

Lo Studio di Fonologia di Firenze S 2F M

Albert Mayr

1. La scena della musica elettroacustica tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

In quegli anni la musica elettroacustica era ancora praticata da una ristretta élite; le apparecchiature professionali o anche semi-professionali erano assai costose e non facilmente reperibili; perciò solo delle università o degli enti radiofonici potevano permettersi di allestire uno studio di musica elettroacustica. L'accesso a quei luoghi privilegiati (al di là delle breve visita) non era facile per coloro che non appartenevano ad una delle 'Chiese' importanti della musica contemporanea di allora.

Questo stato di cose spinse diversi compositori – che appunto non facevano parte di quelle élites – ad allestire un piccolo studio personale. Per farlo spesso dovevano integrare le limitate risorse finanziarie con la capacità di trovare buone apparecchiature di occasione e con la collaborazione di tecnici avventurosi e anch'essi affascinati da quel nuovo mondo sonoro.

Oltre a questi aspetti pratici vi era un'altra ragione per mettersi in proprio. Il XX secolo è spesso stato chiamato il secolo delle ideologie e se ciò era vero per la sfera socio-politica lo era anche per la sfera artistica. Anche le prime decenni dopo la seconda guerra mondiale videro accesi conflitti tra bandiere e credi artistici e la nuova arrivata, la musica elettroacustica, non poteva certo sottrarsi a quel clima. In parte ciò era anche in linea con la forte tendenza verso teorizzazioni ideologizzanti che da sempre avevano caratterizzato la tradizione musicale europea¹. Mentre negli USA i seguaci della cosiddetta 'tape music', e specialmente Wladimir Ussachevsky, adottavano un approccio assai pragmatico verso i nuovi mezzi, in Europa la situazione era differente: per vari anni ognuno dei principali centri seguiva una sua specifica linea estetica. Basti ricordare il contrasto tra la 'musica concreta', basata cioè sull'elaborazione di materiale sonoro registrato in ogni dove, praticata e teorizzata dal Groupe de Recherche Musicale di Parigi, e la 'pura' scuola elettronica dello studio del WDR

¹ Cfr. per esempio, la frase di Dahlhaus: «La teoria musicale da sempre è stata un edificio dogmatico». Carl Dahlhaus, *Hermann Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie*, in F. Zaminer (Hrsg.), *Über Musiktheorie*. Arno Volk, Köln 1970, pp. 49-58.

a Colonia -contrasto che del resto fu superato da Stockhausen con il suo *Gesang der Jünglinge*.

Comunque, se a quell'epoca ad un compositore o ad una compositrice di musica elettroacustica capitava di voler lavorare secondo una sua propria linea di estetica musicale, non assimilabile a una delle 'Chiese' importanti, era senz'altro preferibile avere uno studio privato, per quanto piccolo, nel quale seguire senza interferenze le proprie inclinazioni teoriche e creative.

Questo era il caso dei tre piccoli studi privati italiani che nacquero in rapida successione tra gli inizi e la metà degli anni Sessanta a Firenze (lo S 2F M fondato da Pietro Grossi), a Torino (lo SMET – Studio di Musica Elettronica di Torino – fondato da Enore Zaffiri) e Padova (lo NPS – Nuove Proposte Sonore – fondato da Teresa Rampazzi). L'approccio estetico di questi tre centri, per quanto non identico, aveva molto in comune e li accomunava anche un atteggiamento critico verso la musica elettroacustica del *mainstream*, rappresentata in Italia dallo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano, fondato da Luciano Berio e Bruno Maderna. Inevitabilmente ciò comportava anche una certa marginalizzazione rispetto ai circuiti più affermati della musica contemporanea.

2. In Via Capodimondo 13

Nomen est omen, dicevano i latini, e lo studio di musica elettronica allestito nel 1963 da Pietro Grossi nella sua abitazione a Firenze, in via Capodimondo appunto, era in un certo senso un *caput mundi* della musica, almeno nell'accezione corrente, per radicalità e passione utopica.

Come era pervenuto Grossi ad una tale posizione?

Alcuni brevissimi cenni biografici²: Pietro Grossi (Venezia 1917 - Firenze 2002) combinava con successo la carriera di primo violoncello dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino con quella di compositore. Fino alla fine degli anni Cinquanta aveva scritto brani di una modernità moderata per orchestra e varie formazioni da camera. Diverse sue composizioni ebbero un buon successo di pubblico e di critica.

