

Comporre il labirinto, narrarne il filo

Giorgio Netti

Premessa

Questo testo è la sintesi rielaborata di un incontro all'università di Cosenza, dove fui invitato dal prof. Carlo Serra a condividere qualcosa della mia esperienza compositiva che potesse collegarsi al tema della narrazione. Ho accettato subito, un po' per la passione musicale che Carlo emana e un po' perché sempre di più credo nella potenzialità, per quanto mediata, del narrare. Individualmente siamo una trama di trame, infinite storie intrecciate a farne una, la "nostra". Trovare un filo, seguirlo e condividerlo genera ulteriori, spesso imprevedibili, connessioni. Fra i suoni, i segni, le persone, verso un senso più ampio, un'occasione.

In quell'occasione avevo scelto un'esposizione semplice, quasi a braccio, per un pubblico di appassionati della musica ma non necessariamente musicisti, e ho deciso di mantenerla nella prima delle due parti di questo testo. Narrare, fino a dove è possibile prima dell'indispensabile salto, è per me anche un andare incontro e fare strada, lasciando che chi segue possa liberamente vagare con i propri pensieri senza per questo perdere il cammino.

Alcune delle immagini qui riprodotte, quelle non tecniche, facevano da fondali all'incontro cosentino, contribuendo sinesteticamente ad orientarne il senso: le ho lasciate, modificandone la valenza in ragione dell'impaginazione a cui il testo scritto inevitabilmente mi costringe. Non più fondali ma finestre, un ribaltamento di prospettiva.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Se il fondale crea lo spazio delimitando tutto ciò che al suo interno si raccoglie, la finestra invece buca lo spazio dato, proiettandoci altrove senza spostarci. Il fuori di un dentro, il dentro di un fuori: a questo proposito i due lavori di Gordon Matta Clark, nella prima immagine, sono esemplari.

Arriviamo dunque al tema: *comporre il labirinto, narrarne il filo*.

È una metafora che in sé contiene intuizioni, mostri, soluzioni e sospesi di ogni tipo. Una metafora attraverso la quale potrei condividere il processo compositivo di molti miei lavori. Ne ho scelto uno in particolare, quello che mi ha permesso di individuarne più chiaramente la sua presenza pregressa:

ur, 2 riti per contrabbasso solo

Sarà una narrazione che sottende molteplici prospettive, sviluppandone due in particolare:

- . il progressivo articolarsi di un pensiero, dall'iniziale intuizione al concerto, attraverso molti dei suoi gradi intermedi; una modalità di condivisione che inevitabilmente è anche traduzione, tradimento, reinvenzione, quasi un secondo lavoro successivo alla musica scritta.
- . il percorso di costruzione vera e propria del pezzo con molte delle sue scelte tecniche specifiche, sia compositive che strumentali.

A queste si aggiungerà l'esperienza sonora, a sua volta mediata dall'immagine, attraverso l'ascolto della musica stessa video registrata che troverete su YouTube, nella prova generale di Dario Calderone in occasione della prima veneziana; anche in questo caso in una doppia versione:

- . concerto I rito - <https://www.youtube.com/watch?v=rLKKsu4y5x0&t=70s>
II rito - <https://www.youtube.com/watch?v=sWUVu6gpSu4&t=79s>

l'umano e il suo strumento, la meraviglia sempre rinnovata del magico corrispondere fra gesto e suono, qualità del gesto e qualità del suono

- . analisi I rito - <https://www.youtube.com/watch?v=Jus-AbG7qNQ&t=113s>
II rito - <https://www.youtube.com/watch?v=ntDQT733dWU&t=100s>

parallelamente al suono, lo scorrere della struttura incolonnata, dai riferimenti generali, passando per i livelli intermedi, giù fino al testo musicale in quel momento da Dario interpretato nella registrazione che starete ascoltando.

La visione bifocale, l'ascolto binaurale, moltiplicati per la differenza fra una collocazione frontale il primo e laterale il secondo, producono nel quotidiano quella profondità di campo che qui vorrei poter avvicinare, attraverso l'incrocio di prospettive differenti sullo stesso punto di fuga: il labirinto come metafora del comporre.

Andrò progressivamente a stringere il focus, un po' come sempre mi accade nello scrivere musica. Parto dunque leggero citando una freddura orchestrale, raccontatami dallo stesso Dario, che mi ha fatto prima ridere e poi riflettere: «sai quale è la differenza fra un contrabbasso e una cassa da morto? nel caso del contrabbasso il morto è fuori».

In effetti l'apparente irrilevanza di molte delle parti orchestrali per i contrabbassi spesso tende ad annichilire il musicista; eppure togliete quelle parti e il più delle volte cade tutto. Ancora più evidente nel jazz: ad un ascolto distratto non solo la maggior parte degli intrecci fra il contrabbasso e gli altri strumenti della band ma persino i loro *a solo* non hanno posto nella memoria di ognuno di noi, se non come un improvviso vuoto delicatamente punteggiato da pianoforte e batteria. Eppure, se togliessimo il contrabbasso da quei contesti, anche buona parte delle relazioni fra gli altri strumenti perderebbe coesione e l'intero "tiro", come si dice in gergo, verrebbe a mancare.

Ma dal mio punto di vista qualcosa di vero c'è nell'ironizzato suo rapporto con la morte. E non mi riferisco al registro grave, perché in questo caso tutti gli strumenti gravi ce lo richiamerebbero: pensiamo ad una tuba, un contro-fagotto, un clarinetto contrabbasso, la pedaliera dell'organo... nessuno dei quali, al mio ascolto, richiama questa relazione. Ciò che per me la caratterizza è piuttosto l'associazione grave e attrito, essendo lo sfregamento la modalità principale di attivazione del suono negli strumenti ad arco.

Sfregamento - attrito che, sempre dal mio punto di vista, caratterizza non solo le due soglie della vita ma, più in generale, tutte le sue trasformazioni importanti. In tutti quei passaggi abbiamo sempre a che fare con il superamento di una strettoia, o un

ostacolo, di differente complessità e natura, fino al super attrito, il blocco, la fermata definitiva, appunto, la morte.

Nel corso di due lunghi lavori precedenti a questo per contrabbasso, il *ciclo dell'assedio* e quello del *ritorno*, rispettivamente per quartetto d'archi il primo e viola sola il secondo, avevo già esplorato molteplici aspetti dello sfregamento e, prima nel VI dei 7 movimenti del quartetto poi più in particolare in *lassù*, il I movimento della viola sola, mi ero avvicinato a quello che ho chiamato un "ascolto diffuso", o meglio, un ri-suonare che potesse relazionarsi allo spazio stesso che ascolta ciò che al suo interno viene suonato.



Gordon Matta Clark

Tiepolo

Gordon Matta Clark

Un ascolto quasi in assenza di corpo (l'intuizione iniziale che ha generato *lassù* è nata alle Zattere, fuori casa Nono, nel chiedermi cosa e come potesse ascoltare chi non aveva più corpo); un ascolto per così dire smaterializzato, e non è un caso che abbia musicalmente esplorato questo tipo di ascolto con la viola, lo strumento più "mimetico" del quartetto, la voce di mezzo.

