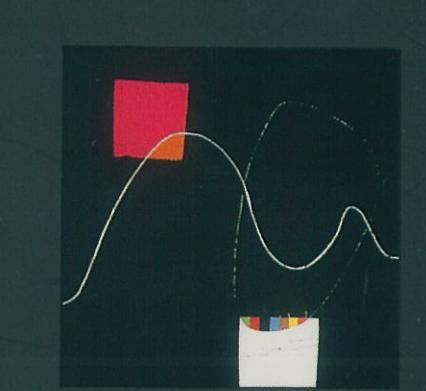


SALVATORE SCIARRINO
LE FIGURE DELLA MUSICA

da Beethoven a oggi



RICORDI

SALVATORE SCIARRINO

LE FIGURE DELLA MUSICA
DA BEETHOVEN A OGGI

RICORDI

INDICE DEL VOLUME

- p. 7 *Indice degli ascolti*
10 *Indice delle illustrazioni*

LE FIGURE DELLA MUSICA

- 17 Lezione 1 Processi di accumulazione
41 Lezione 2 Processi di moltiplicazione
59 Lezione 3 Little Bang
77 Lezione 4 Trasformazioni genetiche
97 Lezione 5 La forma a finestre I
121 Lezione 6 La forma a finestre II
149 *Indice analitico*



INDICE DEGLI ASCOLTI

COMPACT DISC 1

- p. 28 1 - Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* per 3 orchestre. Orchestra WDR Köln - K. Stockhausen, B. Maderna, M. Gielen (STO)
- 29 2 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, I movimento. Royal Philharmonic Orchestra - R. Leibowitz (Chesky)
- 31 3 - Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Sinfonia. Chicago Symphony Orchestra - F. Reiner (RCA)
- 32 4 - Richard Wagner, *L'oro del Reno*, Prologo. Staatskapelle Dresden - M. Janowski (RCA)
- 35 5 - Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga*, dal Finale Atto II. Bayerische Staatsorchester - J. Keilberth (BMG)
- 36 6 - Claude Debussy, *Trois Nocturnes*, dal n. 2 (*Fêtes*). Boston Symphony Orchestra - C. Munch (RCA)
- 36 7 - Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, Introduzione. Boston Symphony Orchestra - P. Monteux (RCA)
- 42 8 - Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1*, III movimento, inizio. Boston Symphony Orchestra - E. Leinsdorf (BMG)
- 45 9 - Béla Bartók, *Musica per archi, celesta e percussione*, I movimento, inizio. Chicago Symphony Orchestra - F. Reiner (RCA)
- 45 10 - György Ligeti, *Requiem*, n. 2 *Kyrie*, inizio. Orchestra HR Frankfurt - M. Gielen, L. Poli, B. Ericson (Wergo)
- 45 11 - Aleksandr Skrjabin, *Vers la flamme* op. 72. M. Damerini

- p. 47 12 - Gérard Grisey, *Partiels*, frammento. Ensemble Ars Nova - B. de Vinogradov
 51 13 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV tempo (Allegro assai vivace. Alla marcia). Royal Philharmonic Orchestra - R. Leibowitz (Chesky)
 51 14 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto op. 127*, II movimento, inizio. Tokyo String Quartet (RCA)
 52 15 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé, Introduction*. Boston Symphony Orchestra - C. Munch (RCA)
 52 16 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé, Lever du jour*
 55 17 - Anton Webern, *6 Pezzi per orchestra op. 6* (1910), n. 4. Orchestra SW Baden Baden - E. Bour (Auvidis Astrée)
 57 18 - Luigi Nono, *Prometeo* (1985), *Isola 2, Hölderlin*. Studio Sperimentale della Fondazione Heinrich-Strobel del Südwestfunk-Friburgo - Hans Peter Haller; Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz; Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi

COMPACT DISC 2

- 68 19 - Pierre Boulez, *Pli selon pli* (1967), *Don*, inizio. BBC Symphony Orchestra - P. Boulez (Erato)
 70 20 A e B - Franz Schubert, *Quartetto op. 161* (1826), dal II movimento. Tokyo String Quartet (RCA)
 70 21 A e B - Maurice Ravel, *Shéhérazade* (1903), N. 1 *Asie*, inizio. Ulster Orchestra - P. Tortelier (Chandos)
 73 22 - Wolfgang Amadeus Mozart, *Concertoper pianoforte e orchestra K. 466* (1785), dal II tempo. Orchestra da camera di Praga - P. Badura-Skoda (Auvidis-Valois)
 73 23 - Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga* (1868), II atto, chiusa
 75 24 - Giacomo Puccini, *La bohème* (1896), Quadro Terzo, chiusa. Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma - E. Leinsdorf (RCA)
 75 25 - Giacomo Puccini, *La bohème*, Quadro Terzo, inizio
 75 26 A, B, C - Salvatore Sciarrino, *Sonata II* per pianoforte (1983). M. Damerini (Dynamic)
 77 27 - Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* per 10 strumenti (1953), inizio. The London Sinfonietta - K. Stockhausen (STO)
 82 28 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto op. 131*, n. 4 (1826): tema, prima e seconda variazione (marcia)

- p. 92 29 A, b, c - Gérard Grisey, *Prologue* (1976) (versione con risuonatori). G. Caussé
- 94 30 A, b, c - Steve Reich, *Come out* (1966) (Elektra Nonesuch)
- 108 31 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV movimento (inizio). Chicago Symphony Orchestra - F. Reiner (RCA)
- 111 32 - Salvatore Sciarrino, *Cadenzario* per solisti e orchestra (1991). Orchestra Regionale Toscana - D. Renzetti
- 113 33 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, II movimento (chiusa). Chicago Symphony Orchestra - F. Reiner (RCA)
- 113 34 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto* op. 131, Presto (n. 5, chiusa)
- 113 35 - Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1* (1888), I movimento (chiusa)
- 115 36 A - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 8* (1812), IV movimento (inizio). Boston Symphony Orchestra - E. Leinsdorf (BMG)
- 116 36 B - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 8*, IV movimento (seguito)
- 116 37 - Salvatore Sciarrino, *Come vengono prodotti gli incantesimi?* per flauto (1985), inizio. R. Fabbriciani (ARTS)
- 117 38 - Karlheinz Stockhausen, *Hymnen* per suoni elettronici e concreti (1967), *Regione I* (inizio) (STO)
- 119 39 - Salvatore Sciarrino, *Efebo con radio* per voce e orchestra (1981), inizio. Orchestra Regionale Toscana - D. Renzetti, S. Turchetta
- 122 40 - Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1960), versione per suoni elettronici (STO)
- 145 41 - Ludwig van Beethoven, *Leonora n. 3*, Ouverture (1806). C. Munch
- 146 42 - Karlheinz Stockhausen, *Momente* (1965) per soprano, coro e strumenti. Orchestra e Coro WDR Köln - K. Stockhausen, M. Arroyo (STO)
- 146 43 - Helmut Lachenmann, *Salut für Caudwell* per due chitarre (1977). W. Bruck, Th. Ross (Col legno)



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- p. 20 1 - *Incoronazione della Vergine*, Scuola del Ghirlandaio (ultimo decennio del XV sec.). Città di Castello, Pinacoteca comunale
- 21 2 - Domenico Ghirlandaio, *Incoronazione della Vergine* (1486). Narni, Pinacoteca comunale
- 21 3 - Ridolfo del Ghirlandaio, *Incoronazione della Vergine con sei santi* (datata 1504). Avignone, Musée du Petit Palais
- 21 4 - Basilica di San Pietro in Roma. Il portico ellittico di Gian Lorenzo Bernini (1657)
- 24 5 - Francis Bacon nel suo studio. Foto di Jesse Fernandez
- 25 6 - Jackson Pollock mentre dipinge *Autumn Rhythm: Number 30* nel suo studio di East Hampton (1950). Foto di Hans Namuth
- 25 7 - Jackson Pollock, *Numero 1, 1948* (1948). New York, Museum of Modern Art
- 26 8/10 - Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* (1957). Tre pagine della partitura
- 30 11 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9* (1824), I movimento. Diagramma dell'inizio
- 30 12 - I segni musicali del crescendo e diminuendo
- 33 13/15 - Richard Wagner, *L'oro del Reno* (1854), Prologo. Tre pagine della partitura
- 34 16 - Michelangelo Buonarroti, Tomba di Giuliano de Medici, *Il giorno* (1524-34). Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo
- 37 17, 18 - Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps* (1913), Introduzione. Due pagine contigue della partitura

- p. 38 19 - Carlo Bugatti, Seggio curule (prima del 1902)
- 39 20, 21 - Carlo Bugatti, Ambienti allestiti per l'Esposizione di Torino del 1902
- 43 22, 23 - Mario Ceroli, La scala (1965)
- 44 24 - Mario Ceroli, I poeti (1965). Collezione privata
- 46 25, 26 - György Ligeti, *Requiem*, n. 2 *Kyrie* (1965), pagine iniziali.
- 48 27 - Gian F. Carminati - Emilio Gussalli, Società Italiana Carminati-Toselli, Milano (1901-05)
- 48 28 - Jean Delville, copertina per l'edizione originale del *Prometeo* di Skrjabin (1914)
- 49 29 - Jean Delville, *Orfeo* (1893)
- 49 30 - Frammento di lucerna ellenistico-romana con la faccia di Zeus Ammone. Collezione privata
- 50 31 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto* op. 127 (1824), II movimento. Diagramma dell'inizio
- 50 32 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, Introduzione. Diagramma dell'inizio
- 53 33/35 - Clara Halter, *Samsa-Kafka* (1979). Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux
- 54 36 - Alberto Burri, *Nero cretto G4* (1975). Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello
- 54 37 - Veduta della Normandia
- 56 38 - Vijayanagara, Piscina della Reggia (XIV-XV sec.). Foto di Antonio Martinelli
- 56 39 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, *Lever du jour*, una pagina della partitura
- 58 40, 41 - Luigi Nono, *Prometeo, Isola 2, Hölderlin*. Due pagine consecutive della partitura
- 63 42 - Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1960). Penultima pagina della partitura
- 64 43, 44 - Walt Disney, Elaborazione sonora per un cartone animato di Goofy (1937)
- 65 45 - Lucio Fontana, *Studio per decorazione spaziale* (1947). Archivio Fontana
- 65 46 - Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1960). Prima pagina della partitura
- 66 47 - Pierre Boulez, *Pli selon pli* (1967), *Don*. Pagina iniziale della partitura
- 69 48 - Franz Schubert, *Quartetto* op. 161 (1826), II movimento. Diagramma delle battute 147-157
- 69 49 - Maurice Ravel, *Shéhérazade* (1903), n. 1 *Asie*. Diagramma dell'inizio e del *bang*
- 72 50 - Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga* (1868), la pagina finale del II Atto
- 72 51 - Giacomo Puccini, *La bohème* (1896), pagina di apertura del Quadro Terzo

- p. 74 52 - Salvatore Sciarrino, *Sonata II* (1983), pagina 4
- 76 53 - Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* (1953). Diagramma delle battute 148-198
- 78 54/57 - Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* (1953). Quattro pagine consecutive della partitura
- 84 58 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto* op. 131, n. 4 (1826). Diagramma delle prime sezioni del brano
- 86 59/61 - Francis Bacon, *Three Studies of the Human Head* (1953). Collezione privata
- 87 62/67 - Alberto Burri, *Lettere 1969*.
- 88 68 - Sol Lewitt, *Variazioni di cubi incompleti aperti* (1974)
- 90 69 - Tappeto tribale della metà del XIX sec. (Persia, Qashqa'i). Collezione privata
- 91 70 - Tappeto tribale del tardo XIX sec. (Persia, Kamseh Confederacy). Collezione privata
- 93 71/73 - Gérard Grisey, *Prologue* (1976). Tre settori non consecutivi della partitura
- 96 74 - Skidmore, Owings e Merrill, National Commercial Bank, Jeddah (1984)
- 96 75 - Richard Haas, *Trompe l'œil* eseguito all'Architectural Center di Boston (1977)
- 98 76 - George Lucas, fotogramma da *Guerre Stellari* (1980)
- 98 77 - Max Ernst, *Il giardino di Francia* (1962). Centre G. Pompidou, Parigi
- 100 78 - Edgar Degas, *Place de la Concorde* (1875)
- 100 79 - Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro* (1594). National Gallery, Londra
- 102 80, 81 - Caravaggio, *Nostra Signora della Misericordia* (1606-07). Pio Monte della Misericordia, Napoli
- 102 82 - Canaletto, *Piazza San Marco* (1756). National Gallery, Londra
- 104 83 - Jean-Étienne Liotard, *La prima colazione* (1753-56). Alte Pinakothek, Monaco. Foto Arthotek
- 104 84 - Jean-Étienne Liotard, *Veduta di Ginevra dallo studio dell'Artista* (1765-70). Rijksmuseum, Amsterdam
- 106 85 - Hokusai, *Il Fuji a gambe divaricate* (1834-47). Spencer Collection, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations
- 106 86 - Hokusai, *Il Fuji attraverso una tela di ragno*. Spencer Collection, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations
- 114 87 - Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1* (1888), I movimento, ultima pagina
- 114 88 - Schema e misurazione degli elementi del passo mahleriano di cui all'illustrazione precedente

- p. 126 89 - Gustave Caillebotte, *Boulevard visto dall'alto* (1880)
- 126 90 - André Kertesz, *Avenue de l'Opéra* (1929)
- 130 91 - Winsor McKay, *Dreams of the Rarebit Fiend* (1905)
- 130 92, 93 - Theodor Dreyer, *La strana avventura di David Grey (Vampyr)* (1932)
- 132 94 - Ponti, Fornaroli, Valtolina, Dell'Orto, Rosselli, Grattacielo Pirelli, Milano (1961)
- 132, 133 95/97 - Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza (1662)
- 134 98 - Raffigurazione di giardino con laghetto navigabile. Egitto, Nuovo Regno
- 134 99 - Raffigurazione di uno stagno. Egitto, da un dipinto del Nuovo Regno
- 134 100 - Tappeto a giardino con peschiera (Persia nord-occidentale, XVIII sec.)
- 136 101 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale - Attese* (1959). Archivio Fontana
- 136 102 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1952). Archivio Fontana
- 138 103 - Alberto Burri, *Sacco 1953*. Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello
- 138 104 - Alberto Burri, *Rosso Plastica M3* (1961). Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello
- 140 105 - Alberto Burri, *Grande Bianco Plastica* (1962). Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello
- 140 106 - Alberto Burri, *Grande Plastica* (1963). Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello
- 142 107 - Tappeto tribale, tardo XIX sec. (Persia, Luri). Collezione privata
- 142 108 - Tappeto tribale, tardo XIX sec. (Persia, Kamseh Confederacy). Collezione privata
- 144 109 - Ottone Rosai, *Muri della città* (1957). Collezione privata
- 144 110 - Francis Bacon, *Uomo inginocchiato nell'erba* (1953). Collezione privata
- 147 111, 112 - Helmut Lachenmann, *Salut für Caudwell* (1977). Due pagine della partitura



RINGRAZIAMENTI

Comune di Città di Castello (20) - Comune di Narni (21) - Musée du Petit Palais, Avignone (21) - G. Laterza e Figli, Bari (21, 96, 132) - Estate of Francis Bacon (24, 86, 144) - Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, New York (25) - The Museum of Modern Art, New York (25) - Universal Edition, Wien (26, 63, 65, 66, 78) - Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma (34, 102, 132, 133) - Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (37) - Mario Ceroli (43, 44) - C. F. Peters (46) - Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux (53) - Clara Halter (53) - Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello (54, 138, 140) - Éditions ARIMA Corp. et Durand (56) - Disney Enterprises Inc. (64) - Fondazione Lucio Fontana, Milano (65, 136) - Mr James Opie (90, 91, 142) - Mr and Mrs Robert Balsam (90) - Dr and Mrs Timothy String (91) - Lucasfilm Ltd. (98) - Centre G. Pompidou, Paris (98) - National Gallery, London (100, 102) - Alte Pinakothek, München (104) - Arthotek (104) - Rijksmuseum Amsterdam (104) - Spencer Collection, The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations (106) - A. Mondadori Editore (125) - Electa (132, 133) - Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (147).

Gli esempi musicali non altrimenti identificati sono © CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per eventuali omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti.

Il diritto di riproduzione delle immagini contenute in questo libro è stato concesso all'Editore specificamente per questa pubblicazione. Qualsiasi ulteriore riproduzione di immagini tratte da questo libro è vietata.

¶¶¶

LE FIGURE DELLA MUSICA

LEZIONE 1

PROCESSI DI ACCUMULAZIONE

Cosa possiamo dire della musica in relazione alle idee attuali, in relazione al periodo che stiamo vivendo? È una domanda imbarazzante, a cui non sappiamo bene rispondere.

Vediamo alcuni scagliarsi visceralmente contro la musica contemporanea, quasi fosse un'arte degenerata. Altri forniscono delle spiegazioni, ma senza uscire dal gergo specialistico: sono spiegazioni fredde, povere di stimoli concettuali.

Di fronte a entrambi gli atteggiamenti restiamo perplessi e ugualmente insoddisfatti. Sentiamo la necessità di strumenti critici che non possediamo, di nuovi collegamenti. Sentiamo la necessità di un approccio diretto e globale alla musica, un approccio, se possibile, interdisciplinare.

A tale scopo dovremmo anzitutto sviluppare una duplice capacità: quella di collegare i fatti del pensiero moderno, fra loro e con i fatti della tradizione.

Naturalmente ci occorrono anche coraggio e apertura mentale, per abbandonare termini e schemi accademici, vecchi preconcetti ideologici, le piccole comode certezze degli intenditori. Certo, così qualcosa della tradizione andrà perso. Essa tornerà a noi con altro volto, in compenso ci sorprenderà il suo potenziale comunicativo, efficace anche fuori delle convenzioni abituali.

Può un linguaggio essere comprensibile attraverso luoghi ed epoche differenti?

Io sono convinto che l'evoluzione della musica consista nelle trasgressioni di singoli individui, rispetto a un vocabolario comunemente accettato. La trasgressione fa sì che noi distinguiamo, in misura maggiore o minore, la fisionomia di un autore da quella dei suoi padri (o dei suoi fratelli). Come dire che più è trasgressivo il linguaggio, di tanto diviene personale.

Col passare del tempo le nuove forme escono dal contesto di trasgressività in cui erano nate: come possono rimanere significative per i posteri? Non a sproposito ce lo chiediamo, dato che oggi si ascolta sopra tutte la musica delle epoche passate.

In realtà la trasgressione è fatta di comportamenti che comunicano al di là del nostro

controllo volontario e razionale. Le intenzioni aggressive sono evidenti anche quando non conosciamo la lingua dell'aggressore. Per questo la grinta originaria di Beethoven rimane ancora oggi percepibile nella sua musica.

Così non è del tutto vero che il grande pubblico non capisca la musica d'oggi; anzi, la rifiuta proprio in quanto percepisce in essa un atteggiamento aggressivo implicito alla sua novità.

Personalmente ritengo che nulla di quanto l'uomo compie, neppure il minimo gesto, sia privo di significato. E sono sicuro che la comunicazione agisca spesso a livelli istintuali: comuni-cheremmo, cioè, pure quando non volessimo.

Dunque sarebbero da sfatare tutte quelle affermazioni sull'inespressività della musica, che sono diventate opinione comune e dominante della nostra cultura ufficiale.

La loro fortuna si spiega presto, perché una musica sterilizzata risulta meno compromettente di una musica carica di emotività e di coinvolgimento personale.

Se guardiamo poi al campo dell'insegnamento (in particolare della composizione), regole e manuali sono tanto più spicci che una scuola fondata sulle caratteristiche e sui problemi di ciascun individuo.

Che senso dobbiamo attribuire alla distanza che separa gli artisti di punta e il pubblico? Come mai tale frattura che, dicono, si allarga sempre più? Molti impugnano l'argomento per dimostrare che la musica moderna sia più astrusa di quella antica.

Purtroppo sono affermazioni pretestuose. Parlare di questa frattura presuppone una congiunzione ideale e originaria, fra artisti e masse, che però si è verificata eccezionalmente nella storia, per esempio per la tragedia greca e il melodramma ottocentesco.

In definitiva le opere d'arte ci servono più per i problemi che sollevano, che per i problemi che hanno risolto; per quello che rendono possibile servono, e non per ciò che hanno definito. L'arte è partecipe della scoperta creativa del moderno, eleva dunque la coscienza umana. Allo stesso tempo l'arte riflette anche i disastri e le incongruenze della vita.

Sarebbe errato ignorare la valenza terapeutica dell'arte, il cui soggetto preferito, in percentuale schiacciante, è il dolore umano, lo sfinirsi della felicità, anziché lo scomporsi nella baldoria.

Dinanzi alla consapevolezza della sofferenza, è inevitabile per chi ascolta prendere una posizione. Ecco il vero motivo per cui il grosso della gente non ama la musica colta: impegnarsi nell'ascolto costa fatica.

È indubbio che la musica contemporanea, una minoranza della minoranza, non giri tanto. La poca circolazione delle opere giustifica l'uomo della strada; nulla invece giustifica la vaghezza di idee sulla musica che affligge la società istruita, in particolare noi musicisti.

I primi a non frequentare i concerti sono professori e studenti di musica. E mi pare che il bilancio della musica moderna, catastrofico quanto a diffusione, trovi la sua causa reale nell'indifferenza di chi se ne occupa, programmati ed esecutori. La loro è indifferenza refrattaria alla cultura come forza produttiva, un'indifferenza che non deriva tanto da mancanza

di comprensione del moderno, quanto dell'antico. Cosa non comprendono dell'antico? La carica di novità originariamente contenuta in esso, quando antico non era. Oggi, programmati ed esecutori nutrono una totale sfiducia sia nella capacità di comunicare della musica, sia nell'intelligenza e nell'adattamento del pubblico; non sono in grado, e sta qui il peggio, di offrire altro alimento alla collettività fuorché quello più stantio.

Un atteggiamento disancorato dalle utopie sociali è sempre compagno d'una forte ansia per il cambiamento. All'ansia, nel campo estetico, corrispondono paura e rifiuto del nuovo. Gli inculti e i tradizionalisti finiscono così per relegare la musica a una stessa funzione innocua, mascherata continuamente da celebrazione, la funzione dell'intrattenimento.

Ma questo è veramente troppo poco a paragone del piacere che la musica potrebbe darci; noi vogliamo che il linguaggio artistico ci appassioni.

Questa raccolta di lezioni parte dal seguente presupposto: che nonostante le apparenze di totale, reciproca estraneità, la musica contemporanea derivi dalla musica antica.

L'uomo non introduce alcuna novità che non abbia riferimenti nel contesto in cui opera. Nel linguaggio artistico, al pari di ogni altro linguaggio, non si produce mai un vero capovolgimento di situazioni. Al contrario, per quanto radicali possano apparire le novità, sempre di trasformazioni si tratta.

Le figure della musica. Che significa questo titolo?

Vogliamo qui rintracciare le figure del pensiero, quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori.

Nessuna composizione è un flusso indifferenziato di suoni. Quando ascoltiamo con attenzione, il nostro orecchio segue i suoni nel loro aggregarsi. Ci colpiscono alcuni raggruppamenti più caratteristici: tutte le volte che ritornano li riconosciamo, e distinguiamo varie zone nel corso di una composizione, anche a un primo ascolto.

Tali elementi riconoscibili sono infatti organizzati in raggruppamenti più lunghi, quelli che i musicisti chiamano sezioni di un lavoro. L'insieme delle sezioni di un lavoro si chiama forma musicale.

La forma è la disposizione dei raggruppamenti. Il susseguirsi dei raggruppamenti più vasti è frutto di un'articolata strategia da parte dell'autore. È evidente che l'organizzazione cosciente riguardi più i raggruppamenti che non i suoni singoli. Sono le scelte d'insieme che a noi interessano, le scelte attraverso cui la materia musicale viene ordinata.

Ogni organizzazione ha una sua logica, cioè racchiude dei principi concettuali, astratti, e dunque non esclusivamente acustici o musicali. Possiamo rintracciarli in tutte le discipline.

Noi individueremo alcuni di questi principi e daremo loro dei nomi.

Sebbene precisi, tali principi non vengono applicati coerentemente alla musica. Di solito sono concetti provenienti da un patrimonio di stimoli comune a tutti, anche agli artisti: la divulgazione scientifica. Rare volte gli artisti di punta potrebbero aver intrattenuto un contatto diretto con gli scienziati di punta. Ciononostante, e non è fortuito, la capacità intuitiva e le zampate di certi artisti sono proiettate in avanti e sorpassano la tecnologia e qualsiasi

FIGURE 1-3
FIGURA 4

FIGURA 1

Incoronazione della Vergine, Scuola del Ghirlandaio (ultimo decennio del XV sec.).

Ho pescato volutamente in una produzione artistica non troppo elevata; un'opera dove l'inserimento diretto di geometrie schematiche ha condizionato più scopertamente la forma, materializzando i criteri di organizzazione dell'immagine.

La tavola si divide in due grandi zone distinte: una zona superiore, circolare, e un gruppo di Santi a mezz'aria che scandiscono verticalmente la zona inferiore. Alcune figure inginocchiate creano al centro un'insenatura di raccordo tra circolarità del sopra e verticalità del sotto.

Le fasce concentriche attingono alla rappresentazione del cosmo allora convenzionale, quella aristotelica o tolemaica (e dantesca; ne è spia la fascia intermedia, sottile e rossiccia che indica la "sfera del fuoco"). La grande iride dei cieli viene fiancheggiata dall'accorrere di angeli musicanti, quasi un'incastonatura che bilancia la struttura generale con una scansione orizzontale. L'iride fa da supporto, alone e sfondo ai personaggi principali di Cristo e della Vergine.

Proprio fra loro fa capolino il centro dell'universo. Ma al posto della terra scorgiamo un sole a ciocche fiammeggiante (non immediatamente visibile perché l'oro è parecchio consumato).

All'iconografia di derivazione geocentrica si è sovrapposta la teoria eliocentrica, a cui giusto in quegli anni Copernico avrebbe dato sostegno. I cieli tolemaici accolgono anzitempo il sole copernicano.

Va rilevata una probabile influenza di San Bernardino da Siena che, non a caso, è tra i santi raffigurati nella tavola (per l'esattezza, il terzo da sinistra). Egli è l'inventore dell'emblemma cristologico fiammeggiante, schematicamente impresso anche sulla copertina del libro che regge.

La raffigurazione del sole può as-



sumere tanti aspetti: la più semplice è un disco con una raggiiera lineare, erede di un millenario modello faraonico. Quando però nell'epoca classica si volle raffigurare la mobilità del fuoco, si presero modelli concreti. I raggi solari finirono col rassomigliare a bioccoli di lana o a ciocche di capelli attorcigliati. Per gli antichi, ricordiamo, gli astri erano teste luminose. L'emblema di San Bernardino si inquadra nel complessivo ritorno alla classicità dell'epoca umanistica. E nella nostra tavola, insomma, al centro dell'universo di Tolomeo, è inserito il sole di Cristo; si sparge intorno una pioggia di triplici raggi, sottili come capelli dorati.

Nel mentre sorridiamo per le nuove rachitiche che sbuffano bicolori dappertutto, restiamo sedotti ancora da qualcosa di non ben definito.

La zona superiore attira lo sguardo come in un vortice. Cercando di darne ragione, dobbiamo destreggiarci sul filo delle incongruenze prospettiche, dato che i vari piani

visivi sono stati combinati e non armonizzati.

Cristo e la Vergine, in particolare, sembrano ritagliarsi come silhouette leggermente incongrue. Perché?

Teste di Cherubini contornano le fasce esterne: se giriamo fino ai piedi dei protagonisti, ecco una testa vista decisamente dall'alto. Essa coincide col centro di tutta la pala, ed è proprio l'esca che provoca le nostre vertigini, in quanto trasforma le fasce concentriche in un pozzo sopra cui ci sporgiamo, e il nostro occhio viene risucchiato in uno spazio a imbuto.

Infine un particolare. Filtra, sotto la testa centrale, un ciuffo più folto di raggi ondulati: pur se ingenuamente, segna il punto di contatto delle sfere con l'aria del mattino, punto attraverso cui si trasmette l'energia spirituale, ma secondo gli assi raggiati delle coeve esperienze ottiche e prospettiche.

Questa pittura ci ha mostrato chiaramente come sia conformata su concetti di origine scientifica, facenti parte del patrimonio di nozioni comuni

della sua epoca. Anzi, dobbiamo dire che senza questi concetti l'immagine non assumerebbe la fisionomia che ha, le sue parti sarebbero altre e disposte diversamente.

Altri due dipinti di uguale soggetto sono usciti dalla stessa cerchia pittorica: uno (Fig. 2) verosimilmente anteriore al nostro (Fig. 1), e uno più tardo, del figlio di Ghirlandaio (Fig. 3) che aspira alla trasognata eleganza del nuovo secolo.

La versione a Fig. 2 è affollata come una cerimonia di corte e fa contrasto con le versioni successive, che si decantano quanto ad apparato celeste e numero di personaggi sotto. Le versioni estreme (FIGG. 2 e 3) sono impaginate per il medesimo verso: Vergine a sinistra, Cristo a destra.

È noto come nella bottega dei Ghirlandaio si riclassero disegni, anche vecchi, soluzioni compositive proprie e altrui. Un ripasso più minuto delle figure (vedi gli angeli musicanti) fornirebbe ottima verifica di ciò. Noi tralasceremo gli intrecci che rinviano l'un l'altra troppe opere, né ci addentreremo tra le discusse disparità di mano e stile.

Le varianti nell'impostazione dell'immagine parrebbero commisurarsi a diversi stadi di penetrazione, presso i committenti, i pittori e i loro ambienti, della teoria eliocentrica.

Le due versioni più antiche impongono ufficialmente la solarità per mezzo del suo potere radiante. Da una parte (Fig. 2) uno sfarzoso artificio a lame di raggi incisi sull'arcaico fondo oro. Oltreché abbagliarci, la superficie pittorica espelle una concreta sfera dorata e la tiene sospesa, insieme al nostro stupore per la riuscita dell'effetto teatrale.

Che differenza corre da quella fresca, rincuorante luce mattinale in cui il sole si ammanta di un'ultima girandola dell'universo tolemaico (Fig. 1)!

Ridolfo (Fig. 3) ridimensiona lo splendore soprannaturale a una generica, quieta iridescenza, e la immerge nell'atmosfera ormai naturalistica. Il centro dei raggi sono ora le mani della Vergine; ma potrebbe essere dietro, un punto nascosto dalle mani. Cala il meriggio, riflesso su nuvole fredde. L'ombra sembra spingere i colori verso intensità fondate, insostenibili.



FIGURA 2
Domenico Ghirlandaio, *Incoronazione della Vergine* (1486).



FIGURA 3
Ridolfo del Ghirlandaio, *Incoronazione della Vergine con sei santi* (datata 1504).

FIGURA 4

Basilica di San Pietro in Roma. In primo piano il portico ellittico di Gian Lorenzo Bernini (1657).

Il portico di Bernini fornisce un raro esempio di rapporto diretto fra artisti e scienza. Il che ci sembra appropriato al completamento della Basilica che vuole essere la più rappresentativa della Cristianità.

Secondo una prima stesura, Bernini avrebbe innestato alla zona arretrata (trapezoidale) un porticato rotondo. Il progetto fu rifiutato e matrò l'attuale soluzione di un porticato ellittico.

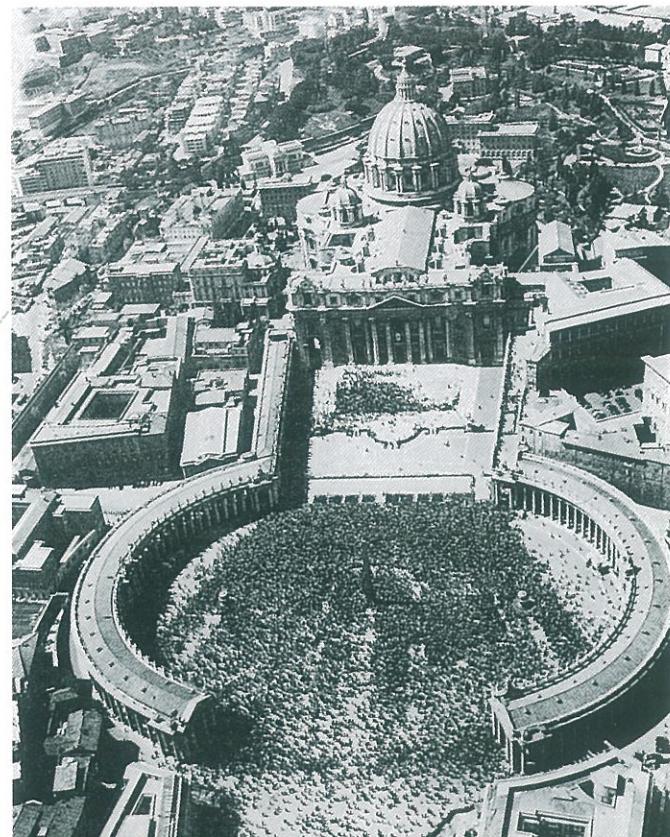
Il centro dell'asse maggiore è occupato dall'obelisco (che era stato innalzato precedentemente). Le due fontane suddividono ulteriormente le due metà dell'asse maggiore ma non

sono né al centro dei semiassi né sui fuochi dell'ellisse.

Si tratta certo di un calcolo scenografico: lo spettatore potrà sostare sui fuochi e ricomporre a piacere la prospettiva delle colonne, senza che le fontane ingombrino troppo.

La scelta dell'ellisse, così determinante per l'assetto definitivo della piazza, sarebbe imputabile al Caramuel, un matematico presente alla corte papale.

Da segnalare che, veduto ad altezza d'uomo, il portico di San Pietro sembra abbracciare la città, mentre in pianta esso prende l'aspetto temibile di una tenaglia.



applicazione del pensiero scientifico. Di ciò, addentrandoci in queste lezioni, ci insidierà il sospetto.

È attraverso i concetti-chiave della costruzione musicale, che possiamo entrare nel linguaggio attuale e comprendere i suoi legami con gli altri àmbiti del pensiero.

I linguaggi si trasformano rapidamente. Tuttavia alcune figure della musica rimangono riconoscibili a lungo, malgrado le differenze di stile. Questo indica che, mentre il compositore compie scelte formali coscienti, il loro livello di significato appartiene a strati di linguaggio più profondi, che si evolvono più lentamente.

Quando avremo definito una figura, ne andremo a rintracciare le origini. Dobbiamo sapere in quale autore, in quale opera la stessa figura appare per la prima volta. Allora ci si mostrerà un percorso ininterrotto che giunge dalla tradizione fino ai nostri giorni.

Questo tipo di indagine non è dettato da un'esigenza puramente sistematica. Non si tratta semplicemente di scoprire chi è arrivato per primo. È invece un'indagine che offre vantaggi metodologici e allena a una maggiore conoscenza.

Infatti l'opera in cui sboccia il seme del nuovo presenta un'evidenza e una carica creativa che mai una replica successiva potrebbe conservare. Inoltre, l'atto del risalire alle sorgenti comporta una forte presa di coscienza.

Qualche riflessione non marginale sul metodo d'analisi occorrente alla nostra ricerca.

Non cominceremo dal particolare (come normalmente usano i musicisti per loro formazione); al contrario, cominceremo dagli aspetti generali e casomai avvicineremo in seguito i dettagli.

La musica è l'unica disciplina in cui non è stato finora adottato alcun metodo globale per l'apprendimento. Ciò basta a spiegare l'isolamento e lo sradicamento culturale dei musicisti e del loro ambiente.

L'insegnamento della musica procede per somma di nozioni elementari e per somma di materie scolastiche non integrate fra loro.

Di conseguenza, la tecnica dei musicisti si limita alla conoscenza della grammatica musicale, ed è il livello più alto che essi possano raggiungere. Un livello comunque troppo lontano da qualsiasi problema costruttivo e di significato. Ecco perché, nell'accostarci alla musica, siamo tutti assetati di sintassi e di idee, cose dalle quali i musicisti si astengono per secolare condizionamento.

Oggi sappiamo che la nostra percezione procede dal generale al particolare. È dunque indispensabile che anche l'analisi musicale risulti coerente col funzionamento della mente umana. Non si tratta qui di istituire forzosi parallelismi: il fatto è che dalla somma dei particolari non si arriverà mai alla visione d'insieme. D'altronde la visione d'insieme non può mancare. La sua assenza toglie significato a qualsiasi attività umana. Anzi dobbiamo dire: la cultura stessa nasce dalla facoltà di generalizzare.

Queste lezioni non pretendono d'essere esaurienti. Esse vogliono contribuire a rendere più vivo il nostro rapporto con la musica. Aprono uno spiraglio su argomenti da sviluppare,

e pongono alcune istanze: per il rinnovamento della didattica e per una futura teoria della forma, intesa come analisi del comportamento.

Le strutture logiche del moderno affiorano lentamente e prepotenti dalla storia. Esse vanno configurando il *naturalismo* della nostra età. Subito col primo Rinascimento sorge e già s'estende quella che sarà caratteristica del pensiero attuale.

Proprio col naturalismo i teorici musicali degli ultimi secoli non hanno voluto fare i conti. Perciò una eventuale presa di coscienza conduce il musicista a un aspro conflitto interiore. Noi musicisti siamo impregnati di naturalismo e non tutti siamo disposti ad ammetterlo.

Impariamo intanto a riconoscere questa tendenza che si agita nel nostro bisogno di ricominciare da capo, di affondare nel buio, di azzerare l'esperienza dell'ascolto. Chi ama l'ignoto, può salpare incontro a esso ogni volta che gli esecutori riprendono a suonare.

Le figure della musica che tratteremo non sono tante. Fra queste, i *processi di accumulazione* trovano facile riscontro nell'esperienza primaria della specie umana. Cominceremo da qui e in un secondo momento punteremo sui principi organizzativi legati alla tecnologia, che richiedono nozioni confluenti da campi diversi.

Il nome dato a ciascuna figura non è secondario, non è servito solo per distinguere un processo compositivo dall'altro.

La nostra ricerca infatti nasconde uno sforzo immaginativo e teorico e il rischio di brandolare, cose che forse hanno scoraggiato altri dall'intraprenderla.

I concetti base della musica contemporanea sono certamente comuni a tutti noi che viviamo questi anni.

Finché tali concetti circolano allo stato fluido nella nostra mente, ci sembrano familiari perché anzitutto sono essi a guidarci quando ascoltiamo; anche noi compositori possiamo servircene nella pratica, applicarli e ogni giorno lavorarci sopra con i nostri allievi. Sia da ascoltatori sia da compositori li diamo per scontati. Ma basta la semplice volontà di individuarli a farli tornare impalpabili e sfuggenti.

Descriverli equivale dunque a inventarli, farli nascere, dar loro nome, e fisionomia, e forma.



Adesso cercheremo di inquadrare il discorso musicale in una prospettiva generale.

Quando osserviamo scorrere un fiume, non ci interessa il movimento delle singole molecole, bensì il movimento dell'insieme. Così, osservando la musica, dobbiamo dimenticare i suoni singoli e i raggruppamenti più minimi se vogliamo cogliere il senso dell'insieme.

Qualcosa di simile avviene in campo scientifico quando si analizza un sistema fluido; allora si mette a fuoco un *comportamento di regime*. I fenomeni più piccoli vengono tralasciati in quanto *fenomeni transitori*.

Pensiamo a una melodia gregoriana.

L'insieme del discorso musicale tende a una certa stabilità. Appunto lo chiamiamo discorso.

FIGURA 5
Francis Bacon nel suo studio
(foto di Jesse Fernandez).

In questa foto compare uno dei più grandi pittori del nostro secolo, seduto su uno sbalorditivo cumulo cresciuto dalla sua attività: colori, scatole, arnesi, materiali vari, pezzi, abbozzi, e ogni sorta di residui. A paragone dell'espressività minacciosa e trionfante di questo cumulo, l'artista appare quasi smarrito e svuotato. Ci si può abbrutire col proprio lavoro per dare tutto di se stessi.

Un'immagine del genere dimostra che qualche artista tace di fronte alla propria arte mostrandone la fatica e la propria abnegazione totale.

All'alba del XX secolo ricevettero impulso e dignità di coscienza le cosiddette *arti minori*. Nell'arte del vetro, Emile Gallé si distinse come sperimentatore intransigente; al punto che, partecipando a un'Esposizione Internazionale, pare non mettesse in mostra alcuno dei suoi prestigiosi vasi, bensì un orgoglioso mucchio di scarti.



FIGURA 6

Jackson Pollock mentre dipinge *Autumn Rhythm: Number 30* nel suo studio di East Hampton (foto di Hans Namuth, 1950).

Ecco un altro grande pittore moderno nel suo studio, ha appena cominciato un quadro.

Le gocce, i rivoli (e le pennellate) di colore andranno accumulandosi sino a riempire la superficie, a unirsi, a sovrapporsi.

FIGURA 7

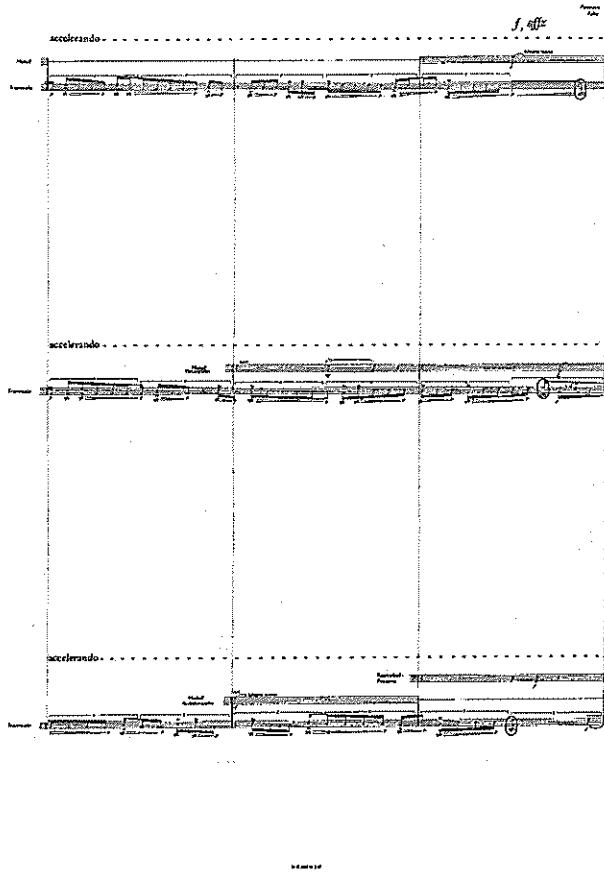
Jackson Pollock, *Numero 1* 1948.

Ecco un quadro compiuto, da cui spaziano modularità interne, come correnti oscure o chiare, appena accennate dentro la galassia formata dalle piogge di colore.



© Estate of Hans Namuth





© 1963 by Universal Edition (London) Ltd., London



FIGURE 8, 9, 10

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* per tre orchestre (1957).

Pagine non consecutive della partitura, scelte a campione del *processo di accumulazione* (ASCOLTO 1). Si noti l'addensamento del segno musicale.

Non solo le sue articolazioni sono di tipo verbale; le proporzioni, l'andamento (e la velocità complessiva) somigliano a quelle del discorso parlato.

Di solito la musica tradizionale fluisce dall'inizio alla fine, come il corso dei fiumi tranquilli.

Pensiamo ora a una Sinfonia classica. Il confronto con un canto gregoriano mette in tutta evidenza che una Sinfonia è una *costruzione*. Per di più, la musica sinfonica sembra soggetta a spinte interne che alterano frequentemente l'equilibrio del suo fluire. Il corso diviene quello dei fiumi accidentati, subisce interruzioni e modificazioni che nel canto non erano pensabili, ribolle e si frantuma.

Attraverso questi fenomeni possiamo renderci conto di come sia mutato il modo di percepire. In epoche diverse il tempo viene percepito e concepito diversamente e pure il suono non è più lo stesso nella mente dell'uomo.

Dobbiamo affermare che Beethoven fa da spartiacque. Dopo di lui la musica tende a uscire dal tempo e a svolgersi in un campo sonoro.

Il concetto di campo dice subito che siamo passati da criteri organizzativi di tipo acustico a criteri organizzativi di tipo visivo e spaziale.

Perché e come sia avvenuto tutto ciò richiederebbe una trattazione apposita. Più diffusamente ce ne occuperemo nella Lezione 3. Limitiamoci intanto all'osservazione dei *fenomeni di regime* della musica.

Durante l'ascolto di un pezzo moderno percepiamo una gran varietà di situazioni sonore.

In mezzo a quelle più stabili, che sono la maggioranza, alcune attraggono particolarmente la nostra attenzione. Sono situazioni in cui si passa dal vuoto al pieno, dunque situazioni di squilibrio, dove si manifesta una vistosa crescita. Crescita di elementi, di articolazioni, di energia sonora. Crescita di densità.

Passare dal vuoto al pieno significa riempire lo spazio.

Tali processi spiccano nel fluire della musica tradizionale, perché sospendono il tempo e organizzano i suoni secondo criteri spaziali. Di solito ricorrono a tecniche di stratificazione.

A seconda delle caratteristiche della crescita, possiamo distinguere i *processi di accumulazione* dai *processi di moltiplicazione*.

I processi di accumulazione tendono ad aggregarsi caoticamente e in modo eterogeneo. Se troncati, in quel punto formano un apice; spesso raggiungono un punto di saturazione o di rottura, preparano un'esplosione nella quale l'energia si disperde. A causa dell'aumento di energia, durante questi processi il tempo sembra accelerare, subisce come una contrazione.

I processi di moltiplicazione sono invece crescite ordinate, fatte di elementi omogenei. Crescite di apparenza meno energetica, in esse il tempo pare dilatarsi. Proprio sopra questa stasi viene tessuta la moltiplicazione, e la musica sembra galleggiare nello spazio.

Mentre i processi di accumulazione si basano sulla diversità degli elementi accumulati, i processi di moltiplicazione si basano più su una somiglianza degli elementi.

Tratteremo i processi di moltiplicazione nella seconda lezione.

FIGURA 5

Non ci serve definire matematicamente il concetto di accumulazione. Per inquadrarlo facciamo riferimento tanto al comportamento umano quanto ai fenomeni fisici.

I processi di accumulazione colpiscono quotidianamente i nostri occhi. Durante la vita l'uomo non fa che accumulare attorno a sé: rifiuti, cose, esperienze.

La malinconia dell'effimero ha intriso pensatori e scrittori antichi. A loro la storia appariva come una montagna di rovine, detriti.

Qualsiasi campo percettivo ci fornisce l'idea di questo processo: il mondo, di per sé, non è forse crescita? Giunti in fondo a un ascolto, non abbiamo accumulato segnali e stimoli e tensione nella memoria? L'accumulazione è un processo così legato alla nostra fisiologia da supporci insito al funzionamento della mente.

È bene perciò ricorrere a esempi circoscritti.

Tornando in città dalla campagna, possiamo notare l'irregolare addensarsi delle case. E se osserviamo la struttura di un territorio, vedremo le altezze addossarsi caoticamente in certe zone. Altro esempio ci offrono i fenomeni atmosferici, con i loro cieli puliti, gli improvvisi affollarsi di nuvole.

Comincia a piovere, e noi guardiamo il pavimento del nostro balcone: le gocce sono poche e separate dall'asciutto; poi si riempie tutta la superficie.

A ogni crescita positiva ne corrisponde una negativa. Mentre le case si addensano la vegetazione diminuisce, così man mano che la pioggia cade si riducono gli spazi asciutti. Dunque, in relazione al bagnato siamo passati da una situazione iniziale rarefatta a una situazione finale satura.

Il passaggio da una minore densità di eventi a una maggiore costituisce un processo di accumulazione.

Ciò che a noi interessa accade tra le fasi estreme del processo. Prima di giungere dal vuoto al pieno totale c'è infatti un momento intermedio in cui le singole gocce vengono a unirsi in forme irregolari. A loro volta questi piccoli gruppi si aggregano in costellazioni sempre più grandi.

Perché il momento centrale ci interessa di più?

Perché lascia baluginare delle forme: tutta una *crescita a pioggia*, nota dietro nota, suonebbe banale per ogni buon compositore. Non sempre egli predilige comportamenti rettilinei. Anzi, realizzando un processo di accumulazione, vi introdurrà alcune irregolarità e anomalie che lo rendano imprevedibile e originale.

Immaginiamo adesso di accostarci a un campo sonoro sgombro. Pochi suoni isolati vanno aggregandosi e i gruppi si moltiplicano e si aggregano fra loro. Infine lo spazio si riempie, quasi a formare un unico suono gigantesco.

ASCOLTO 1 - Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* per 3 orchestre (1957).

CD 1 - T 1

È difficile rispecchiare a parole la meraviglia e lo spavento della materia sonora, quando

viene portata a uno stato così turbolento; le forze che agiscono sulla musica sembrano essere puramente aggregative e disgregatrici, l'ascoltatore diviene spettatore di cataclismi, di grandi eventi naturali.

Gruppen, geografia vasta di configurazioni e di combinazioni, è la prima partitura che inghiotta lo spazio reale e lo assuma dentro di sé tra gli aspetti compositivi. Le tre orchestre – una grande orchestra frazionata – assediano il pubblico ricorrendo continuamente a processi di accumulazione; tra questi io ho scelto solo il più rappresentativo perché giunge a esplodere, e l'esplosione ribolle a lungo.

Prima di passare a rintracciarne i modelli storici, è d'obbligo una constatazione di massima.

Non sempre la musica assume un aspetto magmatico. Però tutte le volte che ciò accade, la percezione si dibatte in un'affascinante ambiguità di comportamento. Infatti oscilliamo tra l'aggregazione di più suoni e la sintesi (o fusione) in un solo suono. Ci apriamo, a tratti, all'esperienza della molteplicità del mondo e a tratti, immersi nel microscopico, sperimentiamo l'unità del mondo, cioè la nascita del suono in sé.

In effetti la percezione dell'estremamente piccolo e dell'estremamente grande è relativa. Una galassia, sappiamo, su scala diversa assomiglia all'atomo.

Vi sono dei pezzi, avremo occasione di notare, dove si perde il senso della dimensione umana.

Il valore di cosmogonia è spesso insito in opere di tal genere e l'idea stessa di visione del mondo si può disperdere in prospettive planetarie, come può addentrarsi negli infiniti spazi della materia.

Ma quali sono gli antenati di Stockhausen? Qual è l'esempio più antico di processo di accumulazione?

CD 1 - T 2 ASCOLTO 2 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9* (1824), I movimento.

Non è più l'inizio di un pezzo, bensì l'arrivo di un turbine. Veniamo presi da un certo sgomento, lo stesso che ci prendeva poc'anzi ascoltando Stockhausen, lo stesso che ci prende davanti ai grandi fenomeni naturali; lo stesso sgomento del vuoto interplanetario che respireremo in tante immagini moderne, sia visive, sia musicali.

In entrambi gli esempi, Stockhausen e Beethoven, reagiamo a una dimensione psicologica del gigantesco e del non umano. Nella solitudine siamo indifesi, e questi pezzi hanno il potere di azzerarci.

Ascoltando non è affatto necessario che noi pensiamo qualcosa di visivo. Comunque ci rendiamo conto che l'organizzazione di questa musica è spaziale e mima l'avvicinarsi di una tempesta. Il nostro allarme è inconfondibile perché la musica ci sta per investire. In principio vien da lontano, ma presto cresce abbattendosi violentemente su di noi.

Questo processo di accumulazione si serve di due componenti sovrapposte, da considerare

FIGURE 8-10

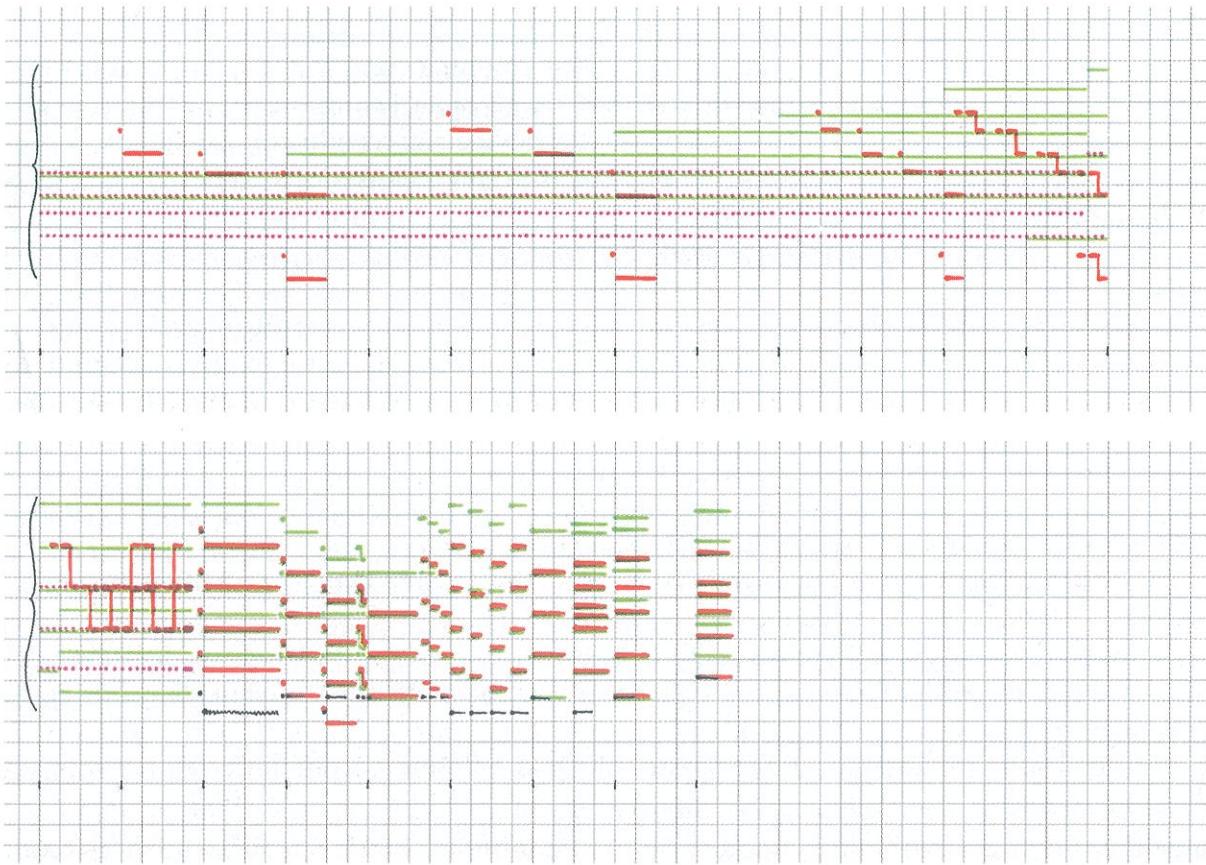


FIGURA 11

Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9* (1824), I movimento.