Poi, abbastanza repentinamente, avvenne un drastico cambiamento nel suo modo di pensare e comporre la musica. Optò per un'estrema riduzione del materiale e per sviluppi formali riconducibili esclusivamente alle successioni e ai raggruppamenti derivati dal calcolo combinatorio. Questa linea di lavoro si concretizzò in una serie di brani, semplicemente chiamati *Composizione* – dall'1 al 12 –, per piccoli gruppi strumentali. Nei primi anni Sessanta Grossi scoprì la musica elettronica e dopo un soggiorno di lavoro nello studio della RAI di Milano decise di allestire un proprio studio.

² Per una descrizione dettagliata del curriculum artistico di Grossi e l'elenco dei suoi lavori rimando a: Francesco Giomi, Marco Ligabue, *L'istante zero – Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999; Max Jacob, *Pietro Grossi: un percorso nel Novecento*, Tesi di laurea, Università di Firenze – Facoltà di Scienze della formazione, 1997.

Grossi cominciò le sperimentazioni con la sua ridotta strumentazione analogica: una dozzina di oscillatori sinusoidali, alcuni dei quali fornivano anche l'onda quadra, un generatore di rumore bianco, due filtri, un passa-banda e uno a terzi d'ottava, due magnetofoni, e il suo rapporto con il suono e la musica si modificò ulteriormente. Mentre i suoi ultimi lavori strumentali, per quanto ascetici, erano ancora delle composizioni ben definite, ora egli perdeva sempre più l'interesse verso il processo compositivo come lo conosciamo nella cultura occidentale recente. La creazione di pezzi, con tutto ciò che comporta a livello di invenzione e strutturazione formale, appariva ai suoi occhi come un compito meno urgente di un'esplorazione sistematica, paziente e ancora più ascetica del nuovo mondo sonoro. Asseriva spesso che anche l'evento sonoro più umile meritava una tale esplorazione che ora era possibile in modo molto più accurato che precedentemente.

Nei BATTIMENTI, per esempio, scelse un fenomeno acustico che, malgrado un suo certo fascino, è solitamente ignorato dai compositori, anzi considerato un disturbo e lasciato agli esperti di psico-acustica come oggetto di studio. Grossi invece mise a punto un catalogo sistematico dei battimenti risultanti dalle combinazioni di 2, 3, 4, ..., 10 onde sinusoidali, distanti 1 Hz l'una dall'altra e si mise al lavoro, assistito da un piccolo gruppo di collaboratori: Riccardo Andreoni, tecnico elettronico e artista polivalente che contribuì anche al lato tecnico dello S 2F M, Jon Phetteplace, violoncellista e compositore – che successivamente farà parte del noto gruppo “Musica Elettronica Viva” di Roma –, lo scrivente, allora studente di composizione al Conservatorio di Firenze, e, in maniera più occasionale, Paolo Dal Canto e Italo Gomez (successivamente la collaborazione si sarebbe allargata agli studenti del corso di musica elettronica, come vedremo più avanti.)

In tutti i lavori di quel periodo le micro- e macrostrutture venivano derivate rigorosamente dal calcolo combinatorio. In OM (da *Offerta Musicale* di Bach) – che Grossi spesso chiamava il suo addio al sistema temperato –, le note del famoso tema venivano raggruppate in clusters secondo un ordinamento permutazionale e l'articolazione formale dei clusters seguiva uno schema dello stesso tipo. Persino negli umoristici TRE SKETCHES, dove impiegò eccezionalmente materiali concreti, questi venivano sottoposti ad un rigoroso schema permutazionale.

Vi era un forte legame tra questo atteggiamento di Grossi di fronte al materiale sonoro e le sue idee sulle procedure di produzione, distribuzione e fruizione della musica. Grossi era convinto che i mezzi elettro-acustici in quanto tali avevano resi obsoleti i tradizionali concetti di compositore e composizione (nel senso di opera ‘chiusa’), dato che ogni lavoro sonoro, una volta registrato su nastro, poteva facilmente essere trasformato, frammentato e ri-assemblato, dando luogo ad un nuovo lavoro, anch'esso suscettibile degli stessi procedimenti, all'infinito.

