualmente interagenti. Essi costituiscono un eco-sistema in quanto, in uno spazio limitato, inseparabilmente, sviluppano interazioni reciproche. In un eco-sistema, l'ascoltatore non percepisce mai solamente l'opera, ma l'opera mediata dall'ambiente. Si è in una situazione complessa dove più elementi agiscono sempre simultaneamente e dove non è possibile stabilire un rapporto di tipo lineare tra l'ascoltatore e l'opera, ma esclusivamente di tipo complesso *tra l'ascoltatore e tutto l'ascoltato*. (p. 120, sottolineatura di Branchi)

⁶ Cfr. la sezione "Felt Lake" in *Eco-Music: Sound and Place* (1993 ca.), in (Branchi 2012, 126-127).

⁷ Ora in (Branchi 2017, 115-122). Anche se il testo viene datato intorno al 1989/90, un passo a p. 121 sembrerebbe suggerirne la redazione nell'agosto 1988, in concomitanza di *Musica/Complessità. Composizione musicale e computer tra scienza e conoscenza* – un ciclo di quattro seminari (dei compositori Branchi, Eugenio Giordani, Anselmo Cananzi e Barry Truax) e sette conversazioni (con persone provenienti da diverse discipline) organizzato ad Amelia (Umbria) il 19-27 agosto 1988. Ringrazio Branchi per aver condiviso con me l'immagine del manifesto. Anche in (Branchi 2012), dove il testo compare come sezione conclusiva della versione inglese di *Configurare il tempo* (pp. 94-99), la datazione complessiva è 1988.

Quasi in conclusione di testo, apparivano anche – credo per la prima volta nei suoi scritti – la dicitura ‘musica della complessità’ e una sua esemplificazione linguistica tramite assemblaggio di elementi tra loro anche molto eterogenei.

Dobbiamo ritrovare la percezione complessa delle cose, che in ognuno di noi è soltanto sepolta, per riportarci alla dimensione del vivere intero. Il tempo di una musica [...], che modifica ed è modificato dal movimento di alte e bianche nuvole, dal gioco di luci ed ombre creato dal passaggio del sole su un antico chiostro, dove mi trovo seduto su di una vecchia pietra, contornato da qualche altra persona e dal profumo di timo e di salvia nel tardo pomeriggio del mese di agosto 1988, è partecipazione ad un evento complesso in cui ogni elemento, *distinto e non divisibile*, agisce e retroagisce su tutti gli altri, in una dimensione di mutua e continua trasformazione. [...] È la *musica della complessità* quella di cui stiamo parlando [...]. (p. 121, sottolineature di Branchi)

Questo nuovo approccio e la decisione di uscire dalle sale d’ascolto convenzionali e di abbracciare l’utilizzo di qualunque luogo portano Branchi a praticare un nuovo tipo di attenzione rispetto agli spazi in cui le sue musiche vengono proposte: la scelta degli spazi diventa a tutti gli effetti un ulteriore aspetto del processo di composizione in quanto predisposizione di un «campo di possibilità» (Branchi 2017, 273) in cui ogni elemento – umano e nonumano – ha un possibile ruolo attivo e co-creativo.

Tra i primi spazi utilizzati da Branchi, quello che sembra aver rivestito uno speciale ruolo, foriero d’importanti esperienze e scoperte, è il giardino di rose di Fabro (Umbria). Nei ricordi di Branchi, quest’esperienza – condivisa con Michela Mollia – è sicuramente da collocare all’epoca dei testi del 1985 e dovrebbe essere proseguita almeno fino ai primi anni ’90.⁸ Sembra essere presente, in filigrana, anche in alcuni degli scritti. Nell’intervista di Stefania Gianni (1998) Branchi racconta:

[...] [l]’esperienza del giardino di rose di Fabro, in cui si poteva ascoltare la mia musica che, in realtà, non era “mia” ma era la musica di quel luogo e si ascoltava senza orario, senza programmi e senza alcuna previsione è stata un esempio di realizzazione di questa idea [di ambiente come eco-sistema]. In quell’occasione fu interessante osservare le persone che visitando il giardino, prese dalla musica, dai profumi dalla bellezza dei fiori, ad un certo punto si rendevano conto di essere parte di un evento globale.⁹

⁸ Colloqui personali (Skype 13 maggio 2020 e 12 giugno 2020).

⁹ (Gianni 1998); versione inglese in (Branchi 2012, 18).

Branchi ricorda come la musica venisse diffusa in questo grande giardino interno, parte dell'attività vivaistica, attraverso gli altoparlanti montati sul sottotetto dell'abitazione adiacente; e come l'esperienza degli ascolti senza annunci e senza orari fosse per lui di estrema importanza: «era una musica esattamente come l'aria, come la luce, come il sole, era lì».¹⁰

Particolari simili si trovano nella parte finale di *Non desidero che le mie musiche elettroniche vengano eseguite in sale d'ascolto convenzionali* (pubblicato nel febbraio 1985), quando indica di voler «far ascoltare le [...] proprie] musiche ovunque a condizione però che esse vengano eseguite senza che sia stato annunciato in precedenza» e quando parla di «esecuzioni a sorpresa» (Branchi 2017, 101-102).¹¹

In *Eco-music: Sound and Place* (1993 ca.) l'esperienza di Fabro sembra invece trasparire in apertura di seconda parte, nella sezione “The garden of music (Birth of a context)”:

[...] [l]'idea non era tanto quella di far ascoltare i miei lavori in un luogo diverso da una sala da concerto [...] bensì quella di far “partecipare” ad un contesto di bellezza (colore, profumo, forme incredibili dei fiori e di cose, suoni, nuvole, aria) in cui, forse, si sarebbe potuto, anche, ascoltare musica. (Branchi 2012, 127)¹²

2. Quattro ascolti (2006-10)

Rispetto all'esperienza di Fabro, i quattro ascolti proposti in questa sezione furono realizzati in circostanze e contesti più pubblici e istituzionali, all'interno di eventi e rassegne sull'ambiente. I numerosi dettagli permetteranno di esplorare in concreto le relazioni tra composizioni e circostante, e alcune scelte di Branchi in fatto di occasioni, luoghi e spazi.

¹⁰ Colloquio personale (Skype 13 maggio 2020).

¹¹ Indicazioni simili compaiono anche in *L'esterno della composizione musicale* (1990/1992) (Branchi 2017, 131), in *Eco-music: Sound and Place* (1993 ca.) (Branchi 2012, 127) e in *Musica, caos e complessità. Il giardino della musica (nascita di un contesto)* (primi anni '90) (Branchi 2017, 151).

¹² Per la traduzione italiana ho utilizzato frammenti da *Musica, caos e complessità. Il giardino della musica (nascita di un contesto)* (Branchi 2017, 151), che sembra essere la versione espansa di questa sezione di *Eco-music*. In *Eco-music* il paragrafo sul giardino è preceduto e introdotto da una breve sezione in cui si parla, per la prima volta, anche di rose – passione di Branchi fin dall'infanzia, poi diventata l'altro polo delle sue attività (anche professionali).

Il primo esempio è l'ascolto del 20 ottobre 2007, programmato all'interno della II rassegna di "Ear to the Earth", organizzata a New York da Joel Chadabe e dall'Electronic Music Foundation (EMF).¹³ Si tratta del secondo di due ascolti, presentati come *The Music of Walter Branchi and two Soundscapes in New York City*, e in cui furono ascoltate tre parti da *Intero*. Gli spazi scelti da Branchi in quell'occasione furono la Friends Meeting House (19 ottobre, ore 19) e il loft dell'architetto e artista Lauretta Vinciarelli (20 ottobre, ore 19), entrambi a Manhattan. L'invito, oltre alla dicitura «Musica per ascoltare[,] non solo per essere ascoltata», conteneva anche un breve testo di presentazione:¹⁴

La mia musica si protende ad abbracciare il mondo che la circonda. Sebbene possa essere indipendente rispetto al luogo nel quale viene eseguita, essa ha una chiara tendenza a integrarsi con l'ambiente circostante. Non c'è alcun processo tematico, nessun inizio o fine, nessuna ripetizione o punti di riferimento, ciò consente una fusione con il 'qui e ora' dello spazio fisico in cui viene eseguita.

In *Rumore di fondo. Prima, durante e dopo l'esecuzione di un brano musicale* (2008), Branchi descrive piuttosto dettagliatamente l'ascolto di *Farsi respiro* – composizione scritta alla fine del 2007 e dedicata «a Mario Bertoncini, Maestro delle sottili gradazioni di suono»¹⁵ – nel loft al primo piano in Green Street. Si sofferma su alcune delle caratteristiche del luogo, su aspetti salienti della musica, sull'interferenza tra quest'ultima e il rumore di fondo, e sulle relazioni tra sonoro e percezione.

[H]o scelto un luogo che si affacciava su una strada alquanto silenziosa, in pavé, con traffico rarefatto, non lontana da un'altra strada di grande traffico pavimentata in asfalto. Il rumore di fondo era leggero e piuttosto continuo con delle ondate di rumore più intenso. Questo ha funzionato piuttosto bene per *Farsi respiro*: una composizione per solo suoni di sintesi dal corpo sfumato, etereo, evanescente. Il lavoro inizia e rimane a lungo ad un livello sonoro piuttosto basso, perfettamente bilanciato con quello del rumore di

¹³ Su "Ear to the Earth", uno dei primi festival con l'obiettivo di «coinvolgere le persone in questioni ambientali attraverso il suono» e di «usare il suono per conoscere il mondo», cfr. (Chadabe 2015), p. 42 per le citazioni.

¹⁴ Ringrazio Branchi per aver condiviso con me questa fonte.

¹⁵ Cfr. "Farsi respiro", in <http://www.walter-branchi.com>, "Eventi" (ultimo accesso 24 giugno 2020).

fondo proveniente dall'esterno. Tale fusione dei due materiali sonori ha subito creato negli ascoltatori una sensazione di spiazzamento dovuta alla difficoltà di identificazione della sorgente sonora musicale: non riuscivano a capire da dove questa provenisse e soprattutto non riuscivano a capire cosa dovessero ascoltare: dov'era la musica. Questa operazione ha fatto salire l'attenzione al massimo per cercare di captare qualsiasi cosa avesse a che fare con la musica. Percepivano il rumore del traffico. Percepivano loro stessi che percepivano. Ma ecco che ad un certo punto, in mezzo al rumore del traffico, si cominciò a sentire qualche suono diverso, pianissimo. Il suono portò immediatamente a stabilire relazioni tra se stesso e i rumori [...]. Tale processo mise in condizione di scoprire relazioni tra suoni e rumori mai sentite prima: il rumore del traffico era nella composizione, interferiva [...]. Il volume e la densità sonora del brano presero gradualmente sempre più corpo e alcune figure cominciarono ad emergere sopra la soglia del rumore di fondo, [...] come sue emanazioni. La sensazione era quella di trovarsi in uno spazio acustico mobile, non ben definibile, difficile da mettere a fuoco in cui dalla relazione musica[-]rumore di fondo si continuavano a generare situazioni percettive imprevedibili. Verso la fine del brano, il suo livello sonoro tornò ad amalgamarsi con quello del rumore e di nuovo la sensazione di percepire la percezione si fece forte. Il livello scese ancora perdendosi lentamente nel rumore di fondo, ma l'orecchio degli ascoltatori continuava ad ascoltare. Anche la composizione finì di lì a poco, ma l'ascolto continuava ad ascoltare, per lungo tempo l'ascolto. (Branchi 2017, 238-239)

.2

Il secondo esempio è l'ascolto del 9 ottobre 2008 (ore 20), all'interno della successiva rassegna di "Ear to the Earth". Branchi scelse nuovamente lo spazio della Friends Meeting House, per un progetto intitolato *Ecstatic Static: A musical experience within the silence of the Friends Meeting House*.

In questo luogo, dove il silenzio è l'inizio della saggezza, lo stato essenziale dal quale nascono tutte le cose, emerge una musica che trova il suo nutrimento primario nella quiete.

Un lavoro formato da tre parti separabili ma non separate, un intero [...] che ci conduce in una peculiare esperienza di silenzio.

Ecstatic Static è una composizione creata espressamente per questo luogo, la Meeting House. È un viaggio sommerso attraverso i silenzi all'interno di questo luogo di culto, i suoni della città circostante e la musica che li intreccia. Il lavoro inizia e termina con alcuni minuti di silenzio. Si prega di astenersi da applausi alla sua conclusione.

Durata: 45 minuti ca.¹⁶

La «composizione» riuniva, per l'occasione, i lavori *Sensibile e Ora, di terra*, entrambi per soli suoni di sintesi, e *Shapes of the Wind* (*Volturnus – Favonius – Aquilo – Auster*), per suoni di sintesi e violoncello.¹⁷ Molti particolari della serata sono descritti in (Thorpe 2019, 7-9) e, parzialmente, in un breve resoconto di Branchi (datato 24 ottobre 2008).¹⁸ Gli ascoltatori erano «normalmente seduti su una serie di panche disposte a formare dei quadrati concentrici» (Branchi), quasi a rispecchiare «la comune pratica del silenzio di un incontro degli Amici Quaccheri» (Thorpe, 7). «L'illuminazione [fissa per tutta la serata] era quella base dei Meetings» (Branchi). Gli altoparlanti, abbastanza nascosti, erano dislocati «in tutta la Meeting House, cosicché i loro suoni divennero parte del tessuto della stanza» (Thorpe, 7). «I suoni del paesaggio urbano furono inclusi all'interno della performance attraverso le finestre aperte», aggiungendo, così, alla localizzazione dell'interno della Meeting House anche quella dell'esterno e delle «attività in corso di New York City» (Thorpe, 7). In *Sensibile*, grazie al volume sonoro estremamente sommerso della composizione, «la componente elettronica [...] si intrecciò con i suoni della stanza, così come con i suoni della città oltre la stanza. Le fonti sonore si mescolarono a tal punto che le origini di ogni componente del paesaggio sonoro furono quasi indeterminabili. L'ampiezza discreta dell'opera svolse un ruolo importante anche in quanto ispirò nel pubblico abituato alla Quaker House l'intensa pratica dell'ascolto contemplativo» (Thorpe, 7). In *Ora, di terra* «[i] suoni furono composti per trasformare e interagire con i suoni presenti nella stanza, creando un generativo intreccio sonoro con il più piccolo spostamento di chiunque nello spazio, lo scricchiolare delle panche e delle pareti, la pioggia sul tetto, i clacson, e le risate o le chiacchiere dei passanti che filtrarono all'interno attraverso le finestre aperte» (Thorpe, 8). Per quanto riguarda *Shapes of the Wind*, Branchi scrive:

La violoncellista [Madeleine Shapiro] era posta nel riquadro centrale della sala, ma non esattamente al centro [...] ha suonato con anima e convinzione, stando sempre dentro il pezzo e filando i suoni del suo strumento in modo equilibrato e fuso con quelli elettronici. Tale intreccio ha reso difficile capire dove il suono del violoncello finisse e dove quello elettronico iniziasse. Anche questi quattro brani sono stati

¹⁶ Invito, in <http://www.walter-branchi.com>, “Eventi” (ultimo accesso 24 giugno 2020), <http://www.walter-branchi.com/testi/invitoweb.pdf>; ora anche in (Thorpe 2019, 8).

¹⁷ Tranne *Ora, di terra*, i lavori erano in prima assoluta.

¹⁸ In <http://www.walter-branchi.com>, “Eventi” (ultimo accesso 24 giugno 2020), http://www.walter-branchi.com/testi/ascolto_ecstatic_static.pdf.

inframezzati da silenzi. Alla fine dell'ultimo pezzo, come d'accordo e come annunciato nel programma, non c'è stato nessun applauso. L'ultimo suono è sfumato nel continuum del rumore della città di New York.

Un'ultima frase suggerisce che l'ascolto abbia avuto una conclusione analoga a quella delle cerimonie quacchere: «A questo punto la signora Pamela Wood è andata a stringere la mano a Madeleine Shapiro e anche tutte le altre persone, tra di loro, hanno fatto lo stesso».¹⁹

.3

Il terzo esempio è l'ascolto realizzato all'interno di “Orecchio alla Terra – Festival di sound-art e video-art, musica ed ecologia”, «primo appuntamento [e]uropeo del Festival newyorkese “Ear to the Earth”», organizzato a Pesaro e Urbino il 25-27 giugno 2010 dal Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro, in collaborazione, tra gli altri, con l'EMF di New York, e curato dal LEMS (Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale) dello stesso Conservatorio e dai docenti di musica elettronica Eugenio Giordani e David Monacchi. In quest'occasione Branchi tenne una conferenza il 26 giugno (*Dall'oggetto alla situazione*) e scelse di ascoltare quattro parti da *Intero* (*Esercizio sull'ineffabile – Concorde – Farsi respiro – Sensibile*) all'Orto botanico di Urbino (domenica 27 giugno, ore 18:30).²⁰ Uno dei presenti racconta:

Domenica ci siamo ritrovati presso l'orto botanico di Urbino per ascoltare alcune delle sue installazioni sonore. L'evento fa parte di Ear to the Earth, un'iniziativa nata a New York che ha come scopo la sensibilizzazione sui temi ambientali attraverso la musica. [...] Il giardino vero e proprio è in basso e si dispone su alcune terrazze. Tra le aiole e gli alberi troviamo alcune sedie sparse con apparente casualità. Gli spettatori, anzi sarebbe meglio dire “gli ascoltatori”, sono invitati a scegliere il proprio luogo preferito e a sedersi. Dopo alcuni minuti di silenzio, si iniziano ad ascoltare i suoni del giardino e scopro che sono tanti: gli uccelli che cantano e battono rumorosamente le ali nei rapidi voli, le zanzare, il rumore del vento tra le foglie. La musica di [...] Branchi non sovrasta questi suoni ma li accompagna, crea un sottofondo su cui ogni battito d'ali sembra parte

¹⁹ In un testo in cui Branchi – membro della Società degli Amici – descrive alcune delle similitudini tra l'ascolto della sua musica e le cerimonie religiose dei Quaccheri, scrive anche che «[l']unica consuetudine [...] è quella di stringere la mano ai presenti alla fine della cerimonia» (Branchi 2019, 57).

²⁰ Sul festival cfr. <https://www.yumpu.com/it/document/view/15902470/festival-orecchio-conservatorio-gioacchino-rossini> (ultimo accesso 19 giugno 2020).

integrante della composizione. Nel silenzio più totale, con le frequenze sonore diffuse da altoparlanti nascosti nel verde, ogni “ascoltatore” è immerso totalmente nel proprio ascolto: qualcuno guarda a terra, qualcuno verso le chiome degli alberi, molti rimangono a occhi chiusi. A un certo punto, sarà stato il suono che ricordava un mantra, l’accompagnamento del canto degli uccelli, la totale concentrazione sui suoni, ho provato per pochi intensi minuti, la completa fusione con il tutto, l’essere pianta, terra, vento e suono. Non so se è stata una forma di meditazione guidata, una fusione dell’io personale con l’io universale, o più semplicemente mi sono addormentato, non lo escludo, anzi, ma è stata un’esperienza sottile e rigenerante. Finito l’ascolto siamo rimasti tutti in silenzio e poi ci siamo messi a passeggiare tra le piante scambiandoci pochi commenti a bassissima voce, quasi a non voler disturbare l’anonimo concerto che continuava tutt’intorno. Come ha detto più volte Walter nella sua presentazione, la sua non è musica “da ascoltare” ma “per ascoltare”, ed è vero.²¹

.4

Il quarto e ultimo esempio è l’ascolto di *Molto presto di mattina*, all’interno di “Ombre dal Lupercale” – un evento ideato e curato dalla statunitense Kristin Jones e dall’associazione Tevereterno, e realizzato, dal tramonto (20:48) all’alba (5:34), il 21-22 giugno 2006. Anche in questo caso si trattava di una manifestazione legata all’ambiente.

Il tratto rettilineo del Tevere, lo spazio urbano definito tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, diventa “piazza fluviale” per le arti contemporanee denominata *Piazza Tevere* dal progetto Tevereterno, [...] con lo scopo di collaborare alla rinascita del fiume restituendo forma e voce ad una sua parte al centro della città. [...] Inaugurato il 21 giugno scorso [2005] con l’opera ambientale *Solstizio d’estate: Ombre sui muraglioni* (dodici immagini della Lupa realizzate attraverso la pulizia del muraglione), Tevereterno presenta la seconda opera mercoledì 21 Giugno 2006 [...]. L’operazione artistica invita il pubblico in una dimensione dove l’acqua, la luce ed [il] suono fanno del luogo un’opera d’arte. [...] Come le silhouettes create dal precedente intervento artistico sono state simbolo dell’origine di Piazza Tevere, *Ombre*

²¹ (Caffio 2010). Sul canale Vimeo di Monacchi è presente un video di 4’08” contenente anche frammenti video e foto dell’ascolto, cfr. <https://vimeo.com/18242466> (ultimo accesso 19 giugno 2020).

dal Lupercale si fa metafora di animazione del luogo urbano, per uno spazio condiviso ed aperto ai diversi artisti.²²

In quest'occasione, oltre che con il luogo, le musiche di Branchi interagivano con le animazioni di Daniel K. Brown e Erika Kruger proiettate sui muraglioni – che, a loro volta, interagivano con le lupe realizzate da Kristin Jones l'anno precedente.²³

In una lettera a Michela Mollia, Branchi racconta le fasi iniziali del lavoro:

Ho iniziato un nuovo lavoro, in programma per il 21 giugno a Roma nell'area sul Tevere con la quale Kristin Jones sta lavorando [...]. L'evento sarà una celebrazione del Tevere da parte di vari artisti in relazione alla dinamica natura e storia del fiume che è Roma.²⁴

Si sofferma anche sulla scelta del titolo e dell'orario, intorno alle 4:00 del mattino:

[C]i sono ragioni specifiche per la mia scelta: c'è la luce di quella notte così speciale: siamo proprio nel mezzo dell'inizio del solstizio d'estate e in solo un'ora (la durata che ho previsto per il mio pezzo) la luce cambierà radicalmente dal quasi buio alla quasi luce (ma ancora senza sole). Il traffico che corre lungo gli argini su entrambi i lati del Tevere a quell'ora è ancora relativamente rarefatto, quindi l'effetto generale sarà quello di onde di suono. A quell'ora [...] tutti coloro che normalmente frequentano quella zona del Tevere dormono ancora.

A progetto ultimato, la musica è predisposta per interagire, tra le 4:33 e le 5:34, «a tratti, con [...] tutte le cose che nello stesso tempo formeranno il luogo piazza Tevere», intervallata da minuti di silenzio – o meglio, dai soli rumori ambientali – secondo la scansione: ore 4:30 *Aria fluente come è* (8'58"), ore 4:50 *Aria tessi e ritessi* (5'21"), ore 5:10 *Aria selene coeli-rosa*

²² Comunicato stampa, in <https://associazione-start.it/progetti-curatoriali/tevereterno/ombredal-lupercale/> (ultimo accesso 19 giugno 2020), https://associazione-start.it/wp-content/uploads/2017/12/Comunicata-Stampa_IT-.2006-1.pdf. Sull'ampio e complesso progetto di Piazza Tevere e sull'associazione Tevereterno, notizie e materiali sono riportati in <https://eternaltiber.net> e <http://tevereterno.org>.

²³ Foto e video riferibili a *Molto presto di mattina* sono presenti sui siti di Brown – <https://vimeo.com/14784749> e <http://www.danielkbrown.com/?p=181> (ultimo accesso 28 giugno 2020) – e Kruger – <http://www.erikakruger.com/digital.html> (ultimo accesso 28 giugno 2020).

²⁴ Questo e il passo successivo provengono da un frammento di lettera (s.d.) in (Branchi 2012, 29).

(5'37"), ore 5:30 *Aria al sole* (4'00"), con il sorgere del sole previsto per le 5:34.²⁵ Nel testo redatto per l'occasione Branchi consiglia alle persone presenti

[...] a questo straordinario evento (straordinario forse perché è normale?) di disporsi ad un ascolto "integrato" dove insieme alla luce e alla musica si percepiscono i respiri delle persone, i profumi dell'alba, il crescendo dei rumori del traffico e l'arrivo della luce radente del sole che esalta le trasparenze delle cose e che restituisce definitivamente la notte al risveglio della città.²⁶

Branchi ricorda che, malgrado l'orario, all'ascolto furono presenti circa cinquanta persone.²⁷

3. Una rete per pescare nell'accidentale

La partecipazione dell'ambiente in *Intero* a partire dal 1984/85 – esplorata nel momento del suo emergere nella prima parte ed esemplificata tramite gli ascolti del 2006-10 nella seconda parte – se da un lato rappresenta un elemento di grande novità, con importanti ricadute su diversi aspetti del processo creativo di Branchi, dall'altro non dovrebbe far dimenticare un aspetto fondamentale, non presente in questo saggio per ragioni di spazio: la profonda continuità dell'approccio sistemico sottostante, cuore di *Intero* che ha permesso a Branchi di espandere il progetto accogliendo anche l'ambiente.²⁸ Non solo sarebbe un errore non tenerne conto – dimenticando

²⁵ Cfr. (Branchi 2017, 227-228) e (Branchi 2012, 115).

²⁶ (Branchi 2017, 227).

²⁷ Comunicazione personale (Skype, 12 giugno 2020). Quest'ultimo esempio appartiene a un gruppo di ascolti con caratteristiche a sé, nel quale la complessità dell'ambiente (e dell'evento) è arricchita dalla compresenza di interventi di arte pubblica o "effimera" di artisti visivi. In questi ascolti viene quindi accolta anche una componente "spettacolare" in genere non presente – e non necessariamente in linea con gli obiettivi generali di Branchi per *Intero*. Tra i successivi progetti di Kristin Jones ai quali Branchi ha collaborato, *Gravity – a tribute to the Pantheon* – per il quale Branchi ha composto nel 2007, come parte integrante del progetto, *Grave* – e *Ineffable* – realizzato da Jones all'interno della MacDowell Colony (Peterborough, New Hampshire) nell'agosto 2011 con l'integrazione di *Ora, di terra* di Branchi. Per il primo progetto (ancora non realizzato e ora ribattezzato *Oculus*) cfr. <http://www.kristinandreajones.com/project/oculus/> (ultimo accesso 28 giugno 2020) e (Branchi 2012, 105). Per il secondo cfr. <http://www.kristinandreajones.com/project/ineffable/> (ultimo accesso 28 giugno 2020).

²⁸ Aspetti di questo nascente approccio sistemico sono leggibili già nel testo *Partendo dalla tecnica delle forme d'onda* (1976), ora in (Branchi 2017, 337-346). Tra i primi lavori

che la genesi dell'intero progetto risale ad alcuni anni prima (1979) e che affonda le radici in una concezione molto precisa di *computer music* –, ma si correrebbe anche il rischio di non cogliere appieno uno degli aspetti peculiari di *Intero*, cioè il tipo di contributo specifico della parte sonora/musicale. Come il suono (e la sua composizione) costituiva il fulcro delle ricerche di Branchi alla fine degli anni '70, tale centralità non viene meno neanche dopo la parziale “mutazione” del 1984/85: per Branchi, infatti, il collegamento e la collaborazione tra musica e ambiente passa «prima di tutto [attraverso] il suono [...] nella sua realtà fisica» (Branchi 2017, 59). Questo suono-composizione viene immaginato e composto nelle sue relazioni interne, nella sua «dimensione spettrale»,²⁹ «con un grado di risoluzione del materiale molto sottile, [...] in cui] il minimo sistema o entità oscillante ad essere impiegata è la sinusoidale».³⁰ Viene concepito e realizzato «in una dimensione [che è] eminentemente spaziale [...] in cui sono i] concetti di massa, spessore, volume con le loro diverse proprietà [...] a guidarne il] disegno compositivo».³¹ La composizione – formata da tessiture di suono trasparente, instabile, sempre cangiante, con «suoni senza *modo d'attacco*, piuttosto in crescendo-diminuendo (anche [con] suoni palindromici)» e «non ripetizione di una stessa sequenza [...] per] non incontrare, nel suo evolvere, punti di riferimento formali»³² – assume la funzione di ‘rete’, di «sistema d'ordine» con cui «pesca[re] nel caos, nell'accidentale, nel caso» dell'ambiente.³³ Essa, «“poco più che nulla”» (Branchi 2020, 4), si materializza come focus ordinatore in cui la qualità della materia e il livello sonoro della musica rispetto al silenzio/rumore di fondo, necessariamente, prediligono quelle «zone di incertezza e di ambiguità» sulla soglia della continua, possibile «perdita acustica di “fuoco”».³⁴ Queste caratteristiche permettono alla musica di Branchi di tessere reti e connettere,³⁵ di diventare «inseparabile dalle cose che la circondano» e di contribuire a quella percezione complessa delle cose

realizzati, *Intero (Modi di relazione di un sistema sonoro)* e *Dall'angolo di una nuvola* – in quest'ultimo il procedimento sistemico è già più maturo (comunicazione personale, Skype 13 maggio 2020).

