

PAOLO BOLPAGNI

L'elemento verbale nelle partiture della Nuova Musica
tra concettualità e iconismo

«zum Raum wird hier die Zeit»
Richard Wagner, *Parsifal*, atto I

*Ma se era vero che il tempo diventava spazio,
allora le mie notazioni musicali potevano diventare arte grafica.
Da questo nacque l'idea di produrre litografie, serigrafie, ac-
queforti,
utilizzando i miei spartiti musicali.*
John Cage

Nel mondo classico, le notazioni musicali furono essenzialmente alfabetiche: in entrambi i sistemi della tradizione greca a noi noti, lo *strumentale* e il *vocale*, i simboli grafici atti a denotare l'altezza dei suoni erano perlopiù lettere, disposte in posizioni diverse a indicarne le possibili alterazioni, oppure intercalate ad altri segni convenzionali, relativi al parametro della durata. I Romani sostituirono via via ai caratteri ionicî quelli del proprio alfabeto, che da quindici (dalla "A" alla "P") diventarono infine sette intorno al IX secolo. Frattanto, con la diffusione del canto gregoriano, si affermavano sempre più i *neumi*, sorta di derivazioni evolutive dagli accenti quantitativi e dai simboli della prosodia latina, e remoti antenati, a loro volta, delle *note* che ancor oggi sono in uso. Nel nostro – appunto, perdurantemente attuale – sistema *standard*, la presenza e funzione dell'originario fattore logosemeiotico quale mezzo di denotazione dell'altezza (ossia della frequenza) sonora è del tutto venuta meno, ma è si è sviluppata un'area d'utilizzo degli elementi verbali che, dapprima circoscritta all'aspetto agogico, a partire dalla seconda metà del Settecento si è vieppiù estesa anche al dinamico e all'espressivo. Il che comporta, in una prospettiva d'ermeneusi filosofica (post-)analitica – mi riferisco in particolare, alla riflessione di Nelson Goodman – una duplice serie di difficoltà e incongruenze, fra loro collegate.

La questione preliminare inerisce alla risaputa ripartizione delle tipologie artistiche fra autografiche e allografiche: le une (per esempio, dipinti e sculture lapidee) la cui identità è connessa in maniera stringente alle rispettive condizioni di creazione e conservazione nel tempo, al supporto fisico e all'inestricabile intimo connubio di *forma e materia* (si ricordi Cesare Brandi), sicché presuppongono l'esistenza di un "originale", oggetto unico e irripetibile dotato perciò, secondo Walter Benjamin, di "aura"; le altre – pensiamo alle opere letterarie e musicali – che, invece, non implicano affatto il problema dell'"autenticità", essendone possibile, senza che vi sia falsificazione o perdita d'identità, la produzione e replicazione in un numero infinito di esemplari, tra ognuno dei quali non si dà alcuna sostanziale differenza. Un melodramma e una sonata pianistica, però, benché allografiche al pari di un romanzo o un racconto, non

constano soltanto di una pagina scritta, di uno “spartito”, ma trovano il loro compimento ed estrinsecazione precipua nell’*esecuzione*; ognuna delle quali, *ça va sans dire*, è inevitabile che sia diversa dall’altra, dipendendo da fattori non omologabili né interamente controllabili. Nondimeno, queste opere restano sempre le medesime, e come tali sono ravvisate dagli ascoltatori-spettatori: ciò avviene perché, secondo Goodman, esse possiedono un’identità a “istanza multipla”, che consente al percepente di riconoscerle attraverso le innumeri potenzialità d’interpretazione¹.

La prima delle difficoltà cui accennavo è legata alla progressiva crescita – sotto il profilo sia della quantità, sia della rilevanza – della sfera logosemeiotica nelle partiture musicali, principiata negli ultimi decenni del XVIII secolo e accentuatasi soprattutto in coincidenza dell’epoca romantica: quando, in conformità a un’incipiente tendenza all’iper-codificazione, non solo si allargò a dismisura il vocabolario delle indicazioni agogiche, ma si sviluppò una terminologia di “prescrizioni” dinamiche ed espressive dalla vastissima e inesauribile casistica. Dunque, ai tradizionali e invalsi «allegro», «andante» e «adagio», si aggiunsero precisazioni complementari («allegro vivace», «andantino mosso» etc.) relative al *tempo* o velocità di movimento dei brani, e ulteriori diciture la cui minuziosità si accompagnava alla totale soggettività e a un’inversamente proporzionale razionalità funzionale: da un «con la massima intensità» a «sempre diminuendo fino a spegnersi», da «affettuoso» ad «amabile», da «appassionato» ad «agitato», sino agli ironici e ineffabili estremi di un Satie, che non si peritava di chiedere al suo interprete di suonare «avec une légèrè intimité», «sans orgueil», «sur la langue», «dans une grande bonté» o «en se regardant de loin»! Ebbene, se acconsentiamo che il compito primario e fondativo di una partitura consista nell’identificare un’opera musicale, cui sarà lecito ascrivere esclusivamente le esecuzioni a essa congruenti, bisognerà che il codice

¹ Non si tratta di un problema di “fedeltà”: infatti, «una copia abbastanza buona e il quadro originale si assomigliano molto di più che non due esecuzioni di una *suite* di Bach ad opera di Piatigorsky e di Casals» (N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte*, a cura di F. Brioschi, Net, Milano 2003, p. 171; ed. orig. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1968).