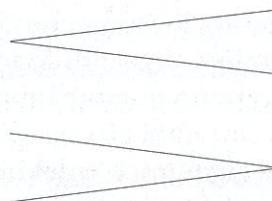
Diagramma dell'inizio (ASCOLTO 2). In rosso gli strumenti ad arco, in verde i fiati con la loro *crescita a gradi*. Il processo conduce al tema principale suonato da tutti insieme (a battuta 16; in nero colpi e rulli dei timpani).

FIGURA 12

I segni musicali del *crescendo* e *diminuendo*.

Vengono adottati dai musicisti verso i primi del XIX secolo, per indicare graficamente l'aumento e la diminuzione d'intensità, cioè il passaggio continuo e insensibile dal *piano* al *forte* (crescere) e viceversa (diminuire).

Le forcille in origine sono simboli matematici che, mettendo in relazione due numeri, danno una valutazione della quantità reciproca: minore < maggiore e, viceversa, maggiore > minore.



In pratica il musicista che usa questi segni prescrive all'esecutore: vai da una intensità minore a una maggiore (<) e viceversa (>).

separatamente: una di suoni di fondo, l'altra di suoni brevi in primo piano.

FIGURA 11

Aprendosi, le due componenti s'incrociano riempiendo lo spazio.

La componente superiore scende ripetutamente: sono quelle gocce che i violini lasciano cadere, prima rarefatte e via via più insistenti, fino a delineare un tema corruggiato. Pare un'esplosione, un rimbombare dei tuoni, anziché l'avvio di un tema. Da questo punto comincerebbe il discorso vero e proprio della sinfonia.

Il processo di accumulazione che abbiamo ascoltato fa da introduzione che prepara la musica, eppure è già la musica.

Senza tale passaggio la fisionomia dell'opera non sarebbe più riconoscibile, perderebbe efficacia, originalità, carattere. E nell'arco del I movimento il passaggio ritornerà più volte; perdendo un poco l'iniziale impatto si inserirà nell'architettura del movimento.

Abbiamo descritto la componente superiore del processo. Passiamo ai suoni fermi dapprima nella zona medio-grave. La loro è una funzione di fondo e di sostegno, servono anzitutto a dare potenza al *crescendo*.

Mentre la componente superiore scende, la componente di fondo si espande verso la zona acuta con un sommarsi graduale di strumenti.

Tali entrate in realtà disegnano in maniera semplificata un processo di moltiplicazione.

Possiamo anche considerare questa componente alla stregua di un timbro scuro che si apre. Essa somiglia a una sintesi sonora, da studio elettronico. Fatta però con suoni interi e non tramite una somma di suoni parziali (le cosiddette armoniche).

Dovendo trovare un nome, chiamerei quest'ultima figura-prototipo *crescita a gradi*, generatrice di onde, emblema del sorgere e del risveglio; vi torneremo pure nel prossimo capitolo (Lezione 2, ASCOLTI 13, 14, 15 e FIGURE 30, 31).

CD 1 - T 3 ASCOLTO 3 - Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* (1816), Sinfonia.

Il crescendo è una trovata per la quale Rossini andava famoso pur non essendone l'inventore. Esso non è ancora un processo di accumulazione nel senso pieno del termine, manca lo stordimento del disordine.

Si tratta di un'ampia parentesi dove la logica del discorso musicale s'incaglia. A tutt'oggi il pubblico aspetta queste parentesi come un evento meraviglioso, dalla cui carica di energia tutti ci lasciamo trascinare.

In che modo si presenta un crescendo di Rossini?

La musica s'è appena ritratta nel *pianissimo*, riducendosi a pochi esecutori. E qui, nel vuoto, comincia un graduale gonfiarsi d'intensità e di spessore sonoro: a gruppi vanno entrando gli strumenti, assistiamo a un prodigo di alacrità.

E quando suonano tutti il convoglio scoppia, sia che vada a sbattere su un colpo di piatti sia che no. Solo allora verrà ripristinata la logica discorsiva che era stata sospesa all'inizio del crescendo.

FIGURA 12

Durante l'intera parentesi, la musica si è automatizzata e ha proceduto per moduli brevi, ripetuti ossessivamente. Ecco da cosa deriva quel senso di alacrità: dal riprodurre i suoni, i gesti e l'atmosfera di una cittadina di artigiani al lavoro.

Il pregio per cui è amato da grandi e piccini, segna anche il limite di un crescendo rossiniano, cioè la meccanicità fiabesca dall'effetto sicuro, una certa prevedibilità.

Ho già detto che i processi più prevedibili emozionano meno; una volta avviati, sappiamo già dove finiranno.

Tuttavia (siamo sinceri!) gli automi non cessano di incantarci. Perché sembrano veri e perché sono senz'anima.

ASCOLTO 4 - Richard Wagner, *L'oro del Reno* (1854), Prologo.

CD 1 - T 4

Innegabile la discendenza concettuale dal modello beethoveniano ascoltato prima (ASCOLTO 2). Una parentela non tanto appariscente a causa delle rispettive proporzioni, in Wagner dilatate a dismisura; inoltre, a confronto con la concitazione di Beethoven, Wagner non è né veloce né lento: è fuori. Egli compie un passo decisivo verso il naturalismo dell'espressione musicale contemporanea.

Abbiamo la sensazione di entrare sontuosamente nella musica moderna, in un suono diverso. Wagner, dobbiamo ammettere, è padre e re dei minimalisti di tutte le epoche. Ci troviamo in un altro mondo, statico, veramente senza tempo.

A tal punto senza tempo, che l'autore non prova neppure a collegare il Prologo con l'inizio effettivo dell'opera. Giunti nel momento culminante si spegne la fantasmagoria, il canto delle Figlie del Reno sopraggiunge bruscamente.

Più che la mancanza di un raccordo sentiamo toccarsi due dimensioni incompatibili: le immagini della musica e quelle della scena, fra il Prologo sinfonico e la vicenda teatrale.

In ciò Wagner si mostra moderno quanto lo siamo noi e quanto lo fu il Michelangelo delle Tombe Medicee. Fate caso, nel visitarle, alle sculture castamente appoggiate su sarcofagi architettonici: un contatto che rifiuta qualsiasi artificio di collegamento.

E che dire dell'imitazione fluviale wagneriana? È descrittivo Wagner?

No, non è che Wagner descriva un fiume. Usa dei concetti con i quali organizza all'interno il pezzo e ne determina i vari momenti.

Entrano in gioco fenomeni di scissione e moltiplicazione, di segmentazione, saturazione (o riempimento), fenomeni sovrapposti e persistenti che movimentano la superficie sonora. Molto conta la direzionalità: ascendente e discendente tendono a mescolarsi calibrati empiricamente.

Wagner parte da un oscuro e indistinto emergere, da una nascita mitica. Un sorgere, più che uno scaturire d'acqua.

Un suono, il più basso, dura teoricamente quanto tutto il Prologo e fa da orizzonte o da fondo alla nostra percezione. In un certo senso, il flusso si sta muovendo dentro questo

FIGURA 13-15

FIGURA 16



FIGURE 13, 14, 15
Richard Wagner, *L'oro del Reno* (1854), Prologo.

Pagine non consecutive della partitura a campione del processo (ASCOLTO 4).

Evidente al colpo d'occhio, il trasformarsi degli elementi e l'aumento delle note.

Chi volesse identificare le somiglianze con l'Ascolto 2, presti attenzione alle salite dei corni che si avvicinano sino a sovrapporsi (corrispondenti ai violini discendenti di Beethoven).

In entrambi, Wagner e Beethoven, spicca l'importanza della componente tenuta nella strategia generale. È perfino identico il vuoto intervallo di quinta che altri elementi verranno poco a poco a riempire. Proprio come le deboli proiezioni a lume di candela di una lanterna magica, il passo wagneriano deve essere assai contenuto nella dinamica, né giungere a definirsi con sonorità violenta. Sulla partitura sono segnati solo dei generici *piano*; anche alla fine del processo compaiono solo dei brevi cre-scendo, ma sempre a partire dal *piano*. È dunque la somma degli strumenti, l'addensamento e l'ispessimento che Wagner ha immaginato, più che un crescendo generale.

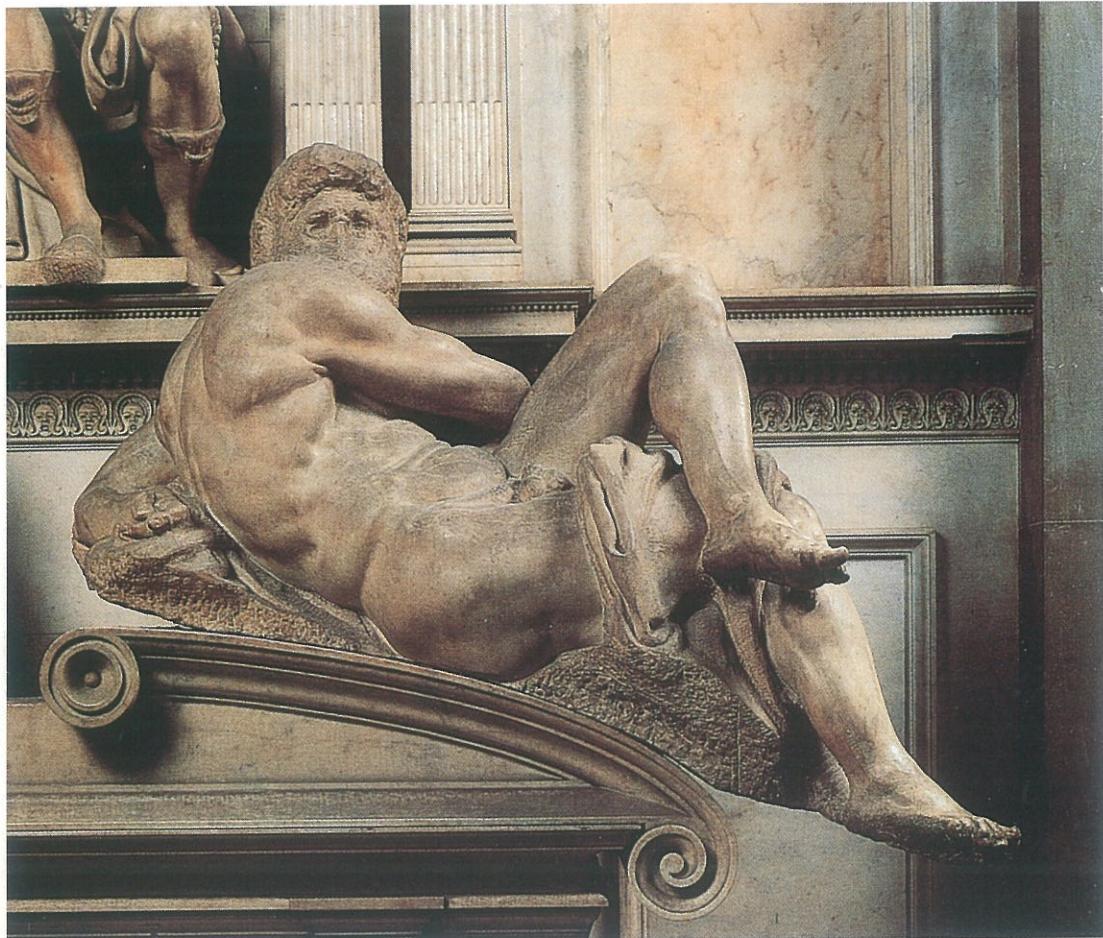


FIGURA 16

Michelangelo Buonarroti,
Tomba di Giuliano de' Medici (1524-34), *Il Giorno*.
Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

A volte la fama di un artista danneggia la comprensione delle sue opere. Così mi pare accada per la Sagrestia Nuova. Ivi la critica rispettosamente ammira una perfetta unità di rapporto fra

architettura e scultura.

Personalmente ho un'altra opinione. Michelangelo pone una quantità di problemi tale da provocare disagio nello spettatore; e tuttavia il disagio non va rimosso, poiché voluto dall'artista, come parte della sublimità della creazione.

Anche se entrando in questo luogo si ammutolisce, dobbiamo cercare di dialogare con le nostre sensazioni.

Vediamo con sapienza alternarsi

zone rarefatte ad altre affollate di elementi architettonici e decorativi, lo spazio ne risulta ricercatissimo e come raggelato. Siamo attratti verso le statue, isole color cera.

Il loro inserimento non convenzionale nell'architettura celebrativa fa scattare il brivido, tutt'affatto moderno, dell'incongruo.

Le figure allegoriche della Sagrestia vogliono sembrare messe provvisoriamente sul sarcofago, confessano una loro diversa destinazione di partenza? Esse sono coricate su una sfoglia di marmo grezzo, memoria sopravvissuta del blocco originario: li dobbiamo guardare, poco più sotto, lungo la rigida sfoglia che neppure segue la curva delle volute sottostanti.

Contiguità senza rapporto vuol dire interferenza e trauma. Michelangelo è dunque l'inventore di un concetto, la discontinuità, ed è il primo a calarlo sistematicamente nel linguaggio artistico (vedi Lezione 5).

Plausibile che Michelangelo, l'autore del *non finito*, sperimentasse soluzioni analoghe, trasferendole fuori della scultura, nel *non collegarsi* con l'architettura.

Cosa nasconde il *non finito*? Elaborazione faticosa, disinteresse per la realizzazione dell'opera, o non piuttosto un impossibile margine, ossia la nuvola dell'indistinto rappresentata con materia solida?

Non stiamo parlando di semplice incompletezza, di particolari irrisolti, bensì del disordine finalmente soggiogato dentro una concezione unitaria. Bisogna capire che il marmo è stato finemente lavorato da Michelangelo affinché apparisse *non finito*, una superficie tessuta con pazienza al pari di un minuzioso disegno a chiaroscuro.

suono, e noi viaggiamo dentro di esso.

La dimensione spaziale della musica è divenuta qui incontenibile.

La musica rimane immobile pur compiendo un percorso dalle durate lunghissime alle più brevi, cioè da poca animazione a molta. Elementi ascendenti si inarcano. Inizialmente passano così lenti che percepiamo le loro articolazioni interne e non tanto la loro globalità. Proprio all'ultimo è riservato l'incalzare delle scale veloci che percepiamo come getti di suono colorato.

Stabile la divisione in famiglie dell'orchestra nelle rispettive funzioni.

L'apparato tematico è retto dai fiati. Il tutto viene immerso in una schiuma, o nebbia, sempre più fitta, suonata dagli archi.

Un processo di accumulazione, concettualmente è un fatto moderno, ma si può realizzare con materiali disparati o convenzionali. Anche con semplici melodie.

Ecco un esempio.

CD 1 - T 5 Ascolto 5 - Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga* (1867), dal Finale Atto II.

Abbiamo assistito a un litigio che coinvolge un intero quartiere. Una situazione di tale immediatezza che non occorre andare a rileggere il libretto dell'opera per seguire le parole.

Un'indicazione, semmai, donerebbe fascino alla scena: sapere che si svolge di notte e che la confusione progressivamente va svegliando la gente.

Dunque un litigio. Avevamo giusto affermato che il processo di accumulazione è riscontrabile nella vita quotidiana.

Il processo qui è vastissimo e non è unitario. Non mancano arresti o digressioni. Servono a dare respiro e prender nuova forza; sarebbe opportuno qui ricordare quelle pause improvvise in Stockhausen, prima che la musica esplodesse.

Cerchiamo di capire il percorso molteplice di questo processo.

Le frasi melodiche tendono a stringersi e accorciarsi; l'entrata progressiva dei personaggi, il loro sovrapporsi hanno come conseguenza di riempire lo spazio. Indi la tensione cresce all'interno della massa sonora; sono gli intrecci dissonanti delle voci, e il passo sempre più corto, a far lievitare.

Quindi si tratta di un processo di moltiplicazione, dirà qualcuno. Perché includerlo tra i processi di accumulazione?

Perché conduce a un'esplosione sonora; e perché la moltiplicazione fa da semplice supporto al degenerare caotico della situazione.

Questa musica non è, in effetti, che la parodia del contrappunto tradizionale. Inoltre, un litigio è o non è l'immagine stessa del disordine in sé, del caos che irrompe nei rapporti sociali?

Rammento che l'orchestra, che affianca e sorregge i numerosi personaggi, non è sterminata secondo l'usanza e la fama wagneriana. È piccola e chiara, acida talvolta; vedi il timbro

forzato delle trombe con sordina.

Ciò dimostra che si può accumulare tensione con poco.

L'esempio seguente non è un processo di accumulazione.

ASCOLTO 6 - Claude Debussy, *Trois Nocturnes* (1899), dal n. 2 (*Fêtes*).

CD 1 - T 6

Questo è soltanto un crescendo, cioè un contribuire progressivo di tutta l'orchestra alle stesse frasi musicali (vedi ASCOLTO 3).

Viene indotta l'illusione di una marcia che si avvicina. Un soggetto solo apparentemente derivato dalla pittura impressionista, svolto da Debussy con accenti antichi, materializzati senza possibilità di equivoco per mezzo di timpani e arpe. Come non pensare alle ambientazioni classiche, così diffuse nella pittura borghese dell'epoca? Un filone di immagini, questo, che è transitato nella musica di Debussy e che si è sedimentato dopo qualche decennio nei film di argomento storico. Non sentiamo dunque giungere una banda di strumenti moderni bensì un ellenistico corteo notturno.

Particolare da cogliere, nell'esempio ascoltato, sono quelle volute spasmodiche degli archi in mezzo all'impazzare dei fiati. È il tema principale di *Fêtes*, di cui afferriamo a stento le note: esso brilla di un'insostituibile luminosità nel punto di massima animazione del brano.

Col prossimo esempio rivarchiamo la soglia del nostro secolo.

ASCOLTO 7 - Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps* (1913), Introduzione.

CD 1 - T 7

Dietro i grappoli sonori eterogenei di Stravinsky, già sentiamo agitarsi i grappoli di Stockhausen: il diretto antecedente di *Gruppen* è proprio questo, *Le Sacre*.

Mai compositore si era spinto così in là nel profanare la purezza della musica e al contempo nel far violenza alle orecchie del pubblico. In seguito Stravinsky negherà categoricamente il significato della musica. È duro perdonare un dietro-front così brusco, a uno che nel furore naturalistico si era totalmente compromesso, a uno che tale furore aveva reso celebre.

Come chiamare l'inclinazione tribale di Stravinsky nel *Sacre*? Primitivismo?

Considerato sotto un profilo stilistico disincantato, *Le Sacre* appare ecletticamente innalzato su un impianto medievaleggiante.

È un'opera che spunta come un monumento inaspettato e iperbolico per il mondo musicale. Ma non mancherebbero opportuni agganci nel panorama culturale dell'epoca.

Nell'architettura, per esempio, era dilagato già da qualche decennio il gusto moresco, dai pasticci stilistici fantasiosi, il cui orientalismo sempre ritorna al Medioevo.

Pure gli arredi interni testimoniano significativamente questa moda ormai in procinto di tramontare (pronta a riesplodere in altre forme); il gusto dell'epoca aiuta a comprendere come fosse predisposto il terreno al successo di scandalo che l'impresa stravinskiana avrebbe conseguito.

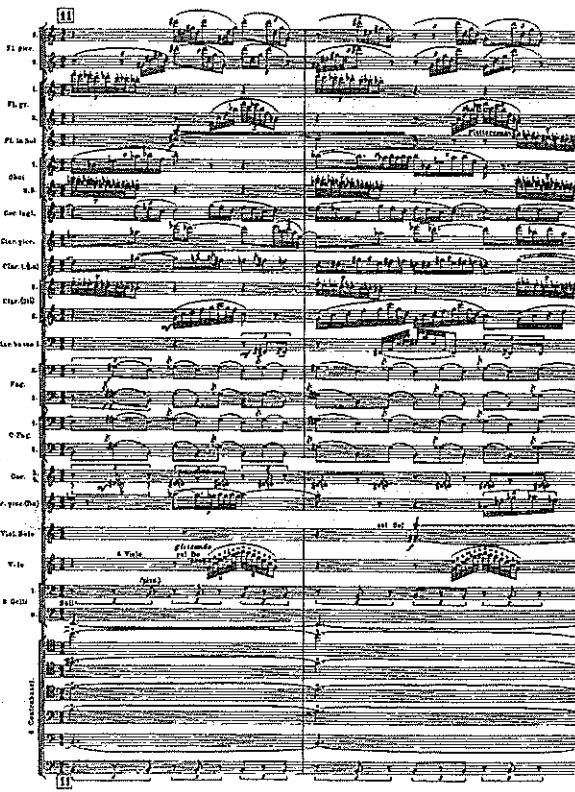
FIGURE 17 E 18

FIGURE 19-21



B. & H. 16153

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.



B. & H. 16153

FIGURE 17 E 18

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps* (1913), Introduzione.

Due pagine consecutive della partitura dove si evidenzia l'accumulazione (ASCOLTO 7).

FIGURA 19

Carlo Bugatti, *Seggio curule* in legno naturale e verniciato, con intarsi e filettature in peltro e osso, parzialmente rivestito di pergamena dipinta a seppia con applicazioni di ottone e rame sbalzati e passamaneria (prima del 1902).

L'interesse per il *primitivo* si accende qualche decennio avanti *Le Sacre* di Stravinsky. Muovono i primi passi antropologia, etnografia, grandi esposizioni dedicano spazio ai costumi dei paesi lontani. Un enorme repertorio di motivi esotici giunge clamorosamente alla portata degli artisti, sempre pronti a proiettarsi in un altro.

Chi attinge a piene mani da questo repertorio, è l'ebanista milanese Carlo Bugatti. Nel panorama del generale eclettismo egli si inserisce nel filone orientalista (o *moresco*, come dicevano allora) e lo personalizza; gioca con un'architettura in miniatura, ma presto riesce a trasformare il mobile in un oggetto immaginario. Sebbene sovraccaricate di ornamenti, si disegnano indefinibili forme primarie, guerresche, tribali.

Osservate, nella nostra figura, la passamaneria sghemba, a mo' di cor dame provvisorio.

Nonostante le difficoltà di affermarsi, Bugatti riforniva di atmosfera eccentrica le case di un'*élite* del gusto internazionale. Aveva impresso una svolta alla moda orientalista; lo provano le numerose imitazioni e un'espressione commerciale in voga: "mobili alla Bugatti". Nel frattempo egli va compiendo un salto di ideazione e le sue ultime realizzazioni sono caratterizzate dall'ossessione per l'astratto: microcosmo animale ingigantito, sedie antropomorfe, mobili-giroscopio. A noi fanno l'effetto di interni d'astronave (FIGG. 20, 21). Di colpo, nel 1902, Bugatti si ritira, smette di produrre.

Una vena sarcastica accomuna



Bugatti e Stravinsky. Tuttavia mi sembra che le eventuali somiglianze contino in maniera assai relativa; sono alcune coincidenze di fondo a istituire fra i due una certa parentela.

Sia un mobile riuscito di Bugatti che *Le Sacre* mescolano elementi della più disparata provenienza e li inseriscono in ambiti stilistici equivalenti (da una parte le colonnine medievali, dall'altra il canto bizantino) che forniscono la struttura portante dell'opera.

Quadri della Russia pagana, il sottotitolo posto da Stravinsky alla partitura, suona originale solo perché siamo sotto lo shock provocato dalla musica.

Se volessimo inquadrare il soggetto del balletto, dove collocarlo storicamente? Forse presso i progenitori

del musicista, nella raffinata civiltà degli Sciti? Neanche per sogno. Occorrerebbe situarlo in quell'ibrido di luoghi comuni e però fecondo che è il concetto di *selvaggio*.

Quanto più gli autori moderni evadono verso inflessioni barbariche, tanto più rispecchiano la civiltà industriale. Una doppia lettura smaschera i travestimenti del linguaggio e arricchisce la sua portata.

Stravinsky, ieratico per l'impulso violento a ripetere, può evocare la sala macchine di una fabbrica?

D'altronde i tondi di Bugatti rammentano scudi o gongs. Ma potremmo indifferentemente dire: ruote, volani, turbine. E continuano a scrutarsi come occhi.

Non è un caso che un figlio di Carlo, Ettore, disegnerà le celebri automobili Bugatti.

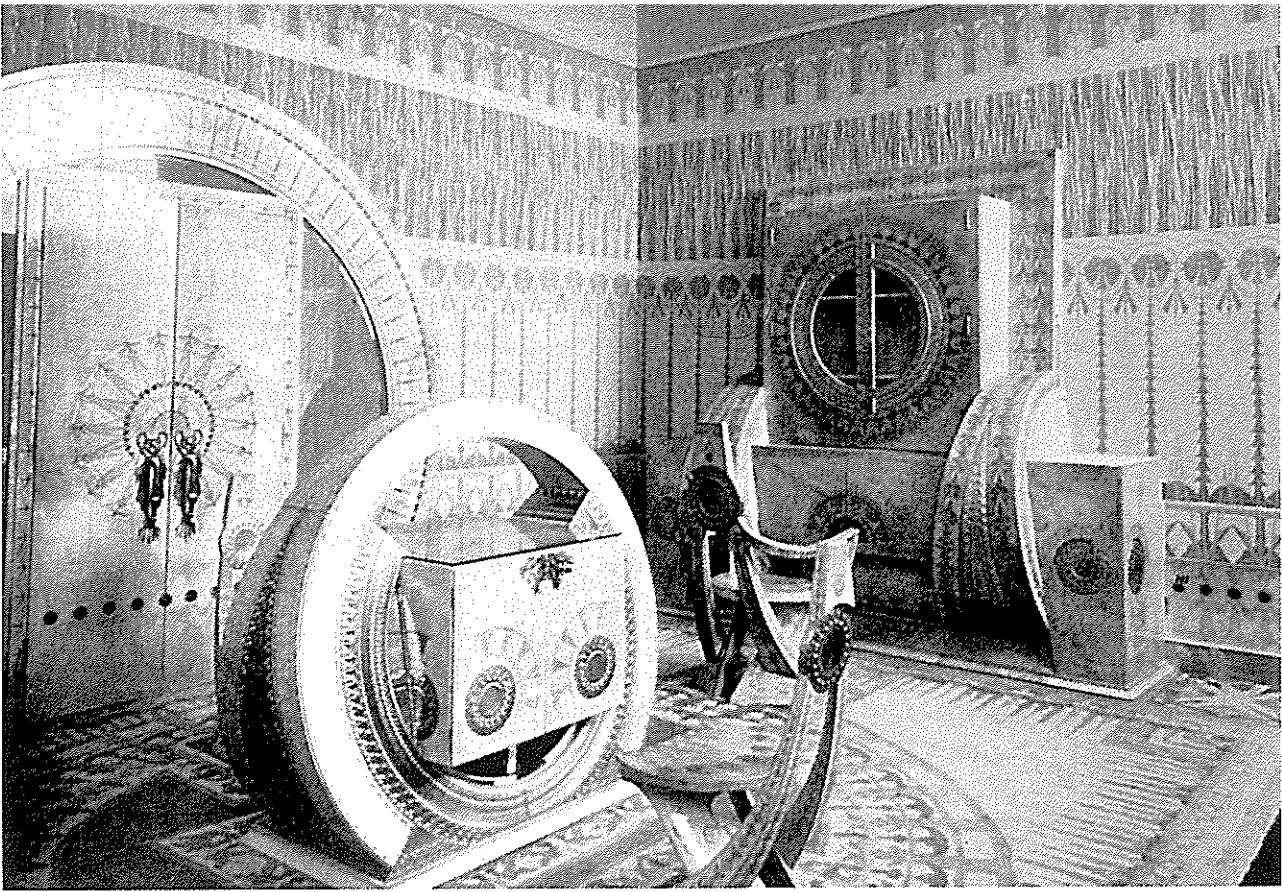


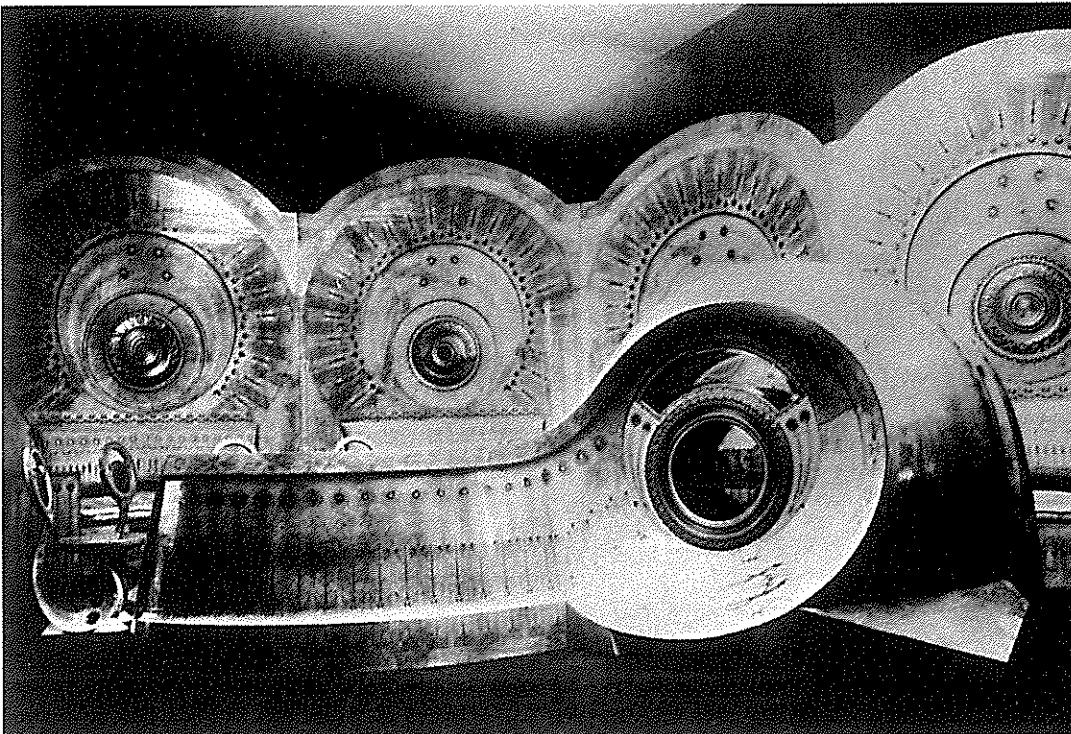
FIGURE 20 E 21

Carlo Bugatti, Ambienti allestiti per l'Esposizione di Torino (1902).

Sarebbe riduttivo considerare Bugatti solo un mobiliere; era più uno scultore, o uno scenografo e anticipava le *installazioni* degli artisti di oggi. Con l'eccezionale dispendio di energia creativa (ma anche economica per la realizzazione) le proposte estreme di Bugatti racchiudono l'enigma degli eventi unici, quando per la sua statura un'opera galleggia in un apparente vuoto di riferimenti.

Qualcosa di analogo avverrà dieci anni dopo per *Le Sacre* di Stravinsky. Anche quest'opera costituisce un *unicum*, un esito che il compositore stesso non sarà in grado di superare.

Rispetto a Stravinsky, però, Bugatti accusa una certa fragilità, che spiega bene la sua misteriosa scomparsa dalla ribalta internazionale e ha il sapore di una tormentata rinuncia.



Tuttavia la riuscita estetica di Stravinsky supera di gran lunga i suoi precedenti architettonici e decorativi, le cui maniere erano spesso troppo addomesticate. Al contrario, nelle opere di questo periodo, invero ristretto, il compositore russo non pone freno alla propria aggressività. Momento insuperabile, *Le Sacre* appartiene alla storia della musica più di quanto non appartenga all'autore.

Stravinsky vi consolida un'ardita mistura di arcaico e di nuovo, ma con parecchio nuovo nell'organizzazione. Persino i grappoli sonori, sopra menzionati, non sarebbero che cascati tonali; usati però costruttivamente si librano oltre le normali funzioni decorative.

Fra le invenzioni, oltre quelle orchestrali, vi è l'invasione delle fioriture melodiche che profumano di folklore, ancor'oggi imitate da schiere di compositori.

Nelle mani di Stravinsky tutto l'apparato melodico può diventare groviglio materico o magmatico, che egli plasma a macchie e flussi; poi, lo taglia a blocchi. Ecco cosa ci intimorisce e allo stesso tempo attrae nell'Introduzione del *Sacre*.

Con questi tipi di operazione formale cominciano a radicarsi nelle prassi artistiche alcuni concetti basilari della fisica moderna. Concetti che attenderanno cinquant'anni prima di sfogarsi nelle articolazioni di Stockhausen, col quale penetreranno nel vivo del linguaggio musicale.



LEZIONE 2

PROCESSI DI MOLTIPLICAZIONE

I processi di accumulazione che abbiamo passato in rassegna fanno parte della macroforma, cioè della prospettiva generale di un lavoro. Essi occupano ampie sezioni di composizioni grandiose.

I *processi di moltiplicazione* invece tendono a misure ridotte e vanno collocati tra macro e microforma.

Dietro questa differenza di grandezza, e ambiguità di inquadramento, sta l'origine storica dei processi moltiplicativi. Il loro prototipo è contrappuntistico e quindi ancora legato alle proporzioni verbali, più rapide (ossia più corte), della musica antica. Di fatto i processi di moltiplicazione sono comparsi molti secoli fa, erano piccole sezioni di piccoli pezzi.

Discendere dal contrappunto è come essere di stirpe nobile; un certo carattere severo rimane nei processi di moltiplicazione: omogenei, ordinati. E il compositore che in secoli recenti ricorre al contrappunto, sa di evocare un che di arcaico.

Cos'è il contrappunto?

È un complesso di combinazioni con cui vengono sovrapposte due, tre, quattro, cinque o più linee melodiche. Queste si chiamano parti o voci (in ricordo di una primitiva destinazione al canto).

Il "canone" è l'intreccio formato da una melodia con se stessa. Immaginiamo due o più persone che cantano la stessa cosa, sfasate fra di loro di un tanto calcolato: si ottiene così un canone, la forma contrappuntistica più rigorosa e meccanica.

Naturalmente il contrappunto varia assai a seconda delle epoche. Il contrappunto tonale giunge all'apice nei secoli del Barocco e Bach ne è il sommo sacerdote. La forma più celebrata e unitaria, la *Fuga*.

Essa sfrutta a tratti il principio del canone, non però durante tutto il pezzo; lo sfrutta cioè nei punti in cui le voci si imitano a vicenda, in cui si rimandano l'una con l'altra lo stesso tema.

FIGURE 22-24

Come comincia una fuga?

Una voce solitaria, espone il tema. Mentre questa continua a srotolarsi, entra una seconda voce rispondendo con lo stesso tema. E così, via via, entrano altre voci più in alto, più in basso. Questo settore iniziale si chiama *esposizione*.

Quando sono entrate tutte le voci, lo spazio è saturo, l'intreccio polifonico è completo, può solo diminuire.

L'attenzione dell'ascoltatore cala lievemente dopo l'esposizione; è il formarsi dell'intreccio che attrae il nostro interesse o la nascita di un pezzo in sé? Dopo l'esposizione acquista rilevanza ogni ulteriore ritorno del tema principale, e viceversa: il rispecchiamento dello stesso tema nelle varie voci renderà unitario ciò che segue.

Le voci, abbiamo detto, cominciano con la stessa melodia e poi se ne discostano. Al tema proposto dall'altra voce vengono sovrapposti elementi melodici diversi: le voci si "contrappuntano" a vicenda. È da tale contrasto che il contrappunto deriva il suo nome, "punctum contra punctum" (nota contro nota).

Eccettuate le esposizioni, l'idea della Fuga risiede proprio in questa mescolanza fra tema e intreccio eterogeneo. O, più precisamente, nell'emergere del tema riconoscibile su uno sfondo mutevole e variegato. L'eventuale ricorrere di altre esposizioni coincide con il diradarsi della musica. Allora di nuovo entra una voce, poi una seconda, poi una terza ecc.

L'ingresso graduale delle voci viene a costituire un processo di accumulazione ordinato, omogeneo, equilibrato (perché sostanzialmente modulare, cioè periodico e ripetitivo).

Ecco il processo di moltiplicazione.

Da esso comunque, emana un senso, oltre che di lenta saturazione, di dispiegamento di tutti i mezzi a disposizione. Pensiamo alla solennità di una parata.

ASCOLTO 8 - Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1* (1888), III movimento, inizio.

CD 1 - T 8

Una melodia popolare e dimessa, echeggiata all'infinito.

Ci troviamo di fronte a un "canone", che dicevamo più impersonale rispetto a una fuga. Sembra davvero illimitato il numero delle voci che entrano, perché sono dosate opportunamente.

Per mezzo di un antico artificio questo pezzo di musica si offre come suggestivo fenomeno naturale: siamo entrati in una selva di specchi.

Ma possiamo ascoltare in modo più consono al sarcasmo dell'Autore, accordandoci al passo di un andamento processionale: le sue avvisaglie, il grosso dei personaggi, le ultime frange. Ho ricordi fiabeschi e paurosi di quando, bambino, sfilavano le processioni.

Allorché la moltiplicazione raggiunge una certa pienezza, è pronta ad accogliere i singhiozzi un po' sfacciati di oboe e clarinetto. Li ascoltiamo stupefatti, come succede quando un uccello si mette improvvisamente a cantare vicino a noi, con tono di sfida.

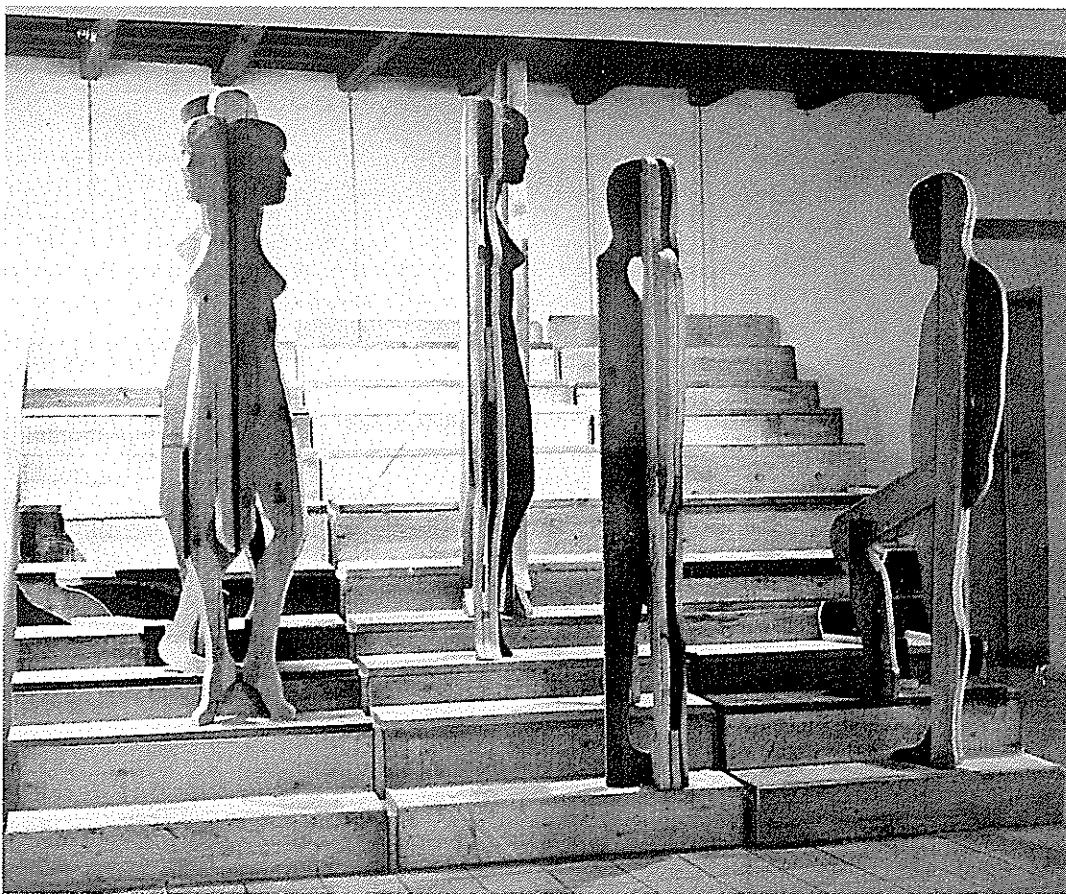
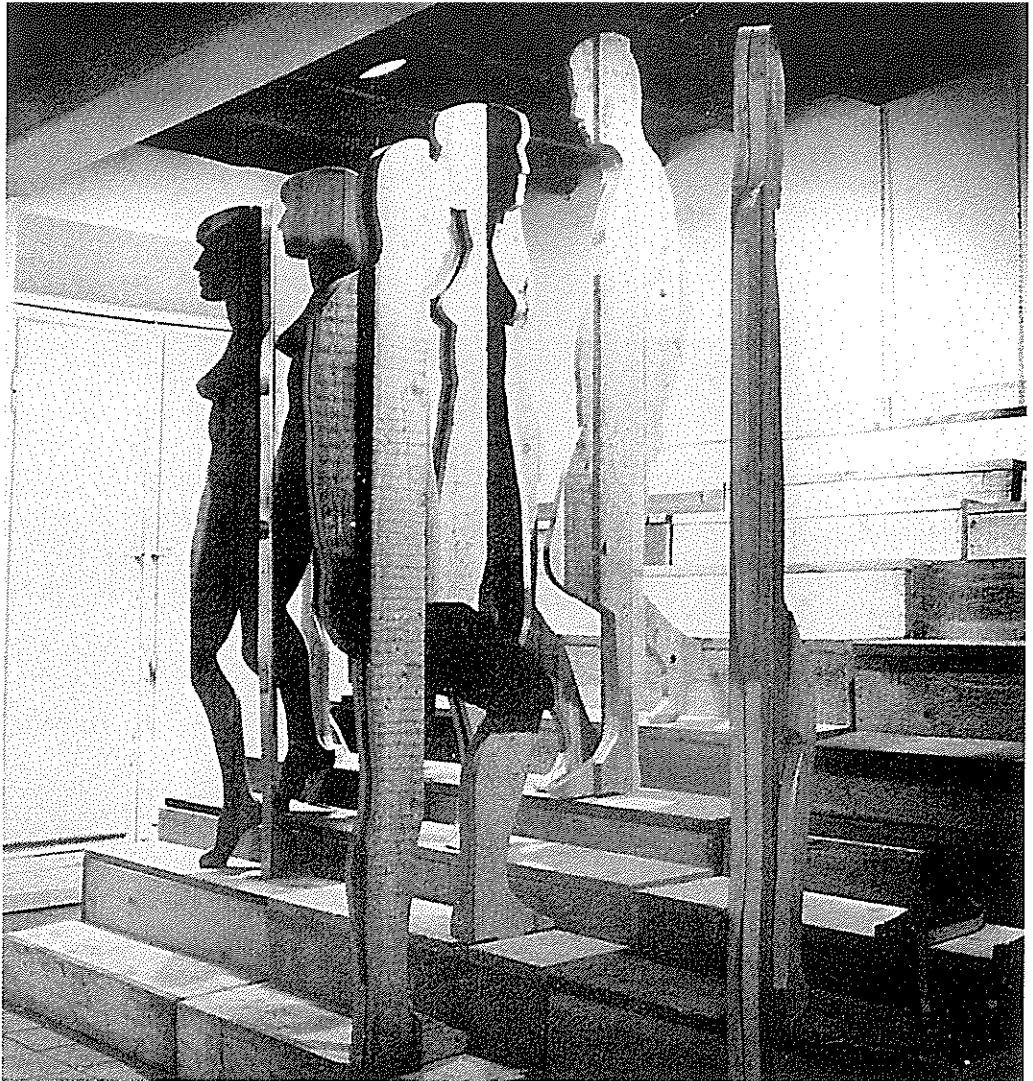
Il processo a onda, che si gonfia e sgonfia, era una scelta formale ricercata e senza precedenti

FIGURE 22 E 23
Mario Ceroli, *La scala* (1965).

Lo stesso lavoro visto da due angolazioni. Qui possiamo constatare che i processi di moltiplicazione e la variazione modulare si integrano.

Nell'accumulazione caotica la modularità c'è ma non si nota (in effetti qualsiasi cosa creata dall'uomo non può non essere periodica); al contrario nei processi moltiplicativi la regolarità è più esibita.

Moltiplicazione dunque equivale a modularità, poiché entrambe si avvalgono della ripetizione di elementi riconoscibili. Ed è su una ripetizione di moduli che diventa percepibile ogni variazione (vedi Lezione 4).



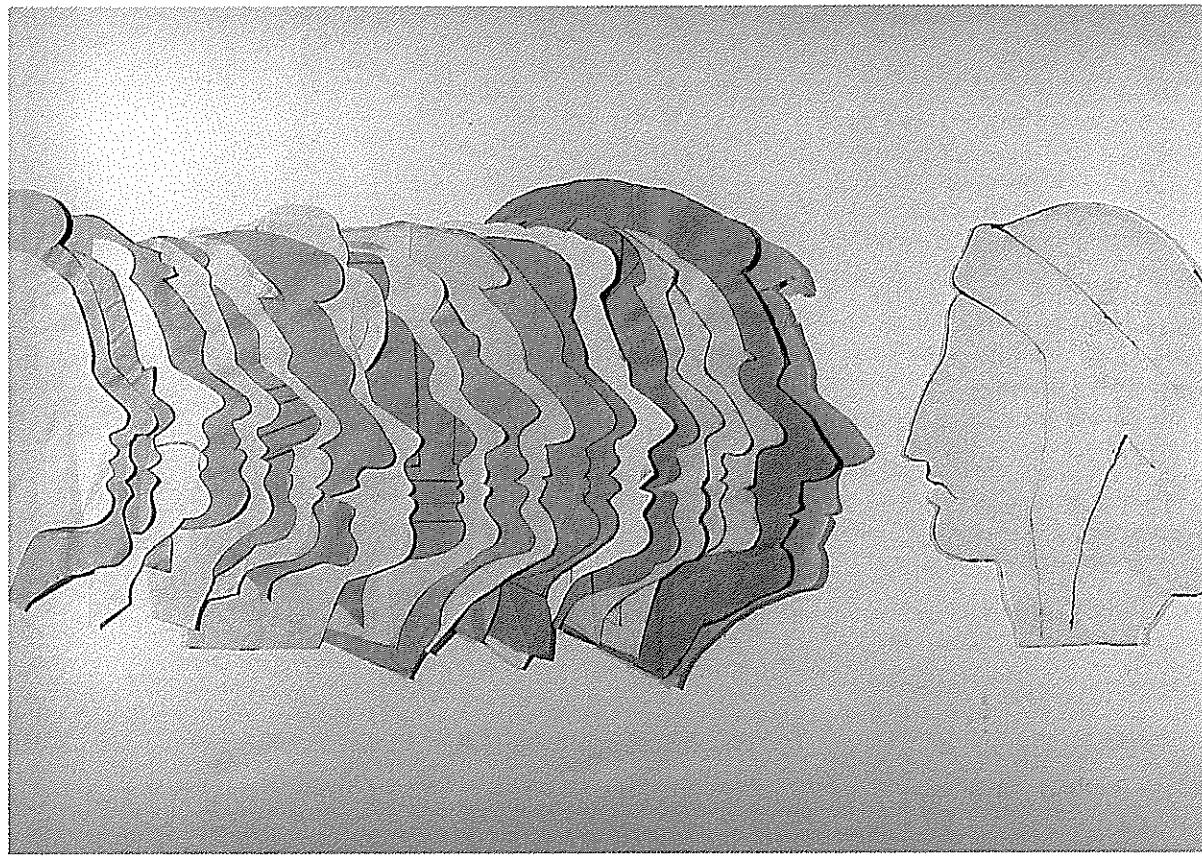


FIGURA 24

Mario Ceroli, *I poeti* (1965).

Ecco il principio della moltiplicazione preso a sé, applicato a una forma contrapposta.

Il profilo di Dante, l'unico rivolto a sinistra, appare distaccato anche per l'iconografia stereotipa. Di fronte a lui, in scansione serrata si affolla l'infinito molteplice del presente.

Mentre gli altri profili sono di carte pesanti, in varie tonalità di colore naturale, quello di Dante è ritagliato nella carta velina. Sugli uni capitano i segni di un precedente utilizzo; su Dante un tratto sommario cita il suo inseparabile copricapo.

Ceroli ha raggruppato con affetto i suoi amici scrittori di quegli anni, tutti riconoscibili, e li chiama gene-

rosamente *poeti*; pone il suggello con un omaggio stilnovistico alla propria donna, Daria (all'estrema sinistra).

La disposizione è fin troppo eloquente e pure si presta ad ambiguità: il gruppo di ritratti personalizzati, che accorre al cospetto di Dante, sta in ammirazione del personaggio mitico, o conferma l'inarrivabile superiorità della vita sulla storia?

al tempo in cui Mahler compì la sua prima sinfonia. La stessa scelta resta fruttuosa cent'anni dopo, e la ritroveremo trasformata dagli strumenti elettronici di Nono al termine di questa lezione.

CD 1 - T 9 Ascolto 9 - Béla Bartók, *Musica per archi, celesta e percussione* (1936), I movimento, inizio.

Nel complesso si tratta di un vasto processo di accumulazione, riconoscibile per il senso di tensione caotica, per lo smarrimento che induce in noi. Il punto culminante del processo è allo stesso tempo lacerante e risolutivo.

Se tale l'effetto psicologico, perché allora non includere questo tra gli esempi di accumulazione?

Perché la sua musica presenta internamente le articolazioni, l'andamento e alcuni passaggi caratteristici di una fuga in piena regola.

L'effetto di perturbamento si deve principalmente al vagare cromatico e alle dissonanze, cioè al materiale sonoro più che alla logica, al suono impiegato più che all'organizzazione.

CD 1- T 10 Ascolto 10 - György Ligeti, *Requiem* (1965), n. 2 *Kyrie*, inizio.

FIGURE 25 E 26

Il delirio di Bartók genera il delirio di Ligeti.

Per l'esattezza Ligeti amplifica maniacalmente alcuni pezzi di Bartók. Una parentela spesso anche di grammatica e di sintassi: gli stessi suoni fumosi o vitrei, il contrappunto cromatico, l'attingere al comune patrimonio popolare ungherese.

Ligeti però scrive una musica d'insiemi, strizza l'occhio alla matematica attuale. E questo si sente nella sua musica, nel taglio moderno impresso a un linguaggio leggermente accademico.

Immaginate dunque la moltiplicazione di una moltiplicazione. Immaginate che tutto l'intreccio di parti in Bartók costituisse una sola parte in Ligeti. Un contrappunto di parti in Bartók, un contrappunto di strati di parti in Ligeti.

Lo spazio sonoro diviene più saturo, e anche più brulicante. In Ligeti il micro-contrappunto è fitto, i suoni più vicini tra loro formano dunque delle fasce dense ma strette. Ciò consente un loro migliore reciproco combinarsi. Tutto rimane ugualmente distinto, malgrado la densità delle fasce.

CD 1- T 11 Ascolto 11 - Aleksandr Skrjabin, *Vers la flamme* op. 72 (1914).

In questo caso il processo occupa un'intera composizione, si identifica col pezzo.

Il titolo, per accendersi di tutta la sua suggestione, dev'essere vissuto con ali di farfalla. Nelle notti d'estate capita di assistere a queste ecatombe d'insetti che si gettano nella luce e vi si consumano. La morte che Skrjabin immagina è voluttuosa, passione forse preludio alla

FIGURE 25 E 26

György Ligeti, *Requiem*, n. 2 *Kyrie* (1965), pagine iniziali.

Note si ramificano sulle pagine; un concetto ordinato com'è quello di ramo attiene perfettamente alla costruzione di una simile musica, in cui l'intrico attornia fittamente i rami principali. Un concetto geometrico di origine naturalistica, e oltretutto *frattale* (vedi FIG. 37).