Nel caso del contrabbasso, invece, il corpo non solo è presente ma pure posente; un corpo che non puoi nascondere o dimenticare, soprattutto se lo pensi da solo su un palco. E proprio questa sua caratteristica è ciò che immediatamente ha cominciato a polarizzare il mio ascolto. Una presenza intensa e inquietante, sempre in attesa accanto a me; fisicamente, in studio, e come mia ombra fuori dallo studio.



L'antecedente diretto di *ur* è stato il progetto *ch'i*, un anomalo quintetto ancora in corso di elaborazione all'interno del quale il contrabbasso è compreso. Precedentemente lo avevo già esplorato in due altri lavori, *l'arcipelago* e *note all'empedocle*. Nel primo, quasi solista insieme agli altri 6 strumenti, nel secondo, per 12, anche come isolata chiusa finale in scordatura, memore dei famosi sandali del filosofo, lasciati al bordo del cratere prima del gran salto.

Guidato dalla necessità di esplorare meglio lo strumento per il quintetto, dicevo, ne ho comprato uno economico, sostituendo la muta di corde scadenti con una buona e dopo qualche giorno di studio mi sono reso conto che, oltre a far parte del quintetto, poteva diventare un vero "intero" autosufficiente.

Anche l'arco in dotazione era piuttosto scadente e pesante, ne ho quindi comprato un secondo migliore e più leggero. Lo dico per sottolineare, da un lato, che la decenza qualitativa dei materiali è importante se si vuole lavorare ad un certo grado di raffinatezza percettiva (potremmo quasi dire che la qualità del materiale ci dà accesso ad un vocabolario più vasto e riproducibile, al contrario dei materiali "raccoglitici"), dall'altro, perché la presenza dei 2 archetti, questa sì casuale, mi ha aperto la strada dello sdoppiamento strumentale (uno alla mano sinistra, il più arcaico, e uno alla destra, il più sensibile) che in seguito ho chiuso come tale trasformandola nel ricchissimo pizzicato e arco che vedremo.

Certo, questo vuol dire che per delle settimane ho studiato una possibile tecnica a 2 archi per poi accorgermi che, seppur avesse cominciato a dare risultati molto interessanti, almeno per il momento e in un contesto solistico creava troppi problemi; e per molte più settimane mi sono poi dedicato all'esplorazione del pizzicato di mano sinistra, sua sincronizzazione con quello della mano destra e varie tecniche dell'arco, poi diventati gli elementi espressivi del II rito.

Perché studiare lo strumento? più volte mi è stato detto che è un'inutile perdita di tempo. Concordo con il fatto che ne sia necessaria una grande quantità, buona parte della quale sicuramente sprecata (ma in quante attività apparentemente non collegate all'interesse principale sprechiamo, per così dire, il nostro tempo?); rimango però dell'opinione che il contatto diretto con lo strumento, per quanto ovviamente mediato dalla nostra capacità di utilizzarlo, dia accesso ad una qualità d'informazione inimmaginabile a priori.

Lo strumento è per me l'*urtext* se paragonato alle successive traduzioni, interpretazioni e commenti, alcuni dei quali sicuramente importantissimi per approfondire, o meglio specificare una direzione (e più il filtro che si frappone fra noi e il testo originale è profondo più l'originale ne risulterà alterato in una prospettiva specifica: Heidegger che legge i greci, Deleuze che guarda Bacon, Stravinsky che ascolta il Barocco, Boulez che analizza la Sagra...)

Dunque studiare lo strumento:

- . attraverso la sua letteratura, scritta e non: il contrabbasso, ad esempio, ha una nutrita schiera di cosiddetti improvvisatori (gente che ha dedicato la vita a sviluppare le potenzialità del suo strumento non la definirei "improvvisata", tutt'altro, ma il discorso si fa lungo e viro), penso a Fernando Grillo, Mark Dresser, Peter Kovald, William Parker, Joelle Leandre che, accanto a Stefano Scodanibbio, il primo dei due lumi di - *ur* - hanno contribuito a trasformare radicalmente il ruolo di questo strumento nella musica degli ultimi trent'anni.
- . dedicandocisi fisicamente, suonandolo; può sembrare velleitario, e in parte sicuramente lo è perché non è possibile pensare di raggiungere in qualche

mezzo una tecnica nemmeno lontanamente paragonabile a quella del vero strumentista, ma non è questo lo scopo. Mi interessa poter arrivare a farmi un'idea sufficientemente precisa di *cosa dove e come* si nasconde quel inascoltato che mi attrae nel già fatto dagli altri, ma che per come è realizzato nelle fonti non mi basta ancora. Questo vuol dire che la pratica strumentale di cui sto parlando si concentra solo su alcuni aspetti tralasciando tutti gli altri, cosa che ovviamente lo strumentista completo non può fare (l'improvvisatore invece sì... e qui troviamo un ponte interessante, ma proseguo).

Chi ha esperienza nel campo dell'esplorazione (non specificatamente strumentale) sa che molto spesso la quantità d'informazione relativa ad un argomento è talmente ricca da diventare essa stessa un problema. Dove tutto è differentemente importante nulla è più importante e si rimane abbandonati sulla riva senza saper che fare: dunque, farsi ammaliare dal suono-sirena si ma, prendendo esempio da Ulisse, nume tutelare di tutti gli esploratori, farsi ammaliare *legati*... farsi ammaliare *a distanza*, dentro ma fuori, due ma non due.



La forma di “legatura compositiva” che preferisco è l'*orientamento*, invisibile e potente figlio naturale della gravità. In tutti i miei lavori mi ci affido nel progettare un senso guida complessivo che mi permetterà poi di diventare più consapevole delle differenze fra località.

La pratica dell'orientamento si basa su dei riferimenti cardinali, vale a dire riferimenti attorno ai quali tutto il resto ruota. I riferimenti sono collegati fra loro da uno, due o più assi secondo precise angolazioni che stabiliscono le relazioni fra i riferimenti non appartenenti allo stesso asse.

Nello studio strumentale, invece, un'utilissima forma di *legatura*, a parte quella implicita nella specificità della ricerca avviata, è registrare: questo non solo ovviamente permette di riascoltare a distanza, sia fisicamente (dall'atto

del suonare con tutto quello che comporta) che temporalmente (indipendentemente dal quando è stato suonato), ma soprattutto consente di selezionare, sezionare e accostare in una progressiva gradazione le differenze emerse, dalle più evidenti a quelle precedentemente impercipienti.

In questa tavola si può vedere una prima mappatura del registrato, descritto verbalmente secondo le 3 componenti basilari necessarie a produrlo: *cosa* agisce (p.e. crine, o legno, o pizzicato...), *dove* agisce (p.e. IV corda, ponticello...), *come* agisce (p.e. ribattuto, perno armonico, diteggiato...).