semiologico adottato dall'autore ottemperi alle proprietà semantiche della disgiunzione e della differenziazione finita; criterî che il *corpus* principale – costituito da caratteri non-verbali – del sistema *standard* rispetta in maniera paradigmatica, ma ai quali contravviene, invece, l'insieme degli elementi alfabetici ospitati al suo interno. In effetti, dal momento che ogni parola, come appare, è utilizzabile per indicare il *tempo*, il fraseggio e l'espressione di un pezzo musicale, e che, perciò, il numero delle prescrizioni possibili – per esempio – tra il “veloce” e il “lento” si dimostra, almeno in linea di principio, illimitato, ne risultano trasgrediti entrambi i requisiti necessari e sufficienti in cui presenza è ammesso parlare di notazionalità. Di conseguenza, occorre riconoscere che l'idioma grafico elaborato dalla civiltà musicale europea nel corso del secondo millennio non risponde totalmente ai canoni goodmaniani dello “spartito”, ma si suddivide in due sottocategorie, una sola delle quali si rivela conforme ai principî della disgiunzione semantica e della differenziazione finita (dato che le linee e gli spazi del rigo fungono da riferimenti chiari e certi per la determinazione delle altezze, e i simboli impiegati sono, in assoluto, quantitativamente circoscritti), e quindi notazionale.

Per garantire la tenuta del sistema, si dovrà concludere, allora, che «i termini che indicano il tempo [ma anche l'espressione, la dinamica e l'agogica] non possono essere parti integranti di uno spartito, nella misura in cui lo spartito ha la funzione di identificare un'opera da esecuzione a esecuzione. [...] Queste specificazioni [...] sono semmai indicazioni ausiliarie la cui osservanza o meno modifica la qualità di un'esecuzione ma non l'identità dell'opera»². Però, se tali elementi aumentano di ruolo e di numero, assumendo un'importanza crescente, nelle intenzioni dell'autore, per la manifestazione della sua volontà di preordinare nella maniera più accurata la *performance* interpretativa (proposito in sé contraddittorio, in quanto perseguito attraverso strumenti per nulla esatti e definitori), si incrementano pure, per così dire, i fattori di disturbo, le componenti eterogenee e perturbatrici rispetto alla notazionalità, che scompare del tutto nel caso che questi prendano il sopravvento sui

² *Ibi*, pp. 161-162.

simboli non-verbali.

L'evenienza sembrerebbe meramente ipotetica e implausibile, ma si è verificata con ampia frequenza durante il XX secolo: il richiamo più calzante è alle cosiddette "scritture d'azione", che, diffuse in specie negli anni sessanta e settanta, non determinavano i suoni nei loro parametri, bensì i procedimenti da porre in atto per produrli, e si servivano, allo scopo, di caratteri cifrati, iconici (immagini, tavole, grafici, schemi etc.) o, appunto, logosemeiotici. Paradossale e sorprendente è che l'orientamento iper-codificatorio che sovrintese da principio all'immissione di siffatte "istruzioni operative" verbali nel corpo delle partiture musicali (si pensi a didascalie ottocentesche come «lasciar vibrare a lungo», o alle prescrizioni miranti a ricavare dallo strumento effetti singolari non significabili mediante i segni *standard* tradizionali, per le quali si può risalire ben oltre Stravinskij e Bartók, visto che già Rossini, nella *Sinfonia del Signor Bruschino* del 1813, chiedeva ai secondi violini di ottenere un rumore ritmico battendo con l'archetto sui leggii) finì per sfociare nel suo diametrale opposto, ossia nella prorompente esplosione della pratica aleatoria, che si tradusse nel proliferare di autentiche "opere aperte", in cui la voluta indeterminatezza delle partiture (ormai ben lungi dall'essere notazionali) concede all'esecutore un margine assai consistente di libertà estemporanea. *Water Yam* (1963) di George Brecht, *La strada* (1964) di Giuseppe Chiari, *Events* (1964) di Takehisa Kosugi, *Events and Games* (1964-1965) di Mieko-Chieko Shiomi, *50 Opera* (1966) di Eric Andersen e *Piece for Fluxorchestra* (1966) di Albert Fine si presentano come semplici scatole o buste contenenti piccoli cartoncini rettangolari di diverse dimensioni, che recano stampate frasi o parole le quali descrivono, in maniera più o meno dettagliata, le "azioni musicali" (o genericamente performative) da compiere.

Il termine "partitura", in circostanze simili, è mantenibile solo per via analogica; più adeguato sarebbe parlare di "canovacci" o, per restare nell'idioletto goodmaniano, *copioni*, mancando del tutto sia le proprietà della disgiunzione e differenziazione semanti-

ca³, sia le potenzialità iconiche riscontrabili nelle notazioni pittografiche, sinestetiche o a strutture mobili. Daniele Lombardi, peraltro, osservava nel 1981 che queste scritture, nate «da un'espansione della ricerca *timbrica*», costituiscono un «sintomo dello spostamento dal sonoro al visuale, in quanto il *gesto* [...] tende a prendere il sopravvento sul suo effetto»⁴: il mezzo, insomma, che si trasmuta in fine. Accanto ai casi di puri *copioni* o “partiture performative”, fra cui sono annoverabili, per esempio, anche *Ailanthus* (1964) di Walter Marchetti e la più tarda *Pendulum Music* (1968/1973) di Steve Reich⁵, dove rivestono un ruolo basilare la componente dissacratoria e quella ludico-rituale, in area Fluxus ci si imbatte talora in esperienze di schietta e severa concettualizzazione dell'oggetto sonoro, nelle quali, oltre e più che alla semantizzazione dell'evento, si ambisce a una speculazione metalinguistica sugli statuti e strumenti dei *media* e dei codici considerati, a una rigorosa investigazione sulla materia del fenomeno musicale.