Quanto al risultato, l'impasto sonoro va degenerando, la sua fisicità abnorme cancella (ed è angoscioso) l'ordine su cui essa stessa diviene realizzabile. Percepiamo, col brulichio, un dispiegarsi a parete di suono cangiante.

2. KYRIE

[Largo]
0.3 min. in CLE

$2\frac{1}{4}$ I. a. 40 MOLTO ESPRESSIVO
 $2\frac{1}{4}$ (d. a. 40)

A

© 1965 by Henry Litolff's Verlag. Riprodotto su concessione di C. F. Peters, Frankfurt/M., Leipzig, London, New York.

rigenerazione. Un'idea, quella dell'insetto, assai poco biologica, non realistica, bensì mistica e derivata dalla mitologia: anima e farfalla erano sinonimi per gli antichi filosofi.

A rigore non riconosciamo qui né un processo di accumulazione né di moltiplicazione. Dell'accumulazione avvertiamo i sintomi: un salire della tensione, concitazione crescente. Attraverso una progressiva suddivisione delle durate compiamo un percorso dalla stasi alla rapidità. Dagli accordi lasciati a lungo vibrare giungiamo gradualmente al tremito della materia nei trilli e nei ribattuti telegrafici.

Per comprendere i ribattuti telegrafici dobbiamo ricollegarci alla cultura nata da Wagner; la sua importanza non fu solo musicale e letteraria. Quella wagneriana è una sensibilità panica; seppure vestita di mito, è ricettiva alla natura e alle energie del cosmo.

Dopo Wagner i nuovi templi saranno centrali elettriche e stazioni gigantesche, e i nuovi Apollì schiuderanno tra le mani scintille e radiazioni di origine mistica e tecnologica insieme.

Non a caso, la crescita a gradi con cui si chiude *Vers la flamme* ci introduce direttamente, con la stessa articolazione, addirittura con le stesse note, nel mondo della cosiddetta "musica spettrale", dove pure si mescolano tecnologia e sensazione panica di perdersi nel suono.

FIGURE 27-30

CD 1-T 12 Ascolto 12 - Gérard Grisey, *Partiels* (1975), frammento.

Cosa vuol dire "musica spettrale"?

Spettro sonoro è sinonimo di timbro; la musica spettrale è una musica attenta soprattutto ai timbri.

Nel frammento che abbiamo ascoltato si susseguono pulsazioni e onde di suono cantante. Gestì elementari, ripetuti, moduli che si trasformano molto lentamente.

È una lentezza ancora wagneriana e, come questa, con qualcosa di al di fuori dell'umano nelle proporzioni.

Un respiro epocale, un respiro di pietra. Proporzioni gigantesche e nello stesso tempo microscopiche: aggregati di suono, eppure penetriamo dentro un suono.

Le onde che sentiamo sono sovrapposizioni di suoni che tendono a fondersi in un timbro unico, con risultati così perfetti che dovrebbero metterci sull'avviso.

Questa musica ha un'impostazione d'origine scientifica. Infatti, per poter ricomporre artificialmente un timbro è necessario prima averlo pensato teoricamente.

La sintesi del musicista spettrale non è intuitiva com'è abitualmente l'agire dei musicisti; quella degli spettrali è una sintesi preceduta dall'analisi di laboratorio.

Se osserviamo l'insieme delle onde, notiamo che gli strumenti più bassi stanno fermi sulla stessa nota. È il suono fondamentale: dopo di esso entrano sventagliate di strumenti sempre più acuti, mimando il sommarsi delle componenti "parziali" interne al suono, le cosiddette "armoniche" del suono fondamentale.

Sono questi suoni acuti che, a ogni onda, variano il timbro globale.

L'ambiguità percettiva rimane quella che abbiamo riscontrato altrove: una somma di suoni



FIGURA 27

Gian F. Carminati ed Emilio Gussalli, Società italiana Carminati-Toselli (1901-05), Milano.

Un esempio estremo e illuminante di eclettismo, da inserire nella categoria più vasta del *naturalismo*.

Le facciate condividono l'ineccepibile compostezza di tanti edifici. Da vicino restiamo senza fiato: non porte e finestre rinascimentali, ma composizioni araldiche a base di bielle, ganasce di freni, catene, bulloni, molle, balestre, respingenti; insomma vediamo riprodotto quanto l'industria siderurgica forniva alla locomozione su rotaia. Un'autoesaltazione del lavoro è filtrata all'esterno della palazzina.

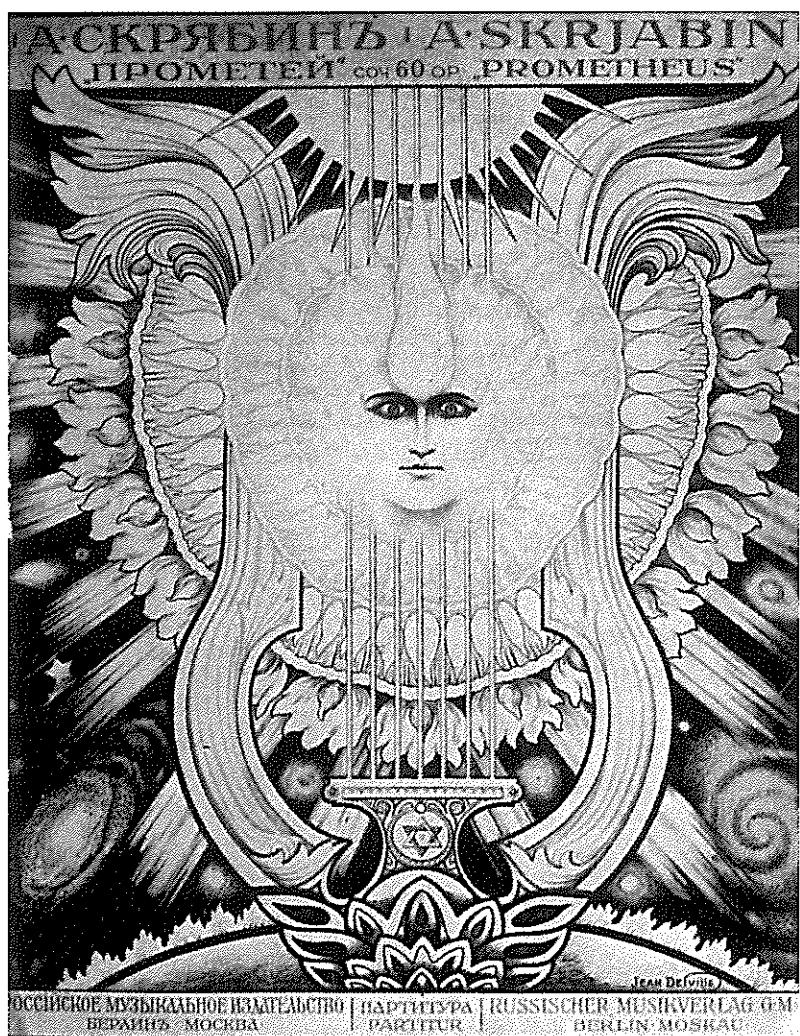


FIGURA 28

Copertina di Jean Delville per l'edizione originale del *Prometeo* di Skrjabin (1914).

Skrjabin e Delville si sono conosciuti presso il Circolo Teosofico di Bruxelles (a cui era iscritto anche Mondrian).

Non possiamo definir bella questa copertina, stracolma di simboli.

Il pittore compie una parafrasi di un quadro precedente, raddrizzando l'immagine. Testa e lira già fanno tutt'uno; dietro, una riva dalle onde tranquille riflette o lascia trasparire il firmamento (FIG. 28):

Inoltre Delville miscela nella copertina elementi tradizionali delle religioni (emissioni di raggi), elementi ellenistici (le corna fiammeggiante della lira ricordano foglie d'acanto), elementi orientali (i giri di fiammelle a fior di loto), un sottofondo scientifico aggiornato (nebulose a spirale popolano l'oscurità dell'universo).

Curiose le corrispondenze fra questo disegno e le fattezze di Zeus

Ammone (Fig. 29). La struttura generale dell'immagine, la sua forzata frontalità, il raffinato carico di ornamenti quali le grandi corna e il puntale, le sacre bende, l'arricciatura stessa della barba. Sensuale e per niente soprannaturale, la divinità dell'ellenismo è congelata nel viso di un giovane in maschera, nello sguardo sbarbato dagli occhi ravvicinati.

FIGURA 29
Jean Delville, *Orfeo* (1893).



FIGURA 30
Frammento di lucerna ellenistico-romana, con la fascia di Zeus Ammone.



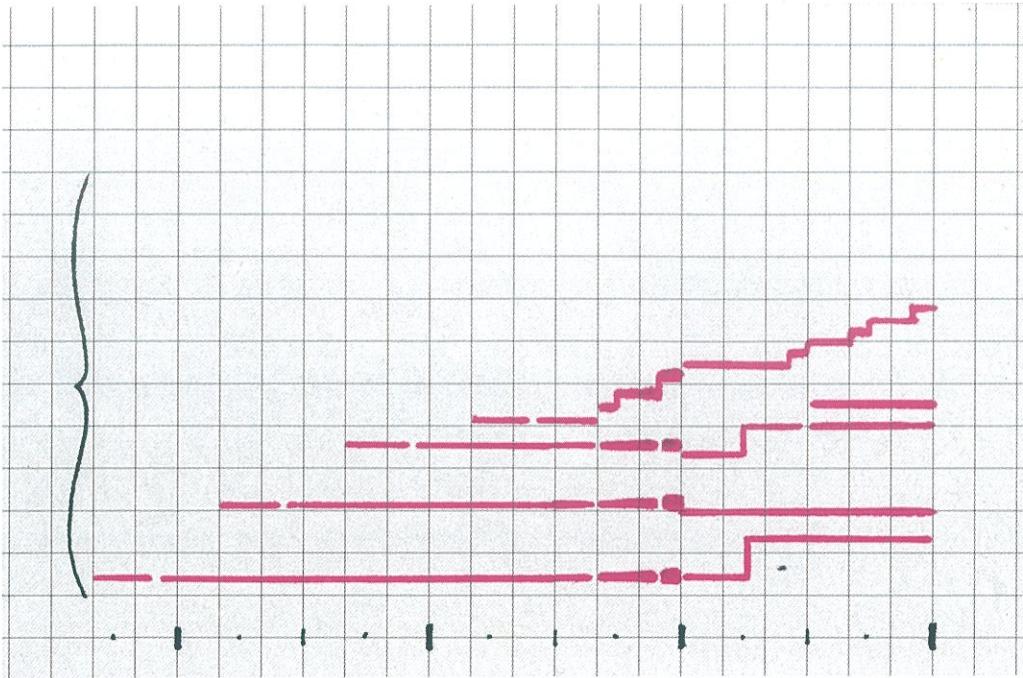


FIGURA 31
Ludwig van Beethoven,
Quartetto op. 127 (1824), II
movimento.

Diagramma dell'inizio: confrontiamo questa e la figura successiva con la FIGURA 11 della lezione precedente, dove la crescita a gradi compare segnata in verde all'interno di un processo composito.

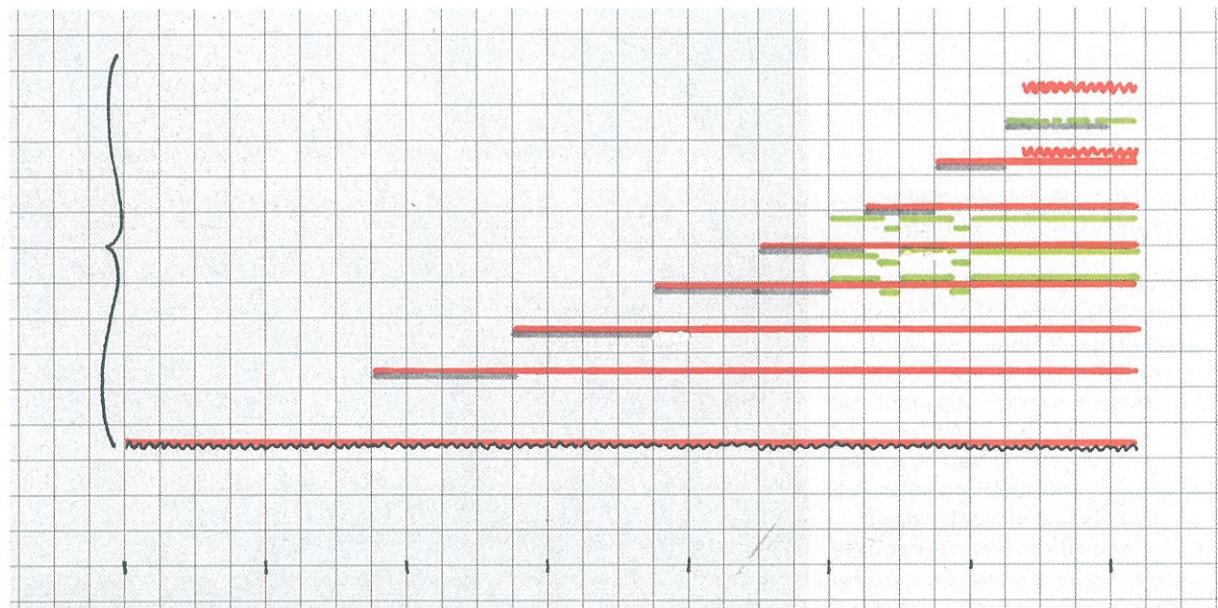


FIGURA 32
Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1912), *Introduction*.

Diagramma dell'inizio: in rosso gli archi, in verde i fiati, (azzurro l'arpa e nero i timpani).

può venire percepita come un suono solo (Lezione 1, ASCOLTI 1 e 4). Su tale fenomeno poggia tutto il progetto e l'edificio di *Partiels* e di altre composizioni del nostro autore.

Avviciniamoci ancora, consideriamo una singola ondata.

Gli strumenti entrano in successione, uno dopo l'altro; ognuno tiene un solo suono lungo. Non è, ridotto al minimo, un processo di moltiplicazione? Esso va collegato con l'inizio della *Sinfonia n. 9* di Beethoven, alla componente di fondo. Mentre i violini, ricordiamo, scendevano sempre più fitti, i suoni tenuti si protendevano verso il registro acuto, altri strumenti vi aggiungevano il loro suono, uno dopo l'altro (Lezione 1, FIG. 11).

Tale ascesa, esasperata, è la stessa che gonfia le onde di suono di Grisey.

Lo sgorgare dal profondo, la crescita a gradi.

Ascoltiamone subito alcuni prototipi, rinvenuti in Beethoven. Mi sembrano pertinenti.

CD 1-T 13 ASCOLTO 13 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9* (1824), IV tempo (Allegro assai vivace.
Alla marcia)

Anche Beethoven, come Grisey, parte dai suoni più bassi dell'orchestra. All'indistinto va aggiungendo le note superiori dell'accordo e suggerisce il formarsi di un timbro.

CD 1-T 14 ASCOLTO 14 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto op. 127* (1824), II movimento (inizio).

FIGURA 31

Suoni immobili da cui scaturisce la musica. Come guardare un oggetto fermo che si metta in movimento.

È giunto il momento di una riflessione.

Abbiamo ascoltato finora dei processi situati strategicamente all'inizio delle opere (tranne uno, *I maestri cantori di Norimberga*).

Solo per l'esempio più antico, la *Sinfonia n. 9*, avevamo detto che era la sospensione del tempo che precede il tempo, la musica prima della musica. Però le altre introduzioni si configurano tutte nello spazio dei fenomeni naturali. Non sono semplici preamboli come quando si concepivano delle introduzioni indirette, cioè un pezzo messo prima del pezzo principale (e dunque due pezzi attaccati).

Dobbiamo chiederci: perché tutte queste aperture? Perché il compositore vuole farci assistere alla nascita della sua opera, al formarsi del suono?

È vero che ogni esperienza è condizionata al suo nascere. Dicevamo che il clima di una fuga viene instaurato dall'esposizione. Va da sé che ogni Introduzione, Prologo ecc. è importante.

Noi però abbiamo assistito tutte le volte all'incanto del nascere, al formarsi graduale di qualcosa nel silenzio.

Qui non discutiamo tanto del modo in cui un'opera si presenta, del biglietto da visita di un'esperienza d'ascolto. È veramente necessario attribuire all'atto dello scrivere un valore

cosmologico, legato forse alla progettualità del comporre musica.

Il crescere delle dimensioni ha richiesto agli artisti sempre maggiore coscienza costruttiva. E che altro è una composizione, se non un progetto che pianifica il tempo futuro, quello che ancora dobbiamo ascoltare?

È chiaro che per il compositore l'opera si è andata associando al concetto di visione del cosmo. E l'inizio di un'opera coincide fatalmente con la nascita di questo cosmo.

Ai due esempi embrionali, accostiamo ora un esempio più evoluto di crescita a gradi.

FIGURA 32

ASCOLTO 15 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1912), *Introduction*.

CD 1-T 15

Ancora una *Introduzione*. Il risultato è omogeneo, un velo trasparente di suono.

Notiamo l'artificio formale di Ravel: prima che la serie ascendente delle entrate sia completa, introduce lontanissimi echi di corni. Viene così a dissimulare la disomogeneità intrinseca tra l'apertura e l'inizio del discorso musicale, non occorre più alcuna sutura tra le due fasi.

E torniamo a un grande processo di accumulazione.

ASCOLTO 16 - Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, *Lever du jour*.

CD 1-T 16

Questa musica presenta una struttura assai convenzionale, fatta di melodia spiegata ed elementi di accompagnamento. Ciò malgrado, ugualmente vi affiora il fenomeno dell'ambiguità percettiva, del suono unico ottenuto da una somma di suoni. Il nostro orecchio può leggere lo stesso passo come sovrapposizione di suoni oppure fusione di suoni in un solo timbro.

In effetti la sensibilità e il taglio moderno del linguaggio vengono condivisi anche da musicisti non qualificati come d'avanguardia.

Per inquadrare tale fenomeno percettivo, caro alla musica più materica, porto alcuni esempi visivi che si basano sullo stesso fenomeno, uno di Clara Halter e un capolavoro di Burri.

FIGURE 33-35

Nel primo caso è la distanza dall'immagine che ci offre una diversa lettura: modulare da vicino, caotica ma unitaria da lontano. Nel caso di Burri, l'opera stessa esibisce un virtuosismo quasi prospettico. Infatti, la dimensione delle placche di crettatura varia molto gradualmente. Le percepiamo più grandi in alto e sempre più microscopiche in basso, fino a che non si passa inavvertitamente dal brulichio alla superficie liscia della parte inferiore.

In una visione d'insieme del quadro, questa transizione presupporrebbe un orizzonte concettuale, al di sopra del quale si stende prospetticamente una superficie inclinata, quasi fosse un cielo cretato dinanzi a noi. Tuttavia la vaghezza dell'orizzonte fa levitare la nostra percezione

Capovolgendo l'immagine, saremmo pronti a riconoscere un suolo cretato, come capita di vedere talvolta nei campi quando si asciuga l'acqua stagnante. Il pittore, nel trovare il

FIGURA 37

FIGURA 33
Clara Halter, *Samsa-Kafka*
(1979), visione d'insieme.

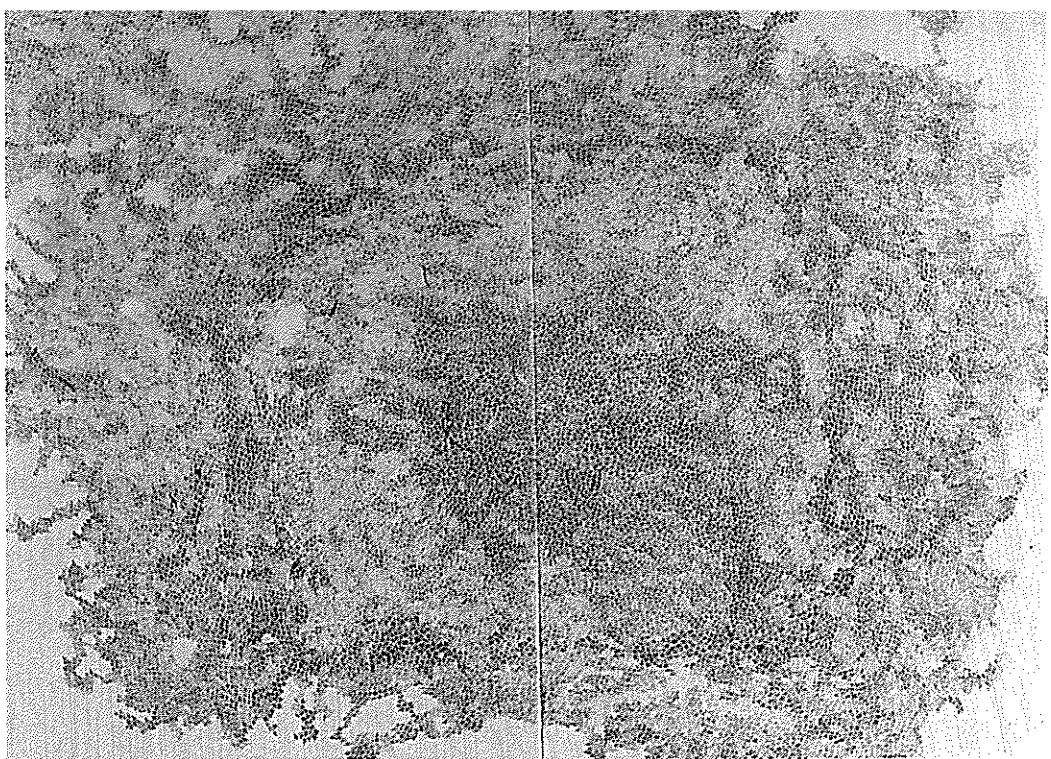


FIGURE 34 E 35
Clara Halter, *Samsa-Kafka*.
La stessa opera a distanza ravvicinata assume un aspetto diverso, mostrando la sua tessitura grafica.

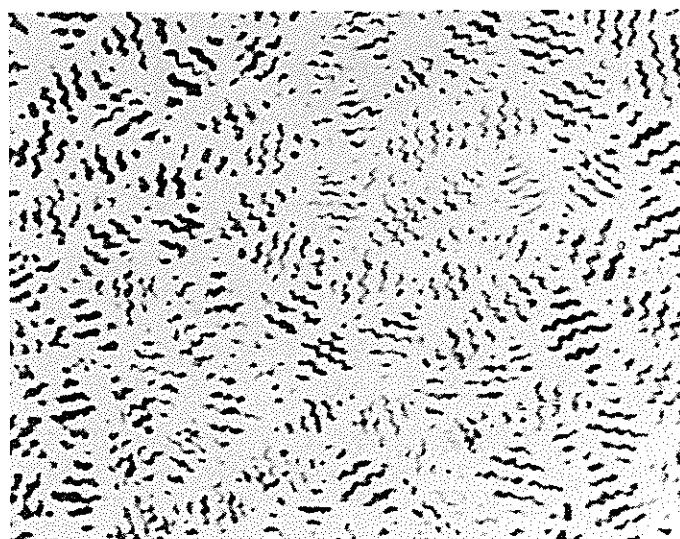
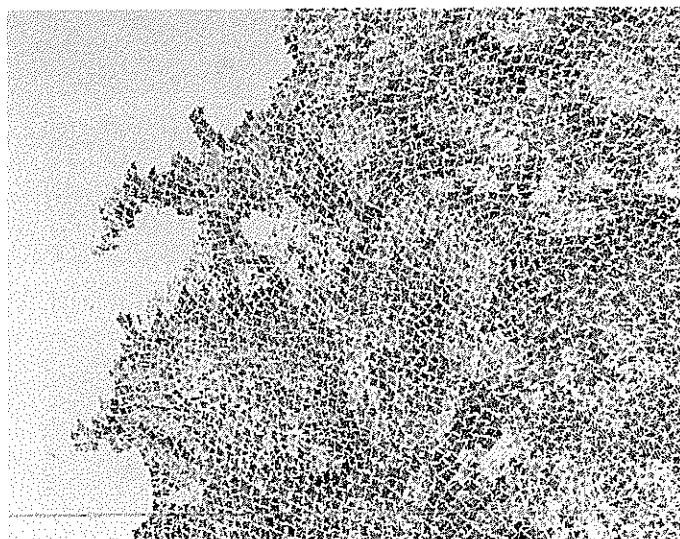




FIGURA 36
Alberto Burri, *Nero cretto G 4* (1975).

Un caso diretto e profondo di naturalismo. Sebbene concreto, eppure non si pone dinanzi a noi né come un pezzo di realtà senza segreti, né come un relitto.

Naturalismo non necessariamente significa realismo. Più che illusione, naturalismo vuol dire trasfigurazione.

Il verso in cui il quadro viene girato diviene una decisione formale determinante affinché l'opera eserciti il suo potere di trasfigurazione.

Certamente Burri ne è cosciente ed evita un approccio troppo semplificabile. Egli non vuole che la complessità di significato devii verso l'identificazione dell'immagine.

Qualcosa di immediatamente riconoscibile spegnerebbe tutta l'attenzione di chi guarda.

In questo senso Burri sceglie di essere *astratto*.

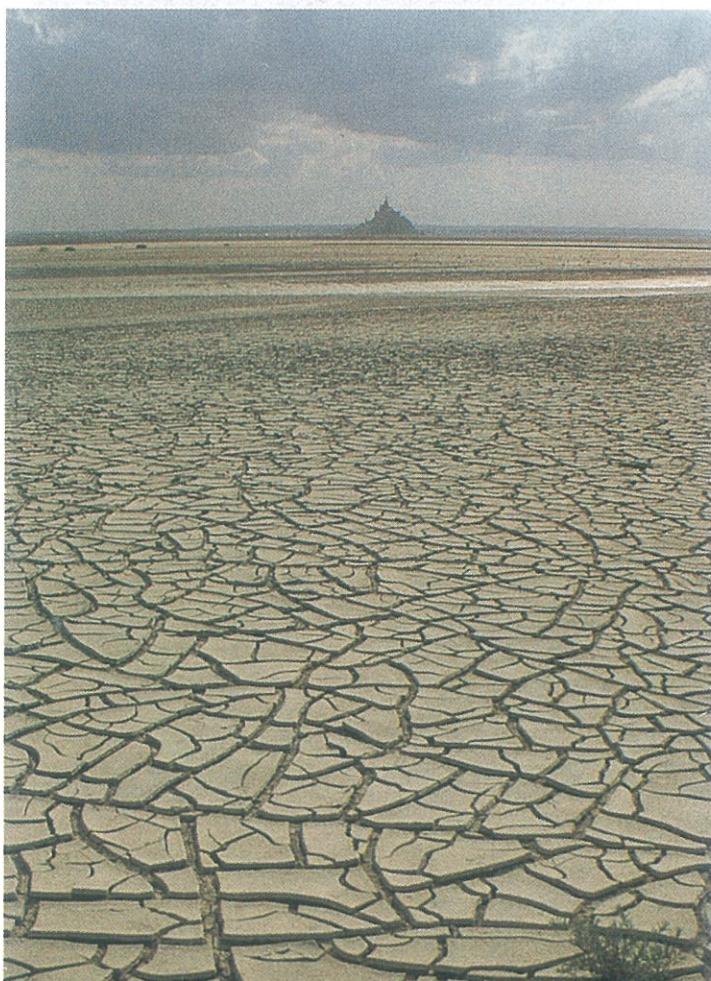


FIGURA 37
Veduta della Normandia.

Anche se capovolgendo la figura si ottiene un'immagine giustificativa della precedente, codesta resterà comunque una cartolina un po' neutra e di nessun valore artistico.

verso giusto del quadro, ha evitato il realismo banale a favore di un disorientamento della percezione. E l'effetto prospettico, all'incontrario, diviene un prodigo.

A proposito di modularità, capita qui un esempio antico ma vicino ai moderni frattali: una struttura che riproduce nelle sue parti, cioè in piccolo, la stessa sua struttura generale.

Consideriamo, tornando a Ravel, quell'elemento fluido che rende inconfondibile il brano. È formato da note rapidissime, raggruppate in moduli fissi, ripetuti all'infinito. Per mezzo di questa moltiplicazione, l'elemento fluido si può spostare, dilagando fra le varie famiglie di strumenti.

La melodia si rigenera salendo più volte dal basso. La tensione, di sicuro, è prodotta dall'impianto melodico, ma non è secondario l'effetto strategico dell'elemento fluido. C'è tensione nel suo dilatarsi o restringersi, nel suo viaggiare attraverso i vari registri. Perché c'è una geometria curata dai piccoli moduli rigidi interni al fluido.

Il prossimo è un processo di accumulazione più allusivo, ridotto ai minimi termini.

FIGURA 38

FIGURA 39

CD 1 - T 17 Ascolto 17 - Anton Webern, *6 Pezzi per orchestra* op. 6 (1909), n. 4.

In lontananza l'annunciarsi di qualcosa.

Un fondo oscuro e dei rintocchi, uno, due, tre, poi continui. Li riassorbe la lontananza.

A conclusione del pezzo, il fondo viene prepotentemente in primo piano e ci investe coi suoi rintocchi, coi suoi rulli di tamburo. Man mano ci cava la pelle e non appena sentiamo che sta per giungere al suo acme: troncato.

Al centro del pezzo è situata una parentesi discorsiva, neutra; accediamo a un paesaggio desolato, i cui rimbombi sordi, i bagliori metallici pigramente minacciosi accumulano più tensione che lo stesso parossismo accumulativo dei suoni.

Una *suspense* nell'aria troppo rarefatta, nel silenzio di tomba.

Ravel sarà sembrato meno moderno accostato a Webern, eppure *Daphnis* è di tre anni posteriore.

Nella diversità più sostanziale dei mezzi impiegati, dei linguaggi, delle idee, dei climi culturali, qualcosa tuttavia accomuna il comportamento dei due compositori. Entrambi scelgono la retorica del processo di accumulazione. Entrambi però lo trattano con accortezza, evitando non solo la crescita a pioggia ma la prevedibilità di un processo rettilineo. Così l'ondata articolazione del processo in processi più piccoli, da parte di Ravel; come l'interruzione del processo sul nascere, e lo spingere verso la fine del pezzo la fase di espansione, da parte di Webern.

La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta; ne avevamo accennato a proposito di Stockhausen. Sono le sorprese a rendere interessante l'esperienza dell'ascolto.

I compositori, per essere tali, non devono mantenere ciò che promettono.

Siamo partiti dal rispecchiamento infinito di Mahler. Approdiamo infine alla moltiplicazione

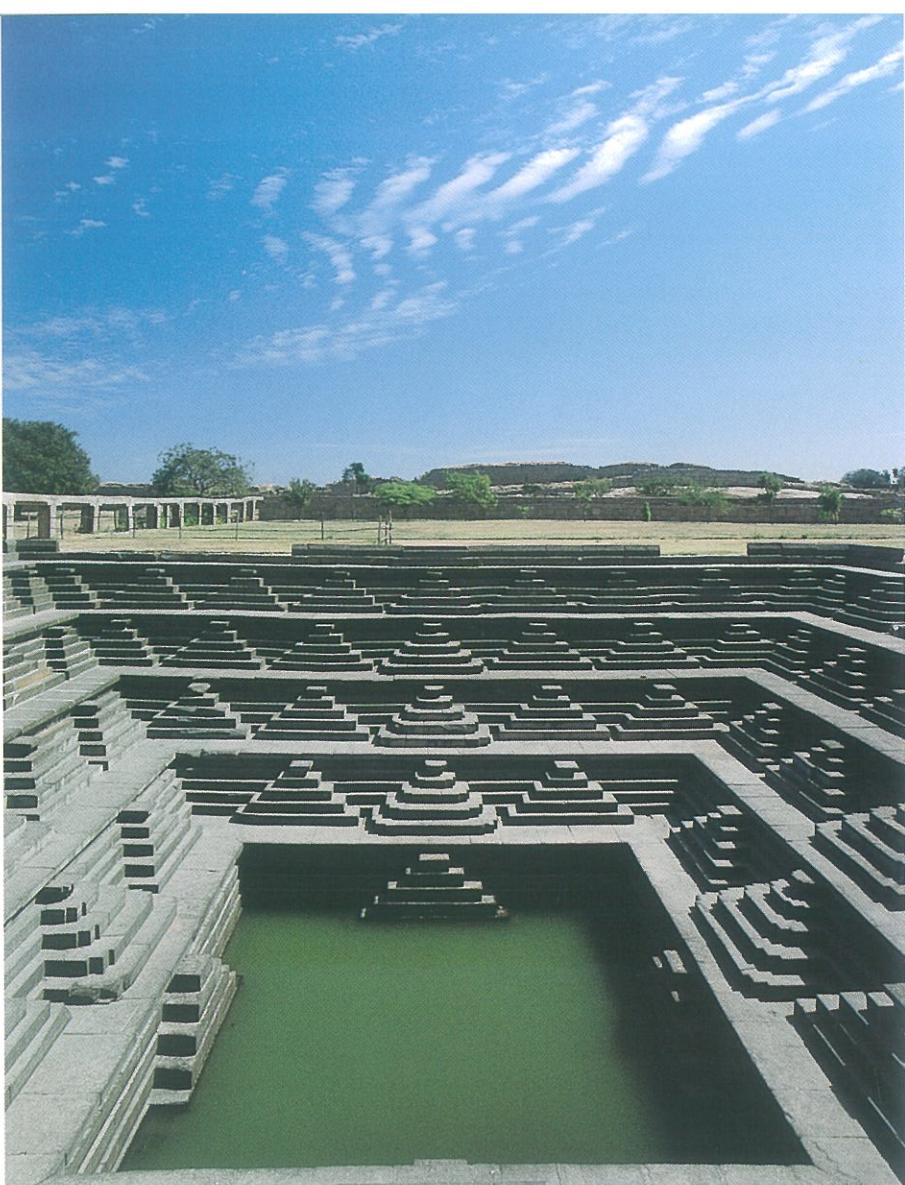


FIGURA 38
Vijayanagara, *Piscina della Reggia* (XIV-XV sec.) (foto di A. Martinelli).

Mentre la geometria euclidea non può applicarsi a un fiore (ma solo a figure astratte), i *frattali* misurano proprio le cose della realtà.

La teoria dei frattali ci insegna, di nuovo, che macrocosmo e microcosmo sono costruiti allo stesso modo, che la struttura dell'atomo è somigliante alla struttura planetaria; che il ramo più grande si biforca come il più piccolo e come le nervature di una foglia; che l'acqua intorno a un ciottolo assume la forma di un intero golfo di mare; e così via. Ciò viene chiamato fenomeno di autosomiglianza.

La struttura d'insieme della piscina è una piramide a gradoni rovesciata, che si restringe in basso. Identica struttura ritroviamo ripetuta e capovolta all'interno dell'opera, nelle singole piramidi che fungono da scalini.

FIGURA 39
Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1912), *Lever du jour*, una pagina della partitura.

Moduli di suoni rapidi, chiaramente individuabili nella notazione musicale. Essi vengono percepiti come un flusso continuo che passa attraverso le famiglie orchestrali. Come giustificare una presenza così preponderante dell'elemento fluido?

Semplice: la didascalia del balletto menziona il mormorio dei ruscelli. Un piccolo spunto che determina e caratterizza tutto l'insieme della musica.

Tuttavia, quando sento dire che questo è un brano descrittivo, mi viene da ridere. Ma vi immaginate un ruscello che si gonfia come il mare?

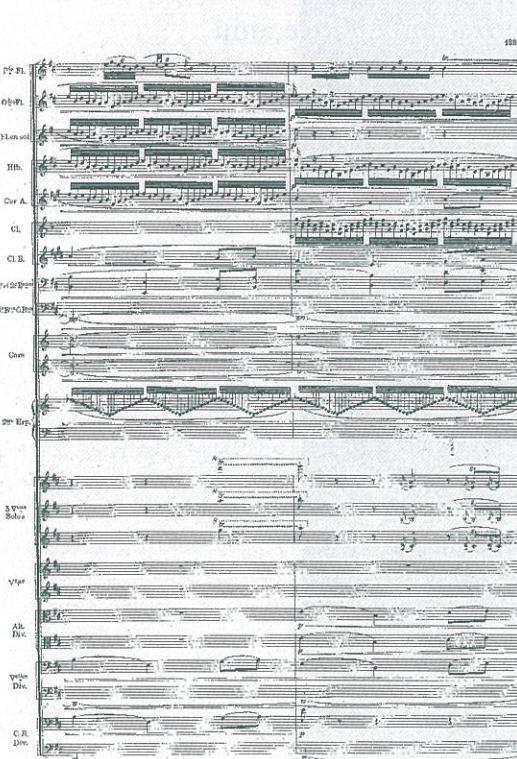
Piuttosto le sue onde spropositate sono modellate sulla passione dei

protagonisti che si ritrovano.

L'antenato del passo in questione è in Beethoven, il II movimento della *Sinfonia n. 6* (1808, *Scena al ruscello*). Ivi troviamo degli assoli di uccelli, che pure trapassano in Ravel brillantemente trasfigurati in apertura del *Lever du jour*.

Per Beethoven è lenta l'acqua soffusa dai due violoncelli solisti. Tramite la velocità dei moduli, Ravel invece ottiene una vera liquefazione o nebulizzazione del suono.

Potremmo paragonare questi moduli a scaglie iridescenti, il cui associarsi determina l'illusione di una superficie scintillante e del movimento (ASCOLTO 16).



elettronica dei suoni. Del 1888 è la Sinfonia di Mahler. *Prometeo* di Nono è del 1985: sono passati cent'anni e la stessa scelta formale non ha perso interesse.

CD 1-T 18 ASCOLTO 18 - Luigi Nono, *Prometeo* (1985), *Isola 2, Hölderlin*.

FIGURE 40 E 41

Brevi suoni vocali sospesi e lievi interventi, i fruscii di due strumenti solisti (flauto basso e clarinetto contrabbasso).

Questi i materiali di partenza, nudi e sparsi. Sparsi: le macchine elettroniche fanno il resto. Ricreano, come una natura artificiale, fenomeni ultrapotenziati in confronto ai fenomeni del mondo reale che già ci sovrastano. Per mezzo di ritardi di varie durate, si va formando un accumulo di echi, una massa, un'onda di suoni inestricabile che avvolge, dentro cui dolcissimamente anneghiamo.

Ricordate di Mahler l'oboe e il clarinetto sfacciati? Anche nella zona centrale di Nono si posano due voci recitanti, non a parole, solo a fonemi. Rendono rugoso il timbro d'insieme.

Poi tutto si scioglie e lentamente s'estingue.

Di fronte a questa complessità indecifrabile si prova una sensazione di paura, quasi fossimo dinanzi al manifestarsi delle voci del non umano, ai fenomeni di una natura di nuovo sconosciuta. È forse l'origine spaziale dell'eco? Evoca l'incommensurabile delle montagne, ma anche le chiese, e gli antri magici dei nostri progenitori.

Il risveglio dell'irrazionale, d'altronde, non è forse il bello di questa musica, anzi di tutte le musiche eredi del potere d'Orfeo?

FIGURE 40 e 41
Luigi Nono, *Prometeo* (1985),
Isola 2, Hölderlin. Due pagine consecutive della partitura.

Alla fine della prima pagina l'onda di suono raggiunge il culmine e protende una cresta di consonanti aspre: è il testo disgregato in fonemi da due voci recitanti.

Da qui il processo di moltiplicazione comincerà a calare solcato da nuovi elementi, visibili nei righi strumentali.

Ma ascoltare e simultaneamente leggere queste pagine è impossibile, ci si perde.

Bisogna pensare che ogni evento sonoro viene sempre rilevato (e accumulato agli altri) dagli apparecchi elettronici: noi continuiamo a sentire la massa degli echi precedenti insieme con ciò che viene man mano prodotto dagli esecutori.



LEZIONE 3

LITTLE BANG

Quando siamo dinanzi a un quadro, l'occhio non stenta nel valutare l'insieme, nell'identificare la fisionomia delle singole forme e nel metterle in relazione. Ognuno di noi fa queste operazioni automaticamente.

A somiglianza dell'occhio che febbrely percorre lo spazio, può l'orecchio spostarsi su e giù nel tempo? Assolutamente no: la musica scivola e non si torna indietro, perché nel tempo la musica è radicata.

Non v'è metafora del tempo che non risulti approssimativa e sfocata, freccia o flusso che sia. Il tempo in sé sfugge soprattutto alle definizioni delle scienze.

Ciononostante l'uomo ha costruito raffinati meccanismi per scandire il tempo, e vive nella loro gabbia. Se però non vi fossero gli orologi, come l'individuo percepirebbe il tempo? Come un susseguirsi di eventi ciclici, riconosciuti al loro variato ritorno.

La periodicità dei fenomeni astronomici elementari serve a misurare la nostra stessa vita, ma la ragione di questa misurazione appartiene già alla collettività e al suo bisogno di coordinamento.

A tale proposito la vita di San Benedetto registra un'esperienza psicologica decisiva per lui e, indirettamente, per noi, data la portata culturale incommensurabile del personaggio.

Durante gli anni del suo eremitaggio San Benedetto è rintanato sotto rocce inaccessibili: una campanella tirata da una corda dovrebbe segnalargli l'arrivo del cibo. A un certo punto il congegno va fuori uso: San Benedetto, perdendo quel labile contatto col mondo, smarisce addirittura il senso delle stagioni.

La breve esperienza di un brano musicale si rivela particolarmente variegata per coloro che ascoltano. C'è chi si abbandona a una marea di sensazioni informi e chi invece riesce a seguire l'evolversi dell'immagine musicale. Questi ultimi con l'esercizio potranno affinare i gradi di un consapevole godimento estetico.

In effetti il compositore ha predisposto la sua opera per mezzo di elementi sonori, ciascuno con una propria durata.

L'opera è dunque costituita di segmenti di tempo. Segmenti ordinati. Tuttavia i criteri usati dal compositore per ordinarli non sono specificamente temporali.

Ecco, qui facciamo i conti col senso dello spazio che è alla base della musica. Non intendo lo spazio reale, ma lo *spazio mentale*. Prima ancora che dettare le regole dell'organizzazione compositiva, lo spazio organizza la percezione musicale.

La nostra esperienza del tempo si attua nell'istante presente.

Ogni istante passato non ci appartiene più e l'istante futuro non è ancora giunto.

La coscienza del tempo è una relazione fra istanti.

Chi ascolta pone in relazione ciò che sente con ciò che ha già sentito.

Dobbiamo ipotizzare tutto un lavorio inconscio perché rapidissimo: la mente "esce" dal presente, va nella memoria, mette in relazione con gli eventi precedenti l'evento che ha ascoltato, "rientra" nel presente, e così via.

Questo lavorio ci serve a riconoscere gli elementi ricorrenti nel discorso musicale. E ciò avviene a ogni livello di articolazioni, piccole e grandi. Un'attività mentale che praticamente si identifica con la percezione stessa di un brano musicale e del tempo.

La continuità temporale è dunque fatta di piccole discontinuità di coscienza. La nostra mente integra i momenti di vuoto.

L'intermittenza è continua e serve a confrontare ogni istante di musica con gli istanti già memorizzati. Senza l'intervento della memoria la dimensione temporale produrrebbe un presente di istanti irrecuperabili, non relazionabili. Il tempo girerebbe a vuoto, e noi non sospetteremmo neppure la sua esistenza.

Tramite la memoria confrontiamo porzioni successive di tempo, vaste porzioni, come pure elementi minuscoli. Confrontiamo quello che stiamo ascoltando con ciò che abbiamo già ascoltato. Significa che ci portiamo fuori dalla dimensione temporale, fuori dal flusso presente, e colleghiamo e localizziamo secondo una logica puramente spaziale.

Tale processo di interazione fra istante e memoria rende possibile percepire e concepire la forma musicale, rende possibile percepire e concepire lo stesso divenire musicale.

La forma è quella strategia del compositore che dispone le parti di un'opera. Una strategia di elementi, di blocchi di elementi, in relazione tra loro. Ciò avvicina la forma musicale a un progetto architettonico.

Il senso della forma musicale è un senso architettonico.

Se il legame fra gli eventi sonori avviene nella nostra mente, fuori dal tempo, a maggior ragione dobbiamo affermare che la logica musicale è di per sé spaziale.

Il campo nel quale la musica prende corpo è una temporalità fortemente spazializzata. Intendiamoci: non diventa visiva, la musica. Essa è e rimane dell'orecchio. Tuttavia la sua organizzazione, le sue connessioni logiche provengono alla nostra mente dal mondo visivo, dal mondo dello spazio.

Come ha potuto la spazialità farsi così intrinseca all’ascolto?

Dobbiamo premettere che le percezioni umane agiscono tutte simultaneamente. Mentre ascoltiamo non cessiamo di vedere, di annusare. Abbiamo anche un certo sapore in bocca o sentiamo i contatti della nostra pelle. E c’è, ben oltre i tradizionali cinque sensi, una percezione che riguarda il nostro stato generale, l’equilibrio e la posizione del corpo, l’orientamento. Sentiamo caldo o freddo, se siamo stanchi o riposati, se l’aria è viziata o meno ecc.

È chiaro che i diversi sensi si influenzino a vicenda, sconfinando uno nell’altro. Anzi, l’idea di sconfinamento non è esatta; rispetto alla reciproca influenza dei sensi dovremmo dire che una sensazione finisce col prendere alcuni criteri percettivi delle altre. Già nella definizione primaria delle qualità del suono non ci serviamo di criteri acustici, bensì di criteri provenienti dalle altre sensazioni. E dunque: definiamo un suono acuto o grave usando concetti di provenienza tattile, ma è chiaro che nessun suono punge e nessun suono si può soppesare sulle nostre mani.

Oltretutto, la percezione di una punta sconfina nel dolore, e il peso non è solo una sensazione tattile, è una valutazione complessa operata per mezzo della nostra struttura muscolare e ossea.

Un certo raggio di influenza reciproca dei sensi che potremmo chiamare inerzia sinestetica, ci viene quindi dall’essere sempre la percezione umana una globalità percettiva.

Ma torniamo alla domanda di prima: come ha potuto la spazialità farsi così intrinseca all’ascolto?

Vi è un fatto che nella storia umana assume un’importanza sintomatica, ed è l’invenzione della notazione musicale.

La notazione usa solo supporti di natura spaziale. In origine tavolette dalla superficie incerata; poi giungeranno pergamene, poi il foglio di carta. I segni musicali vengono distribuiti, disseminati nello spazio.

Quando si dice che la notazione nasca come esigenza mnemonica, per ricordare meglio, non si afferma proprio la verità. L’atto stesso del fissare i particolari di una musica contiene in sé l’esigenza della perfettibilità. Meglio disporre significa meglio ricordare, e viceversa. Un ordinamento migliore lascia un ricordo migliore, e viceversa. Ma *ordinare* gli elementi di un linguaggio significa *metterli in relazione*, cioè organizzarli. Visto da questa angolazione il bisogno di ordinare è affine a quello di progettare, è quasi sinonimo.

Se nel linguaggio musicale sia nata prima la tendenza visiva o la notazione, è quesito accademico.

Comunque sia, per nostra comodità, potremmo far coincidere questi due aspetti. Presso i Greci, il momento in cui per la prima volta una musica fu notata su una superficie, scocca nel VI secolo a.C.

Come si memorizzava prima? C’era la tradizione orale, si memorizzava ascoltando. Prima della nostra epoca, la musica ha prodotto pezzi assai corti. Il campo della memoria musicale era probabilmente ristretto, più circoscritto all’istante del presente. Che fosse meno sviluppato

il senso “architettonico” della memoria musicale?

Non è stato così per altre discipline. Nella retorica classica il metodo mnemonico si serviva letteralmente di immagini architettoniche: per memorizzare un’orazione essa veniva collocata in un palazzo immaginario, secondo una stretta corrispondenza tra concetti e frasi da una parte, elementi della costruzione dall’altra. Allora la retorica abitava colonnati, e nicchie, e finestre.

Rinviamo agli studi della Yates sul teatro della memoria di Giulio Camillo, o direttamente a Cicerone.

Che vuol dire scrivere la musica?

Vuol dire usare sistemi simbolico-grafici, cioè sviluppati e ordinati spazialmente. Ciò presuppone l’intervento di strutture logiche spaziali. Scrivere musica offre la possibilità di *fissare*, controllare, progettare in lettura *simultanea* quello che nel tempo ascolteremo invece *in successione*.

La notazione permette anche di sovrapporre più suoni nello stesso istante, rende più complesso l’aspetto verticale, consente e sviluppa il senso dello spessore sonoro e del timbro.

Possiamo dire che dal momento in cui nasce la notazione, la visione presta alla musica l’illusione della simultaneità. Simultaneità di passato, presente e futuro. La pagina scritta attutisce lo scorrere inarrestabile del tempo.

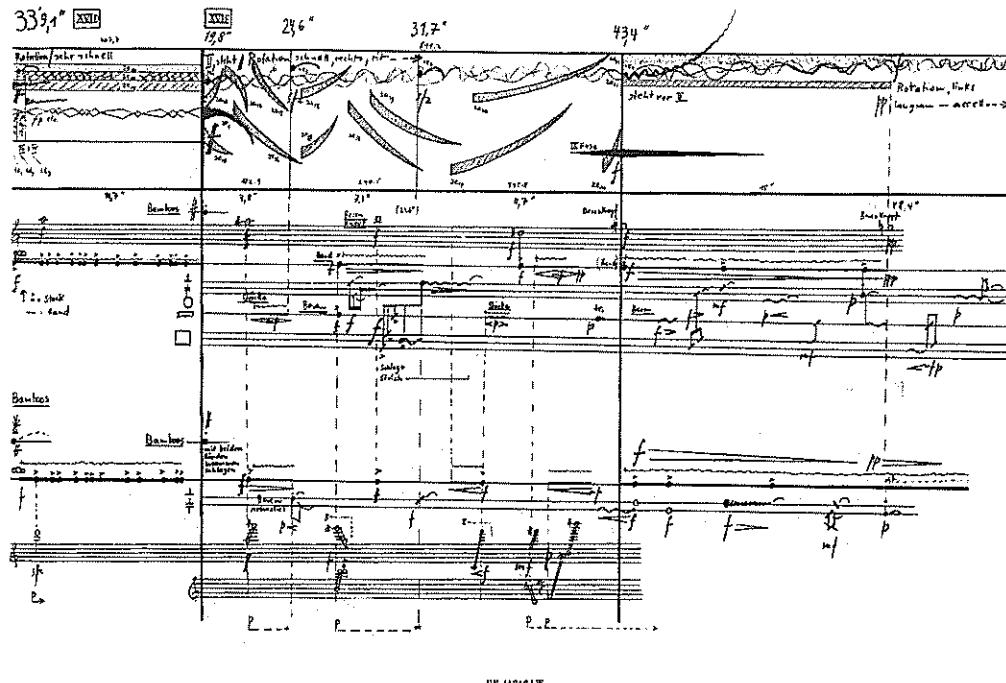
Di questo prestito la musica resterà debitrice allo spazio e alla visione. Come credere che per secoli l’uomo abbia potuto scrivere impunemente la musica? Che il foglio non abbia voluto vendicarsi impregnando a poco a poco di spazio i suoni?

Nel cammino attraverso la storia, la musica va accentuando la sua visualità; parallelamente, l’utopismo costruttivo sempre più mette radici nei compositori. Per chi dispone di più mezzi, sarebbe assurdo non adoperarli.

Badiamo bene: non è tanto il contrappunto a incarnare il senso architettonico, il contrappunto che intreccia più linee nello spazio sonoro. È invece il sinfonismo classico, apparentemente più semplificato e unitario, che matura il senso architettonico proiettato nel tempo.

Una sinfonia è anzitutto concepita per *masse* di strumenti che si alternano, contrastano, compenetrano, dissolvono. Inoltre, una sinfonia è organizzata per *blocchi* tematici che si alternano, contrastano, compenetrano, dissolvono. Masse di strumenti e blocchi tematici. Masse e blocchi: tali concetti vengono inequivocabilmente dalle percezioni spaziali, e la loro organizzazione somiglia all’architettura. Anzi, dobbiamo dire che è già lo stesso meccanismo del *tema*, fatto di relazioni tra elementi melodici, a seguire una contrapposizione spaziale, a usufruire di una dislocazione mentale differenziata. Il ritorno del tema, infatti, le sue successive apparizioni trasformate, tutto ciò richiede alla nostra mente un enorme lavoro, simultaneo al passare dell’ascolto. È la memoria a fare la spola fra istante presente e istante memorizzato, fra tema presente e tema memorizzato. Nella facoltà di riconoscere le figure sonore ha origine la percezione della forma musicale.

FIGURE 42-46



© Karlheinz Stockhausen, Kettenberg 15, 51515 Kürten, Germany.

FIGURA 42

Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1960), versione per suoni elettronici, pianoforte e percussione. Penultima pagina della partitura.

Un esempio di notazione contemporanea.

Ci si offre lo spaccato di tre settori sovrapposti, uno per ognuna delle componenti che suonano simultaneamente.

Nel settore più in alto seguiamo sommariamente i suoni elettronici registrati. Essi fanno da filo conduttore ai due esecutori.

Nel settore al centro è notata la parte del percussionista. Quello in basso è invece il settore riservato al pianista, che pure suona qualche strumento a percussione.

Alcuni suoni servono anche da riferimento e sezionano verticalmente il foglio, suddividendo in misure irregolari.