²⁹ (Branchi 2017, 388).

³⁰ (Branchi 2017, 371).

³¹ (Branchi 2017, 371). Aspetti tecnici sono affrontati più in dettaglio nei saggi raccolti nella seconda parte di (Branchi 2017). Cfr. in particolare pp. 337-399.

³² (Branchi 2019, 32).

³³ (Branchi 2017, 148). (Thorpe 2019, 9) inverte gli elementi della metafora: «Ogni sezione della composizione era un sistema che funzionava come un nodo di attività sonora in grado di interagire con la rete esistente di suoni nella Meeting House».

³⁴ (Branchi 2009, 100).

³⁵ (Mollia 2017, 70).

per cui «è facile che durante l'esecuzione di un [...] brano si percepisca, attraverso il brano, come parte del brano, il suono reale di un campanile o il ronzio delle api intorno ad una pianta in fiore o un colpo di vento laggiù nel canneto».³⁶

Riferimenti bibliografici

- Branchi, W., 2009, "Due scritti di campagna – [2.] Un luogo, un tempo, delle persone, una musica. Otto ascolti per una coscienza della complessità", *Le Arti del Suono*, 1, 2, 99-104.
- Branchi, W., 2012, *Canto infinito. Thinking Music Environmentally*, a cura di Michela Mollia, Open Space, New York.
- Branchi, W., 2017, *Il pensiero musicale sistemico. Scritti 1975-2014*, a cura di Luigino Pizzaleo, Aracne editrice, Roma.
- Branchi, W., 2019, *Intero. Verso una musica della complessità*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma.
- Branchi, W., 2020, "Un'occasione straordinaria", inedito, 1-7.
- Caffio, G., 2010, "Ascoltare ascoltando" (29 giugno 2010), in <http://www.walter-branchi.com>, "Scritti", "su W. Branchi". Ultimo accesso 24 giugno 2020. http://www.walter-branchi.com/testi/Architettisenzatetto_Ascoltare_ascoltando.pdf.
- Chadabe, J., 2015, "Ear to the Earth: It Started in the Dark", *Circuit: Musiques contemporaines*, 25, 2, 39-51. Ultimo accesso 19 giugno 2020. <https://id.erudit.org/iderudit/1032934ar>.
- Gianni, S., 1998, "Intervista a Walter Branchi", in <http://www.walter-branchi.com>, "Scritti", "su W. Branchi" (ultimo accesso 24 giugno 2020).
- Gilmurray, J., 2016a, Introduction. In Bianchi, F., Manzo, V. J. (Eds.), *Environmental Sound Artists: In Their Own Words*, Oxford University Press, New York, XIX-XXVII.
- Gilmurray, J., 2016b, "Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art", *Musicological Annual*, 52, 2, 71-84. Ultimo accesso 28 giugno 2020. <https://doi.org/10.4312/mz.52.2.71-84>.
- Mollia, M., 2017, "Più vero del vero. Ambiente e suono nell'esperienza di due compositori: Walter Branchi e Barry Truax", *Musica/Realtà*, 38, 114, 59-81.

³⁶ *Dopo l'ascolto di un brano di 'Intero' (1999) (Branchi 2017, 183).*

Pizzaleo, L., 2017, Walter Branchi: dal sistema sonoro all'ecosistema. In Branchi, W., Il pensiero musicale sistemico. Scritti 1975-2014, Aracne editrice, Roma, 9-50.

Thorpe, S., 2019, "Musicking Eco-logically: Towards an Environmentally inclusive practice", Music Research Forum, 33, 1-14. ISSN: 1042-1262.

Ultimo accesso 19 giugno 2020.
<https://journals.uc.edu/index.php/mrf/article/view/934/2992>.

Sitografia

<https://eternaltiber.net>

<http://tevereterno.org>

<http://www.danielkbrown.com>

<http://www.erikakruger.com>

<http://www.kristinandreaajones.com>

<http://www.walter-branchi.com>

L'albero di *Intero*

Francesco Galante

L'esperienza ecosonologica e musicale di Walter Branchi, ha raggiunto 40 anni di storia, ma solo in anni relativamente recenti ha avuto quella diffusione che consente di evidenziare la portata ontologica del suo pensiero e del suo agire musicale che lo ha condotto, attraverso un lungo percorso speculativo, alla *musica della complessità* e alla *musica della circostanza*.

L'ampio complesso di studi interdisciplinari e di esperienze musicali da lui maturati nel tempo tra Italia e Nord America testimoniano di una originale investigazione critica sullo stato della musica e, in particolare, del suo stare all'interno di una questione ecologica, non più rimandabile.

La genesi di questo pensiero prese forma alla fine degli anni '70, e coincide con l'avvio delle frequentazioni, come compositore e docente, di alcune università in Canada e negli Stati Uniti. In particolare, quando presso l'università Columbia-Princeton di New York, nel 1979/80, Branchi realizza la sua prima opera interamente sintetizzata con un calcolatore digitale, che costituisce lo stadio iniziale delle esperienze guidate da un'idea sistemica della musica. Quell'opera, dedicata a Franco Evangelisti, improvvisamente scomparso, porta il titolo programmatico ed emblematico di *Intero (modi di relazione di un sistema sonoro)*.

L'esposizione dei principi che sono alla base di quest'opera¹ mise immediatamente in evidenza l'originalità e la singolarità di un pensiero compositivo che si andava focalizzando, appunto, sulla nozione di *sistema sonoro*² e sul rapporto *interno/esterno* della musica. Un insieme di teorie che

¹ La prima esecuzione italiana di *Intero* è avvenuta a Perugia l'8 agosto 1980 presso la Sala Brugnoli di Palazzo Cesaroni, nell'ambito dei seminari *La musica elettronica e le sue tecniche*, ideati dal compositore Guido Baggiani e organizzati dal locale conservatorio di musica, e ai quali parteciparono il gruppo Musica Verticale e l'ensemble francese Itinerairés. Nello stesso anno altre due esecuzioni avvennero a Roma il 9 ottobre, nell'ambito della III edizione del Festival di Musica Verticale, e il 27 novembre durante il Festival dedicato a Franco Evangelisti di Nuova Consonanza.

² Punto centrale del paradigma è la riconsiderazione della materia sonora fisica, che forma però un sistema chiuso, per giungere ad un sistema virtuale "aperto". In questa nuova visione, il suono viene interpretato come sistema multiprospettico, aperto e interrelato. Ciò che Branchi chiama *sistema sonoro* è un derivato del passaggio da una visione meccanica a una spaziale della materia sonora e quindi musicale. Ciò rappresenta un vero e proprio cambio di paradigma, poiché apre al pensiero compositivo la possibilità di ragionare non più in termini di strutture "tematiche" ma sistemiche.

rielabora totalmente il modo di pensare e praticare la musica collocandola in un nuovo rapporto con il mondo, con l'ambiente. Le novità introdotte dal suo lungo lavoro speculativo e i risultati compositivi che riguardano *Intero*, producono, da tempo, forti sollecitazioni intellettuali che permettono di ragionare da altre angolazioni, per esempio a partire dal superamento dell'idea di creazione musicale basata sul suono dato, per rafforzare, invece, una creazione basata sul suono "virtuale", attuabile solo nel dominio digitale, e sorretta da un immaginario compositivo dotato di una consistente astrazione. Branchi affronta il problema del suono non più come materia data ma come materia possibile, e in tal senso egli ridefinisce il suono come un *sistema sonoro* "fuori tempo", ovvero come sistema del possibile sonoro che potrà prendere forma, per cui il suono è contemporaneamente *essere e divenire*. È attraverso il tempo che questo potenziale di strutture, rappresentato dal sistema sonoro, potrà divenire materia sonora in continua trasformazione. Nell'elaborazione di tale pensiero compositivo, che Branchi definisce sistemico, sono evidenti i richiami e gli intrecci che questa attività speculativa ha con la filosofia e con le scienze più attuali, soprattutto quando tali discipline chiamano in causa nuove dimensioni cognitive e speculative, come quelle rappresentate dalle teorie sulla *complessità*, che offrono un rilevante ampliamento prospettico al suo pensiero. La sua appare come una vera e propria urgenza storica, che fu anche di Franco Evangelisti, al quale, come è noto Branchi fu per numerose ragioni particolarmente legato, e che si manifesta attraverso l'analisi critica dei molti problemi che investono la musica e la società culturale contemporanea. Da quella corposa attività investigativa egli giunge progressivamente ad una interpretazione ecologica del fare musicale, ad una *musica ecologica*, un'idea presente sin dalle prime fasi di elaborazione di *Intero*, poiché, da questo versante, lo scambio dialogico da lui immaginato tra *interno/esterno* della musica fa sì che la creazione non possa essere più intesa come attività separata ma, al contrario, come attività interrelata con le cose, con l'ambiente. Si cercherà di osservare come queste posizioni paradigmatiche si contrappongono sia al contesto prettamente musicale che a quello sociale ed economico del nostro tempo, e come i risultati delle sue esperienze trasformino nella sostanza numerosi meccanismi culturali e di partecipazione alla musica.

1.

La problematicità del suo pensiero si preannuncia già, alla fine degli anni '70, con l'apparire di una nuova nozione da lui definita *comporre nel suono*, e idealmente sfiorata ben prima della nascita di *Intero*.³ Questo principio, strategico del suo comporre, che innesca il pensiero sistemico, ha origine nell'approfondimento e nel superamento di un'altra importante questione, già toccata dalla Elektronische Musik nei primi anni '50, e mai realmente approfondita, quella del "comporre il suono". Si è trattato per Branchi di superare i limiti concettuali (che erano però anche tecnologici) che hanno impedito a quel paradigma storico di dare spazio alla sua portata innovativa. Limiti che, a suo parere, hanno ricondotto la stessa esperienza della musica elettronica, ma soprattutto della computer music, a riproporre o a congelarsi in modelli sonori e meccanismi costruttivi ed espressivi in gran parte caratterizzati da un pensiero ancora di natura "strumentale". Il *comporre nel suono*, che può attuarsi solo in una dimensione sistemica oltre che tecnologica, ha rappresentato nel tempo una risposta inedita alle numerose contraddizioni sia storiche che attuali. L'idea sistemica non fa solo riferimento al suono come sistema *strutturante e strutturato*, che conduce ad una nuova organizzazione musicale ma è potenziata da un significato ulteriore, più ampio e aperto, che si rivolge a un "esterno", all'ambiente, con cui la musica intesse relazioni dialogiche che ne cambiano la funzione. Questo pensiero è sorretto dalla spinta suggestiva e strategica di nuove nozioni (tra cui quella della circostanza) che lo completano e che ridefiniscono criticamente le categorie abituali che sostengono la musica occidentale. La prima ad essere scardinata è quella che concepisce la musica come unica protagonista dell'ascolto, come oggetto chiuso e autoreferenziale. Con la nascita di *Intero* Branchi si distacca da questa impostazione definendo la sua musica come un "unico pezzo" costituito dall'insieme delle parti che appariranno, di volta in volta, da un atto creativo che durerà l'intera sua vita. La sua musica, essendo sistemica, è disvelatrice degli "infiniti possibili" del *sistema sonoro*. Ogni qualvolta emerge musicalmente una "parte" di *Intero* questa è un episodio che appartiene ad uno stesso problema musicale, e ciò contribuisce a rendere questa musica non chiusa ma virtualmente infinita.

³ Il riferimento è alla realizzazione di *Thin* (1969) per due piatti sospesi e due Tam-Tam amplificati, un primo tentativo di comporre "nel suono", praticato però su una materia sonora pre-esistente. Chi scrive ebbe modo di studiare ed eseguire *Thin* per un concerto avvenuto presso l'Auditorium dell'ILA, Istituto Italo Latino Americano di Roma il 21 dicembre 1978.

Metaforicamente è una musica "albero", le cui radici si proiettano teoricamente all'infinito nella terra e la respirano, la struttura del tronco è in perenne crescita, e i suoi rami, le parti, si proiettano e si intrecciano, all'infinito, nello spazio ambientale esterno con cui entra in relazione.

L'esposizione delle sue teorie, in occasione di concerti e conferenze, all'inizio degli anni '80, ebbe l'effetto di destabilizzare l'uditorio dei compositori, nessuna generazione esclusa. Questo pensiero antagonista venne accolto con ostracismo, o con "cortese" indifferenza dal contesto musicale romano. Una realtà non in grado, all'epoca, di approfondire le questioni da lui sollevate, anche attraverso le prime pubblicazioni dei suoi scritti,⁴ e la conseguenza fu una lunga separazione di quel mondo dal "compositore-giardiniere" (come Branchi si è autodefinito da lungo tempo).

Il pensiero filosofico-musicale da lui prodotto rappresenta oggi un approdo di estremo interesse nello scenario culturale non solo italiano, di fronte alle difficoltà di trovare strade alternative di emancipazione del pensiero musicale occidentale. Franco Evangelisti fu il primo a denunciare lo stato delle cose, già a partire dagli anni '60, e il primo a parlare di fine della storia musicale; ma, soprattutto, fu il primo a rinunciare al proprio ruolo di compositore, nel 1962, per interessarsi strategicamente alla dimensione scientifica del suono e della percezione.

«(...) tenendo conto delle condizioni storiche, si deve ricorrere alla sola realtà possibile, la scienza, perché solo la scienza permetterà anche in futuro dei progressi, sia attraverso la fisica sia attraverso la fisiologia. Si può concludere che lo studio del suono, della sua generazione, della sua propagazione e della sua ricezione sono la base indispensabile.(...) Si aggiunge che le ultime dispute musicali, (...) non hanno, quindi, contribuito a migliorare la situazione. La fine oramai palese del sistema temperato non può essere sostituita da ciarlatanerie con i musicisti stritolati dalla industria della cultura. (...) L'avere

⁴ Articoli e saggi apparsi in "La Musica", n. 42, ed. Edipan, Roma, 1986; in "Dossier" supplemento della rivista "SuonoSud" n.2, 1989, dedicato al tema *Musica/Complessità*; W. Branchi, *Verso-l'uno*, ed. "Le Parole Gelate", Roma, 1986. Di quel periodo è inoltre importante ricordare la conferenza/lettura *Verso-l'uno*, tenuta da Walter Branchi a Roma l'8 novembre 1986 in occasione del IX Festival di Musica Verticale, presso Palazzo della Cancelleria. In quella circostanza vennero esposti i punti chiave delle sue teorie i cui contenuti risultarono spiazzanti per i diversi musicisti e compositori presenti, forse anche per il sapore "caegiano" con cui la "lettura" venne realizzata. Chi scrive ricorda sia l'interesse ma anche le numerose critiche nei confronti delle sue argomentazioni, e della scelta di non far più eseguire le sue musiche in contesti non "coerenti", tradizionali.

condito infatti con l'elettronica la vecchia mentalità non poteva che condurre al punto attuale».⁵

2.

Queste valutazioni sullo stato delle cose musicali che costituiscono una parte della fondamentale eredità teoretica lasciata da Evangelisti, sono state materia di profonde riflessioni: esse costituiscono il terreno analitico ed epistemologico con il quale Branchi si è confrontato. La nascita di *Intero*, con la sua componente filosofico-musicale, ne è la conseguenza ideale, la più emancipata delle risposte alle numerose domande che furono poste da Evangelisti, e che il compositore si augurava potessero essere risolte nel rapporto con la scienza.⁶ Vi è, dunque, un parallelismo tra i due, in particolare per la propensione ad esercitare un pensiero critico senza compromessi nell'analisi dei problemi musicali, osservandoli sotto altra luce, anche attraverso la dimensione scientifica oltre che filosofica. Ciò, ad esempio, conduce Branchi verso una ideazione musicale nella dimensione della complessità, come costruzione e percezione ecosistemica, che pone ogni cosa, interna ed esterna alla musica, in interrelazione. Non a caso, in questo nuovo contesto, egli si rifà esplicitamente alle speculazioni scientifiche di Ilya Prigogine, dalle cui teorie trae, negli anni '80, suggestioni significative e verifiche di punti di contatto nella formazione del proprio pensiero.⁷ Il tessuto della sua attività speculativa si fa stratificato, e un punto focale lo si riscontra, come accennato in precedenza, nel guardare da un'altra angolazione la distinzione tra suono preesistente e suono virtuale, potenzialmente preparato a esistere mediante la categoria del tempo.⁸ Branchi si interroga su come percepiamo il tempo nel contesto della musica, e su come essa sia funzione della natura del suono, ovvero come essa dipenda dal "tempo interno" dei suoni dati. Nella dimensione strumentale gli "oggetti temporali" preesistenti, *minima entità inscindibile*, determinano il processo musicale attraverso una organizzazione dall'esterno, secondo un codice linguistico predeterminato, la

⁵ F. Evangelisti, *Musica mediante strumenti elettronici*, in "Cultura e Scuola", XI, n.42, Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, Roma, 1972, p.123. Testo riportato non integralmente in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, ed. Nuova Consonanza, Roma, 1980, p.114.

⁶ cfr. F. Evangelisti, *Dal Silenzio ad un Nuovo Mondo Sonoro*, Semar, Roma, 1991.

⁷ cfr. W. Branchi *Configurare il tempo*, in "Dossier" cit., p.37

⁸ *ibid.* p. 38.

cui possibilità di evoluzione è però strettamente legata al grado di avanzamento della tecnica strumentale.

Al contrario, nella musica sistemica, nuove direzioni vengono ad aprirsi rispetto a quelle finora delineate, proprio perché essa mette in discussione un meccanismo secolare in cui un sistema-codice (di qualunque natura) viene predeterminato ed elaborato al di fuori del rapporto con il suono, con il processo di formazione del suono, che in quel caso essendo strettamente legato ad una natura meccanica e alla tecnica strumentale, rimane quindi un elemento separato dal sistema che però viene imposto agli oggetti sonoro-strumentali. Pertanto nell'esperienza musicale, finora vissuta, l'efficacia di un codice predeterminato, la sua utilità, è stata determinata solo attraverso il grado di forzatura impressa dal codice (irrigidimento dei sistemi di intonazione, esclusioni di intervalli, o di suoni-colore) ad un mondo sonoro preesistente che tenta in proposito una qualche reazione.

Branchi, come Cage ma diversamente da quest'ultimo, rileva tale discrasia, poiché i suoni dati impongono un *tempo interno proprio e relativo*, ma è quel termine "relativo" che può implicare interpretazioni differenti. Da un lato, esso sostiene il campo delle relazioni tra i suoni nel loro concatenamento linguistico-musicale; da un altro, esso suggerisce uno stato di relatività che chiama in causa l'evoluzione della tecnica strumentale sulla base di nuovi problemi compositivi eventualmente intravisti e maturati. L'ultimo Novecento è in tal senso un laboratorio di sviluppo di nuove tecniche applicate alla formazione del suono strumentale. Ma quale che siano tali nuove possibilità, Branchi fa notare che la logica formativa della musica è rimasta ancorata ad un'unica direzione, quella del suono preesistente. Si può allora dedurre che nella musica basata sui suoni dati, la materia "dice" al tempo di esistere, mentre nel caso del *sistema sonoro* l'agire compositivo avviene dall'interno, per cui nel ribaltamento della prospettiva, è il tempo che "dice" alla materia come deve esistere ed evolversi.

«Una composizione musicale è il risultato di una rottura di simmetria provocata dall'iscrizione del tempo nella materia della musica, essa è divenire per eccellenza in quanto è tempo irreversibile.

(...) Quando a partire dal sistema si definisce una struttura (...) in quel momento la struttura assume dimensione; il tempo vi viene iscritto trasformandola in forma. Così facendo si vanifica la separazione tra materiale e forma in quanto il materiale è già forma e viceversa. (...) È importante aggiungere che il processo compositivo passa da una procedura di tipo direzionale ad una omnidirezionale. (...) che non può prescindere da punti di partenza, o da oggetti temporali, come può essere un suono o un tema,

fondamentali per definire una traiettoria, ad una in cui non esiste più nulla di già orientato temporalmente, se non da un sistema-struttura virtuale in grado di assumere qualsiasi forma e che nel momento in cui inizia ad evolvere temporalmente, e quindi ad assumere una forma, è essere e divenire nello stesso tempo.⁹

Emergono, nei passaggi sopra citati, considerazioni di forte rilevanza, che aggiungono altra luce sulla portata del paradigma sistemico branchiano, soprattutto quando egli fa riferimento alla questione dell'annullamento della separazione (storica) tra materia e forma. La forma, in questo contesto, non è più la "gabbia" di garanzia che si impone dall'esterno, *non preesiste*, ma al contrario, è il risultato di un processo; entrambi (materia e forma) vengono interrelati da una dinamica di forze garantita dal *sistema-struttura virtuale*.

La condizione del "virtuale" sonoro è l'unico spazio entro cui può agire il pensiero sistemico di *Intero*, e ciò ha reso possibile ripensare completamente la creazione musicale. *Il suono diviene divisibile nelle sue grandezze costitutive elementari* e come tale esso passa da una condizione meccanica chiusa ad una spaziale, aperta.

3.

La visione alternativa offerta dal pensiero sistemico è un punto di reale frattura che investe direttamente anche le strutture culturali e sociali entro cui si muove la creazione musicale. Essendo quel pensiero dipendente dalla tecnologia, e non più dagli strumenti tradizionalmente intesi, impone un ripensamento su alcune questioni che riguardano la relazione della musica di Branchi rispetto ad un esterno, questa volta rappresentato da una società caratterizzata da meccanismi di ordine economico-industriale e del consumo di massa di natura neoliberista. È interessante osservare che la natura intrinseca della musica dell'appartenenza e della circostanza, non trova corrispondenze con i modelli che interessano il mercato e l'industria culturale, poiché questa idea di musica non può essere soggetta, per i modi di invenzione, di attuazione e di funzione, alla riproducibilità tecnica: non può divenire una merce. Essa si sostanzia nelle relazioni con l'esterno naturale e ambientale in genere, e tiene conto delle imprevedibilità degli accadimenti sonori che concorrono a formare un'esperienza musicale globale e integrata.

⁹ Ibid. pp. 37-39.

Si manifesta come una musica non da ascoltare ma per ascoltare, come sostiene Branchi, invertendo, in tal modo, la polarità del ragionamento che fu di Benjamin:¹⁰ essa ritorna allo stato pieno di un "hic et nunc", la cui riproducibilità tecnica, in questo caso, non avrebbe alcun significato, poiché l'esperienza della circostanza è di per sé un fatto irripetibile e imprevedibile per statuto: è pura partecipazione diretta in quanto esperienza globale.

Allo stesso tempo questa musica deve misurarsi con le forze riduttive e consumistiche, in quanto il pilastro su cui poggia, di natura tecnologica, è deformato dalle strategie che dipendono dal mercato. Da questa angolazione, il problema conduce a ragionare su di un'altra questione, quella del ruolo che assume il mezzo, la natura del mezzo, quando è in relazione a un nuovo paradigma.

A partire dagli anni '70, la gran parte della ricerca musicale, è stata affiancata da uno sviluppo parallelo di ricerche scientifiche e tecnologiche coerenti, con cui la musica ha tessuto un dialogo significativo, maturato in seno ai centri universitari e a specifici istituti di ricerca. Il sapere così prodotto ha alimentato la gran parte delle esperienze della musica colta e della "popular music" (qui è d'obbligo riutilizzare tali categorie), anche in termini di nuove tecnologie. La coscienza del mutamento epocale delle condizioni di riferimento, è un dato sul quale, già negli anni '50, il campo musicale si è interrogato a lungo, al fine di rendere giustificabile e attuabile il passaggio dalla musica strumentale a quella concreto-elettronica, e da questa a quella generata tramite il calcolatore. Questa traiettoria ha permesso ai compositori, sollecitati da una serie di nuovi problemi, di spostare la propria attenzione dalla superficie del suono verso il suo interno, tramite il dominio scientifico e tecnico esercitato sulla materia sonora e sulla percezione.

La dimensione cognitiva si è realmente espansa fino a toccare condizioni senza precedenti, agendo soprattutto su scale dimensionali mai praticate prima.

«(...) questa mutazione apriva al compositore una prospettiva al nostro modo di pensare la musica, nella sua evoluzione di linguaggio e di crescita percettiva; portando la ricerca verso grandezze musicalmente sempre più sottili, fino al punto in cui esse non erano ulteriormente ottenibili dagli strumenti musicali in uso, sia per ragioni di peculiarità (con questo mi riferisco al loro temperamento) che per il controllo esecutivo. (...)».¹¹

¹⁰ Edizione di riferimento: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino, 1966.

¹¹ W. Branchi, *Lo stato d'ansia*, in Atti del convegno *Informatica/Musica/Industria*, Tirrenia di Pisa, 8-10 settembre 1982, "Quaderni di Musica Realtà", Unicopli, Milano, 1983. p.273;

L'interpretazione di questo nuovo scenario fornisce ragioni sufficienti per comprendere la problematicità del rapporto tra musica e mezzo nell'attuale tempo storico. In alcuni scritti, Branchi ne individua le contraddizioni, per come queste si sono delineate anche nel caso della computer music, a causa del persistere di vecchi modelli culturali.¹² Attraversare efficacemente questo stretto passaggio è stato quasi impossibile in un'epoca profondamente segnata dalla società dei consumi e dal peso esercitato dall'industria culturale sul pensiero musicale. Quando la relazione costruttiva tra ricerca e musica si è infatti deformata, per entrare in empatia con le logiche del mercato, l'effetto ottenuto è stato quello di assistere ad un cambio di indirizzo e al comparire di una smisurata produzione di merci tecnico-musicali seducenti, cariche di innovazione ma musicalmente devianti e contraddittorie rispetto ai nuovi paradigmi, anche quelli espressi dalla ricerca stessa. L'effimero tecnologico ha prevalso conquistando l'interesse di ogni campo musicale. Il *pensiero non può essere condizionato dal mezzo, ma al contrario è quest'ultimo che deve diventare funzione del pensiero*,¹³ in altre parole il mezzo non crea nuovi problemi ma sono questi che devono definire la natura dei mezzi necessari. Un'analisi più approfondita di questi processi dimostra anche che ragioni e utopie, elaborate negli ultimi decenni del XX secolo, sono state disattese dall'espandersi dell'industria culturale. Le nuove condizioni, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, e riguardanti l'influenza della tecnica sulla formazione dell'arte, sono state affrontate ed elaborate da un'area di studiosi che fa riferimento oltre a Benjamin e poi a Heidegger, e a Horkheimer e Adorno a proposito della nascita dell'industria culturale,¹⁴ e sono state successivamente rivisitate dal pensiero di Chomsky, che ha focalizzato l'attenzione sul ruolo strategico svolto dai media tecnologici, in particolare sul potere da essi esercitano nella normalizzazione del pensiero.¹⁵ Come è noto questo apporto speculativo ha avuto un profondo significato anche per la musica, in quanto ha messo a nudo l'azione esercitata dall'economia sulla formazione della cultura, da cui l'avvio della produzione e diffusione di massa di "merci" artistiche. Da questa angolazione, gli effetti del sistema dell'industria culturale sono stati tradotti sul piano musicale in termini di

e in W.Branchi, *Il Pensiero musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, ed. Aracne, Roma, 2017, p.77

¹² W. Branchi, *Lo stato d'ansia*, in Atti del convegno cit. pp.270-275; e in W.Branchi, *Il Pensiero musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, cit. pp. 77-81

¹³ *ibid.* p.275

¹⁴ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, ed. Einaudi, Torino, 1966.