All'origine di un tale approccio sta, ancora una volta, il John Cage, di “4'33” e 37'46.776”, della visita alla camera anecoica dell'università di Harvard, con le sue meditazioni sulla “pienezza” del silenzio e l'impossibilità e impraticabilità di una completa assenza di suono⁶. Il discorso, però, si fa più scopertamente teorico e fondativo in un lavoro come *Composition musicale 1* di Ben Vautier, elaborato intorno al 1963, che si riduce a una nuda e lapidaria proposizione assertiva: «A PARTIR DU / MOMENT OU VOUS /

³ Con “copione”, il filosofo statunitense non si limita a indicare «le didascalie o i testi di commediografi o sceneggiatori», ma, appunto, la totalità dei “caratteri” (designati come «classi di emissioni verbali o iscrizioni o segni») di ogni «linguaggio ambiguo» o non rispondente ai tali requisiti (*ibi*, pp. 116, 173, 175).

⁴ D. LOMBARDI (a cura di), *Giancarlo Cardini/Paolo Castaldi/Domenico Guacero/Daniele Lombardi/Beniamino Placido/Sergio Salvi/Gianni Emilio Simonetti/Dino Villatico. Spartito preso: la musica da vedere* (cat. della mostra, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio), Vallecchi, Firenze 1981, p. 66.

⁵ Cfr. S. REICH, *Writings about music*, Press of Nova Scotia College of Art and Design - New York University Press, Halifax - New York 1974, pp. 12-13.

⁶ Cfr. D. KAHN, *Plénitudes vides et espaces expérimentaux. La postérité des silences de John Cage*, in AA.VV., *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle* (volume pubblicato in occasione della mostra), Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004, pp. 79-89.

COMPRENEZ CETTE / COMPOSITION TOUT / SON AUDIBLE EST / MUSIQUE.»⁷. L'invenzione ideativa, quindi, non precede più la sua concreta realizzazione, ma diviene oggetto dell'opera stessa, che è intesa dall'autore e sperimentata dai destinatari non per il tramite acustico, bensì attraverso il solo progetto, nei termini di mera intenzione e produzione mentale a valenza estetico-gnoseologica⁸. Di necessità, in un orizzonte di questo genere si affermano modalità verbali (e iconiche) idonee a concettualizzare un'azione che rimane inespressa fisicamente, e che si caratterizza per la sua semplice configurazione programmatica (tanto che le si potrebbe non di rado enucleare quali "testi di musica da immaginare"); ovvero "metanotazioni" cifrate di natura autoriflessiva, che, sancito ormai il distacco semantico tra segno e suono, s'impongono l'essenziale obiettivo d'indagare riguardo al compito e al significato della grafia musicale medesima. Rispetto alle scritture d'azione "classiche", assimilabili ai *copioni* di Goodman, si assiste qui a uno «slittamento temporale» dell'operazione performativa delineata, «slittamento che tende ad avvalorare il progetto»⁹ rendendo quasi marginale la sua attuazione, che di frequente non è nemmeno presupposta, perché superflua. Come rilevò Lombardi, «questa sublimazione dell'evento», legittimante un possibile «do it yourself», è inseribile in una sfera più globale di interventi artistici, «per cui una definizione vaga di MUSICA CONCETTUALE può inglobare tutta una serie di esperienze BODY, MINIMAL, NARRATIVE, etc. spesso intersecate insieme che hanno in comune comunque un rapporto presunto o agito con eventi sonori, rapporto diacronico ri-

⁷ L'obiettivo è il medesimo perseguito da Yoko Ono nei *9 Concert Pieces for John Cage* del 1966, che vanno eseguiti "per condurre a una situazione in cui le persone possano ascoltare la loro propria musica mentale".

⁸ D'altronde l'«assenza del suono» era già sottesa in molta della cosiddetta *musique de tapisserie* o *d'ameublement*, creata da Erik Satie negli anni dieci del Novecento compenetrando strettamente pentagrammi e testi, e «vietando la pubblica lettura» di quest'ultimi «durante l'esecuzione»: ne conseguiva che l'ascolto risultava «secondario o perlomeno successivo ad una fruizione visiva» della partitura, in cui prevaleva, dunque, l'aspetto mentale e teoretico (LOMBARDI, *op. cit.*, 1981, p. 84).

⁹ D. LOMBARDI, *Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea*, Edipan, Roma 1980, p. 102.

spetto alla realizzazione fisica, fatto di istruzioni per una esecuzione o di documenti/testimonianze/tracce dell'evento»¹⁰.

Il diffuso venir meno di una fruibilità acustica e il fondamentale disinteresse per le virtualità visive della scrittura sono gli elementi che in primo luogo distinguono tali manifestazioni da quelle includibili in area specificamente aleatoria, dove invece la partitura musicale, in concomitanza dell'aprirsi dell'opera a un illimitato campo di potenzialità combinatorie dei coefficienti dati, si sostanzia assai sovente di una calibrata e attentissima disposizione delle sue componenti – siano esse porzioni di notazione *standard* o frammenti logoiconici – sulla superficie del foglio, così da estrarre il decorso temporale in strutture e scansioni spaziali aliene da preordinati automatismi.