Sappiamo che il tempo, per consuetudine secolare, scorre orizzontale,

da sinistra a destra, nella direzione della scrittura di parole.

Proporzione spazio-temporale significa che a una maggior lunghezza (di linee, per esempio) corrisponde una durata maggiore. Così la prima sezione, a sinistra della pagina, è visibilmente più breve delle successive.

I numeri decimali intorno al settore dell'elettronica danno la misurazione cronometrica del tempo, in minuti secondi.

Per le due parti strumentali, i simboli musicali navigano in campo libero; mentre la parte elettronica si avvale di una corrispondenza diagrammatica più stretta: fra segno nello spazio e suono nel tempo, fra gruppi di segni e gruppi di suoni.

FIGURE 43 E 44
Walt Disney, Elaborazione sonora per un cartone animato di Goofy (1937).

Approdiamo senza prevenzioni in un diverso àmbito culturale, il cinema d'animazione.

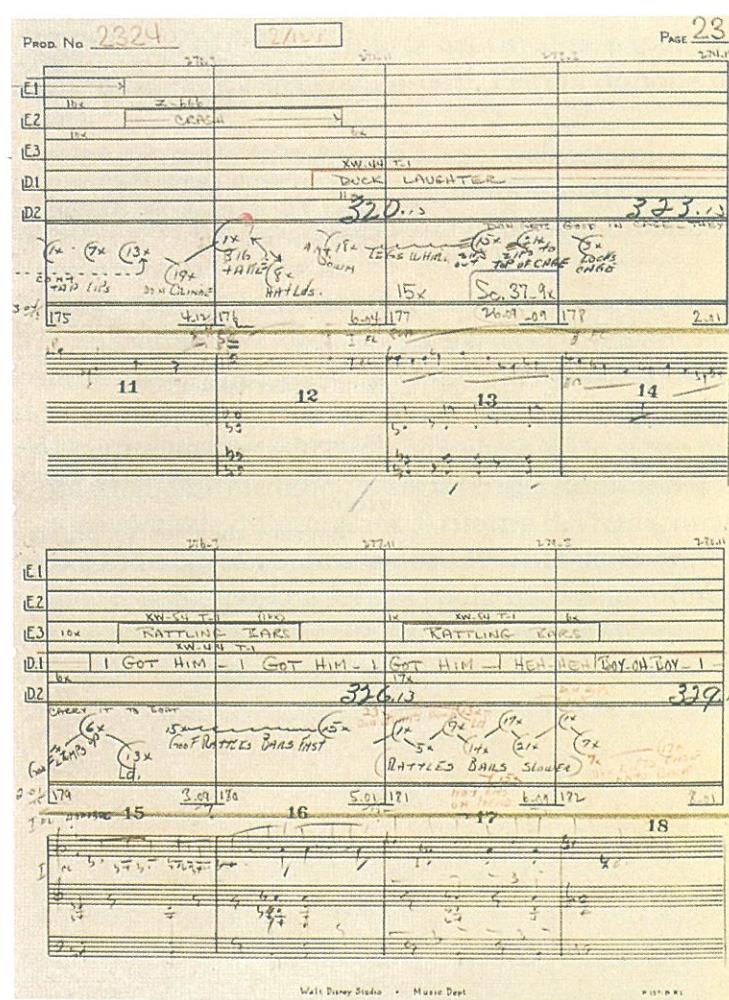
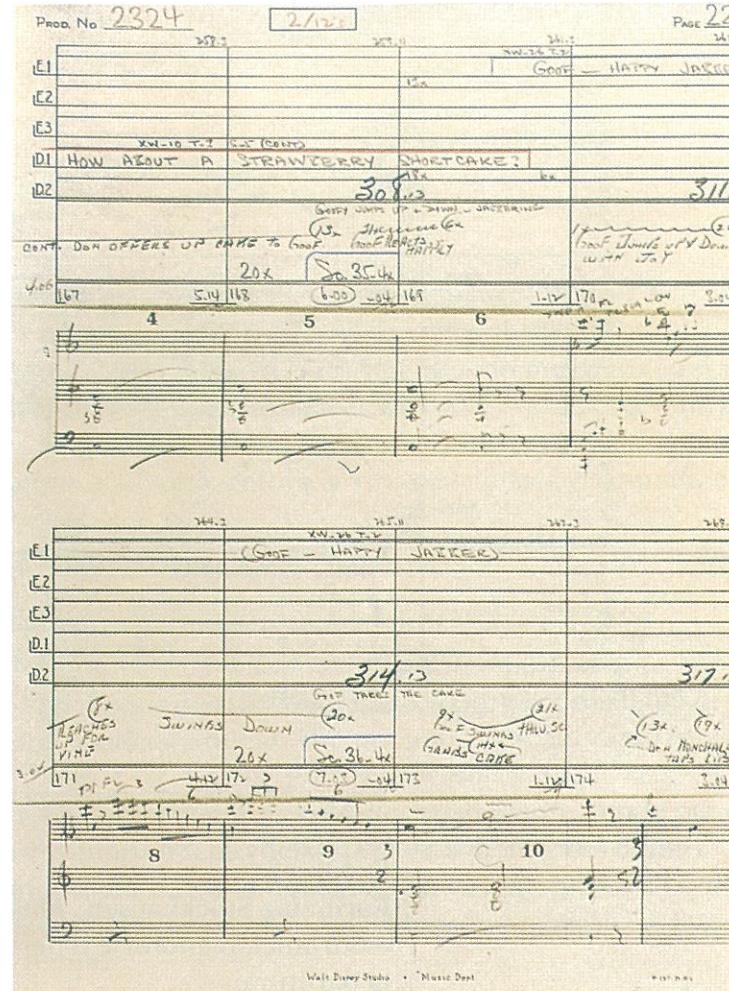
Queste due pagine, precoci rispetto alla musica d'avanguardia del dopoguerra, testimoniano quanto siano ramificate le manifestazioni dello spirito umano.

Nei tre sistemi superiori sono segnati i rumori; due altri sistemi racchiudono le voci. L'azione è descritta, sia verbalmente sia graficamente, in una zona centrale a campo libero.

Sotto ancora, leggiamo la musica d'accompagnamento, scritta in battute tradizionali, ma un po' dilatate in modo da aderire, istante per istante, all'incedere minuzioso degli eventi rumoristici.

È palese qui l'insorgere di un'esigenza importante, quella di sincronizzare il film nei suoi molteplici aspetti.

Notiamo, come poi in Stockhausen (Fig. 42), la coesistenza di varie notazioni: tradizionali (simboliche), grafiche (spazio-temporali), tecnologiche (misurazione in secondi).



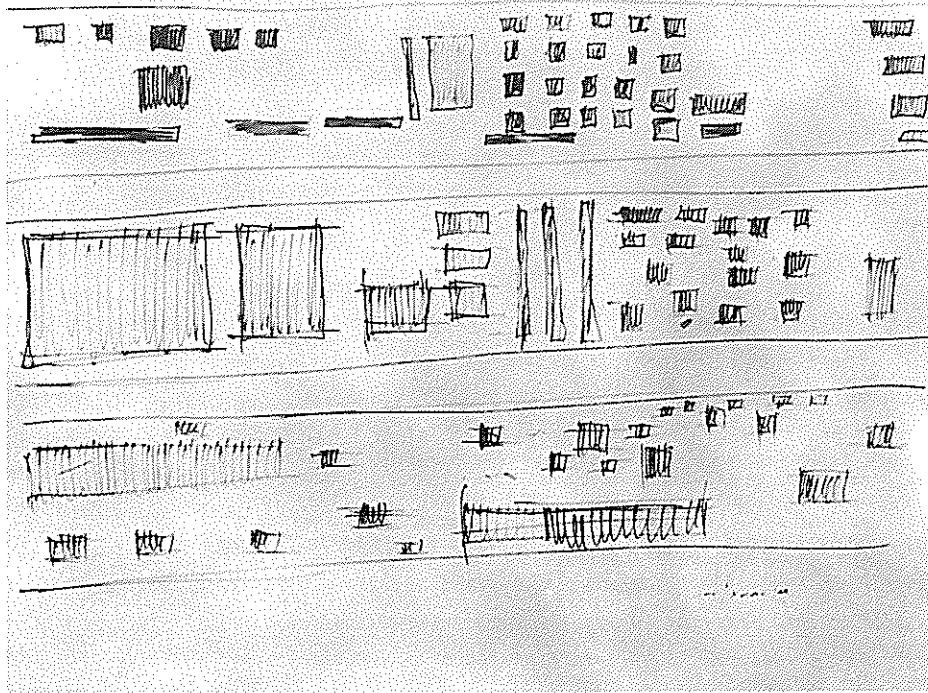
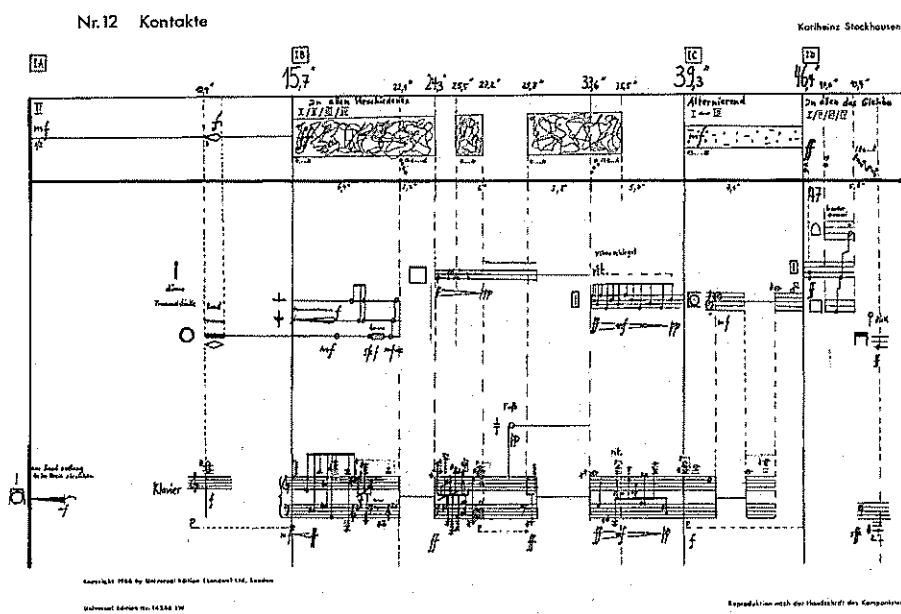


FIGURA 45
Lucio Fontana, *Studio per decorazione spaziale* (1947).



© Karlheinz Stockhausen, Kettenberg 15, 51515 Kürten, Germany.

FIGURA 46
Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1960), versione per suoni elettronici, pianoforte e percussioni. Prima pagina della partitura.

Che si tratti di una coincidenza nulla toglierebbe all'incredibile somiglianza: confrontiamo le strisce orizzontali del disegno di Fontana e della pagina musicale di Stockhausen, le forme rettangolari piene giustapposte, comuni a entrambi.

FIGURA 47

Pierre Boulez, *Pli selon pli* (1967), *Don*, pagina iniziale.

A sinistra, evidenziato, il boato generatore. Al centro si espande la frase musicale col testo di Mallarmé. A destra l'ultima scia di risonanze prodotta dal *bang* (ASCOLTO 19).

Vorrei concludere con un corollario importante sull'intensità.

L'intensità è il parametro che presiede a una delle qualità fondamentali del suono: la *dinamica*, per cui distinguiamo il *piano* e il *forte*. Ebbene, tale distinzione affonda le sue radici nella spazialità. Un suono *forte* mette in allarme fisico e psichico il nostro corpo.

Sempre per restare al sinfonismo e all'orchestra, un suono *forte* si protende a toccare, ci minaccia c'investe ci travolge, un suono *piano* si allontana e le nostre pulsazioni si acquietano. La nostra musica ha assunto dentro di sé, attraverso un processo millenario, l'illusione della vicinanza e della lontananza, ovvero dello *spazio ambientale*.

Ci siamo occupati finora di elementi formali di notevoli dimensioni, quali sono i processi di accumulazione.

Ma la nostra ricerca può indirizzarsi verso prospettive meno generali. Riducendo la distanza di osservazione prenderemo in esame forme più piccole, cominceremo a scorgere i particolari dell'organizzazione musicale.

Non scenderemo tuttavia nella grammatica: a noi interessa la logica con cui sono organizzate le aggregazioni sonore.

Continueremo col metodo degli ascolti comparati, utile sia ai musicisti sia ai non musicisti. Ascoltati fuori del contesto di origine, i nostri esempi acquistano evidenza e noi riusciamo a riconoscere i processi nonostante diversità d'epoca e stile: la storia si comprime dinanzi a noi, e improvvisamente i nostri antenati ci sembrano contemporanei. In qualche caso, addirittura sembra che diversi compositori scrivano un medesimo pezzo.

Proveremo ora a seguire la storia di una configurazione caratteristica che ho chiamato *little bang*, o *big bang*, a seconda della sua carica.

Essa si verifica soprattutto in momenti di massima stasi.

Tutti sappiamo cos'è il *big bang*: l'esplosione iniziale da cui sarebbe nato l'universo, il momento da cui comincia l'espansione del cosmo.

Quella del *big bang* è una teoria. Che essa sia vera o meno non ci riguarda. Ci riguarda invece l'immagine concettuale associata alla teoria.

Attenzione: prima del *big bang* non c'è niente; il niente è la stasi per eccellenza. Perciò ho scelto il concetto del *big bang* per dare un nome alla nostra configurazione musicale.

È indispensabile acquisire una doppia visione dell'esperienza: da vicino per i particolari, da lontano per il senso. È indispensabile collegare macro e microcosmo, gli aspetti generali con quelli particolari e viceversa. Cercheremo di farlo ancora qui, idealmente guardando agli antichi come ce li figuriamo oggi.

Ricordate la metrica? *Arsi* è un accento forte dopo uno debole ($\wedge \cdot$). *Tesi* è un accento debole dopo uno forte ($\cdot \wedge$): questa combinazione elementare ci torna assai utile.

Immaginate ora una tesi ingigantita ed estesa a due gruppi di suono. Il primo gruppo è più energico, il secondo è leggero come una nuvola e sembra scaturire nella scia del primo.

L'evento iniziale tende a contrarsi: può essere addirittura istantaneo, un solo accordo, e ciò lo rende ancora più energico, mentre l'evento-scia tende a distendersi, a sfrangiarsi.

L'energia concentrata tutta su un evento brevissimo è maggiore dell'energia distribuita su un gruppo di suoni; lì l'energia si disperde.

Vi sono pezzi che cominciano con un *big bang*:

FIGURA 47 ASCOLTO 19 - Pierre Boulez: *Pli selon pli* (1967), *Don*, inizio.

CD2 - T 1

Non è necessaria un'esplosione gigantesca perché vengano associate le due componenti, quella più energica e la sua scia, l'esplosione e i frammenti che essa scaglia. Il *bang* può essere veramente un piccolo *bang*, circoscritto a dimensioni ed effetto più brevi. Basta poco perché un elemento sembri prendere una posizione di supremazia e attragga gli elementi deboli. Viceversa, questi sembrano gravitare nell'orbita dell'evento di peso maggiore.

Nella nostra percezione è insito il bisogno di collegare, e ciò vale anche per elementi eterogenei fra loro.

In realtà i suoni o gli insiemi che ci interessano possono essere separati dal silenzio o da altri suoni: sarà il nostro orecchio a collegarli. La nostra percezione instaura una rete infallibile di rapporti fra gli elementi che percepisce.

Quali i criteri con cui relazioniamo i dati della sensazione?

Prima ancora dei criteri misurativi, in apparenza più semplici, dovremmo porre i criteri qualitativi.

Fra questi la somiglianza è importante anzitutto per il meccanismo percettivo in sé, basato sulla dualità conoscere-riconoscere. Certamente tutti abbiamo sentito parlare del sistema binario, su cui funzionano la mente umana e i computer.

Consideriamo la minima successione di elementi. Tra due elementi, il secondo può essere uguale o diverso rispetto al primo. Se il secondo è diverso dal primo lo acquisiamo accanto a esso, se no, lo riconosciamo uguale al primo.

Conoscere e riconoscere: tale il meccanismo binario che si attua nel microcosmo della nostra mente, per mezzo di piccole coppie di dati, di numero sterminato.

Torniamo alla nostra figura, che si attua nel cosmo dei raggruppamenti.

Qualora pure gli eventi fossero davvero diversi fra loro, la loro vicinanza è sufficiente ad associarli.

Se il primo dei due eventi si distingue vuoi per incisività, vuoi peso, o forza, esso assumerà il ruolo di madre, di evento generatore: è il caso del *little bang*, dove la componente più leggera sembra levitare al seguito di quella più pesante. La nostra percezione istituisce continuamente collegamenti di causa-effetto tra i fenomeni.

Quando in una situazione musicale statica interviene un evento imprevisto, esso non sarà senza conseguenze. Possiamo sintetizzare così, in due parole, la strategia attuata dal compositore nel collocare questo tipo di configurazione: una strategia della sorpresa.

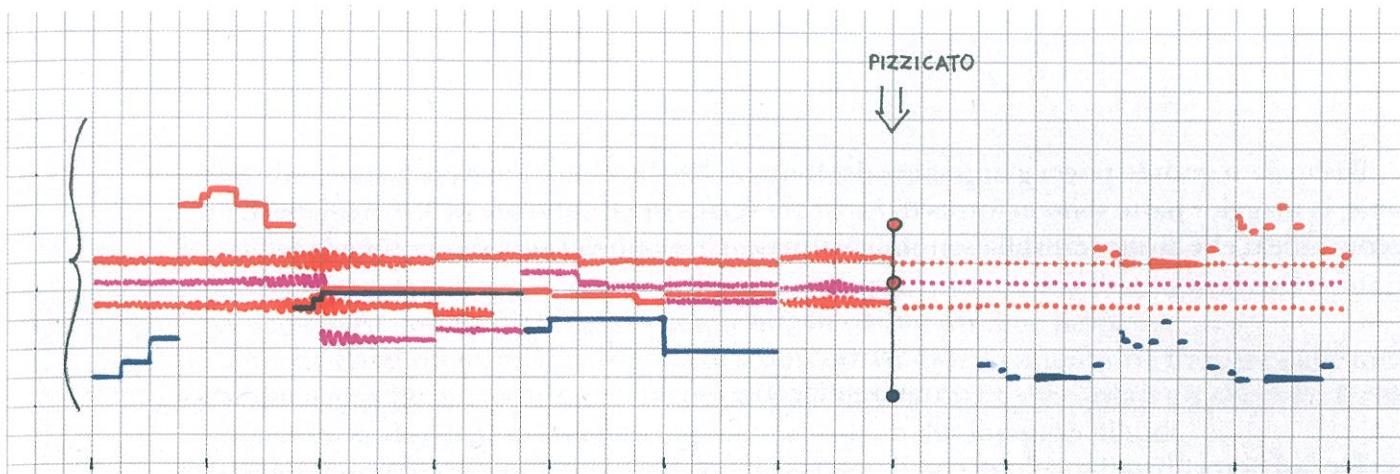


FIGURA 48

Franz Schubert, *Quartetto* op.161 (1826), II movimento. Diagramma delle battute 147-157.

Rileviamo la scrittura accordale di questo passo, più solita alle fusioni orchestrali che alla linearità di un quartetto (ASCOLTO 20).

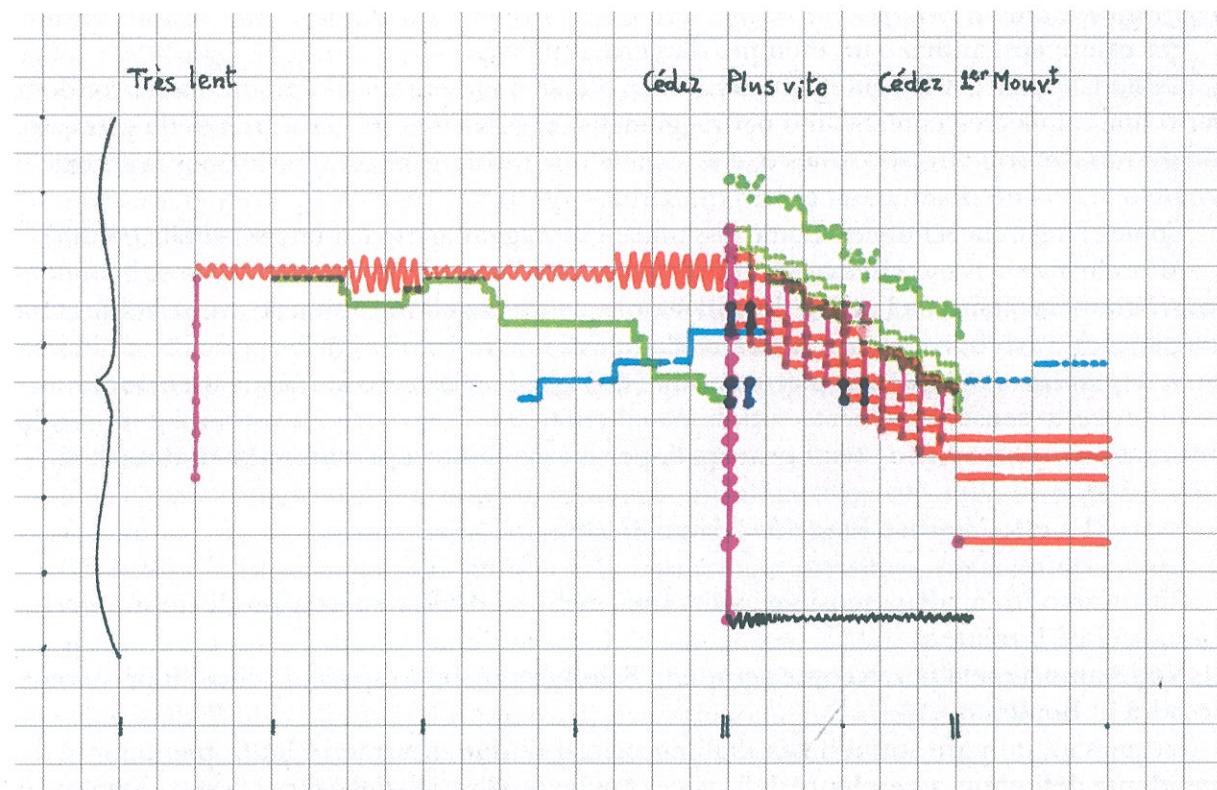


FIGURA 49

Maurice Ravel, *Shéhérazade* (1903), n.1, *Asie*. Diagramma dell'inizio e del *bang*.

Rosso gli archi, verde i fiati, blu gli ottoni. In azzurro gli interventi della voce, nero per i timpani. Omessi gli strumenti a percussione ad altezza indeterminata (ASCOLTO 21).

Bashō è un grande poeta giapponese del lontano XVII secolo. Componeva poesie brevissime, la maggior parte sono in forma di *haiku*: tre versi, rispettivamente di 5, 7, 5 sillabe. È un genio asceta che si affaccia sulla sensibilità attuale. Cito uno dei suoi più noti *haiku*:

L'antico stagno
salta una rana
rumore d'acqua.

Tre fasi percettive, coincidenti con i tre versi: la stasi, il movimento (piccolo e istantaneo), la conseguenza del movimento.

Tre concetti: l'immobile, l'eterno; il momentaneo, il contingente; infine lo sgorgare di una sorta di globalità sensoriale, quasi a coniugare le prime due fasi.

ASCOLTO 20 A e B - Franz Schubert, *Quartetto* op. 161 (1826), dal II movimento.

CD2 - T 2

Per essere così antico è un esempio davvero esplicito.

Le onde di accordi tremolati tendono a placarsi, a sgombrare il campo e siamo condotti verso una calma crescente. Stiamo per raggiungere la stasi ed ecco, ci sorprende un pizzicato. Un evento abnorme in tale contesto, che assume una funzione di rottura violenta: si scioglie il tremolo in accordi ribattuti, un elastico pulsare.

Come ci inganna Schubert? Come dissimula il sopraggiungere dell'imprevedibile evento?

Affinché faccia il suo effetto, esso deve giungere all'improvviso, non previsto dall'ascoltatore. Schubert dissimula l'arrivo del pizzicato per mezzo dell'intensità. Se avesse voluto una preparazione avrebbe messo il pizzicato alla fine di un crescendo (<). Lo pone invece in una zona di *pianissimi* e dopo una piccola onda (<>) che ha allentato la nostra attenzione.

In un certo senso, il pizzicato sottolinea ed enfatizza un raccordo fra sezioni e un modo inventato di reintrodurre i temi principali, per mezzo di un repentino salto d'atmosfera.

ASCOLTO 21 A e B - Maurice Ravel, *Shéhérazade* (1903), n. 1 *Asie*, inizio.

CD 2 - T 3

Ritroviamo un'analogia tensione. Alita una nebbia sottile e increspata di violini, sicché l'atmosfera è luminosa.

Non siamo a metà pezzo come accade in Schubert; ci siamo spostati verso l'inizio, come accadrà in Boulez.

La staticità mi pare sottolineata dall'incrociarsi di due movimenti lenti: pigramente discendente dell'oboè, ascendente della voce. Anche qui l'arrivo del *bang* ci fa sussultare ma è un'esplosione sommessa, lo spalancarsi di un mondo di cui Ravel frena la retorica a effetto.

Come si presenta questo *bang*?

Come un improvviso baluginare di suoni di danza, che scivola giù, lungo il rabbrividire

dei violini, e s'assorbe sullo sfondo di un accordo soffice.

Il *bang* forma tutt'uno con la sua scia.

Possiamo rappresentare l'insieme di questo *little bang* con un diminuendo (>) fino a scomparire. L'impatto viene sostenuto dall'ingresso improvviso di tutta l'orchestra: essa conferisce slancio (o impulso) al registro acuto, che in sé non avrebbe peso.

Anche Ravel dimostra una volontà di sorprendere. Questa intenzione traspare dalle indicazioni agogiche: un *molto lento*, che per di più rallenta, mal si raccorda a un *più svelto*. E così un *pianissimo* di pochi strumenti congiunto al brusco diminuendo di tutti.

Possiamo infine considerare l'irrompere dell'orchestra, nutrita di pizzicati, come amplificazione dell'impercettibile pizzicato dell'inizio.

Quel minuscolo evento rende pungenti i trilli; gioca, in piccolo, una funzione di attacco sintetico sul suono dolce dei violini con sordina.

E alla luce dei suoi precedenti storici eccoci di nuovo a considerare l'esempio di Boulez.

Notiamo anzitutto la scia di suoni lasciata dall'accordo iniziale. Evoca il senso della risonanza, indizio che l'esplosione dell'orchestra avvenga in uno spazio mentale vuoto. E il colore del *bang*? Seppure brevissimo: un baleno scuro.

Così esordisce il polittico su testi di Mallarmé dal titolo generale *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (Piega a piega, ritratto di Mallarmé).

Il brano specifico si chiama *Don* (dono), titolo parziale di un sonetto di cui Boulez mette in musica soltanto il primo verso. Il titolo intero dato da Mallarmé sarebbe *Don du poème* (il dono della poesia).

Un gesto che vuole apparire cosmogenico, questo di Boulez?

O dobbiamo cercare nel testo una spiegazione? Il verso, fra l'altro, viene esaurito subito, tutto d'un fiato, proprio come conseguenza prodotta dal *bang*. Nel resto del pezzo il canto non interviene più, se non per anticipare, come in stato di *trance*, brevi frammenti dei pezzi seguenti del polittico.

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée, queste le parole.

Non ci deve sfuggire che il gruppo di suoni, che contiene le parole, rallenti, si diradi. Sarà forzato insistere su un ulteriore parallelo col dilatarsi iniziale dell'universo?

Gli studi di antropologia sui simboli e le cosmologie primitive, possono aver fatto da mediazione, essendosi molto divulgati negli anni di Boulez.

Traduciamo ora Mallarmé: *Io ti porto il figlio di una notte d'Idumea*. Il fanciullo che viene portato in dono è la poesia. Gli Idumei erano una popolazione confinante con gli antichi Ebrei, e nella Bibbia gli Idumei vengono disprezzati come pervertiti e sterili.

Stranamente Mallarmé veste d'immagine il pensiero dell'uomo comune per cui l'arte è un piacere troppo raffinato, cioè perverso.

Boulez è a sua volta artista nel ghiaccio. Gran teorico, per anni seguace e divulgatore del paradosso estetico di Stravinsky, secondo cui la musica sarebbe un linguaggio oggettivo e inespressivo. Inoltre direttore d'orchestra di tale carisma e precisione che la gestualità totemica

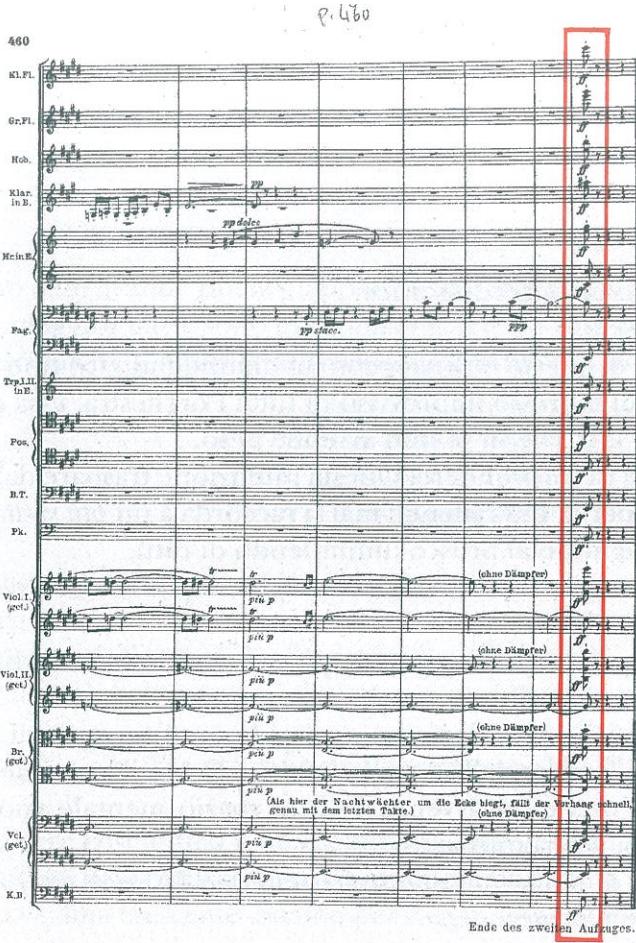


FIGURA 50

Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga* (1868), la pagina finale del II atto.

In evidenza, sul lato destro, l'accordo-sipario.

QUADRO TERZO

239

LA BARRIERA D'ENFER.

Al di là della barriera il boulevard esterno e, nell'estremo fondo, la route d'Oriane che si perde lontana fra le alte case e la nebbia e brilla del febbraio; al qua, a sinistra, un Cabaré è il piccolo largo della barriera, a destra il boulevard di Marsiglia; a sinistra, quello di Marsiglia, a destra il boulevard di Parigi.

Il Cabaré ha per insegna il quadro di Marcello « Il passaggio del Mar Rosso », ma sotto invece a larghi caratteri vi è dipinto « Al porto di Marsiglia ». Ai lati della porta vi sono pure dipinti a fresco un turco e uno zavoo con una enorme corona d'alloro intorno al fez. Alla parte del Cabaré, che guarda verso la barriera, una finestra a pian terreno donde esce una signora.

I platani che costeggiano il largo della barriera, grigi, alti e in lunghi filari, dal largo si dipartono diagonalmente verso i due boulevards. Fra platano e platano sedili di marmo. E il febbraio, al finire, la neve è dappertutto.

All'alzarsi della tela la scena è immersa nella calma, nella luce della primissima alba. Seduti avanti ad un braciere stanno sonnecchiando i Doganieri. Dal Cabaré, ad intervallo, grida, cozzii di bocchieri, risate.

Andantino mosso $\# = 112$

Flauto I e II. Ottavino	Fagotto I e II.	
Oboe I e II.	Trombone basso	
Corno Inglese	Timpani	
Clarinetto I. e II. in Sib	Triangolo G. Cassa e Piatti	
Clarinetto basso in Sib	Arpa	
Fagotto I e II. I. e II. in Fa	Campane $\frac{M}{F}$ $\frac{H}{F}$ $\frac{D}{G} \frac{S}{C}$	
Corni III. e IV. in Fa	Bicchieri e Carillon	
Tromba I. II., e III. in Fa	MUSSETTA, MIMI	
Trombone I. II., e III.	RODOLFO	
Trombone basso	MARCELLO	
Timpani	SERGENTE del DOGANIERI UN DOGANIERE	
Triangolo G. Cassa e Piatti	Dal Cabaré	
Arpa	LATTIVENDOLE, PAESANE SPAZZATURAI, CARRETTIERI	
Campane $\frac{M}{F}$ $\frac{H}{F}$ $\frac{D}{G} \frac{S}{C}$	Violini I.	
Bicchieri e Carillon	Violini II.	
MUSSETTA, MIMI	Viole	
RODOLFO	Violoncelli	
MARCELLO	Contrabbassi	
SERGENTE del DOGANIERI UN DOGANIERE	(SI ALZA LA TELA)	
Dal Cabaré	Andantino mosso $\# = 112$	
LATTIVENDOLE, PAESANE SPAZZATURAI, CARRETTIERI	P. R. 110	

(As hier der Nachtwächter, um die Ecke kriegt, fällt der Vorhang schnell, genau mit dem letzten Takte.)

(ohne Dämpfer)

FIGURA 51

Giacomo Puccini, *La bohème* (1896). Pagina di apertura del Quadro Terzo.

Evidenziato il doppio accordo che isola e incornicia il paesaggio evocato dalla musica.

della direzione moderna deve molto alla sua impostazione razionale.

Viene spontaneo domandarsi cosa abbia spinto il compositore Boulez a scegliere la configurazione in questione, così rivelatrice. Con essa si apre la sua opera più ambiziosa.

Ho già detto che un linguaggio comunica sempre, pure qualora uno non volesse comunicare. Ed è curioso che la musica di Boulez si vendichi sul teorico Boulez dimostrando il contrario delle sue affermazioni reticenti sul problema del significato.

Non sarebbe infondato interpretare il clamoroso *bang* di Boulez come paurosa raffigurazione del parto dell'artista: un balzare degno di un dio fanciullo.

Stiamo leggendo la forma come frutto di scelte deliberate, comunque significative. Evidente che un'analisi dei sottintesi espressivi ci avvicini nuovamente al nocciolo della musica.

Ascoltiamo ora un antenato ieratico del *little bang*, sconfinando poco indietro dal tempo di Beethoven.

- CD 2 - T 4 ASCOLTO 22 - Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto per pianoforte e orchestra K. 466* (1785), dal II tempo.

L'energia del pezzo è racchiusa nell'accordo tagliente dal quale sgorga, ogni volta, un flusso di musica. È un gesto ripetuto, un gesto magico e inesorabile.

Tubulcain, mitico inventore della musica, era un fabbro e batteva sull'incudine.

L'accordo tagliente di Mozart ha due esiti psicologici distinti: suscita e racchiude un'intesa sezione del lavoro.

È interessante che le diverse funzioni del *bang* siano orchestralmente già ben separate. Infatti gli archi suonano solo l'accordo, mentre il flusso della musica viene affidato al pianoforte e ai fiati. Nelle altre sezioni del pezzo, prima e dopo, gli archi formano sempre la base dell'orchestra e a essi si mescolano i fiati.

Trattenendoci nel microcosmo dei dettagli, va raccontata la breve storia di un *bang*. Partiamo dal II atto dei *Maestri cantori* di Wagner. Lo avevamo preso in esame come vastissimo processo di accumulazione, nel corso della prima lezione.

L'arrivo del Guardiano Notturno ha appena messo fine al parapiglia. Ne rimangono gli echi, come sospesi nella musica e poi...

- CD 2 - T 5 ASCOLTO 23 - Richard Wagner, *I maestri cantori di Norimberga* (1868), II atto, chiusa.

FIGURA 50

Lo stratagemma di una chiusa così semplice e originale deve aver folgorato parecchi compositori, non solo me. Nessun sipario può cadere svelto al pari del fidente wagneriano. Se ne ricorderà bene il giovane Puccini, alla fine del III atto di *Bohème* (anch'esso un atto di litigi).

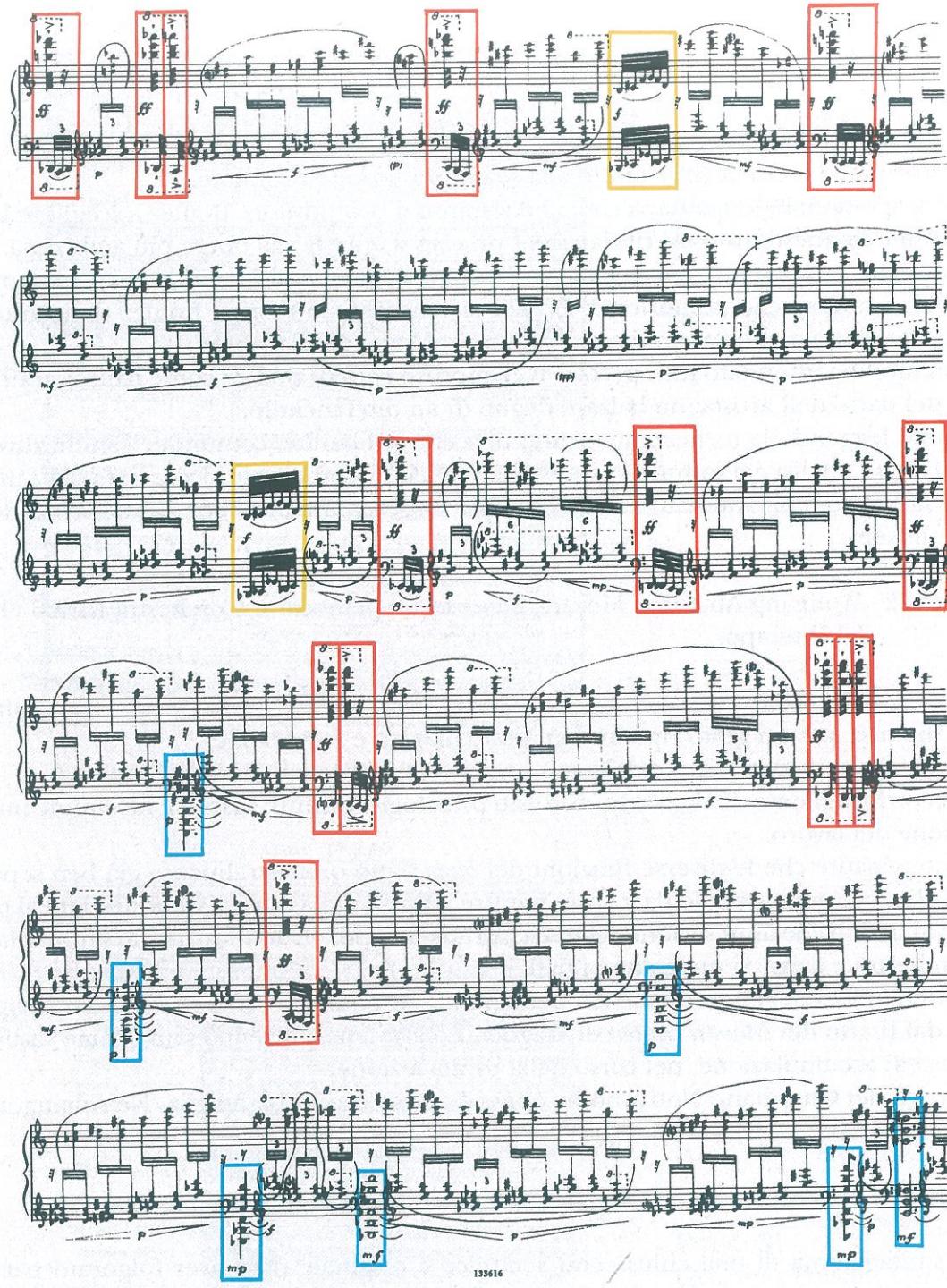


FIGURA 52

Salvatore Sciarrino, *Sonata II* per pianoforte (1983), pagina 4.

I colori marcano le interruzioni del tessuto continuo (a note piccole). Sono varie le tipologie di questi elementi, piazzati su registri differentiati. Qui vediamo gli ultimi accordi disarmonici, rosso, alcuni grappoli gommosi, verdi, la comparsa e la salita degli accordi armonici il cui suono ricorda le campane, azzurro (ASCOLTO 26 c).

CD 2 - T 6 ASCOLTO 24 - Giacomo Puccini, *La bohème* (1896), Quadro Terzo, chiusa.

FIGURA 51

Il fendente si è raddoppiato. Puccini ha copiato Wagner? Certamente e non mi scandalizza. Comunque sia, adatta alle sue esigenze personali l'invenzione di Wagner.

Sentiamo in che modo si era aperto il medesimo atto:

CD 2 - T 7 ASCOLTO 25 - Giacomo Puccini, *La bohème*, Quadro Terzo, inizio.

I due fendenti fungono da *big bang*: si schiude il mondo brumoso di un'alba parigina. Per Wagner si trattava di un gesto perentorio di chiusura, forse pesantemente scherzoso al fine di scuotere l'addormentarsi della musica: né più né meno che un semplice gesto. In Puccini lo stesso gesto apre e chiude: l'intero III atto viene così serrato come entro due parentesi; sono cesoie che tagliano il tempo della musica dal tempo dell'esistenza, dal tempo con cui trascorriamo gli intervalli a teatro.

Ecco il turno di una composizione dove accordi affilatissimi giocano un doppio ruolo percettivo: d'interruzione di un tessuto continuo e di elemento che attrae intorno a sé altri elementi. Tali accordi suonano quasi una trasposizione del *bang* orchestrale di Boulez. Proclamano un timbro sintetico, disarmonico, inedito per il pianoforte.

Di fatto la componente acuta fornisce l'energia d'attacco ai suoni bassi. Questi compaiono anche da soli, come un ricorrente brontolio.

CD 2 - T 8 ASCOLTO 26 A, B, C - Salvatore Sciarrino, *Sonata II* per pianoforte (1983).

FIGURA 52

Gli accordi disarmonici dapprima scandiscono il silenzio. Da quando sgorga il flusso cangiante, divengono motivo di frammentazione e verranno sostituiti da generazioni di altri elementi: grappoli densi di suono, poi accordi armonici trasparenti.

Gli accordi armonici suonano un po' come campane e sorgono gradualmente dal basso; infine invadono l'intero campo sonoro rispondendosi dagli estremi registri. A un certo punto li sentiremo divenire opachi, secondo una misurata e imponderabile deformazione interna.

Il tessuto fluido è come una marea poco afferrabile. Su di esso le interruzioni giocano una doppia funzione di punteggiatura e di propulsione.

Non troppo diversamente avveniva nel precedente esempio di Mozart, dove gli accordi fornivano anche una spinta energetica al fluire della musica. Qui i frammenti del fluire si aggregano, gravitano intorno alle interruzioni. E queste si fanno tanto frequenti da accelerare i flash sonori, spingendosi al limite della forma a finestre, di cui ripareremo nella Lezione 5.

La composizione viene immersa nelle risonanze, e ne ricava un timbro inconfondibile e un ambiente artificiale. Eccetto che un istante centrale emozionante, di silenzio vero, anche la *Sonata II* galleggia nel vuoto echeggiante, a cui la musica di oggi fa continuo riferimento.

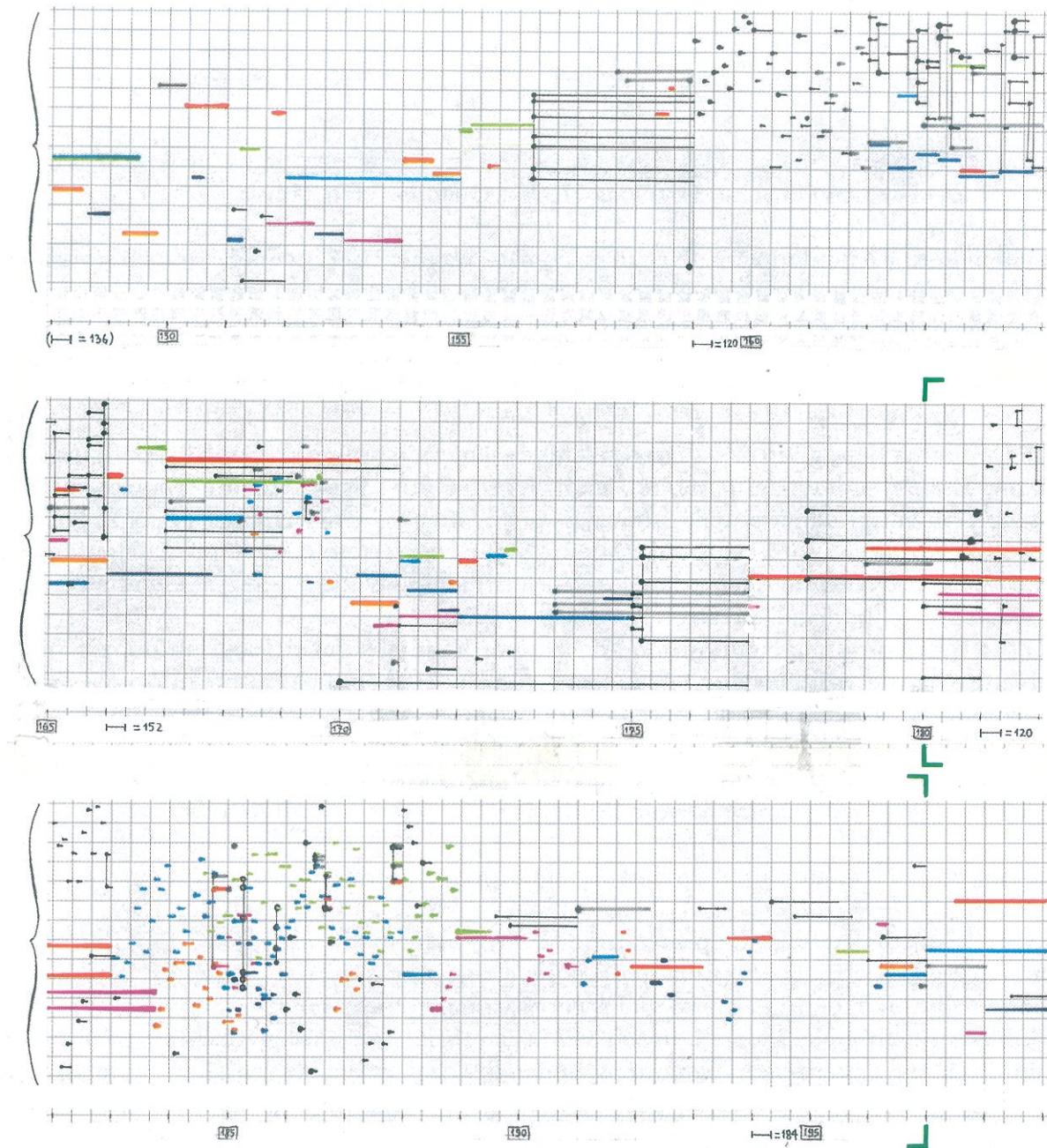


FIGURA 53

Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* per 10 strumenti (1953). Diagramma di un buon tratto del lavoro (battute 148-198). La parte racchiusa entro angoli verdi corrisponde alle quattro pagine di musica di cui alle illustrazioni seguenti.

Ho assegnato a ogni strumento un colore proprio: verde al flauto, celeste al clarinetto, azzurro al clarinetto basso, arancio al fagotto, blu al trombone, rosso al violino, porpora al violoncello. Il nero è per il pianoforte che occupa tutti i registri; grigio per l'arpa. In questo tratto la tromba ha già smesso di suonare.

Salta immediatamente all'occhio l'alternarsi di fenomeni aggregativi a zone più rarefatte (ASCOLTO 27).



LEZIONE 4

TRASFORMAZIONI GENETICHE

Trasformarsi è intrinseco agli esseri viventi e al loro linguaggio. Ovvio che qualsiasi composizione musicale sia costituita di trasformazioni.

Tuttavia vi sono alcune opere che esibiscono questa proprietà specifica e si presentano ufficialmente come metamorfosi.

Cerchiamo di esaminarne qualcuna. Avremo così occasione di parlare del compenetrarsi fra ripetizione e variazione, ovvero della modularità.

Se è vero che un pezzo di musica può costituire un'avventura, quella che faremo ora è un'esperienza limite. Un brillio di suoni, di costellazioni, e noi vi passeremo attraverso.

Essere ricettivi è sempre necessario per ascoltare; diviene però veramente indispensabile per determinati pezzi.

Bisogna fermarsi, fare il vuoto nella mente, come quando osserviamo il variare della luce, quando osserviamo il mutare di una nuvola o seguiamo l'espressione di un volto. Per seguire meglio ogni trasformazione sonora dobbiamo assumere un atteggiamento contemplativo. Mentre la "musica leggera" eccita il corpo al movimento, la "musica seria" richiede quiete, un atteggiamento muscolare e mentale di rilassamento e di totale disponibilità nel percepire. Quando saremo idonei a concentrarci, a seguire ogni evoluzione dei suoni, anche quelli sfuggenti a causa della loro irregolarità, del loro sfrangiarsi (o anche della loro fissità), saremo finalmente disponibili all'incantamento del naturalismo moderno, e di quello antico.

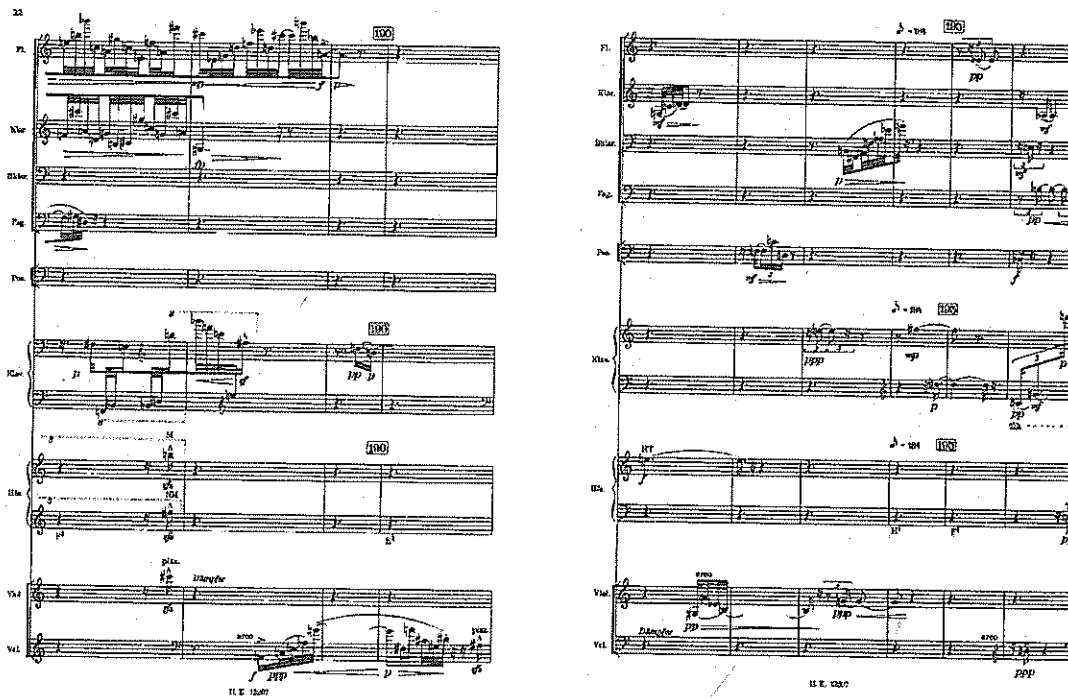
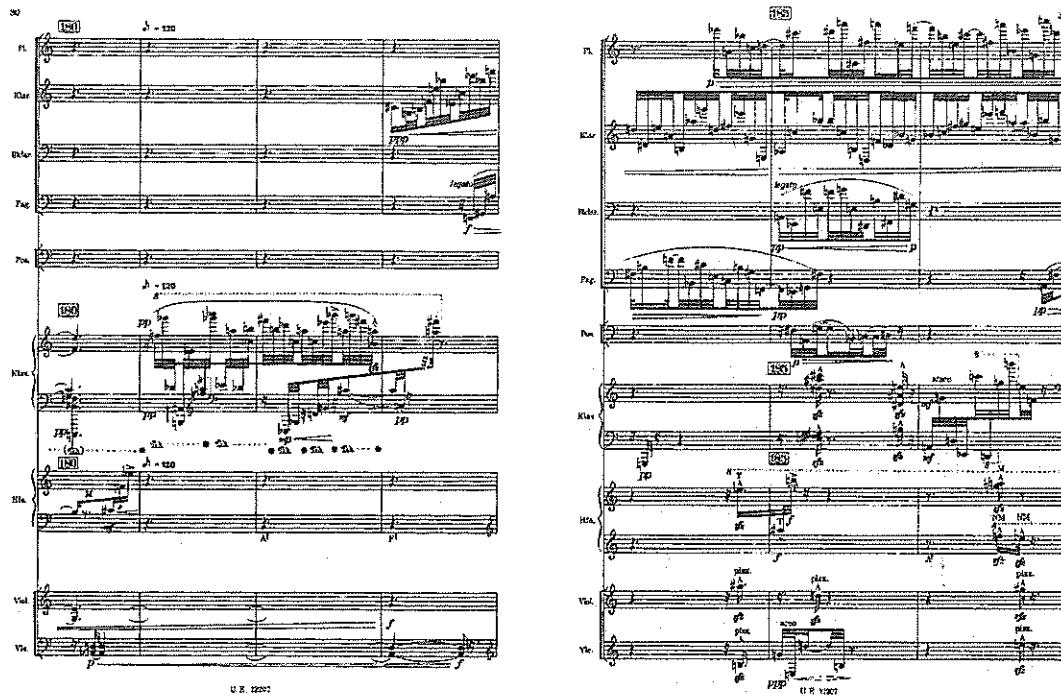
CD 2 - T 9 ASCOLTO 27 - Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* per 10 strumenti (1953), inizio.