1	✓ crine alla puntissima con sferragliamento	0:19	ur, selezione materiali
2	✓ crine perno armonico vario inutile	3:53	ur, selezione materiali
3	✓ crine perno armonico	1:02	ur, selezione materiali
4	✓ crine ribattuto grave	1:11	ur, selezione materiali
5	✓ grave battente	0:34	ur, selezione materiali
6	✓ grave c sharp grasso	1:22	ur, selezione materiali
7	✓ grave F lavorato	1:19	ur, selezione materiali
8	✓ legno arco	0:21	ur, selezione materiali
9	✓ legno ribattuto leggero poi circolare	0:55	ur, selezione materiali
10	✓ lontananza instabile e loop ipnotico in trasformazione	5:47	ur, selezione materiali
11	✓ ostinato grave	0:38	ur, selezione materiali
12	✓ ostinato verso distorsione	4:09	ur, selezione materiali
13	✓ percussione arco alla punta e unghia	0:21	ur, selezione materiali
14	✓ percussione arco alla punta IV oltre P, poi legno corde T	0:32	ur, selezione materiali
15	✓ percussione arco alla punta potente	0:24	ur, selezione materiali
16	✓ percussione arco alla punta	0:53	ur, selezione materiali
17	✓ percussione arco grave poi bicordi saturi e ribattuto M...	1:30	ur, selezione materiali
18	✓ percussione arco su 2 corde	0:33	ur, selezione materiali
19	✓ percussione superballi corde potente	0:33	ur, selezione materiali
20	✓ percussione superballi corde	0:48	ur, selezione materiali
21	✓ percussione superballi e arco alla punta	1:13	ur, selezione materiali
22	✓ percussione superballi, cordiera poi corde poi unghia	4:50	ur, selezione materiali
23	✓ perno armonico acuto poi ostinato in trasformazione	1:46	ur, selezione materiali
24	✓ perno armonico medio acuto e cambi	2:01	ur, selezione materiali
25	✓ perno armonico poi ribattuto verso la distorsione 1 ***	1:47	ur, selezione materiali
26	✓ pizzicati 3 pressioni sx differenti	0:14	ur, selezione materiali
27	✓ pizzicati alta/ena	0:33	ur, selezione materiali
28	✓ pizzicati misti	1:03	ur, selezione materiali
29	✓ pizzicati up and down gliss. poi armonici e ribattuto	3:59	ur, selezione materiali
30	✓ pizzicati up and down gliss. poi armonici	1:43	ur, selezione materiali
31	✓ pizzicato d'arco grave	1:02	ur, selezione materiali
32	✓ pizzicato F polpastrelli e unghia	0:28	ur, selezione materiali
33	✓ pizzicato grave elaborato	0:26	ur, selezione materiali
34	✓ pizzicato up and down mosso	2:10	ur, selezione materiali
35	✓ pizzicato vibrazione I diteggia 3 unghia, 3m - 3M	0:33	ur, selezione materiali
36	✓ pizzicato vibrazione 123 preme 4 mezza, sal e oltre la X	0:16	ur, selezione materiali
37	✓ pizzicato vibrazione 3 mezza pressione	0:13	ur, selezione materiali
38	✓ pizzicato vibrazione 3e4 unghia, arcaico	0:31	ur, selezione materiali
39	✓ pizzicato vibrazione 4 mezza pressione	0:07	ur, selezione materiali
40	✓ pizzicato vibrazione 4 unghia spostandosi	0:16	ur, selezione materiali
41	✓ pizzicato vibrazione al nut unghia	0:24	ur, selezione materiali
42	✓ pizzicato vibrazione diteggia 1 unghia 3, III al limite	0:19	ur, selezione materiali
43	✓ pizzicato vibrazione diteggia 1 unghia 3	0:17	ur, selezione materiali
44	✓ pizzicato vibrazione III sdoppiamento	0:17	ur, selezione materiali
45	✓ pizzicato vibrazione mezza pressione	0:18	ur, selezione materiali
46	✓ pizzicato vibrazione unghia III al nut	0:06	ur, selezione materiali
47	✓ ribattuto arco continua in perno armonico	1:07	ur, selezione materiali
48	✓ ribattuto crine P - MMP diteggiato	0:20	ur, selezione materiali
49	✓ ribattuto crine vario	1:13	ur, selezione materiali
50	✓ ribattuto MMP velocissimo diteggiato armonico alto	0:22	ur, selezione materiali
51	✓ ribattuto MMP velocissimo elettrico	0:31	ur, selezione materiali
52	✓ ribattuto poi perno armonico e chiusa interessante	1:05	ur, selezione materiali

Qualche considerazione generale

. ad ogni frammento corrisponde un audio esplicativo di ciò che la descrizione sintetica non include.

. ci sono frammenti molto più lunghi di altri (2, 10, 12, 22, 29), questo perché ogni qualità acustica necessita di un suo tempo per accadere, in particolare se si manifesta in trasformazione.

. alcune descrizioni (1, 10, 23, 52) esulano dal *cosa dove come* utilizzando altri riferimenti: l'oggettività del linguaggio è qualcosa che si può sperare di raggiungere solo dopo aver acquisito una buona conoscenza dell'argomento, e questa è solo una tavola iniziale...

. date le 3 considerazioni precedenti è chiaro che non siamo in presenza di un catalogo di oggetti ma, dicevo, di una prima mappatura che include ancora molte "terre incognite".

. alcuni dei materiali presenti non sono poi entrati a far parte del lavoro definitivo.

Qualche considerazione specifica

- . pochi diteggiati, dunque presenza massiccia di corde vuote: questo ci obbliga a chiederci se l'accordatura tradizionale è ciò che veramente vogliamo.
- . l'abbondante presenza di qualità vibro/articulatorie definite, alcune delle quali derivate dagli armonici naturali dell'accordatura: motivo in più per calibrarla in funzione delle relazioni fra serie armoniche di ognuna delle 4 fondamentali.
- . il delinarsi di due polarità contrastanti: il suono tenuto e il pizzicato (o ribattuto).

Riguardo le 3 considerazioni specifiche aggiungo che

- . ho modificato l'accordatura abituale
IV E, III A, II D, I G in IV F, III A, II C#, I G.
- . ho sviluppato una tavola sinottica degli armonici naturali, incolonnando le 4 corde dal basso F, A, C#, G, per poter sempre sapere in che corda/posizione ritrovare la stessa altezza e, data una posizione, cosa c'è di vicino, diteggiabile senza, o con un minimo, spostamento della mano sinistra (vedi tavola qui sotto).
- . il suono tenuto ha avviato una riflessione sul concetto di *durata*, il pizzicato/ribattuto su quello di *pulsazione*.



Scrivere musica, vale a dire in qualche misura separare l'atto immaginativo da quello esecutivo, è una pratica resa possibile da una delle caratteristiche più specifiche dell'uomo, la capacità autoriflessiva: vedersi vedere, sentirsi sentire, ascoltarsi ascoltare...