Piuttosto problematica, nel contesto così tratteggiato, resta la collocazione di lavori come *Glossolalie* (1959-1961) e *Abfälle I - 1 Reactions* (1960-1961) di Dieter Schnebel, *Aventures* (1962) di György Ligeti e, per un certo verso, anche *La Passion selon Sade* (1965-1966) di Sylvano Bussotti, nei quali si evidenzia un insolito “comporre con il suono dei vocaboli” tramite assemblaggi che fondono insieme segni tradizionali, ideogrammi e spezzoni di fonemi, «semanticamente assurdi ma significanti dal punto di vista gestuale»¹¹. Sicché “la musica” – spiega l'autore tedesco a proposito di *Glossolalie* (ma l'asserto è estensibile pure alle altre opere menzionate¹²) – “diventa lingua” e “comincia a parlare”, mentre “la lingua di-

¹⁰ *Ibi*, p. 103.

¹¹ U. DIBELIUS, *Parola, gesti, immagini. Da «Aventures» a «Le Grand Macabre»*, in E. RESTAGNO (a cura di), *Ligeti*, EDT, Torino 1985, p. 33.

¹² In merito ad *Aventures* di Ligeti, Ulrich Dilebius accenna, non a caso, a una «musicalizzazione e teatralizzazione della parola», palesantesi nella volontà di «trattare la parola come la musica e la musica come la parola» (*ibi*, p. 34). Quanto alla *Passion selon Sade*, Roberto Illiano vi ha sottolineato il ricorrere di «oscure simbologie» e il pullulare di «giochi grafici»: «Nella notazione sono presenti allusioni personali, fra cui la dicitura Sade Bach [...] che, oltre a indicare le note da suonare, adombra il nome dell'autore (SB). [...] La scrittura è indicativa a volte dell'altezza, a volte del registro, a volte del timbro dei suoni. La pagina di partitura diviene struttura compositiva solo combinando il testo con le sue istruzioni per l'uso» (R. ILLIANO, *Il Novecento in note*, in P. TOGNON [a cura di], *Musicaxocchi/augenmusik/eye-music* [cat. della mostra, Bolzano, varie sedi], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, p. 56). «L'opera», ha illustrato Bortolotto, «si svolge su av-

venta musica e resta al di fuori della comprensione”, nel quadro di una teatralità di sapore neo-dadaista volta a generare costellazioni drammatiche proporzionate nei rispettivi pesi, segmenti e dinamiche interne¹³. Se, infatti, la costruzione formale, il procedimento esecutivo postulato e l’assetto grafico delle partiture sembrano rimandare a un ambito intermedio fra l’articolazione per strutture mobili e una scrittura d’azione ampiamente verbalizzata (ma non “sorda alle istanze dell’occhio”), l’estensivo impiego d’ingredienti fonemati e lo stesso risultato acustico avvicinano simili esperienze a quelle della coeva poesia visuale, concreta e sonora.

Non è qui il caso di ripercorrere in maniera analitica le variegate e complesse vicende di una ricerca artistica facente capo alle tavole futuriste dei *mots en liberté* di Marinetti, Balla, Carrà e Severini, ai cimenti dada di Kurt Schwitters, Raoul Hausmann e Hugo Ball e ad alcune importanti prove costruttiviste (ma forse anche allo “zaum” di Aleksej Kru enych, all’utopica “lingua universale” di Velimir Chlebnikov e alle glossolalie del “teatro della crudeltà” di Antonin Artaud¹⁴). Piuttosto, andrebbero esplorate le zone di demarca-

vii allusivi dati da un testo letterario: il sonetto II di Louis Labé (*O beaux yeux bruns, o regards destournez*). [...] Tale sonetto ha una prerogativa [...]: i primi dieci versi cominciano con la O vocativa. La *Pasion* vuole leggerlo musicalmente, e teatralmente: O è la protagonista [...]. Ma O è, ancora, sulla partitura, l’abbreviazione di Organo, che è uno dei pochi strumenti richiesti [...]. O indica, inoltre, l’uso delle mani nella percussione. Questo criptografie, il reale mistilinguismo che ne sorge, [...] i giochi grafici eccedono qualsiasi percettività, sia acustica che visiva» (M. BORTOLOTTO, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Giulio Einaudi editore, Torino 1969, pp. 220-221).

¹³ Esempio rimane il commento a *Glossolalie* contenuto nel celebre *Fase seconda* di Bortolotto: «Scritta per voci parlate e strumenti a percussione, [...] vi si decifrano solo segni [...]. [...] Anche qui, un montaggio di ‘pezzi’ sonori. Essi appartengono a un numero enorme di lingue, fra le più remote: l’indifferenza al testo è garantita. [...] I vocaboli emessi [...] vengono sottoposti a una denaturazione dovuta all’applicazione al parlato di parametri musicali. Si comincia dai segni dinamici e di fraseggio [...], si prosegue con l’uso degli abbellimenti, con la scissione in sillabe di differente emissione ed intensità, con l’apertura della sillaba stessa in suoni [...] finché per gradi si passa al fonema, e, per esempio, a una successione rapidissima di esse e di theta» (BORTOLOTTO, *op. cit.*, 1969, p. 74).

