Il tempo nella poetica di Ligeti. Dalla musica misurata alla musica statica

Federica Mandaliti

Abstract

Il rapporto tra tempo e musica è stato da sempre al centro di riflessioni estetiche e filosofiche: oggetto di indagine ad opera di pensatori, teorici e compositori, ha condotto a differenti formulazioni, senza mai approdare ad una definizione univoca. Il presente lavoro si prefigge di offrire un ventaglio delle principali speculazioni di pensiero nate a riguardo, soffermandosi in particolar modo su quella del compositore ungherese György Ligeti. Dalla concezione del tempo "misurato" , caratterizzato da linearità e legato ancora alla tradizione, giungeremo, attraverso la breve parentesi dell'esperienza della musica elettronica e l'influenza esercitata dal pensiero di Adorno, all'idea di musica statica, in cui si assiste ad un tentativo di ingabbiamento del flusso del tempo.

Introduzione: fra tempo e musica

Tempo e musica, nel corso della storia e all'interno delle più svariate speculazioni di pensiero, sono stati sempre due concetti strettamente connessi, in quanto l'arte dei suoni può essere considerata quasi universalmente come la manifestazione "tangibile" della dimensione temporale. Ed è proprio in virtù della portata di questo legame e della sua rilevanza all'interno delle riflessioni filosofiche ed estetiche di ogni tempo, che si ritiene opportuno abbozzare un excursus sulle tendenze principali che si delinearono a riguardo nel corso della storia.

Il concetto di tempo ha visto fiorire le più svariate teorie circa la sua natu-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

ra, il suo modo di manifestarsi, o addirittura la sua stessa esistenza. Trattandosi di un concetto così complesso e difficile da definire in modo univoco, quelle che hanno da sempre permeato la riflessione filosofico-estetica di tutte le culture e di tutte le epoche, più che teorie vere e proprie, possono essere considerate ipotesi e speculazioni di pensiero. Tutto ciò è ovviamente valido anche nel caso dell'estetica specificamente musicale, la quale presenta problemi di definizione ancora maggiori rispetto all'estetica generale e alla filosofia, essendo il suo stesso oggetto principale, cioè la musica, ben lungi dall'essere pensato in modo univoco.[1]

Tralasciando i singoli problemi di definizione dei due concetti di musica e di tempo, i quali necessiterebbero di una trattazione separata, ci concentreremo sul rapporto musica-tempo, cercando di individuare il punto di contatto che fa di questo binomio un legame indissolubile. La musica, infatti, è stata da sempre considerata un'arte del tempo per la sua inconsistenza spaziale e per la sua natura sonora; dispiegandosi il suono, elemento primario della musica, nel tempo, la caratteristica distintiva della musica si individua proprio nella sua dimensione temporale.[2] Pur trattandosi di un legame riscontrabile già nel pensiero dell'antichità, il rapporto tra la musica e il tempo inizia ad essere trattato sistematicamente solo agli inizi del Novecento; le riflessioni precedenti di natura strettamente musicale, più che discutere tale questione secondo un paradigma estetico, si soffermavano sugli elementi "ordinatori" del tempo con un approccio tecnico. Ciò appare evidente in diversi trattati del periodo illuminista, nel pensiero di Cartesio, o di Hegel, in cui ampio spazio è riservato alla discussione sul ritmo, sul metro e sul tempo, inteso come parametro regolatore, ma non al tempo musicale nella sua dimensione più astratta.[3]

Tuttavia la temporalità, come tratto distintivo della musica, non ha bisogno di attendere le riflessioni sistematiche novecentesche per essere riconosciuta, ma trova pieno fondamento già nei secoli antecedenti; anche se non trattata come materia autonoma, la riflessione sulla dimensione temporale della musi-

1 Gianmario Borio, Carlo Gentili, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, Carocci Editore, Roma 2007, pag. 321

2 Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Editore Angelo Guerini, Milano 2005, pag. 147

3 Gianmario Borio, Carlo Gentili, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, cit., pag. 323-324

ca è deducibile dai trattati incentrati sulla contrapposizione tra arti figurative ed energetiche. Se nelle arti figurative è possibile comprendere la totalità di un'opera nel singolo istante in cui la si osserva, con la possibilità di soffermarsi su un particolare piuttosto che su un altro, ciò in musica non è possibile; essendo questa costituita da momenti che si susseguono, per essere colta nella sua interezza deve sottoporsi al vincolo dello scorrere del tempo. [4] Tale distinzione è riscontrabile nel Laocoonte di Lessing, o nel Trattato sulla pittura di Leonardo Da Vinci, dove, pur partendo da un'idea condivisa, ovvero la constatazione del dato temporale come carattere distintivo della musica, si giunge a formulazioni tra di esse contrastanti.

Infatti, se la dimensione temporale è per Lessing un elemento di superiorità, in quanto consente di esprimere il divenire e, a differenza dalle arti plastiche, le quali riproducono la realtà in forme statiche, non trasforma le relazioni cronologiche in simultaneità,[5] per Leonardo Da Vinci è proprio tale caratteristica a renderla la"sventurata" sorella delle altre arti, a causa della natura effimera e caduca che ne scaturisce; la musica, infatti, che si dispiega attraverso il tempo, si consuma e svanisce nell'istante immediatamente successivo a quello in cui si manifesta.[6] Infatti non perdura nel tempo, ma vive solo nel singolo momento in cui si manifesta; si svela pezzo dopo pezzo e la sua interezza può essere solo ricostruita attraverso la memoria. Pertanto non si tratta di una totalità captabile in un singolo istante, bensì di un processo, ricostruibile attraverso la somma dei singoli momenti. Nelle arti figurative, al contrario, si ha una visione immediata del tutto e si ha la possibilità di soffermarsi su un dettaglio piuttosto che su un altro, senza essere vincolati allo scorrere del tempo: l'occhio può scrutare la tela senza essere assoggettato al dominio di un prima e un dopo, soffermarsi su alcuni particolari, poi su altri, poi tornare indietro senza vincoli di consequenzialità, sintetizzare l'interezza dell'immagine in un singolo istante, senza doverla ricostruire tassello dopo tassello. Ciò non significa che la dimensione del tempo non sia presente nelle arti figurative, poiché la rappresentazione di un movimento, una successione di figure, l'organizzazione dello spazio possono suggerire delle coordinate temporali, ma che essa si manifesta in maniera latente. Domina la dimensio-

4 *Ibid*., pag. 326
5 *Ibid*., pag. 321
6 *Ibid*., pagg. 325-326

ne dello spazio. La musica, arte dei suoni, i quali si manifestano nel tempo e grazie al tempo, è, invece, strettamente connessa alla dimensione temporale. Se il suono è l'oggetto della musica, il tempo è la dimensione che ne consente la manifestazione.[7]

Ma al di là delle diverse e molteplici accezioni attribuite alla natura temporale della musica, vi è un altro fattore che può essere considerato una costante del pensiero estetico e filosofico sviluppatosi in particolar modo nel Novecento: l'idea di flusso. Presupponendo l'esistenza di un flusso in musica, e quindi un movimento, ci si pone una serie di interrogativi. La dimensione in cui avviene tale movimento è spaziale o sempre temporale, ma di natura differente? Attraverso cosa si manifesta il flusso? Esiste un tempo oggettivo su cui si impernia il tempo musicale o è quest'ultimo una realtà a sé stante? Appare ben evidente che è impossibile dare delle risposte inconfutabili ed univoche, pertanto le risposte, estrapolate da alcune tra le pagine più significative della riflessione estetica e filosofica sul tempo ad opera di grandi pensatori del Novecento, devono essere considerate come alcune tra le possibili formulazioni e quindi non esenti da contraddizioni.

Gran parte della riflessione estetica novecentesca parte dall'idea di una consustanzialità tra tempo ordinario, o tempo fisico, e tempo psicologico, o della coscienza, su cui la musica si fonda.[8] In altri termini, la musica viene considerata come l'anello di congiunzione tra la dimensione oggettiva del tempo, il semplice scorrere degli istanti, e quella soggettiva, la percezione in base ad un parametro qualitativo dettato dalla propria coscienza. Prima di chiarire tale affermazione da un punto di vista prettamente musicale, è necessario però soffermarsi sul significato di tempo ordinario e tempo psicologico.

Il tempo ordinario, o fisico, deve essere inteso come un tempo ontologico, che si sviluppa nel presente, uguale e indifferenziato in ogni suo istante e soprattutto irreversibile. Graficamente potrebbe essere rappresentato con una freccia che presuppone un inizio e una fine calcolabili in modo oggettivo e matematico, quindi secondo parametri quantitativi. [9]

Il tempo psicologico, o della coscienza, al contrario, ha natura teleologica,

7 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, cit., pag. 147

8 Gianmario BORIO, Carlo GENTILI, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, cit., pagg. 327-328

9 *Ibid*., pag. 314

si basa sul concetto di divenire e fondandosi su parametri soggettivi, dettati dalla propria individualità, non è omogeneo. Gli istanti non scorrono in maniera cronometrica e la loro durata è strettamente connessa al coinvolgimento emotivo del soggetto. Non essendo quantificabile nel senso fisico del termine, esso non può essere considerato direzionale, poiché, risiedendo nella coscienza, non risponde alla logica di un prima-e-un-dopo ed è pertanto reversibile attraverso la memoria o anticipabile attraverso l'intuizione.[10]

Entrambe le definizioni, pur essendo un sunto del pensiero di svariati filosofi che si sono occupati della problematica del tempo, traggono la loro origine nella riflessione di Bergson, il quale con i suoi studi sul tempo, e in particolar modo con il dualismo fra tempo oggettivo e tempo soggettivo, ha influenzato in maniera decisiva l'intera speculazione estetica novecentesca.

Tornando agli interrogativi iniziali, dato un quadro generico del tempo ordinario e di quello psicologico, occorre ancora chiarire in che rapporto si trova la musica rispetto a queste due categorie temporali. Alcune teorie vedono la musica come un divenire in suoni che fonda il proprio movimento su un tempo fisico immutabile, il quale costituisce lo "sfondo" di qualsiasi attività o evento;[11] altre sostengono che la temporalità della musica si fondi su quella della coscienza; altre ancora, e in particolar modo quella di Eggebrecht, ritengono la temporalità della musica una dimensione autonoma, svincolata dal tempo fisico. Il pensatore tedesco, infatti, anziché parlare di musica nel tempo, parla di musica come tempo: affermare che la musica è nel tempo significa presupporre un tempo fisico neutro su cui la musica si dispiega. Ma, dal momento in cui per Eggebrecht il nocciolo da cui sorge il tempo è il suono, ed essendo il suono l'elemento primario della musica, non può esistere alcun tempo al di là di quello musicale. Volendo presupporre l'esistenza di un tempo neutro, da lui definito "tempo dell'orologio", questo si manifesta solo attraverso la musica, la quale si pone come mezzo per "concretizzare" un tempo che in sé non esiste.[12]

Notiamo, dunque, come il suono sia il punto cardine di questa indagine sul tempo; essendo esso elemento caratteristico della musica, oltre che espres-

10 Carl DAHLHAUS, Hans Heinrich EGGEBRECHT, *Che cos'è la musica?,* Il Mulino, Bologna 1988, pag. 42

11 Giovanni GUANTI, *Estetica musicale,* La Nuova Italia, Milano 2001, pag. 455

12 Carl DAHLHAUS, Hans Heinrich EGGEBRECHT, *Che cos'è la musica?,* cit., pag. 43

sione diretta dello scorrere del tempo, si può avanzare l'ipotesi secondo cui i suoni possano essere considerati oggetti temporali.[13]

Definendo i suoni oggetti temporali si afferma che essi avvengono nel tempo e occupano quindi un tratto di esso; tutto ciò non costituisce niente di esclusivo poiché qualsiasi accadimento avviene nel tempo e anche le cose hanno una loro collocazione temporale oltre che spaziale. Ciò che contraddistingue i suoni dagli altri oggetti è la natura della loro durata, intesa come spazio di tempo che intercorre tra l'inizio e la fine. Infatti, se la durata degli oggetti in genere presuppone un intervallo di tempo entro cui la cosa si consuma, fino a perdere la capacità di assolvere alla sua funzione, nel caso della musica, il suono, pur avendo una durata, non si consuma. Esso persiste; è la durata stessa a consumarsi. Pertanto è come se il suono fosse "fatto di tempo".[14]

Abbiamo appena parlato di durata, indicando con tale termine il tratto di tempo entro cui una cosa inizia e finisce; il fatto che da un cominciamento si giunga ad un termine presuppone un'evoluzione, un divenire che modifica le condizioni di partenza, quindi un processo. Anche gli oggetti temporali pertanto possiedono un processo, identificabile nella durata fenomenologica, ossia quello spazio del tempo ordinario occupato dall'evento sonoro. Ciò che ci consente di cogliere tale processo è la continuità dell'evento sonoro. Questo non significa che debba esserci un suono ininterrotto o un evento costituito da un unico suono; ciò che conta è la tensione direzionale, la quale si manifesta attraverso la successione consequenziale di più fasi sonore, connesse tra di esse e protese verso la medesima fine. L'evento sonoro, pertanto, non c'è dal principio, ma diviene nel tempo, facendosi pezzo dopo pezzo e imponendoci pertanto un ordine. L'orecchio coglie la successione di eventi sonori, ma più che udirla la segue, proprio perché si tratta di un processo. L'ascolto, quindi, non può essere un atto contemplativo, come nel caso delle arti figurative, ma è un momento di partecipazione attiva: attraverso l'udito si segue il decorso sonoro e si è in grado soltanto alla fine di ricostruire la totalità dell'evento, poiché ogni fase è indispensabile ai fini della comprensione globale.

Partendo dall'evento sonoro singolo, tale discorso può essere esteso alla forma: se l'evento è dato da una successione di suoni, la cui continuità è ga-

13 Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, cit., pag. 150
14 *Ibid*., pag. 152

rantita da un divenire consequenziale e direzionale, la forma, analogamente è costituita da successioni ininterrotte di eventi. Anche in questo caso ciò che ci consente di compattare la struttura in un'unica entità e farcela percepire come totalità è il tempo.[15]

Rimanendo nell'ambito delle considerazioni circa la dimensione temporale, non si può non fare riferimento al ritmo, elemento caratterizzante di qualsiasi processo che prevede movimento. Come per il tempo, anche nel caso del ritmo risulta impossibile dare una definizione univoca: il termine assume significati differenti a seconda del contesto di riferimento. Può descrivere dei meccanismi, come nel caso del ciclo delle stagioni, fungere da scansione, in riferimento ai mezzi di misurazione del tempo, determinare possibilità di articolazione, ad esempio all'interno del linguaggio; come già detto, la funzione e la conseguente definizione variano in rapporto all'ambito di applicazione.[16]

Nel caso della musica, così come per il tempo, il ritmo non va considerato un parametro esterno, in quanto costituisce un suo elemento intrinseco: infatti, quando si parla di ritmo in musica non ci si riferisce solamente alla sua funzione all'interno del processo, ma lo si considera parte fondante della natura stessa della musica. La definizione di ritmo, nell'ambito della teoria musicale, però può essere fuorviante, poiché si incentra solo sul suo aspetto ordinatore, vale a dire la suddivisione e l'articolazione delle durate; il fatto che la teoria si fondi solo sull'importanza dell'applicabilità pratica non significa che non vi sia un aspetto non tangibile di pari importanza.

Quando si parla di ritmo si tende, infatti, a considerare quest'ultimo come un elemento esterno alla musica, intendendolo come un parametro che contribuisce, parimenti ad altri, all'organizzazione dell'intera struttura musicale; ma prestando attenzione all'etimologia stessa del termine possiamo notare come esso sia un qualcosa di implicitamente intrinseco alla musica, analogamente al tempo.

Da un punto di vista etimologico il termine può essere ricondotto al verbo greco ῥέω, ovvero scorrere, fluire. Nonostante il significato presupponga un'idea di flusso, il termine ritmo viene comunemente associato alla presenza di uno schema, di un modulo, di un qualcosa che in ogni caso presuppone una

15 *Ibid*., pag. 168

16 *Ibid*., pag. 175

ripetizione e da cui scaturiscono monotonia e fissità.[17]

Che ci sia della schematicità nel ritmo musicale è un dato assodato, ma è l'idea di schema che differisce dalla valenza tradizionale; infatti lo schema, in musica, non è una reiterazione meccanica che non possiede evoluzione, ma parte integrante di quel processo in divenire che fa sì che la musica possa costruirsi fase dopo fase.

Quindi il ritmo non solo contribuisce al processo evolutivo, ma è esso stesso un processo: organizza, scandisce, ma allo stesso tempo segue una freccia direzionale immaginaria che conduce in avanti, quindi scorre e fluisce, di pari passo al tempo.

Pertanto il ritmo e lo schema, nell'ambito della musica, hanno una valenza differente rispetto a quella che assumerebbero in altre discipline: la differenza sostanziale risiede nel fatto che, mentre, ad esempio, nell'architettura il ritmo di un elemento, inteso qui come ripetizione, non possiede alcuna proprietà di sviluppo, ma semplicemente partecipa insieme ad altri elementi alla costituzione del tutto, e quindi assolve funzione organizzativa, nel caso della musica la funzione del ritmo non si limita solo alla determinazione della struttura complessiva, ma consente quel processo di trasformazione che avviene nel tempo e per mezzo del tempo.[18]

Anche se all'apparenza l'affermazione sembrerebbe contraddittoria, il ritmo, che in musica scandisce e organizza, allo stesso tempo differenzia e trasforma. Ciò spiega il perché si riconduce il termine all'idea di flusso: ciò che scorre è in costante movimento e trasformazione, ma pur sempre riconoscibile.

Basti pensare all'acqua di un fiume: essa scorre, è spinta dalle correnti ed è indirizzata verso una meta, ma pur subendo delle trasformazioni durante il suo percorso rimane pur sempre identificabile come l'acqua di un fiume. Analogamente al fiume tale processo è applicabile alla musica, laddove l'acqua sta al suono, lo scorrere del fiume sta al ritmo, le correnti che consentono il flusso direzionale rappresentano il tempo, e gli argini, che permettono un'organizzazione all'interno di tale flusso, simboleggiano la forma musicale.

Dunque, alla fine di questo breve excursus, non potendoci soffermare sulle

17 *Ibid*., pag. 178

18 *Ibid*., pag. 181

singole formulazioni circa il tempo e il suo rapporto in relazione alla musica, considerata la vastità e la complessità della materia, ci concentreremo su una posizione ben specifica; il presente lavoro si prefigge, infatti, di indagare la riflessione sul tempo, condotta sul piano teorico e sviluppata concretamente attraverso le opere, di Gyorgi Ligeti, uno dei massimi compositori della seconda metà del Novecento. Negli scritti in cui espone il suo pensiero al riguardo, si assiste a un'evoluzione da un'idea di temporalità più ancorata alla tradizione, lineare e orientata, che trova attuazione in quella che Ligeti stesso chiama "musica misurata", a una concezione del tempo che, influenzata anche dal pensiero di Adorno, conduce il compositore a un'idea di "musica statica", al cui interno i movimenti, incessanti ma intrecciati, di molteplici parti vengono percepiti dall'ascoltatore come immobilità e di cui capolavori come Atmosphère costituiscono un esempio eclatante.

-1. Tempo misurato: la concezione del tempo nella produzione ungherese

Gli anni della formazione

> […] Nel 1951 ho iniziato a fare esperimenti con semplici strutture ritmiche e sonore al fine di costruire, in un certo senso, una nuova musica dal nulla. […] Mi sono posto diversi interrogativi: cosa posso fare con una singola nota? Cosa posso fare con la sua ottava? Cosa con un intervallo? Cosa con due? […][19]

Sono queste le parole con cui György Ligeti, compositore ungherese nato in Transilvania nel 1923, esprime il suo desiderio di rinnovamento e di ricerca di uno stile personale, dopo anni di restrizioni culturali, ideologiche e sociali imposte dal regime comunista. Infatti, Ligeti, dopo aver compiuto gli studi musicali a Budapest, aveva intrapreso la carriera di compositore sulla scia di Bartók, dedicandosi alla musica popolare e al recupero delle tradizioni nazionali. Ma ben presto questo suo orientamento divenne una scelta obbligata poiché, con l'instaurarsi del regime, tutta la musica che presentava tracce di modernismo venne bandita, lasciando spazio alla sola musica popolare, ritenuta

19 György LIGETI, Péter VÁRNAI, Josef HÄUSLER, Claude SAMUEL, *György Ligeti in Conversation*, Eulenburg Books, Londra 1978, pag. 75

comprensibile, non decadente ed educativa.[20] Pertanto, Ligeti, agli albori della sua carriera musicale, venne conosciuto esclusivamente come compositore di musica popolare; i suoi primi lavori, finalizzati appunto alla riscoperta del patrimonio etnico ungherese, furono composizioni vocali, costruite su testi e musiche preesistenti. Essendo il materiale musicale già fornito dalla tradizione, l'unico compito del compositore era quello di arrangiarlo e riadattarlo.[21]

Pertanto, la fase iniziale della sua produzione gli riservò una posizione marginale all'interno della vita musicale ungherese, poiché il suo, più che un lavoro di inventiva, era un lavoro di ricerca; infatti, dagli anni di studio fino al 1956, anno del trasferimento in Germania, si dedicò quasi esclusivamente alla ricerca etnomusicologia, studiando le raccolte di registrazioni ed effettuando ricerche sul campo alla maniera di Bartók.[22]

Appare dunque ovvio che un lavoro così circostanziato precludeva qualsiasi slancio di libertà al compositore, il quale aveva sempre dimostrato una spiccata curiosità e una vivida immaginazione. Di tutto ciò sono testimonianza le sue interviste, in cui racconta della sua infanzia, delle sinfonie che vedeva nascere nella sua testa mentre si recava a lezione di pianoforte, della sua passione per la chimica e per gli esperimenti, di Kylwiria, la città immaginaria per cui aveva disegnato cartine geografiche, fondato un ordinamento politico e ideato una lingua.[23]

Tale desiderio di conoscenza e di esplorazione si protrasse anche in età matura; nonostante lo stato di isolamento e di chiusura in cui riversò l'Ungheria negli anni del regime, Ligeti, seppur con notevoli difficoltà, cercò di mantenere un collegamento con il resto dell'Europa al fine di poter seguire le tendenze che si stavano delineando nella musica d'avanguardia.

Egli stesso racconta dei sacrificati ascolti delle trasmissioni notturne diffuse dalle emittenti tedesche; malgrado i suoni "inghiottiti dal fruscio",[24] riuscì a venire a conoscenza dei brani di Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono e

20 Márton KERÉKFY, *A "new music" from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, Budapest 2008, pag. 205
21 *Ibid.,* pag. 207
22 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, pag. 18
23 György LIGETI, Eckhard ROELCKE, *Lei sogna a colori,* Alet edizioni, Padova 2004, pag. 26
24 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pag. 9

molti altri.[25]

Fu così che giunse alla piena consapevolezza che, aderendo alle "mode culturali imposte dalla politica",[26] ogni tentativo di sperimentazione e di stile personale sarebbe stato impensabile. Pertanto, cercò gradualmente di costruirsi una libertà individuale a partire dallo studio dei metodi compositivi che si stavano diffondendo nel resto dell'Europa; anche se questa fase di ricerca personale contribuì a sviluppare alcune caratteristiche che divennero delle costanti del suo pensiero compositivo maturo, i lavori, o meglio, gli esercizi di questo periodo, furono "destinati al cassetto",[27] poiché la pubblicazione era assolutamente impossibile.

Infatti, le sperimentazioni compiute negli anni del regime poterono finalmente essere attuate in piena libertà solo nel 1956, anno in cui Ligeti abbandonò l'Ungheria per trasferirsi in Germania. Ma occorre qui fare un passo indietro e concentrarsi sugli influssi che le correnti musicali europee ebbero sulla sua musica, già a partire dagli anni degli ascolti notturni.

A tal proposito è necessario fare riferimento al saggio *Metamorfosi della forma musicale*,[28] pubblicato nel 1958, in cui si delinea l'evoluzione del pensiero ligetiano, dagli anni del regime al trasferimento in Germania, circa le principali tendenze della musica contemporanea (cfr. § 1.2.1.).

