

Recensione a Morton Feldman, *Pensieri Verticali*

Carlo Serra

Morton Feldman, *Pensieri Verticali*, tr. it. di Adriano Bottini, Milano, Adelphi, 2013.

Preceduta in Italia da un bellissimo saggio di Marco Lenzi (*L'estetica musicale di Morton Feldman*, Lim, 2009), di profonda levatura teorica, esce in Italia un'importante raccolta che comprende saggi del compositore americano Morton Feldman (1926-1987). Si tratta di una pubblicazione di rilievo, che contribuisce a far luce su una figura sfuggente e preziosa del Novecento musicale, un compositore a cui vanno strette etichette stilistiche di qualsiasi forma. Lo stesso vale per la sua musica, refrattaria ad ogni tentativo di analisi esplicativa, eppure, oggi analizzatissima.

Non è possibile dar ragione della produzione di questo autore leggendo solo i testi che *Pensieri Verticali* inanella con gusto, ma certamente il contatto con la sua scrittura, ironica e profonda, ci mette di fronte ad una rappresentazione del novecento piuttosto inattesa, spiritosa e passionale al tempo stesso. Il primo bersaglio di Feldman è certamente il serialismo, non tanto come corrente musicale (aldilà di polemiche locali, Schoenberg, Webern, Boulez vengono citati con rispetto, e si avverte una lettura profonda delle loro partiture), ma proprio per l'idea che l'aspetto procedurale, il momento della progettazione astratta della griglia, anticipi e limiti in modo troppo marcato la bellezza della risonanza del suono. Allo stesso modo, l'ammirazione per Cage o per Varèse, per l'aspetto sorgivo del suono, o per la sua diffusione nello spazio, per quell'intreccio di motivi che rende fondamentale la via timbrista nel Novecento, trova in questi testi una bivalenza fondamentale, il cui senso può essere illustrato da due esempi.



Nell'introduzione a *Crippled Symmetry* (1981) si avvia una densa riflessione sul concetto di articolazione temporale del suono, individuando nell'idea di una struttura simmetrica sproporzionata, non canonizzabile in termini di pura specularità, ma costruibile attraverso rapporti ritmici irregolari, posti in una serie che interferisce continuamente sul farsi della forma, uno dei motori della ritmica novecentesca. Appartiene alla dimensione profondamente speculativa dell'autore la ricostruzione del problema a partire dalla tecnica di costruzione del tappeto anatolico, per giungere fino a Webern: Feldman spiega che solo usando rapporti ritmici scaglionati simmetricamente (4:3, 6:5, 8:7), gli è possibile costruire una cornice in grado di ospitare il decorso temporale dei propri brani. Se guardiamo meglio dentro a questa cornice, senza temere l'occorrenza dei numeri, vediamo che essa mostra continuamente l'eccedenza di un'unità, al numeratore o al denominatore. Si fanno avanti le antiche proporzioni epimore, care al pitagorismo, sviluppate temporalmente, in una griglia che sarebbe piaciuta a Conlon Nancarrow.

Cosa nasconde la forma articolatoria? Semplicemente che, in ogni elemento della serie, si sviluppa un'asimmetria, che tocca un'unità, che la eccede o le manca. Per chiudere queste lacune, dovrò avvalermi di anelli ritmici, che possano ripareggiare questi squilibri, o che, al contrario, giochino con il senso di attesa che quella mancata risoluzione mette in gioco. Il compositore, pur avendo costruito una struttura che ha una funzione generale, opera localmente, segmento per segmento. L'apparente, magica, staticità messa in moto dalla musica di Feldman, vive nello squilibrio, nella insaturazione di questo schema, intimamente percorsa da attese, costantemente differite. Ma potremmo anche dire, con più semplicità: *Il mio scopo è un po' quello di Mondrian, che non vuole dipingere mazzi di fiori, ma un fiore per volta*, che significa, non traccio un bordo da ripartire, ma procedo figura per figura, e la forma del contorno sarà il risultato di una paziente saldatura. La durata del brano si appoggia così ad una giustapposizione di eventi posti in ciclo. In poche righe, si fa avanti una splendida riflessione sul tempo, sul decadimento delle figure, sul contrasto fra ciò che sta in primo piano e ciò che si colloca sulla sfondo: il modello visivo del tappeto anatolico ha accompagnato lo sviluppo di una analogia, che poi si è sostenuta attraverso una logica interna, di

tipo squisitamente grammaticale, che tematizza l'idea di disordine, neutralizzandola. I bordi incerti, tremolanti, della decorazione geometrica del tappeto, si trasformano in figurazioni musicali, che fibrillano nel tempo.

La lettura di Feldman ci mette spesso di fronte alla capacità di assorbire schemi provenienti dalle arti figurative, immediatamente immersi in metariflessioni compositive. Metariflessioni, perché Feldman guarda continuamente alla dimensione dell'esperienza nella sua globalità, i suoi testi parlano continuamente di incontri con pittori, musicisti, mondi, paesaggi, e contrappunti divertiti fra senso di quello che viene detto dall'interlocutore e l'evento che lo illustra. Vi è certamente dell'ebraismo in tutto questo, come vi è insofferenza marcata nei confronti di una separatezza del mondo compositivo dal consorzio umano, ma soprattutto si fa avanti una coraggiosissima rivendicazione dell'importanza del materiale musicale: la scrittura seriale tende a neutralizzare le tensioni latenti del materiale, ma per Feldman il materiale ha la consistenza del mondo, la musica esiste già, da qualche parte, e il compositore si deve limitare a conversare con lei, nell'obbligo di un ascolto *reciproco*.