¹⁴ Senza tralasciare, del resto, i contributi della scienza linguistica in direzione di una desemanticizzazione e frantumazione dell’unità del morfema, dai *Principi di fonetica sperimentale* dell’abate francese Jean Pierre Rousselot al *Manifesto fonologico* presentato da Roman Jakobson, Nicolaj Trubeckoj e Sergej Karcevskij (esponenti del Circolo di Praga) al I Congresso internazionale di linguistica tenutosi all’Aia nel 1928.

zione e tangenza tra sperimentazioni differenti accomunate da un uso asemantico della parola, discernendo in via preliminare fra una tendenza a considerarla e servirsene in quanto entità visiva, tipografica, e un divergente orientamento incentrato sulla sua valenza sonora e fonetica. Nel primo novero rientrano i poeti concreti attivi in Europa e in Sud America a partire dagli anni cinquanta (da Augusto de Campos a Eugen Gomringer, da Herman de Vries a Gerard Rühm, da Arrigo Lora-Totino a Maurizio Nannucci), i quali, isolando porzioni minime del linguaggio – spesso singoli vocaboli o lettere – per scoprirne l’aspetto iconico e attribuir loro autonomo risalto, sostituirono ai nessi sintattici tradizionali una nuova prassi di dislocazione dei caratteri sulla superficie del foglio, rispondente a canoni e criteri eminentemente visuali; operazione, come s’è detto, anticipata nelle “parole in libertà”¹⁵ e nei saggi di “onomalingua” dei futuristi italiani, in molti *collages* e disegni di Raoul Hausmann (talvolta collegati ai suoi progetti optofonetic) e nei lavori prodotti da Carlo Belloli intorno al 1943-44, da *Bimba bomba* ad *Achtung, un sorriso*.

Nella misura in cui prende a prestito elementi o procedure della scrittura musicale, questo vasto campo di ricerche logoiconiche, in apparenza estraneo alla nostra materia d’investigazione, rivela, invece, indicative affinità con diversi ed eterogenei tentativi di *Augenmusik*, dove la partitura, realizzata secondo tecniche e modalità tipicamente artistiche e costruita alla medesima stregua di composizioni grafico-pittoriche, viene ad assumere un’identità e un valore autosufficienti, a prescindere da un’eventuale esecuzione – o eseguibilità – sonora. Personaggio chiave, in tale prospettiva, è Luciano Ori, fondatore nel 1963 (insieme con Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca, cui si aggiungeranno, in séguito, Mirella Bentivoglio, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Michele Perfetti e Sarenco) del fiorentino Gruppo 70, e autore di innumerevoli tavole di “poesia visiva” aventi per supporto fogli di carta pentagrammata: si tratta di «pagine argutamente pseudo-

¹⁵ «Le prime notazioni», secondo Lombardi, «che scardinano il senso normale di lettura (sinistra-destra e alto-basso) per adottare una serie di percorsi liberi da dedurre, un primo esempio di *alea* nel progetto» (LOMBARDI, *Spartito preso*, 1981, p. 54).

musicali nelle quali le varie componenti: parola + immagini + segni musicali» costituiscono un assemblaggio in cui il «“furto ideologico” della notazione tradizionale»¹⁶ conduce a «divertenti effetti “letterari” oltre che pittorici», mentre «la presenza del pentagramma» e l’inserimento su di esso «di oggetti e segni diversi (al posto delle note) permette a questi oggetti di acquistare una valenza nuova, di “metaforizzare” il proprio significato»¹⁷. Se si esclude l’isolato precedente ottocentesco della *Katzensymphonie* di Moritz von Schwind, l’indiscutibile precursore e pioniere di siffatti esperimenti va individuato nel futurista Francesco Cangiullo, che nel suo volume *Poesia Pentagrammata*, edito nel 1923 a Napoli, «fu il primo [...] a rivolgersi all’innesto di convenzioni della scrittura musicale per una reinvenzione espressiva della scrittura poetica»¹⁸, creando conubî di parole e simboli grafici – talora rievocanti immagini figurative – fantasiosamente posizionati sul rigo (come poi nelle opere di Ori), e ipotizzando la «possibilità di usare i segni musicali in funzione sia declamativa, sia semantica, sia visiva»¹⁹. Nella pagina *Il Golfo Estivo*, giusto per esemplificare, «convivono rimandi al codice linguistico, a quello musicale, a quello iconico, per l’identificazione della forma della “V” di “Vele”, capovolta, con la forma delle vele; con il risultato di un’implicita trasformazione del pentagramma in superficie “musicale” del mare»²⁰, chiosava nel 1996 Mirella Bentivoglio; laddove in *Novembre*, foglio autografo a inchiostro e acquerello esposto di recente a Rovereto²¹, l’autunnale cadere delle foglie è più scopertamente adombrato secondo moduli debitori del calligramma apollinairiano (si pensi al famoso *Il pleut*).

¹⁶ LOMBARDI, *Scrittura e suono*, 1980, p. 133.

¹⁷ G. DORFLES, *L’intervallo perduto* (1980), Skira editore, Milano 2006, p. 48.

¹⁸ M. BENTIVOGLIO (a cura di), *Ascoltare l’immagine. L’esperienza del suono negli artisti della visualità* (cat. della mostra, Seravezza, Palazzo Mediceo), Maschietto & Musolino, s.l. 1996, p. 59.

¹⁹ LOMBARDI, *Scrittura e suono*, 1980, p. 133.

²⁰ BENTIVOGLIO, *op. cit.*, 1996, p. 59.

²¹ Cfr. AA.VV., *La parola nell’arte. Ricerche d’avanguardia nel ’900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart* (cat. della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Skira, Ginevra - Milano 2007, p. 92.