Naturalmente anche il suonare le appartiene ma lo scrivere beneficia di un rapporto con il tempo molto più libero. C'è una sproporzione quantitativa incolmabile fra la durata oggettiva di una musica e il tempo impiegato a comporla e apprenderla per poterla suonare. Una sproporzione che può giustificarsi solo in termini qualitativi: certo, non di me-



glio o peggio ma, almeno per quanto mi riguarda, di maggiore o minore profondità raggiunta. A questo proposito credo che il ruolo del compositore dovrebbe essere quello di contestualizzare, integrare e superare l'interpretazione abituale dei vari elementi in gioco e, un po' come per la fisica teorica, a partire da dati certi formulare nuove relazioni supposte, che i musicisti (la fisica sperimentale) si incaricheranno di "provare".

Dopo la prima fase esplorativa, subentra la necessità di "dare dei nomi" a ciò che si incontra, elaborando progressivamente una mappa sempre più precisa del territorio in corso di esplorazione.

Non è quindi un'esplorazione che "cerca", ne tantomeno che si "perde", quanto piuttosto un'esplorazione che va incontro e, per dirla con Picasso, "trova", raccogliendo poi in un certo ordine e grazie ad un certo ordine; "io non cerco, trovo" diceva, affermazione che incrocio subito con una di Edgard Varèse: "I do not write experimental music. My experimenting is done before I make the music. Afterwards, it is the listener who must experiment." Ma torniamo al racconto.

Mentre i caratteri di questa intensa presenza acustica si andavano sempre più chiarendo, al suo fianco, nell'ombra, ne affiorava gradualmente un'altra, indefinita, a questo contrabbasso strettamente collegata ma esterna, in movimento.

L'aspetto fisico del contrabbasso è forse ulteriormente sottolineato dal fatto che lo si suona (prevalentemente) in piedi e quasi da subito ho sentito quello

che andavo scoprendo come facente parte di “una musica in piedi”, direttamente collegata al movimento e in qualche modo alla danza. Niente di svolazzante però, al contrario, qualcosa di molto pericoloso in cui ogni gesto doveva essere sapientemente valutato e calibrato.



È qui che quell'intensa presenza si è rivelata come una sorta di “toro ancestrale”, quella voce/corpo rappresentata sulle pareti della grotta di Altamira: il toro/bisonte della caccia a posteriori rivissuta, immagine che non posso separare dal sentire il suono di quelle caverne rimbombanti, visivamente animate dalla fiamma immersa nell'oscurità, e vedere le ombre vive attorno a chi disegna, a chi richiama, a chi rivive le emozioni sulla pietra. E l'altro toro, successivo, quasi sottomesso, cavalcato: il toro della fertilità agricola e non, quello insieme a molte donne con probabilmente uno sciamano a far da interprete, nella grotta di El Cogoul in Catalogna.



6000 - 1500 a.C. Cuevas de El Cogul. Lleida. Spain

Le corna del toro divennero il segno della dea madre in tutta l'area del mediterraneo, poi il crescente di luna e quindi la luna, Iside e poco più in la Dioniso, i suoi Misteri.



Il toro a cui si sacrifica ma anche il toro sacrificato: si dice che Pitagora sacrificò un toro come ringraziamento per la scoperta del teorema. Per noi cosiddetti moderni, una quantità di apparenti contraddizioni misteriosamente integrate in un contesto dalle infinite pieghe emotive/interpretative. Integrazione tipica del mito ovunque si presenti.

Senza dimenticare Pasifae, la cui passione carnale per il bianchissimo toro sacro generò (Asterio o Asterione) il Minotauro, amplesso che oggi probabilmente nemmeno il dark-web più crudo riuscirebbe a immaginare.

Interessante ricordare che fu l'ingegno del solo Dedalo, prima ad ideare e costruire la giumenta che ospitò Pasifae rendendo possibile l'accoppiamento con il toro, poi a costruire il labirinto che nascondesse l'anomalo frutto di quella passione. Un immaginare, realizzare e custodire che l'arte ha poi in qualche misura ereditato.

E le successive taurocatapsie, le acrobatiche danze con il toro, vale a dire il subentrare della mediazione culturale, la scuola delle abilità, il serissimo gioco di chi si impegna la vita comunemente intesa, per cercare qualcosa che ancora non sa perché lo attrae. E le tauromachie, i combattimenti con i tori (dell'uomo, dei tori fra loro o contro altri animali), la corrida.

Fino alle moderne reinterpretazioni del Minotauro, in particolare quella di Borges, con *la casa di Asterione* nell'*Aleph* e Dürrenmatt, con il suo labirinto di specchi, in un mondo fatto solo di sé stessi fino alla comparsa dell'Altro.

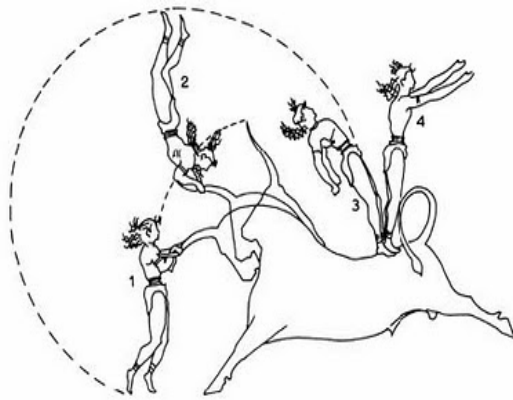


È sempre un racconto di soglie e limiti, fra sacro e profano, vita e morte, paura e attrazione, animale e uomo, uomo e donna.

Ma perché dico tutto questo? cosa c'entra tutto questo con la musica?

Io credo che se è mai possibile comprendere perché nel corso del comporre si facciano certe scelte piuttosto che altre, e ogni lavoro complesso ne contiene centinaia, è proprio nella specificità del suo sedimentare che bisogna cercare; questo non vuol dire che la musica sia veicolo di un significato, ma, per quanto mi riguarda, che possa raccogliere ed orientare gli elementi di un senso profondo infinitamente interpretabile, un po' come il mito, ma forse ancora più liberamente perché senza testo.

Il fatto che io ora usi le parole per dirlo, è da considerare a tutti gli effetti come un altro lavoro, o meglio, un esercizio, che alla musica si collega, nemmeno come un figlio direi, forse un figlio del figlio, un nipote, che in quanto tale è stato nutrito da almeno altri due ceppi familiari oltre a quello del nonno.



Un esercizio rischioso che qui repentinamente si conclude senza guardarsi indietro, pena l'infinita rifinitura di ciò che nel mio caso non può che rimanere un tentativo.

Ora cercherò di chiarire, per come le ho capite ad oggi, alcune delle scelte che caratterizzano - *ur* -, senza di volta in volta richiamare le relazioni con quanto ho detto nella prima parte, sarebbe riduttivo e didascalico, lasciando piuttosto che affiorino, spero, via via che il contesto dei due riti si precisa.