Tracciando un breve excursus sulle tappe che condussero dalla dodecafonia alla serialità integrale, Ligeti si sofferma in particolar modo su quest'ultima, illustrandone i metodi e indicando i vantaggi e perlopiù gli svantaggi della loro applicazione. Il giudizio di base circa la serialità integrale è negativo, poiché Ligeti ritiene che un preordinamento di tutti i parametri anziché condurre ad una composizione perfettamente coerente e coesa porta al suo esatto opposto, ovvero al disordine, o per dirlo con un termine scientifico caro al compositore, all'entropia.[29] Poiché la serialità integrale prevedeva il totale controllo e quindi la serializzazione di tutti i parametri, la musica risultante era il "prodotto della sovrapposizione di combinazioni pre-costruite".[30]

Anche la forma risentiva profondamente della progettazione generale

25 *Ibid.,* pag. 9
26 *Ibid.,* pag. 9
27 *Ibid.,* pag. 9. Sulla concezione della forma in Ligeti, cfr. il par. 1.2.1.
28 *Ibid.,* pag. 23
29 *Ibid.,* pag. 23
30 *Ibid.,* pag. 23

in quanto, dovendo rispondere ad una logica predeterminata, subiva un appiattimento:

> […] Nel momento in cui si sono eliminate le connessioni gerarchiche, soppresse le regolari pulsazioni metriche e durate, dinamiche e timbri vengono restituite alle tenere cure dell'organizzazione seriale, diventa sempre più difficile ottenere il contrasto. L'intera forma musicale è stata coinvolta in un processo di appiattimento. […] Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso […].[31]

Pertanto, il preordinamento di ogni elemento nei minimi dettagli fa sfuggire il controllo al compositore; non è più il compositore a plasmare la musica, ma è il sistema che, in un certo senso, si autodetermina.

Ciò che invece rappresenta un punto di contatto tra la serialità integrale e il pensiero ligetiano, è l'idea di una musica statica. Apparentemente, essendo la staticità paragonabile all'appiattimento, la critica di Ligeti alla forma delle composizioni seriali sembrerebbe un controsenso; ma, sia i punti di partenza direzionati alla staticità della forma, sia il concetto di staticità sono totalmente differenti. Mentre la forma statica della serialità è la risultante di un rigido controllo di tutti gli elementi, e quindi una conseguenza, nel caso di Ligeti è una condizione voluta. Il compositore, infatti, predetermina la forma generale, lasciando i singoli parametri, entro certi limiti, alla propria discrezione;[32] una musica senza inizio e senza fine, "spaziale", svincolata dal flusso del tempo, diviene possibile proprio grazie alla "libertà" dei singoli elementi. Appare chiaro che la staticità ligetiana è quindi più che altro un'apparenza: poiché i singoli elementi sono abbandonati al loro naturale movimento, senza forzature atte a sopprimerli o, al contrario, a creare tensioni, più che di immobilità si potrebbe parlare di omogeneità e di fluidità della forma. La composizione, pertanto, non si fonda più sull'idea di rigida struttura, ma mette al centro della sua attenzione il suono, nelle sue componenti più elementari.

Ma la conquista di una forma coesa che possa rendere giustizia al suono, inteso nella sua accezione più ampia, sarà molto lenta e graduale, poiché le

31 *Ibid*., pag. 230
32 *Ibid.,* pag. 230

condizioni storiche e artistiche dell'Ungheria del tempo non consentirono al compositore di procedere nelle direzioni volute. E' solo attraverso piccoli passi, costituiti da tentativi e sperimentazioni, che cominciò a delinearsi il vero e proprio pensiero ligetiano, caratterizzato da trasformazioni continue dovute all'acquisizione di nozioni sempre nuove: dall'affermazione di uno stile individuale, circoscrivibile all'inizio degli anni '50, si giungerà alla poetica ligetiana matura solo un decennio più tardi. Ovviamente, anche la produzione occidentale degli anni '60 non può essere considerata punto d'arrivo del suo pensiero teorico-compositivo, poiché un compositore così poliedrico come Ligeti, dirottò più volte le sue idee verso orizzonti sempre nuovi. Tuttavia, non potendoci occupare dell'intero corpus ligetiano e delle differenti tendenze stilistiche rintracciabili nella sua poetica, considereremo punto conclusivo di questa indagine la produzione degli anni '60, poiché fu in quest'arco di tempo che delineò quella tecnica compositiva per cui passò alla storia, ovvero la "micropolifonia", mezzo che gli consentì di creare una musica in cui "ingabbiare il flusso del tempo".[33]

1.1 *Musica ricercata*

Nel tracciare il percorso che condusse alla conquista della musica "statica", partiremo da quella che può essere considerata la prima composizione vera e propria di Ligeti, in quanto frutto della libera invenzione; si tratta di *Musica ricercata*, raccolta di undici brani per pianoforte composta tra il 1951 e il 1953, prima testimonianza della ricerca di uno stile personale e manifestazione diretta del desiderio di rinnovamento. Questa raccolta costituisce una pietra miliare nel repertorio ligetiano poiché, oltre ad essere il primo tra gli esempi più significativi di composizione autonoma, svincolata dagli schemi della musica popolare, rappresenta uno dei brani più consistenti del repertorio pianistico della metà del Novecento. Gli undici brani, composti negli anni del

33 *Ibid.,* pag. 15

regime, nacquero come studi di composizione (infatti nello spartito autografo presentano la dicitura di Studi), ma prima di essere pubblicati e di vedere la loro prima esecuzione pubblica dovette arrivare il 1969, anno in cui, essendo già decaduto il regime, tutta la musica che non rispondeva ai dettami imposti potè finalmente essere divulgata[34].

Il principio che sta alla base dell'intera raccolta risponde alla logica di "costruire una nuova musica dal nulla"; infatti nella composizione di ogni brano, Ligeti segue un processo addizionale, aggiungendo una nota per volta: dal nulla del primo brano, costituito da sole due note, giunge all'undicesimo, in cui completa la gamma cromatica dei dodici suoni. La composizione dei singoli brani non avvenne però secondo l'ordine con cui appaiono nella raccolta, ma ebbe una cronologia diversa. I brani, infatti, al momento della composizione, vennero pensati come Studi autonomi; l'idea di costruirne un ciclo emerse solo in una fase successiva.

Ovviamente il passaggio dalla musica popolare ad uno stile personale non fu netto, infatti in *Musica ricercata* sono rintracciabili molte caratteristiche tipiche della tradizione, oltre ad essere evidenti tratti dell'eredità bartókiana. Perciò la vera e propria rivoluzione non risiede tanto nella trattazione della materia musicale, ma ha natura estetica: infatti, mentre precedentemente il compositore doveva svolgere un "compito", ovvero il recupero della musica popolare, in questo caso non c'è una finalità assegnata; l'unico obiettivo da perseguire è l'opera d'arte in sé.[35] Ligeti, trovandosi a svolgere il reale compito di un compositore, prima ancora di procedere alla messa in atto dell'idea, si interrogò sul significato di alcuni elementi basilari della musica, quali il suono, gli intervalli, i ritmi e ciò che poteva scaturire dalla loro combinazione. Il risultato fu una raccolta dall'aspetto poliedrico, poiché racchiude al suo interno esperimenti di musica diatonica, di cromatismo, di melodie popolari e di stili di epoche differenti; il tutto è tenuto insieme da un'ideale di fondo, volto a considerare il suono come elemento centrale della composizione.

Tuttavia, *Musica ricercata,* pur rappresentando il primo lavoro autonomo vero e proprio all'interno della produzione ligetiana, è uno degli ultimi esempi di musica "tradizionale" poiché, Ligeti, già a partire dal 1952 manifestò il

34 Márton KERÉKFY, *A "new music" from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, cit., pag. 206
35 *Ibid.,* pag. 208

desiderio di esplorare nuove direzioni.

> […] non aveva per me alcun interesse continuare a comporre alla maniera di Bartók […]. Nel frattempo giungevano indirettamente delle notizie che rivelavano l'esistenza di idee completamente nuove. […] Così cominciai a formarmi le prime idee di una musica statica e decisi di conseguenza di non lavorare più sull'armonia e sulla melodia ma di cercare una sonorità neutra […] Tali intuizioni incontravano un ostacolo nel fatto che non riuscivo a liberarmi della scansione metrica per battute. […] E' stata però l'influenza grande e immediata esercitata su di me da Stockhausen a indurmi ad abbandonare la musica misurata.[36]

L'abbandono della musica misurata, e quindi della "tradizione", non fu un'operazione semplice: non si venne mai a creare una netta distinzione tra la produzione della fase ungherese e quella seguente; elementi della tradizione continuarono a permanere anche nella fase di sperimentazione avanguardistica, come tratti caratteristici della nuova composizione sono presenti già in forma embrionale in alcuni lavori del primo periodo. Una fusione di idee per cui, più che parlare di separazione, si potrebbe parlare di continuità. Difatti, la scelta di *Musica ricercata*, come esempio di musica tradizionale autonoma, non è affatto casuale, poiché attraverso essa è possibile dimostrare una sintesi delle tappe che condussero dalla musica misurata alla musica statica degli anni '60.

Elenchiamo una serie elementi che contraddistinguono la raccolta, al fine di fornire un prospetto generale della composizione, e illustrare, al contempo, quelle caratteristiche che anticiparono la fase successiva della sua poetica:

- il primo punto di allontanamento dalla tradizione è costituito dal superamento della tonalità; dal primo all'undicesimo brano della raccolta si assiste all'avvicinamento graduale ad un'impostazione atonale: non vi è più un centro aggregatore vero e proprio;
- la scelta del totale cromatico, come punto d'arrivo dell'intera composizione, è indice della volontà di avvicinamento ad una musica protesa verso sperimentazioni "avanguardistiche";
- nella maggior parte dei brani, le forme utilizzate si discostano da quelle "accademiche": dovendo stabilire delle relazioni gerarchiche, non

36 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 9

è la forma a prevalere, ma il suo contenuto, ovvero l'elaborazione del suono, di conseguenza sarà la forma a piegarsi all'esigenza della materia sonora;

- la presenza di tempi differenti che scorrono in modo simultaneo (brano no. VII) è uno dei maggiori punti di contatto con quella che sarà la sua nuova fase compositiva: attraverso l'utilizzo di stratificazioni temporali autonome si arriverà ad una composizione per fasce sonore, le quali, mettendo in crisi l'unidirezionalità del tempo, faranno ipotizzare la presenza di piani temporali simultanei con caratteri vettoriali opposti;
- rimanendo nell'ambito delle modifiche del tempo "tradizionale", è opportuno sottolineare come la frequente sfasatura tra metro e ritmo anticipi un concetto di temporalità del tutto nuovo, in cui non esisterà più una pulsazione vera e propria e le componenti ritmiche non avranno valenza di parametro regolatore;
- l'utilizzo del cluster (brano no. X), oltre a sottolineare l'allontanamento dalla musica tonale, poiché accentua l'aspetto dissonante, costituisce un mezzo di allargamento dello spazio sonoro: consente di esplorare contemporaneamente un'ampia porzione di ambiti registrici; inoltre, il cluster, costituirà uno dei procedimenti più utilizzati all'interno della poetica delle tessiture, tappa che precede quella della musica statica;
- l'attenzione rivolta alle scelte dinamiche e timbriche, oltre che dimostrare ancora una volta la dettagliata pianificazione di ogni aspetto della composizione, anticipa il rovesciamento dei rapporti gerarchici della musica tradizionale: non saranno più altezze e durate ad avere il maggior peso nella composizione, poiché queste saranno subordinate al timbro e alla dinamica. E sarà proprio il timbro l'elemento fondamentale della nuova poetica ligetiana: lontano dall'essere un puro effetto coloristico, costituirà il mezzo più efficace nella fase di progettazione formale.

1.2 La concezione della forma

Come precedentemente accennato, nel 1958 il compositore scrisse *Metamorfosi della forma musicale*, saggio molto significativo nell'arco della sua intera produzione, ma soprattutto sintesi esaustiva della sua poetica delineata-

si tra l'inizio degli anni '50 e i primi anni trascorsi in Germania. Il testo, oltre a dimostrare una accurata preparazione del compositore, malgrado gli anni di "chiusura" e restrizioni trascorsi in Ungheria, circa le tendenze della nuova musica che si stavano delineando nel resto d'Europa, è una dichiarazione programmatica del suo pensiero, finalizzato alla proposta di modelli alternativi ai due principali che stavano permeando il pensiero compositivo del tempo: quello seriale e quello aleatorio.

Rimanendo sempre restio nei confronti di quest'ultimo, poiché fermamente convinto della mancanza di valore di un metodo basato su costruzioni casuali, si avvicinò alla musica seriale, con l'intento di apprendere i "mezzi" del metodo e poterne valutare l'efficacia o meno. Il risultato di tale indagine fu parzialmente negativo, in quanto, pur riconoscendo la validità di alcuni presupposti teorici, come l'idea di progettazione alla base della composizione, giunse alla conclusione che l'organizzazione minuziosa, anziché condurre ad una materia controllata, portava al suo esatto opposto, poiché la rigida predeterminazione non concedeva più la minima libertà compositiva, causando l'autodeterminazione della forma.

Pertanto Ligeti non contesta il concetto di serie, originariamente riferito alle sole altezze, ma critica la sua estensione agli altri parametri: serializzare ogni elemento della composizione significa progettare il dettaglio, perdendo di vista l'organizzazione generale, la quale sarà la conseguenza del preordinamento degli elementi interni. Così facendo si giunge ad un risultato paradossale: l'eccessivo ordine interno sfocia nel disordine esterno; si tratta di ciò che Ligeti definisce con l'espressione "demolizione" della forma.[37]

A questo punto occorre chiarire quale fosse il pensiero di Ligeti circa l'idea di forma. Ma prima di addentrarci nel vasto e complesso discorso è necessario soffermarsi sulle varie tappe che portarono alla formulazione di un'idea personale; tralasciando i primi anni della sua carriera, riconducibili quasi esclusivamente all'ambito etnomusicologico e a sperimentazioni atte alla ricerca di uno stile individuale, consideriamo come punto di partenza il 1956, anno in cui Ligeti lasciò l'Ungheria.

Nello stesso anno, dopo un breve soggiorno a Vienna, si stabilì a Colonia nello studio di Stockhausen, dove ebbe modo di "toccare con mano" quella

37 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 224

musica che aveva conosciuto solo attraverso i sofferti ascolti notturni degli anni del regime. Ed è sorprendente come in soli due anni il compositore abbia raggiunto una tale preparazione sulla musica d'avanguardia al punto da fornirne un'analisi dettagliata ed illustrare le possibili soluzioni ai problemi formali e strutturali da essa posti.

Occorre specificare che tale celerità nell'approfondimento della nuova musica fu consentito anche dal momento storico favorevole; infatti, verso la fine degli anni '50 le correnti avanguardistiche si erano già ben delineate e quei brani che fecero la storia della musica della prima metà del Novecento erano già stati composti.[38] Pertanto, Ligeti, nel condurre la sua analisi, ebbe il vantaggio di partire da uno stato di teorizzazione della nuova musica abbastanza avanzato, condizione che gli permise di giungere direttamente al nocciolo della questione senza addentrarsi nella lunga e difficile gestazione che aveva portato all'affermazione del metodo seriale; infatti, in questa fase, la sua indagine, più che dal punto di vista di compositore si svolse da quello di storico. Di ciò ne sono testimonianza i numerosi scritti teorici e i saggi preparati per le interviste radiofoniche, di mole superiore rispetto alle composizioni dodecafoniche vere e proprie, le quali ammontano a cinque, di cui quattro rimaste incompiute. Infatti, l'oratorio *Istar pokoljárása* (Viaggio di Istar all'inferno), *Variations concertantes* per pianoforte e orchestra, *Fehér és fekete* (Bianco e nero) e *Söttet és világos* per orchestra (Chiaro e scuro) non furono mai portate a termine; solo *Chromatische Phantasie* per pianoforte venne ultimata.[39]

Il primo intervento pubblico, in cui Ligeti trattò del problema della forma nella musica seriale, risale ad un'intervista del 1960 per un'emittente radiofonica tedesca; il testo scritto per l'occasione si intitolava *Metamorfosi della forma seriale*, saggio tratto in buona parte da *Metamorfosi della forma musicale* (scritto nel 1958 ma pubblicato nel 1960). Seguirono altri interventi, sotto forma di interviste e di pubblicazioni per importanti riviste avanguardiste; degno di nota, poiché esprime concetti affini a quelli dei saggi succitati, è *Le tendenze compositive oggi*, anch'esso scritto nel 1960.[40]

Ciò che costituisce il vero punto di contatto dei tre scritti è l'esposizione di un pensiero fortemente argomentato: per ogni caratteristica individuata, che

38 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 215
39 *Ibid.,* pag. 126
40 *Ibid.,* pag. 235

sia positiva o negativa, Ligeti fornisce esempi musicali, in modo da dimostrare su un piano pratico ogni assunto teorico.

Se mettiamo in relazione gli scritti ligetiani con quelli ad essi contemporanei, osserviamo che la scelta, dalla scontata apparenza, di dare dimostrazione del pensiero esposto non è un parametro universalmente condiviso; in un secolo di incertezza come il Novecento, furono molti i compositori che si sentirono in dovere di "giustificare" attraverso scritti teorici le proprie scelte compositive, ma non sempre l'esposizione del pensiero risulta essere sufficientemente accompagnata da una dimostrazione tecnica, sfociando spesso in critica fine a sé stessa.

Torniamo ora a *Metamorfosi della forma musicale* per esporre i punti fondamentali della critica alla serialità integrale; partendo dall'analisi del primo brano di *Structures I* di Boulez, Ligeti elenca tutte quelle caratteristiche che portarono al collasso della forma. La scelta di questo brano, utilizzato come esempio per l'illustrazione dei principali problemi legati all'uso della serie, non è casuale. Ligeti, per molti anni lo considerò modello-tipo della serialità integrale; solo in una fase successiva cambiò opinione, ritenendolo appartenente ad una fase ancora embrionale della musica seriale e ad un momento di transizione all'interno della produzione bouleziana.[41]

Al di là delle divergenze di pensiero, l'analisi del brano condotta da Ligeti, pubblicata nel 1957 con il titolo *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, consente di affrontare i motivi che, secondo il compositore, portarono all'inefficienza del metodo seriale. Come precedentemente affermato, la causa principale risiede nella serializzazione di tutti i parametri: per Ligeti non vi è alcuna connessione tra la serie delle altezze e quella delle durate, delle dinamiche e dei modi d'attacco. Questi ultimi, ad esempio, sarebbero diretta conseguenza della proporzione tra durata e intensità e, pertanto, non necessiterebbero di essere determinati a priori. Il preordinamento di tutti i parametri, indice della volontà di un controllo totale della materia musicale, conduce ad una discrepanza tra musica scritta e percezione. Le sottigliezze teorizzate, nate da calcoli e procedimenti matematici, oltre a causare spesso problemi di interpretazione, non vengono colte all'ascolto, dando un

41 *Ibid.,* pag. 36

risultato confusionario, assimilabile all'effetto della musica aleatoria.[42]

I due metodi, quello seriale e quello aleatorio, pur basandosi su presupposti totalmente contrastanti, secondo il compositore, hanno una medesima conseguenza: l'appiattimento della forma, per eccesso, nel primo caso, e per difetto, nel secondo, dell'organizzazione del materiale musicale.

Ma cosa si intende specificamente con l'espressione "appiattimento della forma"?[43] Con tale locuzione Ligeti fa riferimento ad una forma in cui le connessioni gerarchiche e le idee di tensione e contrasto vengono eliminate in favore di un procedere del discorso musicale indifferenziato. Le cause di tutto ciò, ancora una volta, risiedono nella serializzazione dei parametri, la quale immobilizza l'attività compositiva vera e propria creando automatismi. Vediamo nel dettaglio le principali conseguenze del procedimento seriale:

- la costruzione del brano attraverso sovrapposizioni di serie orizzontali conduce alla perdita dell'intervallo; ciò non significa che l'intervallo scompare, ma che la sua determinazione è il risultato di un processo automatico e non della volontà del compositore. Infatti, sovrapponendo diverse serie, si viene a creare una composizione stratificata in cui ogni linea orizzontale perde la sua fisionomia: la frequente comparsa nello stesso ambito registrico di uno stesso suono appartenente a serie differenti porta all'indifferenziazione delle altezze;[44]
- la scelta di serie di altezza con distanza intervallare ridotta, come avviene nei *Cori di Didone* di Nono, o nel *Klavierstük 2* di Stockhausen, nel momento in cui avviene la sovrapposizione delle serie stesse, conduce ad una densità della materia, poiché la vicinanza dei suoni, dovuta, appunto, ad una serie originale con altezze ravvicinate, elimina la dimensione verticale, impoverendo il tessuto sonoro;[45]
- il crescente uso delle composizioni per gruppi, come avviene, ad esempio, in *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen, porta ad ulteriori limitazioni: scrivere per gruppi significa determinare gli ambiti di ogni gruppo; le singole serie dovranno sottostare alle "condizioni" imposte dall'ambito. Infatti, nella concezione di Stockhausen, ogni gruppo

42 *Ibid.,* pag. 236
43 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 229
44 *Ibid.,* pag. 224
45 *Ibid.,* pag. 225

deve possedere una specifica fisionomia e, quindi, distinguersi dagli altri. Tale distinzione si ottiene mediante il diverso trattamento dei parametri; l'intento è costruire un ascolto globale basato sul confronto, consentito, appunto dalla diversità con cui altezze, durate, dinamiche e colori vengono trattati all'interno di ciascun gruppo;[46]

- la presenza di strutture simultanee, le quali scorrono contemporaneamente, integrandosi a vicenda e fondendosi, porta ad un'eccessiva "permeabilità" della materia sonora: si giunge alla totale insensibilità nei confronti degli intervalli.

A tal proposito, Ligeti, traccia una storia della permeabilità in musica, facendo riferimento a composizioni appartenenti ad epoche e stili differenti: nella musica vocale del Cinquecento, ad esempio, vi era un grado di permeabilità quasi nullo, poiché la chiarezza delle singole linee era un requisito fondamentale della composizione; con l'avvento della tonalità la permeabilità comincia ad aumentare, in quanto con abbastanza frequenza vengono utilizzati anticipazioni e ritardi, elementi di "confusione", ma la chiarezza globale, data dall'armonia funzionale, non viene mai a mancare; verso la metà del XIX secolo il grado di permeabilità aumenta considerevolmente, conducendo alle conseguenze formali della musica seriale.[47]

E questo alto grado di permeabilità conduce a risultati piuttosto significativi: diviene possibile pensare la forma come un insieme di microforme con caratteristiche individuali; ne sono un chiaro esempio tutte quelle composizioni che utilizzano tempi differenti in modo simultaneo, come avviene ad esempio in *Zeitmasse* di Stockhausen. Tutto ciò, all'interno di una musica processuale e "narrativa" era impensabile; attraverso la permeabilità si giunge a controllare il flusso temporale tradizionale fino a mettere in crisi il concetto di irreversibilità. Viene meno la direzionalità del discorso musicale e vi è la totale assenza del carattere vettoriale. Lo stesso avviene nella musica per strati, in cui la forma finale è il risultato dell'interferenza di forme eterogenee, svincolate da qualsiasi logica di tipo consequenziale: ne sono un esempio i *Zwei Klavierstücke* di Koenig.[48]

Si potrebbe dunque parlare di forme aperte e, in un certo senso, non cate-

46 *Ibid.,* pag. 226
47 *Ibid.,* pag. 228
48 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 238

goralizzabili, dal momento in cui ogni brano possiede una fisionomia propria; di conseguenza cessano di esistere le funzioni formali, o meglio, subiscono una notevole trasformazione, in quanto, da punti fissi, nel caso della forma tradizionale, divengono relative e mobili a seconda del contesto di riferimento.

> […] La posizione di un elemento formale all'interno della totalità non è vincolante per la sua funzione e , viceversa, la funzione non è vincolata da nessuna posizione: tipologie funzionali articolano la forma e creano relazioni; tuttavia la forma generale in sé è spesso priva di direzione e sviluppo, la funzione e la posizione dei singoli momenti al suo interno sono fondamentalmente interscambiabili […].[49]

Tutto ciò sta ad indicare l'autodeterminazione della forma, dal momento in cui anche le funzioni formali variano a seconda delle condizioni imposte dalla serializzazione. Ma può la forma generale essere una conseguenza del preordinamento del particolare? La risposta di Ligeti è negativa, poiché la sua idea di forma è, in un certo senso, legata al concetto tradizionale: dovendo stabilire delle priorità gerarchiche, è il particolare a doversi adattare alla regola generale.