L'altro indirizzo di ricerca verbovisuale cui si accennava pertiene in maniera ben altrimenti esplicita alla sfera uditiva di un'acclarata *Hörmusik*, impiegando la parola nella sua dimensione acustica e fonemica al di là di ogni diretta significazione e semiosi (quantunque richiami onomatopeici o tenui evocazioni siano forse ineliminabili, anche volendo). Avulse da scritture d'azione o sistemi d'istruzioni didascaliche, troviamo infatti, già al tempo delle avanguardie storiche, autentiche partiture di poesia sonora, destinate a una precisa esecuzione sonora seppure talvolta distaccate dallo specifico musicale. Scaturite sempre dall'inesauribile inventiva futurista e subito condivise e abbracciate dal Dadaismo zurighese (alludo, per esempio, a *Karawane* di Hugo Ball, del 1917, ma si potrebbero citare, in Francia, i *Poèmes à crier et à danser* di Pierre Albert-Birot), queste singolari manifestazioni di apparente insensatezza, sorta di *divertissements* dell'assurdo, culminano nel precoce capolavoro della *Ur-Sonate* (1923) di Kurt Schwitters, fissata su carta con una «notazione di fonemi asemantici» scanditi sulla base di una ritmica preordinata attraverso valori numerici, che rappresenta il «tentativo di una composizione “in forma sonata”»²² realizzata esclusivamente tramite mezzi vocali.

Negli anni cinquanta, preconizzata dal *Manifesto dell'epistaltismo* redatto nel 1949 da Mimmo Rotella²³, la poesia sonora ebbe in Jacques de la Villeglé il proprio massimo ideologo e teorizzatore (fu lui a coniarne l'espressione nel 1958, sul secondo numero della rivista «Grâmmes»), e conobbe la sua più fortunata stagione creativa dispiegandosi in un'estesissima costellazione di esperienze, dalla “verbophonie” di Arthur Petronio al movimento del Lettrismo di Maurice Lemaître e Isidore Isou. Quest'ultimo, in particolare, formulò un codice di segni fonetici – alcuni già esistenti, altri di nuova invenzione – denominato “hypergraphologie”, volto a

²² LOMBARDI, *Scrittura e suono*, 1980, p. 132.

²³ «Linguaggio epistaltico vuol dire inventare tutte le parole, svincolarle dal loro valore utilitario per farne dei razzi traccianti contro gli edifici decrepiti della sintassi e del vocabolario. [...] La parola è soprattutto suono: va eliminato il muro divisorio tra la musica e la poesia che sono essenzialmente la stessa cosa» (M. ROTELLA, *Manifesto dell'epistaltismo*, ciclostilato, Roma 1949).

costituire una puntuale “notazione” (invero del tutto aliena ai requisiti goodmaniani) delle varie emissioni producibili con la voce (bisbigli, rantoli, grugniti, sospiri, colpi di tosse, starnuti, rutti, schiocchi, ronfamenti, baci etc.). Sotto l’aspetto visivo, gli “spartiti” della poesia sonora racchiudono approcci e criteri differenti, quando non contrastanti: cosicché la sostanziale noncuranza per l’iconicità della scrittura e l’originalità della strutturazione (tipo)grafica, riscontrabile in *Schztzngrmm* (1966) di Ernst Jandl e in certe tavole dello stesso Isou (mi riferisco a *La Guerre*, del 1947), convive con il residuale mantenimento di caratteri e simboli musicali *standard* (le forcelle, l’accollatura con tanto di graffe) accanto alle parole e ai morfemi isolati di *Des dalles et des dés* (1977) di Ilmar Laaban, esponente del gruppo svedese Fylkingen. E se le spettacolari pagine della *Cantate des Mots Camés* (1977) di François Dufrêne risultano agevolmente accostabili a esiti d’ambito Fluxus (per esempio, *Hare Krsna Gatha 3* di Jackson MacLow, del 1961) nella loro compenetrazione di elementi verbali, griglie, forme geometriche e grafismi, in un’opera come *Rundscheibe* (1965) di Ferdinand Kriwet agisce pur sempre la fascinazione sottile dell’antico e atavico carne figurato; che nell’eccentrico *E pluribus unum* (1976) di Stephen Montague si combina insolitamente con una scrittura d’azione intermediale e sinestetica, generando un *unicum* di sapida concettosità e notevole interesse.

Bibliografia integrativa

- S. BUSSOTTI - G. CHIARI (a cura di), *Musica e segno. Esposizione di grafia musicale contemporanea* (cat. della mostra), Galleria Blu, Milano 1961.
- D. GUACCERO, *L'alea da suono a segno grafico*, in «La Rassegna musicale», XXXI, 4, Torino 1961.
- P.H. LANG (a cura di), *Problems of Modern Music*, W.W. Norton & Co., New York 1962, in particolare il saggio di R. SESSIONS, *Problems and Issues Facing the Composer Today*.
- E. KARKOSCHKA, *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Hermann Moeck Verlag, Celle 1966.
- G. DORFLES, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in AA.VV., *Musica e arti figurative* (vol. IV dei «Quaderni della Rassegna musicale»), Giulio Einaudi editore, Torino 1968.
- D. SCHNEBEL, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, a cura di H.R. Zeller, M. DuMont Schauberg, Köln 1972.
- AA.VV., *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale* (atti del convegno tenuto nel 1972), Istituto italo-latino americano, Roma 1973.
- D. LOMBARDI (a cura di), *Aspetti della notazione nella musica del Novecento* (cat. della mostra), Conservatorio di musica "G.B. Martini", Bologna 1977.
- L. DONORÀ, *Semiografia della nuova musica*, Zanibon, Padova 1978.
- AA.VV., *La spirale dei nuovi strumenti. Progetto grafica fotomedia multiplo off-media nelle aree di ricerca dell'arte contemporanea* (cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi - 6ª Biennale Internazionale della Grafica d'Arte), Vallecchi, Firenze 1978.
- M. D'AMBROSIO (a cura di), *Poesia sonora: tape concerts, performances, dibattiti* (cat. della mostra, Napoli, Teatro Spazio Libero), Boccia, Salerno 1979.
- D. LOMBARDI, *Daniele Lombardi: il rumore del tempo. Un'antologia di segno, gesto, suono* (cat. della mostra, Prato, Palazzo Novellucci), Centro Di, Firenze 1983.