Faccio quindi un grande salto in avanti, arrivando subito al testo introduttivo del concerto alla Biennale di Venezia 2019, perché si possa avere un'idea generale di ciò che andrò poi un po' più nel dettaglio a mostrare.



ur - welt, sprache, text - la lingua tedesca ci ricorda, si ricorda, di uno stare, un so-stare, controcorrente.

Dentro a molte delle attuali convenzioni (musicali) esiste un senso più ampio, un cardine direi, attorno al quale le differenti angolature si sono gradualmente sviluppate come raggi, sempre più lontano dalla loro origine comune, fino a escludersi a vicenda nelle rispettive conclusioni. È il passaggio fondamentale che permette ad ognuno di elaborare la propria identità, culturale e personale: un processo di selezione progressiva, che spesso esclude l'altro da sé fino a combatterlo. Siamo arrivati così all'infinita complessità del mondo attuale, al suo inarrestabile frazionamento, sì, ma anche alla possibilità di uno sguardo/ascolto più consapevole su ciò di cui siamo fatti. Portandoci momentaneamente fuori dalla mischia, il prefisso *ur* sospende la forza centrifuga di ogni interpretazione, attivandone la potenzialità centripeta: è solo in apparenza un ritorno, si tratta piuttosto del caricamento indispensabile ad un nuovo salto interpretativo, che ci servirà a ricollegare fra loro conclusioni apparentemente inconciliabili, in un nuovo, per quanto provvisorio, ordine comune.

ur, 2 riti per contrabbasso è una riflessione su i due ruoli principali del contrabbasso nella storia della musica:

- . l'intensa energia unificatrice del suo suono pedale, e
- . il basso continuo, poi diventato *walking* (e *talking*) *bass*, come motore nascosto di tutte le danze.

Ho esplorato questa doppia natura, continua e discreta, in parallelo alla sacralità del toro in molte culture, e in particolare al mito del Minotauro.

Si sono intrecciate fra loro tre linee di sviluppo:

- . il suono teso, come potente pulsione alla vita
- . l'articolazione (il nodo, la piega), quale inesauribile principio generativo
- . il labirinto (sua progettazione e attraversamento), come arrischiante metafora del comporre

Ne è nata una doppia visione, speculare ma asimmetrica: l'una attiva l'altra, trasformando al contempo sé stessa. Dalla visione, poi, i 2 riti, l'esatta formulazione dei gesti che permetterà all'uno e all'altra di uscirne quasi incolumi, per 2 strade differenti.

u - il I rito (ca 35') è in tre parti

I.1 (17'36) esplora le relazioni fra il grave e l'acuto, partendo dalla II corda vuota (C#) e il suo settimo parziale, per poi coinvolgere progressivamente III I e IV (A G e F); ne affiora un labirinto d'echi e compresenze, tessuto dal ciclico ritorno degli armonici sull'intera estensione delle 4 corde. Al suo interno, suono grave e acuto s'inseguono prevalendo a fasi alterne; il piano d'appoggio stesso a fasi alterne s'inclina, oscillando fra la metrica distesa e la pulsazione incalzante, fino a generare un intenso stato energetico.

I.2 (10'53), cavalcando la pulsazione si lancia in una spericolata danza per la sopravvivenza, fra una coscienza (strumentale) sempre più articolata e il suo corpo potente; ci si accorgerà che entrambe son fatte da gradazioni differenti della stessa materia: nessuna della due quindi soccombe, ma niente sarà più come prima.

I.3 (6'44) è una cesura e un residuo, né dentro né fuori al labirinto dissolto: la lacunosa sintesi dei fatti accaduti, proiettata su un altrove; è l'unico appoggio di un ponte interrotto.

r - è l'altra sponda, alla quale il ponte puntava; siamo già lì. Il II rito (ca 22') è in due parti

II.1 (8'19) senz'arco: un improvviso ritorno alle origini dello stupore nel sentir vibrare una corda tesa, due, tre, quattro, e il riprendere progressivamente vita di un'energia ancora più potente, pulsante, danzante... che nel suo attraversare lo strumento cresce e si rafforza, per spingersi fino ai limiti dell'udibile e trasformarsi ancora, questa volta senza cesura, ritrovando l'arco

II.2 (13'27) un arco nuovo però, quasi fosse un'altra mano in cima ad un braccio più lungo, che abile arriva là dove la destra non può. Chiamato ad una acrobatica danza dalla mano sinistra, spericolato si lancia ad intrecciare con quella un fitto contrappunto d'impulsi che soffiando sul fuoco arriva a fondere, generando un armonico incanto.

L'insieme dei 2 riti vorrebbe ricordare e custodire l'origine sacra del desiderio («Kama, il primo seme della coscienza» Renou traduceva dal R̥gveda 10, 129, 4), circoscrivendo un luogo e due percorsi al suo interno. Un doppio lume ne ha dettato le coordinate: Stefano Scodanibbio, l'esploratore poeta di questo strumento, e Gerard Grisey, che dal vuoto della sua IV corda ha saputo generare l'intero *espace acoustique*. Un'unica dedica invece - a Dario Calderone, ctonio compagno di questo lungo viaggio.

* * *

Entriamo ora nel laboratorio, e diamo un'occhiata veloce agli indizi rimasti: proporzioni, numeri, definizioni, associazioni, sviluppi, considerati come tracce lasciate da una passione il cui frutto è il pezzo stesso: parlando di musica è il solo risultato che conta.

Nessuna traccia "giustifica" il corpo al quale appartiene, si limita solo a registrarne il passaggio, con una ricchezza di informazioni proporzionale alla capacità di chi le interpreta.

Nessuna spiegazione quindi, semplicemente qui evidenzio alcuni fra i segni che la musica si è lasciata alle spalle.

Una durata di 57' complessivi

scelta iniziale, oggettivamente arbitraria ma soggettivamente motivata da due elementi

. la durata di un intero concerto, per escludere associazioni casuali

. venivo da un sax soprano solo di 67' e avevo appena finito una viola sola di 70'
il progetto per contrabbasso nasceva insieme ad uno per chitarra elettrica di 72',
entrambi estensioni dal quintettone *ch'i* di 63'.

57' sono il riferimento di durata che ho sentito più adatto alla natura del materiale che avevo scelto di esplorare con questo strumento.

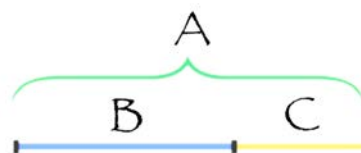
divisa in 2 parti secondo la proporzione aurea *phi* (Φ) $A = B + C$

è qualche anno che lavoro sulle potenzialità di questa proporzione generatrice di infinite forme in natura: ciò che più mi interessa è la sua capacità di diffondere l'informazione che conta ("la differenza che fa la differenza") a tutti i livelli immaginabili (si, anche qui è la personale capacità di immaginarli a renderli più o meno "reali"), rimanendo aperta a livelli ulteriori laddove un incremento di immaginazione li rendesse necessari. In questo senso la sento simile all'orientamento, una relazione che pur essendo fortemente strutturante lascia liberi di scegliere come muoversi.