Per questo motivo Ligeti propone una strada alternativa, inversa rispetto a quella segnata dalla serialità integrale: anziché serializzare i parametri, la "nuova via" conduce al preordinamento della forma globale; una volta costruita la struttura esterna sarà possibile trattare con maggiore libertà i singoli elementi. Ciò concede al compositore quella libertà compositiva di cui era stato privato a causa del predominio dell'aspetto automatico e matematico. A questo punto ci si chiede se la serializzazione della forma globale risulta necessaria, o se conduce a risultati più efficienti la scelta di una forma totalmente libera: secondo Ligeti la libertà assoluta costituisce un pericolo, poiché offre al compositore un campo di possibilità eccessivamente vasto, conducendo a possibili risultati "confusionari".

Pertanto, la serialità dovrebbe essere utilizzata solo come un mezzo che consente di restringere il campo delle possibilità, indicando dei punti cardine all'interno dei quali la materia musicale ha libertà di sviluppo e di ela-

49 *Ibid.,* pag. 240

borazione. Ciò che va sottolineato è che tale "modello alternativo" non nasce da un'esigenza estetica del compositore, ma è un tentativo di risoluzione di quel problema che per Ligeti è un dato di fatto, ovvero la discrepanza tra forma pensata e risultato. Dal momento in cui, come già dimostrato, nel trattamento della forma "la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminazione"[50], è necessario pensare la forma in vista del suo risultato sonoro già nella prima fase compositiva: solo così la forma sarà il risultato di un processo intenzionato.[51]

Occorre sottolineare come la "nuova via" ipotizzata da Ligeti anticipi il pensiero adorniano contenuto nel saggio *Vers une musique informelle*[52], scritto nel 1961. All'interno del complesso scritto, Adorno, dopo aver analizzato le strade intraprese dalla musica seriale e da quella aleatoria, sostiene la necessità di una musica "informale", "padrona di sé" e "in grado di liberarsi dalla costrizione, anche dalla propria".[53]

La somiglianza tra il pensiero del filosofo e quello del compositore è palese, ma l'affinità ideologica diviene ancora più evidente se si confrontano le motivazioni che secondo entrambi portarono alla necessità di una nuova concezione della forma; come per Ligeti, anche per Adorno l'esigenza della musica informale nasce da due tendenze errate: da una parte, quelle della musica seriale, che con l'eccessivo tentativo di razionalizzazione della materia musicale ha condotto la composizione ad un meccanismo automatico, dall'altra, quelle della musica aleatoria, la quale, rinunciando all'assoggettamento della musica a qualsivoglia controllo, ha portato la composizione a "qualità pre-artistiche", riducendo il suono alle sue proprietà "naturali e fisiche".[54]

In entrambi i casi viene meno quella tensione dialettica che, secondo Adorno, deve essere un requisito fondamentale di qualsiasi opera d'arte; nel caso della serialità, la "narratività" della forma scompare perché è impossibile rintracciare all'interno di un sistema preformato le possibilità di sviluppo dialettico, mentre nella musica aleatoria, essendo "costruita" da successioni

50 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 230
51 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 241
52 Theodor W. ADORNO, *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004
53 Paolo GUGLIELMONI, *La scrittura musicale come modello per una dialettica dell'espressione*, University Publishing, Salerno 2004, pag. 100
54 *Ibid.,* pag. 99

musicali reversibili e interscambiabili, non è possibile stabilire delle connessioni consequenziali, così come dovrebbe avvenire in un qualsiasi discorso, linguistico o artistico che sia.[55] Pertanto, un postulato di base della composizione musicale, sia per Ligeti che per Adorno, è quello della "narratività" della forma musicale: ogni parte del discorso acquista significato solo quando riesce a stabilire una connessione con il tutto. Infatti, Ligeti, proponendo una forma globale organizzata, in cui viene lasciata una certa libertà nel trattamento degli elementi interni, consente la creazione di una struttura in cui ogni elemento risulta coerente con l'idea generale; il singolo momento non ha una funzione propria, ma la acquista all'interno di una visione più ampia.[56]

Pertanto, assodata l'unidirezionalità del pensiero del filosofo e del compositore, è necessario passare dall'esposizione teorica alla dimostrazione pratica; nel fare questo ci serviremo degli scritti e delle musiche di Ligeti, il quale ebbe il vantaggio, a differenza di Adorno, di poter attuare in maniera concreta ciò che aveva teorizzato. Nel corso di tale dimostrazione riscontreremo, però, delle discrepanze rispetto a quanto esposto a livello teorico, come spesso avviene nel passaggio dal pensiero alla messa in atto; è probabile che tali incongruenze pratiche siano il risultato dell'inapplicabilità delle idee sul piano compositivo, ma è altrettanto ipotizzabile che il compositore abbia rivisto alcune sue posizioni in seguito ad avvenimenti significativi, come può essere stato, ad esempio, l'incontro con la musica elettroni

1.3 L'esperienza della musica elettronica

Il primo contatto con la musica elettronica avvenne nel 1953; Ligeti si trovava ancora in Ungheria ed era venuto a conoscenza di questo nuovo tipo di musica, che stava prendendo piede in gran parte d'Europa, solo attraverso le trasmissioni radiofoniche. La sua rimase una conoscenza del tutto sommaria fino all'arrivo a Colonia nel 1956. In quell'anno la musica elettronica era già giunta a buoni livelli di sperimentazioni, aveva acquisito mezzi ancora più sofisticati per il trattamento del suono e i centri appositi più importanti erano già sorti: lo *Studio für Elektronische Musik* di Colonia era stato fondato nel 1951 da Herbert Eimert e quattro anni dopo a Milano nasceva lo *Studio di fonolo-*

55 *Ibid.,* pag. 101
56 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 239

gia ad opera di Luciano Berio e Bruno Maderna. [57]Mentre lo studio tedesco rimase quasi esclusivamente ancorato ad una musica elettronica caratterizzata dalla produzione del suono ad opera dei sintetizzatori e ad una progettazione scritta del prodotto musicale, la seconda si aprì a sperimentazioni di "musica concreta", sulla scia di Pierre Schaeffer, suo ideatore. La musica concreta, a differenza dell'altra, ritenuta astratta, prevedeva l'utilizzo di suoni e rumori ambientali assemblati attraverso un procedimento di montaggio; tale assemblaggio avveniva attraverso un'elaborazione concreta del suono, senza ricorrere all' "astrazione" della partitura ed evitando così il problema della trascrizione grafica dell'effetto acustico.[58]

Ligeti non giunse mai a sperimentazioni di musica concreta vere e proprie, sia perchè l'esperienza di musica elettronica si svolse solo ed esclusivamente nello studio di Colonia, sotto l'influenza d i Stockhausen, sia a causa della brevità dell'esperienza elettronica stessa: giunto a Colonia con una borsa di studio di sei mesi vi si trattenne per due anni, ma dopo il 1958 non compose più alcun lavoro elettronico.[59] Ciò non gli consentì né di spaziare nelle sperimentazioni né di acquisire competenze sofisticate nel trattamento dei suoni, ma in parte quella di Ligeti fu una scelta; decise volontariamente di abbandonare la musica elettronica poiché la ritenne non abbastanza evoluta per poter realizzare le idee compositive che stava maturando in quegli anni; anche l' "incompatibilità caratteriale" con Stockhausen fu una delle ragioni che lo indusse a prendere questa decisione.[60] Tuttavia, nonostante l'esigua produzione elettronica, l'esperienza nello studio di Colonia ebbe ripercussioni significative nella produzione strumentale successiva. I brani *Glissandi*, *Artikulation* e *Pièce électronique n. 3*, uniche composizioni elettroniche del compositore, presentano un grado di affinità elevato con i lavori sinfonici degli anni immediatamente successivi: idee presenti in essi confluirono in *Atmosphères* e *Apparitions*, considerati l'incarnazione del pensiero ligetiano maturo.[61]

Ciò che spinse Ligeti ad avvicinarsi alla musica elettronica, oltre ad una

57 Richard Toop , *György Ligeti,* Phaidon, Singapore 1999, pag. 59

58 Sarah Davachi, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, pag. 110

59 Ingrid Pustijanac, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 32

60 György Ligeti, Eckhard Roelcke, *Lei sogna a colori,* cit., pag. 86

61 Ingrid Pustijanac, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 36

vivida curiosità, fu il desiderio di esplorare tutti i campi del suono per poter valicare i confini posti dalla scrittura tradizionale. Tra le ragioni che lo condussero alla composizione elettronica vi sono delle necessità derivate da condizioni storiche ben precise, infatti, dopo anni di restrizioni, poter lavorare con una musica che apparentemente non poneva vincoli significava adempiere al sogno di una vita: esprimersi liberamente e indagare tutte le possibilità del suono, esplorazione che aveva già tentato con i mezzi della scrittura tradizionale nelle sue prime composizioni autonome ungheresi. [62]

Arrivò a Colonia con poche nozioni e si vide immediatamente catapultato in una dimensione a lui sconosciuta; dopo alcuni mesi, in cui si dedicò allo studio dei mezzi elettronici, iniziò a svolgere il lavoro di assistente, coadiuvando Koenig nella realizzazione del suo *Essay.*[63]Tale collaborazione fu molto significativa, in quanto il primo brano elettronico ligetiano, *Glissandi*, subì le influenze di Koenig. *Essay*, infatti, era basato quasi esclusivamente sull'uso di movimenti continui, creati mediante il ricorso a glissandi sempre più ampi; non a caso la prima composizione elettronica di Ligeti si basa sullo stesso effetto, portandone il titolo. Il principio che sta alla base di *Glissandi* è la creazione di un continuum temporale infinito, in cui i glissandi si interrompono solo per creare nuovi inizi e, quindi, nuove direzioni "spaziali" verso cui far tendere la materia sonora. Ciò che caratterizza il brano è, appunto, l'idea di flusso continuo e di mancanza di sviluppo, poiché, alla consueta elaborazione del materiale viene sostituita la fusione tra gli elementi: risulta impossibile individuare nettamente un prima e un dopo e stabilire un quadro dettagliato di articolazione formale. Pur anticipando quelle tecniche che lo condurranno alla musica statica, Ligeti non espresse mai soddisfazione riguardo tale composizione, tant'è che dovettero trascorrere dieci anni prima che decidesse di pubblicarla.[64] Ma gli altri compositori non erano dello stesso parere: lo stesso Stockhausen, il quale aveva assistito direttamente alla creazione del brano, lo considerò un'opera riuscita proprio per il carattere di originalità che presentava. Infatti, escludendo la presenza incostante del glissando all'interno

62 *Ibid.,* pag. 33

63 Sarah Davachi, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 121

64 Richard Toop, *György Ligeti,* cit., pag. 61

di lavori dello stesso periodo ad opera di altri compositori, come avviene ad esempio nel succitato *Essay* di Koenig, *Glissandi* fu la prima composizione costruita integralmente su tale effetto.

A *Glissandi* seguì *Artikulation*, brano con un carattere del tutto contrastante, considerato "puntillistico" sotto alcuni aspetti; costruito mediante l'assemblaggio di frammenti isolati, trova nel contrasto il suo aspetto peculiare. Ulrich Dibelius lo descrive con queste parole:

> […] Si ha la sensazione di ascoltare di nascosto una conversazione o, più esattamente, mutevoli situazioni dialogiche: ora un vago mormorare, ora risposte aggressive, una violenta discussione, ora nuovamente trovate piacevoli che inducono all'allegria generale, o l'acquietamento, inoltre commenti palesati, un bisbigliare pettegolo, un lamentarsi soffocato, parentesi monellesche […].[65]

Notiamo come, in questo brano, la sezionatura, impossibile nel caso del pezzo precedente, risulta effettuabile; ma, in un certo senso, l'idea di base di tale composizione va in una direzione diametralmente opposta, poiché protende, appunto, ad un'articolazione ben definita della materia sonora, quasi come se si trattasse del linguaggio parlato.[66] Proprio per queste ragioni, considerabili un passo indietro nell'arco del cammino proteso verso una musica stratificata, dei tre pezzi elettronici, *Artikulation* fu quello che ebbe meno influenza nella produzione successiva.

Ciò non avvenne, invece, nel caso di *Pièce électronique n. 3*, il quale confluì in parte nella creazione di *Atmosphères*. In questo caso, l'intento del compositore è quello di creare un effetto di stasi attraverso la continua trasformazione della materia sonora, l'esposizione di stati mobili costanti e il ricorso a tessiture timbriche. L'uso delle tessiture, che saranno una costante nelle produzioni degli anni '60, consente di riacquistare un controllo verticale della composizione, non più possibile nel caso della costruzione attraverso sovrapposizioni di strati orizzontali.[67]

Tutto ciò verrà trasportato in *Atmosphères*, brano che costituirà l'attuazione pratica della teoria della micropolifonia. Ciò che colpisce è il tentativo ben

65 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 32

66 *Ibid.,* pag. 33

67 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 111

riuscito di trasferimento degli effetti creati sinteticamente, dal mezzo elettronico all'organico strumentale tradizionale, passaggio consentito da una solida conoscenza dell'orchestrazione e delle possibilità esecutive di ogni strumento. Proprio per questa ragione sono molti gli studiosi che ritengono che la tecnica compositiva di Ligeti, anche nella fase elettronica, sia stata sempre pensata come se fosse finalizzata agli strumenti acustici.[68] Tale ipotesi potrebbe avere buona validità, in quanto il sapiente utilizzo del mezzo orchestrale, non solo gli consente di riprodurre un effetto affine a quello elettronico, ma gli permette di ottenere ciò che il mezzo sintetico non era riuscito a dargli. Ed è proprio questo uno dei motivi per cui Ligeti deciderà di tornare alla scrittura tradizionale, senza però mettere da parte quelle conoscenze maturate negli anni trascorsi a Colonia. Tra le motivazioni, oltre alle già citate, vi era anche una ragione, in un certo senso estetica: Ligeti considerava il mezzo elettronico "illusorio", in quanto la trasformazione avveniva attraverso un processo compositivo e non mediante una manipolazione diretta della materia sonora. In altre parole, la percezione "reale" veniva ostacolata, poiché il compositore, per far risaltare determinate strutture doveva nasconderne delle altre; nel caso della musica tradizionale tali "mascheramenti", all'interno di procedimenti polifonici, avvengono da sé, in maniera del tutto autonoma.[69] Perciò se, da una parte, la musica elettronica risolveva il problema dell'interpretazione relegando il compositore ad unico e solo esecutore, e garantiva la creazione di un prodotto immutabile, d'altro canto, creava degli ostacoli alla percezione.
Tuttavia, il periodo trascorso a Colonia fu una fase decisiva per la sua carriera, non tanto per le conoscenze elettroniche in sè, ma per la notorietà pubblica acquisita; totalmente sconosciuto nel campo della musica d'avanguardia, giunse in Occidente come compositore di musica popolare, ma, prima di dissociare la sua figura dalla ricerca etnomusicologica del periodo ungherese, dovette attraversare diverse tappe. In questo passaggio dall'Ungheria all'affermazione in ambito internazionale, l'attività da teorico costituì un efficace strumento di mediazione. Nei primi anni trascorsi in Germania la sua fama fu dovuta ai numerosi lavori teorici che aveva condotto sulla musica

68 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 42
69 Sarah DAVACHI, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011, cit., pag. 142

d'avanguardia, solo successivamente venne riconosciuto come compositore. Infatti, nell'arco di tempo che va dal 1956 al 1960, la quantità di saggi e scritti analitici è sorprendente: regolarmente invitato nelle trasmissioni radiofoniche e curatore di molti saggi incentrati sulla musica elettronica e seriale, dedica gran parte del suo tempo allo studio della poetica weberniana, con l'intento di creare un volume comprendente l'analisi dell'intera produzione del compositore viennese, ma il progetto sfuma a causa degli impegni da critico sempre più fitti. Sono numerosi gli interventi radiofonici sulla musica elettronica, ma ancora di più quelli incentrati sulla musica seriale, circostanze che, o per stimoli derivati dall'ambiente, o per una maggiore acquisizione di conoscenze, portarono Ligeti a rivedere alcune posizioni estreme che erano emerse all'interno di Metamorfosi della forma musicale; alla luce di questo, è possibile che Ligeti abbia sempre voluto precisare gli anni di stesura dello scritto (1957-1958) proprio per mettere in evidenza i mutati contesti in cui sorse il saggio e quelli in cui si sviluppò il suo pensiero.[70]

Tra gli interventi pubblici degni di nota vi sono sicuramente quelli legati agli *Internationale Ferienkurse* di Darmstadt, ai quali Ligeti partecipò per quattro anni consecutivi in veste di teorico: nel 1958, nel 1960 e nel 1961 espose dei saggi sugli sviluppi della musica elettronica, nel 1959 presentò degli studi sulla poetica weberniana. [71] Nel 1963, inoltre, durante un colloquio tra Boulez e Adorno, ebbe l'occasione di conoscere il filosofo e musicologo tedesco. Adorno non conosceva Ligeti personalmente, ma aveva avuto modo di leggere alcuni suoi scritti; trovando interessanti alcune idee del compositore ungherese lo invitò a tenere dei seminari a Francoforte.[72] Grazie a questi interventi e, ancor di più, alla notorietà degli ambienti in cui si svolsero, Ligeti acquista finalmente una sua dimensione sulla scena internazionale e inizia a trovare terreno fertile in cui gettare i semi della sua nuova poetica: interrotta l'attività teorica si dedicò alla ricerca compositiva, trovando il punto d'arrivo in quella concezione grazie alla quale giunse alla fama, ovvero la "spazializzazione" della dimensione temporale.

70 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 39
71 *Ibid.,* pag. 34
72 *Ibid.,* pag. 61

2. Musica statica: la concezione del tempo nella produzione matura degli anni Sessanta

2.1. Influsso del pensiero adorniano sulla concezione del tempo in Ligeti

Nel corso del XX secolo gran parte della formulazione estetica e filosofica incentrata sul tempo ha visto la sua genesi nel pensiero bergsoniano, considerato determinante per la nozione di durata e per la centralità riservata alla dimensione dell'individualità. Il concetto di *durata*, intesa come vissuto della coscienza e successione di istanti di tempo quantificabili attraverso l'esperienza diretta del soggetto, diventa la base della riflessione sul tempo anche nel campo dell'estetica musicale.[73] E' opportuno sottolineare l'analogia che si presenta tra la durata percepita dalla coscienza e quella che si dà in musica: entrambe non si fondano sul principio di consequenzialità, ma sono la somma di percezioni del passato, che attraverso la memoria vengono unite a quelle del presente e proiettate verso quelle future in un'evoluzione continua. Appare dunque chiaro che presupporre un tempo musicale di tipo fisico entrerebbe in contraddizione con il principio stesso di percezione su cui la stessa musica si fonda (essendo questa legata al dato sensoriale); la percezione, infatti, basandosi sulla coscienza del soggetto, non coglie gli eventi attraverso intervalli di tempo identici tra loro, ma quantifica gli istanti a seconda del coinvolgimento del soggetto stesso.

Partendo dalla condivisione comune dell'idea della coscienza come chiave di interpretazione del tempo musicale, le riflessioni estetiche del novecento si diramano verso direzioni diverse. Analizzeremo nello specifico le posizioni assunte da Adorno, poiché costituiscono un importante tassello nella ricostruzione del pensiero ligetiano, con il quale presentano numerosi punti di contatto.

Adorno, nella *Filosofia della musica moderna*, pietra miliare della riflessione musicologica del XX secolo, tra le numerose problematiche affronta anche quella del tempo musicale, in rapporto alle due principali tendenze verso cui si stava dirigendo la nuova musica, dal suo punto di vista: le teorie progressiste di Schoenberg e il conservatorismo di Stravinsky.

Contrapponendo il tempo dello sviluppo adottato da Schoenberg a quello

73 Luigi RUGGIU, *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pag. 119

della giustapposizione, tipico della produzione stravinskyana, Adorno si schiera a favore del primo, considerandolo l'unico modello capace di manifestare il flusso della coscienza. In pieno accordo con le teorie bergsoniane, per Adorno il tempo autentico è quello che comporta un divenire, un flusso: tempo equivale a processo dinamico e tale processo può essere attuato solamente mediante un sistema che possa garantire il principio di consequenzialità. Tutto ciò, secondo Adorno, è negato alla musica di Stravinsky, la quale, basandosi sul "montaggio" e sulla giustapposizione degli elementi, non comporta un processo evolutivo e più che dispiegarsi nel tempo si materializza nella dimensione spaziale. Pertanto i due modelli vanno considerati rispettivamente come una manifestazione del tempo del divenire e dell'essere. [74]

Schoenberg, con i suoi procedimenti compositivi in cui vengono mantenuti i rapporti di tensione e distensione, rappresenta il tempo fenomenicamente vissuto, e quindi la soggettività; Stravinsky, al contrario, componendo tramite assemblaggio di elementi, tagli e sovrapposizioni, si svincola dalla logica del divenire e aderisce ad un tempo dissociato, oggettivo. Quest'ultimo, non essendo direzionale, secondo Adorno è un tempo deficitario, poiché non risponde ad un requisito fondamentale della musica, ovvero la condizione processuale. Risultato del tempo oggettivo è una musica che si riduce a pura forma esteriore e che tenta di trovare giustificazione solamente nella sua stessa struttura. Ma il flusso, condizione a priori della musica, non può essere ingabbiato in uno schema che risponde ad una logica esteriore: struttura e dinamismo non devono escludersi, ma completarsi a vicenda. Ciò non significa che Adorno rifiuti l'idea di struttura o che non condivida la forma organizzata; al contrario, egli ritiene che la struttura sia un mezzo necessario per convertire la forma esterna di una composizione in "interiorità tensiva".[75] E tutto ciò è incarnato dalla musica di Schoenberg, la quale pur presupponendo una rigida organizzazione non viene meno alla necessità di sviluppo dialettico degli elementi.[76] Nel pensiero compositivo schoenberghiano, infatti, l'idea di

74 Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini. Dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, Tesi di Laurea in Estetica Musicale (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2004-2005, pag. 67

75 *Ibid.,* pag. 70

76 *Ibid.,* pag. 68

forma è strettamente connessa al concetto di sviluppo nel senso tradizionale del termine. A tal proposito appare lecito chiedersi come si possa parlare di sviluppo, e quindi di un divenire, in una musica che, basandosi sul sistema dodecafonico, prevede una rigida organizzazione e predeterminazione del materiale. Lo sviluppo, difatti, nella sua accezione classica, è legato all'idea di elaborazione motivica: come è possibile trasferire questa idea in una musica che non presenta un motivo?

> […] e che significa allora "sviluppo"? Ogni suono è elaborato tematicamente in base al suo rapporto con la serie, nessun suono è "libero"; […] La totalità dell'elaborazione tematica nella preformazione del materiale rende tautologica ogni visibile elaborazione tematica nella composizione stessa: perciò lo sviluppo in fondo diviene illusorio nel senso della stretta costruzione; […][77]

Appare dunque chiaro che quella che ne scaturisce non è una pura struttura esteriore in cui ogni elemento viene collocato secondo un sistema meccanico di antecedente e conseguente, bensì una forma in cui gli eventi musicali seguono il puro flusso del tempo.[78]Adorno, all'interno della sua dissertazione, insiste molto sul rapporto tra flusso musicale e flusso della coscienza, ritenendolo un "parallelo indiscusso" in tutta la musica composta fino alle soglie del XX secolo;[79] difatti, i rapporti di accumulo tensivo e di rilascio erano stati così tanto assimilati nel corso del tempo da diventare quasi un fondamento di natura. Le nuove tendenze si stavano invece discostando da tale concezione; ed è in difesa di tale principio che Adorno si schiera a favore di Schoenberg, il quale, con il suo metodo compositivo, era in grado di rispondere alle logiche evolutive della musica.