¹⁵ N.Chomsky, *Il Potere dei media*. ed. Vallecchi, Firenze, 1996.

ricerca del consenso della critica, delle istituzioni musicali (in grado di commissionare le opere e di programmarle nei cartelloni concertistici), delle imprese discografiche e massmediali: essi definiscono i modelli di riferimento, le cui merci vengono proiettate sul pubblico e persino sulle scuole di pensiero. Come già avvertito da Evangelisti, è in questo spazio di interessi comuni che il musicista è costretto a muoversi e a modellarsi in modo appropriato, ora nettamente, a volte per approssimazioni successive.

L'espansione, oggi planetaria, del fenomeno è testimoniata da un'ampia produzione musicale che solo apparentemente è sollecitata da nuovi problemi. In realtà, una parte della musica contribuisce a consolidare tali meccanismi, ed aiuta a rafforzare l'inganno che, nel processo di ricerca del consenso, l'oggetto musicale "supertecnologico" non sia considerabile come stereotipo, ma, al contrario, rappresenti un nuovo punto di arrivo e conservi dunque un qualche significato o valore estetico. Ciò è reso possibile dall'annullamento di un pensiero alternativo, e da un indebolimento della pratica dell'esercizio critico sulla musica, per cui essa si interroga poco sui problemi o sulla necessità di una filosofia musicale per il XXI secolo.

Lo *stato d'ansia* che attraversa tuttora un certo pensiero musicale fa emergere le numerose criticità che attraversano il nostro tempo storico e la cattiva mescolanza tra pensiero e mezzo, già da tempo individuata da Branchi e ancor prima da Evangelisti. Se da un lato il pensiero musicale alternativo, è, dunque, costretto a rinchiudersi o a cercare forme altre di circolazione sociale, non si può dire lo stesso per quanto concerne il mezzo. La quantità e il grado di innovazione dei mezzi informatici oggi esistenti, da destinare a qualunque contesto e a qualsiasi funzione, è talmente imponente da disorientare.

Entrambi i campi, musica e tecnologie, nelle loro specificità, sono artefici dello strabismo tra funzione e mezzo, e allora il punto di domanda che emerge è se nuovi problemi possano essere affrontati disponendo di una "utensileria" informatica fuorviante, prodotta per intercettare target alla moda, edonistici. Sia quando questa utensileria mira a restaurare il passato in termini di sistema musicale, riducendo l'oggetto tecnologico a mero strumento preconfezionato, sia quando essa sembra "parlare" di futuro attraverso l'impiego massiccio di algoritmi afferenti all'attuale sapere scientifico ma altrettanto ben confezionati da altri. Salvo rari casi i risultati musicali che circondano la nostra esistenza sono indistinguibili, elaborati da una strategia di interessi e di omologazione. Per cui una musica, qualunque sia la sua natura linguistica, aderisce ai modelli dominanti dell'industria culturale che incrementa, in tal modo, la presenza di "oggetti" indifferenziati, che possono appartenere indistintamente a qualsiasi autore situato in qualsiasi angolo del pianeta, il

quale però rivendica il proprio ruolo soggettivo, autoriale, costruito dal sistema massmediatico e da gusti preconfezionati. Rileva infatti il compositore:

«Oggi, dopo che la macchina è diventata sempre più centrale nel comporre musica e in quasi tutte le attività umane, il pensare il già pensato è talmente diffuso che il pensiero come attività mentale secondo volontà, necessità e originalità per risolvere problemi nei confronti del mondo con cui siamo a contatto è diventato sempre più difficile. Viviamo in una società, dove il pensare come attività originale dell'uomo è sempre più raro e questo con il tempo porterà a pensare sempre meno e ancor peggio a pensare tutti le stesse cose. Gli effetti di questo fenomeno sono già ben visibili in varie attività».¹⁶

La natura del mezzo, in questo caso inteso come ambiente compositivo informatico, è parte integrante della natura del problema. Il mezzo non può dipendere né dal mercato né da un pensiero diverso da quello di chi compone. A tal proposito può essere molto utile riportare questo aneddoto personale di Branchi:

«(...) In questa università (Vancouver, ndA) ho provato a realizzare una composizione impiegando il programma di Truax PODX: un programma interattivo molto efficace in grado di operare in tempo reale. Dopo alcuni esperimenti ho capito, però, che il programma era così ben circostanziato e calibrato per la musica di Barry che quello che stavo producendo suonava come la musica di Barry Truax! In questo caso il computer passa da strumento con un grado di generalità massima a uno con generalità minima: consente soltanto quello che il programma permette di fare e che qualcuno ha previsto per noi».¹⁷

Si coglie qui il problema, già presente nella fase di emancipazione della computer music, tra mezzo generalizzato e mezzo estremamente finalizzato, e che riguarda ancora oggi la costruzione di una nuova storia. Soprattutto quando una nozione per acquisire esistenza deve legare la tecnologia al problema teorico da affrontare. Anche in questo contesto le scelte del "compositore-giardiniere" mostrano di non essere integrabili agli orientamenti presi da un centro di ricerca musicale, o magari soggetti alla "moda" del momento, o condizionati da un software industriale di grido.

¹⁶ Questa e la citazione che segue sono tratte da uno scritto di Branchi intitolato *Pensare il già pensato. (Contributo alla storia della musica elettronica)*, ricevuto in occasione di un dialogo epistolare, via email, del 12 agosto 2014.

¹⁷ *ibid.*

Può essere, allora, utile approfondire altri aspetti della sua musica mettendola a confronto con le due pratiche storicizzate: la musica acusmatica e la live electronics. In entrambe si riscontrano elementi sostanziali di contrapposizione che rendono la musica di Branchi non integrabile con tali correnti compositive.

Anzitutto è da notare che, dopo le esperienze realizzate in alcuni studi elettronici universitari del Nord America,¹⁸ il suo rapporto con la composizione viene da tempo sviluppato nel proprio studio personale, nel proprio "atelier sonoro", dove il processo realizzativo avviene tramite un ambiente compositivo informatico aperto e orientabile ad affrontare il proprio problema teorico. La musica che ne consegue è poi fissata su di un supporto e diffusa tramite altoparlanti. Da questa angolazione il processo, quindi, non è dissimile da quello della musica acusmatica, con la quale il pensiero di Branchi non presenta però alcuna relazione, sia per la componente "narrativa" che contraddistingue quella pratica musicale, sia perché in essa si riafferma il "protagonismo" della musica, elementi che sono al centro della sua critica generale. La musica dell'*Intero* è «una musica in cui nulla è in funzione di narrazioni esterne, nulla è coloritura per un testo, nulla è condizionato da storie da raccontare».¹⁹

Nelle composizioni acusmatiche, tipicamente "chiuse", le scelte di materiali, di tecniche, o gli orientamenti formali sono estremamente connotativi, dipendono dal potenziale musicale espresso dai suoni dati, e in tal senso le opere sono guidate da una idea "narrativa" ma soprattutto sono orientate dalla natura temporale e semantica dei materiali scelti. Nella musica di *Intero*, invece, ogni sua parte è interpretabile come opera "aperta", non nel senso storicizzato del termine, ma in quanto opera in divenire: *penso ad una musica dove ogni sua parte è parte di un intero sempre più grande*.²⁰ Per cui le "parti", dotate di autonomia e diversificazione in termini musicali, sono sempre in relazione all'*Intero* che è musica in divenire, che si evolve dentro logiche coerenti per il suo appartenere al *sistema sonoro* e al *processo sistemico*. In questa dinamica, di natura "organica", il suono che, come già sottolineato è, per il compositore, *essere e divenire* che dischiude una forma, tanto quanto una "parte" è *essere e divenire* della forma dell'*Intero*.

¹⁸ Columbia-Princeton University di New York, Simon Fraser University di Vancouver (Canada), Stanford University (CCRMA Computer Centre Research Music and Acoustic).

¹⁹ W. Branchi, *La musica dell'appartenenza*, in "Musica e Tecnologia, domani"- LIM, Lucca, 2002, p.158; e in W.Branchi, *Il Pensiero musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, cit. p.171.

²⁰ *ibid.* p.160

Sotto il profilo della funzione questa musica concorre a determinare un accadimento che rimane aperto al possibile altro sonoro, e in cui la presenza stessa dei mezzi riproduttivi viene resa invisibile, non protagonista ma integrata nell'ambiente. Al contrario, la pratica acusmatica rimette in gioco un'idea traslata di concerto proponendo teorie di altoparlanti che divengono scenario visibile dell'ascolto.

Sull'altro versante, nel confronto con la live electronics, divenuta esperienza iconica all'interno della musica colta, sono presenti caratteri di diversità ancora più marcati. Basandosi sull'elaborazione in tempo reale di suoni preesistenti, l'accento è nuovamente posto sullo strumento e su una pratica esecutiva che non rinuncia neppure al virtuosismo, ed è solo rivestita da una patina scientifico-tecnologica, spesso neppure realizzata dal compositore: un'altrettanto contraddittoria saldatura tra pensiero e mezzo. Pertanto la live electronics rimette in gioco le categorie abituali prima analizzate (suono dato, tempo, gesto), e perpetua, inoltre, i meccanismi di garanzia: rituale concertistico, relazione corporea e visione della musica, partitura, mercato editoriale.

Lo scenario appena osservato consente, quindi, di mettere in evidenza un insieme di congegni strutturali che continuano ad agire anche nell'esperienza della musica tecnologica, e qui gli elementi distintivi dell'esperienza di Branchi si presentano numerosi e acuti.

Conclusioni

Estendendo l'osservazione ai processi culturali che si sono determinati nello scorrere della storia, potrebbe essere interessante analizzare l'esperienza della musica ecosistemica e della circostanza sotto il profilo della categoria della partecipazione alla musica, comprendente la relazione più ancestrale e complessa sviluppata dall'uomo e che riguarda il rapporto musica/corpo. Secondo gli studi di John Blacking,²¹ la musica è legata al corpo, è esperienza del corpo. Questo ha contribuito a realizzare un doppio livello evolutivo: biologico e culturale, che agisce nelle diverse pratiche musicali con forme diverse di partecipazione, di comunione sociale. Per cui, possiamo dire che, nel procedere dinamico dell'esperienza, la musica ha elaborato dati e li ha reimmessi nell'esperienza stessa, in un processo di stabilizzazione di elementi

²¹ cfr. J. Blacking, *The Anthropology of the body*, Academic Press, London, 1977. Vedere inoltre: J. Blacking, *How Musical is Man ?*, University of Washington Press, Seattle, 1973; trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, LIM, Lucca, 2000.

non alienabili del vissuto umano ma solo emancipabili tramite la tecnica (intesa nella sua portata complessa). Di conseguenza, il rapporto musica/corpo si è trasformato spostandosi dall'iniziale significato di esperienza collettiva, corporea (sia di produzione che di ricezione), strettamente legata al mondo rituale e pratico, ad una pratica che ha assunto, nel tempo, la funzione predominante di rappresentazione metaforica di una comunione sociale.²²

Questo distacco, sempre più profondo, dal contesto culturale iniziale, è stato espressione di altri interessi pratici o di funzione nel progressivo mutamento delle società nelle diverse epoche. In tal senso, le questioni musicali hanno sviluppato maggiormente l'approfondimento della dimensione estetica della musica, che diviene così oggetto massimamente protagonista. Partendo da queste premesse la nozione di circostanza, introdotta da Branchi, contribuisce a questo tentativo di ridisegnare l'idea di partecipazione musicale, dove però la relazione musica/corpo viene ad essere annullata nella dimensione eco-sistemica dell'esperienza vissuta attraverso il paesaggio. Può essere di aiuto quanto ha scritto Simon Emmerson:

«(...) la musica ha due radici profonde: il corpo e l'ambiente. (...) il respiro, il battito del cuore, il lavoro fisico, la danza, i sensi, (...) una moltitudine di ritmi e sensazioni (...) che rientrano nell'ambito temporale della memoria a breve termine (...) il paesaggio, presenta una differente gamma temporale, periodica e non periodica, (...) che oltrepassa i limiti della memoria a breve termine incoraggiando quindi la contemplazione e la riflessione».²³

Ruoli e funzioni del suono, in Branchi, sono completamente ri-orientati poiché la sua musica poggia su sottili volumi dinamici, su modelli di involuppo dei suoni che annullano ogni forma di gesto, per lasciare spazio alle cose sonore che potranno accadere (non cercate ma possibili, dunque casuali, anche il nulla sonoro), temporalmente *periodiche e aperiodiche*, come rileva Emmerson. Questa esperienza "dilatata" serve per *ascoltare ascoltando*, collettivamente, *chi ascolta costruisce una propria musica*, per cui la manifestazione del corpo non è mai in primo piano, anch'essa non è

²² Il rapporto musica/corpo, vissuto soprattutto in forma di esperienza collettiva, attorno ad un evento musicale, è un elemento che permane nella nostra epoca: nell'esteso territorio della musica pop/rock quanto nel jazz; o nel recupero delle forme di danza popolare della cultura contadina; ma lo ritroviamo, in forma molto grezza e alienante, nella musica "dance" elettronica.

²³ S. Emmerson, *Da danza! alla "danza": distanza e dati digitali*, in "Musica e Tecnologia, domani", LIM, Lucca, 2002, p. 165.

protagonista. La *musica della circostanza* riguarda però anche il corpo, ma le sue frequenze agiscono sulle cose e sul corpo con altre scale dimensionali, poiché essa assume la funzione di un "reagente", in grado di far emergere interrelazioni con ogni elemento e materia compresenti (*tutto l'ambiente vibra*). Questa sua prerogativa interrompe il significato della partecipazione collettiva del corpo che viene ad essere completamente trasfigurata. L'esperienza nella *circostanza* propone dunque una comunione altra, relativa, è esperienza che non può essere corporea né "retinica".

«Un evento musicale allora può divenire un'epifania, una rivelazione dell'ambiente attraverso la mediazione dell'uomo e quindi dobbiamo imparare ad ascoltare nella complessità (...) Un ascolto così concepito, difatti, non è mai un fenomeno lineare con un centro, con una linea da seguire, ma è un fenomeno complesso formato da più aspetti contemporaneamente, in cui la musica non è la protagonista, ma è uno degli elementi tra un complesso di cose (circostanza) tra cui il partecipante sceglie in base al suo coinvolgimento. Sto parlando di un sostanziale cambio di prospettiva musicale: il passaggio da una musica come centro di una situazione, a una situazione come centro di un evento musicale».²⁴

La partecipazione diviene in tal modo espansa, e in essa l'evolversi del tempo è più vicino all'idea di "tempo delle nuvole" che non a quello "degli orologi" (il *Clock and Clouds* di Karl Popper che ha suggestionato Ligeti), e dipende dalle interrelazioni del doppio livello *interno/esterno*, il tempo agito dall'esterno e il tempo agito dall'interno, dalla musica. È anche il tempo del silenzio, attrattore massimo di questa esperienza.

Il distacco dalle consuetudini che la *musica della circostanza* rivela è il riverbero attuale di una sensibilità espressa da Branchi fin dalla genesi del suo pensiero: *Non desidero più che la mia musica venga eseguita nelle sale da concerto (...) la mia è una musica trovata nei boschi (...) di cui non si conosce l'autore o il titolo.*²⁵ Facendo con ciò un implicito riferimento alla dimensione culturale e filosofica dei Trascendentalisti americani del XIX secolo quali Thoreau ed Emerson, e a cui si rifà Ives quando, avviando il progetto mai

²⁴ Dalla lettera ricevuta in email il 5 giugno 2020.

²⁵ W. Branchi, *Non desidero che le mie musiche elettroniche vengano eseguite in sale d'ascolto convenzionali*, in "La Musica", a. I, n.2, ed. Edipan, Roma, 1985, pp.3-4; e in W. Branchi, *Il Comporre musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, cit., p. 97.

terminato della *Universe Symphony* (1911-1928),²⁶ pensa ad una musica che dovrà essere eseguita all'aperto, nello spazio naturale, nella foresta.

Bibliografia

AA.VV. di *Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, ed. Nuova Consonanza, Roma, 1980.

Adorno, T.W. Horkheimer M., *Dialettica dell'Illuminismo*, ed. Einaudi, Torino, 1966.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino, 1966.

Blacking J., *The Anthropology of the body*, Academic Press, London, 1977.

Blacking J., *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973. trad. it. Blacking J., *Come è musicale l'uomo?*, LIM, Lucca, 2000.

Branchi W., in "Dossier" supplemento della rivista "SuonoSud" n.2, 1989.

Branchi W., in "La Musica", a. I, n.2, ed. Edipan, Roma, 1985.

Branchi W., in "La Musica", n.42, ed. Edipan, Roma, 1986.

Branchi W., *Verso-l'uno*, ed. Le Parole Gelate, Roma, 1986.

Branchi W., in Atti del convegno "Informatica/Musica/Industria", Quaderni di Musica Realtà, Unicopli, Milano, 1983.

Branchi W., *Il Pensiero musicale sistemico*, a cura di Luigino Pizzaleo, Aracne, Roma, 2017.

Branchi W., in *Musica e Tecnologia, domani*, LIM, Lucca, 2002,

Chomsky N., *Il Potere dei media*. ed. Vallecchi, Firenze, 1996.

Emmerson S., in *Musica e Tecnologia, domani*, LIM, Lucca, 2002.

Evangelisti F., in "Cultura e Scuola", XI, n.42, Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, Roma, 1972.

Evangelisti F., *Dal Silenzio ad un Nuovo Mondo Sonoro*, Semar, Roma, 1991.

²⁶ La *Universe Symphony* di Charles Ives è un'opera per due o più orchestre concepita come una composizione spaziale ispirata alla nascita dell'universo. L'opera doveva essere eseguita nello spazio naturale, con le orchestre disposte su pendii di valli e montagne in modo da circondare il pubblico. Non fu mai terminata e molti appunti sono andati persi. La ricostruzione dell'opera fu realizzata, dopo vent'anni di lavoro, dal compositore e direttore Larry Austin attraverso le parti finite e abbozzate e grazie ad alcuni appunti lasciati da Ives. Esistono diverse incisioni su CD, la prima è della Centaur Records - CRC 2205, 1994.

Osservando una nuvola¹

Eugenio Giordani

Alla domanda di un amico, valente musicista, che mi chiedeva se fosse ancora possibile esprimersi poeticamente con gli strumenti della musica tecnologica contemporanea, ho risposto che in fondo non è la straordinaria potenza dei mezzi attuali ad oscurare la poesia, ma soprattutto l'atteggiamento che ogni compositore adotta a far sì che ciò possa accadere o meno. La risposta definitiva (se mai ne esista una), vorrei però cercare di darla alla fine di queste brevi note.

Oggi, in maniera straordinariamente maggiore che nel passato, si può essere sopraffatti dalle eccezionali potenzialità dei sistemi tecnologici per la produzione del suono al punto tale che, una volta esaurito lo sforzo di produrre nuovi e interessanti materiali, si ricorre a forme organizzative già utilizzate in precedenza. La ricercatrice Marta Grabòcz in un recente studio compiuto all'Università di Strasburgo, individua un certo numero di tipologie strutturali del passato più frequentemente utilizzate dai compositori elettroacustici, come la *forma ciclica*, la *forma enumerativa*, la *forma simmetrica* o *descrittiva* o anche la *musica a programma*.

Accanto a questo fenomeno si osserva però, almeno da una decina d'anni a questa parte, l'emergenza di una nuova tipologia d'organizzazione strutturale che deriva direttamente da modelli extra-musicali. Per modelli extra-musicali, si deve intendere una strategia di strutturazione che non deriva dai modelli citati in precedenza o dai modelli classici della musica strumentale. Questo discorso ci costringe anche a fare un passo indietro nella gerarchia dei livelli di definizione di un processo musicale compositivo e che

¹ Questo contributo di Eugenio Giordani è pubblicato, disgraziatamente, postumo. Siamo stati privati, repentinamente, della sua grazia e competenza di musicista (pianista classico e jazz e compositore di computer music); di ingegnere elettronico; di docente (composizione musicale elettronica al conservatorio di Pesaro), ma sopra tutto di una mente e un cuore musicale. A questo testo non è stata apportata nessuna modifica proprio per non intaccarne l'autenticità e attualità. Un testo conservato nell'archivio di Walter Branchi, scritto in occasione di una esecuzione di una composizione di Walter Branchi presentata ad Amelia alla fine degli anni '80 in cui si avanza decisamente all'interno delle metodologie linguistico-operative adottate da Branchi con la sicurezza, la chiarezza e nello stesso tempo la forte sensibilità musicale che Eugenio Giordani sapeva portare ad unità.

riguarda essenzialmente il criterio d'adozione di uno specifico linguaggio comunicazionale. I gradi di libertà offerti al compositore sono oggi sensibilmente più elevati rispetto al passato quando l'atteggiamento di sperimentazione era quasi una tappa obbligata per arrivare a definire un ambito operativo circoscritto e circoscrivibile.

Se tentassimo di tradurre in termini temporali la quantità d'esperienza preliminare sul suono che può essere compiuta con i mezzi attuali, molto probabilmente ogni composizione vedrebbe la luce in tempi esageratamente lunghi. In quest'ottica deve essere anche letta la tendenza dei compositori che fanno uso della tecnologia ad orientarsi in anticipo sulla scelta di modelli organizzativi che siano in grado di adattare reciprocamente il tipo di materiale e la sua relativa organizzazione. L'esempio più significativo di questa strategia è localizzato nell'esperienza dei compositori che hanno introdotto (o reintrodotto) nei loro lavori i suoni dei fenomeni naturali e attento alle leggi che li governano. In taluni casi questi elementi naturali sono impiegati senza alcun tipo di elaborazione o manipolazione, in altri invece usati come attività di "training" a situazioni o gesti successivi che di tali suoni conservano solo alcune caratteristiche connotative in un qualche ambito di definizione (temporale, spaziale, timbrico, dinamico).

Benché il panorama sia vasto e di difficile decifrazione, è preponderante il numero di composizioni che impiegano materiale non sintetico come elemento irrinunciabile alla successiva applicazione di qualche strutturazione successiva. In questo contesto generale, la musica di Walter Branchi propone una visione per certi versi più utopica, ma nella realtà assai profonda, innovativa e a tratti persino scomoda.

Il modello che egli propone ha tutte le caratteristiche di un approccio extra-musicale dal momento che gran parte del pensiero compositivo poggia sul concetto di *sistema sonoro* che com'egli stesso definisce "[...] è l'agente limitatore dell'immaginazione nella creazione musicale. Per meglio dire, esso è limitato dall'immaginazione e nello stesso tempo diviene suo agente di limitazione".

Nella strategia compositiva di Branchi si leggono due cose fondamentali: da un lato la ricerca profonda di una corrispondenza tra opposti dualismi, interno-esterno, stasi-moto, armonico-geometrico solo per citarne qualcuno e dall'altro l'affermazione di un linguaggio massimamente funzionale all'atto immaginativo. Dal momento che esiste molta documentazione in merito al primo dei due aspetti appena citati, può essere interessante in questa sede approfondire solo l'aspetto più strettamente linguistico-operativo che coinvolge direttamente il suo modo di relazionarsi ai mezzi tecnologici.

L'esclusiva e prevalente utilizzazione della sintesi additiva come strumento di sintesi, merita una riflessione particolare. La scelta è indubbiamente coraggiosa e tale audacia è progressivamente crescente a mano a mano che le potenzialità dei mezzi tecnologici aumentano. Di là da tutte le considerazioni che possono ricondurre ancestralmente all'esperienza controversa della scuola tedesca degli anni '50, l'impiego della sintesi additiva diventa quasi una necessità e forse l'unico linguaggio perfettamente aderente al suo pensiero.

Una delle ragioni fondamentali di questa scelta risiede nella possibilità di connettere in modo prevalentemente quantitativo-relazionale il suono e la sua struttura organizzativa attraverso un unico gesto compositivo. Un'onda sinusoidale non offre niente di più di quanto essa non risulti dalla sua completa definizione dei suoi pochi parametri costitutivi e questa condizione sottrae al materiale sonoro qualsiasi potenzialità tematica o più verosimilmente evocativa. Quest'apparente disinteresse per il materiale rappresenta invece l'inclusione del suono come una delle componenti strutturanti dell'opera compositiva. È come operare in un mondo privo di movimenti inerziali, che poi in definitiva è una delle caratteristiche dei moti naturali del nostro mondo. Quando l'inerzia svanisce, ogni sistema si comporta esattamente nel modo in cui è stato istruito a farlo.

Anche se nel campo psicoacustico l'utilizzazione della tecnica additiva pura è fortemente messa in discussione proprio per l'intrinseca idealità delle funzioni sinusoidali rispetto alla percezione reale (soprattutto rispetto alla componente temporale), ciò non vale quando il suo impiego prescinda da qualsiasi discorso di tipo analitico.

L'esclusivo impiego dei suoni sinusoidali non ha la stessa valenza fisica e teologica che era stata a suo tempo attribuito a Stockhausen dal momento che in quel caso l'atteggiamento principale era la totale accettazione delle teorie di Fourier e cioè che ogni suono, per quanto complesso fosse, si sarebbe potuto ridurre ad un insieme di elementi atomici puri.

Nella musica di Branchi, il "*tempo di vita*" di ogni componente sinusoidale che è relazionata con tutte le altre nel tempo attraverso il controllo continuo di frequenza e ampiezza non è mai perfettamente circoscrivibile percettivamente, né ad una durata facilmente quantificabile, né ad una posizione di privilegio nello *spazio* delle altezze. Ricordo, dopo il primo ascolto della composizione "Intero" (*Modi di relazione di un sistema sonoro*), di avere percepito questa sensazione piuttosto nettamente anche se in questo lavoro sono presenti ancora una serie di "contaminazioni" di tipo inerziale. Queste singolarità derivavano dall'aver derogato per un breve tratto alla concezione dell'intero in modo epifenomenologico e non come connessione

lineare di parti separate. Ciò non significa che la costruzione dell'opera avviene attraverso un unico gesto operativo e allo stesso tempo in modo asettico.

Avendo avuto la fortuna di aver collaborato verso la fine degli anni '80 come assistente informatico durante la realizzazione di due suoi lavori particolarmente rilevanti quali "Aurea vox Ockegi" e "Alba Plena", ho potuto osservare da vicino le problematiche legate agli aspetti operativi e in parte compositivi della sua produzione. Operare a stretto contatto con un compositore durante la nascita di un lavoro significa per prima cosa imparare molto, ma anche vivere a volte un'impalpabile sensazione d'impaccio, quasi a violare un terreno strettamente privato.

In quel periodo lavoravamo con un mainframe computer VAX 11/785 e con Music 11 prima e Csound dopo. Nonostante la rispettabile potenza della macchina, era possibile generare il suono solo in tempo differito, spesso lanciando dei lunghissimi file batch la notte e verificare poi il mattino seguente che un certo numero di compilazioni era fallito per cause diverse.

Alcune volte erano errori di sistema, altre volte piccole sviste nella lunga lista dei parametri della partitura, a volte un risultato acustico non soddisfacente. Fu proprio quest'ultimo tipo d'errore a farmi comprendere come il suo *sistema sonoro* fosse forte ed elastico allo stesso tempo. Lo capii ancora meglio quando le modifiche e le correzioni erano apportate attraverso la riorganizzazione totale o parziale dei parametri di un modulo. Tutti gli interventi correttivi erano portati dall'interno verso l'esterno e mai viceversa. La cosa che più m'impressionava era la capacità di intuire astrattamente quali sarebbero state le variabili da correggere e nello stesso tempo l'umiltà e la pazienza di saper aspettare e soprattutto ascoltare il risultato di quel cambiamento: il più delle volte era sufficiente un secondo "running" (processamento) del programma.

Dal punto di vista puramente tecnico, a dispetto delle lunghe attese passate davanti ad un grigio terminale VT100, l'elemento più critico era legato soprattutto alla ridotta lunghezza di parola dei dati numerici finali dal momento che la tecnologia permetteva una dinamica di conversione di soli 12 bit e ciò impattava negativamente sulla qualità del suono, specialmente nei passaggi a bassissima dinamica.

L'unica deroga all'impianto deterministico delle strutture relazionali tra le componenti sinusoidali era determinata dalla necessità di produrre un'immagine sonora sempre in divenire. Per questo mi fu chiesto di introdurre una componente di modulazione aleatoria sulla frequenza delle singole parziali ogni qualvolta che le rispettive funzioni di controllo si stabilizzavano su livelli stazionari. Era questo l'unico aspetto automatico controllato dal

caso, vagamente inerziale. Non erano previsti altri voli effettistici come l'ambientazione, la localizzazione o il movimento: eppure i suoni che uscivano da due piccoli altoparlanti monitor riempivano in maniera sorprendente lo spazio. Non lo spazio acustico esterno, ma una sensazione molto profonda e al tempo stesso più sottile che nella mente mi appariva come un'esperienza dimensionale essenzialmente dinamica e profondamente interna.