A $57 \times 60 = 3.420$ secondi

$3.420 \times 44,5 : 72 = 2.133,75 : 60$ - I rito circa 35'

$3.420 \times 27,5 : 72 = 1.306,25 : 60$ - II rito circa 22'



dalla durata complessiva, l'applicazione della proporzione *phi* per la differenza di durate fra il I e il II rito

perché due riti?

nella *theta* di Taurus sono compresenti 2 linee,

una verticale, più lunga e

una orizzontale, più corta, in alto "a fare tetto - casa"



due polarità: maschile la prima (*m*), femminile la seconda (*f*)

le colonne A B C e D, orizzontalmente suddivise in a b c d e f g, che a loro volta saranno successivamente divise

		D										
		A	B	C	7	5	3	2	3	5	3	
			a	b	c	d	e	f	g			
2113 35'	1056	443	175,25	109,25	67	41,5	25,5	15,75	9,75			
		274	115	71	44	27	17					
		169	84,5	52,25	32,25							
		105	65	40								
		65	32,5	20	12,5							
	653	326	138	84	52	32	20					
		202	101	62,25	38,75							
		125	77,25	47,75								
	404	250	125	77,25	47,75							
		154	64,5	40	24,75	15,25	9,5					
	1306 22'	807	339	134	83	51	31,5	19,5	12	7,5		
			209	87,75	54,25	33,5	20,75	13				
129			64,5	39,75	24,75							
80			49,5	30,5								
479		50	25	15,5	9,5							
		250	105	64,75	40	24,75	15,5					
		154	77	47,5	29,5							
		95	58,75	36,25								

a in 7,
b in 5,
c in 3,
d in 2,
e in 3,
f in 5,
g in 3

livelli sempre più interni di strutturazione metrica, qui riassunti nella tavola metrica 1

Il *I rito* ha come segno prevalente *m*:

la sua durata (nel livello B) è divisa per tre in proporzione *phi*

$$A1 \text{ b1} - 2.133 \times 44,5 : 89 = 1.056 \text{ secondi}$$

$$b2 - 2.133 \times 27,5 : 89 = 653$$

$$b3 - 2.133 \times 17 : 89 = 404$$

essendo il *I rito* a prevalenza *m*, b1 e b3 saranno *m*, b2 *f* = maggiore durata affidata a *m*

il *II rito* ha come segno prevalente *f*:

divido la sua durata per 2 in proporzione *phi*

$$A2 \text{ b1} - 1.306 \times 44,5 : 72 = 807$$

$$b2 - 1.306 \times 27,5 : 72 = 499$$

essendo il *II rito* a prevalenza *f*, b1 sarà *f*, b2 sarà *m* = maggiore durata affidata a *f*

m è teso, tenuto, la potente pulsione alla vita, l'intensa energia unificatrice del suono pedale.

f è l'articolazione, la piega quale inesauribile principio generativo, il basso continuo come motore nascosto di tutte le danze.

Per una progressiva definizione della struttura metrica sono stati utilizzati tre tipi di operatori, derivati da lavori precedenti e in questo elaborati: operatori di forma, stato del suono e azione, qui sotto simbolizzati graficamente e concettualmente.

3 operatori formali

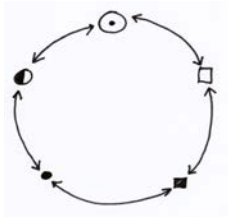
- | - suono tenuto - dilata
- = suono mobile (serie di suoni) - divide
- suono puntuale (pizzicato) - contrae

5 stati del suono (ciò che spesso riduttivamente definiamo timbro)

- indefinito - liscio
- alterato - rugoso
- abituale - pieno
- trasfigurato - armonico
- ⊙ sorgente - compresenza spettrale

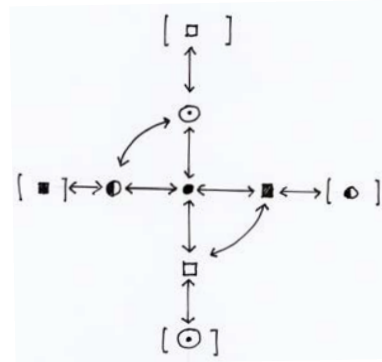
5 modalità di azione che informeranno prevalentemente il

- ≈ st-azione - timbro
- ~ trasform-azione - intensità
- ↗ articol-azione - altezza
- ⊖ satur-azione - ritmo
- " evapor-azione - mel. armonia



Fra gli operatori di stato c'è una relazione di continuità trasformativa circolare e una ortogonale.

Cosa si pone al centro dei 2 assi in quella ortogonale diventa determinante per il carattere acustico dominante dell'intero lavoro, perché nel collegare fra loro le differenti qualità si passa dal centro più spesso che altrove. Desiderando in questo caso mantenere (e trasfigurare) la presenza fisica del contrabbasso, è stato messo al centro il suo suono pieno, abituale.



Con la distribuzione degli operatori nella struttura metrica iniziale si avvia una loro graduale definizione.

Leggiamo qui un'inversione di priorità fra operatore di forma, stato del suono e tipo di azione, data dal non credere in una forma a priori: in fase di progettazione è in qualche misura la natura del materiale sonoro stesso a suggerire il suo luogo ottimale; dopo quelli di stato e relazione vengono aggiunti gli operatori di forma.

Tutti gli operatori di riferimento sono stati scelti in base al carattere prevalente dei 2 riti: vediamo poi estendersi le caratteristiche fondanti nei livelli successivi, in un processo di affioramento e definizione progressivo.

- | | |
|--|--|
| <p>I A $\odot \sim \text{—} \text{—}$</p> <p>II A $\bullet \curvearrowright =$</p>
<p>I B₁ $\odot \sim \text{—} \text{—}$</p> <p> 2 $\bullet \odot =$</p> <p> 3 $\bullet \curvearrowright \cdot$</p> <p>II B₁ $\bullet \odot =$</p> <p> 2 $\bullet \curvearrowright \cdot$</p> | <p>I A (<i>m</i>) sorgente, in trasformazione, tenuto</p> <p>II A (<i>f</i>) trasfigurato, instabile, articolato, suddiviso</p>
<p>I B₁. sorgente, in trasformazione, tenuto</p> <p> 2. trasfigurato, tendente a saturarsi, suddiviso</p> <p> 3. compatto, articolato, contratto</p> <p>II B₁. stessi operatori di I B₂ ma per le differenti caratteristiche di A₂ diventa ulteriormente trasfigurato (solo pizzicato e pizz. d'arco)</p> <p> 2. articolato nel suo essere saturo, ulteriormente suddiviso, pulsazione regolare, pizz. mano sinistra</p> |
|--|--|