Grossi pensava che la composizione musicale dovesse ormai trasformarsi in un enorme, ininterrotto *work in progress* al quale partecipassero tutti i centri di musica elettro-acustica distribuiti nel mondo. Ciò implicava, naturalmente, la rinuncia alle consuete gratificazioni (in termini di fama e soldi) per i musicisti partecipanti, in quanto i lavori risultanti erano il frutto di una collaborazione vastissima. Nei primi anni di attività dello S 2F M Grossi inviava regolarmente dei materiali sonori realiz-

zati nello studio (per esempio delle bande di onde sinusoidali con diversi rapporti di frequenza) agli altri centri per essere «usati a vari scopi compositivi», come scriveva nel testo di accompagnamento.

La musica elettro-acustica che aveva liberato i compositori dalla dipendenza dalla buona volontà e dai capricci di strumentisti, direttori e cantanti, doveva, così pensava, anche diventare un campo in cui le ambizioni personali cedessero il posto ad una collaborazione universale tra i compositori. Naturalmente queste sue idee venivano non solo non comprese, ma ridicolizzate dal mondo ufficiale della musica.

In linea con il suo approccio alle procedure di produzione Grossi sosteneva anche un'estrema flessibilità per quanto riguarda la distribuzione e la presentazione dei suoi lavori. Se non vado errato era il primo a creare quelle che ora si chiamano installazioni sonore (da ricordare quella per la mostra di architettura "La casa abitata" a Palazzo Strozzi nel 1965); altre volte intercalava frammenti di lavori suoi o di lavori collettivi – sempre sotto la sigla S 2F M – tra i brani strumentali eseguiti nei concerti dei festival di "Vita Musicale Contemporanea", una manifestazione ideata e diretta dallo stesso Grossi.

Se, come abbiamo visto, il mondo musicale ufficiale (ivi inclusi i compositori fiorentini, con l'eccezione di Arrigo Benvenuti che per qualche tempo lavorò nello studio) mostrava poco interesse verso il lavoro di Grossi, vi erano però dei musicisti sperimentali, come Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti che erano attratti dalle nuove possibilità e realizzarono dei lavori nello S 2F M³.

Un altro aspetto importante dell'attività dello studio erano i contatti e le collaborazioni, assai positivi e stimolanti, con il mondo delle arti visive avanzate. Questo, del resto, era il caso in tutti e tre gli studi italiani 'alternativi'. A Padova, per esempio, ci fu una stretta collaborazione tra lo NPS e il gruppo N di artisti visivi, anch'esso dedicato ad una ricerca collettiva. A Firenze erano in particolare gli artisti aderenti alla cosiddetta 'arte programmata' (cioè basata su procedimenti algoritmici), come Auro Lecci, Maurizio Nannucci e Paolo Masi, e la critica Lara Vinca Masini, a collaborare con lo S 2F M. In diverse occasioni lavori visivi e sonori appartenenti a campi estetici apparentati venivano presentati insieme, come nella mostra "Ipotesi linguistiche intersoggettive" del 1967, presentata in varie città italiane, la cui sezione "musica programmata" consisteva di lavori di Grossi, Zaffiri, NPS, Lecci, Mayr, Nannucci⁴.

3. *Al Conservatorio*

Già poco dopo aver creato lo S 2F M, Grossi segnalò al Conservatorio 'Luigi Cherubini' di Firenze la possibilità di istituire un corso sperimentale di musica elettronica per il quale avrebbe messo a disposizione le sue apparecchiature. L'allora direttore,

³ Per una piccola panoramica delle produzioni dello S 2F M cfr. l'LP *S 2F M*, LM86-1, allegato al n. 11 di «La musica – trimestrale di musica contemporanea», 1986.

⁴ *Ipotesi linguistiche intersoggettive*, catalogo della mostra, Centro Proposte, Firenze, s.d.

Antonio Veretti, per quanto non personalmente interessato al nuovo mondo, riuscì a cogliere il grande significato di questa proposta e chiese e ottenne l'autorizzazione ministeriale. E così, nell'ottobre 1965, aprì i battenti il primo corso di musica elettronica in un Conservatorio italiano, e uno dei primi in una scuola di musica a livello mondiale.

La radicalità di Grossi si manifestò anche nell'impostazione didattica; siccome riteneva che con l'avvento dei nuovi mezzi tutto fosse cambiato e, dunque, una formazione musicale di tipo convenzionale fosse ormai obsoleta e inutile, il corso era aperto a tutti gli interessati entro i limiti dei posti disponibili. Tale impostazione era forse criticabile da diversi punti di vista, ma aveva senza dubbio due grandi meriti: uno era quello di avvicinare persone operanti in altri campi artistici (architetti, pittori, poeti...) e dotati di sufficiente curiosità intellettuale, alla sperimentazione musicale, e perciò anche alle tematiche attuali della musica; l'altro merito, speculare al primo, era quello di aprire il Conservatorio, micro-mondo tradizionalmente chiuso e a sé stante, agli stimoli culturali generali (proprio in quegli anni si svolgevano i convegni dedicati al rapporto tra musica e cultura).