Ascoltando queste composizioni, si può essere indotti a pensare che l'universo acustico artificiale creato sia una proiezione troppo idealizzata del concetto di sistema sonoro e che circoscriva una dimensione d'ascolto apparentemente occlusa. Ma il flusso immaginativo che vi scorre all'interno testimonia come l'idea del sistema sonoro, pensato come agente limitatore, aderisce perfettamente a quest'esigenza.

Credo che uno dei ruoli più rilevanti nella poetica musicale di Branchi sia quello legato all'immaginazione. Egli stesso afferma che “[...] *l'immaginazione è un concetto generale, è una forza creatrice di manifestazioni concrete nei diversi campi dell'operato umano che deve anche potersi fermare nel movimento continuo del pensiero.*”

Una volta, rispondendo ad uno studente che gli chiedeva quale rapporto intercorresse tra una regola compositiva e l'immaginazione, rispose: “[...] *per noi la parola immaginazione nella musica è una cosa veramente importante... è così bello riuscire ad immaginare qualcosa, a configurarsela e poi realizzarla. È questa la sfida per un compositore, non quella di fare un calcolo combinatorio di questo, di quello. Queste sono cose...come posso dire...ecco, sono una sedia a rotelle dell'immaginazione, una cosa che in qualche modo paralizza il pensiero.*”

Insomma il sistema sonoro costituisce solo l'invariante sul quale è possibile articolare l'immaginazione e in esso è quindi contenuta la composizione. L'invarianza non costituisce di per sé un concetto di staticità, anzi ne delinea i tratti cinetici dal momento che ogni sistema sonoro è sempre connesso ad un qualche grado di movimento e mutamento, cioè di trasformazione, e può essere visto come processo.

Egli stesso definisce un processo come sequenza di stati di crescita bidirezionali o multidirezionali. Questa definizione è molto più vicina al concetto di crescita biologica, per la quale si può essere in grado di pensare ad una musica che si evolva come una sorta di organismo vivente.

L'idea della trasformazione è nella musica di Branchi estremamente più forte di ogni altra cosa, e da ciò deriva indirettamente la totale mancanza del senso della narrazione al punto tale che la dinamica evolutiva è invariante alla freccia del tempo il che significa che è sempre teoricamente possibile

ascoltare ogni sua opera dalla fine al principio ed ogni composizione è una finestra sul sistema che evolve e muta.

Dal punto di vista strettamente analitico, la musica di Branchi si adatta piuttosto bene al concetto relativamente recente di *spettromorfologia*. Con questo termine, come spiega Dennis Smalley, si deve intendere uno strumento per la descrizione dell'esperienza d'analisi dell'ascolto per la musica elettroacustica, in special modo per quella musica in cui le qualità spettrali sostituiscono quelle notazionali così come complesse dinamiche e fluttuazioni temporali sostituiscono quelle esclusivamente metriche.

Benché questo tipo d'approccio analitico tenda a concentrare l'attenzione sugli aspetti più intrinseci di un pezzo musicale, si può anche azzardare un'ipotesi nell'attribuire all'opera di Branchi una valenza di tipo acusmatica, sia per la mancanza ovvia dell'esecutore, ma soprattutto per l'invisibilità o la trasparenza della sorgente acustica. La stabilizzazione temporanea verso situazioni acustiche canoniche (rumore, tessitura inarmonica, risoluzione armonica), si attua sempre attraverso una convergenza dinamica di tensioni interne e mai appaiono come poste dall'esterno e quindi senza forzature, senza evocazioni.

L'apparente distacco di questa musica dall'esperienza d'ascolto comune, rivela invece una straordinaria capacità di fondersi ed integrarsi con l'ambiente naturale anche se la sua fisionomia acustica trova pochi elementi in comune con i suoni naturali.

Durante i seminari di Musica Complessità, ascoltai per la prima volta questa musica all'aperto, nel chiostro di un convento umbro circondato da boschi.

Anche nel *pianissimo*, il suono del vento, l'eco di una campana lontana, la presenza di alcune voci non apparivano come elementi di disturbo. Era come se i brevi oscuramenti acustici non potessero minimamente intaccare il fluire della musica: il riferimento era sempre presente. Era forse come guardare lo stesso oggetto da un'altra prospettiva? Forse. Ma, era qualcosa ancora più semplice da afferrare e allo stesso tempo stranamente impalpabile.

Cercai di individuare da dove proveniva il canto di un uccello quando all'improvviso vidi nel lembo di cielo visibile dal chiostro una nuvola che mutava in continuazione la sua forma, la sua posizione, il suo colore e il vento che la ricostruiva incessantemente, sempre uguale e sempre diversa da se stessa: allora compresi.

La forma del dialogo: di che forma stiamo parlando? Frammenti filosofici per ascoltare *Intero*

Antonio Mastrogiacomo

A dare profondità alle radici dell'*Intero* è un certo tono di Branchi, come traspare dalla sua presenza in diversi contesti: ascoltando la sua musica, leggendo un suo libro, chiacchierando con lui. Prima di incontrarlo, lo conoscevo in quanto autore di un testo di riferimento per ogni studente di musica elettronica, *Tecnologia della musica elettronica*, con prefazione di Domenico Guaccero. Una proposta storicamente rilevante per uno studioso interessato alla didattica della musica elettronica se, come si legge nella premessa:

questo lavoro deriva direttamente dal Corso di Musica Elettronica da me tenuto presso il Conservatorio di musica di Pesaro, dall'anno 1971-72 all'anno 1974-75, e va inteso quindi come materiale di studio riferito alla parte esclusivamente tecnica trattato in questo corso. (Branchi, 1977, p. 11)

La paginetta continua poi con una indicazione che, a leggerla oggi, preserva i caratteri di una ricerca costante. Ecco cosa scrive:

Esso (questo lavoro) costituisce inoltre un primo tentativo di ordinare organicamente tutti quegli elementi essenziali per la conoscenza della tecnica su cui si basa la produzione sintetica dei segnali acustici nell'ambito della composizione musicale (Ibidem).

Al tempo dello studio del testo per l'insegnamento in Elettroacustica questa premessa non si offriva alla mia lettura con lo stesso grado cui posso rileggerla qualche anno dopo. Eppure traspare da queste pagine proprio quel tono che sarà più tardi da rintracciare nella intermittente produzione del maestro. Insomma, studiavo musica elettronica presso il conservatorio San Pietro a Majella di Napoli da qualche anno, esperienza che considero da mettere per sua natura in dialogo tanto con una formazione filosofica quanto

con una buona conoscenza delle scienze umane e della storia dell'arte, magari non tralasciando il trascorso musicologico della disciplina. Eppure uno studente non può limitarsi all'apprendimento, sarebbe quanto mai inesatto lasciar passare anche questo modello culturale: sulla spinta di altre iniziative che in quegli anni prendevano corpo (tra cui OEOAS¹) erano maturi i tempi per proporre una nuova rassegna di musica elettronica presso il conservatorio di Napoli². Si deve proprio a questa serie di incontri curati presso il conservatorio San Pietro a Majella Scambi Sonori, una rassegna chiusa in maniera particolarmente significativa con la presenza proprio di Walter Branchi che, grazie all'invito lanciato dalla maestra Daniela Tortora, avrebbe presentato l'ultima raccolta dei suoi scritti, *Il pensiero musicale sistemico* (Branchi, 2017) a cura di Luigino Pizzaleo; sarebbero intervenuti entrambi per una mattinata di parole e di ascolti presso la Sala Martucci.

Sabato 13 maggio è stato ospitato Walter Branchi: giardiniere e compositore, il suo percorso musicale lo accompagna quale parte di un “intero” la cui complessità rimanda a una corposa produzione tanto teorica quanto compositiva. Daniela Tortora, attenta ricercatrice e appassionata docente di storia ed estetica della musica, introduce il maestro prima di lasciare spazio a Luigino Pizzaleo, curatore del testo che viene presentato: *Il pensiero Musicale sistemico. Scritti 1975-2014*, per la collana di studi musicologici *I discorsi della musica* edita dalla casa editrice Aracne. Pizzaleo chiarisce i *limites* entro cui si muove il compositore Branchi, non più orientato a una musica tematica quanto alla ricerca di una musica il cui approccio sistemico indaghi i confini dell'accadere, muovendosi nel solco eracliteo di un suono che manifesti la dimensione del fluire. Una musica fatta di spazio tradotto nella misura del tempo. Una musica a-narrativa, che dialoga con quel che accade. Una musica il cui materialismo storico è salvaguardato dall'a-storicità del materiale impiegato.³

Un bellissimo regalo per gli studenti di musica elettronica, a coronamento di una rassegna efficacemente autogestita. Così, dopo soli due giorni di contatto

¹ Si veda in proposito il sito di OEOAS disponibile al link, <https://sites.google.com/site/orchestraoaoas/home> (ultimo accesso 13 giugno 2020).

² Si vedano a tal riguardo i comunicati stampa curati da Ambra Benvenuto e disponibili al link <https://criticaclassica.wordpress.com/tag/scambi-sonori/> (ultimo accesso 16 giugno 2020).

³ L'articolo completo è disponibile al link <https://napolimonitor.it/luoghi-della-musica-walter-branchi-al-san-pietro-majella/> (ultimo accesso 20 maggio 2020).

mediato dalla preziosa presenza di Luigino Pizzaleo, ero abbandonato alla lettura di questo nuovo testo, prontamente autografato con una bella bic arancione poco prima di darsi commiato per qualche tempo. Questo nuovo titolo entrava in mio possesso, si distingueva per parole molto diverse da quelle di tecnologia della musica elettronica, eppure sembrava quasi che il maestro proseguisse nella sua missione pedagogica: continuava quel dialogo intrapreso, quando si fece spazio con più chiarezza la formula di un pensiero sistemico affidato alle semmai ancor più silenziose pagine a custodirne il segreto. La curiosità era semmai accresciuta dalle domande lasciate prontamente cadere senza risposta, durante quegli scambi confusi, alle volte molto fragili, che animano gli incontri nell'unità di misura del contesto e della fretta. Così, avere la possibilità di confrontarsi con circa 40 anni di frammenti di pensiero un tempo sparsi poteva significare incontrare finalmente Walter Branchi, per la prima volta, lontano da Walter Branchi.

2.

Dopo questa premessa dal retrogusto biografico, è arrivato il momento di scendere in campo facendo riferimento propriamente al titolo proposto per questo contributo: *La forma del dialogo*. Stop, avremo modo di indagare negli altri paragrafi dedicati il sottotitolo che ne misura i riferimenti a partire dalla filosofia.

La forma del dialogo sembra quella più congeniale allo sforzo, non solo bibliografico, di Walter Branchi: animato attraverso una domanda e tante risposte possibili, questa condizione si adegua alla condivisione del pensiero da parte dell'autore. Sebbene lontani da quella formula massimamente teatrale operativa nei dialoghi filosofici per eccellenza, quelli platonici, la forma del dialogo imprime alla presenza il valore della partecipazione, del prendere parte al gioco secondo un modello ogni volta rivedibile in funzione della risposta giusta, magari non l'unica. Certo, gli scritti di Branchi non sono animati da invitati ogni volta diversi, riuniti in quella particolare circostanza per definire questo o quel valore, eppure ci chiamano ugualmente in causa, perché la forma del dialogo non è rimasta mica ferma a quella di Platone! Inoltre, spesso e volentieri i testi trasudano d'una auraticità che merita di essere raccontata ugualmente grazie al recupero di aneddoti esemplari; insieme ad una tanto infaticabile quanto intermittente produzione epistolare, Branchi continua costantemente a ragionare insieme ad altri selezionati interlocutori attraverso il medium della scrittura sui riferimenti della propria musica, tra filosofia e storia. A sorprenderci non deve essere tanto il ricorso alla scrittura per un musicista, attività sempre più carente in seno alla produzione di musica contemporanea, quanto il target cui mira

l'autore: non si tratta degli addetti ai lavori, veri ricettori di una scientifica messe di scritti che restano prontamente ignorati perché, per l'appunto, assolutamente non dialogano se non con una parte scientemente distaccata; anche questo aspetto deve essere considerato con la massima urgenza, proprio ora che le tecnologie musicali sono così condivise in solitaria.

Torniamo nuovamente alla forma dialogo: sebbene mai dichiarata dall'autore, resta evidente nella prospettiva di un Branchi che, non troppo lontano dal Socrate dei trascorsi platonici, scrive per fare scuola, per educare all'Intero senza dover insegnare più niente a nessuno quasi a dire: "siete grandi, potete fare delle scelte, questa è la "mia" proposta". Come comunicarla, allora? Attraverso un trattato, un vero e proprio dialogo attraverso una diretta in rete o un libro da studiare? niente di tutto questo, il maestro aggira ogni possibile onere sistematico affidandosi alla fragilità di una scrittura dai tratti epistolari, massimamente dialogante perché intimamente rivolta al lettore. In questo, bisogna darne atto e merito, Walter Branchi ha potuto contare su studiosi sinceramente partecipi, attenti alla sua lezione: il maestro tratta la musica elettronica come vecchia, lontana dalla secolare retorica che ne ha accompagnato la diffusione tra le tecnologie musicali. Ecco allora che una serie di allievi e amici, studiosi e studenti partecipa dei suoi scritti, trovando forse uno spazio minore che quello effettivo nella vita di tutti i giorni, sullo sfondo ideale di testi la cui natura rivelerebbe una maturazione attraverso diverse fasi che si concludono nella redazione: ecco nuovamente la forma del dialogo fare capolino, facendosi strada grazie alla sua naturale predisposizione all'oralità, a stringersi intorno a diverse parole chiave del pensiero del maestro quali possono essere le più divulgative suono inventato/suono trovato e musica da ascoltare/ musica per ascoltare, tra le tante, utilissime dicotomie che hanno ancora l'arguzia di misurarsi frontalmente col presente.

Avendo avuto la fortuna di inserirmi tra gli interlocutori del maestro, ho provato con semplicità a rendere conto di questa natura dialogica da un lato, dall'altro a riferirne in quanto formula agita in funzione massimamente didattica, quasi a dire che prima di fare il suono sarebbe meglio pensarlo, non solo dal punto di vista compositivo ma proprio in relazione agli altrimenti elementi che lo circondano, quasi a permetterne le condizioni del dialogo: magari ognuno resterà sulla sua posizione, i suoni del motorino che passa come il vociare della signora poco lontano di qui, i rintocchi delle campane o gli odori intorno che iniziano a farsi spazio percettivo, eppure ognuno avrà guadagnato della risonanza dell'altro perché mostrati nell'Intero cui la musica di Branchi tende per sana e morale costituzione.

3.

La forma dialogo rinvia più opportunamente ad una gestazione filosofica del pensiero di Branchi, magari lontani dall'attimo della conoscibilità eppure più vicini alle condizioni per riconoscerlo, partecipando proprio della circostanza che si libera nell'ascolto. Ecco perché dopo questa prima, indicativa premessa alla forma dialogo, sarà opportuno concentrarsi con acribia alla dimensione filosofica che ne misura il percorso, facendolo scorrere su un doppio binario, da un lato quello della storia della filosofia, dall'altro quello della filosofia della musica, massimamente intrecciate tra loro nella poetica del compositore romano di stanza ad Orvieto. Quanto segue si sviluppa a partire dall'intervento tenuto presso la Fondazione Isabella Scelsi in occasione della presentazione di *Intero*⁴ (Branchi, 2019), altro libro che, nella sua rigorosa compostezza, sintetizza al massimo grado l'unità metodologica che si nasconde tra i diversi testi presentati. Ebbene, in quella circostanza, era il caso di presentare il maestro Branchi per come l'ho sempre considerato: un filosofo della musica, non solo elettronica.

Eppure prima di considerare questo aspetto, viziato forse da una personale impostazione filosofica adorniana, resta decisivo considerare primariamente altri percorsi come quelli con la storia del pensiero che pure trovano ampiamente spazio nelle pagine fino a questo momento maggiormente considerate, quelle di *Pensiero Musicale Sistemico e Intero*.

3a: la storia della filosofia

La biblioteca personale di Walter Branchi condensa con sommo spirito la sua natura di uomo di cultura: pubblicazioni più o meno recenti, pezzi rari o introvabili sono nascosti dall'ordine con cui ogni cosa si trova al suo posto. In occasione di una visita presso la sua abitazione, ho avuto modo di attraversare quegli spazi, ricercare tra gli scaffali quei riferimenti immaginati durante la lettura dei libri considerati, scoprirne tanti altri che proprio in quei libri non possono trovare spazio, come nel caso della poesia sulle altre discipline. Ebbene, nel solco delle indicazioni finora riportate, una certa tradizione filosofica si trova sempre tra i materiali di lavoro del maestro; di questa proverò a tenere conto nelle battute che seguono provando a motivarne il peso specifico; il percorso proposto è dunque articolato cronologicamente,

⁴ Una presentazione dell'iniziativa è disponibile al link <http://www.scelsi.it/fr/presentazione-del-libro-di-walter-branchi/> (ultima consultazione 10 giugno 2020).

in cinque tappe non proprio regolamentari eppure utili nel delineare alcuni riferimenti da tenere presenti in funzione della condizione poco accidentalmente occidentale con cui siamo continuamente chiamati a confrontarci quando pensiamo alla musica.

Partiamo dalle ombre, quelle attraverso cui sarà possibile immaginare un primo profilo filosofico nei presocratici, così vicini alla formula con la quale il maestro è solito intervenire verbalmente: poche battute, frammenti da decrittare, quasi a suggerire un pensiero da derivare dalla lettura, imparando a leggere non solo il testo, ma anche e soprattutto tra le righe. Non del tutto dichiarati, questi interventi si profilano molto vicini allo studio del movimento come proposto massimamente da Eraclito, i cui frammenti ancora oggi disponibili ci interrogano sulla compostezza del logos:

«Ὅκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας [ὁμολεγεῖν] σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἰδέναι.»

«Non ascoltando me, ma il logos, è saggio intuire che tutto è Uno, e che l'Uno è tutto.»

(Eraclito, Diels-Kranz, Fr. 50)

Ebbene, siamo già nel vivo del pensiero filosofico di Branchi: è scritto tutto qua dentro. Ma alcuni lettori, magari coloro che si fidano delle letture qui proposte *Intorno alla musica di Walter Branchi*, potrebbero presentare diversi dubbi a riguardo. Che significa che tutto è Uno, che l'Uno è tutto? In effetti, questa preliminare posizione filosofica, da raccogliere in netta continuità con l'orizzonte panteistico nel quale si misura l'esperienza eraclitea, avrebbe trovato spazio in ben altre tradizioni filosofiche successive. Ebbene, questa eredità presocratica nasce anche dal confronto con una certa produzione filosofica di Nietzsche, limitata alla pubblicazione de *La nascita della tragedia*, quella propriamente filologica che anticipa la seconda fase, più propriamente filosofica; tra questi testi valga la pena ricordare almeno *Omero e la filologia classica*, ma soprattutto *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, testi che anticipano lo sguardo monografico riproposto in chiave massimamente estetica con l'opera che ha condizionato più di tutte la forma filosofica novecentesca, con l'ingresso di apollineo e dionisiaco nel teatro dei concetti dopo secoli affidati al sistema filosofico. Questi testi incoraggiano infatti una prima presa di coscienza in relazione alla separatezza dell'uomo dalla natura in virtù di un *principium individuationis* a garantirne lo scarto; su questa separazione, grazie a quella lentezza che solo la lunga durata può assicurare in quanto massimamente inumana, in odor di rivoluzioni

scientifiche sarebbe stato costruito un modello speculare per la natura stessa ridotta ad altro che non sé stessa, ridotta a macchina tra le altre.

Ci arriviamo, ma prima e senza fare troppo scalpore, ci permettiamo di saltare a piè pari tanto Platone quanto Aristotele e arrivare direttamente al neoplatonismo, cuore di una rinnovata sensibilità nei confronti dell'Uno dopo la comparsa della metafisica a mano dello stagirita. Lo scritto da consultare per l'occasione è proprio *Verso-l'uno*, presente in *Pensiero musicale sistemico* (Branchi, 2017, pp. 81-93) in quanto ripubblicazione, graficamente fedele, dell'originale proposto per la prima volta nel 1986 e ricomparso sei anni più tardi nella versione inglese contenuta in *Companion to Contemporary Musical Thought* (Rutledge Edition, London, 1992). Dichiarato l'Uno, è la volta di fare riferimento a Plotino, autore quasi dimenticato da poter considerare davvero efficace il recupero proposto da Branchi; ed insieme a Plotino si recupera anche Parmenide, altro presocratico decisivo nello sviluppare i temi dell'Uno, come dichiarato nelle *Enneadi* unitamente agli altri filosofi (Anassagora, ritroviamo Eraclito, Empedocle) che costituiscono una costellazione di riferimento valida prima della sistematizzazione ad opera di Platone. Certo, con Plotino le cose si fanno semmai ancora più spirituali, ed ecco perché il sostrato neoplatonico sarà così efficace in quanto palinsesto di una spiritualità da confinare più tardi nei dogmi della religione. L'Uno è proprio la prima ipostasi, termine del movimento di ritorno dell'anima verso la matrice del proprio essere, condizione di bene e felicità:

non è una massa [...] permane sempre nella medesima condizione senza dividersi nei suoi prodotti e conservandosi *intero*; così anche ciò che ha generato persiste nel medesimo stato, così come, se il sole resta, resta anche la luce. (corsivo mio) (Plotino, V, I, 9)

Proprio questa indicazione relativa al sole viene ripresa da Walter Branchi in quanto epigrafe di uno dei testi ora disponibili in *Intero*, si tratta propriamente di *Essere la musica* aperto da questa indicazione:

L'occhio non vedrebbe mai il sole se non fosse simile al sole, né l'anima vedrebbe il Bello se non fosse bella. [...]

Ecco cosa scrive subito dopo Walter Branchi:

e continuando la citazione di Plotino aggiungo che non potremmo mai ascoltare la musica se non fossimo la musica (Branchi, 2019, p. 97).

Come a ricordare che la musica non è separata (parolina magica) dalla vita. Queste piccole puntate nel pensiero di Plotino non si esauriscono nella buona trovata in ambito comunicativo, si riflettono bensì proprio nella musica diffusa nella circostanza al punto da scrivere:

provo la sensazione di essere ogni cosa attraverso il riconoscimento in me di ciò che è sensibile: sono in empatia con l'ascolto divenendo l'ascolto stesso (Branchi, 2019, p. 98).

In altre parole, al grande recupero recente delle filosofie dell'ellenismo quali foriere magari di una tecnologia del sé, più sensatamente riflesso di un ennesimo ripiegamento del singolo su di sé, l'ancoraggio a questa tradizione filosofica anticipa un percorso che porta alla mistica, lasciando nel dimenticatoio proprio quella tomistica che aveva sapientemente rielaborato il neoplatonismo.

Con un immotivato salto in avanti, il pensiero corre alla posizione filosofica assunta da Ludwig Wittgenstein nella settima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* laddove la settima proposizione, così lapidaria da esser facilmente memorizzabile, sembra indicare un possibile sbocco della filosofia nella mistica:

Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere. (Wittgenstein, 1964, p. 109)

Ebbene, è possibile raccogliere anche questo elemento in riferimento alla formazione cui rimanda Walter Branchi se lo Spirito opera nel cuore di ogni creatura umana, ed è nel silenzio che riusciamo a cogliere più chiaramente il suo messaggio: ascoltare lo Spirito in silenzio è il primo passo sul sentiero che conduce ad una esistenza piena ed autentica, il primo passo per mettersi in cammino verso l'Uno di cui l'Intero si presenta storica trasposizione. Ecco spiegato perché *Dal silenzio tutto nasce*, come titola uno degli interventi in *Intero*, quello in cui il silenzio collettivo contestualizza la connessione dei partecipanti in virtù della sua potenza: analogia fortissima tra la forma della circostanza e la cerimonia religiosa dei Quaccheri laddove

La tensione provocata dal silenzio comune è imprescindibile perché avvenga un incontro col Divino. In un ascolto musicale la stessa tensione è fondamentale perché, attraverso la musica, si possa percepire l'anima del mondo. Entrambe le dimensioni, pure seguendo vie diverse, tendono infine a stabilire il contatto con la forza della vita (Branchi, 2019, p. 55-56).

Col pretesto di evitare un'accusa di eresia per aver accostato Wittgenstein ai Quaccheri, sarà opportuno indicare una anticipazione già in Isacco di Ninive, teologo della consapevolezza e della meraviglia:

più di ogni cosa ama il silenzio! Ti avvicinerà a quel frutto che la lingua è incapace di interpretare per te. E allora, dal nostro silenzio, sarà generato in noi qualcosa che ci condurrà al silenzio. (Isacco di Ninive in Macculloch, 2018, p. 147).

Tornando indietro alle prime esperienze della teologia negativa, risulta evidente come se nel leggere la Scrittura ad entrare in gioco sia la vista, proprio nel prestare attenzione al silenzio entri in gioco l'udito allo stesso modo dei primi quaccheri: attraverso il silenzio delle riunioni che permise loro di aggirare i problemi relativi alla paternità e alla formazione del testo biblico furono fra i primi a saper guardare oltre l'irriflessiva accettazione della schiavitù da parte degli autori biblici come elemento costitutivo del mondo terreno. Riferirsi alla religione, quando si parla di musica, non va assolutamente dimenticato: sarebbe da irresponsabili il contrario, specie in riferimento a tutta la produzione pre-illuminista; Branchi recupera anche questo legame inscindibile portando su un piano diverso che non la religione secolare in ragione di una più mistica adesione alla vita dello Spirito.

Ci siamo quasi: questa scorrazzata nella storia della filosofia è limitata ad una stagione profondamente moderna, come indicato dall'aggettivazione con cui si è soliti salutare la produzione filosofica agita in aperto contrasto con l'oggettivismo scolastico. Ebbene, di questo vertice, sarà il caso di prendere in considerazione quella:

visione filosofica e scientifica dove l'universo era considerato come una grande macchina, un aggregato fatto di parti autonome messe in contatto l'una con l'altra in cui l'accadere sia fisico sia spirituale era il prodotto di una pura causalità meccanica e non in funzione di una superiore finalità. È questo il mondo meccanicistico di Cartesio, Galileo e Newton che per secoli ha impresso all'uomo una frammentaria visione materialistica. (Branchi, 2019, pp. 14).

Il discorso sul metodo resta così rivoluzionario nel tempo avendo agito carsicamente nelle abitudini culturali occidentali tali per cui il corpo è una macchina tra le altre, la cui scomposizione permetterebbe modifiche, magari

sostituzioni, perché no, la clonazione. Mentre la ricerca della ghiandola pineale è stata sostituita da ben più importanti divagazioni in ambito filosofico, la critica mossa a questo metodo va letta proprio in aperta continuità col pensiero complesso cui Branchi ha sempre ricondotto l'unità dell'Intero. Così, nelle pagine che seguono la citazione sopra riportata, la definizione di *Intero* si riflette nello stesso percorso agito dal maestro secondo quella bisettrice individuata al principio di questo scritto, in riferimento alla tecnologia della musica elettronica. In altre parole, magari più semplici, l'Uno non può darsi se non nell'unità, dunque la separazione in quanto metodologia operativa spiritualmente riconosciuta dalla rivoluzione scientifica in poi non si presta alla complessità che è propria dell'*Intero*, bensì ad un più razionale controllo come delle parti nel tutto non solo in vista di una ragione compositiva, ma proprio di uno sfruttamento della riproduzione di una musica separata dall'Uno. Ecco come, sebbene manchino riferimenti più puntuali, è possibile riconoscere nel percorso della storia della filosofia agito da Branchi un certo debito nei confronti delle indicazioni più tardi suggerite da testi come *Dialettica dell'illuminismo*, quando la logica della filosofia moderna viene convocata al banco dei testimoni da interrogare per derivarne una metodologia che si riconosca esclusivamente nel dato staccato, dunque analizzabile in sé senza dover entrare nel merito del suo contesto.