Un atteggiamento sdrammatizzante e mistico assieme, che emerge nel famoso aneddoto, narrato ne *Il futuro della musica locale*, in cui Stockhausen gli chiede quale sia il suo *segreto*. La risposta è apparentemente innocente: «Di una cosa sono convinto: che i suoni sono come le persone. Se li prendi a spintoni, loro ti respingono. Dunque il mio segreto, se di segreto si tratta, è il seguente: non fare il prepotente con i suoni». Che Stockhausen domandi incredulo: «Nemmeno un pochettino?» mostra su quali meravigliose divaricazioni si sostenga il Novecento.

Il materiale va ascoltato, delibato, naturalmente dall'orecchio di un compositore (qui si nasconde la profonda contraddizione cageana, legata ad un'interpretazione mitologica del disordine), saggiato nella sua consistenza, e immediatamente strumentato. Aspetto originale, e sorprendente: non si parla di forme o di contenuti, si va subito alla valorizzazione sonora del timbro. La componente implicita in questo ragionamento è che esista una prodigiosa confusione, nella musica del Novecento, fra altezza e timbro, e che spesso, l'evoluzione del timbro sia stata solo una maschera per l'evoluzione dell'altezza. Ma anche che il piano percettivo chiami immediatamente ad un confondersi di suono e mondo, che vi sia sovrapposizione continua fra vita e ascolto. Il suono, e la musica, *accadono*, e si commentano da soli.

Per dar ragione di tali posizioni Feldman connette l'idea di *non fare il prepotente con il suono* a quella di una riapertura teorica del tema del timbro, portandoci nel cuore della matericità sonora, in cui, come diceva Varèse, la densità degli eventi costruisce la forma. La musica di Feldman, si fa carico di tale recupero in termini di pratica compositiva, che richiede di calarsi *immediatamente* dentro all'atmosfera del brano, della sua materia, come accade nei racconti di Kafka, orgogliosamente rivendicati come modelli narratologici del musicale, non meno della pittura gestuale.

Il tema del materiale sonoro continua così ad emergere ossessivamente. Anche in forma negativa. Illustrando la propria pratica compositiva, il musicista ci avvicina ad un tempo di un quartetto d'archi, per poter esibire il modo di disgregazione del materiale musicale: si costruisce in modo di poter giustapporre qualsiasi cosa a qualsiasi altra, *ottenendo lo stesso effetto di normalità*, attraverso la riproposizione di un modulo che funga da connettore. Ma ora è la stessa prassi costruttiva a rivelarsi un *incubo, perché, alla fine, è come uno di quei puzzle in cui ogni pezzo che inserisci combacia, ma poi alla fine ti accorgi che l'immagine non è quella giusta*.

Kafka va braccetto con una riflessione profonda sul disordine in musica: localmente, il disegno regge, nel complesso la modularità asimmetrica crea una forma che si disgrega, nel suo stesso manifestarsi. Incapacità del compositore? No, una visione della struttura scossa dal campo di forza: in fondo, il discorso sulla rappresentazione del mazzo di fiori alludeva già a questa centralità della figura, che sgretola la griglia, ricostituendola. Ma la matericità del suono eccede la capace formale della gruccia temporale, le resiste, e l'idea di forma come densità degli eventi allude ora proprio a questo indebolimento, alla impossibilità di arginare il materico. Il flusso del tempo prende ora un'altra consistenza, perché la nozione di processo viene indebolita, attraverso la sua dilatazione, in cui gli eventi sonori ci vengono incontro, si fanno contemplare, fino alla dissoluzione.

Difficile ripensare con maggior radicalità il rapporto fra forma e processo, che ancora vede predominare la prima, collocando però l'ascoltatore ad una dimensione di tale vicinanza al suono (ecco a cosa alludeva il discorso sulla strumentazione), che ora il singolo fiore copre ed ottunde tutta la prospettiva visuale, in una forma di neocostruttivismo, tutta da ripensare. Forse il Novecento musicale potrebbe essere ripensato anche da questa prospettiva

sghebbata e disincantata, inserita nel cuore della musica e delle sue regole grammaticali, non meno di quanto non lo sia in quello filosofico. La questione che emerge in modo potente, è il rapporto che lega la materia dell'oggetto musicale agli schemi in cui deve vivere, e il peso delle sue resistenze, che fa ostacolo all'essere totalmente assorbito in una struttura di tipo linguistico. Vi è un coraggio della teoria, che si trasforma in pratica musicale, ma non vi è spazio per urla o proclami, bensì un gioco divertito, esemplarista, come se il sorriso arguto possa insegnare una forma di ascolto, che è anche una regola di vita.

Feldman sembra così rivendicare, nella sua continua ricerca di un dialogo con le arti figurative, la possibilità di un pensiero trasversale, che possa individuare una grammatica comune a configurazioni di senso diversificate, come se l'immagine musicale dello schema infranto e le strutture ambigue della pittura americana, in cui forma e materia collassano assieme, potessero, in qualche modo, riaprire una fluidità che salvi il momento sorgivo in cui la struttura sonora si apre e si dilata, andando oltre il confine della pensabilità del profilo imploso.

Vorrei chiudere questa recensione, ricordando che alcune delle più belle riflessioni sul tema della funzione del materiale e della via timbrica novecentesca, sono oggi reperibili in rete, nel bellissimo saggio *Barlumi per una filosofia della musica*, di Giovanni Piana (<http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>). Consigliamo tale lettura a chi voglia farsi un'idea di questo problema, per anni sfuggito ad una musicologia molto ideologica.