Il programma consisteva di una parte teorica che comprendeva: lezioni collettive su nozioni di elettro-acustica (occasionalmente integrate da un corso di matematica), e storia della musica elettro-acustica con una panoramica sulle linee tecniche e artistiche e la produzione dei vari centri esistenti all'epoca. Lo S 2F M disponeva infatti di un'imponente nastroteca. La parte pratica consisteva di lezioni con piccoli gruppi e si divideva tra esercizi per familiarizzare gli studenti con le apparecchiature e la co-realizzazione tecnica dei progetti di una certa entità (come l'OM sopra ricordato). Inoltre gli studenti venivano invitati a ideare e realizzare piccoli progetti personali, possibilmente utilizzando materiali già realizzati o collettivamente o da altri studenti del corso. Data l'eterogeneità di provenienza degli studenti non tutti arrivavano a completare il programma del corso o a realizzare proprie composizioni, ma regnava un clima assai vivace e interdisciplinare, in grande contrasto con l'abituale ghettizzazione della musica di oggi. Il corso al Conservatorio non mancò di suscitare l'interesse anche di studiosi e compositori ormai affermati, come Mario Baroni e Mauro Bortolotti, che non esitarono a fare la spola, l'uno da Bologna, l'altro da Roma, per partecipare alle lezioni.

Tra gli eventi pubblici in cui lo S 2F M è stato presente va ricordato la Biennale di Venezia del 1966 con "Musica algoritmica" e la serie di trasmissioni radiofoniche sulla musica elettronica curata da Grossi e Domenico Guaccero.

Nel frattempo Grossi si era avviato verso una nuova frontiera: la computer music. Dopo prime esperienze condotte presso la General Electric-Olivetti a Pregnana Milanese egli riuscì a stabilire un contatto duraturo con il centro di calcolo CNUCE del C.N.R. a Pisa, dove fu istituita la Divisione Musicologica, diretta da Grossi stesso, il quale da allora decise di abbandonare il lavoro con le apparecchiature analogiche. Così il corso presso il Conservatorio di Firenze, saltando a piè pari la fase dei sintetizzatori analogici a controllo di voltaggio, si arricchì delle informazioni e dimostrazioni su quelle prime ricerche italiane nel campo dell'informatica musicale. Un momento importante della collaborazione tra il CNUCE e il Conservatorio fu il corso di infor-

matica tenuto da un docente del CNUCE per gli studenti di musica elettronica nell'anno 1968/69. In seguito ci fu anche la possibilità di periodiche visite e brevi periodi di lavoro a Pisa per gli studenti.

Si può dire che l'ultima significativa presenza pubblica dello S 2F M era il grande "Convegno internazionale dei centri sperimentali di musica elettronica" organizzato nel giugno 1968 dal Teatro Comunale di Firenze in collaborazione con lo S 2F M. Era il primo convegno di tale dimensione dedicato al nuovo mondo sonoro che vide riuniti a relazionare, ascoltare e discutere esponenti di quasi tutti i centri importanti. Allo stesso tempo il convegno segnava forse l'inizio della fine del periodo in cui ogni centro era geloso della specificità della propria linea teorica ed estetica per dare luogo, grazie anche alle innovazioni tecniche, ad una sempre maggiore 'globalizzazione' della musica elettro-acustica.

4. *Conclusioni*

Una valutazione più approfondita dell'esperienza dello S 2F M richiederebbe anche un'analisi adeguata della situazione culturale e artistica generale di quegli anni, assai diversa da quella attuale, che esulerebbe da questa breve rievocazione. Ma osservando – ormai prevalentemente dall'esterno – le vicende degli ultimi decenni della musica contemporanea in generale e di quella elettro-acustica in particolare, credo che andrebbe rivalutata specialmente una lezione di Grossi che, come ho cercato di mostrare, egli concretizzava a livello teorico, artistico e didattico: un tenace e appassionato mettere in questione i fondamenti stessi del pensiero e della prassi musicale, per approdare a risultati a volte sconcertanti ma spesso travalicanti i confini dell'estetico in direzione di una nuova antropologia culturale.