C'era da immaginarselo! Non siamo arrivati da nessuna parte, magari abbiamo semplicemente confuso le idee dei lettori che non sapranno più a chi filosofo votarsi alla ricerca di un ago calamitato per proseguire in questo percorso; proprio per questo motivo, in aperta continuità con l'ultimo riferimento bibliografico occorso, salutiamo la storia della filosofia per arrivare direttamente alla filosofia della musica.

3b: la filosofia della musica

Con la pubblicazione di *Intero*, Walter Branchi mira a farsi conoscere con ancora più facilità che in passato: questo testo, nella sua compostezza, sintetizza al massimo grado l'unità metodologica che si nasconde nei frammenti di testo proposti, quasi un diario sulla scorta dell'epistolario, in altra direzione che non quella lasciata fluire all'ascolto. Mi son permesso di destinare questo testo tra quelli della filosofia della musica in occasione della prima presentazione a Casa Scelsi; ebbene, considerare questo libello ben levigato alla stregua di un testo di filosofia della musica significa non dimenticare la tensione storica calcificata dalle scelte agite sul fronte della tradizione musicale, soprattutto elettronica: Branchi ha lasciato il concerto al

suo posto, si ritira possibilmente all'aperto insieme ai convenuti di turno, presenta le sue composizioni prima di mostrarle attraverso una diffusione molto pacata, possibilmente nascosta, integrata nello stesso ambiente di cui siamo parte nella circostanza.

Non mancano importanti percorsi di ricerca dedicati all'estetica musicale, volumoni e breviari determinanti nell'indicare una sensibilità musicale volta a ricavare una immagine sonora di forme musicali da riportare possibilmente alle condizioni storiche relative a produzione e riproduzione, sorte e polvere. Quanto a libertà di panorama, è impossibile pensare a una filosofia che non faccia ricorso alla musica come dispositivo normativo della forma: questa sua natura così astratta ha fatto versare parecchi fiumi di inchiostro per provare a starle dietro; inoltre, la rincorsa sfrontata verso la novità di turno in musica sembra aver conosciuto una grande battuta d'arresto con la stagione elettronica, a determinare una stasi d'altri tempi; la risposta di Branchi sta tutta nei suoi ascolti ogni volta preparati, dove la musica viene magari insieme al resto della circostanza, pensate: riscoprire il valore della compagnia nell'ascolto - di cui si è in qualche modo complici - non essere lasciati lì, sullo sfondo della comprensione di quella stessa forma; non c'è ascolto strutturale che tenga, le categorie musicali sono sconvolte dall'efficacia sistemica, si incontrano nell'immediatezza dell'ascolto e qualcosa di massimamente esoterico come la scrittura del suono inventato viene interpretata dall'ascoltatore al netto di una complessità di cui la musica riprodotta è solo una parziale.

I

Oltre i segni che trascrivono il suono, siano essi note o campioni, si deve alla metodologia analitica il ricorso a strategie visive che incoraggiano una analogia strutturale tra forma musicale e rappresentazione grafica. In alcuni casi, è proprio il riferimento a una immagine sonora il risultato cui ambisce l'analisi musicale, a rinnovare l'astrattezza della forma musicale secondo un orientamento discreto e sinottico allo stesso tempo: si può scrivere graficamente la fine insieme all'inizio, con buona pace di Guillaume De Machaut. Ebbene, nel caso dell'ascolto di *Intero* queste condizioni normative dell'analisi sfuggono perché si fa appello al tempo-memoria: al fuori di ogni retorica la scelta del suono inventato si mostra in accordo all'ambiente con cui entrare in relazione perché, non avendo particolare storia, è più facile da dimenticare, a differenza dell'opera musicale balena improvviso come impressione della circostanza. Questa diversità della forma, che è nell'ascolto, si rinnova metodologicamente ogni volta così da lasciare spazio

ai suoni trovati per caso, lì vicino ma non troppo. Di che forma stiamo parlando?

II

Proviamo così a metterci almeno in forma e ripercorriamo il filo di immagini dialettiche, raccolta di scritti musicali adorniani il cui titolo, nell'aperto riferimento alla metodologia adottata da Walter Benjamin in seno alla teoria della storia, rinvia liminalmente al tema grafico con il quale proviamo a delimitare il campo della filosofia della musica. Tale raccolta presenta la nuova musica articolandone una teoria tra i diversi testi della terza parte del volume, testi didatticamente fertili per chiamare in causa Adorno non solo nel capitolo sulle avanguardie: nel ricordare come "seguendo la propria tendenza oggettiva, la nuova musica si sia rivolta a partire da Schoenberg verso la costruzione totale, l'opera integrale" da un lato, dall'altro come il concetto di materiale musicale proposto nella *Filosofia della musica moderna* vada inteso come concetto mediato (in qualsiasi materiale musicale si trova tutta quanta la storia della musica e infine l'intera società), lo statuto monadologico cui rimanderebbe in ultima battuta l'opera d'arte si lascerebbe cogliere proprio dalla fragilità di questo *Intero* che, pur affermando la composizione come atto volontario, ne riproduce l'incompletezza quale esito normativo senza dover negare la storia.

III

Senza particolare acribia siamo arrivati alla ripresa del tema proposto, quello della rappresentazione della forma musicale: su un pezzo di carta, magari uno schema, dei colori, parti di testo, un prima e un dopo, tutti insieme: nulla di tutto questo, non a questa forma di rappresentazione vogliamo fare appello nel definire la nostra posizione intorno alla musica di Walter Branchi. A più riprese, in alcune conversazioni, diversi scritti, soprattutto negli ascolti cui ho partecipato, mi è sembrato lecito fare riferimento a categorie extra-musicali per definire il lavoro del maestro, un lavoro sulla memoria cui buona parte delle arti, magari non proprio quella musicale, sembra dare parecchio rilievo: non mi riferisco alla storia, ma proprio alla memoria quale tentativo altrimenti possibile di arrivare al tempo che si nasconde. E la cosa migliore che posso condividere è che no, la musica di Walter Branchi proprio non me la ricordo come è fatta così come non mi ricordo la forma delle nuvole, ma non potrò mai dimenticare essere stati, insieme.

Conclusione

La porzione di testo precedente ha suggerito un ordinamento tripartito in memoria della forma sonata in quanto modulo dialettico: nel nostro riferimento alla filosofia della musica dovevamo pure darci una formula espressiva! abbiamo provato altresì a farci guidare dalla storia, principiando da alcune considerazioni relative allo sviluppo dell'opera musicale, stipata nelle sale di un museo immaginario che giace senza memoria: la pratica di un repertorio nella convinzione di fare un bene alla storia della musica ha magari condizionato il rapporto con la composizione musicale in maniera oltremodo determinante se questo modo di produzione ha radicalmente orientato non solo le abitudini del pubblico ma proprio quelle dei musicisti stessi nella musica da ascoltare. Rinviando il lettore a una certa frammentazione anche in seno alla musica elettroacustica, tra repertorio considerato e strategia analitica di riferimento, abbiamo deciso muoverci intorno alla musica di Walter Branchi perché, facendola semplice semplice, il maestro compone una musica *solo* diversa:

Ascolto una mia musica, che volutamente si pone come ‘cornice’ al complesso mondo sonoro ambientale. È una musica riprodotta da altoparlanti non visibili, il cui livello acustico è stato accuratamente bilanciato con i suoni provenienti dall'esterno. Il continuum musicale accoglie e guida proposte sonore inaspettate e casuali offerte dall'ambiente e fornisce loro senso e continuità nell'inglobarle e farle proprie. Il convivere di un quadro con la sua cornice e di una musica con l'ambiente lega irrisolubilmente le due cose fino a farle diventare una sola: un intero complesso dove non esiste l'indicazione di uno specifico da ascoltare, poiché è un'atmosfera sonora globale e un'atmosfera per essere vissuta richiede di entrarci fisicamente e l'accorgersi dell'arrivo e della partenza di un suono o di un rumore è un chiaro segno che si è all'interno dell'atmosfera e una volta dentro è importante operare, responsabilmente, cosa e come ascoltare, a cominciare da sé stessi. Questa idea di atmosfera prende spunto dalla vita reale e ci porta, con la consapevolezza delle nostre scelte, a esserne indissolubilmente parte... per divenire una cosa sola con l'ambiente in cui viviamo. Entrare, in questo senso, significa proprio coesistere e percepire anche con il corpo, e non solo con la mente, ciò di cui l'atmosfera è fatta⁵.

⁵ Dalla lettera ricevuta via posta elettronica l'11 settembre 2019. Lo stesso scritto è stato distribuito prima dell'ascolto per l'iniziativa *Verso una musica della complessità* presso il giardino della Rocca dei Rettori in Benevento a cura del Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali del Conservatorio Nicola Sala di Benevento. Si veda al riguardo il comunicato a cura di Ambra Benvenuto disponibile al link

Una musica così non la si trova per caso, va inventata senza giocare al vecchio e al nuovo; per quanto questa posizione possa essere molto lontana dalle nostre convinzioni, è apprezzabile la chiarezza morale cui partecipa nella misura dell'*Intero*.

Bibliografia

- Branchi W., *Tecnologia della musica elettronica*, Lerici, Cosenza, 1977;
Branchi W., *Il pensiero musicale sistemico*, Aracne, Roma, 2017;
Branchi W., *Intero*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 2019;
Diels E. Kranz W., *Die fragmente der Vorsokratiker (1910)*, trad. it. I Presocratici, Milano 2006;
Macculloch D., *Il silenzio nella storia del cristianesimo*, Neri Pozza, Vicenza, 2019;
Plotino, *Enneadi*, Mondadori, Milano, 2002;
Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1964.

A colloquio (immaginario) con Walter Branchi

Michela Mollia

*Tutto questo, le cose più gravose,
prende su di sé lo spirito paziente;
al pari del cammello che, carico,
percorre in fretta il deserto,
altrettanto in fretta lo spirito
percorre il suo deserto.
(F. Nietzsche)*

Walter, ma tu sei antico o sei moderno?

Perché tu vivi, in modo illuminante e luminoso, nutri l'entusiasmo fatto anche di freschezze irriverenti, e mi fai pensare all'ultimo Mirò che da ottantenne bruciava le sue tele non per distruggere ma per guardare il mondo, stupito e felice, attraverso il cratere carbonizzato della sua tela.

E perché quelle bruciature *significavano*, erano un altro modo per dipingere. Perché se anche tutta l'arte morisse, resterebbe ciò che ha seminato.

Ciò che nella sua scia è stato in grado di germinare.

Antico è ciò che rimane e non decade, non scade, non si consuma, non si fa consumare.

E sèguita a parlarci, senza tempo, senza aver fretta.

Vecchio invece, è ciò che si degrada, mutila, ammalia. Si ammalora come una vecchia parete mai curata. Alla fine la sua decrepitezza la farà crollare.

Allora, Walter, tu sei antico.

Sei moderno?

Sì, sei moderno per non sapere indossare, non volere indossare,
i costumi *musically correct* del nostro tempo.
La tua è un'autonomia compositiva ed esistenziale, si involupa attorno ad
una griglia impercettibile di grande strutturazione:

questo è il tuo *sistema sonoro*
ma anche il tuo carattere;
non una tecnica che divora e nasconde una malinconica assenza di fantasia.
Non segui direttive, non ti mostri sempre disponibile.
L'artista, per te, è un "puledro selvaggio"
per il quale la cultura non è convenzione, istituzione, argomento dei professori.

Scrivi musica per stupire le rose, esprimendo in una sintesi poetica,
difficilmente traducibile, rischiando anche, e questo va a confermare la tua
audacia intellettuale, uno *smarrimento di sé* che è del tutto coerente con la tua
poetica.

Oppure, come ci ricordava Breton nel Terzo Manifesto del Surrealismo:
"che la strada da seguire non è quella fiancheggiata da ringhiere e che ogni
artista deve rimettersi da solo alla ricerca del Vello d'oro"...

Tendi verso l'ignoto, perché la musica è ricerca di conoscenza. Ti spingi in
spazi musicali in cui si può teorizzare quello che, acustico, è ancora ignoto e
che solo il computer ti consentirà di svelare.

Come dire: apprendi, attraversi insieme a noi che ascoltiamo con te, tramite
te, la musica e il mondo che la contiene.

Non ti servi di suoni noti: ma è difficile, anche dopo una lunga e paziente
esperienza come è la tua, supporre in anticipo, spinto dall'immaginazione,
quale sarà il risultato di una mistura di sinusoidi che sono diverse tra loro per
frequenza, ampiezza, fase, numero.

Direi allora che sei moderno e antico insieme (ventoso e avventuroso)

quando senti di vivere in una cultura planetaria che implica un pensiero planetario, un pensiero che integra tutti gli elementi costitutivi dell'universo lasciandoti alle spalle quella cultura divisiva, che intende controllare, separare, semplificare.

La *complessità* è il tuo regno.

Per te non esistono posizioni isolate tra loro.

Perché la creazione è unica, l'idea si con-fonde, si fonde con il mondo, l'acqua, le sere, un andare o venire del sole, il freddo e il caldo.

È il nocciolo che sta alla base del tuo sistema sonoro, che consente di guardare verso il suo interno e contemporaneamente verso il suo esterno.

“Un sistema sonoro è l'agente limitatore dell'immaginazione e nello stesso tempo diviene suo agente di limitazione”,
dici.

Come accade che una tua composizione, una tua musica, divenga sistemica?

Sono suggestioni intellettuali o tu realizzi questa creazione musicale con tecniche e criteri particolari?

Forse dobbiamo sospendere il termine “musica” – termine grondante storia – per sostituirlo, anche solo per poco, con quello di *composizione sonora*.

Hai individuato in un *sistema*, quello pitagorico, un sistema generatore di frequenze adatto e adattabile. Non reminiscete di altezze appartenenti al sistema temperato di necessità strumentale, questo sistema di intonazione risulta puro e molto aderente alla fisiologia del nostro sistema uditivo. Non ci costringe a compromessi, a sforzi percettivi, anche se inconsapevoli, ma rimane piuttosto ancorato ai sistemi fisici naturali come le corde vibranti, le colonne d'aria.

Questa naturalità è alla base - non necessariamente garanzia - del fluire, direi spontaneo e privo di artificio apparente, della tua musica, che più che mai potrebbe essere immaginata come *respiro*, *vibrazione*, se questi due termini non corressero il rischio di essere fraintesi e collocati in un ambito pericolosamente metafisico.

Ma la tua musica, che già basterebbe a se stessa, deve potersi porre in relazione alla complessità inestricabile dell'**ambiente** esterno.

Qui è già celata la relazione stretta che hai sempre intrattenuto tra esterno e interno; tra ciò che spinge fuori a ciò che dall'esterno preme; tra l'elaborazione personale, il mondo della coscienza e delle idee, rispetto al mondo delle cose, dell'esperienza tangibile.



Le tue parole incidono il pensiero nella loro schietta razionalità:

“Pensare sistemicamente implica che qualsiasi sistema sia in relazione con tutti gli altri che con esso interagiscono.

Un sistema ha sempre una doppia faccia: guarda verso il suo interno e contemporaneamente verso il suo esterno.

Un sistema, quindi, non è isolabile dagli altri sistemi con esso in relazione=contesto-ambiente.

Anche una composizione musicale, pensata sistemicamente, nel momento in cui si manifesta, diviene parte integrante di un contesto ed è perciò

inseparabile da esso.”

La tua è una composizione sonora che, generata da un computer, è il frutto di un’altissima precisione. Parrebbe un paradosso estetico se la facciamo convivere con la casualità, l’accidentalità, il garbuglio, il groviglio, l’eventualità dell’ambiente che la ospiterà. **Un’incoerenza di fondo?** No, gli eventi della natura non sono accidentali. Essi rispondono, con precisione, a delle necessità, a delle contingenze all’interno di una rete di possibili. A noi, umani, paiono espressioni caotiche, non governate né governabili da un raziocinio superiore. Esse così si mostrano ad un livello esteriore, ma non nella loro organizzazione interna. L’apparente volatilità, indefinizione, inafferrabilità, incertezza, sono in realtà il risultato di leggi e sistematicità.

Ma davvero funziona, potrebbe funzionare, così come lo descrivi?

Sono riuscita, a Monaco, ad andare a visitare un piccolo museo, il Lenbachhaus, dove è conservata una gran parte dei dipinti del movimento Die Blau Reiter, Kandinskij, Klee, Marc, Mack...

Ogni quadro, privo di qualsiasi riferimento visivo quotidiano, era portatore di una tale quantità di energia, di visione straordinaria, da risultare tanto complesso che il tempo, o meglio la durata, necessaria per percorrerlo, si dilatava infinitamente.

Anche questo è un esempio di passaggio vibrazionale; nessuna forma, nessuna storia, nessun messaggio semplice. Forse un momento di perdita di sé, per diventare flusso continuo ed impalpabile con la tela.

Non posso non pensare a Mark Rothko, pittore da te molto amato. Le sue ampie tele, quelle per cui è comunemente associato, avevano lo stesso scopo, di “risvegliare”, in chi le guardava, l’impressione di trovarsi “all’interno” del dipinto. Non intendeva, Rothko, la grandiosità in senso quantitativo, come retorica del potere, ma, al contrario, è questa imponenza che consente di connettersi con la propria intimità, immergendosi e perdendosi nella fluidità cangiante del colore. “Quando si realizza un grosso quadro” diceva, “si è al suo interno”.

Potrei associare la medesima cura che Rothko metteva nella stesura sulla tela dei suoi colori, alla cura che tu metti nella “stesura” dei tuoi suoni, che sono sempre in movimento, mai statici, fissi, inerti, ma fluidi, cangianti, eterei, come trasparenti.

...ma, allora, Walter, la tua, è musica?

Sì, la tua è musica. Basterebbe questo: lo è per la semplice ragione che lo è per me.

Ho cercato alcune definizioni di musica che ti si potrebbero adattare. Ho trovato per esempio: “*Forme sonoramente mosse* sono l’unico contenuto e oggetto della musica”. Lo ha espresso Eduard Hanslick. Anche questa espressione di Anton Webern è molto bella: la musica è “la natura conforme alla legge in rapporto al senso dell’udito”. Magari aggiungerei:

“Natura e legge che si significano reciprocamente nell’ascolto”.

Queste due illustrazioni sono le più libere, le più aperte al diverso. Se no, si resta sempre nel campo, implicito o esplicito, del “suono musicale” ossia quello prodotto dagli strumenti tradizionali.

Stockhausen, viaggia sul “flusso diventato suono della iper-cosciente elettricità cosmica”, ma è evidentemente fuori orbita. Un altro – Wolfgang Rihm – parla di “espressione sensibile di energia, immagine della vita, ma anche immagine contraria, controprogetto...”

Mi sembra che
ogni volta che ci si richiami all’energia, al flusso, alla vita, alla natura,
ci si avvicini a quello che fai tu.

Ma c’è da aggiungere l’*aspetto circostanziale* dell’ascolto che
non è più un accessorio, ma al contrario
è la condizione necessaria perché il cerchio si chiuda,
perché *quel* determinato momento, possa divenire unico e irripetibile.

Aspetti che diventano ininfluenti se li applicassimo, per esempio,
ad una sinfonia di Mahler e al suo ascolto.

Potremmo dire che una sua sinfonia è “energia, flusso, vita, natura”?

Sì, se ci si facesse travolgere da uno slancio entusiastico.
Né interesserebbe più di tanto la “circostanza” all’interno della quale
si ascolta una sua sinfonia.

Impiegare il suono elettronico e non uno strumento dell’orchestra, ti colloca – e questo già lo hai detto e lo sappiamo bene – a stretto contatto con l’*energia* costitutiva del suono.

Il suono è creato.

È quel tipo di suono, con quella grana, spessore, andamento continuo e

continuamente cangiante e mutevole, quella indeterminatezza timbrica e di altezza, che lo rende *misterioso*. Non ne sappiamo niente, né riusciamo a collocarlo da qualche parte della nostra memoria acustica e musicale.

Eppure ci appartiene, sentiamo in qualche oscuro modo, che quel *respiro sonoro*, potrebbe- o meglio, già lo sta facendo – trasportarci in una regione che è conosciuta, ma dimenticata, ad un diverso livello di percezione.

E il *luogo* è importante, anzi imprescindibile.

Venti persone nel bosco non assistono ad un concerto e nemmeno lo farebbero se seduti sulle panche di legno tornito del duomo di Orvieto.

L'*invito*, che tu proponi, è fondamentale.

La volontà, la consapevolezza, l'*intenzione*.

E mi viene in mente l'importanza del rituale, della pre-disposizione. La tua non è musica da sala di concerto.

Non lo è non solo per tua chiara volontà, ma anche perché non è stata pensata – né sopravviverebbe allo spessore e alla durezza delle pareti, all'irremovibilità delle poltrone, all'ordine del loro posizionamento, alla inflessibile scadenza del tempo di durata sancita dal rombo dell'appaluso finale.

Privata della vita che è il suo libero fluire e respirare, la tua composizione decederebbe, come cadrebbe una danzatrice afflitta da un peso troppo grande da sopportare sulle esili spalle, o un calice di un fiore appesantito da una zolla di terra. O dai chicchi della grandine.

Adattabilità, elasticità, flessibilità, sono i profili della tua musica.

Nella tua musica dov'è la cornice? Dov'è il prima e il dopo? Che cosa la rende distinguibile dal resto dell'ambiente? L'ambiente in cui si svolge è mutato dopo? Siamo mutati noi? È la nostra decisione a partecipare che rende questa musica un'arte distinta dal mondo circostante?

Il suo incorporare i rumori occasionali
si trasforma in presenza viva che
occupa lo stesso spazio che occupa l'ascoltatore.

Gli ascoltatori che *partecipano* alla diffusione della tua musica si mettono in ascolto ma non devono indirizzarsi verso qualcosa che *proviene* da qualche sorgente localizzata e localizzabile, ma piuttosto un *passare* attraverso questa esperienza, per consentirsi di ascoltare in modo integrato, dove l'ascolto si rende globalizzante. Il luogo scelto è *aperto* sia perché si trova effettivamente

all'aperto (un giardino, un bosco, un belvedere...) ma anche perché la sua apertura potrebbe essere virtuale, fittizia, illusoria (una chiesa, un sotterraneo archeologico...) dato che niente pare più inesorabilmente chiuso e pericolosamente sovraffaticato e usurato dal peso della tradizione, di un teatro o di una sala da concerto.

I *partecipanti* non trovano dei posti predisposti per loro, al massimo alcune sedie in ordine accuratamente sparso, chiaramente nessuna posizione privilegiata, orientata.

Non c'è un centro, un fuoco d'attenzione, ma *tanti centri* quanti siamo noi che partecipiamo.

Non si mostrano palchi, né altoparlanti; mixer, impianti, cavi, amplificatori. La sorgente del suono è svanita, scomparsa. Non si rivelerà mai, né nessuno crederà opportuno investigarne l'origine e la provenienza perché in realtà *ciò che abbiamo ascoltato è il mondo che ha ascoltato la musica che ascolta...* secondo una circolarità che non è facile spezzare. Il suono musicale incorpora quella che in condizioni normali definiremmo *estraneità, disturbo*, trasformandosi in *appartenenza*.

La *buona* ricezione che proponi è una ricezione totale, inclusiva, partecipante. Il rumore ha perduto la sua (presunta) sgradevolezza perché si con-fonde con il tutto circostante.

La tua musica si pone ai lati, incornicia letteralmente i suoni del luogo, connettendo e tessendo reti di nuovo senso, pur rimanendo percettivamente presente.

L'attenzione uditiva non è puntualizzata; l'ambiente circostante non è annullato né neutralizzato da una focalizzazione percettiva esclusiva che richiami l'attenzione solo su di sé.

Dato che i suoni naturali e quelli elettronici non sono distinguibili, l'ambiguità percettiva consente costruzioni di ascolto sempre differenti. Non essendoci un oggetto su cui puntare la propria attenzione - ma se mai la trasformazione di questo oggetto in un mezzo *attraverso* il quale un'esperienza complessa può avvenire - si fa di questa esperienza l'oggetto di cui eventualmente parlare:

la trama nascosta è più forte di quella che si manifesta,
diceva molti secoli fa Eraclito.

Perché allora, dico che la tua è *musica*?
perché penso la musica come un momento in cui ci si muove

(interiormente), in cui niente di noi rimane fermo, statico, ma in continuo evolvere, fluttuare *insieme a*.
Possono essere immagini mentali, stati d'animo, danze del corpo, del passo.
Un momento in cui anche lo spazio si contrae oppure si gonfia, si riempie, assume dimensioni, limiti.
È musica perché è *comunque* una forma sonora che si svolge nel tempo.
È una forma perché tu *comunque* determini (anche se a malincuore) un inizio e una fine (speciale, d'accordo, ma *comunque* c'è un emergere e uno scomparire).
È una forma, anche se contempla una parte di eventi casuali, non controllabili, né prevedibili, che *comunque* entrano a far parte della tua composizione.

D'altro canto, è vero che la tua musica non è linguaggio. Né ha significato.
Se non essere quello che è.

*Ma nel deserto più solitario avviene
la seconda metamorfosi: qui lo
spirito diventa leone,
egli vuole afferrare la sua libertà
ed essere signore nel proprio
deserto.
(F. Nietzsche)*

Penso all'idea di *Intero*.

Tu dici:
“Penso la mia musica come un'unica grande composizione formata da diverse parti isolabili, ma non isolate.
Penso ad un intero che occuperà tutta la mia vita per essere realizzato e certamente non completato.
Un canto infinito dove ogni parte, contenuta nell'intero e che questo contiene, ha vita sia singolarmente sia in successione o contemporaneamente alle altre.
Penso ad un contributo,
ad una musica delle musiche dove ogni intero è parte di un intero sempre più grande.
Così come una composizione è in relazione con le altre di *Intero*”

,lo è altrettanto con tutti i sistemi che formano il suo esterno:
l'ambiente reale.”

Ma nell'idea che ci creiamo dell'inezienza, non accogliamo immediatamente quella di *frammento*.

Concepiamo l'intero, nella sua integrità, come fosse un solido; impermeabile, sigillato.

Eppure quando ci inviti ad ascoltare un frammento finito che è una parte di un intero – intero a sua volta indefinito, addirittura incompiuto – noi, è vero, ascoltiamo una parte di un intero che lo contiene e lo rappresenta, ma a quel punto quel frammento diventa esso stesso una totalità, senza misura, limiti, divisioni, inizio/fine, qui o là.

E non importa neanche quanto ne ascoltiamo, perché questo frammento emerge da un intero che è sempre presente, e ci consente di immergerci, anche solo per pochi minuti, in questa totalità infinita, senza confini.

La musica classica ci aveva abituato ad altro: stare al cospetto della costruzione di un oggetto attraverso il quale e grazie al quale, magari, rimanere toccati, sospinti, dimentichi del mondo e di noi.

Per poi tornare storditi al cospetto del mondo che ci urta, ci travolge mettendoci in uno stato di nostalgia.

All'ascolto di *Intero* partecipa anche il mondo, le macchine, i rumori, i tuoni, la folla e l'abbaiar dei cani.

La nostalgia che si prova, semmai alla fine del nostro ascolto, è la nostalgia per la dissolta alleanza fra noi e il Tutto.

Intero.

E allora senti: Pompei ed Ercolano nel 79 d. C.

Il Vesuvio esplose. Cancellò, coprì, bruciò, fa ardere ogni cosa che incontra.

Della ricchezza, della raffinatezza, dell'abilità artistica e artigiana dei suoi antichi abitanti di duemila anni fa, restano, adesso conservati al museo archeologico nazionale di Napoli, numerosissimi frammenti salvati con cura e amore infinito.

Sono frammenti di affreschi, sono delle immagini incomplete ma che si presentano, nella loro incompletezza, totalmente parlanti, paradossalmente espressive.

Questo grazie alla forza e la capacità di coesione del Tutto, di quel Tutto che era l'immagine originale completa, quel Tutto con la lettera maiuscola che

resta comunque lì, in trasparenza.

Commuove vedere un braccio mutilato, un viso dimezzato, un dito che indica... in quel frammento sopravvive la memoria del Tutto. Pensa alla poesia di Rilke, “Torso arcaico di Apollo” : *Non conoscemmo il suo capo inaudito...ma il torso tuttavia arde come un candelabro...e questa pietra sfigurata e tozza...non scintillerebbe come pelle di belva, e non eromperebbe da ogni orlo come un astro...* A noi è lasciata la facoltà di ricostruire liberamente le parti mancanti.