La poetica compositiva di Stravinsky per Adorno non era altrettanto idonea a garantire l'esplicazione di tale rapporto: essendo la sua musica un "mosaico" di sezioni, unite tramite semplice accostamento, non si può scorgere in essa un'idea di sviluppo. Infatti non è possibile distinguere un precedente da un successivo, individuare un culmine o una direzione unitaria del discorso musicale, proprio perché non esiste un discorso, o quantomeno non nasce in

77 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002, pag. 99

78 Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pag. 70

79 *Ibid.,* pag. 70

maniera articolata e consequenziale. Volendo rintracciare una logica evolutiva è compito dell'ascoltatore ricostruire tramite la percezione uditiva un filo conduttore che tiene uniti i vari episodi. Ovviamente dietro la scelta compositiva di Stravinsky vi è un preciso intento estetico, il quale si fonda su una concezione di tempo musicale totalmente differente da quella di Adorno e quindi indirettamente di Bergson. Come afferma egli stesso nella sua *Poetica della musica*, la musica è un' "arte cronologica" e in quanto tale presuppone un metro e delle leggi che ne regolino il movimento.[80] Parlare di cronologia, metro e leggi porta ad un inevitabile spostamento del punto di vista dal soggetto all'oggetto.

Sono queste le ragioni che inducono Adorno a parlare di tempo spazializzato; non presupponendo un divenire, gli episodi musicali appaiono accostati come in una dimensione spaziale, perdendo quella caratteristica tipicamente temporale legata alla materia sonora. Nella formulazione del suo pensiero Stravinsky risente in maniera preponderante del pensiero del filosofo Suvčinsky, tant'è che parte della filosofia di quest'ultimo confluisce nella *Poetica della musica* del compositore russo. [81]

Suvčinsky parte dal presupposto che la composizione musicale sia il risultato di intuizioni che si basano sul tempo.[82] Ma di che natura è il tempo cui fa riferimento? Il filosofo russo distingue due possibili tipologie temporali e suddivide la musica in due categorie: quella che si fonda sul tempo ontologico e quella che si basa sul tempo psicologico. Mentre la prima è una musica che nasce su una base di tempo fisico e quindi indifferenziato, la seconda è dominata dalla "volontà d'espressione" e si dispiega nell'instabilità di un tempo non scientificamente misurabile.[83]

Ovviamente tali tipologie conducono a risultati diversi: nel primo caso avremo una musica fondata sul principio di somiglianza e omogeneità, nel secondo una musica basata su contrasti e varietà. E' chiaro che le composizioni di Stravinsky rientrano nella prima categoria, poiché si crea aderenza tra tempo fisico e tempo musicale; come il tempo fisico scorre senza condizionamento alcuno, anche la sua musica procede senza dover rispondere a logiche

80 Igor Stravinsky, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, pag. 26
81 *Ibid*., passim
82 *Ibid*., pag. 26
83 *Ibid*., pag. 27

interiori e individualistiche.

Per Stravinsky, infatti "la musica si consolida nella misura in cui sa rinunziare alle seduzioni della varietà. Il contrasto produce un effetto immediato, la somiglianza ci soddisfa col tempo. Il contrasto è varietà, ma disperde l'attenzione. La somiglianza mira all'unità. La somiglianza propone soluzioni più difficili, ma con risultati più preziosi".[84]

Mentre per Stravinsky la somiglianza e l'unità sono degli ideali estetici a cui la musica deve saper rispondere, per Adorno sono essi stessi la causa di un tipo di composizione che "non si attua evolvendosi, ma in forza delle fenditure che la solcano".[85]

> […] la sintesi degli elementi parziali nell'opera progettata deriverebbe proprio dalla loro giustapposizione in quanto giustapposizione di elementi separati. In tal modo si dissocia però la stessa continuità temporale della musica. La musica di Stravinsky resta un fenomeno marginale poiché evita il dibattito dialettico con il decorso musicale nel tempo, che è invece sostanza di tutta la grande musica classica fin da Bach. Ma il trafugamento prestigioso del tempo non è un'acquisizione improvvisa di Stravinsky […][86]

Adorno sostiene infatti che la concezione di un tempo dissociato non è creazione della poetica stravinskyana, ma affonda le sue radici nella musica di Debussy. Il compositore francese, infatti, con la sua musica priva di slanci e di giochi di "ostruzione e rilascio", anticipa le idee di una musica spazializzata, sospesa, quasi senza tempo.[87] Nelle sue composizioni vi sono dei blocchi di tempo, quasi indipendenti tra di essi, tant'è che è impossibile cogliere un intento direzionale. La sua musica più che esplorare la profondità si limita quindi ad una superficialità esteriore. [88]

L'approdo a tale superficialità non va ricercato nell'uso che fa dell'armonia o nella sua predilezione per la modalità piuttosto che per la tonalità; anche se quest'ultima possedeva al suo interno una dialettica delle parti verso il

84 *Ibid*., pag. 27
85 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 179
86 *Ibid*., pag. 179
87 Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pagg. 68-69
88 *Ibid.,* pag. 69

tutto e un movimento direzionale, secondo Adorno, è possibile affermare che non rappresenta una condizione indispensabile. Infatti Schoenberg con il suo metodo dodecafonico, ben lontano dalla tonalità, era stato ugualmente in grado di mantenere tali rapporti di tensione e distensione: ciò perché è la forma a determinare lo slancio di una composizione, non il tipo di "linguaggio" che viene utilizzato. Quindi la modalità, nel caso di Debussy, e la serie, nel caso di Schoenberg, dovrebbero essere dei semplici mezzi attraverso cui esplicare la dialettica della musica; la mancanza di tale rapporto dialettico nella musica debussyana non deve essere attribuita quindi alla modalità, bensì ad una concezione della forma che nega lo sviluppo.

> […] la forma è imprecisa ed esclude ogni "sviluppo" […] Non esiste "fine": il pezzo cessa come il quadro da cui si distoglie l'attenzione. […][89]

Adorno, nell'indagare le ragioni che hanno condotto ad una musica spazializzata, effettua un parallelismo con le arti figurative, sostenendo che quest'ultime avessero influenzato sia la concezione del tempo di Debussy che quella di Stravinsky: infatti, se il primo aveva risentito della corrente dell'impressionismo pittorico, il secondo era stato influenzato dal cubismo. Va tuttavia sottolineato che, secondo Adorno, l'arte del tempo e l'arte dell'immagine rispondono a logiche differenti e fra esse risulta pertanto impossibile trovare un punto di contatto: mentre la musica deve essere espressione del "divenire", le arti figurative derivano il loro pathos dall'"essere". Appare dunque chiara la contrapposizione tra necessità di movimento e condizione di staticità. [90]

Per quanto riguarda il rapporto fra l'impressionismo pittorico e la musica di Debussy, l'analogia tra le due appare ben evidente. Come l'impressionismo rifiutava la prospettiva, prediligendo l'accostamento alla profondità, la musica di Debussy si basa su una dimensione superficiale dello spazio, in cui il suono sembra quasi sottratto alla sua natura temporale. Il risultato è una composizione geometrica che mira all'esteriorità, anzichè al dinamismo

89 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 180. Le affermazioni di Adorno (riguardo la concezione della forma, il suo rapporto con il linguaggio, l'idea di sviluppo) sono discutibili; ma, in generale, tutta la contrapposizione tra Schoenberg e Stravinsky va inquadrata all'interno di un contesto teorico fortemente ideologizzato, che in questa sede ci si deve limitare ad evidenziare, senza poterlo analizzare più dettagliatamente.

90 Brent WATERHOUSE, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, cit., pagg. 69

interiore.[91]

Estremamente geometriche sono anche le composizioni di Stravinsky, il quale però proviene da una concezione dello spazio totalmente differente rispetto a quella impressionista. Influenzato dal movimento cubista, la sua musica è costituita da accostamenti netti, tagli e sovrapposizioni, analogamente alla giustapposizione di elementi su una tela. Il conflitto tra bidimensionalità della superficie e profondità dello spazio, presente anche nell'impressionismo pittorico, viene risolto dal cubismo attraverso la possibilità di molteplici punti di vista.

Notiamo quindi che lo spazio geometrico nella musica di Debussy e Stravinsky si viene a creare in maniera diversa: nel primo caso la "superficialità" si crea mediante la confluenza di un elemento nell'altro, col risultato di sezioni prive di sviluppo e dai contorni sfumati, nel secondo caso la "finzione del puro e semplice esserci" viene raggiunta tramite l'accostamento netto degli elementi.[92]

> In Debussy i singoli complessi timbrici erano ancora mediati tra loro […]. Il suono non è destituito ma si libra ogni volta oltre i propri confini. Mediante questo confluire delle parti tra loro si formava qualcosa come un'infinità sensibile, e con lo stesso procedimento si poterono produrre nei quadri impressionisti, di cui la musica assorbì la tecnica, effetti dinamici di luce, grazie a macchie di colore poste le une accanto alle altre. […] Stravinsky ha continuato direttamente la concezione spaziale piana della musica di Debussy […]. L'innovazione consiste propriamente in ciò, che i fili di collegamento tra i complessi vengono recisi e i residui del processo dinamico differenziale vengono demoliti. I complessi parziali si fronteggiano nello spazio con ostilità. […] La spazializzazione diventa assoluta: l'aspetto atmosferico, in cui tutta la musica impressionista racchiude qualcosa del tempo soggettivo dell'esperienza, è tolto di mezzo.[93]

2.2. Tempo e spazio in Ligeti

Nella seconda metà del Novecento furono diverse le tendenze compositive e le speculazioni filosofiche che giunsero a mettere in crisi il concetto di

91 *Ibid.,* pag. 69
92 Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 181
93 *Ibid.,* pag. 69

direzionalità del tempo; in campo prettamente musicale si ebbero due principali conseguenze: l'impossibilità di percezione di un flusso temporale e la crescente predominanza dello spazio.

Per quanto concerne il primo punto, le cause che portarono alla perdita di continuità dello scorrere temporale furono la composizione basata su tempi simultanei differenti, l'assemblaggio di profili tra di essi indipendenti, il preordinamento degli eventi con il risultato di una forma globale pressoché statica; si tratta di caratteristiche per lo più riconducibili alle composizioni della serialità integrale. Quanto al secondo punto, gli esperimenti della musica elettronica, il dislocamento delle fonti sonore ottenuto mediante l'uso di altoparlanti e le composizioni per gruppi autonomi portarono all'introduzione dello spazio reale all'interno dell'esecuzione musicale. Appare ben chiaro che, partendo da un punto d'origine comune, ossia la perdita di direzionalità del tempo, le due tendenze giungono a risultati opposti: nel primo caso si ottiene un livellamento degli elementi, con la sola possibilità di percezione delle costanti strutturali generali; nel secondo caso si ottiene la dissociazione della dimensione temporale.[94]

Pertanto, il contesto in cui si formò il pensiero ligetiano era già atto al superamento della pura indagine temporale e si stava dirigendo verso l'esplorazione della dimensione spaziale, al fine da stabilirne l'incidenza all'interno della logica compositiva. Le prime indagini riguardanti l'aspetto spaziale si concentrarono su uno spazio reale, con particolare riferimento alle composizioni per gruppi: in questa fase il dislocamento delle fonti sonore fu considerato un mezzo finalizzato alla percezione distinta degli eventi musicali, oltre a rappresentare un efficace strumento evocativo: "raffigurare" in modo approssimativamente concreto, anche su un piano visivo, le idee di avvicinamento e allontanamento diveniva così possibile. Ma tutto ciò non riguarda lo spazio cui fa riferimento Ligeti, poiché, nel suo caso, la dimensione su cui far poggiare la composizione deve essere creata in riferimento alla percezione uditiva, e pertanto si configura come qualcosa di assolutamente immaginario.[95]
Nell'esporre il suo pensiero a riguardo, Ligeti, a differenza di quanto aveva fatto nel caso della forma, parte dagli aspetti compositivi per giungere ad

94 Rosa Maria MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità – La "Scala del diavolo" tra arte e matematica*, Giornale di filosofia, 2012, pag. 17
95 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 253

una codificazione generale; attraverso il procedimento deduttivo, ossia, mettendo per iscritto la teoria a partire dalla pratica, evita quei problemi che a volte si generano nel passaggio dal piano teorico alla messa in atto.

Il primo punto della sua riflessione verte sul rapporto tra tempo e spazio: dando per assodata l'idea di musica come manifestazione del tempo, sposta la sua attenzione sullo spazio, insistendo sull'inscindibilità delle due dimensioni, non solo da un punto di vista della realtà fisica, ma anche nell'ambito artistico.

Nell'illustrare il sottile rapporto tra spazio e tempo fa riferimento allo "pseudomorfismo con la pittura", dimostrando attraverso esempi legati alle arti visive alcune costanti rintracciabili anche nel campo musicale. Il parallelismo con il pensiero adorniano è lampante, considerando che gran parte degli argomenti trattati da Ligeti e diverse conclusioni cui giunge trovano totale corrispondenza nella *Filosofia della musica moderna*. Ligeti conosceva molto bene lo scritto e di ciò vi è diretta testimonianza nelle pagine conclusive di *Metamorfosi della forma musicale*, in cui fa ricorso ad alcuni passi tratti dall'opera di Adorno per argomentare e sostenere le sue teorie.

Uno dei principali punti di contatto è, appunto, quello dello "pseudomorfismo con la pittura"; mentre Adorno usa tale espressione in riferimento alla musica di Debussy e di Stravinsky, in cui vede rispettivamente il parallelismo con l'Impressionismo pittorico e con il Cubismo, Ligeti utilizza la terminologia adorniana in merito alla musica elettronica. Quest'ultima, infatti, presupponendo un rapporto diretto tra creatore e opera e consistendo in un'unica e sola realizzazione, sottratta alle variazioni che genera la ripetizione, presentava una forte affinità con le arti plastiche; l'opera musicale, nel primo caso, e quella figurativa, nel secondo, sono accomunate da una stessa condizione, ovvero l'immutabilità nel tempo.[96]

> In effetti, possiamo anche osservare lo pseudomorfismo della pittura con la musica. Lo si trova nell'arte semi-astratta di Paul Klee, ed è particolarmente pronunciato in lavori non-oggettivi, soprattutto nei pittori astratti non-geometrici del giorno d'oggi. Situazioni un tempo considerate specifiche della sfera musicale vengono ora presentate visualmente. E' da notare che la vicinanza

96 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 235

> tra la pittura e la musica cresce quanto più tali arti si ritengono "autonome" e dichiarano di produrre "forme pure".[97]

E le forme pure, nell'analisi condotta da Ligeti, possono essere rintracciate in tutti quei metodi compositivi che, come avviene nel caso della musica elettronica, prevedono un rapporto diretto con il materiale, il quale diviene allo stesso tempo oggetto e fine della composizione.

Il parallelismo con le discipline figurative non si esaurisce nel semplice accostamento tra arti appartenenti a sfere diverse, ma è un preambolo a quello che sarà il vero argomento d'interesse del compositore, ovvero l'effetto di spazializzazione. Il legame con la dimensione dello spazio è evidente poiché trasformare in suoni caratteristiche peculiari delle arti visive si traduce in un passaggio dell'evento sonoro dalla dimensione del tempo a quella dello spazio. Ma tale spostamento presuppone quindi l'assenza di incidenza del dato temporale? La risposta di Ligeti è ovviamente negativa, poiché scindere la musica, che è movimento, dal tempo, che ne è la manifestazione, significa contraddire l'essenza stessa dell'evento sonoro. Infatti, durante l'esposizione del pensiero, l'idea di una musica intesa come "primario fenomeno temporale" non viene mai meno.[98]

Tornando al rapporto spazio-tempo, notiamo come l'idea di inscindibilità sia un dato indiscusso, a prescindere dal contesto di riferimento; secondo Ligeti, anche all'interno della pittura, la quale appartiene alle arti dello spazio, è presente in maniera intrinseca la dimensione del tempo. Nella raffigurazione di un qualsiasi corpo o oggetto vi è, infatti, la presenza di un movimento solidificato; il movimento è dimostrazione diretta del tempo e, pertanto, rende possibile la deduzione secondo cui ciò che è rappresentato in modo del tutto statico contiene al suo interno le implicazioni dello scorrere del tempo.[99] Nell'approccio contemplativo di un'opera figurativa, infatti, non può venire meno quell'immaginazione che ordina gli eventi anche su una linea temporale; la dimensione spaziale, essendo rappresentata in modo diretto, è invece reale, o meglio più vicina alla realtà. Usiamo l'aggettivo vicina poiché anche nel caso dello spazio delle arti figurative la corrispondenza con la realtà non

97 *Ibid.,* pag. 235
98 *Ibid.,* pag. 27
99 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 260

è veritiera: nelle opere pittoriche, infatti, la tridimensionalità può essere ricostruita solo attraverso l'illusione.

Pertanto, così come nelle arti figurative lo spazio evoca il tempo, in musica è il tempo ad evocare lo spazio. Ma in questo secondo caso la deducibilità della seconda dimensione è ancora più problematica, poiché già il concetto di tempo non è soggetto ad inequivocabilità; inoltre, mentre nel caso delle arti visive la raffigurazione è un dato concreto e constatabile nel tempo, la percezione musicale è del tutto effimera, poiché oltre ad essere legata al momento dell'esecuzione, tranne poche eccezioni, come appunto quella della musica elettronica, è soggetta a mutabilità.

Subentra qui l'importanza del dato storico: mentre nelle arti figurative, escludendo la pittura astratta, il rapporto con il tempo risulta sempre deducibile, a prescindere dal periodo storico e dal movimento stilistico di riferimento, la deducibilità dello spazio in musica è indissolubilmente legata all'ambito in cui la composizione nasce. A tal riguardo Ligeti, come suo solito, traccia un percorso di illustrazione delle tappe che condussero alla spazializzazione dell'evento sonoro, analizzandone i metodi laddove se ne riscontra la presenza.

Il punto di partenza di tale indagine consiste nell'analisi della musica tonale, in cui si riscontra un grado di spazializzazione nullo; ciò è dovuto alla totale predominanza del fattore temporale, garantito dalla presenza di un parametro ordinatore vettoriale ed unidirezionale. La consequenzialità degli eventi è quindi la caratteristica più evidente, ed è proprio grazie ad essa che le composizioni appartenenti a tale ambito possono essere percepite lungo un arco narrativo, come se si trattasse di un racconto. L'unidirezionalità del decorso temporale e la connessione tra gli eventi sono consentite, inoltre, dall'uso di formule cadenzali, le quali contengono al loro interno sia il passato che un'anticipazione del futuro; risulta, pertanto, abbastanza semplice prevedere lo svolgimento degli eventi musicali e i loro punti di arrivo.

> […] i singoli momenti della musica gerarchico-tonale non si limitavano ad affermare la propria mera "presenza", ma racchiudevano in se stessi anche l' "appena passato" e nello stesso tempo indicavano l' "immediato futuro". […] La musica, grazie a questa facoltà di toccare il futuro immediato, era quindi in grado di "negoziare" singoli punti o anche dividersi in diverse linee parallele

> di eventi, ma il suo corso formale era limitato ad un'unica direzione di movimento nel tempo. Il flusso in avanti della musica era inoltre garantito dal pulsare del ritmo, generalmente uniforme. Se avvenivano eventi inaspettati, la frettolosa immaginazione dell'ascoltatore li confrontava immediatamente con ciò che essa si aspettava e sperava; tali eventi non venivano avvertiti come esitazioni nel flusso temporale, ma piuttosto come una diversione o una diramazione, sempre naturalmente nella stessa direzione della corrente generale. Questo tipo di consequenzialità dava un'aura di logica alle forme tonali; di qui la loro "somiglianza col linguaggio" […].[100]

La seconda tappa, invece, coincide con quello che, secondo Ligeti, può essere considerato l'inizio della "conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali";[101] ciò è espresso in riferimento alla musica di Debussy e di Stravinsky. Condividendo il pensiero adorniano circa il parallelismo tra le loro musiche e le arti figurative, nello specifico con l'Impressionismo, nel caso del primo, e del Cubismo, nel caso del secondo, Ligeti individua l'origine della spazializzazione nelle tecniche compositive adoperate. Mentre Debussy utilizzava impasti sonori che confluivano l'uno nell'altro, prediligendo la continuità rispettoall'idea di contrasto, Stravinsky procedeva tramite accostamenti di "pannelli" sonori tra di essi scollegati, creando così un effetto di discontinuità e di cambiamenti improvvisi. Pur partendo da presupposti agli antipodi, i due compositori giungono ad un medesimo risultato, ovvero la manipolazione del flusso temporale. Né la continuità, né il contrasto sono in grado di rispondere alle logiche dell'unidirezionalità; nel caso di Debussy si giunge ad un tempo ciclico in cui non è ravvisabile un'evoluzione vera e propria che dall'inizio conduce ad una fine, in Stravinsky si ottiene una dissociazione del tempo, poiché gli eventi presentati, nella loro successione, non rispettano le leggi della consequenzialità. In quest'ultimo caso il tempo diviene reversibile, poiché le immagini sonore potrebbero essere tranquillamente scambiate senza modificare alcuna caratteristica formale della composizione. Sono queste le ragioni che inducono Ligeti a parlare di spostamento della percezione dal campo prettamente uditivo a quello visivo: non potendo più seguire un arco narrativo, l'ascoltatore, localizza gli eventi sonori nello spa-

100 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 236
101 *Ibid.,* pag. 235

zio. A sostegno della sua tesi, Ligeti, all'interno di *Metamorfosi della forma musicale*, si serve ancora una volta del pensiero adorniano:

> […] Il corso della forma non viene più avvertito come un processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo. Così lo sguardo spazia sulla tela […].[102]

Il livello successivo di spazializzazione, per Ligeti, coincide con la nascita della dodecafonia; la costruzione di un "discorso musicale" per mezzo di sovrapposizioni di linee orizzontali, determinate dall'uso della serie, conduce ad un alto grado di permeabilità, come illustrato all'interno di *Metamorfosi della forma musicale* (cfr. § 1.2.1.) . Anche se nella musica di Schoenberg, ad esempio, la novità non riguarda l'aspetto formale, ma l'uso dei materiali, il mantenimento delle forme "classiche" non consente comunque una narratività significativa. Lo stesso si può dire del puntillismo weberniano, in cui la dissociazione del flusso temporale si ottiene mediante la presentazione in successione di elementi simultanei, con l'effetto di "un improvviso, sconcertante groviglio nel flusso temporale".[103] In entrambi i casi il risultato finale è un assetto globale quasi privo di dinamismo; la direzionalità, a livello percettivo, può essere ricostruita solo stabilendo dei rapporti tra gli eventi sonori, assemblando il tutto come se si trattasse di "architetture nello spazio". [104]

Ma, se la dodecafonia aveva lasciato ancora possibilità di costruzione di un arco temporale, la serialità integrale, per dirla con le parole di Ligeti, "è nata sotto il segno di una staticità totale, perché in essa le forze che spingono il flusso sono state neutralizzate".[105] La forza della direzionalità è stata, infatti, distrutta da tecniche atte ad interpolare e dissociare il concetto stesso di tempo. La scrittura per strati, le strutture poliritmiche, la distruzione della forma, la rinuncia all'idea di irreversibilità del flusso sonoro, ancora una volta inducono l'ascoltatore a "visualizzare" gli eventi nello spazio, quasi come se si trattasse della pittura "simultaneistica" di Picasso.[106]

102 *Ibid.,* pag. 235
103 *Ibid.,* pag. 237
104 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 261
105 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 237
106 *Ibid.,* pag. 237

Fin qui abbiamo esposto tutte quelle tecniche compositive che inducono l'ascoltatore alla creazione di uno spazio immaginario; ma, verso la metà del Novecento, come precedentemente accennato, i compositori iniziarono a servirsi dello spazio reale. Ne sono un esempio *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen, *Dialogue de l'ombre double* di Boulez, o *Duel* e *Stratégie* di Xenakis, in cui vi è la reale dislocazione dello spazio, ottenuta tramite il distanziamento delle fonti sonore.[107] Il vantaggio di questi brani, rispetto a quelli in cui lo spazio può essere costruito solo a livello immaginario, sta nella conservazione dell'aspetto temporale dei singoli strati, poiché la distanza ne ostacola la fusione in un unico evento; spazio e tempo coesistono senza che ci siano prevalenze dell'uno sull'altro.[108] Il giudizio di Ligeti su queste esperienze non è tuttavia positivo, poiché l'utilizzo dello spazio reale conduce alla "perdita dell'intimità":[109]

> Questi grandi pezzi per orchestra di Stockhausen o di Boulez in cui gli altoparlanti si trovano dappertutto e i gruppi strumentali sono sparsi qua e là, conducono involontariamente a qualcosa di grandioso quindi alla perdita di intimità. La questione cruciale è se, attraverso questo, non venga a ricrearsi proprio questo teatro – non lo intendo in senso negativo, è una constatazione – dunque una sorta di sinfonia gigante. Ci sono reazioni contro questo genere di musica, che tendono a riportare la musica a qualcosa di più intimo proponendo un ritorno allo spazio immaginario. Posso immaginare un brano che viene eseguito da un'orchestra nella disposizione normale sul podio e che però prevede categorie spaziali, esse vengono ottenute con i mezzi musicali, attraverso la componente rumoristica, l'uso di apparecchi per eco. Non si dovrebbe, quindi, sfruttare la reale disposizione nello spazio, ma le possibilità tecniche, cosa che finora non è stata utilizzata. […] Così sarebbe tutto più intimo e circoscritto su un unico podio, eppure l'effetto spaziale rimarrebbe presente.[110]

Appare chiaro che il punto verso cui converge l'intero pensiero ligetiano è la realizzazione di una dimensione spaziale illusoria, in cui la geometria delle forme sonore può essere ricostruita solo attraverso un adeguato trattamento

107 Richard TOOP, *György Ligeti,* cit., pag. 146
108 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 258
109 *Ibid.,* pag. 259
110 *Ibid.,* pag. 260

della materia sonora stessa. Tutto ciò porterà Ligeti alla ricerca dei mezzi più idonei per poter evocare al meglio la spazializzazione, e nel fare questo si servirà degli esempi del passato, attraverso scelte e sintesi. Il campo, però, si restringe ulteriormente se consideriamo che un postulato di base della poetica ligetiana doveva essere quello della totale difesa del concetto di irreversibilità temporale;[111] Ligeti dovette pertanto scartare quelle correnti compositive che, pur creando degli effetti di spazializzazione immaginaria, contraddicevano il naturale scorrere del tempo. Infatti, proprio per questa ragione, non ricorse mai alla tecnica del montaggio stravinskyano, poiché riteneva che un collage di immagini sonore tra di esse interscambiabili, pur contenendo la potenzialità della traducibilità in materia "spaziale", non fosse in grado di rispondere alla logica di un prima e un dopo. Si può dire lo stesso delle forme cicliche, in cui inizio e fine sembrano coincidere, sottraendosi al dominio del tempo; Ligeti preferì ad esse delle forme apparentemente statiche, in cui alla ciclicità viene sostituito un presente infinito.