Possiamo osservare un grafico e alcune pagine della partitura, guardare l'addensarsi e il rarefarsi, l'instabilità e il continuo rinnovarsi delle nubi sonore.

FIGURE 53-57

L'esperienza della varietà è l'essenza stessa della vita, sembra affermare questo lavoro.

La musica di *Kontra-punkte* si presenta priva di melodie e ritmi tradizionali.



© 1953 by Universal Edition (London) Ltd., London.

FIGURE 54 - 57

Karlheinz Stockhausen, N. 1 *Kontra-Punkte* per 10 strumenti (1953). Quattro pagine consecutive della partitura.

È visibile il sopraggiungere e il disfarsi del maggiore addensamento (vedi il diagramma precedente, da battuta 180 a 196).

In realtà l'incessante polimorfismo non viene esteso a tutto; è una sfaccettatura ottenuta agendo quantitativamente sui due parametri principali: le altezze e le durate. Ma soprattutto le altezze; infatti gruppi rapidi tendono a sgranare valori ritmici uguali.

Dunque una sorta di atomismo sonoro, un caleidoscopio non di figure, bensì di particelle elementari.

Sarebbe improprio, per inquadrare tale concezione sonora, fare riferimento al mondo organico, al moltiplicarsi delle cellule; bisogna pensare al mondo inorganico, ai cristalli di un minerale.

Il parametro timbrico non viene usato per trasfigurare, non approda a suoni inediti. Il timbro rimane nella sua convenzionale accezione di *colore* proprio a ciascuno strumento, e ci farà da guida nell'interferire dei segmenti, affinché tralucano uno contro l'altro.

Secondo una critica aggiornata alle problematiche odierne, le scelte iniziali di Stockhausen sembrerebbero troppo limitate, tuttavia esse si rivelano assolutamente proficue sul piano estetico.

Ogni passaggio dell'opera è caratterizzato in maniera irripetibile, e la musica cambia con una instabilità sorprendente.

Rispetto al procedere del linguaggio tradizionale, *Kontra-Punkte* lascia erompere l'inquietudine della trasformazione. Immettersi in questo flusso instabile rende partecipi di un evento che non ha l'eguale nel mondo delle opere musicali precedenti.

Nella musica antica si esprimeva un bisogno posato, statico di variazione. Un bisogno parente quasi alla simmetria.

E allora, per definire il linguaggio odierno come qualcosa che senza posa si modifica, conviene ricorrere a un concetto derivato dall'epoca contemporanea, quello delle *trasformazioni genetiche*. Induciamo così l'idea di una quantità maggiore di trasformazioni, una quantità che diviene mutazione qualitativa.

In *Kontra-Punkte* suonano 10 strumenti. Formano un'orchestra prosciugata che esclude le asprezze dell'oboe e della percussione, discreta per i coloriti dinamici tutti al di sotto del *fortissimo*, cosparsa però di sforzati.

Come definire gli sforzati di quest'opera? Più che accenti tradizionali sono dei *fortissimi* istantanei che subito si smorzano.

L'intero pezzo è concepito come progressivo assorbirsi di tutti gli strumenti dentro il monocromo del pianoforte: esso sopravanza e contiene ogni strumento, quanto a estensione di gamma. Gli esecutori dunque vanno tacendo uno dopo l'altro, secondo l'antico ceremoniale di Haydn: la *Sinfonia "degli Addii"*, con la quale peraltro non si rileva somiglianza alcuna.

Il grande decrescendo timbrico che si esaurirà in un soliloquio del pianoforte, occupa intera l'opera. È un *processo di rarefazione* (cioè un processo di accumulazione al contrario).

Tale processo generale regola astrattamente gli apporti strumentali.

Perché astrattamente? Perché la diminuzione delle presenze può non corrispondere a un acquietamento del singolo apporto.

Scomparendo, ogni strumento descrive peripezie diversificate. Il trombone sprofonda con lacerazioni apocalittiche e intorno un vuoto stupito; il timbro dorato della tromba manca non sappiamo da quanto, forse è rimasta schiacciata su un grappolo di suoni; c'è chi si perpetua nel colore affine, come il clarinetto basso nel clarinetto e il violino nel violoncello; c'è chi invece svanirà nel nulla come il clarinetto. L'arpa finirà per sgocciolare nel pianoforte, di cui era ombra cerulea.

Difficile stabilire a orecchio delle costanti, in una musica sfaccettata e caotica da cima a fondo (come solo possono esserlo certi fenomeni naturali).

Dobbiamo intanto cogliere un principio non dichiarato eppure percettivamente determinante: il principio dell'alternanza.

Cos'è che si alterna in un linguaggio allo stesso tempo geometrico e infinitamente vario?

Sono le zone dense e le zone rarefatte; se i grumi di accumulazione sempre nuovamente si rispondono e dissolvono, ciò è determinato dall'interporsi della rarefazione.

Alla base di tale periodicità v'è più che una parvenza di fisiologia. Ci troviamo di fronte al respiro della materia.

Curiosamente, nel passo agile con cui le costellazioni compaiono, va riscontrata una velocità narrativa di stampo tradizionale.

Sì, questa musica angolosa parla, chiacchiera, ancora o di nuovo, a tratti affettuosamente, collocandosi nelle millenarie proporzioni della verbalità; motore o cuore che sia, la sua spinta è dialogica, e in sostanza antimodernista.

Con tali affermazioni, ci stiamo muovendo fuori dall'ortodossia di un'analisi seriale e forse dalle intenzioni dell'autore. Non per diffidenza: a noi non interessa la tecnica combinatoria né la pretesa attendibilità scientifica dei principi applicati nella musica; interessa l'aggancio naturalistico del risultato.

Se consideriamo l'ordine di successione dei processi, l'alternarsi degli addensamenti alle zone statiche, la loro disposizione entro un piano generale, ci appaiono una volontà immaginativa e una strategia costruttiva entrambe al di fuori del determinismo seriale e certo di segno opposto.

Questa musica è stata definita "puntillismo". Direi che Stockhausen, senza esserne l'inventore, è il maestro e il polverizzatore del linguaggio "puntillista".

Tipici i salti frequentissimi. Le articolazioni dissociate si muovono con un irregolare zigzag, che fa letteralmente schizzare fuori alcuni suoni rispetto agli altri.

Ecco perché i gruppi di suoni, individuali o d'insieme, sono spigolosi e pieni di punte.

Ebbene, se diamo coscienza a ciò che si percepisce, interviene un curioso fenomeno.

L'orecchio collega tra loro gli apici superiori, tra loro gli apici inferiori e intanto lascia come sfondo le zone centrali. Dalle configurazioni realmente scritte ed eseguite, il nostro orecchio esclude qualcosa e ricava altre linee, contrappunti fantasma.

Qualcosa di analogo succede quando leggiamo il cielo, collegando in una costellazione apparente corpi celesti che in effetti si trovano a distanza infinita.

Il fenomeno viene ulteriormente accentuato, specie nelle zone rarefatte, da una dinamica anch'essa a salti. Ciò spinge alcuni suoni di una parte a bucare la parte attigua, e si determinano interferenze gravitazionali.

Evidente che una furia scientifica animasse Stockhausen. D'altro canto, la sua comunicativa è disarmante, perfetta è la composizione e piena d'invenzione, di risonanze e prospettive storiche. Stupefacente risulta la superiorità nel plasmare la materia (che sia d'istinto o meno, se voluta o no, non ci riguarda).

Pochi pezzi offrono all'ascolto una simile ricchezza, la possibilità di esser letti in tanti modi, come un cielo stellato. Ricchezza di relazioni, l'esempio della complessità in sé.

Stockhausen non parla il linguaggio della natura, eppure sembra attingere misteriosamente alla forza creatrice della natura. E come una forza della natura questo autore, già maturo a vent'anni, spinge al volo l'arte del nostro secolo.

L'albero genealogico di *Kontra-Punkte*?

Non rintracerò un itinerario storico bensì una musica che ne racchiuda le radici concettuali. Più di tutto vorrei in tale scelta privilegiare il momento di acquisizione di nuovi concetti da parte del linguaggio artistico, il manifestarsi in esso di ulteriori attitudini organizzative.

Con la musica contemporanea il bisogno di variare si è fatto interno a un flusso continuo. E nel passato?

Volgiamoci ai tratti caratteristici del *tema con variazioni*, l'antica forma trapassata negli autori del periodo classico.

Tale forma si presenta sempre come successione modulare di piccoli pezzi, le cui proporzioni ripetono le proporzioni originali del *tema* (il pezzo che enuncia la melodia di partenza).

Li posso chiamare pezzi perché sono in sé conchiusi, ciascuno ha un inizio e una fine.

Se per assurdo qualcuno modificasse l'ordine delle variazioni, non farebbe una gran differenza. Per i compositori più agguerriti anche l'ordine delle variazioni diviene essenziale.

Nell'atto di stabilire un ordine, vengono a equilibrarsi strategicamente il principio della somiglianza e quello del contrasto.

Per chi ascolta, è nel passare da un modulo al successivo che progredisce la coscienza delle trasmutazioni, mentre nel linguaggio d'oggi la variazione avviene entro una prospettiva interna a un unico pezzo.

Una cosa è certa. Dobbiamo ripetere per poter percepire quello che va mutando. E in fondo, il meccanismo stesso del linguaggio si basa su un principio di variazione.

Non è possibile variare alcunché senza ripetere, ma neppure ripetere senza variare.

A un primo approccio, Stockhausen ci è parso un mondo disordinato. Pure, persino in esso le aggregazioni arrivano a ondate, cioè periodicamente. Solo che questa modularità non è ostentata, ma emerge a una percezione globale dell'opera.

Come siamo passati storicamente dalla modularità ostentata alla modularità nascosta? E, più genericamente, qual è il passaggio dalla variazione fatta di più pezzi alla variazione in unico movimento?

La musica d'oggi, per quanto instabile, assetata e intrisa di variazione, non deriva direttamente dalle antiche variazioni in serie. Deriva bensì da altre forme; forme dialettiche, però già unitarie in partenza.

Nell'epoca beethoveniana ogni movimento si estende in durata, si ingigantisce; insieme al lavoro si rafforza la concezione unitaria dell'opera. I compositori assumono per protagonisti alcuni elementi riconoscibili, i temi, quasi fossero personaggi che compaiono e scompaiono per ricomparire trasformati.

Su un ceppo di origine teatrale (fatto di entrate e uscite) si è innestato un andamento letterario (l'intreccio di percorsi, la vicenda), ecco come si caratterizza il mondo della sonata e della sinfonia, da cui accediamo alla composizione moderna in un solo movimento.

Le grandi serie di *variazioni* sono pezzi durante i quali si ha l'impressione di fare più strada che negli altri, e invece non si corre. Si consuma piuttosto una maggiore energia psichica, a causa della scansione modulare e in più per l'obbligo di ripetere ogni modulo. Ma ciò pure conduce, indirettamente, alla sensibilità analitica attuale.

Due le caratteristiche peculiari delle variazioni tradizionali: anzitutto la gradualità dell'itinerario, per la quale da varianti abbastanza semplici arriviamo a configurazioni irriconoscibili. Un filo invisibile incatena una variazione all'altra.

La seconda caratteristica è la stabilità della gamma tonale. Una sola tonalità tiene ferma la successione dei pezzi, altrimenti di per sé disparati e disorganici per definizione (non dimentichiamo che stiamo parlando di variazioni, cioè di composizioni che persino nel titolo dichiarano una volontà di diversificazione).

Senza stabilità tonale, senza la gradualità del percorso, le variazioni sarebbero una forma priva di senso: il gioco, tra novità introdotte nel variare e riconoscibilità del tema travestito, diverrebbe dispersivo e inutile, rimarrebbero soltanto delle serie slegate di pezzettini.

Beethoven si applicò caparbiamente all'arte della variazione. Non per niente la logica è il punto di forza della sua musica. Esercitare la logica vuol dire possedere sensibilità analitica oltre che costruttiva.

Beethoven è sicuramente il primo a intravedere anche il limite della forma a variazioni: ovvero la ripetitività della scansione strutturale. Con la generosità inventiva e anticonformista a lui solita, imprime un segno nella storia della forma e nell'animo di chi ascolta. Accogliamo lo scandalo di questo messaggio solitario.

ASCOLTO 28 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto op. 131 n. 4* (1826): tema, prima e seconda variazione (marcia).

CD 2 - T 10

Nelle ultime opere, Beethoven più volte ha piegato alla sua libertà individuale la rigidezza modulare delle variazioni.

Quelle che abbiamo sentito adesso ci interessano particolarmente poiché mantengono la struttura classica e, allo stesso tempo, la superano.

Anzitutto la varietà delle articolazioni impiegate, il grado di caratterizzazione di ogni variazione sono eccezionalmente alti. A qualcuno parrà una contraddizione, eppure Beethoven ha ottenuto queste gran varietà partendo da un'economia di mezzi veramente capillare. Egli mostra capacità immaginativa organica, spalanca un mondo, qualcosa di più e diverso che semplice capacità combinatoria.

Inoltre il compositore riesce a passare da una variazione all'altra senza che ce ne accorgiamo. Levitiamo in una continuità che ammalia.

Il risultato complessivo non assomiglia ad alcuna musica che io conosca. Ingannevole all'ascolto, non è facile capire in quale forma sia scritto un brano tessuto così serratamente; la partitura in sé ci soccorrerebbe poco qualora gli abituali criteri di analisi non venissero integrati con criteri di insieme.

Per tutta la durata del brano regna una vera parità di diritti fra i componenti del quartetto. Bisogna ammettere che l'utopia dell'equilibrio, che noi consideriamo tipica di questo genere di musica, comunemente viene appena sfiorata. Non è che il primo violino qui si astenga da passi virtuosistici. Al contrario, sono gli altri strumenti che non hanno più limitazione di tecnica, o carattere, e superano un ruolo abitualmente più amorfo.

L'espressione trafiggente del primo violino viene dunque moltiplicata per quattro. Ecco il motivo per cui questo brano può giungere a gradi di tenerezza insostenibili.

Il periodo di otto battute, un ordine invisibile e ferreo, regola tutto il brano. Perché allora non ci orientiamo all'ascolto?

Cercherò di individuare alcuni accorgimenti di cui s'è giovato Beethoven, e le relative implicazioni psicoacustiche.

Il compositore abolisce i ritornelli testuali (convenzionali fino a quell'epoca) e scrive per esteso le ripetizioni dando spazio a inconsuete varianti. La febbre del viaggio non ha freno. Persino prima che il tema sia finito il bisogno di variare ha preso il sopravvento; la ripetizione variata che ne scaturisce slancia l'intera traiettoria musicale.

Anche internamente ai pezzi seguenti, la divisione in periodi non viene scandita. Anzi fra un periodo e l'altro non c'è soluzione di continuità, la musica tende a un fluire ininterrotto fatto di contrazioni e dilatazioni, addensamenti e rarefazioni.

La comparsa di aree di accumulazione assorbe la nostra attenzione. Siccome ha un apice finale, tale tipo di processo è ideale affinché il raccordo col pezzo successivo passi inosservato. Transitando dalla I alla II variazione, sopraggiunge qualcosa di nuovo, una marcia, e vi siamo sfociati naturalmente, e non ci siamo distratti.

Nel caso che il processo non coincida con la scansione interna dei periodi, si fa vago il percorso all'ascoltatore. In tal modo agiscono sulla percezione i culmini e la partenza dei processi, spostati rispetto alle posizioni cardine che a loro spetterebbero (alla fine e all'inizio di ogni modulo formale). Lascerei all'ascoltatore il piacere di portare in fondo l'ascolto.

Passiamo ora a considerare alcuni esempi di variazione in altri ambiti di linguaggio. Pure nelle arti visive si oscilla tra moduli in successione e modularità interna.

FIGURA 58

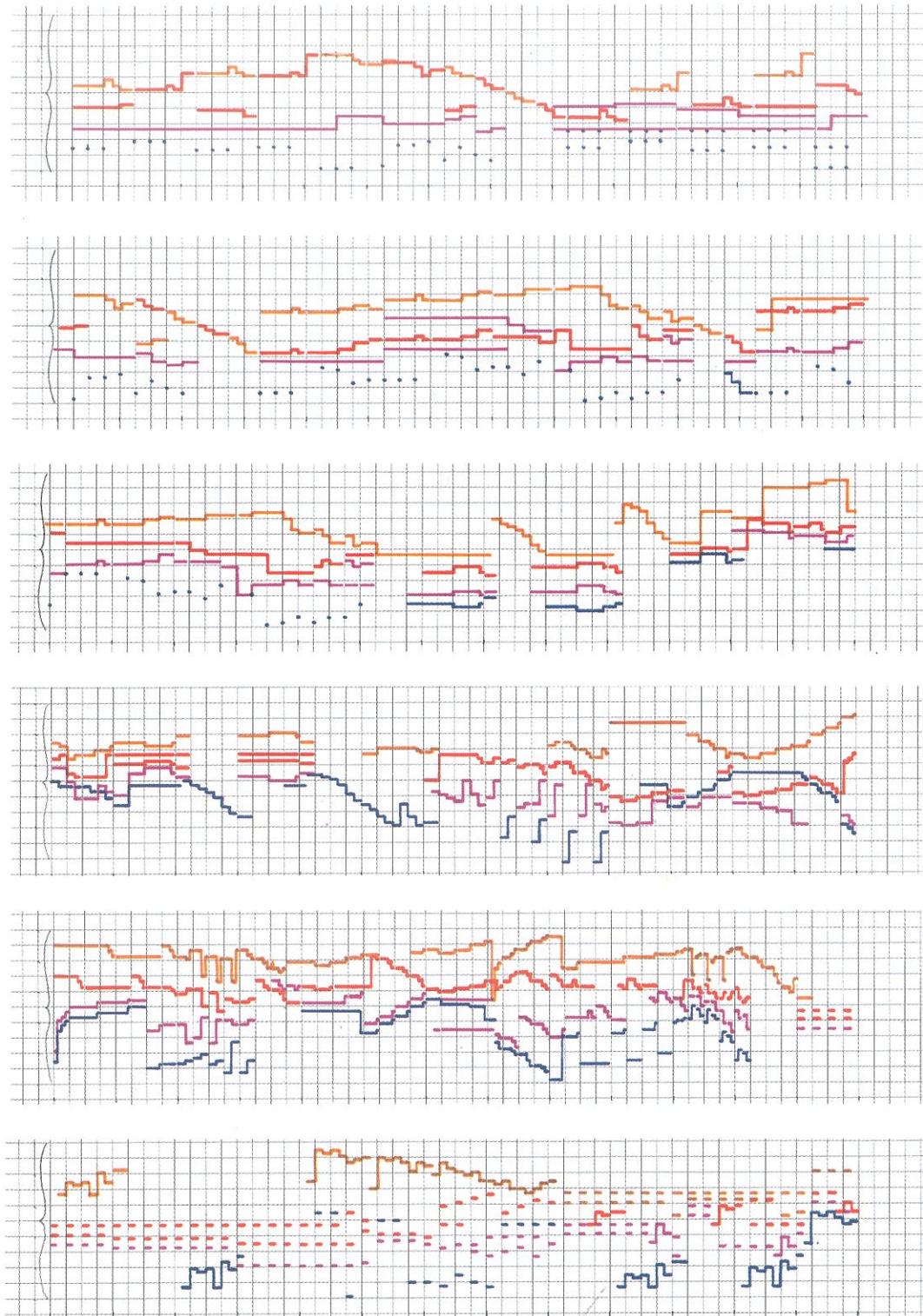


FIGURA 58

Ludwig van Beethoven, *Quartetto* op. 131, n. 4 (1826). Diagramma delle prime sezioni del brano: tema, prima variazione e parte della seconda (marcia), da battuta 1 sino a 78.

Data la complessità dell'articolazione, a ogni strumento è stata assegnata una sfumatura diversa del medesimo colore: violino primo, arancio; violino secondo, rosso; la viola, amaranto; violoncello, blu (Ascolto 28). Omettendo qualsiasi numerazione delle singole variazioni,

Beethoven dichiara di perseguire un flusso continuo di musica. Tale preoccupazione invade l'intero *Quartetto* op. 131, dove ogni movimento si lega al successivo. Un'opera che vuole distinguersi con la sua continuità dalle diverse soluzioni formali adottate negli altri quartetti.

I moduli in successione danno luogo a un riprodursi dell'opera. Essa non diviene un polittico, si fa ciclo di opere, unite da un filo invisibile, un po' come accadeva nelle variazioni della musica antica. Qual è il filo nelle arti figurative? L'idea di narrazione, un'idea di estrazione letteraria.

Possiamo verificare queste affermazioni in lavori di Bacon e di Burri.

Inevitabile che ciascuna serie di immagini venga vissuta come fossero momenti di un solo accadere. Gli artisti usano la modularità avvicinando i limiti del racconto cinematografico.

Quasi non bastasse, Burri divide ogni opera in quattro riquadri, dei quali due hanno gli spigoli stondati tipici degli schermi.

Il bisogno di collegare insito in ciascun uomo spinge a leggere anche una sequenza di segni incomprensibili. La forma delle nubi ha sempre attirato l'immaginazione. Secondo quanto osserva Leonardo molto prima di Freud, persino nelle macchie pare di cogliere infiniti rimandi e fisionomie.

Nelle opere qui citate certamente è lo spettatore che intravede una traccia di racconto; di esso l'opera non è che una specie di campionatura. Ma la coscienza di ambedue i pittori non poteva non accorgersi di quanto il proprio comportamento fosse provocatorio e seduttivo: essi hanno operato come se alludessero a una storia.

Le arti visive producono uno sterminato numero di lavori in cui la modularità diviene interna all'opera, in maniera assai smaccata rispetto alla periodicità interna che il flusso di certa musica contemporanea trascina.

Una modularità scoperta riduce la percezione dell'opera a seguire un elenco di combinazioni.

Si potrebbe parlare di vere e proprie *forme a elenco*.

Se dovessimo puntualizzare insomma quale la relazione dominante che intercorre fra i concetti di modularità e di variazione, le risposte brancolerebbero, dato che essi si integrano a vicenda.

Cosa significa l'aggettivo "modulare"?

Vuol dire di un insieme scomponibile in elementi regolari. Se i moduli non si ripetono identici avremo una *variazione modulare*.

Potrebbe una variazione non essere modulare? No.

Perché? Variazione non vuol dire semplicemente cogliere delle differenze. Nell'idea di variazione è implicito il senso del confronto, è implicito che l'esperienza venga ripetuta, per poter percepire la diversità.

Mentre alcuni particolari cambiano, persiste una somiglianza complessiva, ecco il rapporto tra un modulo e la sua relativa successione variata.

Il linguaggio, la conoscenza umana sono modulari. La conoscenza è fatta di esperienze ripetute.

Noi non potremmo percepire alcuna variazione nelle forme, se non passando attraverso la somiglianza dei moduli. Non c'è variazione senza modularità. Nessun legame senza separazione e viceversa.

FIGURE 59-61

FIGURE 62-67

FIGURA 68



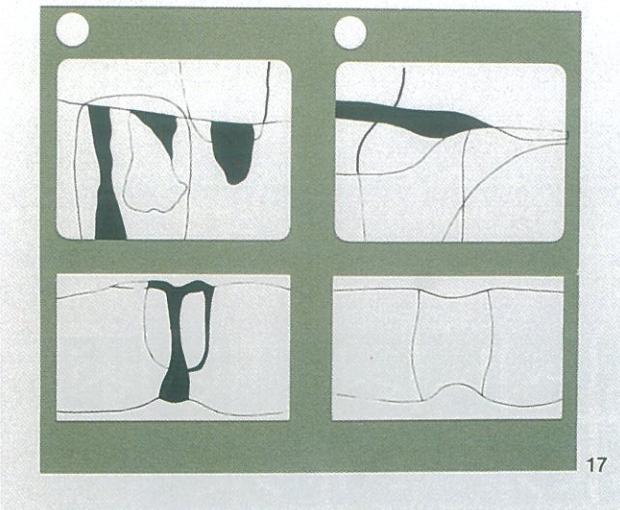
© Francis Bacon Estate



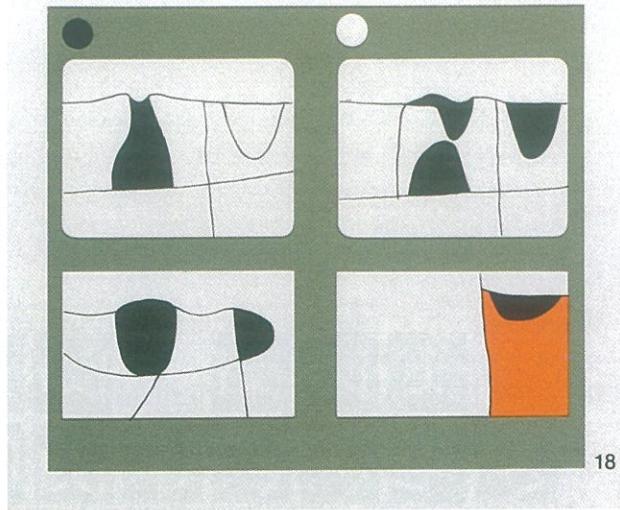
FIGURE 59 - 61

Francis Bacon, *Three Studies of the Human Head*, 1953.

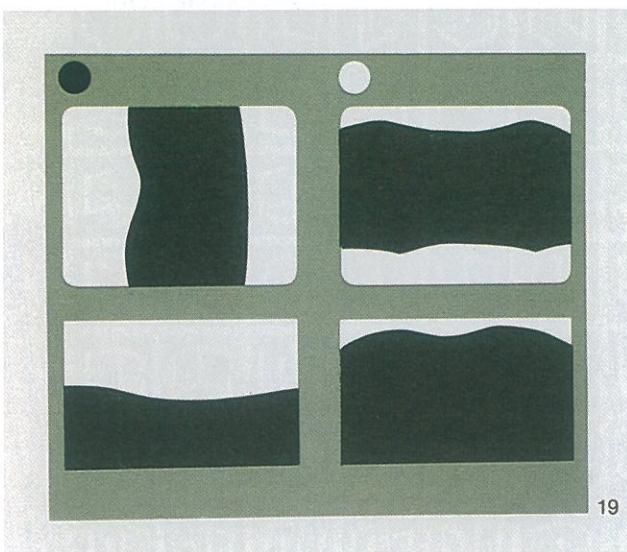
Siamo a conoscenza che Bacon ha dipinto prima il terzo quadro, e successivamente gli ha creato l'antefatto dei primi due.



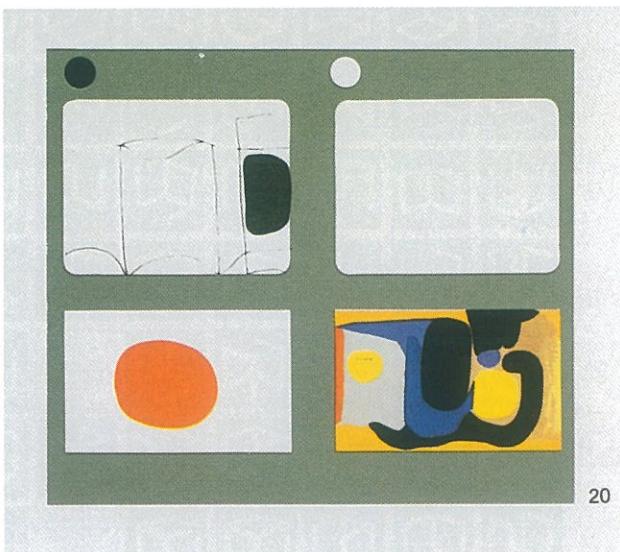
17



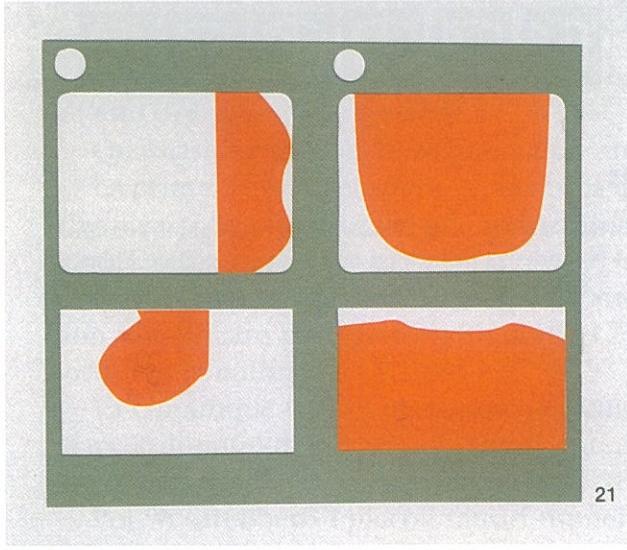
18



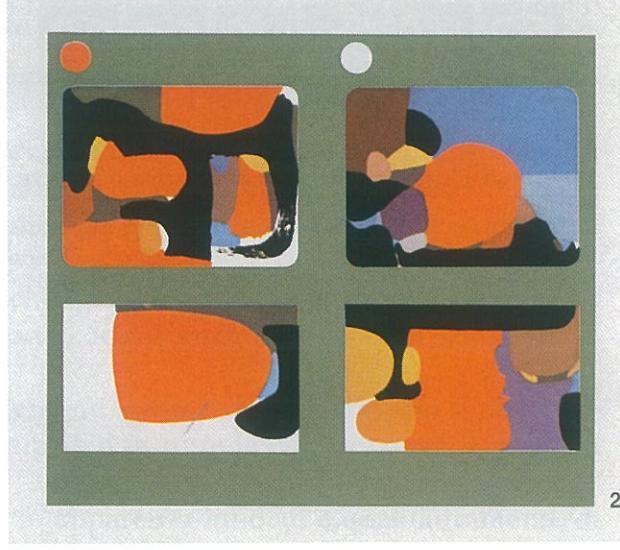
19



20



21

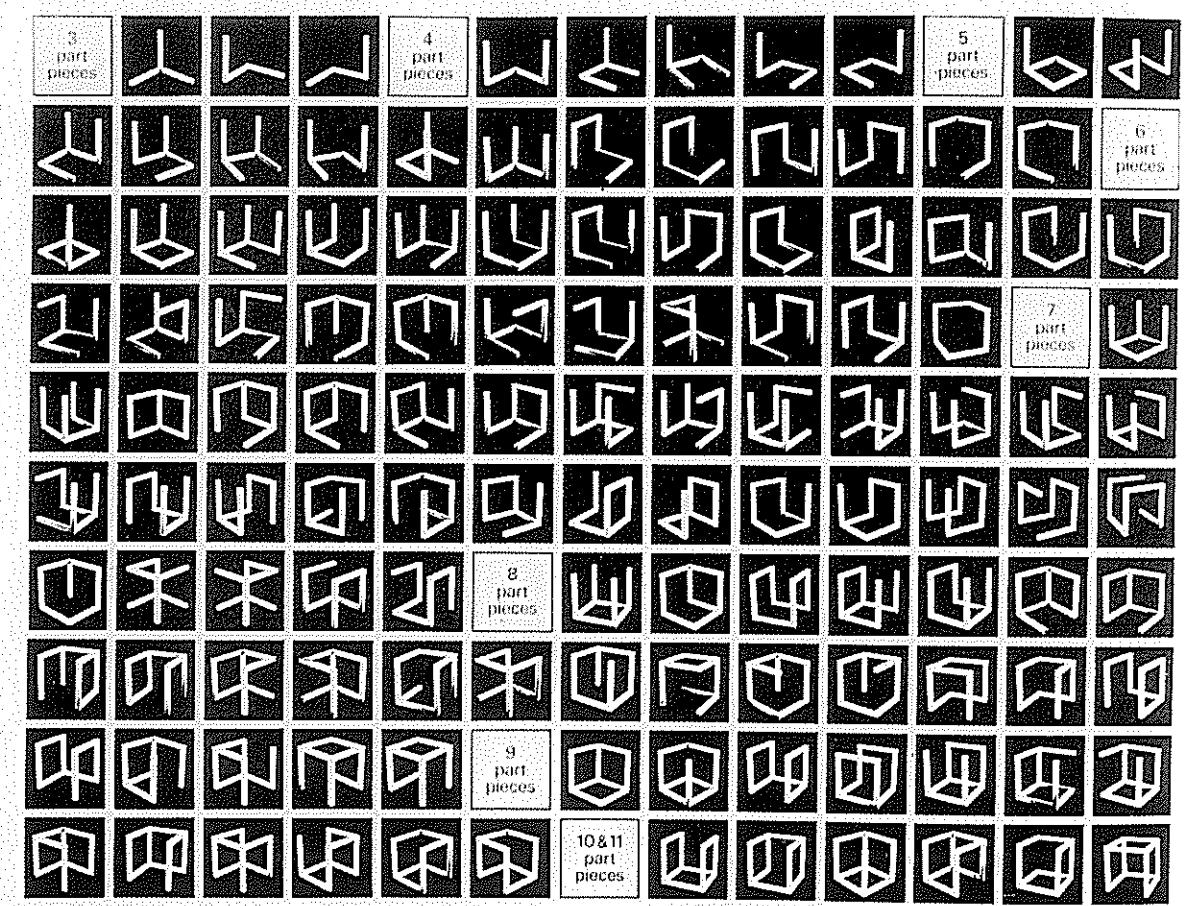


22

FIGURE 62 - 67

Alberto Burri: *Lettere* 1969 (serigrafie).

Questa serie di stampe presenta una carica di forte ambiguità. La ripetizione è sovrabbondante, scorre su un duplice ordine: il ritmo stesso delle stampe e il ritmo interno generato dalla quadripartizione in ciascuna stampa. Il tutto somiglia a un percorso teatrale o fotografico. E qualche segnale richiama una campionatura, se osserviamo i tondini posti sopra.



© Sol Lewitt by SIAE 1997

FIGURA 68

Sol Lewitt, *Variazioni di cubi incompleti aperti*, 1974.

Nel nostro dopoguerra, la seconda generazione di artisti ha sovente adottato una *forma a elenco*: cataloghi di combinazioni figurali o di scritture, segni alfabetici noti o ignoti, con la tendenza ironica od oggettiva a occultare l'idea di racconto.

Nel crogiolo delle etnie le arti della tessitura hanno esplorato a fondo la reciprocità di variazione e modularità. Quando capita di dedicare un po' di attenzione a un tappeto orientale antico, difficilmente possiamo sottrarci alla sua magnificenza, non solo nel senso di ricchezza, bensì di varietà mista all'estro.

Sovrane nei tappeti le leggi della geometria, seppure applicate empiricamente. Riflettendo bene, sono trama e ordito, orizzontale e verticale, che incontrandosi generano figure e leggi consequenziali. È un mondo dove rischiamo di perderci. Un mondo quadrettato come quello dei computer?

I tappeti sfruttano la modularità e offrono numerose direzioni di lettura; il nostro occhio può percorrerli in vari sensi, raggruppando gli elementi ora in un modo, ora in un altro.

Dobbiamo dividere il mondo dei tappeti orientali in due grandi categorie la cui produzione era affidata a mani femminili, a dita finissime di bambini: tappeti di corte e di laboratorio, contrapposti ai tappeti popolari.

Questi ultimi provengono sia da tribù nomadi, sia dall'industria a domicilio.

Stoffe e tappeti di corte hanno fornito i prototipi del disegno all'imitazione dei secoli successivi.

Erano disegni elaborati, curvilinei e figurativi, a base soprattutto di fiori.

Oggi le manifatture riproducono con sterile esattezza modelli anticheggianti. Ma un tempo le donne, a contatto con vecchi tappeti o motivi tradizionali, non li copiavano uguali. Introducevano piccole e grandi variazioni, piccole e grandi infedeltà, divagavano; o improvvisavano. È scontato che un modello più veniva copiato e più si deformava.

Proprio questo carattere simultaneamente conservatore e rinnovatore, tradizionale ed elaborato spalancava l'accesso a un linguaggio raffinato, entro cui la creatività si è sbizzarrita liberamente.

Si può individuare qualche criterio di trasformazione dell'immagine, che si determina all'atto di copiare un tappeto?

Qualsiasi figura chiusa, poniamo un fiore, si presta a due tipi di modificazione.

La prima: l'interpretazione geometrica del disegno originale, che lo rende più stilizzato e angoloso. L'operazione del geometrizzare frammenta e scomponete ogni figura in elementi astratti più piccoli.

La seconda modificazione nasce, all'atto del copiare, da interpretazioni arbitrarie, dal non identificare il soggetto raffigurato. Ciò porta come conseguenza che un segno venga sostituito con un altro.

Va comunque tenuto in conto che alcuni elementi a struttura raggiata sono simboli primari, e dunque di per sé polivalenti, interscambiabili in tutte le culture, quali la croce, il fiore, la stella.

Poi vi sarebbero i piccoli fattori numerici, in apparenza innocui e qualitativamente di conseguenze imponderabili, un po' come si verifica nello stesso riprodursi degli organismi. Ogni variazione nelle dimensioni di solo un elemento, ogni spostamento, fanno degenerare

FIGURE 69 E 70



FIGURA 69

Tappeto tribale, metà XIX sec. (Persia, Qashqa'i).

In mezzo a una cornice nivea, s'apre un campo oscuro e stellante di figure geometriche.

Seguiamo con l'occhio la loro traiettoria inclinata.

Sembra che nel discendere attraverso strati colorati esse s'accendano e certune ne escano trasformate.

E tutto, sempre, è sottoposto a minime anomalie d'ogni genere.

Nella bordura, gli uncini sottili e allungati hanno qualcosa da rivelarci sul disegno di un ipotetico modello antico. Essi compaiono dappertutto, con funzione d'arabesco che non ha perso ancora la sua derivazione vegetale. Sono le foglie di un tappeto di corte, tralci irrigiditi da secoli di stilizzazioni.

L'uso dei colori non è secondario;

per mezzo della complementarietà vengono poste in risalto tanto le figure, quanto le loro parti interne. Non solo: colori complementari accostati, nei contorni quanto nel riempimento, producono diverse vibrazioni tonali.

Per esempio: una figura azzurra contornata di rosso, a debita distanza prende una tonalità violetta.

Prendiamo in esame il campo nel suo insieme.

Le figure sono ordinate abbastanza regolarmente. Viene spontaneo di raggrupparle per somiglianza secondo le diagonali contrassegnate dalle medesime combinazioni di colore. Se però leggiamo a file orizzontali (od oblique in direzione contraria) percepiamo la variazione modulare.

Pure il fondo su cui si stagliano le figure può essere variato. Siccome la lana veniva tinta in piccoli quantitativi, man mano che l'annodatura del tappeto procedeva, lo stesso colore non riusciva mai uniforme. Le venature che ne derivavano impreziosivano il manufatto.

Qui però rinveniamo l'introduzione di un colore arbitrario, e l'alternanza produce uno straordinario effetto: quelle due strisce orizzontali rosso mattone.

Esse separano la zona centrale, fondo marrone scuro, dalle bande blu di sopra e di sotto.

Notiamo infine le piccole forme, croci, fiori e lettere (S coricate). Ecoci in presenza delle figure di riempimento, un microcosmo inserito nel macrocosmo delle figure maggiori e dei raggruppamenti. Un doppio ordine di proporzioni a cui corrispondono due livelli di percezione (dei particolari e della globalità), due livelli riscontrabili praticamente in tutti i tappeti orientali.



FIGURA 70

Tappeto tribale, tardo XIX sec. (Persia, Kamseh Confederacy).

Meno eccitante, il campo di questo tappeto mette a punto dinanzi al nostro sguardo un congegno percettivo perfetto.

Cosa vediamo diventa, in quest'opera, meno importante di *come vediamo*. La decorazione orientale è il trionfo dell'astratto.

Come avviene per il tappeto precedente (Fig. 68), il primo sguardo segue le correnti di colore e si incanala diagonalmente.

Gli uccelli sono rivolti nei due versi. Accoppiamenti cromatici limitati scatenano una maggior complessità di relazioni (vedi il contrasto di colore nelle ali).

Mentre ciascuna fila di colore è in sé ordinatissima, manca qualsiasi regola di alternanza di colore tra le file orizzontali. Da questo livello fa capolino il principio del disordine.

L'inclinazione diligentemente calcolata delle file consente tante letture diagonali incrociate, oltre che orizzontali e verticali.

Un'ultima occhiata e ci colpisce un fenomeno quasi imponderabile. Non pare che cambi anche qui il colore di fondo?

Attenzione: l'intera area del campo è granulata di microscopiche decorazioni.

Il variare delle loro densità, da lontano, determina un'attenuazione di tonalità a strati orizzontali. Così la metà inferiore del campo appare più scura perché la granulazione diminuisce e, verso il margine alto, sembra sopravvenire un'altra zona di rarefazione.

raggruppamenti di figure e pure la forma generale si modifica.

Quando il disegno viene ingrandito, subentra infine un fattore di natura ornamentale: il riempimento degli spazi che si sono venuti a creare tra le figure, dove vengono sparsi segni minimi, alcuni in origine alfabetici. A seconda della loro densità, si altera ancora l'aspetto complessivo.

Dopo l'evidenza delle sensazioni visive, se dai tappeti torniamo alla musica, essa ci sembra sfumare nell'indefinito.

Io non ritengo che il visivo debba affiancare il sonoro, fornire una sonda che lo renda decifrabile o rasenti dei paralleli.

Vorrei stimolare la coscienza verso un passo d'obbligo e non avventato: riconoscere direttamente nel visivo i criteri con cui ordiniamo e organizziamo il sonoro.

La concezione delle composizioni che seguono è marcatamente derivata dall'idea di evoluzione della specie.

In Grisey (come in molti autori contemporanei) la modularità si spoglia, si semplifica quasi a recuperare la sua origine primaria, la fisiologia.

FIGURE 71-73 ASCOLTO 29 A, B, C - Gérard Grisey, *Prologue* (1976).

CD 2 - T 11

Due elementi si alternano: coppie di pulsazioni e sequenze di suoni.

Le pulsazioni si modificano poco, variano soprattutto per il numero dei battiti. Le sequenze di suoni serbano delle inflessioni di domanda e vengono trattate dal compositore come un organismo in lentissima trasformazione. Vi sono punti in cui il processo accelera, le trasformazioni si fanno più rapide. È allora che ci pare di seguire delle trasformazioni genetiche.

Una delle più diffuse tendenze nella musica attuale è considerare simultaneamente tutti i parametri (altezza, durata, intensità, timbro). Tale visione non è la loro semplice fusione, è un nuovo modo di immaginare, che determina il rapprendersi di vere e proprie entità sonore. Partite nel lessico di alcuni autori e proiettate nella ricezione dell'ascoltatore, sono effettivamente degli oggetti sonori, eppure hanno la parvenza di organismi viventi.

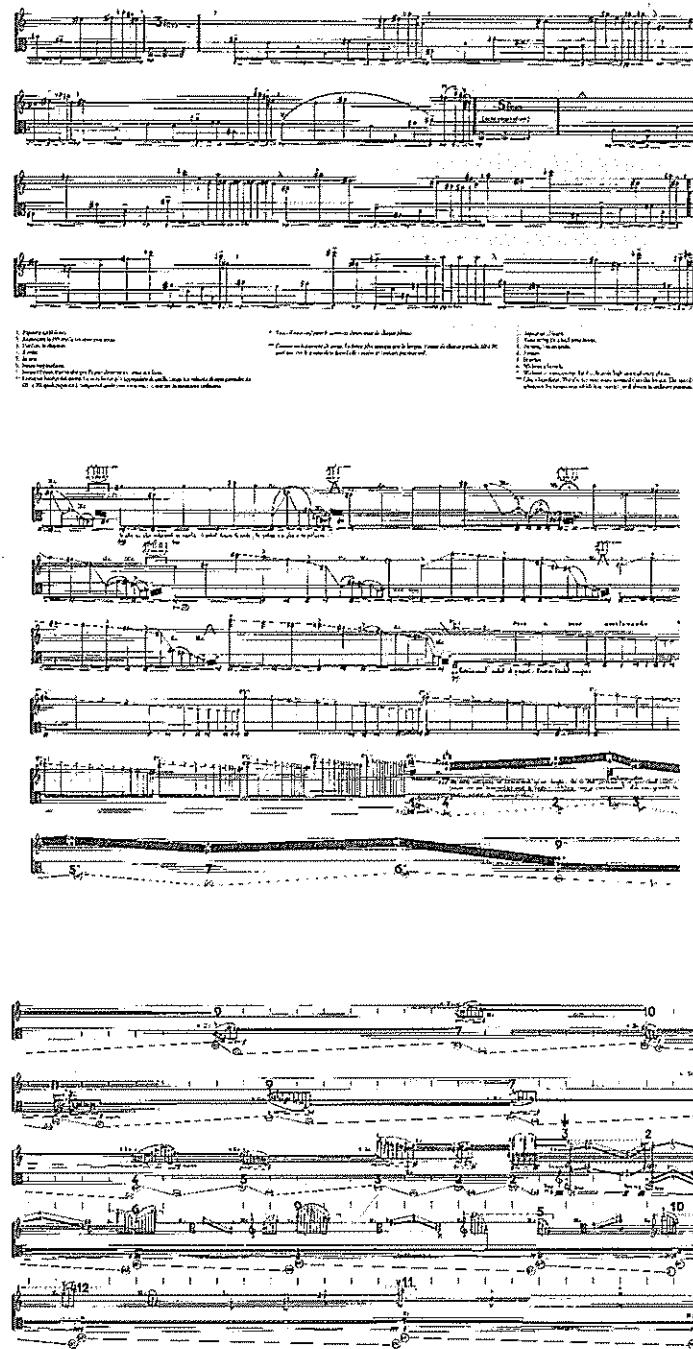
Rispetto al passato, oggi sono possibili trasformazioni più impressionanti, in una prospettiva temporale compressa: come vedere l'evoluzione di una specie, animale o vegetale, attraverso fasi millenarie. Ma in musica la prospettiva può essere compressa a patto che il tempo venga dilatato. Gli oggetti sonori devono ripetersi per mostrarsi mutati al nostro orecchio. Le trasformazioni di Grisey sono così lente che addirittura trapassano da un pezzo all'altro nel grande ciclo dal titolo *Les Espaces acoustiques*. *Prologue* ne è l'introduzione e *Partiels* la terza parte. Abbiamo saggiato quest'ultima composizione nel corso della Lezione 2.

I materiali sonori preferiti da Grisey possono non irritare un orecchio tradizionalista. Essi sono consonanti serie di armonici naturali. Grisey, l'abbiamo già affermato, ostenta un naturalismo di origine scientifica.

FIGURE 71-73

Gérard Grisey, *Prologue* (1976).

Tre settori non consecutivi della partitura, attraverso cui vediamo contrarsi anche la notazione che comincia a punti, discontinua, e finisce continua, a banda.



L'esempio successivo non è esattamente ciò che si dice un pezzo di musica: piuttosto sottopone all'ascolto un ipnotico test di psicologia della percezione.

ASCOLTO 30 A, B, C - Steve Reich, *Come out* (1966).

CD 2 - T 12

Poche parole registrate durante i moti di Harlem del '64. Un reperto di realtà scandito tre volte. A parlare è un manifestante picchiato dalla polizia, costretto a spremersi del sangue affinché possa essere medicato:

I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.
(Ho dovuto, cioè, incidere il livido e farne uscire sangue per farglielo vedere.)

Ed ecco prendere avvio un microprocesso in apparenza senza soluzione; lievi scalini, non particolarmente evidenti, lo dividono in tre fasi, corrispondenti a progressive suddivisioni del reperto: *come out to show them*, poi *come out*, poi solo *come*.

La ripetizione dei frammenti viene ascoltata attraverso magnetofoni che partono insieme e però manifestano un gradualissimo sfasamento di velocità.

Cosa percepiamo?

All'inizio soltanto il ripetersi della frase. In un secondo tempo sentiamo allungarsi alcuni fonemi (le S, sono le più avvertibili).

Desta meraviglia la fase successiva, in cui lo sfasamento porta ogni fonema a staccarsi da sé e ad avvicinarsi impercettibilmente a quello contiguo, e noi sentiamo con chiarezza quando il fonema è entrato nello spazio gravitazionale dell'altro.

Il fenomeno psico-acustico sfruttato da Reich è il *potere di integrazione* dell'orecchio. Ovvvero: suoni pressoché simultanei si fondono al suono che giunge per primo. Man mano che si allontanano tra loro, i suoni si fanno distinguibili.

Nel brano in questione lo sfasamento dei magnetofoni comincia subito ma non possiamo avvertirlo a causa del potere di integrazione. Naturalmente i tempi di integrazione si diversificano a seconda del tipo di suono. Lo sfasamento cresce sempre, e se percepiamo fasi in apparenza stazionarie è perché non siamo ancora arrivati alla prossima soglia di separazione.

Altre considerazioni?

Il microprocesso di sdoppiamento (o scissione) rientrerebbe nei processi di moltiplicazione, sebbene qui si stemperi in un oggetto acusticamente poco qualificabile. Infatti una ripetizione troppo a lungo persistente stordisce e annebbia il senso, come ogni volta che subentra uno stato di assuefazione.

E c'è di più. Il separarsi degli elementi fonetici comporta saturazione e ispessimento (cioè accumulazione). E dunque le registrazioni sono diventate quattro, poi otto. Tutto si

confonde, siamo a un suono continuo, irriconoscibile. Ci perdiamo nel fluido, una lieve mostruosità, lontanissima dalla voce umana da cui eravamo partiti. Il tema delle *metamorfosi*, del degenerare, così congeniale al mezzo cinematografico, è antichissimo in letteratura, almeno quanto l'incontro fra Ulisse e la maga Circe.

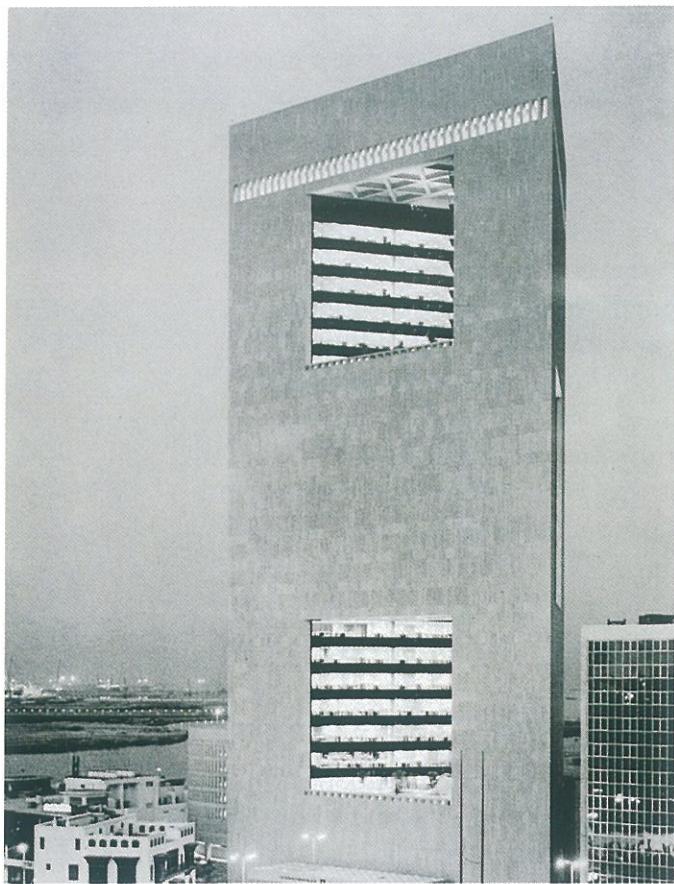


FIGURA 74

Skidmore, Owings e Merrill, National Commercial Bank, Jeddah (1984).

In anni recenti l'architettura si riveste di materiali artificiosissimi che, paradossalmente, mimetizzano i volumi dietro riflessi di cielo e paesaggio.

Di corrente contraria, questo grattacielo recupera un materiale antico come la pietra e tutto si racchiude in una superficie ieratica.

Su di essa le aperture fanno emozione. Non presentano cornici, si danno come puro spazio d'interruzione. Allineate orizzontalmente, da lontano fungono da decorazione.

Ne troviamo di piccole, forse a misura d'uomo, e di sottilissime come tratteggi, a sottolineare le gigantesche aperture quadrate. Attraverso cui

balena un'altra dimensione di buio e luce alterni: è la struttura dell'edificio tagliata in verticale, dove si vedono scanditi ritmicamente i piani degli uffici.

Secondo la tradizione dei paesi torridi, la vita dell'edificio non si affaccia dunque verso l'esterno, ma verso il fresco dell'ombra.