Ce ne vengono forniti gli indizi, i suggerimenti e per questo sono indiscutibilmente moderne.

Ma dite, fratelli miei, che cosa sa fare il bambino, che nemmeno il leone poteva fare?

Perché il leone rapace deve ancora diventare bambino?

*Il bambino è innocenza e oblio, un nuovo inizio, un gioco, una ruota che gira da sé, un primo movimento, un sacro dire-di-sì.
(F. Nietzsche)*

L’Utopia.

Conoscendoti da tanto tempo, so come tu patisca la consapevolezza di non poter più fare affidamento su una cultura musicale che resti dentro una civiltà sociale, politica, economica conchiusa e condivisa. Oggi il mondo si è spaccato come un frutto maturo, è percorribile, contattabile, esplorabile in tutte le direzioni e con molti mezzi. E se ci ricordiamo dei momenti agitati, ma vitali delle avanguardie musicali, ci ricorderemo anche quanto tutte le riflessioni vertevano sulla possibilità di creare un nuovo linguaggio musicale che fosse invece conchiuso e condiviso. L’Utopia era il fine, la musica il mezzo per arrivarci.

Utopia come “bellezza irrinunciabile”

diceva Maria Zambrano.

Dove si trovava la città dell’Utopia in quegli anni? e cosa pensavi tu in quel momento?

Nell’anno 1978, lontano alcuni decenni di musica elettronica, tu denunciavi

il mancato raggiungimento di un modo di comporre musica “elettronica” che fosse coerente con le possibilità che offerte dalla tecnologia, cioè *precisione e ripetibilità*. Che sono i grandi scogli della musica strumentale edificata su tutt’altri presupposti.

E tra l’altro, la divisione in veri e propri “partiti” – gli strumentali e gli elettronici – non era una bazzecola. Ognuna delle due parti argomentava e criticava l’altra sottolineandone le manchevolezze e le insufficienze.

Ci si occupava di grammatica, linguaggio, parole. Ma trascorsi questi pochi decenni vale la pena riconsiderare queste tendenze e vedere la crisi musicale non tanto come linguaggio, quanto come *crisi della musica come linguaggio*. Da una parte l’introduzione dell’elettronica in musica poteva certo rappresentare il “nuovo”, - sganciato da qualsiasi riferimento alla musica del passato, mentre il rimanere fedeli allo strumento musicale dell’orchestra voleva dire rimanere fedeli non solo al linguaggio del passato anche se trasformato, deformato, reso “altro” - ma anche continuare a credere all’appuntamento del concerto, del luogo tradizionale da sempre deputato all’ascolto: il teatro.

Tu fai subito chiarezza: se ci sono nuovi mezzi ci deve essere anche un nuovo linguaggio da essi richiesto e di conseguenza anche un nuovo modo e luogo di ascoltare.

All’inizio, con *Thin* il tuo lavoro del 1969, una composizione per piatto sospeso e tamtam amplificati, tu sperimenti, tra l’altro, la spazializzazione del suono. Il tamtam, che poteva produrre timbri differenti a seconda degli oggetti con cui veniva sollecitato, diventa uno *spazio strumentale che si poteva proiettare nello spazio circostante*.

Questo avveniva tramite microfoni che potevano riprendere l’azione che l’esecutore compiva sulla superficie dello strumento e poi proiettare questi tragitti, queste traiettorie sonore, nello spazio d’ascolto.

Era come stare immersi in un amplissimo tamtam.

Il tuo pensiero musicale è già tutto lì: il tamtam / un sistema sonoro; l’amplificazione / la tecnologia; la spazializzazione / il controllo dello spazio d’ascolto.

Mancavano solo la precisione e la ripetibilità che potranno essere invece garantiti dal computer.

Tra *Thin* e *Intero - Modi di relazione di un sistema sonoro* del 1979, passano appunto dieci anni in cui ti eserciti con altre composizioni di natura e

concezione differenti come per esempio *ecLIPSe* per sette voci parlanti; oppure *Synergy* per 2 mimi, 6 luci e trombone. Anni in cui l'intercodice, ossia il ricercare un *super* codice linguistico che si potesse rivelare comune a differenti discipline – anche qui i confini vengono abbattuti, luce, suono, gesto, segno, parola...non sono più proprietà esclusiva della pittura, della poesia, della danza, della musica – rende fertile un terreno già pronto ad accogliere sementi più speciali.

E da lì la strada si apre fino ad oggi.

Perché niente, o poco più di niente, appare nella tua vita affidato al caso.

La tua coerenza, che non è per niente sorda alle sollecitazioni esterne, è frutto di eliminazioni del superfluo e del disciplinato
procedere verso l'essenziale.

Le tue domande fondamentali:

(...Ma a che serve quello che sto facendo con la musica? Per imparare di nuovo ad ascoltare ... e a parlare? Per sentirmi parte di una situazione? Per essere responsabile della qualità sonora di un ambiente? Per provare emozioni sentendo vibrare una foglia? Per sentire come vibra ogni cosa: un quadro, un muro, un'anima, un ambiente, un amore? Per meravigliarmi di quanto l'universo sia armonioso? Per ridare alla musica la sua funzione di tramite tra me e il mondo?) sono quelle che ti conferiscono forma e senso, quelle che non sono né eliminabili né ignorabili.

Tutte rappresentano una sola domanda, a cui l'unica risposta è: sì, io vivo!
dipendentemente dal mondo.

È la *spinta verso* la domanda ciò che conta, la sua energia, il suo dinamismo, il suo desiderio perché è una domanda che ucciderebbe la sua stessa risposta, se la trovasse.

Ed è così che tu arrivi, attraverso la musica, al sacro.

La sacralità che rievochi si avvolge ed è avvolta da una particolare *atmosfera*. È la sacralità che deriva dal persistere delle cose per quello che sono diventate nella storia e nel tempo e non per come l'uomo vorrebbe che fossero

manipolandole magari spettacolarmente per occasioni varie: luoghi e situazioni. È la sacralità che deve emergere come profonda ed essenziale bellezza del normale attraverso la musica che *unisce ciò che è separato*, e così il mondo pare finalmente risuonare, tutto intero.

Non gridi al miracolo se ti capita di “ascoltare lo sbocciare delle rose o il sole che tramonta”, né ti vanti di aver trasceso i limiti dalla nostra umanità.

È la tua estetica che spiega; hai composto musica che potesse cooperare con la Terra e con ciò che vi si svolge perché è una musica capace di integrarsi, risuonare e far risuonare.

In una parola, *connettere*.

Sacro non è l'intoccabile, il simbolo o l'oggetto che non si può profanare, ma è l'umile, il minimo, il destinato a scomparire se non fossimo noi ascoltatori, indotti a percepirlo *rispettosamente e amorevolmente* attraverso la musica.

Quello che dici, Walter, è l'invito a trascendersi, ad andare oltre la prigione, il chiuso del nostro confine epidermico, lo spalancarsi del nostro io che si illude di detenere caparbiamente la direzione, la verità, la certezza.

Sperimentiamo il momento della destabilizzazione, ed è il momento dell'amore. Quando nell'incontro dell'altro tendiamo disperatamente a rompere il confine, sciogliere le durezza della nostra carne opaca, dilagare come un'acqua che abbia rotto gli argini. La sensazione di espandersi nel cosmo può esserne l'effetto, anche se durasse solo un attimo fuggente, oppure perché siamo caduti storditi nel vortice del centro di un fiore. In fin dei conti tu parli di amore senza dirlo.

Richiedi (e pretendi) una vocazione, una chiamata alla cura e alla attenzione amorevole.

Questa poesia di Mariangela Gualtieri, ha evocato emozioni che leggeri rintocchi interiori hanno portato alla luce: [...] *E abbi cura di ogni meccanismo di volo/Di ogni guizzo e volteggio e maturazione/E radice e scorrere d'acqua/E scatto e becchettio e schiudersi o svanire di foglie/Fino al fenomeno della fioritura* [...]

La bellezza, non solo riguarda tutti quanti noi, ma riguarda anche ogni parte che la costituisce, dal fiore che oscilla leggermente al vento, al profumo di legna fumante nel camino, al rumore del torrente che scorre lontano fino “alla bianca neve che scende senza venti”...

Qualcuno può insinuare dei suoni nel nostro udito, una musica, in grado di armonizzare insieme fiore, fuoco e acqua e di sentirli come mai avremmo

potuto sentirli se quei suoni non fossero stati presenti.

C'è necessità di dimenticare le definizioni, di alleggerirsi, per poter diventare infiniti. Questo cambiamento di piani elimina l'*ostacolo* che ha sempre impedito il nostro rapporto con l'*oltre-opera*, ossia l'infinito, l'illimitato persistentemente sentito, ma sempre negato dal perpetuo racconto di compositori e interpreti, quell'infinito che i presocratici chiamavano: "*principio primo della realtà naturale da cui tutto origina*". Quell'infinito è ora avvertibile grazie alla musica, dove tutto scorre e il tuo pensiero si perde, dove un suono non ha mai avuto inizio ... o fine.

Pensare perfino l'aria nel suo valore di portatrice - latrice di sorprendenti immagini mentali in cerca di una collocazione entro una tessitura musicale - è ciò che ti interessa perché la tua musica è proprio una *rosa dei venti* orientatrice di quelle immagini, indipendentemente dalla loro provenienza e dall'organo di senso verso cui sono dirette. Possono essere suoni o rumori, oppure odori o colori oppure ancora sapori o effetti del carezzare il tronco di un albero, non fa molta differenza, l'importante, invece, è che tutti questi stimoli siano inglobati dalla musica che con essi interagisce, a favorire la creazione di un indicibile evento dove anche noi si sia parte.

Tutto è vibrazione e tale conoscenza era già nota a Pitagora:

“Anche ciò che sembra inerte come una pietra possiede una sua frequenza di vibrazione.”

Il percepire le vibrazioni è ciò che ci mette in condizione di capire il mondo.

Sono queste che mantengono vivo il nostro interesse verso l'esterno (ma anche verso noi stessi), lo stimolano, lo alimentano.

Detto altrimenti, le vibrazioni della musica incontrano le vibrazioni di tutte le altre cose esistenti: luogo, persone, oggetti, luci, rumori senza dominarle, ma mettendosi, per così dire, al servizio di queste con lo scopo di tesserle in un ricamo di bellezza (possibilmente) e di solidarietà in cui anche l'uomo entra a far parte di questa glorificazione.

In sintesi, vivere una *circostanza* ci fa sentire parte di mondo-reale e non di fronte ad una sua rappresentazione, ci fa sentire Terra della Terra e anche la tua musica, come parte di una circostanza, per avere significato, dev'essere vissuta come espressione dell'uomo attraverso il pianeta Terra (con le sue leggi, non ultima quella degli armonici) in modo da essere governata da un ordine universale, da un *logos* che sopra a ogni cosa la renda musica comune e accessibile a tutti.

Una circolarità, ininterrotta: *accadendo nell'accadere* di un'opera.

Walter, tu ti poni dichiaratamente e francamente dalla parte dell'*arte*, delle espressioni artistiche contemporanee quando spieghi che per entrare in un'altra concezione della musica occorre un cambio di paradigma, passare cioè dalla dimensione del "segno" – ossia dello stare per – a quella della "circostanza" – ossia lo stare con- .

Una circostanza è un accadimento, un confluire di energie, intenti, scopi, direzioni, motivi, casualità...è la dinamica a cui risponde la creatura vivente. La circostanza, l'evento che non solo è unico e irripetibile, ma il frutto di provenienze differenti, non riconosce copie di sé, non si ritrova esattamente uguale, in nessun tempo, passato, presente o futuro.

Se tu ti poni criticamente di fronte alla rappresentazione, perché per te insoddisfacente, povera di relazioni fruttuose, compromissoria, ma soprattutto troppo definibile, rigida, *con un inizio e una fine, una storia da raccontare*, il poter accedere ad una dimensionalità molteplice, multi-temporale, percorribile in più direzioni, senza intermediari, traduttori, senza qualcosa *che sta per* qualcos'altro, ti conduce ad una feconda possibilità musicale e comunicativa.

Tu metti in relazione una serie di fatti sonori, visivi, ambientali, sensoriali, assolutamente accidentali, all'interno di una tessitura sistemica realizzata precedentemente che è però in grado di includerli, ordinarli addirittura ed evidenziarli. Questa tessitura sistemica è fatta di suoni che di per sé non sono riconoscibili, non provengono da una tradizione culturalmente accettata, ma sono generati e concepiti proprio perché non possano fare riferimento a nulla di già noto.

E finisco con una domanda che è una speranza:

che faremmo senza l'utopia?

[Foto: Maria Cox, 2020]

Intercodice. Walter Branchi e il gruppo Altro

Luigi Pizzaleo

Esiste una vocazione parassitaria del compositore. Consiste nell'irresistibile pulsione a ri-dire, ri-formulare, ri-allestire la forma non appena questa si presenti poco meno che completamente incarnata. Tale vocazione non appartiene a tutti i compositori, ma certamente all'estensore di queste note il quale, al primo contatto con le partiture di *Synergy* (1974) per trombone o corno, due mimi e sei luci, ed *ecLIPSe* (1975-77) per sette voci, non ha potuto trattenersi dall'immaginare, a partire da esse, avventurose trascrizioni per un flauto, per quartetto d'archi, per cinque gruppi orchestrali, sette cori, quarantadue tracce elettroniche... Ma se una simile operazione è palesemente inammissibile dal punto di vista storico ed estetico – almeno finché si ammetta l'inviolabilità del testo –, non è inutile chiedersi cosa, in queste partiture, scateni il desiderio di attuare gli infiniti omologhi che esse sembrano recare dentro di sé, in potenza. Abbiamo provato a rispondere, preliminarmente, con l'ausilio dell'intuizione: queste composizioni, ciascuna a suo modo, sembrano contenere sistemi di relazioni indipendenti dagli oggetti che tali sistemi mettono in relazione. In altri termini, si presentano come pura sintassi senza necessità di sintagmi (*Synergy*) o come puro linguaggio, in certo modo riferibile ad uno stadio primordiale e antecedente il precisarsi in esso delle funzioni individuate e descritte da Roman Jakobson¹ (*ecLIPSe*). Per suffragare l'intuizione, tuttavia, è necessario cogliere la genesi di queste due composizioni e il contesto culturale in cui matura il concetto (estetico, operativo e funzionale) cui esse fanno riferimento, quello di "intercodice". La complessità della nozione di intercodice è denunciata sin dalla mobilità grammaticale del termine: nome ("l'intercodice"), aggettivo ("lavoro intercodice") e avverbio ("lavorare intercodice"); sono in gioco le relazioni tra forme diverse di espressione e di linguaggio, ma tale complessità non si lascia imbrigliare nella vecchia questione dell'"opera d'arte totale", né d'altra parte i temi recenti dell'intermedialità e della multimedialità, schiacciati nella prospettiva digitale, sembrano poterne ereditare completamente il carico problematico. Il nucleo del concetto di intercodice sta nell'assenza di gerarchie tra i codici e nella possibilità di trasfe-

¹ Cfr. Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002³, pp. 8-21.

rire modalità operative da un codice all'altro con l'obiettivo di distillarne l'essenza trasversale (l'intercodice, appunto); ma l'assenza di gerarchie nasce qui da una dimensione parallela e, in un certo senso, omologa alla pluralità dei codici: la pluralità degli individui, il gruppo. Il Gruppo Altro, nel cui alveo la nozione di intercodice prese corpo a partire dal 1972, era costituito da artisti delle più diverse estrazioni e perseguiva l'elaborazione di un'estetica di gruppo, anti-gerarchica quanto ai soggetti e agli oggetti del fare artistico, raccogliendo così e approfondendo quella che già poteva considerarsi la tradizione, benché recente, dei collettivi di artisti, fiorita e sviluppatasi nel corso del decennio precedente. Nel ripercorrere brevemente l'itinerario del Gruppo Altro dovremo sempre tener presente che il lavoro di gruppo e la pluralità delle relazioni interne era in quanto tale obiettivo della sua ricerca, e che la natura molteplice dei suoi esiti artistici ne fu una diretta conseguenza.

1. *Il gruppo Altro*

Le origini della ricerca che, in seno al gruppo Altro, approda alla nozione di intercodice, sono rintracciabili in un'istanza comunicativa di radicale opposizione alle formule e agli stereotipi della comunicazione di massa:

Le proposizioni avanzate per una sperimentazione di forme di comunicazione complessa e ambigua si basano su possibilità emergenti da letture diversificate e variate, utilizzando più meccanismi di informazione, provenienti da punti diversi e sovrapposti con ritmi propri, interferendo costantemente nella loro logica d'esistenza, scomponendoli e ricomponendoli secondo leggi rigorosamente arbitrarie. La carica d'ambiguità così ottenuta non riguarda solo la forma del messaggio, ma soprattutto l'uso dei significati, dei simboli e dei materiali logici scomposti e frantumati fino a perdere la loro identità e la loro specificità di codice. (Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981, p. 30).

È subito evidente il tentativo di scardinare le relazioni consolidate tra significati e significanti attraverso l'ausilio dell'*interferenza* decostruttiva tra aggregati simbolici; essa compie incursioni nei territori della semiosi dando luogo a cristallizzazioni imprevedibili di significati attribuiti in fase di ricezione alle risultanti "poliritmiche" di incroci e sovrapposizioni. Ne deriva una decorrelazione tra codifiche originarie e decodifiche interlinguistiche che di fatto neutralizza e allenta le relazioni interne a ciascun codice tra significanti e significati. Nelle costruzioni simboliche *complesse e ambigue* che scaturiscono

da questa deriva semiotica si ricostituiscono ogni volta sintassi nuove, imprevedute e sempre plausibili, tali insomma da prefigurare il superamento delle barriere linguistiche. Non deve sfuggire come un tale codice carico di ambiguità non sia una mera, ipertrofica somma di lessici provenienti da prassi artistiche disparate: la “fusione” avviene infatti non *dopo* il pieno sviluppo dei segni tipici di ogni ambito artistico, ma *prima*, quando i meccanismi della semiosi, disturbati dall’interferenza, danno luogo ad aberrazioni feconde:

Lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione e giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. Di norma, quando i codici si sovrappongono, accade che si elidano o lottino per prevalere ma non perdono specificità. Invece, lavorando intercodice², la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l’illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona “intercodice” fin dalla nascita e l’isolamento dei singoli specifici è un’operazione artificiale. (Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981, p. 30).

Nonostante il nucleo del gruppo Altro sia da ricondurre al *coté* del Corso Superiore di Comunicazione Visiva e Disegno Industriale dell’Università “La Sapienza” di Roma, è nel teatro sperimentale che rintracciamo l’evento fondativo del Gruppo, in cui molti membri si trovano già a lavorare insieme. Si tratta di *Kombinat Joey* (Roma, Teatro Abaco, luglio 1970), performance teatrale sperimentale alla cui ideazione ed allestimento prende parte, fra gli altri, anche Domenico Guàccero³. Il riferimento al funzionamento nativamente intercodice della mente umana acquista già in *Kombinat Joey* una concretezza narrativa. Joey è un bambino americano affetto da una forma di autismo che lo porta a pensare e ad agire come se fosse una macchina; il pubblico è condotto all’interno della sua mente, ne acquisisce il punto di vista introiettando il processo di interferenza della semiosi⁴. La pluralità è già la cifra distintiva:

² Si noti qui l’uso avverbiale dell’espressione *intercodice*.

³ La ricerca del compositore pugliese si connota negli anni Settanta sempre più come integrazione di apporti linguistici eterogenei, fin quasi all’identificazione tra ricerca musicale e teatro.

⁴ Negli stessi anni il compositore statunitense John Eaton lavora con il *Myshkin*, opera originale per la televisione, ad un esperimento analogo di “soggettiva deformata”, sia pure con un indirizzo estetico del tutto differente. (in onda il 23 aprile 1973 dall’Indiana University Opera Theater).

“Kombinat Joey”, con la sua mescolanza di mezzi (film a 16mm e a 32mm, proiezioni, giochi di ombre, costruzioni di macchine, pareti di gomma dilatabili, specchi mobili) e con la sua idea di spazio teatrale (abolizione della scena frontale, percorrenza totale dello spazio, pressione fisica e psicologica sugli spettatori) e con il suo uso di materiali sonori (nastri, manipolazione di testi, contaminazione dei materiali linguistici) rappresenta già un momento avanzato di quello che sarà la sperimentazione di “Altro”. (Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981, pp. 65-68).

L’attività del Gruppo Altro si sviluppa per circa otto anni a partire dal 1973, quando, con *Altro gesto*, “lavoro intercodice” allestito presso la sede del Gruppo in Vicolo del Fico 3, si fa chiara l’intenzione di andare oltre le convenzioni del lavoro teatrale alla ricerca di una modalità di produzione di forme simboliche “ambigue e complesse” in cui la stessa direzionalità dell’atto comunicativo sia messa in discussione al pari dell’univocità dell’emittente⁵. La scelta di affrontare in *Altro gesto* una tipologia del gesto palesemente ambigua e incoerente (il gesto del gioco e del lavoro manuale, il gesto teatrale, il gesto impossibile) tradisce l’intento di tagliare preventivamente ogni possibile modalità canonica di interpretazione in favore della semiosi dell’interferenza e delle collisioni semantiche. Il lavoro intercodice che qui ci interessa più da vicino è *Altro Experimenta*:

Spettacolo-sequenza di cinque proposte di lavoro intercodice, scelte e strutturate attraverso un’analisi collettiva, rimandandone la realizzazione a gruppi di

⁵ Dopo *Altro gesto*, che ebbe un’unica rappresentazione il 1° luglio 1973, *Altro Merz* fu replicato, dopo la prima del 4 dicembre 1973, il 6 marzo dell’anno seguente presso la sede di Altro e il 4 maggio a Salerno per la “II Rassegna-incontro: Nuove tendenze”. Nella primavera del 1974 il gruppo Altro organizza *Altro seminari* (con la partecipazione di personalità quali Angelo Maria Ripellino con un seminario sul *Lavoro dell’attore nel teatro biomeccanico di Mejerchol’d*, Aldo Clementi su *Le ricerche nella musica contemporanea* e Tullio De Mauro con un intervento intitolato proprio *Intercodice*). Seguirono *Altro experimenta* (tre repliche a Roma presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna il 16 dicembre 1974 e presso la sede di Altro l’8 gennaio e il 12 giugno 1975; *Altro Metodo didattico* (febbraio-marzo 1975) e *Altro Zaum* (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 22 marzo 1976; Altro, 31 marzo 1976; Firenze, Rondò di Bacco, 11 febbraio 1977); *Altro Ics* (Roma, Altro, 13 giugno 1977). Facevano da contrappunto ai lavori sperimentali mostre, seminari, incontri, concerti chiamati genericamente *Altro Proposte*. Conclude la parabola del gruppo Altro *Altro Abominabile A*, “lo spettacolo che raggiunge il massimo livello di autonomia rispetto alla tradizione dell’avanguardia storica”. Con *Abominabile A* la ricerca sembra essere giunta al suo limite nell’individuare “modi logico razionali per usare l’irrazionale per la dissoluzione della geometria o per la deformazione della prospettiva. [...]”. Cfr. Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981, pp. 30, 60, 65-68, 82, 90-91, 106.

lavoro autonomi l'uno dall'altro. L'esigenza di questa esperienza nasce dal fatto di voler verificare continuamente modi diversi di lavorare in gruppo⁶.

Lo spettacolo è dunque costituito da cinque “numeri” in cui, malgrado la nozione cogente di intercodice, sembrerebbe possibile individuare una “dominante” determinata probabilmente più dalla sperimentazione sulle modalità di lavoro di gruppo che dall'intenzione di sezionare il lavoro per ambiti linguistici:

Machine À – Elaborazione di un ritmo umano con ripetute variazioni dei tempi sullo stesso percorso nel quale successivamente agiscono materiali sonori con percorrenze diverse. Il testo *Machines* è tratto dalla “Antologie de la Poésie Naturelle” [...]

Synergy – Il gesto e le luci vengono ad essere musicalmente costruttivi tanto quanto il suono; e cioè fra i tipi di materiali non si determina un rapporto interno di uno rispetto all'altro, ma questi costituiscono esclusivamente un materiale di base in qualche modo unificato, che viene organizzato secondo delle esigenze musicali.

Album – Le azioni sceniche diventano materiali per interventi filmici, e il supporto filmico costituisce pretesto per un'azione nello spazio scenico.

Frantumi – Lo spazio non si costruisce in funzione dell'uomo, né l'uomo deve costruirsi in funzione dello spazio: lo spazio sta dentro l'uomo come memoria, immaginazione, tensione, rapporto, vitalità. La sequenza solitaria degli oggetti, che l'individuo lega l'uno all'altro in una relazione ossessionante, vivendoli come un unico grosso blocco di condizionamenti, quindi la distruzione delle logiche, *remise en question* dei nessi condizionanti, frantumazione, creatività, frammenti di spazi mentali, gesti vivi.

Cappellai – Logica matematica applicata al comportamento; tipologie di incontri “possibili” tra due persone, organizzate in un rapporto tra descrizione e azione nel quale si inseriscono elementi di distorsione della struttura. Testo di Helmut Heissenbüttel. (Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981, p. 60).

⁶ Prendono parte ad *Altro Experimenta* Alberto Bardi, Luciana Bergamini, Walter Branchi, Renato Brandi, Aldo Clementi, Pasquale de Antonis, Gianfranco Evangelista, Romeo Guaricci, John Heineman, Lucia Latour, Roberta Lezzi, Annie Louvet, Marina Lund, Bruno Magno, Clara Mancini, Luciano Martinis, Romano Martini, Isabella Montezemolo, Giovanni Papisca, Achille Perilli, Marina Poggi, Enrico Pulsoni, Giovanni Puma, Gino Sputore, Gianni Trozzi.

Prima di addentrarci nell'indagine su *Synergy*, è utile notare come tutte le cinque proposte sembrano muovere da un postulato di natura sintattico-grammaticale. Se in *Machine À* e *Capellai* l'ordine abitualmente *sintagmatico* dei costituenti di ogni atto comunicativo appare compromesso in favore di una proposizione in sequenza di tutti i possibili elementi di un *paradigma*, con *Album* si assiste a una osmosi continua tra flussi disomogenei nel linguaggio ma solidali nei contenuti e tali da mettere in evidenza le deformazioni sintattiche operate reciprocamente. Infine, *Frantumi* postula uno slogamento dei nessi sintattici che allude alla rottura delle convenzioni sociali e dei vincoli del super-io.

2. Synergy

In un appunto datato 3 gennaio 1974, da cui è tratto il materiale esplicativo a corredo dello spettacolo, è lo stesso Walter Branchi a spiegare la genesi e gli obiettivi della ricerca confluita in *Synergy*. Vale la pena riportare l'appunto nella sua interezza:

Credo sia molto importante mettere in pratica oggi il risultato di tutta una serie di mie ricerche compiute in questi ultimi tre anni che riguardano le possibilità di realizzare una *idea musicale* servendosi non soltanto di materiale sonoro, che va dal suono strumentale tradizionale al rumore e al suono sintetico, ma anche di “oggetti” caratteristici di diverse discipline (gesto, parola, colore-luce, immagini ecc.).