- K. VON MAUR (a cura di), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (volume pubblicato in occasione della mostra, Stoccarda, Staatsgalerie), Prestel-Verlag, München 1985 (ed. riveduta e corretta 1994/1996), in particolare il saggio di P. FRANK, *Visuelle Partituren*.
- N. SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997.
- G. BORIO (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ETS, Pisa 2004, in particolare il saggio di A. DE BENE-DICTIS, *Scrittura e supporti nel Novecento*.

Appendice Immagini



Filippo Tommaso Marinetti,
Après la Marne, Joffe visita le front en auto (1919)



Francesco Cangiullo,
Finale di partitura strawinskiana, da Poesia Pentagrammata (1923)

Il Golfo Estivo

e' alato di

Vele

Vele Vele Vele Vele

Aele Aele Aele

dal vento leggero

an da... te...

Francesco Cangiullo,
 Il Golfo Estivo, da Poesia Pentagrammata (1923)



Francesco Cangiullo,
Poesia Pentagrammata (copertina di Enrico Prampolini) (1923)

La Cantate des Mots Camés

Voici est un extrait de mon dernier poème de 510 alexandrins, écrit en janvier 1977 et commencé en novembre 1977

Homme	de	un	in	On	des	,	homo	pho	nies
Focales	! Tes	dés	sont	-je	tes	son	ge	Thé	sie Hom,
Hom	je	l'ai	de	bus	que	Bel	ze	bu	th, th
Mo	des	tes	sui,	c'est	dés	de	but	qu'e	fait
Ne	nni,	Bu	di,	Ca	lon	nie	Bus	sy-	Ra
Ra	gots,	La	go!	Rou	ssis	et	cal	ci	nés,
Je	te	me	ut	un	bu	tin	si	ra	ssis!
Qu	bel!	ca	ba	cha	ba,	Ca	in,	ta	ca
Bl	bla	rou	sia	lla	l'hom	me	honn	te	im
Sl	lom	la	si	bre	Ra	ci	me	Hé	breux
Ma	ress	i	ra	sc	ble	a	ca	bit,	ra
Mo	du	re	a	cha	by	ma	mon	ne,	i

Il est publié en cassette par le Centre d'Art de Culture Georges Pompidou / Edouard

François Dufrene,
La Cantate des Mots Camés (1977)

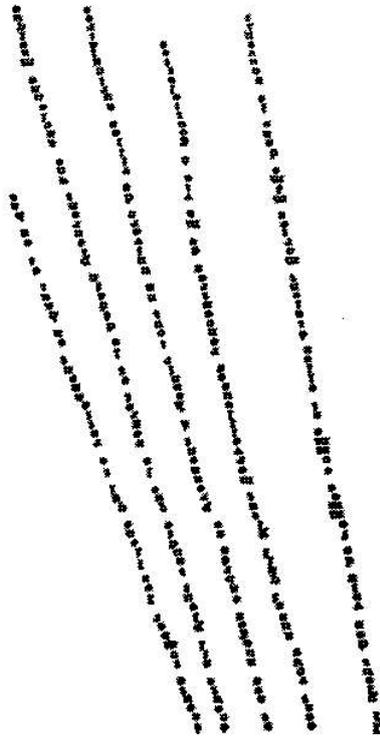
A CHRISTMAS PLAY
for Joseph Cornell

Empty snow-covered field, frosted horizon
sun glaring through the mist. In the near
distance a bathtub lies on its side, open
toward us.

FIRST CHILD: Do you see that dark figure
behind the crèche?

SECOND CHILD: (Does not speak.)

George Brecht,
A Christmas Play (1963).



Guillaume Apollinaire,
Il pleut (1916)

Senza tempo, 40-45"

Sopran, Bariton, die 7 Instrumentalisten und der Dirigent
verharren bis zum Schluss regungslos.

expressivo, fragend, liebend, etwas hysterisch
pp doch sehr Latensiv

sich selbst antwortend, sehr hysterisch
p doch sehr Latensiv

Von hier ab bis zum Schluss drückt der Alt eine allmählich grösser werdende Angst und Verzweiflung aus: ihre Fragen bleiben unbeantwortet, sie ist völlig allein. Ihre Darstellung erweckt den Eindruck, als ob es immer dunkler und kälter würde.

mit Angst, fragend

mit gesteigerter Angst

pp! → →h

sfp → ncente

zsd ppj ?ev ve?

dasdy! cu! a?

NB. Der Alt kann innerhalb der angegebenen Gesamtdauer die Dauer der Laute und die Längen der dazwischentliegenden Pausen - nach Erfordernissen des Ausdrucks - frei bestimmen. Das Notenbild gibt hier lediglich Anhaltspunkte für die ungefähre Zeiteinteilung.