Pertanto, alla luce degli innumerevoli risultati cui può condurre il trattamento degli aspetti formali, il compositore scelse una via differente per il raggiungimento dello spazio immaginario; anziché partire dall'aspetto formale si concentrò sul suono, e in particolar modo sul suo aspetto timbrico. Il timbro, come vedremo in seguito, non solo consentì un'efficace evocazione di immagini nello spazio, ma divenne un potente mezzo di articolazione formale.

Anche nel caso della componente timbrica Ligeti ricorre all'eredità del passato, e il compositore che più di altri si rivela essere anticipatore delle sue idee è Mahler; le costruzioni volumiche, le immagini di allontanamento e avvicinamento, la profondità e la prospettiva della musica del compositore austriaco saranno il punto di partenza del progetto ligetiano.

> Contrariamente agli "effetti spaziali" oggi così in voga, ottenuti attraverso una particolare disposizione di strumenti e gruppi strumentali (del resto ciò fu praticato anche da Mahler, per es. nelle Sinfonie 1, 2, 3, 8), un procedimento che sfrutta lo spazio reale (non soltanto quello compositivamente simulato), gli esempi mahleriani mostrano la possibilità di uno spazio immaginario, prodotto associativamente, che si crea soltanto all'interno e grazie alla musica: nella composizione non viene coinvolto lo spazio,

111 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238

> bensì viene composta l'apparenza di uno spazio. Personalmente ritengo che questi spazi "immaginari" – all'interno della musica pura, non quella teatrale o applicata – dal punto di vista artistico siano più significativi dello spazio reale, poiché corrispondono a un'esigenza fondamentale di ogni arte: simulare l'inesistente come se esistesse.[112]

E i primi tentativi ligetiani di manifestazione dell'inesistente, consistente nella trasposizione dell'evento sonoro su un piano visivo immaginario, sono debitori della musica di Mahler; infatti, il compositore ungherese sulla scia di quello austriaco, raggiunge i primi obiettivi proprio grazie al sapiente uso della massa orchestrale; ad essere determinante nella spazializzazione non è solo l'aspetto coloristico, dato dalla scelta di alcuni strumenti piuttosto che altri, ma soprattutto l'idea di massa, realizzata attraverso la densità degli strumenti utilizzati e precise scelte dinamiche. [113]

Sulla base dell'eredità mahleriana e degli spunti timbrici offerti dalla musica impressionista, Ligeti tracciò il percorso verso la ricerca di quel tempo statico che potesse finalmente condurlo alla raffigurazione spaziale della sua musica. Il timbro, pur essendo un elemento di fondamentale importanza ed insostituibile, non era in grado, da solo, di condurre agli obiettivi prefissati; era necessaria una tecnica compositiva che fosse in grado di ingabbiare il flusso del tempo, senza mettere a rischio il suo carattere peculiare di moto irreversibile. Punto d'approdo della lunga e travagliata ricerca fu la micropolifonia.

Il termine venne coniato dallo stesso compositore alla fine degli anni '50 per indicare una sottilissima trama polifonica in cui il movimento è così fitto e denso da essere indistinguibile all'ascolto; innumerevoli filamenti sonori si sovrappongono, si fondono con altri per generare nuove tessiture, senza che ci sia alcuna interruzione o cesura. Si tratta di un continuo ed inarrestabile "scivolamento" da uno stato all'altro; ciò che rende tutto questo possibile è la scelta di determinate timbriche, oltre ad un forte rallentamento ritmico globale che fa sì che il tutto appaia come una massa indistinta, permeata da movimenti così minimi da risultare statica.

La complessa polifonia di ciascuna parte è incorporata in un flusso

112 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 263
113 *Ibid.,* pag. 267

> armonico-musicale nel quale le armonie non cambiano improvvisamente, ma si fondono l'una nell'altra; una combinazione distinguibile di intervalli sfuma gradualmente, e da questa nebulosità si scopre che una nuova combinazione di intervalli prende forma.[114]

L'obiettivo di Ligeti è quello di ottenere in musica un processo analogo a quello fisico della cristallizzazione; nel passaggio dallo stato liquido a quello solido, i composti iniziano a configurarsi in cristalli ordinati, dopo aver attraversato una fase di entropia. L'intento del compositore è arrestare il processo di cristallizzazione un attimo prima che avvenga la formazione dei cristalli, immobilizzando il tutto nella fase di entropia: il composto non è liquido, ma non si è nemmeno configurato in cristallo; si trova in una fase di passaggio di stato.[115]

> Il procedimento tecnico-compositivo è come mettere un cristallo in una soluzione satura. Il cristallo a livello potenziale si trova nella soluzione ma diviene visibile solo nel momento della cristallizzazione. In modo simile vorrei dire che nella mia musica c'è uno stato di polifonia satura, in cui è insita la "cultura del cristallo", ma non la si può distinguere. Il mio intento è arrestare il processo, e fissare la soluzione satura un attimo prima della cristallizzazione.[116]

Il risultato è una musica priva di direzionalità, poiché le ramificazioni interne sono così tante da non poter determinare un unico indirizzamento; inoltre, considerando l'apparenza di staticità, si può anche affermare che il tutto sia svincolato da qualsiasi processo evolutivo. La musica procede, appunto, per immagini sonore, dal momento in cui è impossibile tracciare un arco di evoluzione o effettuare previsione sugli eventi sonori futuri; tutto ciò conduce ad un tempo "congelato", poiché il movimento diviene indistinguibile e assume le sembianze della stasi. Se analizziamo le scritture micropolifoniche ligetiane, osserviamo che vi è tutto eccetto stasi, poiché il movimento è incessante; tuttavia alla percezione questa scrittura di figure sonore mobili si rovescia nel suo opposto. La materia sonora raggiunge livelli di densità elevati, ciò che domina è il caos; ma tale entropia non è il risultato di una scrittura

114 *Ibid.,* pag. 268

115 Richard Toop, *György Ligeti,* cit., pag. 79

116 György Ligeti, *Interview with Péter Várnai*, in Ligeti in Conversation, tradotto da Gabor J. Schabert, Londra 1983, pag. 15

casuale, bensì l'effetto di un'organizzazione meticolosissima che consente la trasformazione dell'ordine scritto in disordine percepito.

Continuando ad analizzare la dimensione del tempo, ci si chiede che cosa consente l'apparenza di un tempo statico in presenza di una scrittura così mobile: la risposta risiede nel modo in cui viene articolata la forma. Come precedentemente affermato, la composizione di brani micropolifonici avviene tramite accostamento di stati sonori; tale accostamento non va inteso come un montaggio stravinskyano, ma indica il passaggio da uno stato all'altro senza che vi siano elementi di discontinuità. La continuità, creata per mezzo di ponti di collegamento aventi caratteristiche dello stato di provenienza e anticipazioni di quelle dello stato d'arrivo, non solo consente la fluidità generale, ma impedisce anche che ogni singolo stato abbia una fisionomia specifica. Il risultato è un sistema chiuso, permeato da movimento interno, ma non indirizzato.

Questa assenza di finalizzazione, causata dalla staticità dei blocchi sonori, impedisce l'instaurarsi della dimensione del tempo psicologico, scandita dal susseguirsi di eventi, facendo subentrare il tempo cronometrico; quest'ultimo, essendo omogeneo e neutrale, come la materia sonora in questione, consente uniformità e proietta immagini sonore nello spazio.[117] Rimane, però, ancora possibile parlare di linearità, poiché, nonostante la mancanza di direzione e l'assenza di flusso, dovuta ad una materia apparentemente statica, la condizione di irreversibilità temporale rimane immutata, poiché, per dirla con le parole dello stesso Ligeti, "un'autentica reversibilità contraddice l'intima natura del mondo sonoro".[118] Pertanto, non è possibile invertire senso di marcia perché ogni trasformazione è risultato della fusione tra precedente e successivo; inoltre, l'interscambiabilità degli stati è impensabile, poiché gli stati stessi non hanno un inizio e una fine veri e propri: cominciano lì dove qualcosa finisce, ma è impossibile stabilire il punto preciso in cui avviene il passaggio.

Pertanto, la dilatazione temporale ottenuta è data dall'assenza di contrasti e da mutamenti graduali, che possono essere colti solo da un punto di vista timbrico, ma non ritmico.[119] Ed ecco subentrare il dato ritmico, visto che fi-

117 *Ibid.,* pag. 269
118 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238
119 Rosa Maria MARAFIOTI, *Dal riduzionismo alla complessità – La "Scala del diavolo"*

nora la spiegazione della tecnica micropolifonica era avvenuta con esclusivo riferimento all'aspetto timbrico. In che modo viene trattato il ritmo all'interno di un tempo statico? La risposta risiede nella variazione continua della cellula ritmica, oltre alla scelta di configurazioni temporali che non contraddicano l'immobilità generale. Ciò non significa che debbano essere utilizzate solo ed esclusivamente figurazioni di lunga durata, poiché il tutto dipende dall'articolazione delle figure stesse: ad un infoltimento ritmico dovrà corrispondere sul piano timbrico una scelta che ne giustifichi la presenza. Ciò che veramente importa è che non si creino cellule ritmiche riconoscibili all'ascolto e possibili gerarchie, dovute al risalto di alcuni raggruppamenti piuttosto che altri. Il tutto deve rispondere alla richiesta di fluidità, essenziale per il conseguimento di un "tempo congelato".[120]

> La riconquista della dimensione temporale viene notevolmente favorita dall'idiosincrasia verso ripetizioni e simmetrie di ogni genere, ed anche dalla prevalente fragilità del materiale musicale che risulta da quell'idiosincrasia. La crescente diffidenza verso costellazioni già ascoltate comporta l'esclusione radicale di ostinati, e proibisce la comparsa di qualsiasi figura o caratteristica formale apertamente periodica. [121]

Alla luce di tutto ciò, appare sempre più evidente come l'approccio a questo tipo di musica debba essere simile alla contemplazione dell'arte figurativa: poiché il movimento, qualità primaria della musica, viene annullato, o meglio nascosto, l'ascolto avviene nella dimensione spaziale, trasformando il prodotto sonoro in oggetto.

> […] Dal continuum temporale, che dura "in eterno", mostro delle finestre che si aprono su un unico dettaglio in questo flusso temporale. Sono oggetti che sono lì da sempre, e che noi osserviamo ascoltando, per così dire, per un certo tempo. […] l'illusione, che la forma musicale che scorre davanti a noi esiste contemporaneamente nella sua totalità. Che il tempo subisca un arresto, venga portato alla stasi – precisamente questa è la mia esigenza interiore più profonda. Che la forma sia continuamente presente in tutti i suoi dettagli, ovviamente solo su un piano illusorio.[122]

tra arte e matematica, Giornale di filosofia, 2012, pag. 29

120 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 266

121 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 238

122 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 267

Concludiamo con un aneddoto molto caro al compositore: si tratta di un sogno d'infanzia, definito da Ligeti stesso premonitore, poiché sembra racchiudere al suo interno tutte quelle caratteristiche che contribuirono successivamente alla delineazione del suo pensiero.

> Un giorno, quand'ero ancora bambino, ho fatto un sogno. Sognavo che non riuscivo più a raggiungere il mio lettino che era munito di sbarre e aveva per me l'attrattiva di un rifugio sicuro; perché tutta la camera era riempita di una tela fatta di filamenti molto sottili, ma estremamente fitti e collegati, che assomigliavano abbastanza alla secrezione dei bachi da seta. Di fianco a me, altri esseri, altri oggetti rimanevano impigliati in questa gigantesca tela, tarme, coleotteri di ogni genere, che volevano raggiungere la luce diffusa da qualche debole candela, grandi cuscini sporchi, … residui di alimenti e altri detriti. Ogni movimento degli esseri presi nella tela provocava un tremito che veniva comunicato all'intero sistema; a causa di ciò, i cuscini oscillavano senza tregua, fatto che a sua volta provocava un ondeggiamento dell'insieme. Di tanto in tanto i movimenti che si attivavano reciprocamente divenivano tanto forti che il filamento si spezzava in molti punti e che alcuni insetti venivano insperatamente liberati, per essere ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva, nella tela ondeggiante. Questi eventi istantanei si producevano qua e là, modificavano progressivamente la struttura del tessuto che si faceva sempre più fitto; in certi punti si costituivano dei nodi inestricabili, in altri caverne nelle quali si tendevano fili, staccati dalla trama d'insieme a causa delle rotture. Le trasformazioni del sistema erano irreversibili; ogni stato passato del sistema lo era per sempre. Qualche cosa di indicibilmente triste emanava da questo processo: lo scorrere del tempo che, producendo irrimediabilmente il passato, vieta ogni speranza.[123]

2.3 Musica statica e tempo spazializzato: *Atmosphères*

Il 22 ottobre 1961, durante la "Festa della Musica" di Donaueschingen, venne eseguita *Atmosphères*, lavoro ligetiano per grande orchestra commissionato dalla "Südwestfung" di Baden-Baden, una tra le più importanti emittenti tedesche del tempo. Dedicato alla memoria di Mátyás Seiber, compositore ungherese scomparso in un tragico incidente, il brano inizialmente

123 Jean Pierre CRIQUI, *Tempo! Riflessioni*, Castelvecchi Editore, Roma 2000, pag. 49

doveva essere strutturato sotto forma di requiem, ma le fasi di composizione-condussero arisultati differenti; scritta totalmente secondo quei principi ideati nell'ambito della tecnica micropolifonica, divenne l'attuazione pratica dell'idea di una musica statica e di un tempo spazializzato.[124]

Già alla prima esecuzione ottenne grandi consensi di pubblico e di critica, tant'è che dovette essere subito replicata: la chiave del successo risiedette nel suo accentuato carattere di novità, non solo in rapporto alla precedente composizione ligetiana, ma anche in relazione al panorama della musica d'avanguardia. Basata sull'assoluto predominio dell'aspetto timbrico, la composizione rappresentò una novità assoluta non tanto per la scelta del timbro come elemento centrale della composizione, ma per il suo trattamento. Infatti, le composizioni timbriche erano già state ampiamente sperimentate dalla scuola polacca(basti pensare ad alcuni lavori di Penderecki o di Lutosławski), che tuttavia si era limitata ad utilizzare il timbro da un punto di vista effettistico, senza dargli un forte peso a livello formale, come invece accadde in Ligeti.[125]

Atmosphères, dunque, se da una parte rappresenta una svolta improvvisa nell'ambito della musica d'avanguardia, dall'altra, all'interno del pensiero teorico ligetiano, rappresenta il punto d'arrivo di un processo molto lento e travagliato:come si è visto, infatti, l'idea di musica statica nacque nel compositore all'inizio degli anni Cinquanta, ma le condizioni dell'Ungheria del tempo, le scarse conoscenze dei metodi della musica d'avanguardia e un pensiero ancora in fase embrionale e in via di definizione non gli consentirono di realizzare questo suo progetto; solamente dopo una gestazione di quasi undici anni, tutte quelle idee, sviluppatesi e modificatesi sotto l'influenza di nuove acquisizioni e conoscenze, riuscirono a vedere la luce e a raggiungere un peso tale da incidere sulle produzioni successive di alcuni compositori: ne sono un esempio *Sinfonia* di Luciano Berio o *Texture* di Aldo Clementi. [126]

Prima di addentrarci nell'illustrazione delle principali caratteristiche di *Atmosphères*, è necessario fare un passo indietro e ripercorrere le tappe che portarono all'elaborazione della micropolifonia ligetiana. Come già detto,

124 Francis BAYER, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, 1989, pag. 18

125 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 129

126 Pietro T. DE BERARDINIS, *Teoria dei sonemi: principi, estetica, modalità e tecniche di base*, Grin verlag, Norderstedt 2009, pag. 99

caratteristica peculiare di tale tecnica è l'apparente staticità creata mediante superfici sonore e colori orchestrali; notiamo, dunque, ancora una volta, come l'elemento timbrico ricopra un ruolo fondamentale: all'inizio della "carriera avanguardistica", le composizioni ligetiane infatti vennero spesso inserite nella categoria della *Klangkomposition*, termine adoperato per indicare le composizioni timbriche. In seguito, Ligeti, spiegherà come l'associazione dei suoi lavori alla *Klangkomposition* sia errata, dal momento in cui il timbro è un mezzo per conseguire l'obiettivo della staticità, ma non rappresenta esso stesso il fine delle sue composizioni.[127]

> Ultimamente si affastellano fraintendimenti e io vengo collocato sempre più spesso nella schiera dei "compositori di timbri". Ciò mi disturba, poiché l'invenzione dei nuovi timbri per me non è stata fine a se stessa, ma solamente un mezzo per la costruzione della forma. […] io non compongo i timbri "per sé", ma soltanto in vista della loro funzione formale. Il mio intento è proprio l'ideazione di nuove forme che sono tutt'uno con il loro materiale sonoro. [128]

Ad ogni modo, l'interesse per il parametro timbrico, testimoniato dagli studi dei "lavori timbrici" di altri compositori, condusse Ligeti a formulare delle vere e proprie teorizzazioni, non solo in merito alla sua musica, ma anche da un punto di vista più generale. Infatti, tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, il compositore organizzò una serie di incontri incentrati sul timbro, al fine di illustrare le possibilità di declinazione all'interno di metodi compositivi differenti.[129]

Conseguenza di tali incontri fu la messa per iscritto del suo pensiero all'interno del saggio *Stati, eventi, metamorfosi* del 1960.[130] All'interno di tali pagine viene effettuata una classificazione delle diverse manifestazioni timbriche: "complessi statici immobili", "complessi in movimento", "complessi globalmente statici, ma permeati da movimenti interni".[131]

La prima categoria, "complessi statici immobili", viene definita da Lige-

127 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 130
128 *Ibid.,* pag. 41
129 *Ibid.,* pag. 131
130 György LIGETI, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, tradotto da Jonathan Bernard in *States, Events, Transformations,* in *Prospectives of New Music* 31, no. 1, Princeton University Press, Princeton 1993
131 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 131

ti come la più semplice da realizzare e riguarda le composizioni timbriche rientranti nella *Klangkomposition,* come ad esempio le musiche di Penderecki e Lutosławski: la staticità si ottiene mediante l'utilizzo del colore come elemento predominante della composizione, una dettagliata programmazione dell'estensione nel registro, cui spesso consegue un livellamento degli intervalli, e l'utilizzo del cluster; quest'ultimo, dato dall'agglomerato verticale di suoni, costruito a partire dalla sovrapposizione di altezze secondo diverse possibilità (la costruzione, infatti, può essere cromatica, diatonica, pentatonica, per quarti di tono, ecc.), non viene utilizzato come effetto rumoristico, ma come mezzo timbrico, poiché, a seconda delle scelte effettuate, è in grado di riprodurre determinati effetti coloristici. Poiché all'interno del cluster non è possibile stabilire una direzione di movimento o un centro aggregatore specifico, l'effetto risultante sarà vicino alla staticità. La tecnica del cluster, infatti, sarà ampiamente utilizzata anche in *Atmosphères* proprio con l'intento di dare un'apparenza di immobilità.[132]

La seconda categoria, "complessi in movimento", riguarda in particolar modo la musica elettronica e tutte quelle tecniche compositive che si allontanano da una concezione puntuale del suono, e intendono la materia sonora come un qualcosa in divenire; tutto ciò viene realizzato tramite tecniche che prevedono la mobilità del suono, come può avvenire, ad esempio, all'interno di un glissato. Poiché il glissato consiste nel partire da un suono e raggiungerne un altro per mezzo del movimento, il risultato sarà proprio quello della mobilità. Ligeti utilizzò tale tecnica nel suo brano elettronico *Glissandi*, ma la sua presenza non è riscontrabile né in *Atmosphères*, né in altri lavori micropolifonici, poiché disattende la condizione di staticità.[133]

La terza categoria, "complessi globalmente statici, ma permeati da movimenti interni", è l'incarnazione della tecnica micropolifonica ligetiana; alla staticità globale, data dalla scelta di alcuni elementi, come ad esempio il cluster, o altri colori e dinamiche che generano superfici immobili, si aggiunge il movimento interno, dato da micro-intervalli, da sovrapposizioni di trame sonore, da "scivolamenti" da uno stato all'altro. Ma come è possibile creare un movimento interno che non modifichi l'immobilità generica? Al fine di non

132 *Ibid.,* pag. 131
133 *Ibid.,* pag. 132

intaccare la staticità globale, è innanzitutto necessario rinunciare a configurazioni ritmiche incisive e a timbri e dinamiche improvvisi, in quanto si creerebbero dei culmini. Inoltre, condizione fondamentale è non creare dei centri aggregatori o delle relazioni di somiglianza così forti da poter stabilire delle gerarchie; per evitare che si creino tali situazioni è necessario costruire l'intera composizione per parti reali, utilizzando tutti gli strumenti divisi, in modo daallargare ogni margine di possibilità; procedendo per parti reali è possibile sovrapporre contemporaneamente un alto numero di eventi, generando così del movimento brulicante, ma lasciando intatta l'immobilità della forma, data dall'alto grado di entropia che rende il movimento stesso indistinguibile.[134]Ed è sulla base di queste "conquiste" teoriche che nasce *Atmosphères*, il brano che, come già detto, inaugura una nuova fase della poetica ligetiana: lavoro complesso e articolato, forse il più dettagliato dell'intera produzione ligetiana, iniziò a prendere forma nell'estate del 1960, come testimoniato da una lettera del 19 agosto dello stesso anno, il cui destinatario è sconosciuto:

> Per quello che riguarda le mie occupazioni attuali: ho continuato a fare le analisi di Webern per tutto l'inverno, ma il libro non l'ho ancora terminato, (più mi addentro nel materiale, più il tutto sembra complesso – è davvero favoloso, cosa non si trova nella musica di Webern!). Probabilmente lo terminerei per l'estate, se mi occupassi solo di questo, ma nel frattempo è successo che finalmente (da qualche settimana) sento una tale nostalgia per comporre di nuovo, che ho abbandonato il libro e ho cominciato a scrivere un brano per orchestra [corr. brano per grande orchestra (senza percussioni)]. Ci sto lavorando anche adesso, sono quasi a metà. In realtà, il progetto lo avevo da tanto tempo. Sarà senz'altro un brano più radicale di *Apparitions*, non ci sono assolutamente più "figure" musicali, e c'è anche poco che si potrebbe definire "scrittura", ma soltanto "stati" che si trasformano gradualmente; nessun movimento improvviso, soltanto movimenti amebiformi (ma questo paragone è molto stupido). Tuttavia le masse sonore non saranno solo amorfe, ma anche trasparenti, reti sonore intrecciate differentemente. Raccontato in questo modo, sembra che si tratti di una specie di neo-impressionismo, ma non sarà assolutamente così. Ma non ne posso parlare tanto bene finchè non lo termino. Il brano avrà un carattere serio, forse anche triste. Dopo la morte di Seiber ho pensato di scrivere un brano "in memoriam" e se questo

134 *Ibid.,* pag. 133

> brano per orchestra sarà adeguato, lo dedicherò a lui – ma questo si può decidere soltanto quando il brano sarà finito. Il titolo sarà probabilmente "Espaces" (non ha niente a che fare con la "musica nello spazio", visto che c'è una normale disposizione dell'orchestra, piuttosto il carattere sarà come se fosse la musica dello spazio). Disposizione normale, notazione normale. Innovazioni non nell'esteriorità, piuttosto nel musicale. Non più costruzione seriale, eppure concepito secondo un'architettura molto severa (proporzioni temporali, modalità d'intreccio ecc.). Nessuna rete strutturale. Omissione delle percussioni: nessuna "innovazione" esterna: proviene dall'habitus musicale: no attacchi forti, nessuna figura, soltanto testura.[135]

Come si evince dalla lettera, gli obiettivi sono molto chiari: creare una musica statica per mezzo di trasformazioni degli stati sonori ed evocare la dimensione dello spazio; analizzando *Atmosphères* si può notare che tali obiettivi non sono stati affatto disattesi. Le discrepanze rispetto al progetto iniziale si riscontrano nel titolo dell'opera e nella sua forma, in quanto non fu strutturata come un requiem. Quanto al titolo, che originariamente doveva essere *Espaces*, considerando la forte incidenza della dimensione spaziale all'interno di questo lavoro, Ligeti decide di modificarlo in *Atmosphères* in ragione dell'ambivalenza del termine:

> […] l'ascoltatore potrà percepire alcuni strati atmosferici, fluttuanti, vaghi, senza contorno, che si fondono a vicenda. D'altra parte , un'atmosfera nel senso figurato – mi permetto di sperare che il pezzo, se non è direttamente espressivo, ha comunque una dimensione emotiva, affettiva, abbastanza precisa, da implicare l'idea di atmosfera nel senso climatico […].[136]

Dalle parole di Ligeti traspare che il termine può essere inteso sia in senso proprio, quindi come atmosfera da un punto di vista scientifico, sia in senso figurato, come atmosfera psicologica: a testimonianza del primo punto vi è la ricorrente terminologia scientifica adoperata dal compositore, che parla infatti di strati, passaggi di stato, fusione; d'altro canto, vi è un'accezione psicologica, in quanto il compositore spera di conferire al pezzo un carattere

135 *Ibid.,* pag. 147

136 György LIGETI, *D'Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in Musique en Jeu, no. 15, pag. 110

che coinvolga la dimensione emozionale. Ciò che appare davvero interessante è il modo in cui Ligeti sviluppa le idee di atmosfera: all'interno di un'atmosfera statica, associabile alla dimensione scientifica, inserisce, attraverso la micropolifonia, una componente dai contorni mobili, la quale potrebbe simboleggiare l'aspetto psicologico.[137] Il risultato è una musica basata sulla continuità, garantita dai micro-movimenti interni, e sulla staticità, realizzata per mezzo delle superfici sonore. Il fatto che Ligeti parli di superfici sonore accentua ancor di più la dimensione spaziale; infatti, tali superfici devono essere considerate come degli oggetti in cui non accade nulla: l'esistenza di un movimento può essere solo immaginata, analogamente a quanto avviene nell'osservazione di un quadro.