Entrando quindi nel livello strutturale successivo C; leggo la prima

<p>I B₁ C₁ $\odot \equiv \text{—} \text{—} \text{—}$</p> <p>2 $\bullet \approx =$</p> <p>3 $\bullet \sim \cdot$</p> <p>4 $\bullet \curvearrowright =$</p> <p>5 $\odot = \text{—} \text{—}$</p> <p>IB₂ C₁ . . .</p> <p>2 . . .</p> <p>3 . . .</p> <p>IB₃ C₁ . . .</p> <p>2 . . .</p>	<p>I B1 C1. sorgente, canto, tenuto</p> <p>2. instabile, statico fluido, (diviso) riverberante</p> <p>3. compatto, spinge, contrae</p> <p>4. instabile, articolato, suddiviso</p> <p>5. sorgente, statico, tenuto</p> <p>eccetera</p>
---	--

Per passare ad una maggior precisazione degli operatori di azione, in relazione alla profondità di presenza, considerando A max profondità e F la superficie:

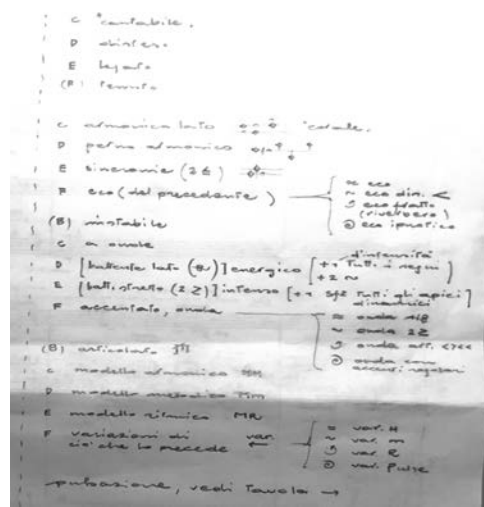
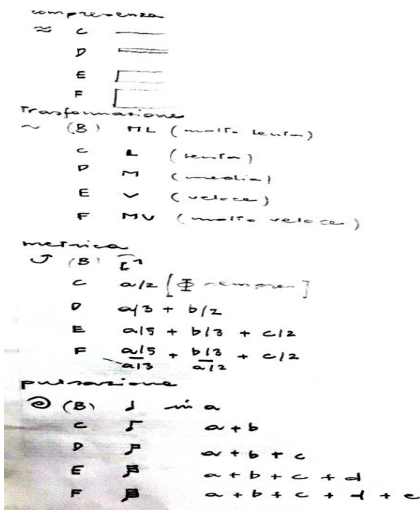
- \equiv C altro (mel. armonico)
- D rinascita
- E nascita (solo inizio)

- \approx C fermo
- D risonante
- E eco
- F riverbero
- Trasformazione di stato
- \sim C timbro
- D intensità
- E articolazione
- F pulsazione

- \curvearrowright articola lo stato (in sotto stati)
- C timbro
- D intensità
- E ~~metrica~~ affrettazione
- F pulsazione

- \odot verso la saturazione del
- C timbro
- D intensità
- E metro
- F pulsazione

e le sue prime filiazioni



Se nella tavola metrica 1 tutte le durate erano disposte dalla più lunga alla più corta, nella tavola metrica 2 possiamo notare un andamento a fisarmonica nei livelli C e D: in B1 le durate C decrescono (443 274 169 105 65), in B2 crescono (125 202 326) e in B3 decrescono (250 ecc.).

Lo stesso accade in D:

- C1 - 175,25 108,25 67 41,5 25,5 15,75 9,75
- C2 - 17 27 44 71 115
- C3 - 84,5 52,25 32,25
- C4 - 40 65 eccetera

Per quanto riguarda la distribuzione dei 3 operatori osserviamo un progressivo riflettersi verticale orizzontale: la sequenza C verticale, informa quella D verticale, che ad ogni nuovo C riparte dai suoi operatori dominanti. D verticale informa gli E orizzontali, fin qui ancora ordinati dal più lungo al più corto, ma che nella tavola successiva saranno riordinati secondo lo stesso principio di espansione e contrazione che abbiamo visto in C e D.

Tavola metrica 2

		A	B	C	D	5	3	2	5	3	2	F	
		a b c d e f g											
1056	175,25	69,25	42,75	26,5	16,25	10	6,5	4					7
	108,25	45,5	28	17,5	10,75	6,5						5	
443	65	33,5	20,75	12,75								3	
	41,5	25,75	15,75									2	
1056	25,5	12,75	7,75	5								3	
	15,75	6,75	4	2,5	1,5	1						5	
1736	9,75	4,875	3	1,875								3	
	8,5	5,25	3,25									3	
1056	16,75	10,25										2	
	274	22	13,5	8,5								3	
1736	71	29,75	18,5	11,25	7	4,5						5	
	115	45,5	28	17,5	10,75	6,75	4	2,5				7	
169	84,5	33,5	20,5	12,5	8	5	3	2				7	
	52,25	22	13,5	8,5	5	3,25						5	
149	32,25	16	10	6,25								3	
	40	16,75	10,5	6,25	4	2,5						5	
1056	65	25,75	15,75	10	6	3,75	2,25	1,5				7	
	32,5	13	8	4,75	3	1,875	1,125	0,75				7	
218	20	8,5	5	3,25	2	1,25						5	
	13	6,25	4	2,25								3	
35	47,75	20	12,5	7,5	4,75	3						5	
	77,25	30,5	19	11,5	7,25	4,5	2,75	1,75				7	
1056	101	40	24,5	15,25	9,5	6	3,5	2,25				7	
	62,25	26	16,25	10	6,25	3,75						5	
653	38,75	19,5	12	7,25								3	
	20	10	6,25	3,75								3	
1056	33	19,75	12,25									2	
	52	26	16	10								3	
1056	84	35,25	21,75	13,5	8,25	5,25						5	
	138	54,75	33,75	20,75	12,75	8	4,75	3,25				7	
1056	125	49,5	30,5	19	11,5	7,25	4,5	2,75				7	
	77,25	32,5	20	12,5	7,5	4,75						5	

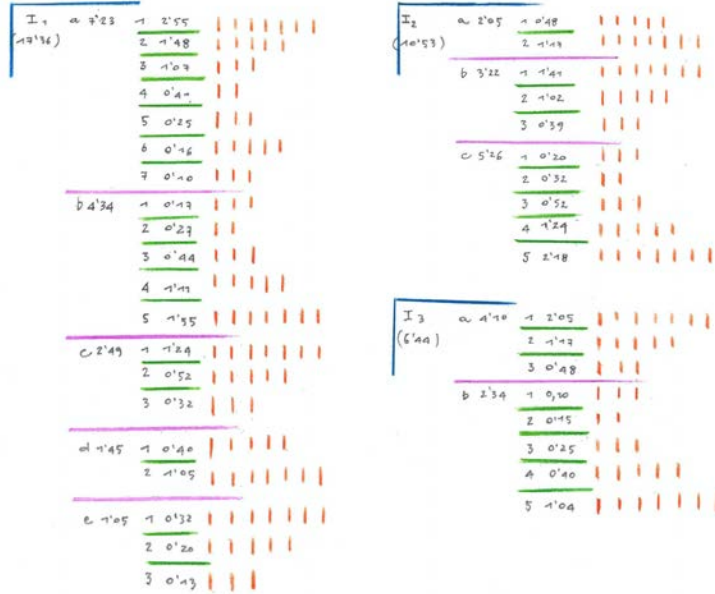
Nella tavola metrica 3 troviamo: l'aggiunta del nuovo livello F (il cui ordine interno differente dai precedenti è indicato alla sua destra) e il confluire di informazioni (blocco più a destra) derivate in parte dalle specificazioni viste e da altre che non abbiamo qui il tempo di esplorare. L'importante è per il momento comprendere il tipo di pensiero che fa da trama al tutto.