Spettacolare l'interferenza di interno e facciate (e contesto urbano), un miraggio; anche perché i piani di sezione, quelli su cui si alternano i rigoni chiari e scuri, sembrerebbero non coordinati alle superfici esterne. L'effetto sapiente è dovuto a una pianta triangolare.

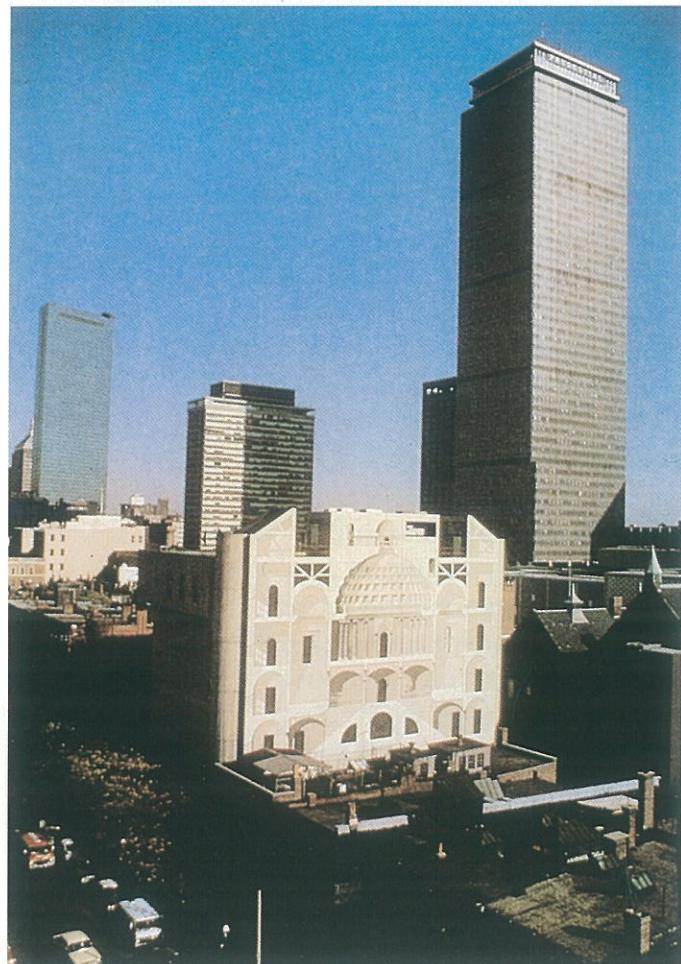


FIGURA 75

Richard Haas, *Trompe-l'oeil* eseguito all'Architectural Center di Boston (1977).

Talvolta i vecchi palazzi paiono tagliati da superfici invisibili. Sono pareti cieche, originate da qualche demolizione; oppure lasciate scoperte per ricordarsi con edifici che mai sorgeranno.

La pittura di Haas sceglie questi altissimi muri come suo supporto, e si limita a un illusionismo scenografico e tradizionale. Nell'esempio qui riportato, Haas ha composto la sezione di un fantomatico edificio

neoclassico, simile alle vecchie stampe d'architettura che sono abbastanza gradevoli al nostro occhio.

L'ingrandimento di tale immagine, inserita nel bel mezzo di una città, produce però un malessere di irrealità avvertibile da tutti.

Così un intervento che pretende di non essere moderno viene invece a determinare una perturbazione spazio-temporale nel paesaggio urbano.

LEZIONE 5

LA FORMA A FINESTRE I

Facciamo il punto sulla nuova concezione del tempo.

La musica tradizionale si svolgeva tutta dentro il tempo, e questo era una dimensione continua. Oggi non è più così.

La nuova concezione del tempo non è caratteristica solo della musica moderna. Tale concezione investe il pensiero umano nella sua totalità.

L'uomo contemporaneo forse non è consapevole della *molteplicità del punto di vista* e della *discontinuità della dimensione temporale* (concetti di cui parliamo più innanzi). Eppure tutti i giorni l'uomo contemporaneo convive con queste idee, ed esse hanno influenzato il suo modo di pensare.

FIGURA 74

Oggi il tempo non scorre come una volta: è divenuto discontinuo, relativo, variabile.

Variabile: spostandoci da una parte all'altra del mondo comprimiamo e dilatiamo il tempo.

Relativo: possiamo comunicare con i paesi più lontani, dove, nello stesso istante, gli orologi segnano un'altra ora.

Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. Basta scattare una foto. Quando poi guardiamo la foto, inseriamo nel presente che stiamo vivendo un rettangolo di passato.

Se consideriamo la stanza in cui viviamo, il televisore vi ritaglia un'apertura su un'altra dimensione. La vita degli altri irrompe nella nostra casa, trascinando con sé il proprio tempo.

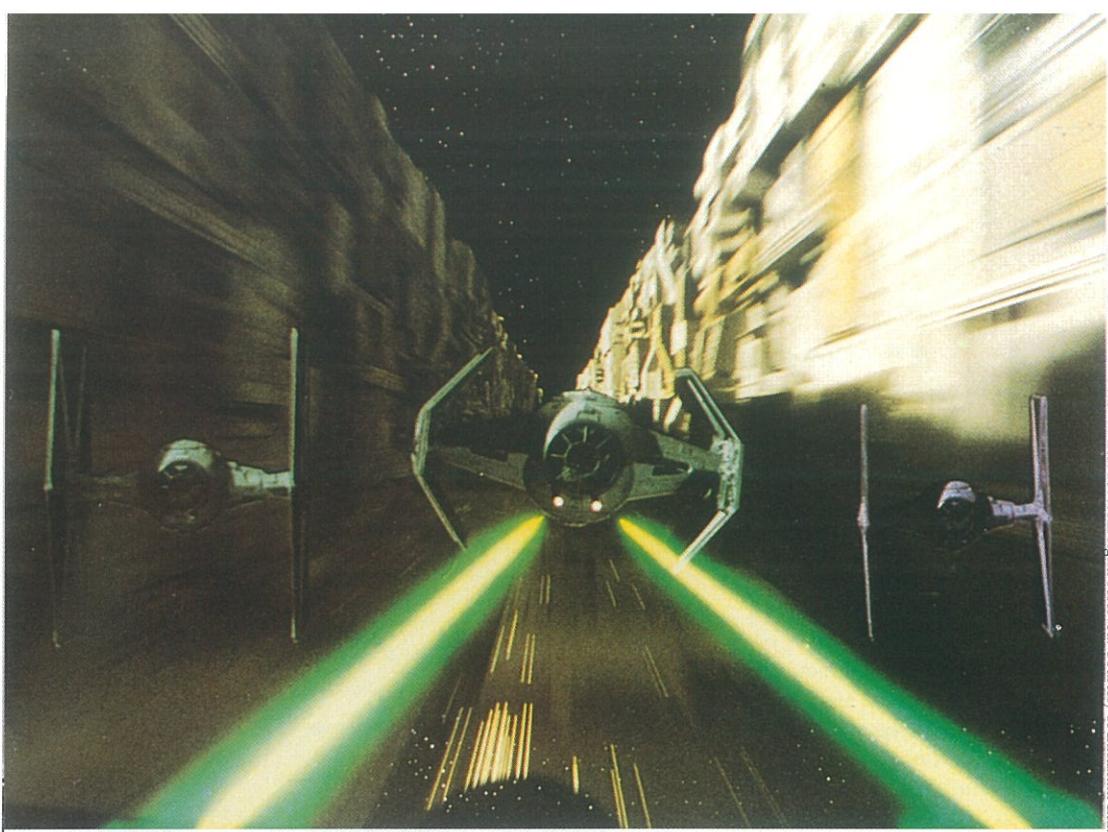
Un semplice quadro può dare l'illusione di sfondare la superficie del muro; per cogliere tale incongruenza nello spazio occorre però una percezione unitaria e sdoppiabile del tempo.

FIGURA 75

Possiamo anche far interferire fra loro varie dimensioni temporali. Come? Cambiando i programmi del nostro televisore. I programmi fluiscono parallelamente, e quando passiamo da un programma all'altro creiamo un'intermittenza.

Definire ulteriormente e intrecciare questi concetti non è difficile, basta accostarsi al mondo dei giochi informatici.

Da qualche anno possiamo osservare i nostri bambini intenti ai video-games, spavalda-



Star Wars™ & © Lucasfilm Ltd. 1977. All rights reserved. Courtesy of Lucasfilm Ltd.

FIGURA 76
George Lucas, fotogramma
da *Guerre stellari* (1977).

Fra gli anni '70 e '80 sono stati girati parecchi film di fantascienza, rappresentativi dei mutamenti allora in atto e dell'atmosfera di quegli anni, e anche di un certo livello artistico; alcuni hanno riscosso particolare successo, diffondendo presso il pubblico di ogni età concetti di derivazione scientifica e tecnologica. Non ultimo il concetto della discontinuità spazio-temporale: l'*iperspazio*, un balzo d'accelerazione con cui l'astronave dei protagonisti sfugge di mano agli inseguitori.

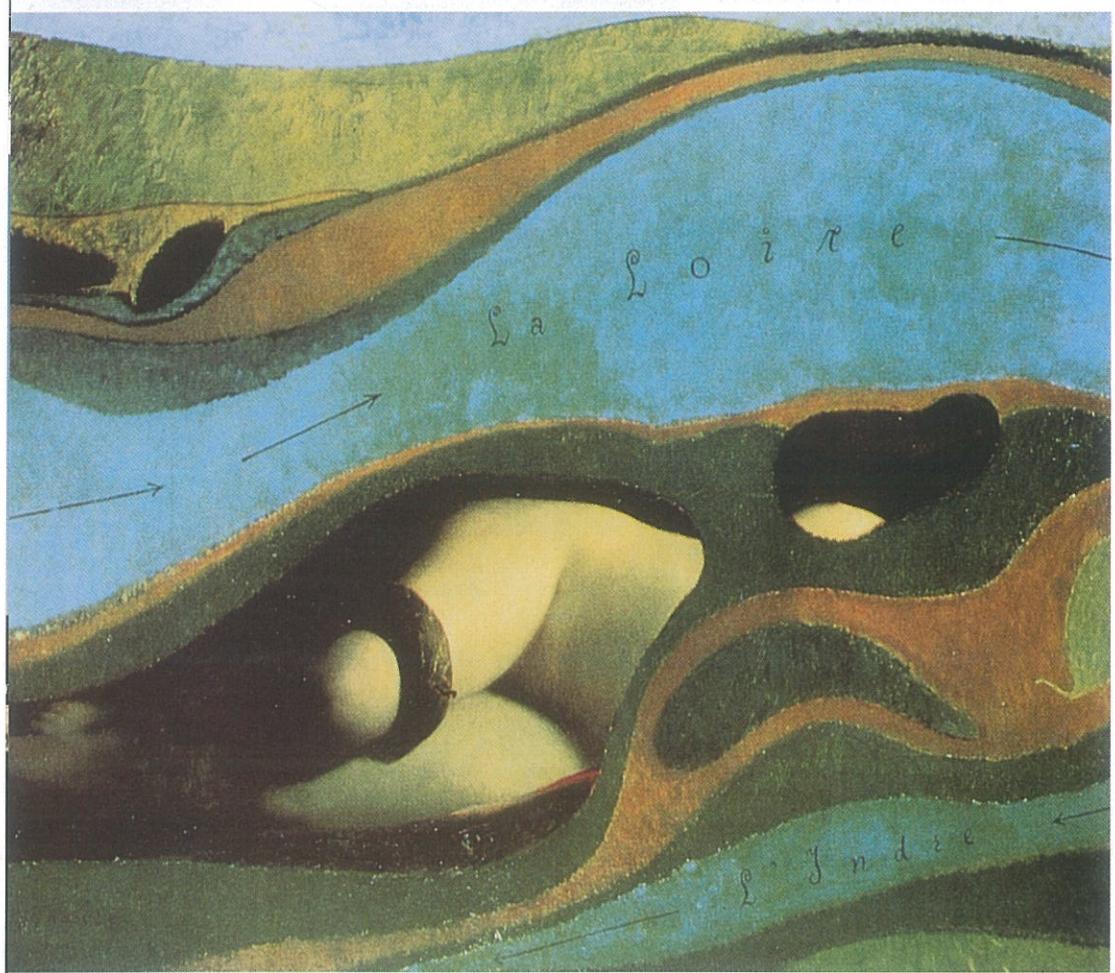


FIGURA 77
Max Ernst, *Il giardino di Francia* (1962).

Non era giovane, Ernst, mentre dipingeva questa tela; eppure ha trattato con disinvoltura un concetto nuovo, quale l'intermittenza dimensionale.

Impossibile decifrare univocamente il campo visivo in primo piano. Una veduta aerea, o una rappresentazione della materia che rinvia alla pittura "informale"?

Nonostante le ironiche denominazioni di luogo tipiche di una carta geografica, l'aspetto della superficie suggerisce in certi punti una consistenza morbida. Vi si sprofondano finestre spazio-temporali che seguono curve altimetriche, come laghi di un aldilà da cui intravediamo un nudo femminile avvolto in possenti spire di serpente. La pittura di paesaggio qualche volta si compiace dell'antropomorfismo. In questo caso però un'immagine estranea sfonda il campo visivo in primo piano. Ne rompe una dimensione parallela, dipinta con impeccabile tecnica d'altri tempi.

Nell'esaltare l'irrealtà del reale la discontinuità spazio-temporale guadagna particolarmente dalla voragine stilistica che si spalanca fra l'ambigua geografia e il nudo (vedi anche Fig. 75 e Ascolto 32).

mente alla guida delle loro astronavi. Sullo schermo essi controllano simultaneamente due dimensioni, due diverse *prospettive temporali*, ovvero seguono la stessa vicenda da due diversi punti dello spazio, uno vicino, uno lontano.

Sullo schermo, in grande, compare il presente nei suoi particolari. In piccolo invece, si controlla l'intero viaggio, sia la parte compiuta sia quella ancora da compiere. Per mezzo di un apposito riquadro, chi gioca vede il suo percorso come da una distanza infinitamente lontana.

Senza che ce ne accorgessimo, perfino i bambini hanno acquisito un'esperienza pratica della relatività.

Lo stesso sistema adopera chi scrive una lettera al computer. Egli può in qualsiasi momento sapere a che pagina è, quante righe gli restano, eccetera. Sempre per mezzo del solito riquadro.

È quello che, nel gergo degli informatici, viene chiamato *finestra*.

Attraverso tali finestre lo spazio interagisce col tempo.

Ora però non voglio far credere che il pensiero contemporaneo sia generato dalla tecnologia, né che l'arte di oggi sia frutto della scienza. Mi piacerebbe evitare scorciatoie troppo comode e soprattutto adagiate su falsi presupposti. La storia ci mostra come fra arte e scienza intercorra un rapporto biunivoco.

È come se, nello stesso periodo, analoghe esigenze di pensiero si manifestassero nei differenti campi, talvolta senza apparente influenza reciproca. Talvolta anzi è l'artista ad anticipare lo scienziato, più spesso di quanto si pensi. La diffusione della tecnologia funge in qualche modo da divulgazione scientifica, pone la gente direttamente in contatto pratico-intuitivo con le idee scientifiche sfruttate negli oggetti tecnologici.

Torniamo alle finestre di prima. Esse sono *forme* spaziali *ritagliate* nel tempo.

È evidente che non si possa parlare della discontinuità temporale senza tirare in ballo anche lo spazio. Per una maggiore precisione, infatti, dovremmo chiamarla *discontinuità spazio-temporale*.

Intanto è necessario non perdere di vista che non stiamo parlando di fenomeni oggettivi. Il tempo non esiste se non c'è un soggetto che lo percepisce. Così lo spazio è un modo di porsi del soggetto verso la realtà che lo circonda.

Discontinuità spazio-temporale.

La sensibilità relativa a questo concetto emerge nella storia lentamente però con prepotenza, e adesso sta facendo un balzo avanti; invero questa sensibilità si è già affermata durante il secolo scorso.

Il nuovo sentire del tempo fa parte di un globale sentire dell'uomo. Spazio e tempo sono legati. Perciò, nel trattare un argomento di forma musicale, potremo portare gli argomenti di una parallela vicenda pittorica. Perciò potremo illuminare la nascita di una logica, di una forma musicale, con gli argomenti di una vicenda pittorica, e viceversa.

Seguiamo la storia di un rettangolo, la storia dell'immagine fotografica come si delinea attraverso la pittura.



FIGURA 78
Edgar Degas, *Place de la Concorde* (1875).

Un quadro come questo è ideale per iniziare una ricognizione della mentalità fotografica.

I tagli delle figure non del tutto contenute entro l'inquadratura, il movimento arrestato, l'irrompere della casualità quotidiana, i piani

vicinissimi e lontanissimi che interferiscono: ecco le caratteristiche di una fotografia.

Così Degas percorre una via originale per approntare un ritratto del visconte Lepic e delle figlie.

Si presumeva che il quadro fosse andato distrutto, ma è recentemente riemerso nei sotterranei dei musei russi, tra il bottino di guerra.



FIGURA 79
Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro* (1594).

L'artista ha raffigurato un incidente, quello che qualsiasi altro pittore prima di lui non avrebbe pensato.

Non che in precedenza fossero mancate scene vivissime dal movimento bloccato.

Proprio nella scelta di stravolgere la posa in favore dell'incidente di un istante vediamo nascere il concetto di scatto fotografico.

Cominciamo col prendere in considerazione un'opera emblematica del secolo scorso, *Place de la Concorde* di Degas. Un'opera che sembra particolarmente influenzata dalla fotografia.

FIGURA 78

In che cogliamo l'influenza della fotografia su Degas? Anzitutto le figure umane non sono contenute per intero entro i limiti del quadro, non sono centrate. L'asimmetria è certamente costruita, ma ci dà un'impressione naturalissima di movimento e di fortuito, quasi che le persone passassero *per caso* davanti all'occhio del pittore.

In secondo luogo dobbiamo notare che le figure umane si stagliano direttamente sul fondo, costituito da una parte di piazza. Ciò significa che i primi piani contrastano col piano di fondo senza la mediazione di figure o elementi disposti su piani intermedi. Un certo numero di piani intermedi erano tipici della prospettiva tradizionale e qui mancano del tutto. L'orizzonte alto riempie intero il campo visivo. Quest'ultimo tende a farsi astrattamente superficie, e colore.

Ecco, quelle che abbiamo elencato sono le caratteristiche di un'istantanea, caratteristiche che Degas impiega deliberatamente. Perché un quadro impostato su simili principi infrange la tradizione pittorica di allora?

Non è solo un problema di composizione degli elementi dell'immagine: è il tramonto di una visione del mondo. La rottura della tradizione prospettica è legata alla rottura del concetto unitario di tempo, anzi coincide con essa: l'una non è pensabile senza l'altra.

Gli artisti più significativi sono quelli che superano le convenzioni della loro epoca, quelli che si distinguono di più. Non dobbiamo però considerarli come puri innovatori. Così Degas, più che imitare la fotografia, ne usa alcuni principi fondamentali, trasferendoli nell'ambito pittorico, ed esso non viene rinnegato in blocco.

La tecnica fotografica nasce nel 1826. La registrazione del suono diventa realizzabile soltanto alla fine del secolo XIX.

Tuttavia la rottura del concetto unitario di tempo si manifesta pienamente nelle composizioni di Beethoven. Ciò avviene non solo assai in anticipo sull'invenzione della registrazione del suono; addirittura avviene qualche anno prima dell'invenzione della fotografia.

Le *camere ottiche* (o scatole di Brunelleschi) risalgono al XV secolo, e forse la visione fotografica era implicita allo sbocciare dell'interesse per la prospettiva. Se al fondo di una scatola del Brunelleschi applicassimo una lastra impressionabile con la luce, gli assi prospettici convergerebbero nel fuoco di un ipotetico obiettivo, e avremmo ottenuto la macchina fotografica. E però, affinché la camera ottica divenga una *camera oscura*, passeranno quasi quattro secoli di obliate fantasmagorie, misere o amabili, da studioso o da saltimbanco. Secoli durante i quali non tardano a spuntare segnali della nuova sensibilità, di un nuovo modo di guardare la realtà.

Ecco un'opera giovanile di Caravaggio, il misterioso *Ragazzo morso da un ramarro*. Siamo nel 1594.

FIGURA 79

La contrazione dolorosa dei muscoli della fronte, l'espressione di sorpresa prima che di orrore, il movimento inconsulto delle spalle e della mano sinistra: tutto ciò ha giustamente



FIGURA 80

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Nostra Signora della Misericordia* (1606-07).

I grandi quadri di Caravaggio si rivelano assemblaggi di persone, assai più di quanto possa succedere in altri pittori. La composizione subisce la spinta di due esigenze distinte: quella di costruire (e narrare) e quella di mostrare la realtà bloccata nella sua immediatezza.



FIGURA 81

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Nostra Signora della Misericordia*, particolare.

Ecco spunta l'orecchio di un personaggio senza nome, tutto nascosto come in una frettolosa foto di gruppo.



FIGURA 82

Antonio Canal, detto Canaletto, *Piazza San Marco* (1756).

Canaletto definisce le immagini con la nitidezza di chi è abituato a guardare dentro una camera ottica. Tuttavia le proporzioni (e di conseguenza la composizione stessa dell'immagine) dimostrano l'autonomia dell'artista dalla macchina.

suscitato ammirazione, per lo straordinario colpo d'occhio. È sfuggita però un'implicazione davvero non secondaria. Questo quadro infatti rovescia il rapporto che tradizionalmente intercorre fra soggetto e pittore, fra realtà e rappresentazione.

Di solito chi fa da modello sta immobile, mentre il pittore lo raffigura sulla tela. Caravaggio invece ha voluto fissare un incidente occorso durante la lunga posa, un incidente che dura appena un istante.

Caravaggio mostra cioè quello che mai un altro pittore avrebbe pensato di mostrare prima di lui, ovvero *la prima istantanea della storia*.

Dunque Caravaggio inventa il concetto di fotografia più di due secoli avanti l'invenzione della macchina fotografica. Abbiamo qui un altro esempio lampante di quanto dicevamo: l'intuizione dei grandi artisti può anticipare la scienza e la tecnologia.

Il nostro quadro crea una serie di cortocircuiti, addirittura, di generi pittorici: tra figura e natura morta, tra immobilità convenzionale e movimento brusco del modello, che viene fissato dall'immagine in un'altra improbabile immobilità.

E cosa ancora pensare, qualora l'incidente fosse immaginario, e il soggetto un autoritratto dello stesso Caravaggio, come sostengono molti?

La luce radente su quei muri cui le persone vengono addossate, col passare degli anni si spegne. Gli sfondi di Caravaggio s'oscurano.

Il contrasto di luci e ombre, l'emergere dal buio dei protagonisti, l'esasperato realismo della sua pittura. Basterebbero tali caratteristiche a porre Caravaggio in linea con la fotografia a venire.

Ma è soprattutto il fattore compositivo, unito all'assoluta mancanza di disegni preparatori, che si approssima al concetto d'istantanea.

Caravaggio non disegna mai, dipinge direttamente sulla tela e il quadro assume un'impaginazione insolita per il suo tempo. La disposizione dei personaggi diviene disordinata rispetto agli altri pittori.

Non che Caravaggio mettesse i personaggi alla rinfusa. Egli certo ricercava questi suoi originali e raffinati squilibri. E a volte il risultato imponeva allo spettatore una somma d'incongruenze, come nel caso di *Nostra Signora della Misericordia*. Sono incongruenze che hanno irritato generazioni di critici, e che oggi possono essere lette positivamente. Conferiscono infatti quel senso di casualità tipico dello scatto fotografico. Per noi è normale che, in un'istantanea di gruppo, qualcuno resti un po' coperto dietro qualcun altro.

Dietro la figura di San Martino, col suo bel cappello piumato, spunta un orecchio. Di chi? L'analisi radiografica ci rivela essere questo un residuo di una primitiva stesura. Qualsiasi altro pittore avrebbe coperto questo orecchio dipingendovi sopra. Sansone, il quale occupa ora una posizione più laterale, sarebbe riconoscibile in trasparenza per la mascella d'asino da cui si dissesta.

Abbiamo accennato al principio della camera ottica. Dopo la sua invenzione molti pittori se ne sono serviti, chi occasionalmente, chi sistematicamente, e chissà Caravaggio fosse tra

FIGURA 80

FIGURA 81



FIGURA 83

Jean-Etienne Liotard, *La prima colazione* (1753-56).

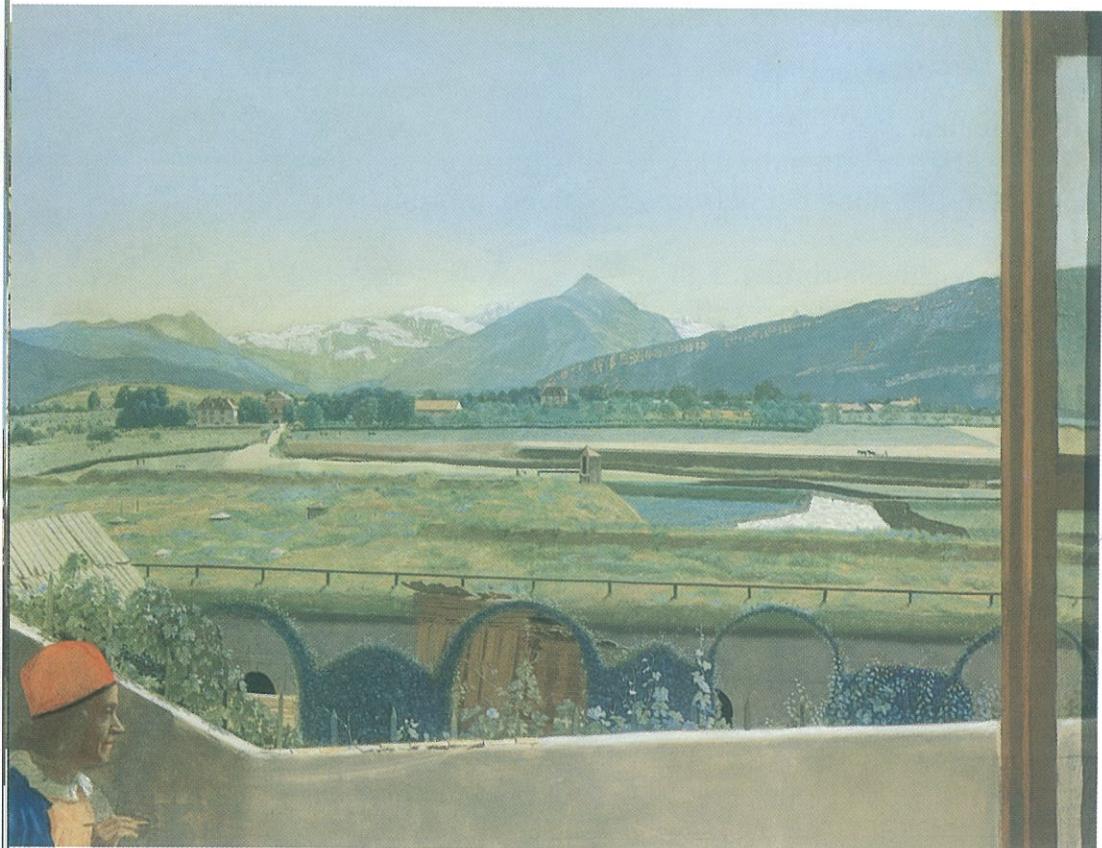
La serva non si vede per intero. Non sappiamo se questa è l'inquadratura scelta dall'autore o se l'opera sia giunta mutila attraverso i secoli.

FIGURA 84

Jean-Etienne Liotard, *Veduta di Ginevra dallo studio dell'Artista* (1765-70).

Sono tre elementi incongruenti a rendere moderno questo paesaggio: anzitutto l'improbabile sottigliezza di un muro angolato asimmetricamente in secondo piano. Poi, la divagazione di una presenza umana accidentale, relegata a sinistra e quasi incastriata in basso. Ma soprattutto, in primissimo piano a destra, il ritaglio di una finestra che crea la profondità dello spazio, proiettando lo sfondo a una distanza praticamente infinita.

Liotard trascura, ed è sorprendente, una prospettiva unitaria; forse per decrepitezza, forse per esperimento. Forse per dilatare, forzandoci a entrare dentro l'immagine; per intenderci, come se avesse usato un obiettivo grandangolare. Questa affermazione non è un anacronismo: perfino le strade, nel '700, erano popolate di lanterne magiche. A Venezia alcune, giganti, si chiamavano *mondo nioso* e i passanti vi occhieggiavano attraverso le numerose lenti.



questi. Oltre che uno strumento di lavoro, era un mezzo per studiare la realtà visiva, per affinare la percezione.

Canaletto, per esempio, è uno che dipinge con la lealtà di una camera ottica, in cui la vita si proiettava evanescente. Pur tuttavia egli non si identifica col suo apparecchio e mantiene una coscienza percettiva autonoma e smaliziata rispetto a esso.

Osserviamo una veduta di Piazza San Marco. Canaletto non si è limitato a riportare l'immagine ottica sopra la tela; bensì, ha volontariamente sproporzionato le figure umane, riducendole rispetto agli elementi architettonici che le incorniciano, assecondando la vastità della piazza retrostante.

Gli artisti, io sono convinto, possono preannunciare le affermazioni della scienza e precorrere le applicazioni della tecnologia.

Così, il taglio fotografico in pittura è assai anteriore alla fotografia. Liotard, già nel '700, taglia le persone a metà. Dunque il suo occhio, che possiede la nitidezza dell'obiettivo, ne possiede in anticipo anche l'implacabilità.

Qualche critico ha insinuato che un suo famoso quadro, *La prima colazione*, sia stato semplicemente ridotto da un lato. Ciò potrebbe anche essere, dato che ai quadri, negli anni, capita di tutto. La minor disavventura è che fogli e tele si rovinino lungo i margini. Ma una conoscenza ponderata delle opere di Liotard ci convince che egli sia avvezzo a ben altro che il semplice taglio di una figura.

Prendiamo in esame la *Veduta di Ginevra dallo studio dell'Artista*.

FIGURA 82

La lontananza si distende nel quadro e respira, con naturalezza di luce e di particolari. Ma che succede lì a destra? Lo spazio viene interrotto arbitrariamente da una striscia verticale, così oggettiva, così brutale che quasi non lo riconoscevamo: è il battente di una finestra aperta.

FIGURA 83

Guardiamo ancora il paesaggio. Un giardino curatissimo scende fin quasi in primo piano, arginato da una superficie quasi astratta, avara di materia. Contro questo muro (sottile come un foglio di carta perché negligente nella prospettiva) una presenza si staglia sorniona.

Cosa fa Liotard nel suo quadro?

FIGURA 84

Certo non dipinge sul muro, forse dipinge in assoluto, come sul vuoto, e la sua presenza equivale a una firma. Uno scherzo, uno dei malinconici travestimenti con cui Liotard amava farsi avanti negli autoritratti?

L'inserimento della figura, girata perfettamente di profilo, porta la rigidezza di un recupero arcaizzante (pensate ai committenti in primo piano, nelle tavole medievali). In ogni caso tale inserimento rimane decisamente stravagante; è così che suggerisce a noi moderni qualcos'altro, non ben definito ed evocativo: il passaggio di una persona inaspettata dinanzi all'obiettivo fotografico, l'intervento del caso.

Non ciò che è disponibile dà forma all'arte, bensì quello che un artista sceglie come significativo. Con un simile ragionamento possiamo comprendere appieno i tagli fotografici di Caravaggio o di Liotard anteriori all'invenzione dello scatto. E solo così possiamo

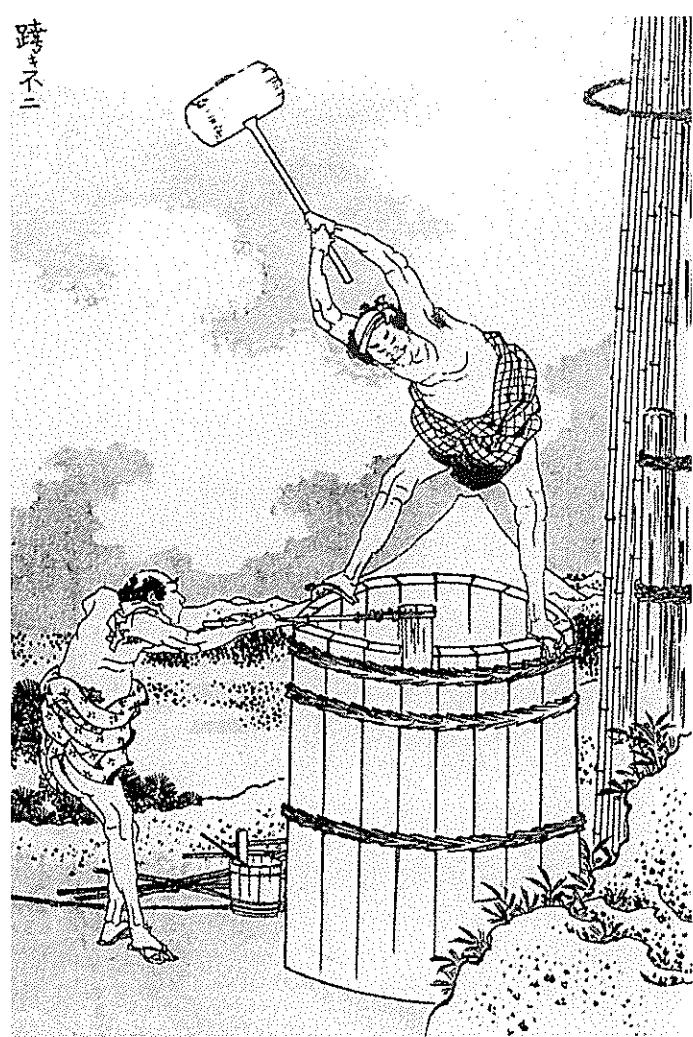


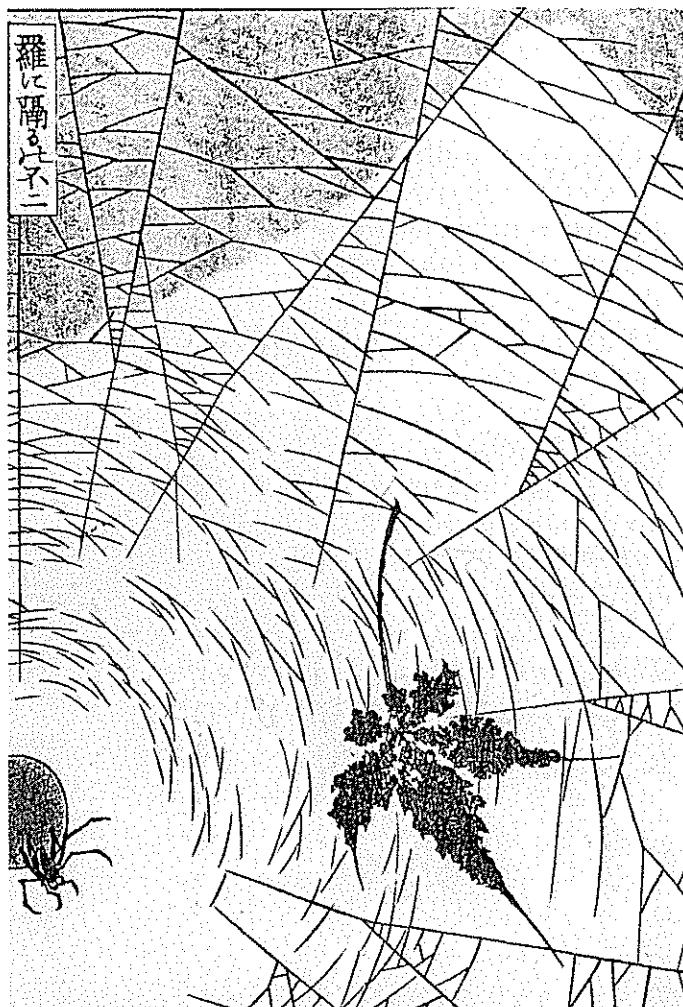
FIGURA 85
Hokusai, *Il Fuji a gambe divaricate* (1834-47).

L'incisore escogita un'inquadratura maliziosamente riduttiva del monte Fuji. Profittando della sua estrema lontananza, lo colloca tra le gambe di un bottaio pronto a mandarlo in frantumi.

FIGURA 86
Hokusai, *Il Fuji attraverso una tela di ragno*.

Per un momento Hokusai ha guardato il mondo con gli occhi di un insetto.

Con certezza io non saprei dire se la forma globulare sia l'addome di un ragno femmina o l'imbuto grigio della tela, veduto quasi frontalmente.



comprendere che Degas non ha dipinto quadri fotografici, ma ha cominciato a codificare una diversa visione del mondo attraverso la pittura.

Con l'avvento della fotografia il significato dell'immagine si è definitivamente spostato. Anche quando vediamo una persona, un paesaggio, delle cose, il soggetto non è più ciò che vediamo. Il soggetto è l'accidentale. L'accidentale reso significativo e dato quasi fosse vero. In Caravaggio il morso di un ramarro, l'ammucchiarsi dei protagonisti nell'immagine. Anche Liotard aveva l'aria di esser capitato per caso dentro il suo stesso quadro.

Giunti a cavallo tra '700 e '800, facciamo un'ultima tappa, trasferendoci dall'altra parte del mondo.

La nascita della nuova sensibilità spazio-temporale non è ristretta a una sola cultura, bensì è un fenomeno generale.

Alcuni pittori giapponesi cominciano ad applicare metodicamente la prospettiva occidentale: Utamaro, Hokusai e, di poco posteriori, i due Hiroshige. Per loro è più che una scoperta, e il linguaggio pittorico esce vivificato dall'innesto.

A loro volta le opere di questi artisti, importate in Europa, producono un effetto sconvolgente sui pittori più attenti, in particolare gli Impressionisti e Van Gogh.

Penserei che lo sbarco del segno giapponese, che induce il segno occidentale a rapprendersi, getti le basi per il linguaggio dei fumetti.

Le influenze reciproche fra Oriente e Occidente lanciano una sfida alle teorie sociali dell'arte. Assai spesso l'artista usa e rende significativi giusto principi sottratti al contesto di origine.

Così egli può operare nella più totale libertà: le leggi del contesto originario non lo riguardano.

L'artista, del resto, non si comporta allo stesso modo con gli stimoli che gli vengono dalla divulgazione scientifica?

Cos'è che spinge un pittore o un musicista verso le culture esotiche o primitive, insomma verso un linguaggio che neppure egli stesso decifra?

Anzitutto il bisogno di evasione, di scoprire l'ignoto, che direi combacia col fare stesso dell'artista.

A muoverlo in tal direzione, naturalmente non è solo ansia di sfuggire dalle convenzioni, o disprezzo della propria tradizione. Al contrario, ogni stimolo estraneo porta una luce inusuale sul patrimonio che egli ha a disposizione, svelandone nuove potenzialità.

Soffermiamoci su Hokusai, e gettiamo un'occhiata su due delle sue famose stampe. Esse fanno parte delle *100 vedute del Fuji*, raccolte dall'artista nella vecchiaia.

La prima veduta raffigura due artigiani al lavoro intorno a una botte, all'aperto. Uno è in equilibrio sopra la botte, a gambe divaricate; Hokusai lo blocca nell'atto di calare un colpo di mazza.

È proprio fra le sue gambe che fa capolino il monte Fuji.

Nel costruire quest'immagine spiritosa, Hokusai usa una logica e una visione fotografica

FIGURA 85

ante litteram. Egli cioè anticipa la problematica di Degas: non ci può sfuggire la parentela concettuale con *Place de la Concorde*.

Hokusai lascia interagire vicinissimo e lontanissimo, grande e piccolo, saltando i piani intermedi; proprio quelli che venivano composti armonicamente nella nostra pittura tradizionale e nella scenografia d'una volta.

FIGURA 86

L'altra stampa è ancora più radicale, davvero vi coesistono soltanto il mondo microscopico e il mondo della lontananza.

Una foglia smangiata di acero, un ragno in agguato, possono vedersi solo a distanza ravvicinata.

Intanto la tela del ragno frantuma tutto il campo visivo, producendo un gioco di geometrie cangianti, e noi vi stiamo dentro.

Scrutando meglio, il campo è occupato *quasi* tutto. Non sono smagliature: in alcuni punti la tela scompare. Fin dalla nostra infanzia sappiamo che i fili o brillano, o sfuggono allo sguardo, persino i sensi di una mosca ne sono ingannati.

In una trasparenza silenziosa, ritagliato sul fondo grigio, il monte Fuji incombe incommensurabile eppure smaterializzato. Pensate quale virtuosismo pittorico per un'incisione su legno!

Questa stampa sa di vuoto, di vento. L'uomo ne è affatto escluso. Solo una presenza: l'occhio dell'artista, che si finge insetto o foglia.

Mentre Degas analizza alcune caratteristiche del linguaggio fotografico, per fissarle poi nella pittura, Hokusai è certamente ignaro della tecnologia europea; in un certo senso egli inventa da sé una sensibilità fotografica che, non dimentichiamo, arriverà in Europa con un sapore esotico.

La fotografia, dicevamo, nasce nel 1826.

Due anni prima era stata eseguita la *Sinfonia n. 9* di Beethoven. È grazie alla problematicità della sua concezione che quest'opera oggi ci appare grandiosa.

Più che anticipare vagamente l'attuale sensibilità, essa spalanca d'un colpo il tempio del nostro secolo e ne viene a far parte.

ASCOLTO 31 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV movimento (inizio).

CD 2 - T 13

Cominciamo a decifrare con ordine ciò che abbiamo ascoltato.

- Δ Un'esplosione di caos.
- x1 Un canto recitativo serpeggiava in orchestra, suonato da violoncelli e contrabbassi.
- Δ Altra esplosione.
- x2 Continua il recitativo.

E qui prende corpo qualcosa di poco afferrabile al primo ascolto:

A	un brandello del I movimento
x3	recitativo
B	un brandello del II movimento
x4	recitativo
C	un brandello del III movimento
x5	recitativo, infine, che introduce a un tema nuovo, specifico del movimento che stiamo ascoltando.

Nei recitativi è norma che l'orchestra intervenga a sprazzi irregolari, tra cui possono capire reminiscenze, anticipazioni. Accompagnando i monologhi, l'orchestra evoca mutamenti d'umore e pensieri repentinii: in Mozart poi è la nascita dell'introspezione.

Nel nostro esempio invece non vi sono personaggi dichiarati ed è insolita sia la musica in sé, sia la tensione allusiva che si viene a creare. Non si tratta di citazioni dei temi già sentiti, come spesso è stato affermato; qui si aprono tre finestre su mondi diversi. Si aprono e si chiudono, e noi saltiamo da una dimensione all'altra.

Beethoven si serve della discontinuità spazio-temporale con stupefacente disinvoltura. Infatti la sua *forma a finestre* è costruita come un montaggio. Sì, ma un montaggio di cosa? A quei tempi non esisteva alcuna macchina per registrare.

Possiamo a buon diritto affermare che Beethoven abbia scoperto il principio del cinema e della registrazione.

Il prologo recitativo del IV movimento ha costituito un serio cruccio per gli studiosi. È evidente che questa musica non possa essere accettata, se non attraverso più moderni concetti organizzativi della forma.

Come spiegare la singolare cerimonia, di rievocazione e rifiuto dei movimenti precedenti, a cui assistiamo? Un brandello del I movimento, poi un brandello del II, poi un brandello del III, poi finalmente la musica si avvia.

Ho una sola risposta da proporre ed è la seguente: il compositore vuole renderci partecipi dell'atto della creazione.

Il lavoro dell'artista è travagliato; fatto di scelte e dubbi febbrili, di perfezionamento graduale. Il risultato, l'opera d'arte, è dunque frutto del dolore e del bisogno di superare i propri limiti. Questo ci vuol dire Beethoven. E dunque, nell'introduci nel laboratorio della sua mente, egli lo rappresenta come un luogo dell'indistinto, come un caos primordiale. Su questo specifico argomento gli accostamenti consueti con la personalità sofferta di Michelangelo non sono poi così arbitrari e trovano un ulteriore fondamento (vedi Lezione 1, Fig. 16).

Per Beethoven l'opera non è un ordine naturale, bensì un ordine raggiunto.

Secondo tale concezione, l'atto creativo ci appare simile a una cosmogonia. L'opera ci fa assistere alla propria genesi. La forma dell'opera ripercorre, celebra il suo stesso farsi. In

parole più banali, Beethoven mima i processi della mente. La musica racconta se stessa, cioè come è stato pensato il passaggio musicale che stiamo ascoltando.

Perciò questo prologo prende un aspetto anomalo, inqualificabile per la sua epoca, l'aspetto di un percorso psicologico. Un percorso fatto di vari momenti: riflessione, critica, chiarificazione e nascita di un'idea.

Sarà capitato a tutti noi di pensare improvvisamente a qualcosa, per tornare successivamente al filo dei propri pensieri. Ecco, è proprio questo procedere a intermittenze della mente umana che Beethoven ha voluto rappresentare. Dobbiamo veramente considerare Beethoven alla stregua dei più grandi ingegni.

Egli intuisce per primo come funziona la mente umana.

Per rappresentare i processi mentali Beethoven ha scelto una sorta di drammaturgia, una drammaturgia discorsiva. Come si levasse una voce a commento di ciò che passa (o ripassa) nella mente del compositore.

Due sono le esplosioni di caos e tre le finestre attraverso cui sconfinano il mondo dei movimenti precedenti. Contro questi blocchi diversificati si scaglia un recitativo colerico, ma di una collera inaudita, da antico profeta. O prometeica, da demiurgo.

Nel recitativo pare davvero che gli strumenti vogliano parlare. L'eloquenza è dovuta proprio alla loro impossibilità di farlo: essi non superano il livello subumano. Restano al disotto della soglia della parola, cioè non riescono a farsi comprendere. Ne acquistano in mistero, gli strumenti; nell'indistinto si accentuano le inflessioni titaniche di cui sopra.

Ma veramente non possiamo sapere cosa dicono i bassi?

Beethoven ha seminato una traccia in uno dei suoi *quaderni di conversazione*. Essendo sorso si faceva scrivere le domande, e talvolta rispondeva egli stesso per iscritto.

Il dialogo in questione si svolge col suo amico Schindler, due mesi prima dell'esecuzione della *Sinfonia n. 9*. Senza dubbio si fa riferimento alla difficoltà di esecuzione del nostro passo. Evidentemente non era solo difficoltà strumentale, bensì astrusità di significato: anche oggi una musica di cui sfugge il senso diviene ineseguibile.

«Il recitativo rigorosamente in tempo» scrive Beethoven. E Schindler: «Allora proprio così, come se ci stessero le parole sotto?».

E Beethoven: «In caso di necessità, ci metterò sotto le parole, affinché imparino a cantare».

A quali parole fa allusione Beethoven? Possiamo dedurlo da una stesura della *Sinfonia n. 9*, dove compaiono scritte, sillaba a sillaba, sotto la parte del recitativo strumentale. Integriamo dunque lo schema precedente col testo relativo.

Δ	Caos
x1	Oggi è un giorno solenne: amici, sia festeggiato con canti e... [illeggibile]
Δ	Caos
x2	No, questo ci ricorderebbe della nostra disperata condizione
A	Finestra del I Movimento

- | | |
|----|--|
| x3 | <i>Oh no, questo no; qualcos'altro di più piacevole è ciò che chiedo</i> |
| B | Finestra del II Movimento |
| x4 | <i>Anche questo non va, solo burla; qualcosa di più bello e migliore</i> |
| C | Finestra del III Movimento |
| x5 | <i>Anche questo... è troppo tenero; qualcosa di sveglio bisogna cercare</i>
(Comincia un nuovo clima) |
| | <i>Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!</i> |
| D | Nascita del nuovo tema |

Non ci troviamo di fronte a una trovata sporadica o casuale. In tutte le sue composizioni Beethoven mostra di possedere una concezione avanzatissima del tempo, una coscienza novecentesca. C'è un punto verso cui converge il pensiero di Beethoven, e questo punto siamo noi, il nostro presente, il modo con cui oggi tagliamo le forme delle nostre opere.

CD 2 - T 14 ASCOLTO 32 - Salvatore Sciarrino, *Cadenzario*, per solisti e orchestra (1991).

Immaginiamo di mettere un disco, e che esso salti da un punto all'altro della musica. Potrei presentare così questa composizione.

Essa provoca in noi qualcosa di più che una semplice associazione d'immagini. Non è questione di una maggiore o minore somiglianza con la realtà. Quest'opera gioca direttamente con le reazioni psico-acustiche dell'ascoltatore.

La vecchia estetica, ancora in auge, esclude categoricamente una cosa abbastanza congeniale alla musica: che essa possa imitare la realtà. Con tale rifiuto ideologico si è sbarrato per troppi anni l'accesso anche al problema centrale, quello del significato della musica.

Invece io sono convinto che il linguaggio musicale abbia infiniti rapporti con la realtà, e che la musica, facendo parte della realtà, addirittura possa sostituirsi a essa e integrarla in qualche suo aspetto.

Ma qui non c'è spazio per discutere simili argomenti.

Cercheremo allora di aggirare il falso problema dell'imitazione della realtà, per ricavare dei concetti intorno all'organizzazione che presiede a una forma inconsueta come è quella del *Cadenzario*.

In quest'opera viene adottata una soluzione presa dalla tecnologia contemporanea; una soluzione formale a base di tagli.

Due motivazioni supportano la soluzione: una ironica, l'altra di pura invenzione fantastica.

È intrinseco a questa composizione l'intento di costituire un'antologia.

Cosa significherebbe il titolo di nuovo conio *Cadenzario*? Significherebbe una raccolta di "cadenze".

Noi sappiamo che esiste un tipo di composizione denominato "concerto", in cui suona un solista contrapposto all'orchestra. All'interno dei concerti si trovano le cadenze, quei

lunghi monologhi di bravura riservati ai solisti.

Sì, ma allora ascoltare delle cadenze una dietro l'altra non è possibile: esse sono fatte per essere eseguite dentro movimenti di composizioni disparate, dentro movimenti oltretutto di vaste proporzioni.

Intento incredibile, dunque, quello di metterne insieme un'antologia, assolutamente fuori da qualsiasi genere di musica, fuori dalle possibilità temporali. Ed ecco la forma a finestre consentire la realizzazione di un progetto utopistico; con questo mezzo noi consultiamo idealmente cadenze scritte per concerti diversi. Entriamo e usciamo attraverso le finestre ascoltando solo la cadenza e un po' della cornice orchestrale nella quale la cadenza s'inserirebbe. Saltiamo poi da un movimento all'altro.

Applicando il rigore della musicologia moderna, ho scritto molte cadenze di mia invenzione, in stile mozartiano impeccabile. È un cimento che richiede al compositore misurata creatività.

In seguito m'è venuto in mente di raccogliere le cadenze più belle, e così è nato il *Cadenzario*.

E subito un aspetto vorrei sottolineare, che la modernità di pensiero spicca maggiormente per l'uso del linguaggio settecentesco.

Gli stacchi, abbiamo sentito, danno un effetto senza dubbio traumatico. Qualsiasi brusca interruzione è traumatica: la stessa forma a finestre è basata su piccoli traumi. Tuttavia l'uomo si abitua a tutto.

Qui il trauma è anzitutto fonico. A interrompere sono suoni tutti impulso e niente vibrazione; tanto violenti che sembrano perforare i muri, spezzare ogni continuità e far sobbalzare il tempo. Un tempo a singhiozzi, discontinuo.

Suoni abnormi, appartenenti alla cultura tradizionale giapponese. Una cultura oggi presente nella nostra, eppure distante dallo stile europeo del '700; possiamo così giustificare il grado elevato d'interferenza che si viene a produrre nel *Cadenzario*.

Dell'ironia infine connaturata all'operazione parleremo più avanti, a proposito dell'imitazione della macchina.

L'epoca moderna afferma una crescente vocazione per i fenomeni instabili, vocazione implicita nel rapporto tra la fotografia e il reale. Verificare storicamente l'erompere di tale vocazione all'instabile, riconduce diritto alla *Sinfonia n. 9* di Beethoven.

Il II movimento è un trionfo del silenzio, vuoi come spazio in cui si distribuiscono i suoni, vuoi come interruzione. La prima funzione è evidente fin dall'apertura.

La seconda funzione frammenta saltuariamente il discorso e ne separa i lembi.

In pratica, se prendessimo la registrazione di un brano e introducessimo delle pause o colpi di timpano in determinati punti, otterremmo qualcosa di analogo a ciò che fa Beethoven.

Non ho riportato esempi sonori e chi legge, spero, si divertirà a cercare questi fenomeni ricorrenti nel II movimento della *Sinfonia n. 9*.

Quando il compositore scherza, non vuole che noi prevediamo le sue mosse. Tuttavia abbiamo visto che ciò avviene anche quando il compositore non scherza. Un buon compositore vuole sempre evitare la banalità.

CD 2 - T 15 ASCOLTO 33 - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 9*, II movimento (chiusa).

Come mai sul finire si rigira daccapo quella melodia tra il popolaresco e l'infantile? Beethoven sceglie con minuziosa cura (o con istinto sicuro, non saprei) il punto in cui interrompere la melodia; affinché l'evento accada dove uno non se l'aspetta. E a bruciapelo congeda il movimento.

Passiamo a un prototipo più complesso di discontinuità.

CD 2 - T 16 ASCOLTO 34 - Ludwig van Beethoven, *Quartetto op. 131*, Presto (n. 5, chiusa).