> […] è una musica che dà l'impressione di scorrere con continuità, come se non avesse né inizio, né fine. Quello che noi sentiamo è una porzione di qualcosa che è già iniziato da sempre…Ci sono pochissime cesure; la musica continua a scorrere. La sua caratteristica formale è di essere statica: dà l'impressione di ristagnare. Non è che un'impressione. All'interno di questo ristagno, di questa staticità, ci sono delle trasformazioni progressive. Penserei qui ad una superficie d'acqua, su cui si riflette un'immagine. Questa superficie via via si increspa, e l'immagine scompare, ma molto gradualmente. L'acqua ridiventa liscia e noi vediamo un'altra immagine.[138]

Ligeti descrive così i passaggi da uno stato all'altro, insistendo sul concetto di mobilità apparente; così come l'acqua, increspandosi, deforma e mette in movimento le immagini per poi tornare nello stato di quiete, occupando la stessa porzione di spazio, allo stesso modo il processo si riflette nella materia musicale. Tuttavia, pur parlando di staticità e trasformazioni continue, Ligeti afferma di aver composto il brano a strati; anche se essi non sono udibili, è possibile effettuare una sezionatura sulla partitura, in quanto quest'ultima è organizzata secondo precise disposizioni riguardo ogni sezione.

Il brano, infatti, è composto da 21 sezioni, meticolosamente organizzate sia dal punto di vista timbrico che, ancor di più, da quello delle durate; Lige-

137 Francis BAYER, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, cit., pag. 19

138 György LIGETI, *D'Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in Musique en Jeu, no. 15, cit., pag. 110

ti, infatti, esprime in secondi l'intervallo di tempo in cui ogni sezione dovrà dispiegarsi. Il procedimento mediante cui giunge a fissare le durate non è chiaro, in quanto si potrebbe trattare di un procedimento matematico non ben definito; i principali studiosi di tale lavoro ligetiano, Kaufmann, Nordwall e Salmenhaara, pur avendo avuto la possibilità di discutere dell'aspetto matematico con lo stesso compositore, non sono in grado di stabilire con esattezza di che tipo di calcolo si tratti.[139] Ciò che invece è certo è che le durate siano state organizzate in modo da trovare un giusto equilibrio sul piano dell'articolazione formale; le sezioni, infatti, devono rispettare determinate condizioni: non devono essere troppo brevi, perché da stati diventerebbero eventi, non devono essere troppo lunghe, poiché potrebbero imporsi come culmini e ostacolerebbero l'idea di flusso ininterrotto, inoltre, non vi devono essere simmetrie, poiché la ricorrenza di un dato stato creerebbe anch'essa un culmine. Tuttavia, quest'ultima condizione, a differenza dei propositi, espressi anche in una lettera a Stockhausen, non viene rispettata:

> In questo modo non vengono evitate soltanto le simmetrie, ma anche le somiglianze nelle proporzioni delle sezioni adiacenti: la successione delle durate è stata scelta in modo che la stessa proporzione tra due sezioni consecutive non si ripeta più in seguito.[140]

L'obiettivo di questa lettera, al di là dell'esposizione del progetto compositivo, vuole essere una dimostrazione di come sia possibile costruire una materia organizzata senza ricorrere alla serializzazione dei parametri: la scelta di Stockhausen come destinatario non è affatto casuale.[141]

Infatti, anche se l'organizzazione, come postulato di base, può essere interpretata come un tratto ereditario della tecnica seriale, il discostamento vero e proprio si nota nella modalità in cui si dispiega; infatti, nel caso di Ligeti, tale organizzazione serve solamente a creare un contorno ordinato per un contenuto entropico. Inoltre, Ligeti, partendo dall'idea che il risultato debba essere molto vicino all'immaginario, per far sì che tutto ciò sia possibile, non esclude la possibilità di apportare modifiche in corso d'opera, qualora gli schemi preparatori non rispondano all'immagine prefissata. Infatti, sono diversi i casi

139 Ingrid PUSTIJANAC, *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario,* cit., pag. 243
140 *Ibid.,* pag. 246
141 *Ibid.,* pag. 246

in *Atmosphères* in cui in fase di composizione Ligeti effettua delle modifiche: basti pensare alle simmetrie che, come già detto, a discapito del progetto iniziale, si vengono a creare tra le sezioni.[142]

Il motivo per cui l'intera struttura non sia riconducibile ad un preciso calcolo matematico risiede nelle continue correzioni delle infrastrutture geometriche, le quali vengono "adattate all'esperienza".[143]

L'intera composizione è assoggettata alla rigidità del calcolo, ma ciò che costituisce una novità importante non è il calcolo in sé, riscontrabile anche nella serialità integrale, ma il suo effetto: un ordine scritto genera un caos percepito. Anche nel caso della serialità integrale il calcolo minuzioso del dettaglio conduce al disordine, ma tra le due correnti esiste una differenza sostanziale: mentre il caos della serialità è il risultato involontario di un procedimento meccanico, nel caso di Ligeti, si tratta di una condizione voluta.

Il paradosso ligetiano, infatti, consiste proprio in questo, nel progettare una struttura minuziosa, calcolata nei minimi dettagli, assoggettata al dominio numerico, ma assolutamente non udibile: infatti, nel momento dell'ascolto, non è possibile individuare alcuna sezione.

In sintesi, possiamo notare come il percorso ligetiano, come la sua musica del resto, si sia sviluppato all'insegna della continuità; le tracce del passato sono sempre presenti, anche se in nuove forme, e gli insegnamenti tratti dalla variegata esperienza stilistica vengono declinati in base alle esigenze, senza mai perdere la loro validità. Ogni tappa del suo percorso è stata assolutamente indispensabile, poiché, in un periodo di profonde trasformazioni e ampie possibilità, ha concesso al compositore il grande privilegio della scelta. Non si trattò mai di scelte radicali e improvvise, ma sempre di passaggi meditati in cui vecchio e nuovo coesistono e si fondono, facendo prevalere la logica della conciliazione su quella del contrasto.

La sua produzione si colloca come anello di congiunzione tra realtà storiche, sociali ed artistiche diverse: imposizione e libertà, tradizione e avanguardia, istinto e prassi costituiscono le chiavi di lettura del pensiero ligetiano.

Il segreto del suo successo risiede nella capacità di aver trovato la giusta dimensione nell'equilibrio, condizione che lo indusse ad evitare posizioni

142 *Ibid.,* pag. 243
143 AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pag. 79

estreme e assolutistiche. Un atteggiamento di controtendenza in un periodo storico in cui si cercava di imporre il proprio modello come se fosse un assioma, con il pretesto di dare alla musica fondamenti indiscutibili. Tutto ciò non riguardò Ligeti, il quale, al contrario, nell'arco della sua carriera ribaltò più volte il suo pensiero e ripensò i concetti più consolidati della storia della musica al fine di offrire nuovi spunti di interpretazione: un lavoro di continua ricerca in cui niente costituisce un punto d'arrivo, ma solo una delle possibili visioni.

Ed è in questo quadro che si inserisce la sua indagine sul tempo, rappresentazione evidente del desiderio e, al contempo, del coraggio del compositore di scardinare tutte quelle teorie che, nel corso di una tradizione secolare, avevano relegato la musica ad arte temporale; Ligeti mette in discussione ogni postulato, elaborando, a partire da esempi del passato, le proprie posizioni estetiche, fino a trasformare il tempo in spazio.

Nota bibliografica

AA. VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985

AA. VV., *Storia della musica,* a cura di Mario Pasi, Enciclopedia Tematica Aperta, Milano 1995

DEUMM (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*), a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1984

ADORNO Theodor W., *Filosofia della musica moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002,

ADORNO Theodor W., *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino 2004

BARTÓK Béla, *Essays*, a cura di Benjamin Surchoff, St. Martin's Press, New York 1976

BAYER Francis, *Atmosphères de György Ligeti: éléments pour une analyse*, in *Analyse Musicale*, no. 15 (April): 18–24, 1989

BORIO Gianmario , GENTILI Carlo, *Storia dei concetti musicali - Armonia, tempo*, Carocci Editore, Roma 2007

CASTRONUOVO Antonio, *Bartók*, Gioiosa, Sannicandro 1995

CIGAINA Luca, *Béla Bártok e la musica popolare*, Conservatorio di musica

"G. Frescobaldi" di Ferrara, relatore Giuseppe Rossi, A.A. 2006/2007

CRIQUI Jean Pierre , *Tempo! Riflessioni*, Castelvecchi Editore, Roma 2000

DAVACHI Sarah, *Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères*, in *Musicological Explorations*, School of Musik, University of Victoria 2011

DAHLHAUS Carl, EGGEBRECHT Hans Heinrich, *Che cos'è la musica?,* Il Mulino, Bologna 1988

DE BERARDINIS Pietro T., *Teoria dei sonemi: principi, estetica, modalità e tecniche di base*, Grin verlag, Norderstedt 2009

DUCHESNEAU Louise, Marx Wolfgang, *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*, The Boydell Press, Woodbridge 2011

GALLOT Simon, *György Ligeti et la musique populaire*, Symètrie, Lione 2010

GUANTI Giovanni, *Estetica musicale,* La Nuova Italia, Milano 2001

GUGLIELMONI Paolo, *La scrittura musicale come modello per una dialettica dell'espressione*, University Publishing, Salerno 2004

KELLER James M., *Chamber music, a listener's guide*, Oxford University Press, Oxford 2011

KERÉKFY Márton, *A "new music" from nothing: György Ligeti's Musica Ricercata*, Budapest 2008

KRAMER Jonathan , *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino 2001

LIGETI György, *Interview with Péter Várnai*, in Ligeti in Conversation, tradotto da Gabor J. Schabert, Londra 1983

LIGETI György, *D'Atmosphères à Lontano*, traduzione francese in Musique en Jeu, no. 15

LIGETI György, Eckhard Roelcke, *Lei sogna a colori,* Alet edizioni, Padova 2004

LIGETI György, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, tradotto da Jonathan Bernard in *States, Events, Transformations,* in *Prospectives of New Music* 31, no. 1, Princeton University Press, Princeton 1993

MARAFIOTI Rosa Maria, *Dal riduzionismo alla complessità – La "Scala del diavolo" tra arte e matematica*, Giornale di filosofia, 2012

MILA Massimo, *L'arte di Béla Bartók*, Bur Rizzoli Saggi, Milano 2013

PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Editore Angelo Guerini, Milano 2005

PIERRE Michel, *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*, Minerva, Parigi 1995

PUSTIJANAC Ingrid, György Ligeti, *Il maestro dello spazio immaginario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013

ROURKE Sean, *Ligeti's early years in the West*, Musical Times 130/1759, 1989

RUGGIU Luigi , *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1998

SAVETTERI Chiara, *Dal neoclassicismo al Romanticismo*, Carocci Editore, Roma 2006

SEARBY Michael D., *Ligeti's Stylistic Crisis – Transformation in His Musical Style 1974-1985*, Scarecrow Press, Plymouth 2010

STEINITZ Richard, *György Ligeti – Music of the Imagination,* Faber and Faber Ltd, Londra 2003

STEINITZ Richard, *Music, Maths e Chaos*, The Musical Times 137/1837, 1996

STRAVINSKY Igor, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987

TOOP Richard, *György Ligeti,* Phaidon, Singapore 1999

WATERHOUSE Brent, *Il tempo e le sue immagini dalla filosofia di G. Deleuze alla musica di G. Ligeti*, Tesi di laurea in Estetica Musicale (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2004-2005)

Musica a stampa

LIGETI György, *Musica ricercata* per pianoforte, Schott

LIGETI György, *Atmosphères* per orchestra, Universal Edition

Sitografia

www.brahms.ircam.fr/gyorgy-ligeti [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

www.gyorgy-ligeti.com [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

www.orfeonellarete.it/rubriche/articoli.php/idart=00065 [ultimo accesso: 23 novembre 2014]

www.kritsche-musik.de/noframes/ligeti-atmo.shtml [ultimo accesso: 28 novembre 2014]

www.laphil.com/philpedia/music/atmospheres-gyorgy-ligeti [ultimo accesso: 28 novembre 2014]

www.cleveland.com/musicadance/index.ssf/2012/02/close_up_ligetis_atmospheres_a.html [ultimo accesso: 28 novembre 2014]

Fascino senza tempo e la nuova bellezza. La *Sonata n. 5* per pianoforte.

Carlo Alessandro Landini

Nota del Direttore:
In una rivista che si occupa di filosofia della musica può accadere di ospitare dibattiti e prese di posizione su pratiche compositive. Pubblichiamo qui il ricco contributo di Carlo Alessandro Landini, naturalmente privo di Abstract, auspicando che possa essere all'origine di una discussione sulla poetica musicale, anche da parte dei nostri lettori.

1. *Slow Sound.* La formula, apparentemente poco più di uno sfacciato *claim* pubblicitario, racchiude, in realtà, il segreto di una bellezza che si incarna nella lentezza, quello di una bellezza che si invera nel piacere esclusivo dell'indugio, della mora, della procrastinazione elevati non già a fini a sé stanti, quantunque si tratterebbe di un motivo di per sé non del tutto disprezzabile, ma a garanzia di maggior godimento e di riflessione (*"verecunda cunctatio"* la chiama il retore Quintiliano[1], il quale fa coincidere differimento e bellezza, *"art de prolonger le suspense"* la chiama invece Kundera)[2]. Ansaldi e altri sostengono che nell'ascoltare occorra "prestare attenzione" ed investire di una "tensione mentale e di un impegno"[3] un'occupazione che altri direbbe fisica (anziché mentale), ma soprattutto disimpegnata e gratificante.

2. È strano che la mentalità corrente abbia fatto strame dell'innocente "contemplazione passiva" (*"passive absorption"*, così Goodman)[4], rendendola un atto quasi riprovevole ed estromettendola dal circuito virtuoso dell'e-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

sperienza estetica "legittima". *Slow Sound* vuol dire rivalutare il "passivo fenomeno fisiologico" (Ansaldi)[5] a tutto svantaggio della "elaborazione critica" teorizzata da Adorno e dalla critica di indirizzo strutturalista. A voler essere più precisi, vuol dire collocare quello accanto a questa, facendo dell'ascolto *passivo* e rilassato – che la neuropsicologia definisce *limbico*, affidato cioè al mesencefalo, alla parte del cervello più direttamente coinvolta nel meccanismo piacere-ricompensa[6] – un correlato di gratificazione sensoriale non meno importante dell'altro, l'ascolto cosiddetto *attivo* e critico. Chi ha detto che l'atteggiamento estetico debba essere, giusta le parole di Goodman, *"restless, searching, testing"*[7] e non possa, all'opposto, essere pacifico e pigro e in preda al tipico incantamento che lo stupore e il piacere sempre portano con sé? Perché l'atto estetico deve collegarsi, secondo certuni, più al *dovere* che non al *piacere*?

3. Fra le maglie sempre più strette e soffocanti del tempo scorciato, il quale si pone obiettivi regolarmente ambiziosi ma frustranti, torna a farsi strada e a rendersi sempre più avvertibile, con la sua promessa di una felicità nuovamente a portata di mano, il linguaggio cifrato della *flânerie*[8], del libro (rigorosamente cartaceo) che si centellina come un vino d'annata, del vecchio film in bianco e nero che si torna a rivedere per l'ennesima volta, della passeggiata senza scopo, ben descritta da Walser *(Der Spaziergang)*[9], da Benjamin ma – soprattutto – da Baudelaire nei loro scritti. Torna di moda ascoltare la musica con la stessa lentezza con cui, nella Parigi di Luigi Filippo, si "passeggiava con una tartaruga al guinzaglio" *("promener sa tortue")*[10]. Si apprezzano nuovamente Schubert e le sue "celestiali lunghezze" (Schumann), il *Parsifal* e la sua "sublime lentezza" (Gregorovius)[11]. Si degusta la musica rapiti, con il cuore che batte forte per l'emozione, anche quando si è ascoltato lo stesso brano per più volte ininterrottamente.

4. L'"ossessione per il tempo scorciato" misura, spiega Crivelli, *"l'accélération du rythme des sociétés"*[12]. Lontano da ogni forma di stress e di rumore urbano, di fretta ostile e di rimozione del tempo umano a favore del tempo sociale, lontano anche da ogni agitazione convulsa e senza costrutto, il "suono lento" esercita il suo fascino ipnotico sugli ascoltatori provati dallo stress, dalla noia, dalla fatica, da un patologico eccesso di lavoro, dalla frenesia insensata di una *routine* che deprime in misura notevole la qualità

della vita e che stenta a conciliarsi con i requisiti di un umanesimo radicato nell'antichissima civiltà di valori e di pensiero che ci ha dato i natali. Il ritmo di vita che il "suono lento" evita come la peste è quello che si identifica con il "cambiamento rapido" *("changement rapide")*, come lo descrive Balandier[13], e con le istanze economizzatrici – di tempo e di denaro, ma anche di sapere – dettate dalla civiltà del terziario avanzato, le stesse in virtù delle quali l'*apparire* diviene un obbligo, mentre l'*essere* costituisce un mero *optional*, un valore aggiunto ma non più indispensabile e non più importante come un tempo.

5. Un suono opportunamente "rallentato" è quello che reintegra l'uomo – *princeps creaturarum*[14] – al primo posto nella *Werthetik*, l'etica dei valori[15], lasciando che il lavoro, gli obblighi sociali, il *glamour* degli appuntamenti mondani, gli esercizi di presenzialismo, siano relegati in secondo piano. Ascoltare *passivamente* vuol dire lasciar libero di agire un segreto flusso di coscienza, flusso vivificatore, in grado di regalare energia anziché rubarla; vuol dire tornare a far coincidere il *tempo della storia* con quello del *racconto*, il tempo sacro, teorizzato da Eliade[16] e da Guénon[17], con quello profano. Ascoltare lentamente, leggere lentamente, guardare il creato con occhi nuovi e con studiata, compassionevole e partecipe lentezza, saper cogliere il segreto respiro della natura al di là degli elementi distrattori che vorrebbero impedirci di farlo: questo è ciò che il "suono comodo", che la musica opportunamente rallentata – *"Slow Sound"* – si prefigge, questo è l'obiettivo che la *Sonata n. 5* per pianoforte elegge a proprio fine prioritario.

6. Se Adorno aveva sottolineato come le promesse altisonanti dell'Illuminismo fossero state storicamente smentite dai fatti e da una generalizzata "regressione delle coscienze"[18], la *Sonata n. 5* per pianoforte – la cui progettazione e stesura hanno richiesto ben 7 anni, dal 2008 al 2015 – fornisce una smentita a tale smentita, restaurando quelle promesse che un tempo ancora tutto sommato innocente aveva posto a salvaguardia della morale corrente e che oggi si sono perse insieme a quest'ultima. In altre parole: se Adorno ha ragione, è anche vero che il Settecento, l'Epoca dei Lumi, ancora possedeva e difendeva con tutti i mezzi possibili un'etica del progresso, dato che questa si alleava regolarmente con l'apologetica dei predicatori, con la lungimiranza dei sovrani, e con una visione generalmente antropocentrica delle attività

umane; mentre oggi tali valori si sono persi in nome di una visione blandamente utilitaristica dell'agire che dà spazio al pragmatismo più disinvolto e rincorre il miraggio di una realtà virtuale alternativa, non solo e unicamente complementare, a quella che i nostri sensi – il cui limite deve costituire una garanzia di giustizia, e non certo il pretesto per una sfida insensata portata all'uomo e alle sue innate debolezze – caso per caso sperimentano.

7. Nel '700 perfino i materialisti radicali D'Holbach[19] e Lamettrie[20] ammettevano l'esistenza di un principio vitale, animistico, capace di conferire un senso all'esistenza. Oggi la tecnocrazia, il prevalere di un tecnicismo fine a se stesso, che si è purtroppo propagato all'arte, ai suoi prodotti, ai suoi protagonisti, non dà spazio alla nozione di *fine* che invece l'idea di progresso, diffusa nel Settecento tanto stigmatizzato da Adorno, vivacemente propugnava (non è un caso che proprio in quell'epoca, quella del principato illuminato, la Massoneria – un vincolo soprattutto di ideali prima ancora che di interessi – conoscesse il momento apicale e più glorioso del suo sviluppo, e non è un caso che compositori quali Haydn, Mozart e Beethoven vi avessero con animo lieto aderito). *Slow Sound* vuol dire rimettere al centro del creato l'uomo. Non un rigurgito neotolemaico, ma l'espressione di un'esigenza di rinnovamento diffusa, della quale la *Sonata n. 5* intende portare alla luce un aspetto, forse il principale, quello della *durata* abbinata all'intrinseco *valore* del prodotto. Una risposta al "mordi e fuggi" che è invalso in tempi eccessivamente frettolosi e nei quali *everything goes*, nei quali "tutto va".