A

Pf (Ped)

György Ligeti,
Aventures (1962)

Ilmar Laaban Des dalles et des dés

dés dés dés dés dés dés micro

déplacer des dés dé - pla - cer bande II

placer des dés placer place las lante bande I

claironnant
les dalles du dedans m

lancer des dalles fort, ton meilleur les dalles b. II

dal - - - - l - - - - l - - - - l b. I

du dé dal, acc. du dé dal du dé dal du dé dal m.

du dé dalle du dé dal dal - - - l b. II

- - - - - l - - - - - l - - - - - l b. I

Ilmar Laaban,
Des dalles et des dés (1977)

rythme de swing

B.I	cp	EEESFE	IEESE
B.d	cp	IEESSE	IEEHE
B.p	cp	doiky	doody	foody	moody	IEESSE	IEEHE
B.s	cp	doiky	doody	foody	moody	IEESSE	IEEHE

B.I	doiky	doody	.	.	doiky	doody	IEESE	IEEHE
B.d	doiky	doody	.	.	doiky	doody	IEESE	IEEHE
B.p	doiky	doody	.	.	doiky	doody	IEESE	IEEHE
B.s	doiky	doody	.	.	doiky	doody	IEESE	IEEHE

B.I	ma coumba	coum	ba	.	ma coumba	coum	ba	.
B.d	ma coumba	coum	ba	.	ma coumba	coum	ba	.
B.p	ma coumba	coum	ba	.	ma coumba	coum	ba	.
B.s	ma coumba	coum	ba	.	ma coumba	coum	ba	.

cp = baizer

B.I	garioumga	roum	ga	.	baloumba	goum	va	.
B.d	garioumga	roum	ga	.	baloumba	goum	va	.
B.p	garioumga	roum	ga	.	baloumba	goum	va	.
B.s	garioumga	roum	ga	.	baloumba	goum	va	.

B.I	coumba	roumba	rimpi	bili	va	.
B.d	coumba	roumba	rimpi	bili	va	.
B.p	coumba	roumba	rimpi	bili	va	.
B.s	coumba	roumba	rimpi	bili	va	.

rythme de ronde

B.I	.	.	echiomoi	strait	ganiach	roum
B.d	.	.	echiomoi	strait	ganiach	roum
B.p	.	.	echiomoi	strait	ganiach	roum
B.s	.	.	echiomoi	strait	ganiach	roum

1) I, p = ohonnement

Isidore Isou,
Des lendemains qui chantent, da La Guerre (1947)

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 23" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMER. IN IT THE TIMELENGTHS

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IF

30"
2'23"
1'40"

112
112
224

John Cage,
4'33" (1952-60)

telephone blues

opera k. 731

PER FAVORE POTREI PARLARE CON
WHICH NUMBER DO YOU WANT, PLEASE?
ANDREBBE BENE PER DOMANI!
HULLO! 286529 ARE YOU LUCIANO? CERTO
VUOLE RIPIETERE, PER FAVORE?
YES
WHO IS IT?
STEP INTO BOX NO. 2, PLEASE
CIAO!
I WANT TELEPHON TO FLORENCE, 286529
VA BENE, A DOMANI!
IMPOSSIBILE, MI DISPIACE. NO, NO: OCCURATISSI, MO
WELL, I MUST LEAVE YOU NOW...
OH! IT'S YOU! SALVE!
PRONTO HULLO! HULLO!
I'LL SEE YOU TO-MORROW, CHARLES
NO!
I DIDN'T RECOGNISE YOUR VOICE. WHERE ARE YOU?
295306, FIRENZE
SENZA, MI RAGGIA IL FAVORE, DOTTORE...
YOU ARE RIGHT!
CIAO, COME VA, TUTTO BENE? AMORE? SÌ, CARO TUTTO BENE
HE TOLD ME THAT HE HAD SENT ME
MI DISPIACE TANTO, ACCIDENTI!
SÌ? / CHI PARLA? AH, MI DICA...
WELL, GOOD-BYE !!
BAH!
CHE NUMERO HA CHIAMATO?
NON È VERO!
DO YOU LOVE ME?
OH, YES!
TU-TU-TU
TU-TU-TU
TU-TU-TU
BENE
ORA MEGLIO
PENSO DI NO
ASCOLTA
ALLORA VA BENE: DOMANI, ALLE 9.30!
HE TELLS ALL KIND OF STORIES TO AVOID...
UFFICIO TECNICO PER FAVORE
WE WERE WRONG IN HAVING ANYTHING TO DO WITH SUCH A PERSON
MI PASSI, IL DOTTORE, SIGNORINA
TARDERO' UN PO' MA PAZIENZA
KINDLY WAIT A FEW MINUTES
HOW ARE YOU?
GIOVEDÌ
WELL, I AM GLAD YOU RANG !!
A PRESTO
ALLORA VEDIAMOCI E NE PARLIAMO, OK?
QUI PIOVE
SPERIAMO DI SÌ
BENE, CIAO
HERE TO-DAY, GOOD-BYE !!



Casa Editrice Musicale - R. MAIRRI - FIRENZE
Via del Corso, 17 R - Tele. 28.30.52

L. Ori
34
1105
EXTRA

Luciano Ori,
Telephone blues opera k. 731 (1974)

e pluribus unum*

Choose an appropriate space and lighting (i.e. sunlight, candles, stage lights, lanterns, darkness...). Distribute the performers around the space. Each performer choose a single note, some rests, and a tempo from a favorite piece of music. Begin softly playing (or singing) your loop... independently, but simultaneously with the others. After a while begin to gradually synchronize your tempo with another member's and... when these "duos" finally exist among all the others, allow the process to continue until everyone is performing his note on a common pulse... then eventually with a common note length. At this point begin to find your closest neighbor's note by gradually moving toward it in 2 steps or slow glissandos at each pulse until the entire group arrives at a unison or octave transposition of the unison.

Begin
to crescendo... and as the crescendo builds... gradually leave the unison (or octaves) and return to your original note the same way you came. On the way back linger on 3rds and 6ths you might create with other members of the group. At fortissimo and on the signal given by a member of the ensemble... S T O P !! together.

"From many, One" the motto
on the Great Seal of the USA

Stephen Montague,
E pluribus unum (1976)

Stephen Montague
London, Mar. '76