Frammentazione e ripetizione sono sintomi di sensibilità moderna, è palese che qui il compositore giochi con le reazioni psico-acustiche dell'ascoltatore.

Il movimento si presenta come un girotondo vorticoso e insistente di motivi.

C'è una buona ragione, la solita, dietro il comportamento ripetitivo dell'autore. Beethoven ci abitua a una determinata successione perché in ultimo vuole sconvolgerla.

L'intero pezzo è proteso verso il naufragio; Beethoven crea una forma perfetta per poterla infrangere stizzosamente. Sembra assurdo, ma è così.

D'un tratto le combinazioni mutano, le frasi si rompono, calano i silenzi di una frammentazione ossessiva (perché a tradimento). Questa miscela tramortisce l'ascoltatore mentre la musica scivola via allucinata in un suono folletto.

Domanda accademica tuttavia non sciocca: è il principio del disordine che corona l'ordine? O l'ordine che prepara il disordine?

In effetti l'ordine si lascia sconfiggere troppo docilmente. La coppia, litigiosa in apparenza, è invece affiatatissima, i due stanno bene solo quando sono insieme.

Di nuovo ci soccorre Mahler, la *Sinfonia n. 1* (vedi Lezione 2, Ascolto 8).

Portiamoci quasi in cima al I movimento. Quale strategia ha escogitato l'artista per concludere degnamente il brano?

CD 2 - T 17 ASCOLTO 35 - Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1* (1888), I movimento (chiusa).

La musica non si placa secondo le buone maniere convenzionali; né in *pianissimo*, né con solenni *fortissimi* (le lunghe frenate necessarie ai convogli lanciati ad alta velocità – come fa Beethoven al termine della *Sinfonia n. 5*).

Non giunge un vero finale. Dopo tanta musica ipercostruita, nessuna risoluzione.

Ci troviamo di fronte a qualcosa di sconcertante: il discorso annaspa, scosso da sussulti; la

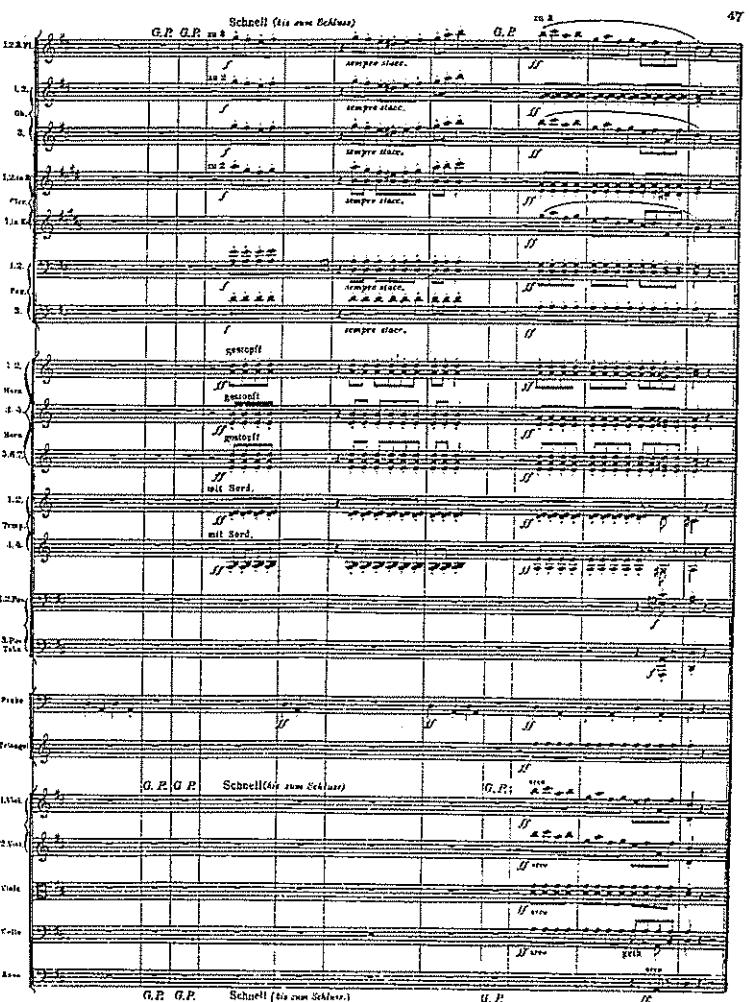


FIGURA 87
Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1*
(1888), I movimento (ultima
pagina).

Anche a uno sguardo frettoloso, nella partitura si ritagliano con assoluta evidenza le finestre di suono entro cui si dibattono gli strumenti.

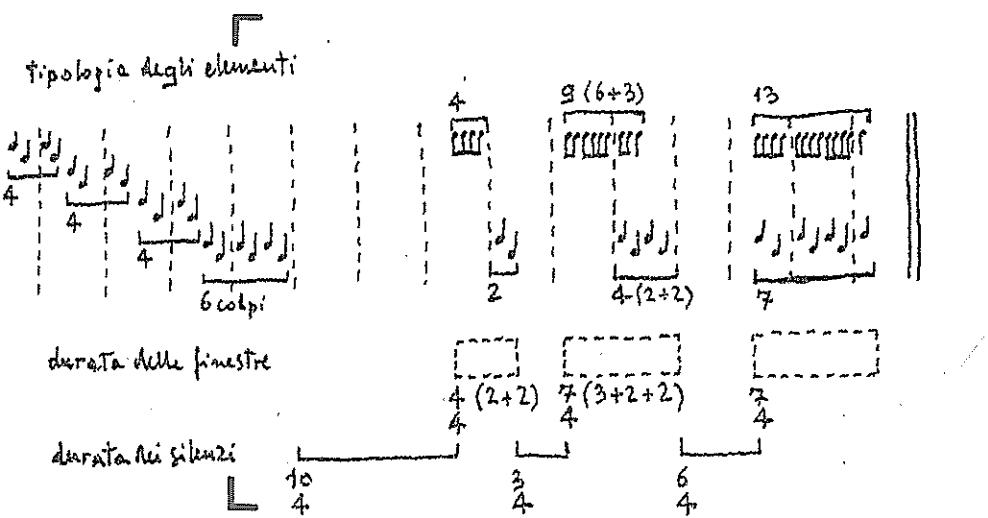


FIGURA 88
Schema e misurazione degli elementi del passo mahleriano.

Gli angoli verdi indicano l'inizio della pagina di cui all'illustrazione precedente.

continuità si spezza in blocchi dai margini netti, separati dal silenzio.

Dentro le due finestre centrali si agitano due elementi, il dibattersi dei fiati e i timpani.

Nella prima finestra i due elementi sono contigui. Nella seconda finestra sono parzialmente sovrapposti. Li abbiamo sentiti bloccati come in istantanee consecutive, prima che riescano, uniti nella terza finestra, a forzare il silenzio e chiudere il movimento.

V'è una palese voglia di irregolarità metrica che all'ascolto rende imprevedibile, e dunque efficace, questa pagina; e insieme, una volontà di variazione dell'immagine sonora, che balena nei fotogrammi sonori in successione.

Durante queste lezioni, ripetutamente abbiamo constatato come la nuova sensibilità, il pensiero moderno, si facciano strada all'inizio di un'opera, allorché il musicista apre le porte del suo universo. Ora facciamo una considerazione contraria.

Se l'impatto di una composizione ci predisponde al discorso che sta per svolgersi, è il congedo a imprimere nell'animo l'ultima emozione. La conclusione è decisiva sul piano dell'esperienza del compositore e, in eguale misura, dell'ascoltatore.

L'opera riflette il cosmo, più di quanto non crediamo.

Gli esseri viventi si definiscono tali in quanto si riproducono. La vicenda di un'opera è nel riprodursi degli elementi che la intessono.

La fine di un'opera dunque, come la fine di un organismo, si verifica quando le sue cellule musicali non si riproducono più. Mahler appiccica codesto finale per evitare di assistere al decesso di un movimento.

Puntualizziamo ora un sottotipo di articolazione che esprime il nucleo concettuale della forma a finestre, il suo principio funzionale, quello dell'interruzione e del legame fra interruzioni. Scollegamento e collegamento sono la coppia di prima mascherata, cioè ordine e disordine.

In qualsiasi contesto la comparsa di un elemento estraneo attira su di sé l'attenzione, interrompendo la logica del discorso; ma qualora l'elemento estraneo si presentasse più volte, diviene principio di coerenza; e se tornasse ancora verrebbe a sovrapporre un proprio discorso. Ne abbiamo discusso nella Lezione 3.

Un pezzo assai precoce ha secreto l'aurora di questo comportamento formale: un'organizzazione spazio-temporale compiutamente applicata già nel cuore del repertorio tradizionale.

CD 2 - T 18 ASCOLTO 36 A - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 8* (1812), IV movimento, inizio.

Questo suono intruso, il più estraneo alla Sinfonia, imprevedibile.

Viene fatto deflagrare in un *pianissimo* annotato con tre *p*. Irrompe un *fortissimo* con due *f*, tutta l'orchestra su una sola nota e in contrattempo, cioè fuori del baricentro ritmico.

Il tema sentito prima come un sussurro in lontananza, con un simile colpo salta in primo

FIGURE 87 E 88

piano, adesso vicinissimo e imperversante.

Più avanti, nel corso del pezzo, ricorre la stessa esplosione:

ASCOLTO 36 B - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 8*, IV movimento (seguito).

CD 2 - T 18

Stavolta il *fortissimo* non ci sorprende più; sorprendono le conseguenze ch'esso genera, e la sua insistenza. Sì, adesso i colpi sono due, appena distanziati, e tagliano i fremiti disorientati del tema. Vicinissimo e lontanissimo interagiscono, proprio come in Hokusai, come in un'immagine fotografica.

Poi, subito: tre colpi consecutivi e il corso della musica devia verso un'altra tonalità; nel ribadirsi, la nota fortissima non era più estranea, si andava assimilando al contesto. E forse noi ci abituavamo a essa (Lezione 3, ASCOLTO 26).

Qualcosa di simile avviene nell'ascolto successivo.

ASCOLTO 37 - Salvatore Sciarrino, *Come vengono prodotti gli incantesimi?*, per flauto (1985), inizio.

CD 2 - T 19

Seguire questo pezzo viene notevolmente facilitato dalla diversità dei suoni principali. Uno, percussivo all'apparenza; un suono cortissimo, tutto impulso e niente vibrazione, tuttavia debole. L'altro suono è potente e sibila come un colpo di sciabola.

Poniamo mente alle interruzioni violente. Ci spaventiamo, dapprima.

Poco a poco più copiose finché costituiranno un loro fitto discorso, vanno sostituendo il discorso degli impulsi percussivi. Si esplicita un processo di accumulazione sovrapposto a uno strato continuo, un'accumulazione avviata con le interruzioni.

A quali incantesimi allude il titolo ?

Almeno tre.

Primo incantesimo: il flauto produce un suono simile a un tamburo (e a tratti, a una pulsazione cardiaca). Non capita abitualmente che la bocca umana produca suoni percussivi su uno strumento a fiato.

Secondo incantesimo: nella fase di evocazione, quando il processo comincia, la lunghezza dei periodi si fonda sui numeri primi da 1 a 19 (numeri magici!), in successione caotica.

Terzo incantesimo: i suoni di cui è fatto questo pezzo si propagano ognuno in modo diverso. Gli impulsi percussivi sono deboli e non hanno echi; le sciabolate viceversa suscitano lunghi echi in qualsiasi ambiente. L'emulsione rapida di questi suoni fa sì che il flautista suoni gli impulsi, mentre ancora nell'aria vibrano le sciabolate precedenti. Il flauto è strumento monodico, può cioè produrre un suono alla volta; ma con la mobilità di questa musica diviene realmente, fisicamente strumento polifonico.

A proposito del *Cadenzario* ho fatto delle affermazioni che possono sembrare assurde, e cerco di riassumere.

La musica, dicevo, imita le macchine, ciò nonostante non si tratta di musica imitativa.

Torniamo ora a quell'argomento.

A un certo punto della sua vita Stockhausen ha deposto l'astrazione intransigente per ammiccare ad apparecchi in disuso, quali le radio a onde medie.

In apertura di *Hymnen* troviamo una mescolanza caotica di suoni e parole che spuntano da un intrico di disturbi sonori. Sentiamo cercare nervosamente con la manopola di una radio: forse siamo noi, forse è qualcun altro che manovra la manopola. Forse è l'autore; comunque, quello che ascolteremo è una finzione drammatica e non la realtà.

CD 2 - T 20 ASCOLTO 38 - Karlheinz Stockhausen, *Hymnen*, per suoni elettronici e concreti (1967), *Regione I* (inizio).

Stockhausen ha registrato alcuni suoni della realtà e li ha mischiati con suoni artificiali. I suoni della realtà sono presi da trasmissioni radiofoniche di Inni nazionali, manifestazioni di piazza, voci, canti di uccelli ecc. Il tutto invaso dai disturbi e dai segnali estranei che la ricezione delle radio un tempo raccoglieva copiosamente.

Vi sono però frasi parlate e particolari non prelevati dalla radio e aggiunti per il loro significato. Il loro potere di associazione mentale suggerisce una drammatizzazione e un racconto senza minimamente sporcare o disarmare l'astrattezza della costruzione musicale. Essi assolvono dunque una funzione analoga a quella delle parole di Beethoven introdotte nel Finale della *Sinfonia n. 9*.

Pur nell'accavallarsi disordinato di frammenti, il risultato non è un *collage* in quanto l'insieme non è casuale e le varie componenti si integrano reciprocamente.

Nel *collage* non c'è funzionalità compositiva, non c'è racconto, congruo o incongruo che sia.

Singolare un fatto: Stockhausen si serve di una tecnologia avanzata volgendosi indietro, a una tecnologia più vecchia, quella delle radio a valvole.

Nessun personaggio definito in primo piano, forse protagoniste sono loro, le trasmissioni di un tempo. Manca un passaggio, censurato o sottinteso, tra l'orecchio dell'ascoltatore e la vecchia radio. I cartoni animati (che rispecchiano l'aspirazione al fiabesco dei nostri tempi) infondono anima agli oggetti: ed essi agiscono direttamente come degli esseri umani. Quasi sulla scia dei cartoni animati, all'inizio di *Hymnen* la radio cambia programma da sola.

Stockhausen ricostruisce, con intenti estetici, la casualità della ricerca dei programmi.

Il modello tecnologico, pur se appariscente, non condiziona in profondità il linguaggio musicale; gli presta bensì alcuni criteri organizzativi della forma.

Più o meno come la fotografia non condizionava la pittura di Degas, così il rapporto fra artista e tecnologia si pone oggi.

Dunque il modello tecnologico fornisce una scansione della forma, una organizzazione, un modo di costruire l'opera e di concepire il tempo. Non è poco, ma niente di più.

Tali schemi e comportamenti vengono codificati dall'artista nella sua opera.

Si riassume in breve l'incursione delle radio nel mondo dei compositori.

Prima Cage, a metà del nostro secolo, inserì delle radio nelle proprie composizioni. Era l'irrompere del caso, ma l'operazione non voleva più configurarsi come opera.

Durante il decennio successivo Stockhausen applica una tecnologia avanzata per far rivivere quegli apparecchi ormai tramontati, le radio a onde medie. Stockhausen realizza su nastro la propria opera, che assume l'aspetto immutabile di un documento.

Un documento parzialmente incoerente però, e ingannevole: le trasmissioni che le vecchie radio captano sono moderne, non quelle di una volta.

Riassumendo: Stockhausen capta la realtà del suo tempo con apparecchi in disuso. Trovo sinceramente gustosa tale contraddizione e consona al nostro tema, la discontinuità spazio-temporale.

Le vecchie radio a valvole sono cariche dei ricordi di due generazioni, e di una parte della mia.

La tecnologia viene rapidamente superata da se stessa e le macchine vengono messe da parte; ricompaiono abbandonate sui banchi dei rigattieri. Proprio questo stantio della nostalgia distilla in profumo entro una composizione da me scritta nel 1981, *Efebo con radio*.

La parola *efebo* è già un reperto: il titolo vuol dire *fanciullo con radio*, declinando un gergo museale.

Analogamente al *Cadenzario*, l'opera fa parte di un genere inesistente, del tutto inventato.

In primo luogo ha il valore di un diario, di una serie di ricordi d'infanzia. Secondariamente, effettua una riconoscenza sul repertorio delle trasmissioni radio in Italia, tra il 1951 e il '54 circa. Una riconoscenza precisa, sebbene fatta a memoria.

In ultimo la partitura rivisita la musica leggera e la strumentazione delle orchestrine di un'epoca passata di moda. Dietro il lavoro compositivo c'è dunque una ricerca storica.

Questi tre aspetti, insieme, configurano un risultato estetico che non ha tanti punti di riferimento tra le opere musicali.

Come per *Hymnen* (e come per la *Sinfonia n. 9*), la sintesi dei vari aspetti avviene attraverso una drammaturgia. Nel mio caso essa è anche suggerita nel titolo: l'immaginario giocare di una mano infantile con la solita manopola.

Contrariamente a *Hymnen*, qui le vecchie radio captano vecchi programmi.

In effetti, quando bambino giocavo con la radio, essa costituiva un generatore di suono elettronico, rudimentale ma abbastanza ricco. Le trasmissioni erano molto disturbate.

Che malinconia, quando il moderno si è riversato alle nostre spalle. Ma la composizione ci appare anche ironica.

Dove sta l'ironia? Nella coscienza che l'imitazione della realtà è illusoria.

Non ascoltiamo una vera radio a valvole. In Stockhausen la radio era vera, ma neppure lui faceva del realismo.

La mia orchestra è divisa fra due funzioni. Da una parte i suoni delle trasmissioni, portati da un andamento a finestre (comune anche al pezzo di Stockhausen). Gli spezzoni di

programma costituiscono finestre di lunghezza variabile, irregolari e stipate l'una a fianco dell'altra, occasionalmente anche sovrapposte. Attraverso le finestre ascoltiamo speaker (notiziari e pubblicità) e in prevalenza una selva di musica leggera. Sono canzoni all'americana, seduzioni d'esotismo che si riversavano nelle case italiane, durante il secondo dopoguerra.

La prima funzione è dunque questa: ascoltiamo un'orchestra che rinvia ad altre orchestre.

La seconda funzione orchestrale è costituita dai disturbi della radio a valvole, realizzati con i suoni strumentali di cui di solito è fatta la musica di Sciarrino. E questo pure produce ironia.

Le finestre dei programmi presentano un campionario di esperienze psicoacustiche riasumibile in 4 gradazioni:

- possono non contenere disturbo
- contenere un disturbo leggero
- un disturbo forte, che impedisce di decifrare la trasmissione
- solo disturbo.

Teoricamente l'ascoltatore è messo in grado di riconoscere le stazioni emittenti dal loro disturbo caratteristico.

A sua volta il segnale della trasmissione può essere:

- limpido
- sovrapposto al disturbo (però senza deformazioni)
- deformato in partenza già dagli strumenti d'orchestra.

CD 2 - T 21 ASCOLTO 39 - Salvatore Sciarrino, *Efebo con radio*, per voce e orchestra (1981), inizio.



LEZIONE 6

LA FORMA A FINESTRE II

La fotografia, il cinema, la registrazione riproducono il mondo.

Invece il rapporto della musica con la realtà appare problematico, non viene preso in considerazione da parte dei musicisti, viene eluso. Sebbene oggi la musica viva in simbiosi strettissima con la tecnologia riproduttiva (basti pensare all'industria discografica), a ciò non corrisponde alcun ammodernamento dell'estetica musicale.

I musicisti ritengono che la musica sia astratta e non esprima concetti precisi: questo è il nucleo delle opinioni correnti, comuni allo strumentista come ai teorici più fini.

Strano che non ci si renda conto dell'incongruenza di affermazioni simili. Un linguaggio non può essere allo stesso tempo astratto e aconcettuale, in quanto lo strumento di cui l'uomo si serve per astrarre è appunto il concetto.

Sarebbe interessante capire la reticenza degli ambienti musicali specificamente riguardo agli argomenti nodali della creatività.

Darsene ragione però equivale quasi a una dichiarazione di guerra.

L'estetica ottocentesca non è tramontata allo scadere del secolo e ha depositato fra noi i suoi strascichi, alcuni tabù; insomma oggi i musicisti respirano opinioni di comodo, non scritte ma essenzialmente superate e infondate. Esse rispecchiano i pregiudizi borghesi più che delle vere idee estetiche, e hanno prodotto dei condizionamenti ferrei.

La pretesa astrattezza della musica nasconde sicuramente una radicata paura del contatto fisico, un bisogno di rimuovere ciò che è corporeo.

Un suono non si può toccare; tuttavia la musica ha un potere altamente emozionale, ha il potere di eccitare corpo e mente. Perciò la musica, nella buona società, va esorcizzata col formalismo: *dove* apparire astratta nel senso di "lontana dalla realtà".

Nel corso delle nostre lezioni abbiamo sperimentato quanto certi concetti siano determinanti nell'organizzare il linguaggio musicale.

Come mai, al contrario, il musicista esclude qualsiasi rapporto tra musica e concettualità?

Io penso che la causa principale sia la formazione scolastica, che è limitata ai particolari e non include principi di approccio generale.

Il musicista ricerca la concettualità a livello grammaticale, ed è un'impresa impropria, oltre che vana. Egli non può che constatare che al vocabolo musicale non corrisponde un concetto preciso, e a tale constatazione s'arresta.

Nella pretesa di aconcettualità, ecco rinvenuta una delle radici dell'indifferenza e del disimpegno attuali: infatti da qui ad affermare che la musica non esprima nulla, il passo davvero è breve.

Purtroppo le avanguardie artistiche hanno fatta propria la credenza che il linguaggio musicale sia inespressivo, con grave responsabilità nel darne avallo di ufficialità. A tale opinione va attribuito il valore di un paradosso, fondato comunque su un preconcetto. Un paradosso utile se serve a svecchiare i linguaggi tradizionali, devastante invece se preso in assoluto. Così il secolo XX ha assistito ad alternanze e contrapposizioni, troppo serrate per non apparire sospette, tra il rigore asettico e il trionfo del sentimentale.

Ciò appunto dimostra quanto siamo lontani da una corretta impostazione della questione.

Riassumendo: mentre gli aspetti emotivi della musica vengono formalizzati, gli aspetti formali vengono trattati irrazionalmente. Una sorta di catenaccio metodologico incrociato, che soffoca la creatività senza vie d'uscita.

La maggior parte dei compositori, infatti, preferisce organizzare il materiale minuto, anziché la logica del discorso. Probabilmente questo è accaduto anche in passato o tutte le volte che l'insegnamento della composizione si è fatto sbrigativo.

ASCOLTO 40 - Karlheinz Stockhausen: *Kontakte*, (1960) versione per suoni elettronici, inizio
(vedi Lezione 3, FIGG. 41 e 45).

Ecco un bel prototipo di forma a finestra.

Qualcuno si chiederà: non era la *Sinfonia n. 9*, a racchiudere il prototipo?

No, attenzione. Beethoven è il precursore.

Il prologo finale della Sinfonia è costituito *come* un montaggio, però *non è* un montaggio. A quell'epoca il montaggio non esisteva ancora.

L'opera di Stockhausen, di cui abbiamo ascoltato l'inizio, invece *è* un montaggio. Un montaggio di blocchi sonori più o meno complessi nel loro interno.

Se il discorso si limitasse a questo, avremmo dinanzi una musica frammentaria e basta. Ma anzitutto la contiguità dei blocchi produce salti immensi d'ambiente: è una ricchezza d'informazione persino traumatica, nel brusco passaggio da un mondo sonoro all'altro. Inoltre, i blocchi imparentati e non contigui si collegano nella memoria, creano attraverso l'intermittenza una polifonia di relazioni, com'era già avvenuto nelle opere più avanzate di Stravinsky (Lezione 1).

A un approccio diretto, e non mediato dalle teorie dell'epoca, *Kontakte* appare come una

fantasia di suoni tecnologici. L'autore sembra avere raccolto i suoni del mondo odierno, e l'opera sembra uno specchio inconscio di quanto la civiltà industriale ha prodotto (e abbandonato) lungo la riva del nostro secolo.

Ci pare di sentire gli sbuffi delle vecchie locomotive a vapore e gli stridori delle nuove, spari, motori a elica e a reazione, macchinari d'ogni genere; e mezzi di locomozione, voci automatiche, traffico notturno... Perché notturno? Per l'echeeggiante senso di vuoto tipico degli ambienti da cui la vita a sera si ritrae.

Stockhausen muove i suoni nello spazio fisico ma, soprattutto, nello spazio mentale.

La sensibilità spazio-temporale mai aveva raggiunto un simile carico di associazioni. Dal mondo delle macchine verso di noi si leva una rarefatta e violenta coralità dove l'uomo è assente, se non come manovratore invisibile (e spettatore).

Ci assale una solitudine tuttavia eccitante, che abbiamo riscontrato più volte, da Wagner in poi. Da dove proviene all'uomo moderno e all'artista questa diffusa fascinazione di vedere dove l'occhio non può vedere, di sentire quello che orecchio non può sentire? Proiettarsi per esempio in ambienti estremi quali lo spazio siderale, altri pianeti, il fuoco e il ghiaccio del tempo futuro o del passato?

La fotografia scientifica, quella microscopica e quella aerea, non sono tanto recenti e così le immagini della fantascienza, si danno a scrutare orizzonti deserti; l'obiettivo diventa un organo della vista umana, come l'orecchio del compositore diventa un microfono.

Sorprendono, in *Kontakte*, certi improvvisi momenti di felicità della materia, la quale si umanizza: frammentazioni volatili ridono o singhiozzano.

Spiegarli tecnicamente non ne sciuperà minimamente la poesia.

I suoni vengono fatti ruotare intorno al pubblico, alternando quattro altoparlanti. È proprio in sede di riversamento che si producono le frammentazioni, quando il segnale passa da un canale all'altro.

I *contatti* di Stockhausen si estendono a tutta la realtà, compresi gli strumenti musicali. Credo anzi, che col suo titolo l'autore ponesse l'accento su questi ultimi, più che su contatti non dichiarati del suono elettronico col resto dell'universo.

Sono quei suoni, fac-simili di strumenti tradizionali, che porgono l'aggancio alla versione per nastro e due esecutori (percussioni e pianoforte). Noi qui facciamo riferimento alla sola parte elettronica.

Alcuni blocchi sonori brulicano letteralmente di particolari minutissimi e preziosi. Pensate: quest'opera è fatta per intero solo di suoni sintetici, registrati a uno a uno e poi manipolati.

Stockhausen non ha registrato nulla del mondo esterno, egli lo ha ricreato in studio. In studio ha suscitato gli echi della realtà.

E appunto in una grande camera a eco Stockhausen lanciava i suoi suoni artificiali, per prelevarli nuovamente, prolungati, filtrati dallo spazio reale, da lontanane impossibili.

Tale profondità, conferita da un'eco vera, riesce ad attutire, se non a farci dimenticare,

l'appiattimento sonoro tipico dell'altoparlante.

Gli accorgimenti tecnici impallidiscono con gli anni, resta l'eccezionale riuscita di *Kontakte* e del suo naturalismo. E c'è un rovescio della medaglia.

Kontakte di Stockhausen va considerato un annuncio visionario incontro al mondo virtuale. Questo si erge su di noi e oggi non ci lascia tranquilli, perché significherebbe il trionfo del simulacro tecnologico che si sostituisce alla realtà.

Forse il nostro è un rifiuto generazionale, dato che si tramanda un ritornello di padre in figlio: diffidare dal progresso, non solo tecnologico ma generale della vita.

Abbiamo collegato opere diversissime che si configurano tutte o in parte come fenomeno naturale (attenzione: *naturale*, non realistico). Una tendenza vasta da decifrare più di quanto ci si aspetterebbe.

Il naturalismo, ora come un tempo, culmina e si rovescia in espressioni irreali, paurosamente irreali.

Nella nostra mente, l'esperienza estetica nella sua pienezza richiama l'approccio naturalistico. Di fronte a qualsiasi capolavoro ci rapisce quello che dovremmo chiamare la meraviglia, il miracolo dell'arte: si animano le statue, uno sguardo si pietrifica; l'antico potere del demone meridiano che ha tentato per secoli la pittura, l'ha resa più vera del vero. E per il medesimo occulto potere, alcune vedute stordiscono il nostro occhio incredulo, quasi fossero finti.

Il dilemma tra vero e non vero cela in profondità le sue radici, nella contraddizione irriducibile della vita, cioè la morte. Noi la temiamo, vorremmo non guardarla in faccia.

Scambiare la morte con la vita e viceversa, non riuscire a distinguerle, è fonte di un'inquietudine in cui l'arte è maestra.

Lo stesso raggiungimento dell'emozione estetica comporta conciliazione di opposti. Ogni antinomia si confonde, vero e non vero, ma anche morte e vita.

Quando, durante una recita teatrale, attore e personaggio non sono tutt'uno, il sacro piacere si sciupa. Noi vogliamo partecipare, essere al centro; dentro il dramma vogliamo vivere una vita che non è vita.

È diffuso il piacere di immedesimarsi in una lettura appassionante.

Più immediata ancora l'illusione del cinema, per mezzo del quale succhiamo la vita altrui.

E i cartoni animati? Cosa sono (lo scrivevo più sopra) se non un'impossibile umanità donata agli oggetti? Tale *imprinting* sui cuccioli dell'uomo impasta l'immaginario degli adulti, ed è sprofondato in noi ormai da qualche generazione.

Ritorna, e più volte in queste lezioni, l'ipotesi che il linguaggio artistico possa intuitivamente anticipare il pensiero scientifico e l'avvento di certe tecnologie. Interroghiamo in proposito i vari linguaggi.

Prima voci di poeti: Montale e la Dickinson.

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie –

la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
della rocca –

il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
scatta senza rumore –

.....

e poi? Luce di lampo
invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

© Mondadori, 1984

Questo lavoro senza titolo di Eugenio Montale risale al 1937 ed è tratto da *Le occasioni*, II,
Mottetti.

Anche se poesia e tecnologia parrebbero espressioni antitetiche dell'esperienza umana, personalmente trovo inevitabile che i poeti, per definizione inquieti, così pronti al mutare del pensiero, si impadronissero del pensiero tecnologico, consapevolmente o no.

Perché reputarlo un fatto ovvio? Per un convergere di motivi. Da un lato il bisogno di concentrazione insito nel verso; dall'altro lato, la forma a finestre è la più concisa delle forme perché basata sul contatto di blocchi estranei fra loro.

A Montale riesce congeniale la forma a blocchi contigui. Questa poesia, straordinaria nella concezione, non è però generosa fino in fondo.

Il ritmo dei flash, aprirsi irrelato di sensazioni, le parole, ricercatissime epifanie, inciampano su una chiusa sentenziosa e generica. Finché, con una allusione biografica, tutto crolla.

Con il verso censurato da un rigo di puntini, quadrerebbe l'ultima strofa, monca. La retorica sospensione avrebbe dovuto avvertirci che l'autore prendeva le distanze dalle sue stesse immagini.

Emily Dickinson è molto più che una semplice antenata veggente, e una sua interpretazione formale in chiave tecnologica sarebbe appropriata.

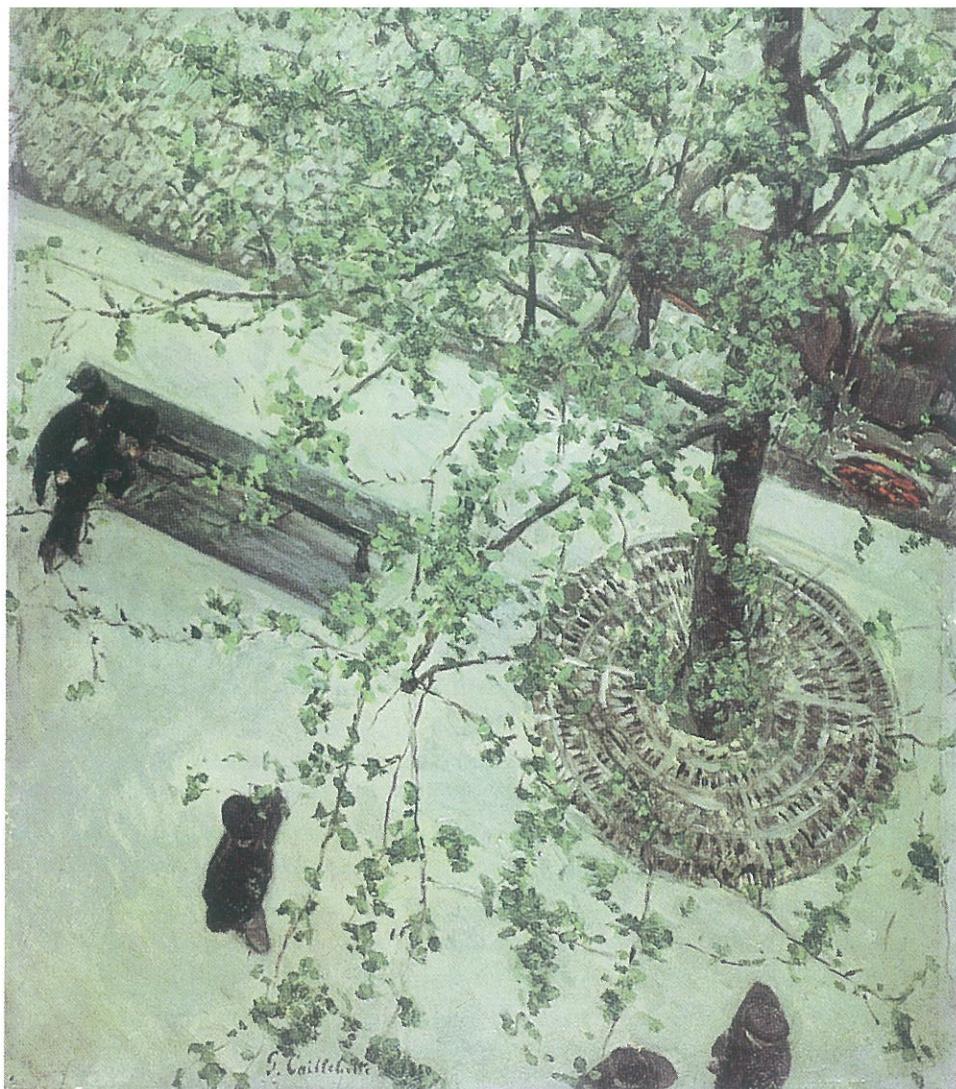


FIGURA 89
Gustave Caillebotte, *Boulevard visto dall'alto* (1880).

Il primo artificio per denaturare la realtà (e riappropriarsene) è l'adozione di inconsueti punti di vista. Questo quadro è impostato su una scorsa inquadratura dall'alto. Essa deforma cose e persone che poi sospende, quasi astrattamente e senza ombre, in campiture dalle tonalità intirizzite.



FIGURA 90
André Kertész, *Avenue de l'Opéra* (1929).

L'immagine non differisce da quella di Caillebotte (Fig. 88) se non per la stagione e la bassa luce sfumata in cui la foto è stata scattata. Il fotografo ignorava il quadro, e dunque la pittura ha anticipato di mezzo secolo la tecnologia.

*As if the Sea should part
And show a further Sea—
And that— a further— and the Three
But a presumption be—*

*Of Periods of Seas—
Unvisited of Shores—
Themselves the Verge of Seas to be—
Eternity— is Those—*

Come se il Mare aprendosi
Mostrasse un altro Mare—
E quello— un altro— e i Tre
Presagio appena—

Di Cicli di Mari—
Ignari di Rive—
Essi stessi l’Orlo di Mari a venire—
Eternità— è Quelli—

La poesia fu composta intorno al 1863.

Malgrado aggredisca direttamente il più ineffabile dei temi, l’ineffabile in sé, la poetessa riesce dove gli altri non osano o balbettano.

Insieme con lei penetriamo per primi nelle teorie che gli scienziati formuleranno molti anni più tardi, scopriamo un universo a strati che può essere sfogliato come una cipolla.

L’interferenza fra le immagini, anzi fra l’immagine e se stessa, taglia il flusso verbale. Dentro vi sono solo onde, a perdita d’occhio.

Dalla Dickinson la forma a finestre è dominata con assoluta sicurezza, degna dei pronipoti di Einstein.

Possibile, direte, che nel secolo scorso un essere segregato e dimesso, che spargeva di versi i foglietti della spesa? Possibile. Forse il dono formidabile di una visionaria, cresciuta a contatto degli oggetti casalinghi? Chissà.

Davvero Emily Dickinson spalancava le immagini poetiche come spalancava le porte e le finestre di casa, concettualmente proiettata nel nostro XX secolo.

Due parole sull’impero dei trattini celibi.

È vero che sostituiscono in parte la punteggiatura. Ma sono anche scatto del polso, linee di rottura, portatori di asimmetria e viva ambiguità, insomma: di stile moderno.

Circa sessant’anni dopo, in mano di Montale, i trattini saranno integrati ormai agli strumenti del poeta.

La saggia parsimonia con cui vengono amministrati ci fa rimpiangere un po’ l’emozione della loro ancora recente scoperta, che sovrabbondava nelle opere della Dickinson.

Passiamo ad altri linguaggi, alla coppia seguente: il pittore Caillebotte e il fotografo Kertész.

Il quadro e la fotografia sembrano riferirsi l’un l’altra, ma ciò non può essere avvenuto.

A una prima occhiata, saremmo portati a ritenere la foto anteriore al quadro, perché una foto ci sembra più vicina alla realtà.

Curioso che il quadro, assai fotografico, sia parecchio anteriore: esposto nel 1882, venne

FIGURE 89 E 90

inghiottito nelle proprietà degli eredi e rispolverato nell'ultimo dopoguerra, in occasione di una grande mostra degli Impressionisti.

La foto fu scattata proprio durante il periodo in cui il ricordo di Caillebotte era eclissato.

La realtà si rinnova. Occorre che si rinnovi anche il nostro modo di vedere la realtà, per riscontrare nuove immagini nei fatti.

Un pittore può aver guardato alla realtà in un certo modo prima della macchina, ed è sensato che sia così. Una foto non è soltanto un istante qualsiasi fissato per sempre, ma uno sguardo diverso sulla vita.

Mentre il fotografo ha raggiunto la postazione per un'inquadratura proibitiva, il pittore aveva fatto uno sforzo inventivo maggiore. Caillebotte, che finalmente sta conquistando una meritata notorietà, con questo lavoro pratica la *veduta aerea*. Di che si tratta?

È la conquista di un nuovo punto di vista, dunque un altro modo di impostare l'immagine. Ed esso non è stato marginale al formarsi del pensiero visivo attuale.

Che pure la veduta area abbia potuto precedere l'invenzione dell'aeroplano e della mongolfiera, non ci deve stupire.

Le montagne, o edifici eccezionalmente alti, fornivano l'esperienza percettiva necessaria all'immaginazione.

Cosicché l'architettura o la geografia hanno prodotto vedute aeree: prospettiche o di fantasia. Tante poi ne scaturirono dalla caricatura dell'Ottocento, a causa della deformazione ridicolmente schiacciata delle figure umane, che la visione dall'alto procura.

Un pittore norvegese, relazionando sul quadro di Caillebotte alla mostra degli Impressionisti del 1882, scrisse: «... Caillebotte ha dipinto una veduta che, a guardarla così, appesa a un muro, ci spezza il collo; ... per funzionare a dovere, il quadro si sarebbe dovuto trovare sul pavimento, e non appeso verticalmente al muro».

Quasi sempre l'istinto del primo contatto, se porta a un rifiuto, contiene un nucleo di verità che non è stato interpretato correttamente o in maniera equilibrata.

Di fatto, questo critico poco benevolo aveva capito tutto del quadro di Caillebotte, ma senza trarne conseguenze positive.

Presso gli Impressionisti non mancano punti di vista scoscesi, usati come scandagli in ogni direzione, verso l'alto o verso il basso. Degas era ossessivo nel ricercarli, questi scorci. Tuttavia i pittori continuavano a stabilire una relazione con lo spazio dell'osservatore; mantenevano cioè dei riferimenti alla posizione verticale e all'orizzonte. Nel quadro di Caillebotte qualsiasi elemento con le funzioni degli assi viene eliminato e le figure galleggiano enigmaticamente nel campo visivo.

È un argomento che investe l'intera sensibilità moderna: l'idea della percezione *a tutto campo*, smarginata e senza precauzioni di riferimento. Un'idea fondamentale per la pittura astratta, così come per la musica, matura per l'avvento del "campo sonoro". E non è tanto un ritorno alle culture primitive (che appiattiscono le superfici pittoriche) quanto un bisogno

intimo di azzerare la percezione, di pulire l'orizzonte dell'arte.

Adesso sfioriamo il macabro comparando un fumetto di McCay e alcuni fotogrammi di un film famoso tra gli amatori: *Vampyr* di Dreyer.

FIGURE 91-93

Il fumetto fa parte di una serie di strip precocemente psicanalitica, pubblicata nel 1905.

L'impostazione sobria del racconto, il montaggio delle due sequenze (prima e dopo la chiusura della bara), il movimento all'indietro della camera, quando la bara viene calata, sono pura invenzione dell'artista.

Il cinema uscì dalla nebbia incolore della psiche, bianco e nero. Come i sogni della maggioranza degli uomini. Nel 1905 il cinema muoveva i primi passi; era esitante però sulla direzione da prendere. Sconcerta che McCay azzeccasse proprio gli aspetti tecnici ed estetici propri del cinema evoluto. Sconcerta poi che li configurasse per mezzo di un linguaggio esclusivamente grafico.

Non siamo di fronte a un risultato isolato nell'attività di questo artista: l'intero suo corpus di fumetti concilia cose quasi impossibili da conciliare: un livello costantemente alto e una produzione copiosissima.

Pure nella sequenza di Dreyer il protagonista sogna di essere condotto al seppellimento. Soprattutto la prima parte, l'angosciante e analitica chiusura del coperchio, sembra inserirsi nella scia del vignettista, e sono passati quasi trent'anni.

Sia Dreyer che McCay, realizzano lo stesso incubo per mezzo dell'inquadratura dal basso. Alla fine, quello che risulta appariscente è un fattore secondario, e cioè il differente modello di bara: a vetro ovale nel fumetto, quadrato a spigoli smussati nel film.

Ho detto che la nuova percezione dello spazio e del tempo, l'intermittenza di più dimensioni, sono un fenomeno generale del pensiero umano.

È davvero così? Non sarà una mia esagerazione?

Con due esempi lontani nello spazio e nel tempo, entriamo ancora nel campo dell'architettura.

Al contrario della musica, che usa lo spazio mentale per costruire, l'architettura è realmente un linguaggio multidimensionale, e costruisce per mezzo di piani nello spazio.

Cercando nei moderni panorami edilizi, non sarà difficile verificare quanto abbia inciso la nuova sensibilità spazio-temporiale. A Milano, ne è esempio il Grattacielo Pirelli.

FIGURA 94

Ovvio che gli edifici di forma allungata mostrino un aspetto differente se si guardano dai lati lunghi o dai lati corti. Tale proprietà è enfatizzata al massimo nel Grattacielo Pirelli con la scelta di una pianta inconsueta, a fuso sfaccettato.

Vista di fianco, la costruzione largheggia: un'immensa parete vetrata fiancheggiata da superfici prive di aperture. Ma quando il fuso punta contro di noi, allora, proprio come una prua, la costruzione si slancia inconfondibilmente esile, tanto che lo *skyline* della città viene risvegliato dalla sua presenza.

Quelle superfici che, convergendo, accennerebbero alla prua di uno scafo, ebbene, non arrivano a toccarsi. Sfoderano in altezza il loro spessore, affilato nel taglio come una lama.

FIGURA 91
Winsor McCay, da *Dreams of the Rarebit Fiend* (1905).

Questo fumetto utilizza le modalità di ripresa e di montaggio tipiche del cinema evoluto.

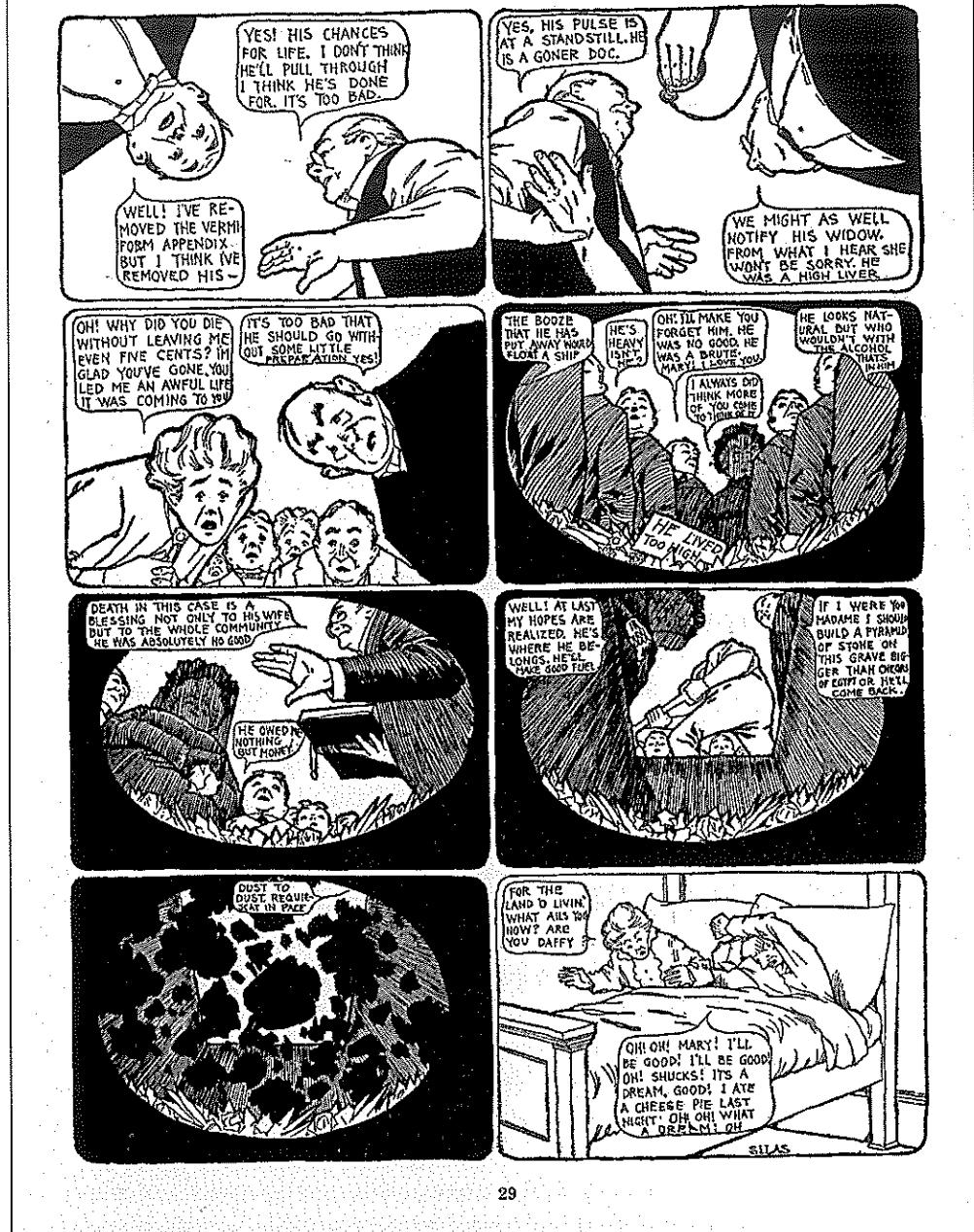


FIGURE 92 E 93
 Carl Theodor Dreyer, *La strana avventura di David Grey (Vampyr)* (1932).

Ecco due fotogrammi della celebre sequenza in cui il protagonista sogna di vedere il proprio funerale dall'interno della bara.



Con la mancanza di raccordo tra le fiancate si lascia scoperta un'altra dimensione, lungo tutta l'altezza del fabbricato: la struttura interna.

Astratta ed emozionante, quasi fosse un coperchio sospeso, anche la superficie orizzontale che sovrasta la costruzione e funge da coronamento.

Dunque l'accostarsi delle superfici non finisce mai di accadere. Pensiamo al montaggio di un modellino le cui parti stavano per accostarsi ed essere incollate. Pensiamo, pur trattandosi di un edificio, alla leggerezza e a uno scherzo incantato.

Ma saltiamo a un capolavoro di Francesco Borromini, punta di diamante dell'architettura barocca.

Quello che nel grattacielo avveniva fuori, qui avviene dentro all'edificio, dove concorre una molteplicità di piani sfasati, che ruotano gradatamente.

Sono superfici non piatte e non statiche. Esse si torcono, s'inseguono.

Se il grattacielo sembra nascere dall'accostarsi centripeto di superfici verticali, Sant'Ivo di Borromini, all'interno, appare centrifugo.

L'alternanza di muri concavi e convessi nasce da una scansione ternaria della pianta, formata da due triangoli equilateri intrecciati. Gli spigoli di un triangolo forniscono le superfici concave; gli spigoli del secondo triangolo forniscono le superfici convesse. Il sovrapporsi dei due triangoli ottiene l'alternanza di concavo e convesso. Un fortissimo contrasto, una discontinuità nella percezione spaziale, tuttavia perfettamente integrati dalla simmetria dell'insieme a stella. E di stelle si ricopre la volta.

Sostare dentro Sant'Ivo provoca affinamento e squilibrio delle sensazioni.

Abbacinati in una girandola mistica di bianchi diversi, una pioggia di simboli incolori sboccia sopra di noi dal centro della cupola. Alzando a lungo il naso per aria, perdiamo il senso delle proporzioni e lo spazio si manifesta allo stato puro. Non sappiamo più quanto l'edificio sia effettivamente, potrebbe essere grandissimo. O piccolissimo e fragile come lo scheletro di un riccio marino.

L'incontro tra dimensioni diverse ha sempre procurato rompicapi agli architetti.

Quando le superfici cambiavano direzione, le cornici richiedevano seria cura per raccordarsi. Presso gli angoli, i capitelli si avvicinavano a rischio di toccarsi ed era necessario talvolta inventare soluzioni *angolari*.

Borromini non mostra alcun impaccio compositivo in tali frangenti. Egli cerca le interferenze e dunque interseca liberamente le superfici, disinvolto nel guidare la tortuosità dei suoi muri, nel coordinarne e scoordinarne gli elementi decorativi.

Del resto, nel pozzo della storia abbondano esempi disparati di pluridimensionalità, occasione di rinnovata meraviglia alla presunzione dell'ingegno moderno.

Nelle antiche raffigurazioni dei giardini egiziani troviamo compresenti piani dimensionali diversi e contrastanti, incardinati alla geometria conchiusa della pianta.

Proprio la visione centrale dall'alto apriva l'intero giardino come un fiore.

FIGURE 95-97

FIGURE 98 E 99

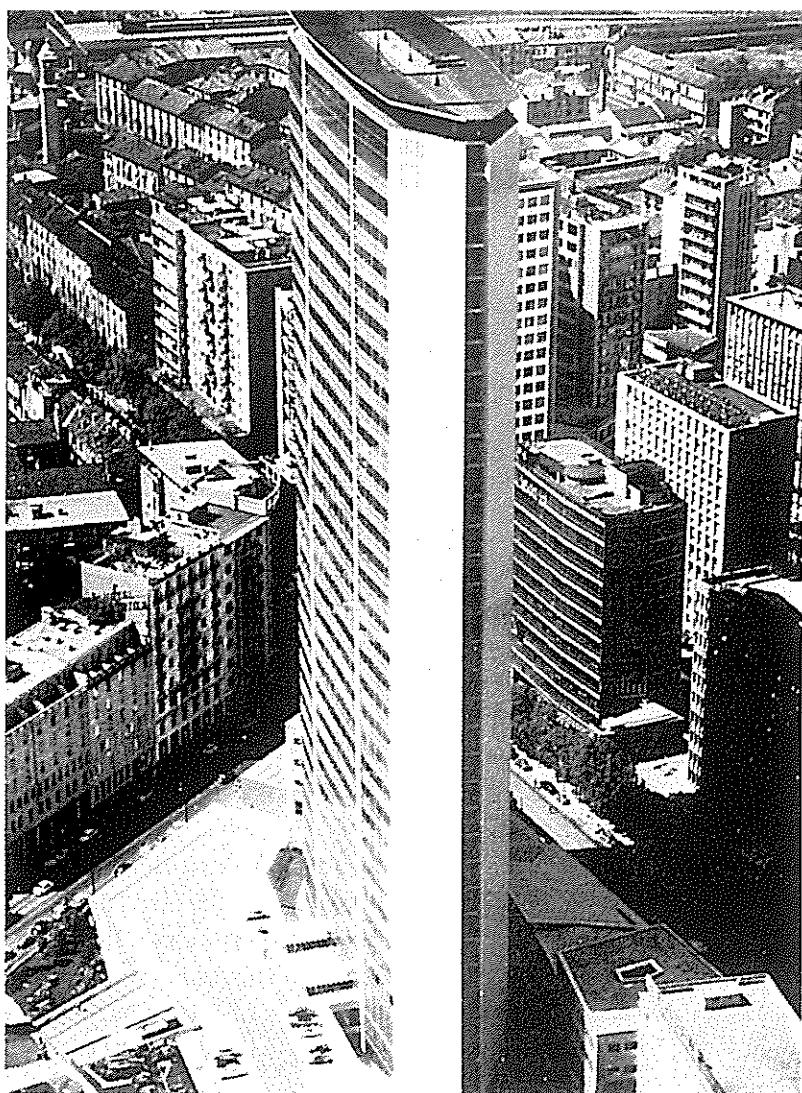


FIGURA 94

Ponti, Fornaroli, Valtolina, Dell'Orto, Rosselli, Grattacielo Pirelli, Milano (1961).