8. Non si è, qui, introdotta una variabile di assoluto rilievo, quella costituita dalla *natura*, ossia dal fondamento biologico del fenotipo che riassume, condensandole sotto forma di adattamento ai dettami della civiltà, le esperienze fatte e le conquiste operate dai nostri progenitori. Natura è anche l'ambiente dal quale siamo circondati e, quasi, avvolti. Natura è l'ecosistema con il quale l'arte e la cultura devono fare i conti, su di esso incidendo in forma sempre indiretta e mediata, ma non per questo meno decisiva. Il divario tra *natura* e *arte* comincia a farsi avvertire con il *manierismo* secentesco e con i fasti dell'Arcadia, finendo per accentuarsi nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, quando l'idealismo protoromantico giunge, se non a compensare, almeno ad attenuare la trasformazione dell'economia da mercantilistica in capitalistica e industriale, trasformazione di cui si incaricò la Rivoluzione industriale.

9. Il Neoclassico venuto in auge al tempo della Reggenza e durato per circa un secolo fino alla Monarchia di Luglio, è questo *residuo* di poesia che ha il compito di edulcorare una realtà dall'aspetto ormai grigio e *factual*, ben poco avendo quest'ultima lasciato all'immaginazione e alla fantasia di poeti e prosatori. Anche oggi la tecnica è dominante in ogni ambito della vita civile, culturale, scientifica. La bomba di Hiroshima non è che il portato di una tecnica svèlta dai fondamenti antropologici del fare in generale, del pensare cartesianamente, ossia in modo "chiaro e distinto", più in particolare. Oggi resta la nuda tecnica sotto forma di *Handwerklichkeit*, mentre la *humanitas* (anche da *humus*, e non solo da *homo*, come Hundertwasser ha fatto osservare) dell'arte e della cultura è stata rimossa per esser reputate entrambe, l'arte e la cultura, degli inutili orpelli, di ostacolo al progresso e alle comodità del vivere. *Gli artisti hanno conosciuto il peccato*[21].

10. La *Paolina Borghese* del Canova, che rilegge a suo modo Fidia e Prassitele, introduce nel flusso vivo di un tempo storico l'icona di un ideale metastorico, atemporale, che non è parte della storia vissuta bensì, al massimo, di quella immaginata e sperata: il suo è il solenne "ingresso in una dimensione senza tempo né spazio" (G.C. Argan)[22]. Lo stesso scultore non parla di "invenzione" ma di "esecuzione sublime"[23]. La *poetica del sublime* percorre e innerva tutta la produzione del Settecento e trasfonde la propria linfa nell'arte di una civiltà di transizione che preannuncia drammaticamente quella successiva, ottocentesca, delle macchine e del profitto. Attraverso un recupero dell'ideale *classico* l'arte si assume, oggidì, il compito gravoso di attenuare il tremendo impatto che il *dominio della tecnica* ha su tutte le attività dell'uomo, nessuna esclusa. Non sono i *videogames* o i giochi di ruolo a consentirci di fermare la feroce ruota del tempo, *"das Rad der Zeit"*, come Wackenroder la chiama[24]. Solo l'arte bella – l'arte classica – può farlo. La *Sonata n. 5* costituisce un richiamo alla funzione propedeutica della bellezza, una funzione sulla quale Schiller torna con insistenza nelle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, alla sua valenza profondamente educativa, alle potenzialità inespresse dell'individuo (e che il dominio della tecnica sempre più impedirà di esprimersi, ove questa non sia tenuta a freno). La *Sonata n. 5* riassume i requisiti dell'arte cosiddetta *monumentale*. Un aggettivo che deriva, come ognun sa, dal verbo latino *monere*, che vuol dire ammonire, ammaestrare, educare.

11. *Slow Sound*. In questa formula si raccoglie e da essa si sprigiona il grido di dolore di una bellezza colpevolmente relegata in soffitta, destinata a finire tra i ciarpami di una civiltà del benessere che da troppo tempo ha eletto l'*efficienza* – sinonimo di rendimento monetizzabile, di quanto identifica, quantificandolo, il rapporto fra investimenti effettuati e ricavi – a solo ed unico principio discriminante del fare. Su tali basi, è chiaro, l'arte diverrà perfettamente inutile. Non lo sarà se la musica, la pittura, la letteratura di qualità saranno in grado di rendersi *monumentali*, al tempo stesso visibili e pregiati, richiamando la platea dei loro utenti alle loro responsabilità. In questo senso l'arte *monumentale* è in pari tempo *naturale*, o naturalistica, facendo essa inclusione dei fondamenti ontici che all'individuo consentono di pensare e di agire e di integrarsi con la società per la salvaguardia di valori e sentimenti comuni, rispettoso di sé e dell'ambiente che lo circonda: solo l'arte *classica*, spiega Hauser, sicuramente non un conservatore, "equivale al trionfo del naturalismo e del razionalismo"[25].

12. La *Sonata n. 5* è, in questo senso, un vero inno alla *natura* e alla kantiana *"praktische Vernunft"*, in essa trovandosi parimenti rappresentati il febbrile orgoglio di Prometeo e la pacata sapienza di Atena (nel mito greco, è quest'ultima a trasmettere al primo le conoscenze che avrebbero permesso al genere umano di intraprendere la via del progresso e della civiltà)[26], la "fisiologica" ambizione dell'uomo ed il suo sapere pratico-discorsivo. Se essa – la *Sonata n. 5* – esige dal proprio ascoltatore un abbandono del *tempo profano* che lo seduce e lo soffoca, essa lo immette però nel flusso di un *tempo sacro*[27] che lo eleva e lo innalza ai fasti di una beatitudine edenica e preumana. La creazione artistica è – lo si ricordi – un processo sempre dialettico e aperto, essa non è mai *unidirezionale*. Solo un ascolto *rilassato* e un suono davvero e in tutti i sensi *lento e meditato* sono in grado di far imboccare all'ascoltatore la via che lo condurrà a un piacere e ad un arricchimento illimitati.

13. Si è parlato della rinascita e *restitutio in integrum* di un tempo *sacro* e perciò, in qualche misura, *rituale* e *condiviso*. L'individualismo eroico in arte, tipicamente romantico, è figlio della Rivoluzione industriale. Viceversa, l'arte delle origini, sciamanica e magica, non di rado animata da una finalità apotropaica e propiziatoria più o meno pronunciata, possiede una rilevanza al tempo stesso sociale e cultuale, destinata come essa è a toccare e coinvol-

gere *tutti* i membri del clan, nessuno escluso. Eppure, guardandoci intorno, non ci è dato di scorgere, nei compositori che in Europa – entità oggi fragile e pericolante come mai prima d'ora – oggidì vivono ed operano, qualcosa di somigliante a una volontà *monumentale*, a una poetica del gesto al tempo stesso *risoluto* e *straordinario* (ossia lontano dall'ovvietà della lingua d'uso e ordinaria) in grado di portare in superficie, facendole affiorare da un suolo riarso e inospitale, le radici spirituali e intellettuali di una civiltà antica come lo è la nostra, un tempo ubertosa, oggi triste e immalinconita "terra della sera"[28].

14. Il bisogno che noi avvertiamo è quello di un'arte che sia al tempo stesso rituale, in grado cioè di sacralizzare il nostro tempo, o di riconsacrarne l'essenza, che sia accessibile a una quanto più vasta platea di fruitori e che, per quanto perfettamente in grado di sedurre i nostri sensi, penetri soprattutto *"au fond de l'âme"*, vada diritta in fondo al cuore, per adoperare un'espressione cara a Chateubriand[29]. Manca, tuttavia, quanto potrebbe oggi incarnare e tradurre nel linguaggio della musica la *summa* dello spirito e dell'arte monumentale contemporanei in un'epoca in cui nulla più di spirituale o di monumentale sembra possa concepirsi, in un'epoca nella quale, anzi, spirito e monumentalità, intesi come un'epica della vita vera contrapposta ad una romantica ideologia del vivibile ("*la vida es sueño...*"), o come un'avventura dell'ascolto che fronteggia quanto diviene o rimane puramente ascoltabile (ma non realmente ascoltato), sono divaricati e lontani fra loro come non mai prima d'ora. Se talvolta dei monumenti oggi ancora si erigono, questi sono esangui, privi di nerbo e di linfa, ossia di vita e di ideali.

15. Quanto alla prima, la vita, essa si riduce per lo più alla comunicazione solitaria e virtuale dei *blogs*, di ciò che Genette definisce il paratesto, il puro commento[30]. Quanto ai secondi, gli ideali, essi hanno fatto oggidì la loro ricomparsa, è vero, ma lo hanno fatto al loro stato larvale, embrionale, di minima estensione, di pura indistinzione. Si abbraccia, con l'immaturità presuntuosa degli adolescenti, il sogno a buon mercato di ideali possibilmente economici da abbinare all'alito breve di una vita tanto inutile quanto, sull'esempio di certi film di azione o di taluni *videogames*, intensa e spericolata. Lo si fa per ovviare al vuoto tragico, incolmabile, di un'assenza più profonda. Sposare nuovamente la grandezza fisica – e, con essa, il salto di scala che questa esige – al *valore* significa restaurare lo spirito neoclassico della "silenziosa

grandezza" *("stille Größe")* rinunciando però alla "nobile semplicità" *("edle Einfalt")* che era l'altro, irrinunciabile caposaldo dell'estetica winckelmanniana[31].

16. Il monumento musicale, se oggi può avere un senso, deve farci lasciare alle spalle la rudimentalità esangue del ῥῆμα per farsi dapprima ἔπος, narrazione di parole in veste di racconto con i suoi alti e bassi, ma anche con le sue prolifiche digressioni, prolifiche in quanto fattrici di senso e di inganni sempre nuovi e sorprendenti, e infine λόγος, sistema di pensiero ripieno di spirito e di senso compiuto che la parola viva raccoglie e traduce in *forma*. La soluzione che appare più di ogni altra in grado di raccogliere l'invito a una musica fino in fondo epica e monumentale, ma anche capace di uniformare la liturgia paziente di una scrittura ancora e sempre artigianale – la *Handwerklichkeit* della quale Heidegger tesse l'elogio – alle esigenze di un ascolto nuovamente partecipe e commosso, è quella che induce il compositore a ideare, concepire e realizzare i suoi capolavori senza soluzione di continuità, *durchkomponiert* o *through-composed* (in quanto la natura *abhorret vacuum*, teme e rifiuta il vuoto). Al loro interno non trovano posto neppure un battito di ciglia, un breve sospiro, la pausa che ci permette di grattarci il mento o di inforcare gli occhiali. *Slow Sound*. La delizia è tutta qui, nell'ondata di suono di una musica "piena" e pienamente realizzata, di una musica lenta e maestosa, tranquilla ma al tempo stesso coinvolgente, concepita all'insegna della grandezza o, se si preferisce, della grandiosità. Come lo è la *Sonata n. 5* per pianoforte.

17. Traendo ispirazione dai dialoghi platonici, dal *Timeo* soprattutto, numerosi teorici hanno paragonato la forma dell'arte a quella degli esseri viventi. Alberto Magno esalta la *"resplendentia formae super partes materiae proportionatas"*[32]. Lo hanno fatto, dopo di lui, Focillon, D'Arcy Thompson, Hildebrand[33]. La musica monumentale non può sottrarsi al compito di rappresentare vividamente l'articolazione del corpo umano nella varietà dei suoi organi (nel suo noto apologo, il patrizio romano Menenio Agrippa Lanato paragona la sintonia del corpo sociale – *concordia* è il termine esatto che lo storico Tito Livio utilizza[34] – a quella tra i diversi distretti corporei). I temi musicali, il ritmo della musica, la sua armonia, le sue dinamiche, il suo colore specifico, sono tutti "organi" di un corpo immateriale e invisibile ma nondimeno reale, e tutti contribuiscono all'unico e condiviso compito di mantenere in vita e

in piena salute l'organismo sonoro, questo *mirabile monstrum*, di volta in volta accelerandone o rallentandone il metabolismo in base alle necessità del momento. Per questa ragione la musica del genere monumentale, per quanto varia ed estesa, deve essere concepita giusta un'architettura *modulare*, la cui esistenza va subordinata a un certo numero di snodi sintattici impercettibili e ad un certo numero di sottoinsiemi compositi, tutti singolarmente provvisti di senso. È, quello della *modularità*, uno dei requisiti principali e irrinunciabili di ogni forma monumentale (in matematica, le forme modulari sono oggetti con infiniti gradi di simmetria, per Brunelleschi e Le Corbusier *modulo* è l'unità di misura che si ripete, variata, nello spazio circostante). La forma monumentale è destinata ad essere articolata nello spazio nel caso dell'architettura, nel tempo in quello della musica.

18. Integrità *(integritas)* e grandezza *(magnitudo)*, alle quali si accompagna, come un indispensabile corollario logico, il requisito dell'accrescimento *(incrementum)*: sono questi, ben riassunti da san Tommaso d'Aquino nel *De anima*, i capisaldi di un'estetica organicista che interessa tanto l'architettura, che la musica, che la letteratura. *"Ad bonam autem complexionem corporis sequitur nobilitas animae"*, conclude l'Aquinate[35]: se una forma è ben proporzionata, lo sarà anche lo spirito che la permea e la fa brillare ai nostri occhi. In campo letterario, l'unico paragone sensato che verrebbe da fare è con il capolavoro assoluto della letteratura indiana, quel *Mahābhārata* che consta di quasi 100mila strofe (corrispondenti a quattro volte la *Bibbia*, o a sette volte l'*Iliade* e l'*Odissea* messe insieme) e che vorrebbe emulare, attraverso una prosopopea in grado di far parlare financo i morti, la beatitudine soddisfatta, paga di sé, del paradiso vedico, luogo "privo così di gioia come anche di dolore" e nel quale non si insinua mai, neppure per sbaglio, il germe impuro del dubbio. Il nome della ninfa più bella fra tutte quelle che popolano i giardini di Indra è *Urvashi*, che vuol dire "colei che si estende ampiamente" (il prefisso *uru-* indica l'ampiezza).

19. Bellezza ed eros, questo il significato profondo del mito, esigono un tempo ed uno spazio adeguati per mostrarsi in tutto il loro fulgore. La musica, così come l'amore di Urvashi, vive e prospera nel tempo. Solo in questi termini, quelli del "tempo debito", del "tempo che resta" (λεῖμμα) – l'argomento è stato affrontato da san Paolo nella sua *Lettera ai Romani*[36] – e di una

durata straordinaria, suscettibile di infiniti sviluppi e di altrettante variazioni sul tema, il monumento musicale, *exemplum* avente l'ambizione di simultaneamente ammonire e di ammaestrare, trova posto nel catalogo delle "pietre miliari che l'uomo ha creato perché servano da contrassegni per i suoi ideali, i suoi scopi, le sue conquiste" *("human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions")*. Parole profetiche, concepite nel 1943, in tempi non sospetti, quando ancora il diluvio di bombe sull'Europa non consentiva ancora di scorgere il sereno al di là delle fosche nubi oscuranti il nostro orizzonte epocale, e perciò parole più vere e credibili di qualunque altra. Le scrissero, in *Nine points on monumentality*, Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger, rispettivamente uno storico dell'architettura svizzero, un architetto urbanista catalano, un pittore e scultore francese[37].

20. L'Italia fascista, la Germania nazista, l'Unione Sovietica di Stalin producevano in quegli stessi anni scenari di distruzione e di morte che qualche solerte funzionario subito si affrettava a tradurre nelle più eroiche e meno devastanti forme di un'architettura "di regime", concepita unicamente sulla base del consenso che essa avrebbe potuto conseguire ai suoi capi. L'anno 1945, l'anno della "liberazione dalla tirannide", coincise col punto più basso della progettualità nell'arte, nella musica, nella letteratura (non è un caso se gli scrittori tedeschi definirono *Nullpunkt* – "punto zero" – questa soglia inferiore del pensiero, della fantasia, della creatività, subentrata al tramonto cruento di una grandezza tragicamente esibita ma impotente, ostentata ma in realtà fragile come argilla disseccata)[38]. Strano ma vero: la devastazione al tempo stesso civile e morale prodottasi in quegli anni sanguinosi non differisce, nelle sue conseguenze ultime e più lontane, ma nondimeno fatali, da quella che oggidì si incarna nella caduta a picco della comunicazione e della convivialità imposta dai cosiddetti *social networks*, dal tempo accelerato dei *videoclips*, dall'analfabetismo di ritorno che, come una piaga infetta, come una tabe apparentemente inestirpabile, affligge le nazioni che oggidì si è soliti definire ricche e progredite. Fra le scenografie mostruose delle "oceaniche adunanze" di regime – fedelmente descritte da George L. Mosse nel suo noto saggio *The Nationalization of the Masses*[39] – e la versione secolarizzata delle stesse, coi suoi raduni *rave* e *punk*, con l'onda sonora che promana dagli stadi

gremiti di folla in occasione dei concerti *rock*, con l'enfasi posta su temi quali il satanismo, la blasfemia, il vilipendio di qualunque "credenza positiva", v'è più che una semplice affinità: la parentela tra quelle e questi è così patente già al primo sguardo da lasciare francamente allibiti.

21. Anche per la débordiana *"societé du spectacle"*[40], come d'altronde per l'uomo-massa stigmatizzato da Ortega y Gasset, è giunta la resa dei conti[41]. La crisi della civiltà dell'effimero, del pluralismo spacciato per libertà a buon mercato, della corruzione così delle coscienze come pure del gusto (è questo un punto che tristemente accomuna l'etica e l'estetica), deve far riflettere. Manca oggi alle società più avanzate dell'Occidente una "visione d'insieme", quella di un progetto espansivo e cosmico; manca loro il respiro unificante del tentativo epico, del *grand récit* a volte iperbolico, altre volte dichiaratamente immaginifico, senza pudore e però anche senza pregiudizi, in grado di rigenerare, in ambito musicale, l'ascolto *disteso* e *partecipe* (altro dallo *"spekulative Ohr"*, l'orecchio *critico* e *puntiglioso* caldeggiato da Adorno)[42] di una musica fatta per "essere vissuta e amata e abitata" e non già, o non solo, passivamente e frettolosamente consumata così come, al *desk* di un disadorno *take-away*, si ordina e consuma un gigantesco *hot-dog* che non lascia traccia se non quello di uno squilibrio lipidico che, anni dopo, si manifesterà con l'aterosclerosi coronarica e con l'infarto. Oggidì si avverte il bisogno stringente di un rinnovamento e rinascimento del gusto e dell'arte in grado di *salvare* chi ascolta una musica, legge una pagina di romanzo, contempla un quadro o una scultura, dagli abissi del "tempo che resta", dagli avanzi tossici di un'escatologia laica che priva il credente di qualsiasi *regard sur l'au-delà*; e non di *condannarlo*, viceversa, alla dislipidemia dello spirito, destinandolo alla malattia, al degrado, alla disperazione, alla morte dell'anima e del corpo.

22. La deriva del silenzio, mutuata in uguale misura dall'insegnamento paradossale di Cage e da quello dei disciplinati epigoni di Webern, appare sempre più come un approdo rinunciatario, buono forse per gli anni dell'immediato secondo dopoguerra, che nel marasma generale invitavano a valorizzare la pausa e la reticenza come strumenti di una retorica negativa del risentimento, o del dissenso, ma non più valido oggigiorno. Contrapporre allo stolido rumore dell'effimero il silenzio opprimente del vuoto pneumatico, del *vacuum universale* di Stratone di Lampsaco e dei suoi scolari epicurei (fra i

quali è l'autore del *De rerum natura*), non sembra oggidì rappresentare una scelta moralmente accettabile e realisticamente condivisibile. *« La douleur, c'est le vide »*, ha scritto Sartre[43]. L'idea del vuoto e del suo silenzio abissale – « *le silence éternel de ces espaces infinis »* - faceva disperare il giovane Pascal[44]. Un monumento non può certo, allo scopo di *ammonire* e di *ammaestrare*, restare silenzioso o rendersi invisibile. Un conto è la penombra del crepuscolo, per la quale gli occhi vedono meglio e più nitidamente, altro conto è il buio assoluto. L'arte monumentale rappresenta tangibilmente "la luce del mondo" *(lux mundi)*. Ora, "una città posta sopra un monte non può rimaner nascosta; e non si accende una lampada per metterla sotto il moggio; anzi la si mette sul candeliere ed ella fa lume a tutti *(ut luceat omnibus)* quelli che sono in casa"[45].

23. Ogni musica concepita e composta secondo i dettami del genere epico e monumentale – la *Sonata n. 5* ha tutti i requisiti per poter entrare a far parte della categoria – avrà l'ambizione di potersi tramandare come un retaggio dell'invenzione e del gusto, il migliore, contemporaneo: *"a heritage for future generations"*, giusta l'auspicio di Giedion, Sert e Léger. Essa ha pure l'ambizione, o la fondata speranza, di "sopravvivere all'epoca che l'ha partorita" *("to outlive the period which originated it")* così da gettare una sorta di ideale arco attraverso evi e civiltà distanti fra loro, *"a link between the past and the future"*, come un ponte sospeso fra due abissi equidistanti ma anche ugualmente pericolosi: l'indifferenza e l'idolatria, la noia e il fanatismo. Entrambi sono i contrassegni di un'epoca, la nostra, minacciata *ab imo*, da dentro, dalla deriva di un consumismo sfrenato (quello di una società del benessere giunta alla sua capitolazione definitiva), e *ab extra*, da fuori, dall'esercito dei senza terra i quali, sotto la bandiera di califfati piccoli e grandi, non hanno più nulla da perdere e nulla più si ripromettono da *questa* vita (e meno male che il Corano promette loro un'eterna felicità nell'*altra*, perché altrimenti non varrebbe la pena di vivere, combattere e morire per una fede, qualunque essa sia).

24. Dobbiamo ritrovare il coraggio di rifondare un'arte che sia anche una *segreta scienza del cuore* in grado di sorreggerci e guidare i nostri passi così come farebbe un amico nel momento del bisogno; di illuminare le nostre menti così come potrebbero farlo una lanterna, un faro[46]. Una musica *del cuore* è quella che ci induce a rifocillarci con i frutti sostanziosi che solo l'*e-*

strema e ponderata lentezza dell'ascolto – un assaggio dell'eternità di luce che ci attende – è in grado di dispensarci. La nostra beatitudine è *sensibile*, ma i suoi effetti trascendono di gran lunga tanto la fonte prima del piacere che i mezzi di cui questo piacere si serve per giungere fino a noi. Essi sono dell'ordine *spirituale* (perché, come Schopenhauer scrive in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, "l'influenza della musica è più potente penetrante di quella di qualsiasi altra arte")[47].

25. *Slow Sound.* Rallentiamo il corso dei nostri pensieri, dilazioniamo le attese, facciamo decantare e illimpidire le nostre emozioni, calmieriamo il flusso disordinato delle idee che ci assalgono a ogni ora del giorno e che reclamano per intero, con puerile egoismo, la nostra attenzione[48]. "Tuo è il giorno e tua la notte, al tuo cenno trasvolano gli istanti", esclama sant'Agostino[49]. Consumiamo l'oggetto dell'ascolto *con una lentezza e un rilassamento* estremi, a tal punto intensi e protratti da generare in noi, mentre siamo intenti ad ascoltare, il tipico stato *alfa* della rêverie, del sogno a occhi aperti[50], e *theta* del sonno senza sogni e della meditazione profonda[51]. Questo è uno solamente tra gli effetti sensibili, obiettivamente misurabili, della musica epica e monumentale, effetto simile in tutto e per tutto a quelli del *biofeedback* terapeutico (alla cui base è sempre il comportamento *adattivo* del cervello di fronte a situazioni e stimoli della più varia natura). La *plasticità dell'ascolto*, che non si limita a riesumare la sfida del *«fascinant impossible»*, come René Char lo ha chiamato[52], ma che costringe la percezione a collimare con l'impercettibile, misurandosi con quanto asintoticamente le sfugge, permette altresì di donare un senso epico-monumentale anche ai nostri nascosti pensieri ed alle nostre inconfessate aspirazioni, modellando lo stato d'animo dell'ascoltatore al punto che questi si lascia felicemente travolgere e sommergere dal lungo e possente "fiume di note" (in virtù dello stesso sentimento sublime che lo ha ispirato e generato). Anche a questo serve o deve servire l'arte, e non solo a far passare il tempo o a permetterci di trascorrere una serata diversa dalle altre.