Queste ricerche iniziarono nel 1970 con un primo tipo di esperienza che per cause esterne non fu portata a termine; essa si basava sulla possibilità di costruire musicalmente una serie di sequenze, servendosi esclusivamente di immagini filmiche che proponevano un unico tipo di materiale nelle sue diverse forme⁷; fino ad arrivare nel 1973 con “Azione Luce”, realizzata in occasione di *Altro Merz - mostra spettacolo da/di Kurt Schwitters*, tenutasi a Roma, articolata soltanto sulla organizzazione musicale spazio-temporale di un materiale luminoso. In *Synergy* si tiene conto invece della combinazione di tre elementi, suono gesto luce, rapporto questo che viene sviluppato in maniera diversa da quello tradizionale del balletto classico dove il gesto mimico e l'ambiente luminoso erano strettamente dipendenti dall'evento musicale. Cioè la mimica e la luce non erano considerati come elementi autonomi, ma erano

⁷ Traspare qui un certo interesse per il paradigma a spese del sintagma. Determinante in questa ricerca fu probabilmente il tirocinio di Branchi nella sonorizzazione dei cinegiornali presso lo Studio R7 di Roma.

vincolati ad una vicenda, perlopiù fiabesca [...] o didascalica [...]. Questo lavoro si svolge in maniera diversa anche dai tentativi più recenti che hanno tentato di modificare questo rapporto. Nel caso di John Cage e Merce Cunningham il gesto è completamente indipendente dal suono: "...si parte dal principio che la danza si sostiene da sola e non ha bisogno del sostegno della musica. Le due arti si manifestano in un luogo e tempo comuni, ma ciascuna esprime questo Spazio-Tempo a suo proprio modo. Il risultato è una attività di interpretazione nel tempo e nello spazio, non contrappunti, o rapporti controllati, ma flessibilità come si conoscono dai "mobili" di Alexander Calder..." (J. Cage). E ancora scrive Merce Cunningham: "La danza ha una continuità sua propria che non ha bisogno di dipendere né dal levarsi e cadere del suono (musica) né sul timbro e intensità delle parole (idee letterarie). La sua forza di sostentamento sta nell'immagine fisica, mobile, volante o statica...". Oppure il gesto può essere inteso in maniera ancora più "funzionale" al suono (come avviene in qualsiasi pratica strumentale) tanto da esserne elemento costitutivo: cioè ad un gesto compiuto su una sorgente sonora corrisponde un determinato suono, ad un diverso gesto altro risultato e così via. È il caso dei lavori di Mario Bertoncini (*Spazio-Tempo*, *Epitaffio* ecc.) caratterizzati dall'utilizzazione di questo rapporto: "...tale spettacolo [*Spazio-Tempo*] si basa sulla corrispondenza e *interferenza* [corsivo mio] reciproca del suono e del gesto (qui, per gesto si intende quello fisico degli esecutori e del direttore, cioè l'azione "fonocoreutica" dei ballerini-mimi che si sviluppa parallelamente a quella, strettamente musicale, degli strumentisti di tipo tradizionale). Il parametro gestuale è inteso come estensione del concetto cinetico-visivo. Tale corrispondenza non avviene più secondo un'associazione "illustrativa" o "narrativa"; mediante l'impiego di un gesto "funzionale" e "necessario" essa tende a superare l'alternativa nella quale cade fatalmente la maggior parte della produzione teatrale contemporanea: commento, arredamento fonico di un'azione oppure, al contrario, scenografia che illustri più o meno gratuitamente una serie di astratti eventi musicali...". In *Synergy*, invece, il gesto e le luci vengono ad essere musicalmente costruttivi tanto quanto il suono e cioè fra i tre tipi di materiale non si determina un rapporto interno di dipendenza di uno rispetto all'altro, ma questi costituiscono esclusivamente un materiale di base in qualche modo unificato che verrà organizzato secondo delle esigenze musicali, determinando così un nuovo tipo di struttura. In questo lavoro, a differenza degli altri basati sulla costruzione musicale di un solo materiale extra-sonoro, vengono a far parte più materiali contemporaneamente che, per poter essere articolati in un contesto così particolare, sono stati considerati proprio in base ad una autonomia di ogni singola disciplina e al rapporto tra i vari materiali. La scelta delle azioni che i mimi dovranno svolgere, rimanendo seduti, è stata fatta limitandosi esclusivamente ad otto diversi elementi del corpo (occhi, bocca, testa, braccia, mani, spalle, tronco, gambe) permettendo così un gioco basato su piccoli movimenti, e combinandoli, e combinandoli poi tra loro partendo da un minimo grado di complessità (utilizzando

un solo elemento) ad un massimo grado di complessità con più di due elementi contemporaneamente. Anche gli eventi sonori, privi di qualsiasi articolazione musicale tradizionale, vengono considerati in base ad un principio elementare di presenza/assenza (suono/silenzio). Le diverse azioni sonore si determinano sfruttando le microvariazioni dei singoli parametri musicali. I sei riflettori che non presentano per loro natura grandi possibilità di variazione, saranno azionati seguendo il medesimo criterio di presenza/assenza e del crescendo e diminuendo di intensità luminosa. (Walter Branchi, 03/01/1974, archivio personale.)

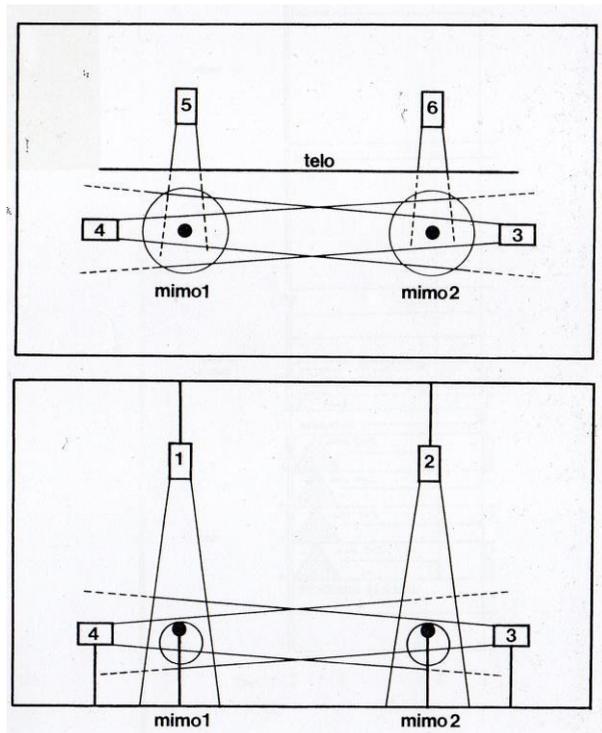
Ritroviamo qui la contrapposizione duale tra stati (assenza e presenza, suono e silenzio) esercitata come articolazione originaria del discorso già presenti in *Thin*, la composizione per piatto ruotante e tam-tam amplificati del 1969 in cui Branchi mette a fuoco per la prima volta la nozione di “sistema sonoro”. Egli intuisce, sulla scorta delle esperienze di Cage e Cunningham, che l’indipendenza delle specificità linguistiche non può essere un mero assunto di cui demandare la realizzazione ad uno sforzo di volontà di chi ascolta, guarda, assiste; al contrario, essa va perseguita mediante la continua affermazione della reciproca decorrelazione⁸. Ancora, si intuisce dalle parole di Branchi a proposito della luce e dei mimi, che le retoriche specifiche dei diversi ambiti linguistici dovranno essere ignorate o ridotte ad un lessico essenziale, pre-retorico. Così le luci non vengono impiegate per la loro capacità di fondersi, tingersi e creare *impressioni*, ma nella loro mera combinatoria di assenze e presenze, *fade in* e *fade out*, rinviando così ad una sintassi di base astratta dal contenuto materiale e dalle sue possibili connotazioni. Stessa premura traspare dal trattamento del gesto: il continuum emotivo del gesto mimetico e del gesto danzato è rigettato in favore della discretizzazione combinatoria di una sintassi corporale a stati multipli.

Con queste premesse, è lecito attendersi la stessa regressione pre-retorica anche nel trattamento dello strumento. Non interessano le peculiarità linguistiche (le *nuances* timbriche, la presenza in filigrana del repertorio storico, gli *idioms*) se la scelta tra corno e trombone è lasciata alla scelta di ogni singolo allestimento dell’opera; in più, ogni legame con l’identità strumentale viene reciso dall’applicazione di un’ancia doppia al posto del bocchino che, di fatto, trasforma lo strumento a noi familiare in un *monstrum*, qualcosa di simile ad

⁸ Non può sfuggire una certa analogia con l’esperienza dell’improvvisazione collettiva, in cui l’imitazione e la correlazione sono solo una possibilità di condurre il gioco delle relazioni tra gli esecutori – non necessariamente la più praticata – mentre l’opzione dell’“ignorarsi a vicenda” dà luogo spesso ad esiti complessivi di maggiore interesse.

un sarrusofono, in cui l'originaria levigatezza timbrica è sacrificata allo scopo di accentuare la mera "fonicità" del contributo strumentale. Interessano invece una certa divisione dello spazio frequenziale, talune peculiarità articolative legate alla modalità di emissione e all'inconsueto sistema di eccitazione della colonna d'aria, forse una certa presenza scenica degli strumenti d'ottone. Come già in *Thin*, tutte le scelte compositive e grafico-prescrittive sono legate a ciò che si ritiene realmente pertinente alla generazione del significato e del senso musicale. Ma se nella composizione del 1969 al disinteresse per ciò che era tradizionalmente dettagliato (la prescrizione minuziosa di ingressi, tempi, durate) faceva riscontro – in una sorta di transfert funzionale di quel medesimo dettaglio prescrittivo – un'attenzione da orafo per la ricchezza timbrica che il sistema sonoro poteva esprimere e per la maieutica della materia che tale ricchezza portava alla luce, in *Synergy* è subito evidente come anche il suono sia sottoposto ad una disciplina della sintassi che esige un alto grado di astrazione e si traduce in fondamentali percettivi duali (presenza/assenza di sordina, fissità/movimento), densità di suoni (verticale) e di accadimenti (orizzontale), tessitura suddivisa per registri; quest'ultimo elemento risulta particolarmente interessante per definire ulteriormente il concetto di pertinenza: all'interno di un determinato registro, la scelta tra una nota o un'altra non ha ricadute sul senso musicale dell'insieme. Si tratta di un aspetto rilevante, o forse del più rilevante; non si tratta infatti per Branchi di affermare qui una scelta di campo ideologica in favore di forme più o meno accentuate di alea, ma di allineare e rendere omogenei e sovrapponibili i codici sintattici di tre ambiti percettivi di loro natura disomogenei. Di qui l'impossibilità (e l'inutilità) di una discretizzazione troppo fine del parametro-frequenza (l'archetipo "melodia"), che finirebbe per marcare gli altri accadimenti come troppo semplici, primitivi, non pienamente autonomi, relegando così tutti gli elementi non-melodici a una condizione ancillare⁹. Da quanto si è detto è facile comprendere perché in *Synergy* la gestione del flusso sonoro sia affidata ad un solo strumento. Vediamo ora nel dettaglio quali sono in *Synergy* le prescrizioni per ciascuno dei tre flussi in gioco (luce-mimi-suono).

⁹ Si badi: l'archetipo "melodia" è da intendersi come attribuzione di significato a variazioni quantitativamente minime di un dato parametro, ed è pertanto applicabile anche alla luce e ai mimi. Anche per essi, come si è visto, la scelta di Branchi è nel senso di una rinuncia consapevole alla melodia.



Disposizione dei mimi e delle luci in Synergy. Pianta e prospetto.

Le note introduttive alla partitura prescrivono per i mimi una “posizione 0”:

Seduti su una panchetta in posizione rilassata, normale, non abbandonata, con il tronco eretto, le gambe piegate ad angolo retto, piedi paralleli poggiati a terra, mani sulle ginocchia, fissando un punto nello spazio avanti, bocca chiusa (*ibidem*).

Si tratta della posizione neutra, in cui nessuna delle variazioni di stato ha avuto luogo e rispetto alla quale ognuna di esse crea uno scarto come una figura stagliata su uno sfondo. Anche l’abbigliamento dei mimi (“maglie scure aderenti”) è prescritto in modo tale da non suggerire che il minimo grado possibile di connotazione, lasciando che l’attenzione dello spettatore si concentri sui soli mutamenti di stato (movimenti degli arti e della testa).

La struttura formale del brano sembrerebbe predisposta *a priori* attraverso una meticolosa suddivisione ad albero delle durate:

Il lavoro è composto da 6 parti contrassegnate da 6 simboli diversi, ognuna delle quali è stata suddivisa in 4 sezioni formate ciascuna da 4 tempi. La successione delle parti non è determinata così come la durata totale. I tempi che definiscono le sezioni non hanno necessariamente la stessa durata.

La divisione formale in sezioni e sotto-sezioni si rivela tuttavia un puro principio organizzativo, privo di impatto su una “drammaturgia” deprivata delle sue articolazioni gerarchiche interne e depotenziata da un andamento generale che Branchi prescrive “lentissimo”: come in *Thin*, non ci sono inizio e fine preordinate e ogni sezione può essere virtualmente esordio, centro o epilogo.; inoltre, l’ordine isoritmico suggerito dalla suddivisione parti/sezioni/tempi viene smentito dalla sostanza elastica del singolo tempo, la cui durata non è definita in partitura e appare affidata (come in *Thin*) al respiro e all’intuito degli interpreti, come emerge dalle prescrizioni per il trombone (o corno):

Per il trombone o il corno gli eventi sonori vengono indicati per mezzo di cellule ritmiche poste nei relativi tempi di esecuzione. La durata di ogni cellula è rapportabile ad un tempo di metronomo fisso a scelta dell’esecutore. Il tempo di esecuzione delle singole cellule ritmiche è continuamente mutevole (*ibidem*).

L’unità significativa, coesistente agli eventi luminosi e ai gesti dei mimi, è l’evento sonoro, osservato nella sua fisicità, svincolato non solo da qualsiasi eredità storica (la deformazione timbrica introdotta dall’ancia doppia è in tal senso distruttiva) ma anche dagli stilemi della contemporaneità. La natura del segno grafico che innesca l’evento sonoro è squisitamente pittografica, essendo determinati dall’esecutore molti dei parametri essenziali (ad esempio la durata); si può pertanto concludere che l’evento sonoro, con tutti gli elementi più o meno prescrittivi che lo accompagnano nella partitura, definiscono una classe di eventi al cui interno taluni parametri, non essendo pertinenti alla definizione del senso musicale dell’evento sonoro stesso e della sua relazione con il contesto, restano indeterminati. Una volta specificate le sue caratteristiche nel tempo:

La linea tratteggiata seguente la cellula ritmica indicano quanti tempi e sezioni dovrà durare l’evento sonoro (*ibidem*),

la classe di eventi sonori acquisisce la sua identità in base alla sua posizione all’interno di una matrice tridimensionale costituita da *registro*, *intensità* e *andamento*. Come si è già accennato, l’estensione dello strumento è divisa in quattro registri, rappresentati da fasce indipendenti e sovrapposte; gli eventi

sonori possono “spazzare” un solo registro, tutti e quattro allo stesso tempo, o una parte di essi, purché contigui per evitare che i salti di registro producano la segregazione percettiva di due flussi sonori distinti. Il registro superiore è visitato soltanto in due sezioni (parte “rettangolo”, sezione 3; parte “trapezio”, sezione 4¹⁰) e solo in concomitanza con gli altri tre. Questa circostanza si deve alla necessità di non abusare delle abilità e della resistenza dell’esecutore, che deve poter alternare a – comunque brevi – permanenze nell’acuto e sovracuto discese in zone “comode”; una sola sezione (“rombo” 4) vede interessati 3 registri su 4 (i tre inferiori). Ciò accade in assenza di eventi-luce e azioni mimiche, come in “cerchio” 4, in cui sono presenti tutti i 4 registri. Ciascuna cellula ritmica è corredata in partitura da ulteriori indicazioni e simboli che ne determinano il profilo interno e l’articolazione (andamento):

- non vibrato;
- glissato con estensione massima di un quarto di tono e andamento irregolare;
- glissato di estensione indeterminata con andamento irregolare;
- suono singolo;
- più suoni contemporaneamente;
- alternanza tra i due precedenti andamenti;
- aumento della densità degli accadimenti nel tempo.

Le dinamiche sono regolate da criteri analoghi a quelli visti in *Thin*: in ciascuna sezione viene offerta un’escursione (ad es. *ppp-p*) all’interno della quale l’esecutore trova la sua dinamica variabile in modo continuo (crescendo e decrescendo) o per salti.

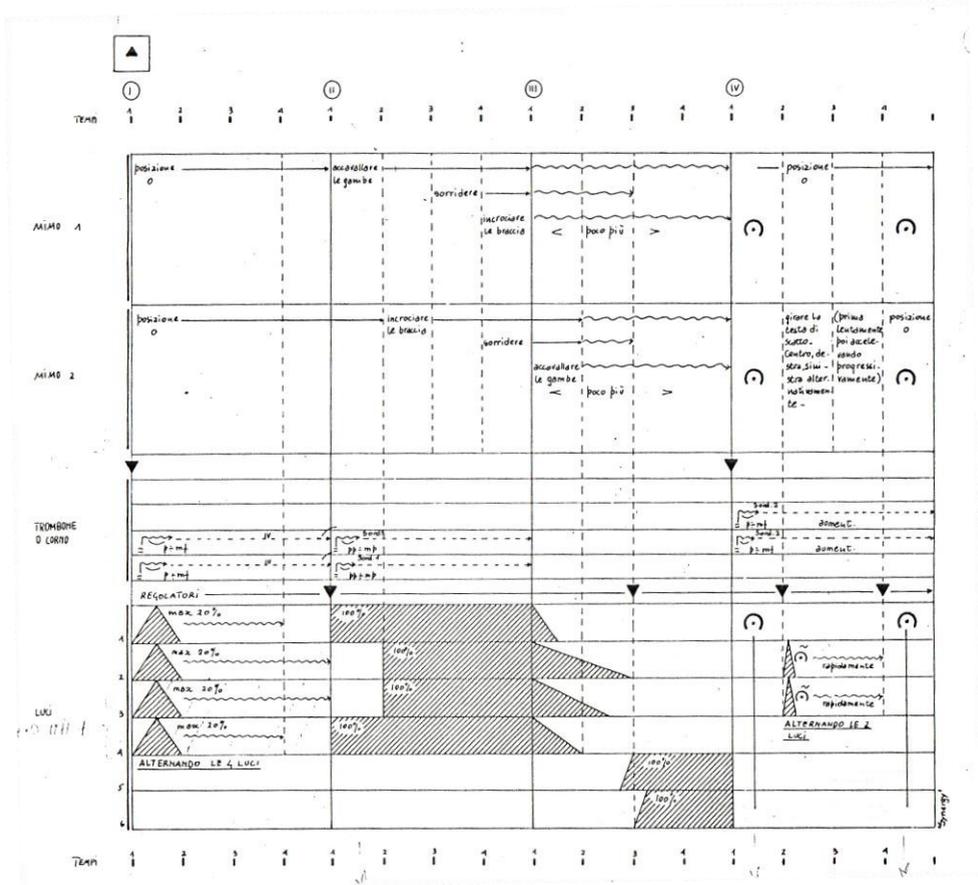
Il contributo di ciascun riflettore, la cui potenza minima e massima è indicata da Branchi nelle note introduttive, è indicato in partitura mediante la campitura a righe di uno spazio grafico il cui spessore delimita l’escursione fra buio e massima illuminazione, regolabile tramite *dimmer*. Il passaggio graduale dal buio al massimo (e viceversa) è reso, al pari di una dissolvenza audio, con una linea obliqua. È rilevante osservare come non vi siano parti in cui si richiede agli esecutori addetti ai *dimmer* di regolare le luci su valori intermedi tra minimo e massimo, con l’eccezione della sezione “trapezio” 3, in cui un *fade-out* parte da circa metà escursione. In questo caso, tuttavia,

¹⁰ I simboli che Branchi associa alle sei parti in luogo di numeri, allo scopo di identificarle senza avallare nessun ordine particolare, sono il quadrato, il triangolo, il rettangolo, il rombo, il cerchio e il trapezio (nell’ordine in cui le sei parti compaiono nella partitura).

l'indicazione è puramente simbolica ed è dovuta al fatto che il tempo immediatamente precedente è caratterizzato da un andamento irregolare e tremolante in cui i valori altalenanti e imprevedibili non necessitano di essere indicati con esattezza; l'indicazione significa pertanto semplicemente "dissolvenza al buio da qualsiasi punto si trovi il dimmer al termine del tempo 2". Oltre alle dissolvenze (di durata variabile ma sempre simmetriche) e alla variazione casuale più o meno rapida dell'intensità, il lessico delle luci prevede anche il passaggio repentino dal buio alla luce e viceversa; questo gesto può essere isolato o ripetersi con rapidità e durata del buio (qui investito di funzione omologa a quella del silenzio) variabili. In due sezioni ("rombo" 3 e "cerchio" 3), le luci non velate (riflettori 1-4: come si può osservare dall'immagine, 5 e 6 sono collocati dietro un telo) restano padrone della scena, nel primo caso con dissolvenze prive di correlazioni evidenti tra i 4 riflettori, nel secondo con l'andamento irregolare dei dimmer.

In quanto forma di comunicazione collettiva "ambigua e complessa", *Synergy* disdegna l'idea di un direttore-burattinaio: gli esecutori sono soggetti e artefici in prima persona del risultato espressivo (e del resto lo strumento è collocato lontano dal gruppo luci-mimi, sul lato destro della sala o sul fondo); d'altro canto, si è visto come gran parte del respiro nel tempo sia frutto di valutazione autonome degli esecutori, nessuno dei quali si assoggetta al ruolo-guida di uno degli altri. Ciò spiega perché i pur necessari segnali di attacco, sincronizzazione e fine di una data sezione o tempo sono affidati di volta in volta alle luci o allo strumento mediante la collocazione in partitura di un cursore triangolare. La circostanza per cui i mimi non "guidano" mai il gioco non si deve ad una presa di posizione teorico-estetica, ma ad una mera istanza pratica: suono e luce sono eventi ambientali che, a differenza di possibili segnali da parte dei mimi, possono essere colti anche senza un'attenzione focalizzata ed esclusiva.

La lettura più immediata di *Synergy* suggerisce l'intenzione, da parte del compositore, di spodestare il suono dal suo primato in favore dell'equidistanza dell'artista stesso e dell'equipotenza dei gesti e delle azioni; ne risulta però, abbastanza paradossalmente, un'estensione dell'operatività strettamente musicale a tutti gli ambiti sensoriali. Chiave dell'operazione intercodice compiuta con *Synergy* è proprio la riduzione a segnale a-semantico della luce e dell'azione mimica, con conseguente riduzione del loro significato alla loro mera sequenzialità nel tempo, sintassi distillata. Ed è proprio nel terreno di una sintassi comune liberata dalle convenzioni e dalle abitudini ed attese del pubblico che i contributi sensoriali disparati trovano un possibile punto d'incontro.



Synergy, partitura. Sezione "triangolo".

3. ecLIPSe

La collaborazione fra Walter Branchi e Renato Pedio per la realizzazione di *ecLIPSe* sollecita una riflessione sui rapporti privilegiati che una generazione di scrittori – mi riferisco al gruppo dei *Novissimi* e al Gruppo 63, di cui i *Novissimi* furono il nucleo fondativo – ha intrattenuto, non dirò con la musica, ma con una mentalità e un modo di procedere *naturaliter* musicali. Vi sono numerose circostanze storico-culturali che testimoniano il contatto e l'osmosi tra la poetica del Gruppo 63 e le avanguardie musicali: la fondazione del Gruppo a Palermo, nel corso dell'edizione del 1963 della Settimana Inter-

nazionale di Musica Contemporanea; l'amicizia personale di Alfredo Giuliani, anima critica e filosofica del Gruppo, con Franco Evangelisti; l'essere stato il *Laborintus II* di Luciano Berio una sorta di compimento, più che una semplice messa in musica, del testo di Edoardo Sanguineti; il contributo dello stesso Renato Pedio in qualità di curatore della storica antologia cageana pubblicata da Feltrinelli nel 1971¹¹. Ma al di là delle interferenze, in fondo prevedibili, tra avanguardia musicale e neo-avanguardia poetica, sussistono tratti della poetica dei Novissimi che richiamano pratiche e concetti di pertinenza musicale. Come è noto, una delle istanze di fondo del gruppo consiste nel superamento dell'intimismo e del lirismo soggettivo in favore di un lavoro di montaggio, rimescolamento e reazione – nel significato chimico del termine – tra elementi linguistici eterogenei e provenienti dai più diversi registri, compresi i linguaggi settoriali e specialistici. Tutti i cinque Novissimi (Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Elio Pagliarani ed Edoardo Sanguineti) condividono la pratica del *collage*, ereditata dalle avanguardie storiche (dai Dadaisti a Marinetti) e riformulate da ciascuno con tratti, intenzioni ed esiti peculiari¹². Ciò che qui importa sottolineare è il trattamento del linguaggio non come “distillato” dell'io poetante ma come materia multiforme suscettibile d'essere decontestualizzata, ri-semantizzata o de-semantizzata in assemblaggi e aggregati in cui le giustapposizioni creano cortocircuiti semantici e si fanno carico di processi di significazione del tutto autonomi e indipendenti dal soggetto. Ne deriva una svalutazione di tutto quanto in poesia è significato, messaggio, contenuto, sfogo lirico, vaticinio, in favore di una concezione del linguaggio come ricco materiale da costruzione. Di qui una certa enfasi sui processi e la conseguente affinità con analoghe prassi compositive – su quelli insomma che Luciano Anceschi individuava come tratti dell'“autonomia” dell'arte in contrapposizione alle istanze eteronome, autonomia che porta ad esempio Nanni Balestrini a concepire tecniche di assemblaggio totalmente affidate al calcolatore elettronico (*Tape Mark I* e *Tape Mark II*).

Di tale primato del processo e del significante a spese dell'io poetante e del “messaggio” è riflesso il titolo della raccolta poetica di Renato Pedio pubblicata nel 1968 da Einaudi, *Bricolage*. Questa breve raccolta contiene due tipi

¹¹ John Cage, *Silenzio. Antologia da Silence a A year from Monday*, a cura di Renato Pedio, Feltrinelli, Milano 1971.

¹² Il *collage*, già cifra distintiva della prima stagione del concretismo francese sin dal 1948, trova sviluppo in Italia a metà degli anni Sessanta in alcuni dei lavori di Vittorio Gelmetti. Cfr. Luigi Pizzaleo, *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2014, pp. 53-65.

di componimento, i *montaggi* e le *multiple*. I montaggi consistono nel riassemblaggio di un materiale verbale la cui fonte è esplicitata e dà luogo a più realizzazioni (montaggi) differenti; le multiple sono testi disposti in righe e colonne (i cui singoli elementi possono essere costituiti da una o più linee di testo), passibili d'esser letti in verticale, in orizzontale, trasversalmente o in qualunque altro modo. È quindi richiesto al lettore uno sforzo costruttivo, sia per apprezzare lo scarto tra la fonte e il suo ri-montaggio (laddove fonti e procedimenti, se dichiarati, restavano nelle opere di altri esponenti del Gruppo 63 mero apparato e non parte integrante del testo) sia per intraprendere tutte le possibili letture di quello che, nelle multiple, si presenta come un archi-testo in grado di generare innumerevoli individui testuali. Sembra lecito leggere in controluce alcune procedure tipiche dell'alea in musica: qui le responsabilità dell'esecutore sono attribuite direttamente al lettore, per il quale il testo diventa laboratorio, e i meccanismi di costruzione restano scoperti e accessibili. Il tentativo di sfuggire alla linearità del processo di lettura-scrittura si delinea come cifra distintiva di questa poesia; l'auspicio dell'autore è quello di guadagnare “una dimensione in più” (Renato Pedio, *Bricolage*, Einaudi, Torino 1968, p. 137), ma l'integrazione del processo poetico nella lettura non fa che moltiplicare identità del testo che sono e restano lineari. La dimensione in più non può quindi essere che la polifonia. L'appressamento del testuale allo specificamente musicale si chiarisce in questa nota di Alfredo Giuliani:

I “novissimi” cercano di far battere metricamente il discorso e non di ficcare il discorso dentro il battito metrico (soluzione invece propria del poeta neo-classico) (Alfredo Giuliani, dispense del corso di Letteratura Contemporanea, a.a. 1989-90, Università “G. D'Annunzio”, Chieti¹³)

Questa presa di posizione è singolarmente consonante con un tratto della musica di Walter Branchi che stiamo imparando a conoscere: il materiale sonoro aspira a non essere costretto in “scatole” metriche o schemi astratti di durata, ma genera da sé il ritmo per sua intima conformazione e morfologia (*Thin, Synergy*), così come la parola e la vocalità non sono mai ritagliate su una geometria ritmica astratta, ma trovano nel respiro il loro ritmo naturale.

¹³ Ringrazio l'amico Nicola Fidanza per avermi dato modo di consultare le dispense del corso universitario dedicato ai Novissimi tenuto da Alfredo Giuliani all'Università di Chieti nel 1989, che entrambi abbiamo avuto la fortuna di frequentare.