Le superfici esterne accorrono a formare l'edificio. Rimane l'impressione di un movimento arrestato poco prima del contatto definitivo. Guardate la sospensione magica del coperchio e, in primo piano, l'interferenza tra la dimensione interna e le fiancate non ancora richiuse a prua.

FIGURA 95

Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza (1662). L'interno della chiesa visto dal centro.

Sono le cornici della trabeazione che scandiscono a mezz'aria la pianta dell'edificio: un fascio di linee d'ombra disegna come una corolla, luminosa, entro la quale lo sguardo esita a perdersi.

Dei due triangoli che intrecciansi generano la geometria dell'ambiente, uno è realmente percepibile in tratti rettilinei di muro. L'altro si postula in astratto.

Osserviamo come le convessità siano ridotte e incassate tra le pareti diritte di cui sopra.

Le tre concavità, più ampie delle convessità, arrotondano l'insieme e lo rendono accogliente.

L'interferenza di concavo e convesso viene abbracciata, e direi smorzata, dalla perfetta simmetria.





FIGURA 96

Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza. La cupola come appare sotto una delle pareti convesse.

In questa figura e nella seguente si avverte appieno l'interferenza delle dimensioni; concavo e convesso gonfiano di diversa tensione anche la cupola sovrastante.



FIGURA 97

Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza. La cupola come appare sotto una delle pareti concave.

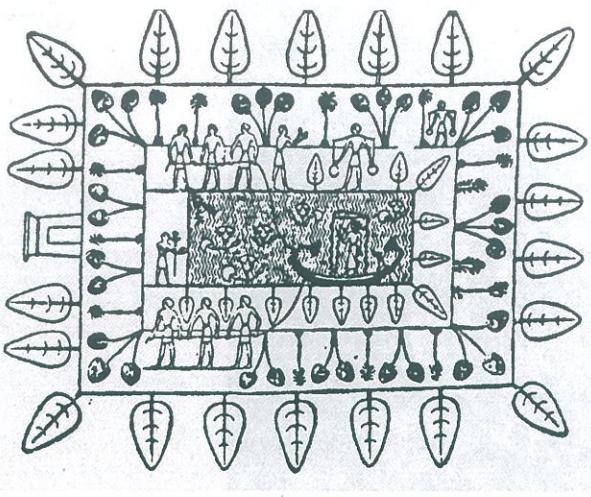


FIGURA 98

Raffigurazione di giardino con laghetto navigabile, Egitto, Nuovo Regno.

L'arte egizia combinava diversi punti di vista, giungendo a immagini sconcertanti secondo le nostre convenzioni.

Ogni elemento della raffigurazione doveva essere riconosciuto senza ambiguità. Per esempio, il corpo umano: l'occhio veniva meglio delineato in visione frontale; il naso di profilo, così come il mento, l'orecchio, e il capo nel suo insieme. Le spalle dovevano essere viste di fronte, e pure le mani. Braccia e gambe di profilo, però il bacino di tre quarti.

Perciò gli Egiziani imponevano quelle strane torsioni ai corpi. Non è che mancasse la prospettiva: c'era, sebbene non usata come principio unificatore e totalizzante.

A loro volta, figure e oggetti venivano sottoposti a prospettive più generali e sempre combinate.

Secondo questi principi, i giardini si disegnavano addirittura in alzato e in pianta simultaneamente. Intorno, il piano della rappresentazione cambiava direzione schematicamente, incorniciando l'insieme entro serie di quadrilateri. Più o meno analoghi ai bordi di qualsiasi tappeto.

L'effetto della raffigurazione centrale, incongruo rispetto al pozzo sempre più ristretto delle cornici, rimanda alla FIGURA 1 nella Lezione 1, qualora fissiamo l'imbuto concentrico della zona superiore.

Gli esempi qua riportati non sono gli originali, bensì disegni prodotti per documentazione nel secolo passato.

Di simili figure di giardini l'arte egizia è ricca, e ne esistono di epoca assai meno tarda.

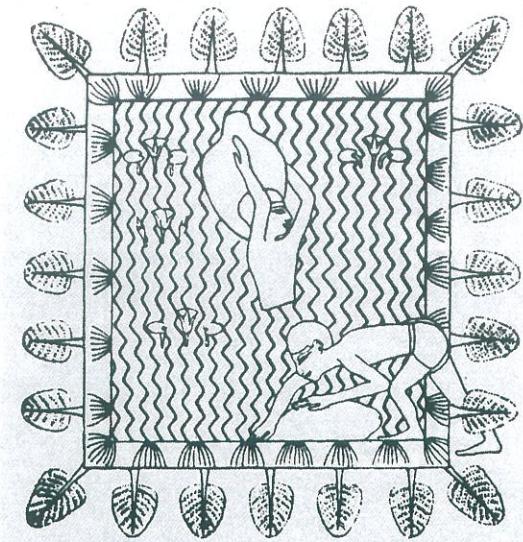


FIGURA 99

Raffigurazione di uno stagno, Egitto, da un dipinto del Nuovo Regno.

Si nota meglio qui la superficie dell'acqua, increspata in uno zig-zag parallelo. Non è la stessa stilizzazione di cui s'approprierà De Chirico nella maturità?



FIGURA 100

Particolare di tappeto a giardino con peschiera, Persia nord-occidentale, XVIII sec.

Farciti quasi soltanto di fiori, i tappeti orientali sono sinonimo di decorazione vegetale. Non è un caso che in alcuni esemplari, pur con varianti e trascrizioni, sopravviva la stessa raffigurazione che gli Egizi facevano dei loro giardini e delle acque (FIGG. 98, 99). Una precisa tipologia agricola presumibilmente accomuna tutto l'Oriente desertico: la parola *paradiso*, derivata dal persiano, non significherebbe che *giardino cinto di mura*.

Provando a seguire i filari degli alberi, tutti rigidamente di prospetto, sullo spigolo, siamo invitati a piegare il nostro punto di vista: un'inclinazione intermedia tra direzioni perpendicolari fa da soluzione angolare. Nell'insieme, infine, il riquadro dell'acqua ci inghiotte in una attualissima forma a finestre, secondo la composita prospettiva del Ghirlandaio (Lezione 1, FIG. 1).

Questo tipo di raffigurazione lascerà tracce attraverso qualche millennio, soprattutto nei manufatti tessili.

Se guardiamo il centro dei tappeti a peschiera, esso viene squartato con l'identica visione dall'alto di un giardino egizio.

Con le arti visive attuali, la forma a finestre diventa frequentissima, come pure il principio base della forma a finestre, cioè la compresenza di più dimensioni.

La pittura è fatta di superficie, è stesa su una superficie; comuni, ovviamente, sono le opere multidimensionali o semplicemente allusive della multidimensionalità, cominciando da quelle di Fontana.

Anche quando non usa il pennello, Fontana indirizza e sforza i concetti della pittura oltre la pittura.

La tela è una superficie. Nel tagliarla nuda, l'artista compiva un gesto crudele e sacrificale, che ai suoi tempi era considerato esclusivamente provocatorio.

Un gesto, meditato e netto. Schiudeva appena i lembi di un al di là, della dimensione incognita che sta dietro all'immagine.

Titolo comune a questi quadri era *concetto spaziale*. Fontana sapeva bene le implicazioni di ciò che faceva, e ha lasciato lucide dichiarazioni. Anteriori ai tagli si erano sgranati buchi e lacerazioni più incerte, in serie ritmiche o disseminate a stormi.

Nelle tracce del gesto rimane intatto il suo accanimento. Quasi nel guardare il quadro spiazzato la furia di un assassino o di un iconoclasta.

Un segno grafico superstite spesso circondava il campo, sigillo e filo che si dipana dalla firma.

Fra gli esponenti della corrente *informale*, Alberto Burri è insuperabile nel costruire l'immagine. Perciò lo stesso termine *informale* risulta soprattutto per lui inadeguato e fuori luogo.

Burri recluta materiali eterogenei, relitti del quotidiano, da cui viene a comporsi uno spazio discontinuo, ricchissimo, allusivo.

Spazio che apparentemente si dona al caso, dove l'inanimato ha la sua vita silenziosa, dove viene straziato, bruciato, distrutto. In realtà questo spazio è frutto di equilibri delicatissimi d'immagine e materia, equilibri ricercati e perfetti.

L'ascetismo ripetitivo di Fontana è agli antipodi della scioltezza fantastica di Burri. Fontana si può limitare al gesto; per Burri invece materia, forma e colore contano come non mai. Materia, forma e colore, cioè gli attributi della pittura nella sua regalità.

I suoi neri, i rossi, i bianchi, non sono colori qualsiasi; sono inimitabili per la loro qualità assoluta.

FIGURA 100

FIGURA 101

FIGURA 102

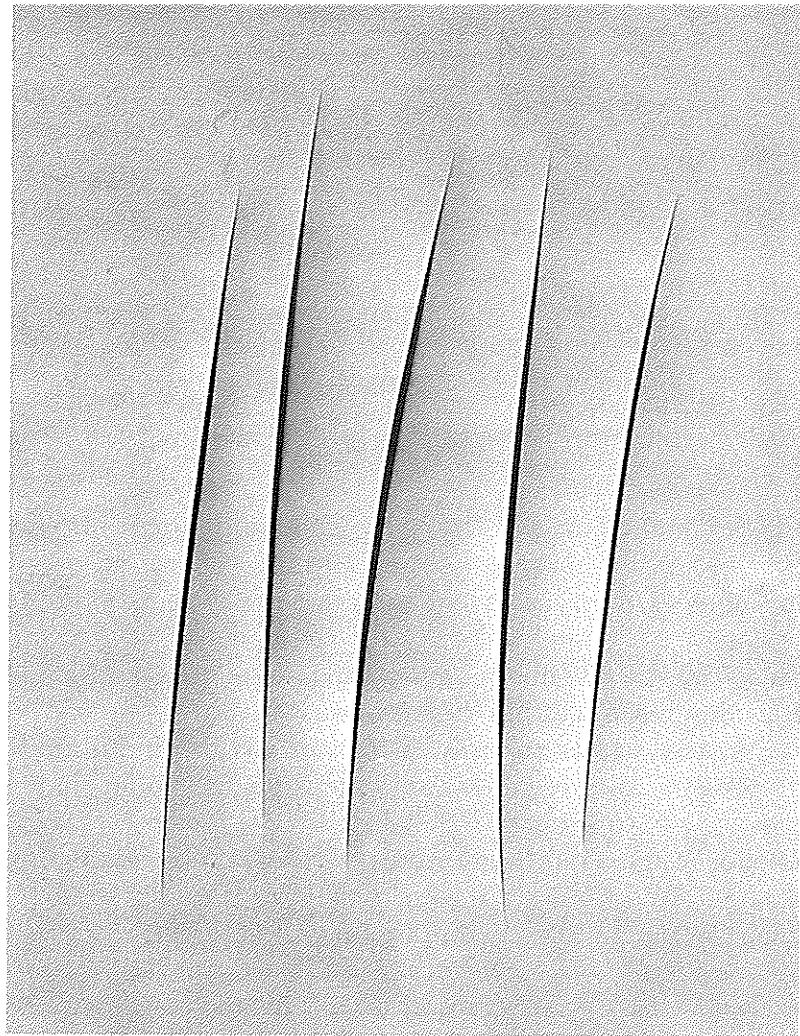
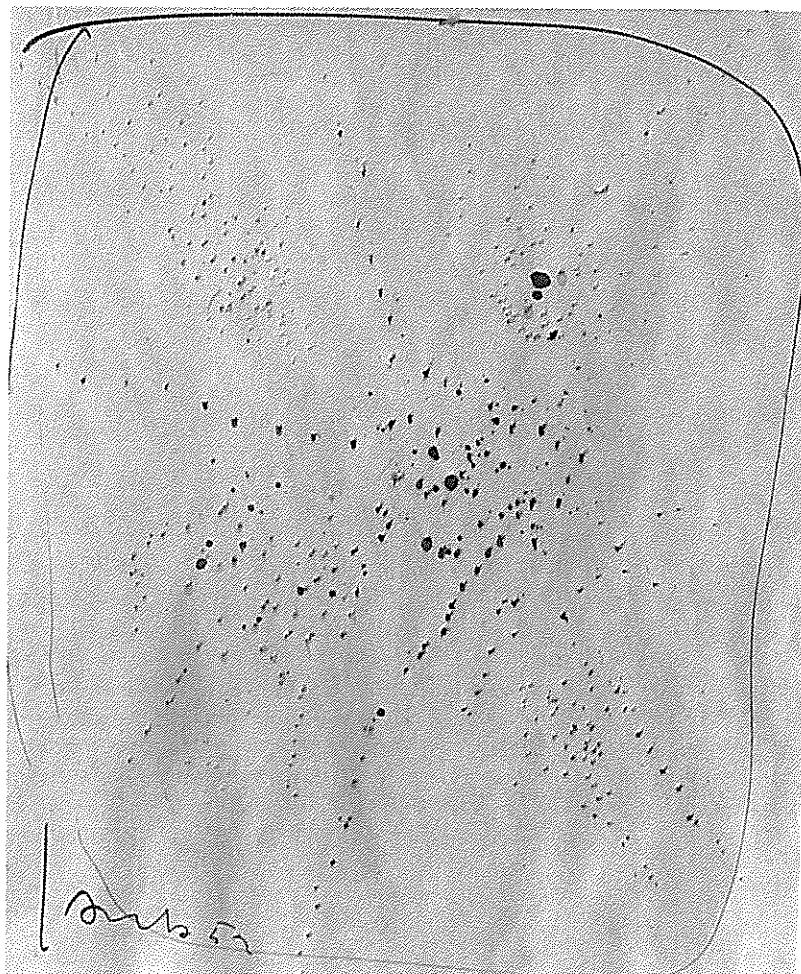


FIGURA 101
Lucio Fontana, *Concetto spaziale - Attese* (1963).

Intuiamo una dimensione al di là della tela, intravista attraverso i tagli.

FIGURA 102
Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1952).

La superficie crivellata di minuscoli buchi trattiene ancora ciò che potrebbe esistere dietro.



Burri dimostra quanto il nero possa assorbire o riflettere la luce; quanta capacità radiante sia contenuta in un rosso; quanto numerose le varietà del nero e del bianco, con ciò assurgendo a maestro grande dell'accecamento e della trasparenza.

Nonostante mantenga alcune forme geometriche primarie e una rigorosa stilizzazione, l'artista sortisce in un linguaggio emozionale, causa di rinnovati stupori allo spettatore.

Restiamo scossi da lacerazioni che gridano, ora intimoriti dalla sacralità di totem giganteschi, simboli emergenti di una sessualità elementare.

Il quadro viene spartito come le proprietà di un territorio visto a volo d'uccello: tratto comune a molti pittori del nostro secolo (Lezione 5, FIG. 76), fra i quali devo menzionare Klee. Burri però accosta e sovrappone campi di materia e campi astratti di colore, e il colore propaga la sua magia alle materie più vili o insignificanti.

Nelle superfici così ottenute, i rilievi, i dislivelli, le interruzioni traumatiche, le aperture su altre dimensioni, divengono i veri protagonisti della pittura.

Mentre attraverso un taglio di Fontana l'aldilà si intuisce appena, in Burri l'aldilà si mostra lascivamente, senza reticenze.

Ho inserito quattro opere, affinché si potesse istituire una piccola casistica di forme a finestre.

I sacchi di Burri, è stato detto, svolgono gamme tonali calde, pomeridiane. Una landa variegata, in cui errano cuciture capricciose, accidentata da cicatrici.

L'aldilà di Burri compare attraverso finestre irregolari oppure geometriche.

Nel primo dei nostri esempi, a una scorsa veloce, certi crateri sembrerebbero richiusi o mai aperti: il cratere nero nel sacco nero in alto, o i sacchi chiari che spuntano nel sacco chiaro.

Vi sono un paio di crateri che movimentano l'immagine, occhieggiando su dimensioni parallele. Per esempio il buco nero sul sacco marrone. Viene subito da associarlo con la parte superiore; fra loro immaginiamo una prosecuzione sotterranea della superficie nera.

Ma come distogliere lo sguardo dalla ferita che accende tutto il quadro? Dallo spessore dolorante che la materia vi esibisce?

Il rosso luccica quasi umido perché rivestito di plastica trasparente. In quei paraggi l'opera si finge saio, e forse occulta un corpo martoriato?

L'autore ha tessuto relazioni e interferenze ponderate, che si riassumono così: in primo piano, una superficie, e sono i sacchi nelle varie sfumature di tinta; al di sotto s'intravedono tre tipi di superficie: altre tele, nero opaco, rosso luccicante.

Materiali diversi implicano un uso diverso delle stesse strutture logiche.

Con le plastiche ci si fa incontro una polifonia di superfici e di forme, disegnate dai buchi per sottrazione.

Una superficie di plastica rossa campeggia nel quadro.

Dietro si spalanca uno spazio notturno, parallelo e indistinto. Oltre che dai buchi slabbrati, il nero è come stesse per trapelare dappertutto, attraverso le bruciature.

FIGURA 103

FIGURA 104

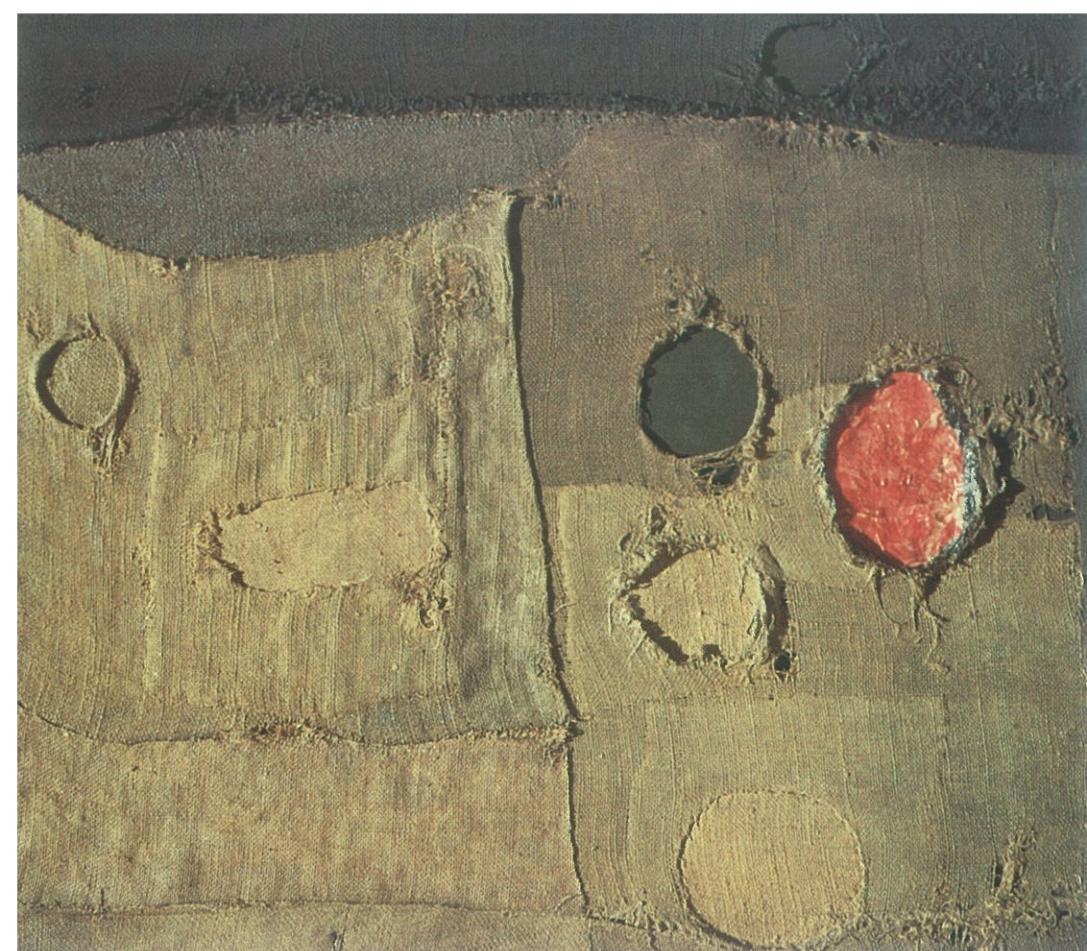


FIGURA 103
Alberto Burri, *Sacco* (1953).

I buchi della superficie in primo piano si slabbrano a mostrare dimensioni nascoste e parallele. Un universo a strati sognato dalla Dickinson, oggi ipotizzato dagli scienziati, viene a concretizzarsi in immagine.



FIGURA 104
Alberto Burri, *Rosso Plastica M3* (1961).

Cambiando materia, si creano altre reti di relazioni formali. Per esempio tra le discontinuità delle superfici e la trasparenza delle aperture, attraverso cui altri piani pittorici compaiono.

In primissimo piano strati multipli di plastica trasparente, tesi o appena increspati, e ancora qualche foro visibile nella trasparenza vetrosa o, schiuso finalmente sul nero di fondo, senza diaframmi, al centro del quadro.

Un foro può essere un'apparizione.

Di che cosa?

Del vuoto, dell'infinito. Attrazioni vertiginose, ritornanti nella cultura del nostro secolo.

Pensiamo alla teoria scientifica dei *buchi neri*.

Adesso una materia tutta trasparente, su una dimensione di fondo bianca.

Alla vista, la superficie in primo piano si confonde con le altre superfici e con le sue stesse interruzioni. Sono bruciature appena arrossate e opacità albuminose, a seconda dello stadio di fusione.

La plastica, ustionata, proclama la sua natura organica, su cui l'artista ha operato e forse infierito crudelmente.

Le superfici di plastica trasparente si prestano pure a giocare illusioni e miraggi.

S'intravedono lucentezze e ombre leggere, che si raccolgono su se stesse e sul fondo bianco.

L'ultimo esempio sposta ulteriormente il suo rapporto nei confronti di chi guarda e dell'ambiente.

Le sfiammate riducono o modificano la trasparenza della materia. Agiscono dunque sulla percezione di quello che c'è *dietro* il quadro. Ne consegue che il telaio richieda di venire appeso al centro di una stanza.

Così l'opera scavalca ogni metafora e raggiunge una delle condizioni limite della propria essenza, in quanto nebbia diafana, velario che nasconde o manifesta la realtà.

Al di là di qualsiasi obiezione la nuova sensibilità spazio-temporale non è limitata ai linguaggi colti, e quindi essa non rappresenta un fenomeno circoscritto.

Il mondo dei tappeti tribali ha ancora molto da dirci. In essi troviamo esemplificate tutte le operazioni formali di cui abbiamo parlato finora. Inoltre, la geometria esasperata del loro linguaggio fornisce già una schematizzazione dei processi. Quello della tessitura, non dimentichiamo, è il mondo di una griglia quadrettata che genera elementi semplici, disponibili a un infinito numero di combinazioni.

Ci chiediamo: cosa potevano sapere del futuro dell'arte occidentale, nei deserti di cent'anni fa?

Eppure, di che non era capace la creatività femminile? Vi sono testimonianze sorprendenti che ci costringono a rovesciare ogni domanda: cosa sappiamo noi dell'arte del passato?

Il primo tappeto illustra due fenomeni in uno, la ripetizione infinita di un processo e la sua "finestratura".

Mentre i motivi della cornice esterna girano intorno (cambiano cioè direzione), il campo esibisce tre file di elementi che scorrono parallele verso un'unica direzione.

Sono rombi uncinati e concentrici che si collegano fra loro, bene stagliati sul vuoto

FIGURA 105

FIGURA 106

FIGURA 107

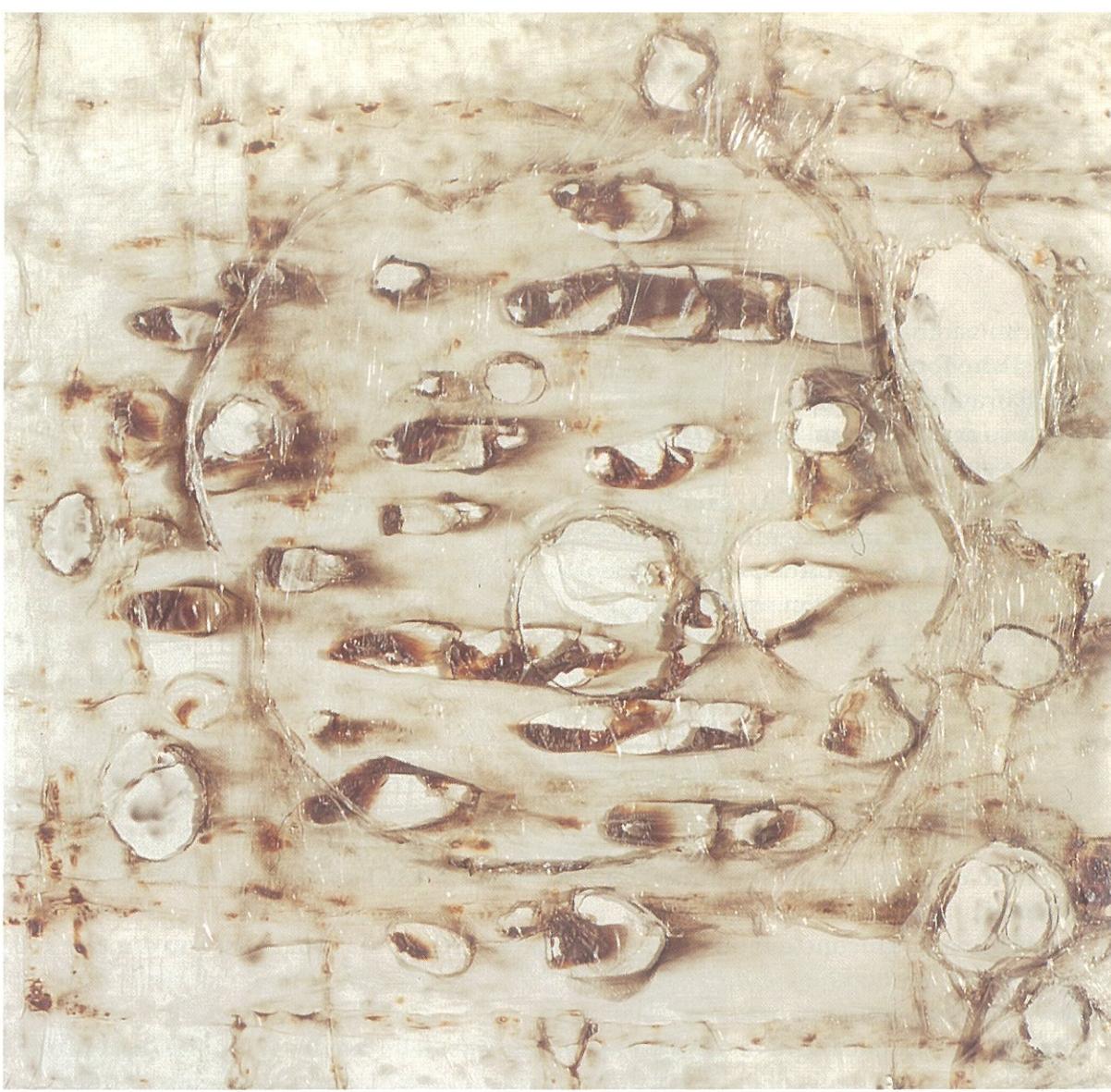


FIGURA 105
Alberto Burri, *Grande Bianco Plastica* (1962).

L'attutita trasparenza della plastica bruciata filtra ombre, un ricercato effetto pittorico.



FIGURA 106
Alberto Burri, *Grande Plastica* (1963).

Opera bivale: configurazione di forme, e insieme diaframma collocato in mezzo all'ambiente. Trasparente, ma non abbastanza, ci rimanda della realtà parvenze confuse e lattiginose.

fondo avorio.

Seguendo il percorso dei moduli paralleli, saliamo fino al punto in cui essi incontrano la cornice del tappeto. L'impressione è che i moduli proseguano sotto la cornice.

L'infinità del processo modulare viene suggerita proprio per mezzo di un'interruzione che lascia sospesa la nostra aspettativa.

Quando guardiamo una fotografia, la nostra mente si attiva lungo i margini, ricostruisce e integra quello che l'inquadratura ha tagliato. L'uomo è infatti abituato a riconoscere una forma qualunque, pure se ne percepisce solo una parte.

L'applicazione di questo principio, la possibilità di troncare deliberatamente, è un nuovo mezzo espressivo, e la scelta del punto in cui cadrà l'interruzione diviene importantissima per il risultato estetico. Non conta che siano valutazioni istintive o meno, a guidare l'artista: un'interruzione fiacca sarebbe comunque un controsenso. Perciò l'interruzione non deve giungere prevedibile e deve apparire casuale. Il criterio è valido sia per il mondo visivo che per la musica (Lezione 5, ASCOLTO 33).

Ogni forma possiede degli assi e degli snodi. Spezzare in questi punti significherebbe che il troncone, pur separato, mantiene una sua completezza.

Tagliare asimmetricamente una forma, produce ben altro effetto psicologico.

Il tappeto in esame permette di argomentare sulla questione. Osserviamo il limite superiore del campo.

Qualora l'interruzione capitasse fuori dai rombi o nel loro centro preciso, immediatamente s'instaurerebbe un equilibrio statico, e il motivo acquisterebbe un aspetto formale concluso, come lo è nella parte inferiore.

Efficacissima dunque la soluzione dinamica adottata dall'anonima annodatrice.

Ed ecco nel secondo esempio la forma a finestre.

Dentro una cornice sottile si stende un campo a strisce chiare e scure alternate; sopra di esso pare sovrapporsi uno stravagante poligono rugginoso. Non si tratterebbe che di un esagono allungato, se non scorgessimo una zona ritagliata al suo interno che lo rende più complesso: lì tornano in superficie le strisce chiaroscure, quasi camminassero sotto.

È quest'articolazione in negativo a rendere incerto l'approccio della nostra percezione. Non appena ne avremo messo a fuoco il profilo, ci appariranno tre rombi uniti lungo l'asse centrale (gli stessi della FIGURA 107) e qualche seghettatura isolata.

L'interferenza tra il poligono e il fondo a righe è fortissima, sembra una vibrazione di natura cromatica; in realtà scaturisce molta più opposizione dalle rispettive strutture interne, che dai colori.

Il concetto di interferenza è quantomai calzante perché constatiamo un'assoluta indipendenza e incompatibilità dimensionale fra le due superfici.

Osserviamo prima i fattori di contrasto; in secondo luogo alcune somiglianze.

La decorazione del fondo è modulare, continua, infinita. Data la minuzia, globalmente se ne riceve un'impressione di vuoto, di un flusso di pura verticalità.

FIGURA 108



FIGURA 107
Tappeto tribale, tardo XIX sec. (Persia, Luri).

È come se le cornici impedissero di vedere il seguito del motivo a rombi, ascendente e infinito.



FIGURA 108
Tappeto tribale, tardo XIX sec. (Persia, Khamseh Confederacy).

Una vera forma a finestre. Realizzata in un'epoca di avanzamento della tecnologia, ma in regioni lontane dai gangli della nostra società.

La superficie colorata, invece? È finita, eterogenea, caotica. Lievi sfumature rossicce vi ristagnano e penetra un'orizzontalità in lotta col fondo.

Figure di vari generi e misure la riempiono: sparpagliate senza regola apparente, eccetto una discreta simmetria bilaterale (fra la metà destra e la sinistra).

Con ciò stiamo già prendendo in considerazione i fattori di unità dell'immagine.

Attenzione al fondo. Esso non è neutro poiché contiene i colori del resto del tappeto, con una presenza preponderante di bianco che lo illumina.

E nell'insieme possiamo scoprire un accenno di parallelismo frattale. Per coglierlo vanno confrontati, scendendo dal grande al piccolo: gli angoli dell'esagono, gli angoli dei ritagli rombici, il ritornello delle seghettature mozze esterne e quelle a spigolo vivo interne e, osservando bene, il movimento ondoso del fondo, eco smussata delle angolazioni di prima.

Qualcuno potrebbe ancora obiettare: la forma a finestre è propria solo dell'arte astratta, di qualsiasi epoca e cultura. Ma v'è la testimonianza di artisti certamente graditi ai salotti borghesi, qual è notoriamente Rosai. Di lui v'è una singolare pittura, che ci consente una doppia lettura dell'immagine.

Ignoriamo per ora il titolo, e concentriamoci su ciò che vediamo.

Ai nostri occhi penzola una sorta di striscia a pezzi colorate, che rammenta una campionatura un po' sbiadita.

Quello a tasselli di colori diversi è un tipo di organizzazione che proviene da millenni di folklore, largamente filtrati nell'arte colta del '900.

Procedendo dalla striscia, poco a poco prendiamo coscienza del nero intorno, e all'improvviso l'immagine si ribalta: non più fondo nero, bensì un primo piano in ombra. I muri della città lasciano intravedere una fessura di piazza, di cielo; stanno serrando la luce in una tenaglia di oscurità. Noi ora leggiamo figurativamente quanto ci era apparso "astratto".

E potremmo fare un percorso inverso, se partiamo dall'immagine figurativa. Fissandola a lungo si sfoca nella nostra mente l'identità delle forme sino a raggiungere quel misterioso oggetto "astratto" che penzola di nuovo innanzi a noi.

Figurativo e astratto vanno presi come categorie di comodo (altrimenti risultano soffocanti); la mente decifra comunque l'immagine sia che identifichi il soggetto sia che no, sia che accetti di non identificare, sia che no.

Di Rosai mi chiedo: la scelta di una forma così drastica, va interpretata come rivelazione repentina della modernità? Ci è impossibile evitare un riferimento con i tagli di Fontana, o con i maestri dell'astrattismo allora operanti in Italia.

Associazione stridente davvero, questa, eppure obbligatoria.

Perché? Per lo stesso motivo per cui il quadro si presta a una lettura astratta, perché è sbilanciato il rapporto tra campo nero e totalità dell'immagine.

Diciamo che la percentuale astratta dell'opera è troppo in eccedenza su un'esigua striscia figurativa. Una impostazione d'immagine tutt'altro che infrequente per altri pittori contemporanei, fra cui Bacon.

FIGURA 109

FIGURA 110



FIGURA 109
Ottone Rosai, *Muri della città* (1957).

La pittura odierna è spietata nel perseguire le sue formulazioni; parrebbe non esservi posto per il sentimentalismo fragile e appartato di Rosai. Invece un quadro come questo regge a fronte degli artisti di punta (vedi figura sotto).

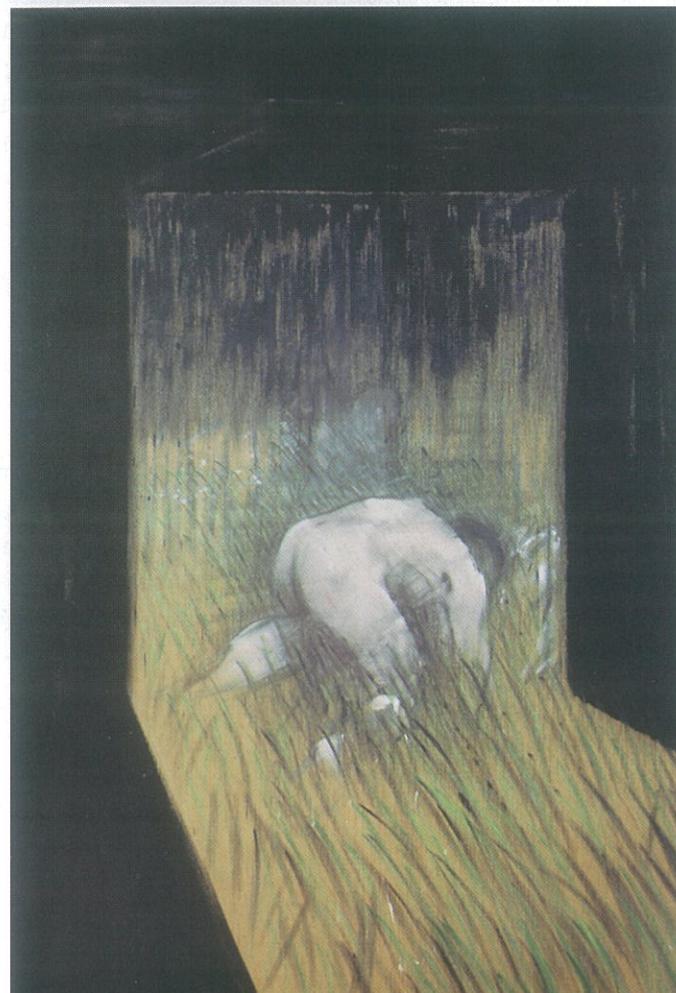


FIGURA 110
Francis Bacon, *Uomo inginocchiato nell'erba* (1953).

Nelle prime opere Bacon prova ad affrancarsi dalle convenzioni figurative.

Uno dei suoi esperimenti è la forma a finestre. Attraverso aperture geometriche l'immagine viene proiettata in campiture uniformi di colore, in dimensioni spoglie.

Anche quando l'immagine assumerà più personalità attraverso elaborazioni e destrutturazioni pittoriche, l'esigenza degli spazi multipli rimarrà sempre sentita dall'artista.

V'è rapporto tra il nero di Rosai e l'immagine crepuscolare ch'esso nega? Sì, anche il nero può non essere impenetrabile, e qui conquista una sua trasparenza, assottigliato com'è dalla stesura tirata della pennellata.

Ma il rapporto fra le due componenti non è sufficiente a rasserenare il quadro. Aleggia un senso di soffocamento, la forma a finestre appena scoperta (o a cui Rosai si è appena costretto) viene vissuta come trauma esistenziale.

Il pittore, arrestatosi sulle soglie del pensiero moderno, l'attraversa troppo tardi: come nascere solo nei giorni in cui si muore.

Non sono pochi a intuire il pensiero della propria epoca, senz'avere poi il coraggio di affrontarlo.

Tragico che qualcuno riesca a trascorrere la vita al riparo del passato, e che per lui l'incontro col presente possa identificarsi con la morte.

Entrare e uscire. Questo il meccanismo della forma a finestre, il meccanismo della nostra mente.

Ascoltiamo un esempio antico, in cui le dimensioni parallele hanno potenziato il loro valore metaforico: l'esterno della vita e il racconto emotivo della musica. Insomma, questo brano racchiude una rappresentazione contrapposta di oggettivo e soggettivo.

CD 2 - T 23 Ascolto 41 - Ludwig van Beethoven, *Leonora n. 3, Ouverture* (1806).

Una musica di slanci e stupori visionari.

Il passo che abbiamo ascoltato ci interessa per due motivi. In primo luogo perché è composto per blocchi, in secondo luogo per l'incredibile aprirsi su un'altra dimensione, cui sopra accennavamo.

Consideriamo la zona iniziale dell'esempio.

È chiaro che Beethoven sia partito da un semplice contrasto drammatico, raggiungendo un risultato inedito.

Con l'alternarsi brusco tra *fortissimo e pianissimo*, tra denso e meno denso, si determinano blocchi di suono dai margini netti. Sentiamo un'intermittenza fra due musiche: i frantumi di una melodia sommessa e singhiozzante e i ruggiti di un'oscura tempesta.

Poi le scale aprono il sipario, la musica si ferma, e noi sentiamo uno squillo di tromba librarsi dal cortile esterno.

Riprende la musica e presto si posa.

Di nuovo si apre alla nostra mente lo spazio esterno. Quindi la musica prende a rifluire lentamente.

Non ho fatto alcuna forzatura dicendo che sentiamo i suoni del cortile.

Questa Ouverture fu composta per l'opera *Fidelio*. Certo, la conoscenza della vicenda teatrale può mettere sull'avviso e fornire alcuni dati di ambiente.

Tuttavia è l'autore a pretendere da noi un'associazione spaziale immediata, che proviene

direttamente dalla musica. Dove vorremmo che risuonassero gli squilli militari, se non nei cortili delle caserme?

Ecco l'incongruenza spazio-temporale imperversare nel pieno di un pezzo sinfonico. Uno dei tanti pezzi naturalistici sbadatamente inclusi dal repertorio fra la musica assoluta, cioè non contaminata dalla realtà.

Negli anni seguenti, gli eventi esterni o i suoni lontani ravviveranno spesso il bagaglio sinfonico di Berlioz.

Lo spazio è una delle principali seduzioni del linguaggio teatrale, e noi comprendiamo che lo scontrarsi fra esterno e interno sia un derivato della musica di teatro.

E tuttavia dovremmo fare una considerazione più sottile, nel prendere in esame globalmente la nostra tradizione: e cioè l'ampliarsi dell'orchestra romantica costituisce di per sé una presa di possesso, fisico, dello spazio. È quasi naturale conseguenza che una lontana frangia si stacchi dal grosso dell'orchestra dislocandosi altrove, come è il caso delle postazioni isolate di Mahler.

Se oggi i suoni elettronici possono muoversi e ruotare attorno al pubblico, è grazie ad alcune idee embrionali disseminate lungo il secolo passato.

ASCOLTO 42 - Karlheinz Stockhausen, *Momente* (1965) per soprano, coro e strumenti.

CD 2 - T 24

Nella musica dei classici è il silenzio che fa capolino tra i suoni. Ma l'orizzonte degli artisti si è svuotato, il rapporto tra pieno e vuoto oggi si rovescia, e i blocchi di suono si spalancano nel silenzio. Attraverso l'intermittenza ci affacciamo sul disordine della vita. Sentiamo densità irregolari, azioni collettive, una società e situazioni immaginate.

Serrando il flusso di rumori entro margini rigidi, le finestre gli conferiscono valore formale ed espressivo.

Spettacolare anche il rovesciamento del rituale concertistico. Per convenzione secolare il pubblico applaude e gli esecutori iniziano il concerto. Quella volta, come in uno specchio, il pubblico si sentì applaudire dagli esecutori: era cominciata la musica.

FIGURE 111 E 112 Ascolto 43 - Helmut Lachenmann, *Salut für Caudwell* per due chitarre (1977).

CD 2 - T 25

Una persistente forma a finestre, un poco accelerata, notiamo, rispetto a quanto già ascoltato.

È una forma a finestre applicata al parlato dei due chitarristi. Essa si avvale di un testo di estetica, di cui filtra solo alcuni fonemi.

Il passo dei rumori e il passo del parlato sono veramente ben calibrati.

Siamo sempre *sul punto di*, perché i rumori ricorrenti tranciano continuamente le parole, almeno così ci sembra. Noi possiamo comprendere il significato, perché la nostra mente completa ciò che non le giunge integro.

In effetti la distribuzione del testo è con artificio stirata dal compositore. Un vero parlato

© 1985 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

FIGURE 111 E 112

Helmut Lachenmann, *Salut für Caudwell* per due chitarre (1977).

Due pagine della partitura, con l'inizio della lettura che gli impulsi strumentali frammentano.

correrebbe più svelto; invece Lachenmann lo distribuisce arbitrariamente dentro all'esiguità delle finestre e ne smangia i fonemi, simulando la sua sottrazione.

Percepiamo dunque due immagini sonore in movimento parallelo: l'evolversi del ticchettio e, naturalmente, la lettura del testo.

Tale polifonia dimensionale illusoria è in realtà un'intermittenza, un alternarsi rapido.

I suoni di Lachenmann a tratti parlottano nervosamente.

Verbalizzazione della musica, o ritmizzazione della parola? Non saprei. La fisiologia elementare in Lachenmann è straripante. L'autore sembra immerso nella complessità dei rumori e nella logica che dovrà tenerli insieme. Perciò concede qualcosa all'articolazione ritmica.

I ritmi sbrigativi regalano due conseguenze.

La prima: che questa musica trasporta subito l'ascoltatore. La seconda, che questa musica si muove sul filo della banalità espressionista.

Sentiamo infatti qualcosa di familiare, però con suoni cambiati e sgradevoli.

Per il pubblico, Hindemith o Stravinsky o Schönberg imitano una musica tradizionale ma "con le note sbagliate", e c'è un fondo di verità in questo.

Anche Lachenmann rischia. Il problema trasversale del riconoscimento non perdonava: vi sono modelli inconsci che non potremmo accettare senza riserve. Ma impurità e contraddizioni sono la ricchezza di un linguaggio.

Su altri fronti le opere di Lachenmann sono complesse e si sottraggono all'analisi: analogamente la vita degli organismi viventi è inspiegabile.

Qualche osservazione sul timbro di Lachenmann.

Le sue sono associazioni timbriche sperimentali, cioè fatte in base alla somiglianza auditiva e senza pretese di coerenza teorica. Così si trovano mischiati rumori di ogni genere, come per caso, purché insoliti: Lachenmann vuole esibire la sua protesta. Qualcosa di brutale avvicina stranamente questa musica al Rock più recente, al *Rap*, vedi l'uso demenziale della distorsione.

Rispetto a Stockhausen qui i percorsi dalla forma all'informe e viceversa sono frequenti e disinvolti.

In un certo senso *sono* la forma di Lachenmann, mentre per Stockhausen stanno dentro la forma.

Notiamo la presenza invadente di suoni impulso, attacchi senza vibrazione, rumori prodotti da emissioni anche improprie.

E notiamo molti suoni acuti.

Infatti i suoni più tradizionali non occupano zone di centralità come accadeva un tempo; essi vanno a collocarsi nei registri periferici degli strumenti. Altrimenti la loro macroscopica durata di vibrazione creerebbe imbarazzo in mezzo ai suoni impulso.



INDICE ANALITICO

- accumulazione, processo di 23-40, 41, 42, 43, 45, 47, 52, 55, 67, 79, 80, 83, 116
Apollo 47
armoniche, armonici 31, 47, 92
arsi 67
- Bach, Johann Sebastian 41
Bacon, Francis 24, 85, 86, 143, 144
bang (little / big) 66-75
Barocco 41
Bartók, Béla 45
Basho, Matsura 70
Béethoven, Ludwig van 18, 27, 29, 30, 32, 33, 50, 51, 56, 73, 82, 83, 84, 101, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 122, 145
Benedetto, San 59
Berlioz, Hector 146
Bernardino da Siena, San 20
Bernini, Gian Lorenzo 21
Bibbia 71
Borromini, Francesco 131, 132, 133
Boulez, Pierre 66, 68, 70, 71, 73
Brunelleschi, Filippo 101
buchi neri 137
- Bugatti, Carlo 38, 39
Bugatti, Ettore 38
Buonarroti, Michelangelo 32, 34, 109
Burri, Alberto 52, 54, 85, 87, 135, 137, 138, 140
- cadenza 111, 112
Cage, John 118
Caillebotte, Gustave 126, 127, 128
camera oscura 101
camera ottica 101, 102, 103, 105
Camillo, Giulio 62
Canaletto, Antonio Canal detto 102, 105
canone 41, 42
Caramuel Lobkovitz, Juan de 21
Caravaggio, Michelangelo Merisi detto 100, 101, 102, 103, 105, 107
Carminati Gian F. 48
Ceroli, Mario 43, 44
Cicerone 62
Circe 95
concerto 111
contrappunto 35, 41, 45, 62, 80
Copernico, Niccolò 20

crescendo 30, 31, 33, 36
Dante 44
Daria 44
Debussy, Claude 36
De Chirico, Giorgio 134
Degas, Edgar 100, 101, 107, 108, 117, 128
Dell'Orto, Egidio 132
Delville, Jean 48, 49
Dickinson, Emily 124, 125, 127, 138
discontinuità spazio-temporiale 97, 98, 99, 109, 112, 113, 146
Disney, Walt 64
Dreyer, Carl Theodor 129, 130

Ebrei 71
egizio, giardino 134, 135
Einstein, Albert 127
elenco, forme a 85, 88
Ernst, Max 98
esposizione 42, 51
Europa 107

finestre, forma a 96-148
Fontana, Lucio 65, 135, 136, 137
Fornaroli, Antonio 132
fotografia 97, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 117, 121, 123, 128, 141
frattali, teoria dei 46, 55, 56, 143
Freud, Sigmund 85
fuga 41, 42, 45, 51
Fuji 106, 107, 108

Gallé, Emile 24
genetiche, trasformazioni 76-95
Ghirlandaio, scuola del 20, 135
Ghirlandaio, Domenico del 21
Ghirlandaio, Ridolfo del 21

Gogh, Vincent van 107
gradi, crescita a 30, 31, 47, 50, 51, 52
Greci 61
gregoriano, canto 23, 27
Grisey, Gérard 47, 51, 92, 93
Gussalli, Emilio 48

Haas, Richard 96
haiku 70
Halter, Clara 52, 53
Harlem 94
Haydn, Franz Joseph 79
Hindemith, Paul 148
Hiroshige 107
Hokusai, Katsushika 106, 107, 108, 116

Idumei 71
Impressionisti 107, 128
integrazione dell'orecchio, potere di 94
iperspazio 98
Ivo, Sant' 131, 132, 133

Kertész, André 126, 127
Klee, Paul 137

Lachenmann, Helmut 146, 147, 148
Leonardo da Vinci 85
Lepic, visconte 100
Lewitt, Sol 83, 88
Ligeti, György 45, 46
Liotard, Jean-Etienne 104, 105, 107
Lucas, George 98

macchina, imitazione della 112-116
Mahler, Gustav 42, 45, 55, 57, 113, 114, 115, 146
Mallarmé, Stephane 66, 71
Martino, San 103

McCay, Winsor 129, 130
Medioevo 36
Merril, John O. 96
modulare (variazione), modularità 42, 77, 81, 82, 83, 85, 89, 92, 144
molteplicità del punto di vista 97
moltiplicazione, processi di 27, 35, 41-57, 58, 94
mondo nioso 104
Mondrian, Piet 48
Montale, Eugenio 124, 125, 127
moresco, gusto 36, 38
Mozart, Wolfgang Amadeus 73, 75, 109
naturalismo 23, 48, 54, 77, 80, 92, 124
Nono, Luigi 45, 57, 58
Orfeo 57
Owings, N. A. 96
parziali, suoni 31, 47
pioggia, crescita a 25, 53
Pirelli, Grattacielo
Pollock, Jackson 25
Ponti, Gio 132
primitivismo 36
Puccini, Giacomo 72, 73, 75
puntillismo 80
rap 148
rarefazione, processo di 79
Ravel, Maurice 50, 52, 55, 56, 69, 70, 71
Reich, Steve 94
Rinascimento 23
rock 148
Rosai, Ottone 143, 144, 145
Rosselli, Alberto 132
Rossini, Gioachino 31
Sansone 103
Schindler, Anton 110
Schubert, Franz 69, 70
Sciarrino, Salvatore 74, 75, 111, 116, 119
Sciti 38
Schönberg, Arnold 148
sinfonia 27, 31, 62, 82
sinfonismo 67
sintesi sonora 29, 31
Skidmore, Louis 96
Skrjabin, Aleksandr 45, 48
sonata 82
spettrale, musica 47
Stockhausen, Karlheinz 26, 28, 29, 35, 36, 40, 55, 63, 64, 65, 76, 77, 78, 80, 81, 117, 118, 122, 123, 124, 146, 148
Stravinsky, Igor 36, 37, 38, 39, 40, 71, 122, 148
tema 62, 115, 116
tema con variazioni 79, 81, 82, 83
Teosofico, Circolo di Bruxelles 48
tesi 67
Tolomeo 20
Tubulcain 73
Ulisse 95
Utamaro, Kitagawa 107
Valtolina, Giuseppe 132
veduta aerea 128
Wagner, Richard 32, 33, 35, 47, 72, 73, 75, 123
Webern, Anton 55
Yates, Frances E. 62
Zeus Ammone 48, 49

Come leggere l'*immagine sonora*?

Questo libro non accetta le spiegazioni pronte, non vuole rinunciare alla ricchezza di senso racchiusa in ogni linguaggio artistico.

Il percorso si apre all'inconsueto.

Anzitutto scavalcheremo la critica, secondo cui la musica è una sorta di letteratura senza il dono della parola: un linguaggio splendido in sé però privo di significato, cioè minorato.

Sarà necessario forzare gli orizzonti abituali della ricerca storica affinché anche la musica possa essere inquadrata nel *naturalismo*, che impregna globalmente il pensiero estetico moderno, dal Rinascimento in poi.

L'autore affronta direttamente la musica con un approccio multidisciplinare.

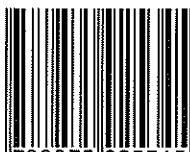
Il metodo consiste nell'individuare alcune idee formali portanti, quelle che configurano l'*immagine sonora* in un modo anziché in un altro. All'indagine, i principi logici usati dai compositori non risultano specificamente di origine acustica, anzi riportano in altri ambiti di pensiero.

Si tratta di concetti organizzativi derivati dalla divulgazione scientifica e applicati (o intuiti) dall'artista sotto la spinta delle esigenze creative.

Nel libro si conserva il tono accessibile e l'argomento d'interesse generale di un ciclo di conferenze multimediali tenute in varie città italiane tra il 1992 e il 95.

€ 50,00

ISBN 88-7592-534-8



9 788875 925345

(sn) 137532