The image displays two pages of handwritten musical score analysis. The top page is titled 'Tavola metrica 3' and features a large table with columns labeled A, B, C, D, E, and F. Each column contains numerical values and musical symbols. To the right of the table, there are handwritten notes and a sequence of letters (a, b, c, d, e) arranged in a grid-like pattern. The bottom page is titled 'Tavola metrica 4 + 5' and contains a smaller table with columns labeled [CPE], E, [D], and [ABC] C. This table includes musical symbols and dynamics such as 'MMP', 'P', 'mf', and 'p'. Handwritten notes and musical symbols are interspersed throughout the analysis.

Nella tavola metrica 4 + 5 l'insieme delle relazioni si specifica ulteriormente, avvicinandosi sempre più al concreto degli elementi in partitura

The image shows a page of handwritten musical score analysis titled 'I rito metrica 4'. It features a table with columns labeled A, B, C, D, and E. Each column contains numerical values and musical symbols. To the right of the table, there is a large grid of musical symbols and dynamics, including 'MMP', 'P', 'mf', and 'p'. Handwritten notes and musical symbols are interspersed throughout the analysis.

Tornando a semplificare, questa è la struttura metrica del I rito, indicata con i colori che troveremo nell'analisi completa della corrispondente versione YouTube.



Questa, come sopra ma con qualche indicazione in più, è la struttura metrica del II rito

metrica 2:2 ♀ II rito *infinitamente complesso è hf [marcato.]*

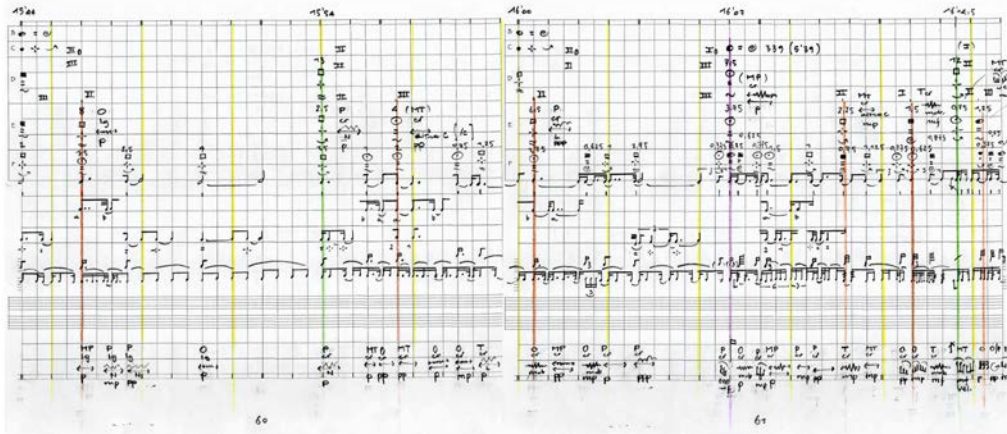
A B C D

	a	b	c	d	e	f	g	
7	•	•	•	•	•	•	•	2'45
5	•	•	•	•	•	•	•	2'50
3	•	•	•	•	•	•	•	3'30
5	•	•	•	•	•	•	•	3'54
7	•	•	•	•	•	•	•	4'10
5	•	•	•	•	•	•	•	4'37
3	•	•	•	•	•	•	•	5'23
2	•	•	•	•	•	•	•	6'44
3	•	•	•	•	•	•	•	7'43
3	•	•	•	•	•	•	•	8'19
5	•	•	•	•	•	•	•	8'78
3	•	•	•	•	•	•	•	8'44
2	•	•	•	•	•	•	•	9'09
3	•	•	•	•	•	•	•	9'58
2	•	•	•	•	•	•	•	10'29
7	•	•	•	•	•	•	•	10'54
3	•	•	•	•	•	•	•	10'78
7	•	•	•	•	•	•	•	11'33
7	•	•	•	•	•	•	•	11'38
5	•	•	•	•	•	•	•	11'50
3	•	•	•	•	•	•	•	12'07
5	•	•	•	•	•	•	•	12'44
7	•	•	•	•	•	•	•	12'26
5	•	•	•	•	•	•	•	12'46
5	•	•	•	•	•	•	•	12'48
3	•	•	•	•	•	•	•	12'49
7	•	•	•	•	•	•	•	13'32
7	•	•	•	•	•	•	•	21'46

	B	C	D	
Sent'adco	•	•	•	III
bucato	•	•	•	III
movibile	•	•	•	III
IIc	•	•	•	III
Sent'adco	•	•	•	III
diminuito	•	•	•	III
diviso	•	•	•	III
Usato IIIc	•	•	•	III
nonante	•	•	•	III
con l'adco	•	•	•	III
moderato	•	•	•	III
lento	•	•	•	III
ostinato	•	•	•	III
1 + ... (2)	•	•	•	III
articolato	•	•	•	III
vers.	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III
l'opertore	•	•	•	III

confe
simple
inverf.
mancato
Platform.
c
marcato
dell'arco
mancato
dell'arco
opure
IV
Flauto.
mancato
soprano

con il suo progressivo colare in partitura, dall'alto verso il basso, dal generale verso il particolare (II rito da 15'44) che vedremo scorrere insieme alla musica: per comodità di lettura ho aggiunto in giallo le battute 4/4, alle quali ovviamente non corrisponde nessuna accentazione automatica.



Possiamo qui finalmente uscire dal laboratorio e andare ognuno per la propria strada incontro al grande salto: l'ascolto. A pagina 1 ci sono gli indirizzi YouTube per entrambe le versioni, dicevo, concerto o analisi.

Ma prima del salto vorrei aggiungere ancora un'ultima considerazione: se il compositore può forse definire il luogo, costruire l'astronave e tracciare la rotta, è poi l'interprete che portando concretamente a compimento la missione rende percepibile a tutti l'esperienza. Il buon interprete aggrega, addensa e "precipita" il composto in materia, dandogli un corpo e, quindi, un'individualità che prima non aveva. Un corpo tanto indipendente da diventare capace di "spiegare" al compositore stesso il perché della sua musica.

La maggior parte delle riflessioni che ho qui cercato di condividere, le ho elaborate ascoltando gli interpreti suonare. Dario e prima di lui Anna, Antonio, Marcus, Ernesto, Enzo, per nominarne alcuni, una lunga lista di musicisti adesso amici: il più bel regalo che la musica mi ha fatto.