L'incontro di Walter Branchi con Renato Pedio è dunque la prevedibile intersezione di due percorsi di ricerca che condividono alcuni fondamentali obiettivi ed aspirazioni: 1) il superamento della linearità unidirezionale, 2) la creazione del ritmo dall'interno del materiale, 3) l'assenza di rigide gerarchie formali nella costruzione della forma. *ecLIPSe* nasce da una profonda e trasversale riflessione sul linguaggio. A partire dal titolo, in cui si dimostra con l'ausilio di una particolare scelta di caratteri che le parole non sono monadi inattaccabili, ma possono intrattenere rapporti di sovrapposizione, osmosi, integrazione e fusione trascinandolo con sé – ambigualmente – i significati, in una sorta di *morphing* in cui ciascun elemento della trasformazione (colto nella fase intermedia, in ogni metamorfosi la più sconvolgente) sembra attingere uno spazio mentale in cui le funzioni linguistiche sono ancora indeterminate, le parole non sono ancora in grado di ritagliare la realtà nella ferrea relazione biunivoca tra suoni e significati, ma sembra invece prevalere una funzione fàtica primigenia, primariamente espressiva, in cui la valenza puramente acustica e quella puramente logica sono ancora in via di determinazione.

ecLIPSe è una “composizione intercodice per tre voci femminili, tre voci maschili e una voce infantile” (*ecLIPSe*, partitura, p.1). La composizione è datata 1975-1977; è appunto nel 1977 che Armando Adolghiso cura la regia radiofonica della sua prima esecuzione per i microfoni della RAI, che avviene nel corso di cinque settimane secondo una singolare scansione: la prima settimana una sezione delle cinque che formano l'opera, la seconda settimana due sezioni e così via fino alla quinta settimana, quando *ecLIPSe* viene eseguita per intero. La complessa architettura concettuale che vi soggiace viene illustrata dagli autori in un articolo apparso su “Perspectives of New Music”. Curiosamente, la nozione di *intercodice* viene tradotta in inglese con il termine “intermedia”:

In this work for seven speaking voices (3 males, 3 female and 1 child) composed in 1975-1977, the linguistic and musical codes operate together in an unusual format, here called “intermedia”. This “intermedia” is not based on the perceptual overtracking (aural, visual, semantical, etc.) of our everyday lives (most exploited by the theater). It attempts, instead, to steal a bit of the “other” hidden territory that underlies and supports everything (*Speaking Sounds. A note on “ecLIPSe” by Walter Branchi & Renato Pedio*, “Perspectives of New Music”, 17, 2, Spring-Summer 1979, pp. 85-97).

È riassunta così in poche righe l'essenza dell'intercodice: non ipertrofica stratificazione di apporti eterogenei, ma riduzione per tutti ad un comune sostrato intuitivo, percettivo, emotivo, semiotico. Proseguono Branchi e Pedio:

It is a territory that we find a peculiar perceptive-semantic place, an “emptiness” apparently unfillable between sound and meaning brought by sound – between an event and the sense we give it. This emptiness is only apparent and is spanned by the mind with continual association bridges. This work operates precisely in this emptiness. This is a norm of mental activity: and in many aspects a specific “place” in the mind. It is that real (neurophysiological) and extremely articulated and communicative spaces that codifies, with the same types of unified signals, original messages of mostly distinct channels. The same signals that then, much restructured, run along the circuits of memory pulsation. These supposed mental “images” – a child, a painting, an encounter – become codified with the same elements and rules, noises and redundancy, with the same progressive filters of abstraction and structural coordination that signal the sound of a scream, of a color, or of an F#: or the semantic unit of “innocence”, “discord”, “integration”. In the mind, these signals are synthesized and re-elaborated from those messages, rendered homologous in one single code (whatever their original code-channel), coordinated and always given a sense (*ibidem*).

La descrizione del processo di codifica conferma la presenza di un “al di qua” in cui sollecitazioni eterogenee e oggetti ambigui stazionano prima di essere convogliati verso una codifica uniforme. Questo “other hidden territory” o “specific place in the mind” è precisamente lo spazio intercodice, di cui occorre sottolineare una volta di più il carattere pre-liminare, non sommativo, in cui il limite funzionale tra musica e linguaggio non è stato ancora marcato, in cui l’oggetto espressivo è indistintamente vocale, linguistico, acustico e semantico, ancora incandescente prima della sua “registrazione” funzionale, *prima che il principio d’individuazione sia intervenuto*¹⁴ a tracciare confini e ad alzare steccati:

This space is in itself distinct but in fact communal to both [musica e linguaggio], in uninterrupted mental activity. The “intermedia” tends to draw to light that preliminary space, taken for granted but always hidden and silent. That network which is always at work and has been from the beginning buried in the brain: Intermedia tends to acquire it at a perceptible level of activity, find and adopt its structure, and mak it work by willing inventiveness (*ibidem*).

¹⁴ Questo snodo concettuale è fondamentale per la comprensione di *Intero* e conferma, se ce ne fosse bisogno, l’univocità e la coerenza del percorso intrapreso con *Thin*, nel segno dell’integrazione e della precisazione progressiva della nozione di *sistema* e *musica sistemica*. Cfr. Walter Branchi, *Il pensiero musicale sistemico*, a c. di Luigino Pizzaleo, Roma, Aracne, 2017.

Il lavoro intercodice trova così una formulazione lucida e lineare nella composizione in cui le premesse metodologiche già operanti in *Synergy* sembrano condurre l'idea stessa di intercodice alle sue estreme e meno evidenti conseguenze; laddove infatti, con *Synergy*, la pluralità eterogenea dei segnali (*stream*) era marcata ed esibita, in *ecLIPSe* l'assunto è quello di svelare la stessa pluralità all'interno del codice che il senso comune vuole uniforme ed omogeneo, il linguaggio. Muovendo da tale pluralità svelata, il lavoro artistico di *ecLIPSe* è una danza in equilibrio sui punti di snodo che separano la vocalità nelle funzioni distinte del linguistico e del musicale, la fonetica dalla fonologia, l'acustica dalla semantica. L'attività mentale nascosta che precede l'articolazione in funzioni e significati viene tratta alla luce come per l'applicazione di un *reagente*¹⁵. Come la fiamma ossidrica di Burri svela tessiture, ombre, sfumature e torsioni della materia implicite ma non visibili nel materiale preallestito, così il lavoro intercodice dà corpo, superficie, consistenza acustica alle modalità operative del *daimon* semiotico "always at work". Ma se in *Synergy* la liberazione dei flussi di luce e di gesto dalle loro connotazioni originarie aveva distillato pura sintassi e ricondotto tutti i segnali in gioco a una disciplina di ordine musicale, con *ecLIPSe* risulta infine arduo isolare come poli equivalenti e alternativi musica e linguaggio, sia per la tendenza del secondo a farsi assorbire nella prima (e nell'impossibilità di definire per il dominio musicale, *ambiguo e complesso*, confini e limiti certi), sia per la inesorabile unidirezionalità del flusso dell'opera. Ne consegue il sospetto che il dominio musicale possa semplicemente coincidere con quell'area pre-liminare in cui i profili e le forme sono ancora indefiniti, l' "hidden territory", e che la musica stessa, in quanto vocata all'astrazione e al gioco autonomo della sintassi, sia di per sé, paradossalmente, intercodice.

Ciascuna delle cinque parti di *ecLIPSe*, contrassegnata da una lettera maiuscola greca, è caratterizzata da un materiale linguistico di cui si esplorano tutte le possibilità vocali, dall'emissione di respiro e fonemi elementari all'enunciazione di frasi intere, le "finestre di significato". Queste ultime rappresentano l'unica concessione ad un linguaggio completamente solidificato nella sua funzione comunicativa, e sembrano distendersi sul tessuto magmatico della vocalità mobile come entità fossilizzate e in un certo senso estromesse dallo spazio mentale intercodice ("they have the role of zones of disturbance"). La ricchezza fonica è incrementata dall'uso di lingue diverse, da

¹⁵ L'idea di complesse strutture non percepibili messe in luce quasi per via alchemica prefigura ancora, sin nelle metafore che suscita, la svolta estetica di *Intero*.

quelle europee più familiari a lingue meno note, quasi inaudite, come il lettone, in cui i valori fonico-prosodici finiscono per prevalere su quelli del codice linguistico. Ciascuna sezione è caratterizzata da un “tema”, un “feedback” e una finestra di significato. Spiega Branchi:

The method followed involves the obvious use of polylinguistic linguistic material; the choice of the material itself (“THEMES” or linguistic seeds in their relative “FEEDBACKS” and “WINDOWS OF MEANING” [...]), the choice of words to be used for each text, their order and their syntactic connections, have been brought into effect by a group of four persons whose constructive techniques on a rigorous chance and random base have been applied here with a certain sophistication and discretely given the professional touch only at the last moment. The material is applied at five levels: phonemes, syllables, words, phrases, and complete sentences. We are sure that an element can easily (preferably) be without any meaning and cannot ever be without sense, and that no sense can ever be “definite” (*ibidem...*)

Ogni sezione presenta un tema principale, che può tuttavia ricomparire in altre sezioni con una funzione differente e divenire così un tema secondario. Diversamente dal tema, il feedback (che possiamo considerare, con un po’ di arbitrio, qualcosa di analogo a un controsoggetto semantico) è proprio di ciascuna sezione e non appare altrove. Lo schema dei soggetti e dei feedback è il seguente

<i>Sezioni</i>	<i>Temi</i>	<i>Feedback</i>	<i>Finestre di significato</i>
Ω	muro	finestra	Cinque frammenti testuali di autori diversi.
Φ	corda strada orologio	specchio uomo me	
Σ	mare	serpente	
Ξ	luce	deserto	
θ	amore	morte	

Di seguito è riportato nella sua interezza un appunto dattiloscritto tratto dall’archivio personale di Walter Branchi, che chiarisce parzialmente il processo di selezione dei materiali relativi alla sezione Theta:

Sezione theta

brevemente

Cobax Luce & morte

tema: "Amore"

(Saffo da Afrodite)

denn wenn sie dir entfliegt, | wird sie bald folgen, |
wenn sie keine Geschenke annimmt, | wird sie dich beschenken, |
wenn sie dich nicht liebt, | wird sie dich bald lieben, |
selbst wenn sie nicht will. |

Feedback: "Morte"

fare di meno

1. caricare il sistema con la materia sensibile per lo scopo che ci si prefigge
2. regolare la misura sul valore di sensibilità che ha la materia
3. scegliere il soggetto
4. comporre il riquadro
5. misurargli la luce
6. circoscrivere e fissare il tempo
7. mettere a fuoco
8. scattare
9. agire sulla rotella | sulla leva | sul quadrante sull'ingranaggio
sull'oblio che sposta di uno scatto la materia (il sistema è pronto per un'altra morte)

tema secondario I° "Luce" vs "Morte" Ted. Ingl. Franc. Ital.

Tedesco

livello 4 Meer umgekehrt genug

color

livello 3 Augenzukunft

pondo

Inglese

livello 4 light never never climbing

livello 3 universe

Francese

livello 4 expansion lumière jamais ne

livello 3 peur

Italiano

livello 4 paura in vita che va col sole

livello 3 inverso

tema secondario II° "Mare" vs "Monte" Ted. Ingl. Franc. Ital.

Tedesco

livello 4 in jenen Selbst-mord-bewegungs-lagen gibt es lagen

livello 3 schwarz

Inglese

livello 4 to move to ice, very violet violet

livello 3 Less

Francese

livello 4 mais pas tous, les rêves de cet élément

livello 3 miroir

finestra semantica

(Samuel Beckett da Alba)

before morning you shall be here
and Dante and the Logos and all strata and mysteries
and the branded moon
beyond the white plane of music
that you shall establish here before morning...

fine di senso comp.
finché

La presenza di due cospicui frammenti letterari (l'*Inno* ad Afrodite di Saffo tradotto in tedesco e i primi cinque versi di *Alba* di Samuel Beckett) può trarre in inganno; in realtà, soltanto il frammento in inglese ha la funzione di "finestra semantica", mentre il testo in tedesco viene sottoposto a trattamenti di natura squisitamente musicale (stratificazione polifonica tra due voci, ripetizioni ad anello a guisa di *talee*, soppressione di frammenti – *hoquetus* – e distribuzione alternata fra due voci – antifona – "orchestrazione" del testo mediante la sovrapposizione di parole del livello 3 e 4 ripetute più o meno irregolarmente da una o più voci, contrappunto con i testi del *feedback* o con il tema di altre sezioni ecc.). Va detto che, pur essendo il testo in inglese generalmente pronunciato in modo più piano ed uniforme e meno implicato in

operazioni di tipo musicale quali quelle sopraelencate, la differenza nel trattamento del Tema e della Finestra semantica è meno marcata, nella sezione Theta, di quanto le rispettive funzioni, così nettamente differenziate sul piano teorico, indurrebbero a supporre. In altri punti dell'opera il materiale linguistico è più sgranato e molecolare, con una più accentuata propensione al trattamento delle sillabe (sezioni Omega, Sigma) e dei fonemi (sezione Csi), cosicché le “finestre semantiche” risaltano nella loro compiutezza testuale. Nel complesso, l'intera opera si gioca su un equilibrio delicatissimo sulla soglia che separa la parola “come fenomeno sonoro” dalla parola “come vettore di significati” (*ibidem...*). Tale equilibrio

[...] is unstable, but its principle is equal and contrary to the linguistic one: instead of being sound that transports sense, here the sense transports the sound. This unedited space, then, is exactly that “other space” where it is possible for a double musical and poetical relationship to be born, in which the Janus-headed importance of the words constitutes a link of conjuncture (*ibidem...*).

Partitura di difficile esecuzione, *ecLIPSe* richiede al musicista espressività d'attore e all'attore precisione e accuratezza di musicista; a differenza di *Synergy*, in cui i tre flussi (suono, luce, mimi) si intrecciano e generano senso in virtù della vicendevole autonomia, *ecLIPSe* richiede la presenza di un direttore che garantisca la corretta trama delle filigrane verbali. Le prescrizioni relative al ritmo e alle dinamiche ricalcano quanto già osservato in *Thin* e in *Synergy*. Laddove è presente una scansione ritmica che non sia quella implicita nel ritmo della catena verbale (ciò accade prevalentemente in presenza del trattamento di sillabe e fonemi), essa si sviluppa su unità fondamentali (cellule) di tre, quattro o più pulsazioni. Tali unità possono essere ripetibili (in questo caso sono seguite da una linea tratteggiata) o essere, al contrario, oggetti isolati. Sono presenti due tipi di silenzio che potremmo definire frastico e prosodico. Nel primo caso, il silenzio determina arcate temporali relativamente ampie, separando eventi sonori complessi; nel secondo caso il silenzio va a collocarsi su una delle pulsazioni della cellula determinandone l'intima fisionomia ritmica. Si tratta di un trattamento del silenzio che abbiamo già imparato a conoscere in *Thin* e che troveremo, con le necessarie varianti, anche nella tessitura di *Intero*.

Ma perché, dunque, “eclipse”? Il titolo simboleggia la relazione intima tra elementi inconciliabili sul piano logico (“eclissi” e “labbra”) che divengono tuttavia inestricabilmente allacciati in virtù di un legame anagrammatico, fonico, allusivo, non estraneo all'avventura linguistica e demiurgica del Joyce di *Finnegan's Wake*. Ma al di là della sintesi elegante, sono effettivamente in

gioco dei processi di eclissi ed occultamento, di cui lasciamo la spiegazione alla voce degli autori:

[...] the music has renounced so important a factor as its pitch (it has “eclipsed” it), the words have renounced so important a factor as their peculiarly linguistic identity and semantic consistency. The “eclipsed” parts, in fact, remain in the dark, veiled. Of “ecLIPSe” there remain, then, after all, the “lips”, the mechanism that pronounces word-sounds, the only sound source of the whole work (*ibidem*....).

Conclusioni

In entrambe le composizioni intercodice qui analizzate è messo in scena un processo mentale originario, in un certo senso perturbante, perché rende visibile ciò che avrebbe dovuto restare nell'ombra. Non sono gli oggetti della percezione ad essere combinati in sintassi, ma è la sintassi ad essere rappresentata per mezzo degli oggetti percettivi (*Synergy*). Analogamente, *ecLIPSe* non offre all'ascolto un *pastiche* verbale, piuttosto getta un fascio di luce sull'attività fermentante dei meccanismi occulti della semiosi e delle funzioni linguistiche *prima* che vi siano distinte la pertinenza semantico-comunicativa e la pertinenza sonoro-musicale. L'esperienza di *Thin* (il sistema sonoro) e delle opere intercodice si configura come un decennale apprendistato sul banco di prova della materia (strumenti, voci, esecutori); di lì a due anni il vincolo della materia potrà essere superato nella assoluta astrazione consentita dal calcolatore di Princeton e dalla sintesi sonora.

Bibliografia

- Anceschi, L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Firenze, Vallecchi, 1959.
- Branchi, W., *Il pensiero musicale sistemico*, a c. di Luigino Pizzaleo, Roma, Aracne, 2017.
- Branchi, W.; Pedio, R., *Speaking Sounds. A note on "ecLIPSe" by Walter Branchi & Renato Pedio*, "Perspectives of New Music", 17, 2, Spring-Summer 1979.
- Cage, J., *Silenzio. Antologia da Silence a A year from Monday*, a cura di Renato Pedio, Feltrinelli, Milano 1971.
- Giuliani, A., dispense del corso di Letteratura Contemporanea, a.a. 1989-90, Università "Gabriele D'Annunzio", Chieti.
- Gruppo Altro, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981.
- Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Pedio, Renato, *Bricolage*, Torino, Einaudi, 1968.
- Pizzaleo, L., *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2014.

Il mio felice incontro con Walter Branchi

Gianni Trovalusci

In un momento così difficile e di ridefinizione forzata della performance musicale dal vivo, la riflessione che si propone è tanto più urgente e drammatica.

La Musica esiste come evento di unione tra chi la produce/segue e chi la ascolta 'nel momento in cui viene prodotta'. Un circolo virtuoso che pone in connessione gli esseri umani e moltiplica le energie di chi si trovi nel luogo, nel momento. Il contributo di tutti coloro che si trovano nell' 'evento' è essenziale per la realizzazione di questo circolo, la cui possibilità di creazione sottintende la presenza – in primis - di chi suona, per coinvolgere attivamente e su più piani l'ascoltatore, che diviene anche lui un partecipante attivo, man mano che le sue energie si sintonizzano con l'interprete e gli altri ascoltatori.

L'acustica e l'energia stessa della sala ove ha luogo il concerto sono elementi anch'essi di questa produzione comune, in cui il 'qui ed ora' sono imprescindibili condizioni, che definiscono l'unicità di quel determinato concerto in quel determinato luogo, dando corpo così all'idea di avvenimento sonoro-musicale astratto e attuandosi nello specifico dipanarsi dello specifico momento. Una sorta di epifania, che tutti i musicisti compiono, nella misura delle loro qualità umane e musicali, nel momento in cui danno inizio all'evento. Alla base c'è un enorme quantità di lavoro e di impegno per costruire progetti e ponti espressivi. Come già dicevamo la musica dal vivo si può proporre in diversi modi, ma sempre occorre che risponda alle coordinate che ho appena descritto.

1.

La mia esperienza si esprime come flautista, performer, interprete di Musica Contemporanea e Improvvisatore. Gli interpreti di musica sperimentale si confrontano con atteggiamenti e comportamenti musicali diversi, relativi allo sviluppo complesso dei linguaggi musicali e delle articolazioni espressive e

tecniche, che richiedono una continua ricerca sulle tecniche esecutive non convenzionali sullo strumento, e anche, e soprattutto, un approccio articolato all'esecuzione stessa. In questa direzione appare fondamentale l'attenzione al Suono. L'indagine su ciò che intimamente ci coinvolge nel profondo, il Suono appunto, si è infatti sviluppata dal secondo Novecento a oggi in modo prepotente, risvegliando la sensibilità di compositori e interpreti. Come ci diceva Giacinto Scelsi: *'La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé, senza la musica. È il suono ciò che conta'*.

Il cambio di paradigma nell'atto del comporre e del suonare ha dato vita a nuove forme produzione musicale e a conseguenti nuovi ambiti interpretativi, con strutturazioni e destrutturazioni del materiale musicale e sonoro inimmaginabili sino alla metà del secolo scorso. Il piano espressivo dell'interprete si è potuto arricchire enormemente, per chi ha saputo confrontarsi consapevolmente con questo aspetto più sottile.

L'interprete incontra ormai, spesso nel corso di uno stesso concerto/performance, opere di musica scritta - da eseguire in modo convenzionale con tecniche di sovente non convenzionali - e di musica aleatoria, ovvero partiture in cui vengono indicati determinati comportamenti e/o ambiti musicali, che richiedono una serie di scelte esecutive autonome da effettuare al momento. All'interno della continua evoluzione delle competenze, oltre alla musica scritta e all'aleatoria, si è evidenziato un significativo ampliamento del campo di azione, che arriva a inglobare i processi musicali improvvisativi.

Molti tra gli interpreti, che si trovano a operare in quei territori di confine, in quelle zone di permeazione di diversi linguaggi e discipline - musica contemporanea, jazz, etnica, teatro, poesia, danza, video, ovverosia a lavorare con gli elementi fondamentali dei percorsi artistici dell'oggi - hanno assunto la pratica dell'Improvvisazione/Composizione Istantanea come parte rilevante e irrinunciabile della propria condotta artistica.

2.

Personalmente come flautista, e più in generale come performer/musicista, mi sono trovato fin dagli anni Settanta del Novecento di fronte al serrato incontro/confronto che in quel momento, nel fervido clima creativo dell'epoca, poneva in libera relazione i tre elementi già menzionati.

Fondamentale è stata la partecipazione dal 1975 al Corso di Nuova Didattica della Composizione tenuto presso il Conservatorio dell'Aquila da Giancarlo Bizzi, in seno al quale si formò il "Gruppo di Sperimentazione Edgar Varèse", gruppo che affrontava direttamente, sul campo, le problematiche che stiamo trattando in questa breve riflessione: la composizione; l'esecuzione; il gioco combinatorio di materiali e suoni/rumori 'extramusicali' assieme a materiali 'colti'; l'invenzione della grafia delle partiture; l'utilizzo del nastro magnetico con suoni preregistrati e 'trattati'; le modalità di interpretazione e di relazione stessa tra i componenti del gruppo - Giorgio Battistelli, Erasmo Gaudiomonte, Paolo Giuliani, Roberto Marafante, Giancarlo Matcovich, Francesco Piazza e chi scrive.

Ricordo come a Roma in quel periodo ci si potesse imbattere con grande facilità nella sperimentazione più feconda, libera dalle divisioni che una successiva strutturazione dell'esperienza musicale ha poi imposto. In quel periodo vediamo nascere e crescere una nuova generazione di musicisti/interpreti/sperimentatori capaci di interagire coi compositori, e a questi ultimi di proporre ampliamenti fondamentali della sfera di azione, tecnica ed espressiva insieme, del proprio strumento; e anche farsi avanti una nuova generazione di improvvisatori che farà della ricerca sullo strumento e dell'etica dei rapporti tra musicisti il fondamento di un nuovo modo di esprimersi attraverso la musica.

L'interprete è così divenuto elemento di memoria 'vivente', attiva, dell'opera che si trova a suonare, prezioso ricettacolo della prassi esecutiva, ovvero di quell'insieme di comportamenti e attitudini sullo strumento e di relazione con gli altri protagonisti del processo artistico che tale opera produce. Il flauto, per sua natura strumento evocativo e flessibilissimo nella produzione di suono / suono-rumore / rumore è uno degli strumenti su cui si è maggiormente fissata la sperimentazione dei compositori dal secondo Novecento a oggi.

In questo quadro generale si iscrive il bellissimo incontro con Walter Branchi e la sua musica, anzi con la sua proposizione di approccio e proposta di ciò che risuona che chiamiamo musica.

3.

Dopo aver nel corso del tempo seguito più da lontano l'eccezionale traiettoria di Walter Branchi, diviso, anzi unito (!) dalla Composizione e dalla Rodologia, nell'ultimo decennio, avendo io approfondito i percorsi della musica aleatoria a Roma (interpretando e anche riscoprendo opere di Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Alvin Curran, Giacinto Scelsi, Marcello Panni), mi sono trovato a interagire da vicino con Branchi, che ha scritto per flauto, approfondendo e adattando di comune accordo i suoi brani.

Abbiamo iniziato il nostro percorso con *Looking South-West*, composizione del 2010 per tre flauti, realizzata per la prima volta a New York presso i giardini di Battery Park, che, appunto, guardano la prospiciente riva del fiume Hudson verso Sud-ovest.

Looking South-West è una partitura grafica, scritta in una forma aperta, con regole definite, in cui delle figure geometriche delineano sul pentagramma note e spazi di azione. Ho interpretato questa composizione con formazioni diverse, sempre con l'accordo dell'autore. Finora l'ho realizzata per: flauto solo; tre flauti dal vivo; tre flauti registrati da me; flauto e pianoforte; flauto, pianoforte e percussioni. Ho anche avuto il piacere di inserire il brano nel laboratorio *LAP – Laboratorio Arte Performativa*, tenuto nel luglio 2019 per il Palaexpo presso l'ex Mattatoio a Roma: il progetto interdisciplinare ha visto la partecipazione di musicisti, danzatori, artisti visivi e attori. E' stato meraviglioso constatare come questa partitura aperta e stimolante da tutti i punti di vista abbia potuto coinvolgere artisti provenienti da vari linguaggi artistici.

L'altro lavoro di Branchi è il brano *Cento giorni dopo...* per flauto basso e suoni elettronici (2003), in originale per flauto bansuri. Si tratta di un'opera di grande profondità, di nuovo molto coinvolgente sul fronte della ricerca sul Suono e direi, su costellazioni sonore, tra consonanze e dissonanze. Ne abbiamo fatto una versione per flauto basso ed elettronica, ove lo strumento grave, con la sua toccante sonorità, conferisce al pezzo un grande spessore drammatico, attraverso lo stretto rapporto col nastro.

Riporto qui di seguito la presentazione del brano di Walter Branchi stesso, che vale più di mille commenti:

Secondo la tradizione balinese, cento giorni dopo la perdita di qualcuno che si ama si usa tenere una cerimonia che coinvolge parenti e amici di una vita. In questa versione del mio brano, adattata espressamente per Gianni Trovulusci, il flauto bansuri, impiegato nella versione originale dell'opera, è

stato sostituito dal flauto basso, il cui timbro, così scuro e velato, rende ancora più evocativa la natura meditativa della composizione.

Il materiale elettronico è stato generato attraverso un processo di sintesi del suono, e quindi inventato e composto per l'occasione. Le due nature del suono, meccanica e elettronica, naturale e artificiale mostrano due mondi che, sebbene così lontani, possono vivere insieme armoniosamente.

Conclusione

L'incontro con Walter Branchi - l'amicizia che ci lega, la lettura dei suoi scritti, il lavoro insieme sulle partiture e sull'esecuzione dei suoi brani, lo scambio rapido al telefono (lo chiamai all'improvviso mentre ero già in California per avere il suo permesso a eseguire a San Francisco la versione per flauto e pianoforte di *Looking South-West*) - ha reso maggiormente consapevole e definita la mia direzione musicale ed espressiva. Per me, ora ancor di più, concetti costitutivi e sostanziali del fare Arte, come ricerca e sperimentazione, consapevolezza e superamento del limite, etica dei rapporti, sviluppo dell'empatia e del contesto relazionale, capacità di ascolto profondo, interazione con l'ambiente circostante, responsabilità di indicare una direzione, umiltà di tirarsi indietro sono ancora con maggior forza requisiti ed elementi essenziali dell'azione performativa, capace di creare nel momento della performance quel circolo virtuoso tra musicisti e pubblico alla base di qualsiasi comunicazione artistica poiché umana.

"Utopia dell'ascolto" raccoglie nove saggi, un patchwork di idee diverse disciplinate dal comune riferimento all'esperienza compositiva di Walter Branchi.

Antonio Mastrogiacomo è docente a contratto per le materie di indirizzo storico-musicologico presso il dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali del Conservatorio Nicola Sala di Benevento ed è docente a contratto di Didattica della Multimedialità per la scuola di Comunicazione e Didattica dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Giornalista e saggista, dal 2017 è caporedattore della rivista semestrale d.a.t. [divulgazione audiotestuale].

ISBN 979-12-80064-09-7

IL Sileno
Edizioni