Note

1 *M. Fabius Quintilianus Declamationes, IX, 2.*
2 M. Kundera, *La lenteur, Gallimard, Paris 1995, p. 48 (ed. it. La lentezza, tr .di Ena Marchi, Adelphi, Milano 1995, p. 39).3* G. Ansaldi, *La lingua degli angeli. Introduzione*

all'ascolto della musica, Guerini, Milano 1993, pp. 65-106.

4 N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing 1968, p. 249 (I linguaggi dell'arte, trad. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, passim).*

5 G. Ansaldi, op. cit., *ibid.*

6 S. Brown, M.J. Martinez, L.M. Parsons, "Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems", in Aa.Vv., *NeuroReport, 13/15 (Sept. 15, 2004), pp. 2033-2037.*

7 N. Goodman, *Languages of Art, cit., p. 242.*

8 Per tale nozione si veda H. Neumeyer, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.*

9 R. Walser, *Der Spaziergang, Huber,* Frauenfeld & Leipzig 1917.

10 „Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur liess sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben" (W. Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in Gesammenlte Werke, Suhrkamp, Frankfurt a.M., I, 2, p. 556). E si vedano H. Böhme, „Schildkröten spazieren führen. Über den Geschwindigkeitsrausch und die Trägheit der menschlichen Materie", Neue Zürcher Zeitung, 19 Mai 2007; nonché H. Neumeyer, op. cit., p. 24.

11 F. Gregorovius, *Wanderjahre in Italien, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1856, passim.*

12 R. Crivelli, «L'espace, lest du temps», in *NTIC et territoires: enjeux territoriaux des nouvelles technologies de l'information et de la communication, edité sous la direction de Luc Vodoz, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne (CH) 2001, p. 83.*

13 G. Balandier, "La sociologie aujourd'hui", *Cahiers internationaux de Sociologie, 71 (Juillet-Déc. 1981), pp. 197-204. Postilla l'autore: «Les situations révélatrices (manifestations collectives majeures, changements accélérés, crises, etc.) produisent un effet de grossissement comparable à l'effet-microscope des sciences de la nature».*

14 L'Aquinate si riferisce al diavolo come al *princeps creaturarum, puntualizzando: "non ergo est princeps creaturarum, sed peccatorum et tenebrarum" (Tommaso d'Aquino, Super Evangelium S. Ioannis Lectura, VIII). Ogerio Abate accoglie l'accezione tomista: "Venit diabolus, non princeps creaturarum, sed peccatorum" (B. Ogerii Abbatis Lucedii Ordinis Cisterciensis in Dioecesi Vercellensi Sermones XV. De sermone Domini in ultima coena ad discipulos habito, VIII). Con il termine anzidetto ci si riferisce, qui, è chiaro, all'uomo "principe di tutte le creature", in base ad un'altra e opposta accezione, abbracciata fra l'altro dal mistico olandese J. van Ruusbroec, Lo specchio dell'eterna beatitudine, Paoline, Milano 1994, p. 115. Durante l'Angelus del 29 luglio 1973 papa Paolo VI definì l'uomo "principe delle creature".*

15 Il riferimento è alla figura e all'insegnamento del filosofo Max Scheler, del quale si vedranno soprattutto i saggi *Vom Umsturz der Werte. Francke-Verlag, Bern & München 1972; e Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Francke-Verlag, Bern & München 1980.*

16 M. Eliade, *Le sacré et le profane, Gallimard, Paris 1965.*

17 R. Guénon, *La crise du monde moderne (1927); Gallimard, Paris 1946.*

18 Il riferimento è allo storico saggio di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung, Querido, Amsterdam 1947 (in seguito Fischer, Frankfurt a.M. 1969). La regressione della coscienza planetaria è il destino fatale dello sviluppo storico che la Frankfurter Schule rileva rispetto alle "magnifiche sorti e progressive" auspicate e preannunciate dall'Illuminismo.*

19 P.H. Thiry, Baron d'Holbach, *Système de la nature, ou des lois du monde physique et du monde moral, Londres 1770 ; oggi nella ristampa di Fayard, Paris 1990.*

20 « Mais comme l'homme, quand même il viendrait d'une source encore plus vile en apparence, n'en serait pas moins le plus parfait de tous les êtres ; quelle que soit l'origine de son âme, si elle est pure, noble, sublime, c'est une belle âme, qui rend respectable quiconque en est doué. » (J. Offray de La Mettrie, L'homme machine, Elie Luzac, fils, Leiden 1748).

21 Il riferimento è alla celebre ammissione fatta, nel 1947, dal fisico Julius Robert Oppenheimer, uno tra i padri più autorevoli della bomba atomica e a capo del Progetto Manhattan: *"In some sort of crude sense in which no vulgarity, no humor, no overstatement*

can quite extinguish, the physicists have known sin". Si veda, per tutti, il saggio di J.S. Rigden, "Il contributo di Oppenheimer alla fisica moderna", Le Scienze, 325 (Sett. 1995), pp. 62-67.

22 G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana, Sansoni, Firenze 1968, vol. 3, p. 467.*

23 "Questa è l'unica convenzione che v'ha nelle arti e nelle lettere, l'esecuzione sublime" (M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova, Giovanni Silvestri, Milano 1825, III, 9, § 9, p. 301).*

24 W.H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen, in Phantasien über die Kunst, 1799; La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo, in Fantasie sulla musica, a cura di Enrico Fubini, trad. di Bonaventura Tecchi, Discanto, Fiesole 1981, pp. 25-26.*

25 "Und wie im Drama, so ist der Klassizismus auch in den anderen Künsten gleichbedeutend mit dem Triumph des Naturalismus und Rationalismus... " (A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, C.H. Beck, München 1951; Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino 1956, vol. 2, p. 145).

26 Prometeo, scrive Graves, "con il consenso della dea Atena" formò i primi uomini "a immagine e somiglianza degli dei impastando la creta con l'acqua del Panopeo, fiume della Focide; e Atena soffiò in essi la vita" (R. Graves, *Greek Myths, 4b: "with the consent of the goddess Athene, Prometheus, son of Iapetus, formed them in the likeness of gods. He used clay and water of Panopeus in Phocis, and Athene breathed life into them"; trad. I miti greci, Longanesi, Milano 1955, p. 27); "Prometheus Iapeti filius primus homines ex luto finxit, postea Vulcanus Iovis issu ex luto mulieris effigiem fecit, cui Minerva animam dedit " (Igino, Fabulae, 142); e cfr. Ovidio: "quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum" (Metam. I, vv. 82-83).*

27 V. *supra, n. 15.*

28 M. Heidegger, nelle lezioni da lui tenute su Parmenide nel biennio 1942-1944. Ma anche in *Der Spruch des Anaximander (1946), tr. it. Il detto di Anassimandro, in Sentieri interrotti, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 303-304. E cfr. anzitutto S.M. Frings, "Heidegger's Lectures on Parmenides and Heraclitus (1942-1944", Journal of the British Society of Phenomenology, 19/1 (1988), pp. 15-33. In tedesco, Abendland significa "terra della sera", "terra del tramonto". Occidente è l'occaso, "il luogo dove il sole cade nella notte, rendendosi invisibile […] Vi tramonta il fondamento di ogni opera umana e divina, della terra e cielo, e dunque della stessa totalità degli enti" (E. Severino, "Le lezioni su Parmenide. Tutta la verità per Heidegger", Corriere della Sera, 10 sett. 1999, p. 35). Si veda, per questo, l'analisi che Jacques Derrida effettua del termine all'interno di uno studio più vasto dedicato al filosofo di Messkirch: De l'esprit, Galilée, Paris 1987. Sull'Europa come terra in cui urge la decisione sul tramonto, ha scritto pagine illuminanti ed intense Massimo Cacciari, riprendendo un tema che, a partire da Nietzsche, è diventato classico nella filosofia tedesca del Novecento. Cfr. M. Cacciari, Geo-filosofia dell'Europa, Adelphi, Milano 1994, pp. 167-170. Ma si veda anche, per una corretta interpretazione della nozione heideggeriana di Abendland, U. Galimberti, Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers, Feltrinelli, Milano 2005.*

29 F.-R. de Chateubriand, *Préface d'Atala et de René, Vedova di A.F. Stella e Giacomo Figlio, Milano 1843, p. 23.*

30 Nei due saggi *Palimpsestes: la littérature au second degré,Seuil, Paris 1981 (Palinsesti: la letteratura al secondo grado, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997); e Seuils, Seuil, Paris 1987 (I dintorni del testo, trad. di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989).*

31 J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755).*

32 A. Magno, *Super Dyonisium. De divinis nominibus, IV, 72.*

33 Rispettivamente: Henri Focillon, *Vie des formes, Paris, Presses Universitaires de France, Paris 1943 (Vita delle forme, Minuziano, Milano 1945; in seguito nella traduzione di Elena De Angeli e Sergio Bettini, Einaudi, Torino 2002); D'Arcy Wentworth Thompson, On Growth and Form, Cambridge University Press, Cambridge 1917 (Crescita e forma. La geometra della natura, Boringhieri, Torino 1992); A. von Hildebrand, Das Problem der*

Form in der bildenden Kunst, Heitz & Mondel, Strassburg 1918 (Il problema della forma, trad. di S. Samek Lodovici, D'Anna, Messina 1949; in seguito TEA, Milano 1996).

34 Tito Livio, *Ab urbe condita libri*, II, 32.

35 Tommaso d'Aquino, *Sententia de anima*, II, *Lectio* 19, § 7.

36 Rom. 11, 5.

37 J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, "Nine Points on Monumentality", *Harvard Architecture Review (1943); in Aa.Vv., Architecture, You and Me: A Diary of a Development, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1958, pp. 48-51.*

38 Tra i primi a coniare il suggestivo termine fu lo scrittore Ernst Jünger. Per approfondire il quadro storico e storiografico relativo alla cultura europea del Secondo dopoguerra, specie quella della Germania sconfitta e colpevole di crimini indicibili contro l'umanità, si veda il bel saggio di S. Brockmann, *German Literary Culture at the Zero Hour, Camden House, Rochester (NY) 2009.*

39 G. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich, Howard Fertig, New York 1975.*

40 L'ovvio riferimento è al saggio di G. Debord, *La société du spectacle, Buchet/ Chastel, Paris 1967.*

41 La massa – non diversamente dalla *machine parasitaire teorizzata da Lacan – prevale sull'uomo allorché le minoranze più qualificate e autorevoli sotto il profilo morale e intellettuale perdono le loro qualità di eccellenza. Quando esse minoranze – le élites, nel linguaggio di Vilfredo Pareto – perdono le qualità che avevano determinato o favorito la loro elevazione e il loro prestigio, quando cioè esse decadono per divenire inefficaci e corrotte, a quel punto contro di esse si leva e «si ribella giustamente la massa» (J. Ortega y Gasset, Spagna invertebrata, in Scritti politici, UTET, Torino 1979, p. 565). Quest'ultima tende però a generalizzare le obiezioni ispirate da una classe dirigente divenuta ormai inadeguata e, invece di cercare di «sostituirla con un'altra più virtuosa», la massa cerca di « eliminare ogni aristocrazia. Si arriva a ritenere che sia possibile l'esistenza sociale senza una minoranza eccellente; ancor di più: si costruiscono teorie politiche e storiche che presentano come ideale una società senza aristocrazia » (ibid.). Il termine è da Ortega adoperato, si osservi, nel senso di una classe di individui provvista di una superiore qualità intellettuale, spirituale, morale, classe in grado di dettare alla massa anonima la priorità degli obiettivi e valori da conseguire o consolidare. Rileggiamo il passe del testo di Ortega in base a un'ottica non più socio-politologica bensì estetica. Esso ci dirà che, in tal caso, "il gusto medio prevarrà sul mercato allorché gli autori più solidi e le opere d'arte maggiormente qualificate avranno perso le loro qualità di eccellenza". A quel punto, essendo svaporato il sogno di un'arte al tempo stesso bella e profonda, accessibile a tutti ma nondimeno provvista di un senso e capace di suscitare emozioni in chi legge, osserva e ascolta, contro il paradigma estetico dominante si scateneranno ("giustamente", Ortega si affretta a precisare) i fautori ("die Indifferenten und Feindseligen" li chiama Adorno in un passo di Impromptus*) di un'arte pavida e impotente, la quale rinuncia a cuor leggero all'idea, qui come anche altrove indispensabile, di "eccellenza".

42 T.W. Adorno, *Klangfiguren, in Musikalische Schriften, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1958, p. 158.*

43 J.-P. Sartre, *Situations, IV, Gallimard, Paris 1964, p. 221.*

44 B. Pascal, *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets, § 201.*

45 Mt. 5, 14-15.

46 Si veda, per l'argomento, il singolare contributo di J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore, Adelphi, Milano 2002. L'intelligenza del cuore, afferma lo studioso, "connota l'atto di conoscere a amare simultaneamente per mezzo dell'atto immaginativo" (op. cit., p. 44).*

47 La musica è, afferma Schopenhauer, *"die mächtigste unter allen Künsten" (A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, in Sämtliche Werke, textkritisch bearbeitet und hrsg. von W. Frhr. v. Löhneysen, 5 Bde, Suhrkamp, Frankfurt 1960, vol. 1, p. 39; e cfr. ivi, p. 52).*

48 "Pensieri intrusivi" *("intrusive thoughts"), con questo termine li definisce, in genere, la*

manualistica psichiatrica. Tal tipo di pensieri è sintomatico dell'ideazione prevalente che ha luogo tanto nel caso del più comune e lieve disturbo ossessivo-compulsivo che in quello della ben più grave depressione maggiore. "Tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae" ("i miei pensieri, queste intime viscere della mia anima, sono dilaniati da molteplicità tumultuose"), scrive il vescovo di Ippona (Confessiones, XI, 29).

49 "Tuus est dies et tua est nox: ad nutum tuum momenta transvolant" (ivi, XI, 2).

50 E. Niedermeyer, "Alpha rhythms as physiological and abnormal phenomena", *Int. Journal of Psychophysiology, 1-3/26 (1997), pp. 31-49; per un approccio più generalista del problema si potrà consultare utilmente l'informativo e sempre attuale saggio di M.A. Brazier, The Electrical Activity of the Nervous System, Pitman, London 1970.*

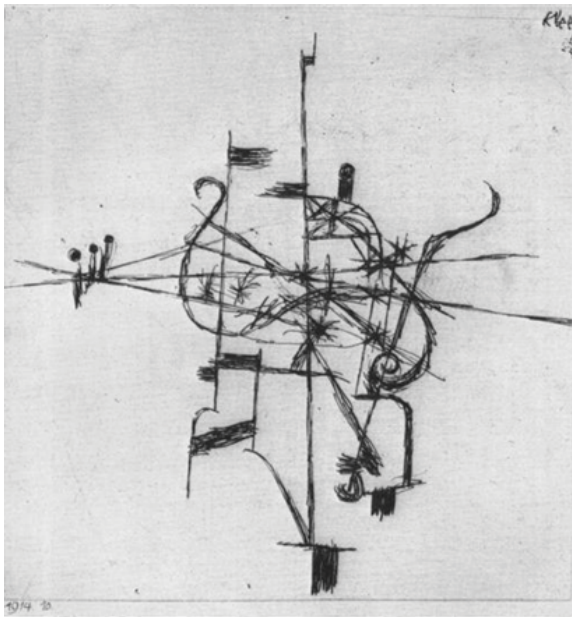
51 D.L. Schacter, "EEG theta waves and psychological phenomena: A review and analysis", *Biological Psychology, 1/5 (March, 1977), pp. 47-82.*

52 « Reconnaître deux sortes de possible: le possible diurne et le possible prohibé. Rendre, s'il se peut, le premier l'égal du seconde ; les mettre sur la voie royale du fascinant impossible, degré le plus haut du compréhensible » (R. Char, Seuls demeurent, Gallimard, Paris 1945, p. 79 ; successivamente in « Partage formel », Fureur et mystère, Gallimard, Paris 1967, p.78).

Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo

Daniele Bisi

Ad Alessandra,
per tutto il tempo e la passione
che mi hai dedicato, grazie...



Abstract

Partendo dall'occasione dell'incontro tra uno dei massimi compositori di musica colta del Novecento e una rockstar di fama mondiale, da cui è nata una collaborazione conclusa con una tournèe ed un cd (*Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood*), la nostra indagine inizierà da una serie di conferenze sul

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

serialismo tenute nei primi anni Trenta da Anton Webern, per poi indagarne gli sviluppi e la ricezione da parte della scuola di Darmstadt fino ad arrivare alla crisi dello strutturalismo ed alla strada alternativa intrapresa da Penderecki dalla sua avanguardia degli anni Sessanta fino alla collaborazione con il chitattista dei Radiohead nel 2012, seguendo questo cammino dal punto di vista estetico e musicale, con una particolare attenzione al significato della musica stessa e ai suoi riflessi sul pubblico.

Introduzione

> «Se i nostri tempi fossero normali, la musica del nostro tempo si troverebbe in una situazione diversa»[1]
>
> (Arnold Schoenberg, 1936)

Nel 1945 finisce la guerra in Europa, e con essa trova tragicamente la fine anche uno dei maggiori compositori del Novecento, Anton Webern, che lascia un'eredità pesantissima al mondo della musica: come continuare, dopo essere giunti al limite estremo dell'astrazione musicale? Bisogna in qualche modo trovare strade diverse, per proseguire il cammino della musica, o si può continuare su quella tracciata dal compositore austriaco, portandola alle estreme conseguenze a testa bassa, quasi senza più riflettere sugli esiti cui condurranno le scelte che si stanno compiendo, resi ciechi da una volontà di ricerca quasi fine a se stessa e in nome dell'avanguardia a tutti i costi?

La morte di Webern è uno spartiacque, è un punto di rottura. Se prima del Novecento la musica era andata evolvendosi in una sola direzione, tracciata all'interno di un *linguaggio* comune a chi la creava e a chi la ascoltava, con l'inizio del *secolo breve* tutto si sfalda: la seconda scuola di Vienna, guidata da Arnold Schoenberg, spinge il linguaggio dove mai nella storia era stato spinto, arrivando sino ad incrinare le sue stesse fondamenta; e a partire da questa eredità altamente instabile, dopo il 1945, verrà fondata un'altra scuola, che diventerà per decenni il principale riferimento per la musica colta in Europa.

Pierre Boulez e la "sua" scuola di Darmstadt, nella convinzione di poter guardare al futuro solo iniziando da un *anno zero* della musica, sceglieranno

1 Charles Rosen, *Schoenberg*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1984, p. IX..

di assumere il lavoro di Webern come punto di partenza, per costruire un castello di carta di cui il fondatore stesso ammetterà il fallimento meno di vent'anni più tardi, ma senza sfruttare l'occasione per tornare sui propri passi e trascinando definitivamente la musica d'avanguardia nel baratro dell'autoreferenzialità.

Su altri fronti, vi sono stati grandi compositori che hanno rifiutato le rigidità paralizzanti imposte come dogmi a Darmstadt e l'approccio strutturalista alla creazione musicale, che hanno portato avanti una ricerca autonoma e personale e che hanno superato le barriere (artificiali) all'interno delle quali le correnti darmstadtiane si erano trincerate: tra i nomi a cui si potrebbe fare riferimento (Ligeti, Xenakis, Cage), ognuno con la sua personale visione poetica, particolarmente interessante ci sembra la figura di un compositore che ha preso parte al movimento avanguardistico del dopoguerra, restando però sempre in disparte rispetto all'accademismo darmstadtiano: Krzysztof Penderecki.

La sua collaborazione, nel 2012, con la rock star britannica Jonny Greenwood, chitarrista di una band di fama mondiale, i Radiohead, gli ha fornito l'occasione per varcare le frontiere della musica colta, per sconfinare all'interno di un mondo musicale (apparentemente) lontanissimo, riscuotendo un successo senza precedenti, considerando anche che i brani proposti appartenevano alla fase avanguardistica (sonoristica) della sua produzione degli anni Sessanta: *Threnody* e *Polymorphia* di Penderecki vivono oggi a distanza di mezzo secolo una seconda giovinezza, accolti in maniera inaspettata da parte di un pubblico che si potrebbe definire completamente estraneo a quel genere.

Partito dall'avanguardia più sperimentale, ma sempre alla ricerca di un significato intrinseco della musica e senza mai rinunciare a comunicare, Penderecki ha infine trovato una strada convincente e personale nel tentativo di sanare un rapporto, quello tra compositore e pubblico, che sembrava irrimediabilmente compromesso.

1. Da Schoenberg a Darmstadt

1.1 Il cammino della nuova musica

Webern espone con grande chiarezza il suo pensiero sulla musica in una serie di 16 conferenze (di cui pertanto ci occuperemo diffusamente), tenute da egli stesso in una casa privata di Wien tra il ’32 e il ’33, che portano in sé già nel sostantivo comune ai due titoli apposti (*Der Weg zun Neuen Musik* le prime 8, così intitolate da Webern stesso, e *Der Weg zur Komposition in zwolf Tonen* le seconde, il cui titolo gli fu consigliato da Schoenberg) l’idea fondamentale verso cui tutto il discorso tenderà: ‘Weg’, *cammino*, via.

L’intenzione, ripresa dal maestro e portata avanti con convinzione dall’allievo, è quella di dimostrare, sia sul piano storico sia su quello specificamente musicale, il ruolo di diritto svolto nella storia della musica dal sistema dodecafonico: Webern parla di cammino, di via verso la nuova musica, nella quale il nuovo linguaggio viene considerato come tappa necessaria di un’evoluzione naturale (anche nel senso acustico-scientifico del termine ‘natura’) e non come (nonostante lo scardinamento in atto del sistema tonale, che da ormai più di tre secoli reggeva le sorti della musica) una rottura con il passato e con la tradizione. Quello che cambia è il linguaggio utilizzato (anch’esso però, come vedremo, derivato dalla natura del suono), ma non le intenzioni dell’artista, che esprime se stesso attraverso un nuovo codice linguistico musicale che si trova sì al di là della tradizione, ma in senso pionieristico, e di conseguenza si prepara, una volta recepito e assimilato da critica e pubblico, a diventare esso stesso tradizione.

Siamo agli antipodi delle intenzioni che più tardi verranno portate avanti a Darmstadt: nel celeberrimo articolo *Schoenberg è morto* Boulez si riferisce agli strascichi postromantici riscontrabili nelle opere di Schoenberg etichettandoli come «concezioni superate» 2 o «reminiscenze di un mondo abolito»3; nelle parole del compositore francese tutto quello che rappresenta la tradizione arriva ad essere irritante e viene giudicato in modo negativo, bollato come «clichés di scrittura terribilmente stereotipi»4, sino alla categorica

2 Pierre Boulez, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1968, p. 237.
3 *Ibid*.
4 *Ibid*.

affermazione secondo cui «qualsiasi compositore è inutile al di fuori delle ricerche seriali»5.

Webern, come vedremo, seguirà le orme del suo maestro, adottandone sia la tecnica dodecafonica (seppur con esiti diversi) sia la visione estetica, ma la ricezione della sua opera da parte dei compositori darmstadtiani (siano essi stati formati dalla scuola o abbiamo contribuito a formare la scuola stessa) sarà radicalmente opposta rispetto a quella di Schoenberg: Boulez, nella parte finale del suo saggio, insiste nel mettere allievo e maestro in contrapposizione («c'è stato anche un certo Webern»[6]), indicando il primo addirittura come precursore della serialità integrale e contrapponendolo al secondo, giudicato un fallimentare nostalgico, incapace di separarsi da formule vuote derivate da un'estetica obsoleta, morta insieme a lui.

1.2 Le conferenze di Webern

> «Stai proponendo un nuovo valore al posto di quello precedente, invece di aggiungere il nuovo al vecchio»[7]
>
> (Ferruccio Busoni ad Arnold Schoenberg)

Cronologicamente, l'ordine dei due gruppi di 8 conferenze ciascuno è inverso rispetto alla pubblicazione delle conferenze tradotte in italiano, e ciascuno dei due gruppi ha un taglio leggermente diverso: il primo in ordine cronologico (pubblicato come secondo e tenuto tra il 15 gennaio e il 2 marzo 1932) affronta tematiche più strettamente tecnico-musicali, mentre il secondo gruppo (tenuto tra il 20 febbraio e il 3 aprile dell'anno successivo) si concentra maggiormente su aspetti storico-estetici e tende ad analizzare e a chiarire le scelte compiute dai compositori dodecafonici, creando presupposti e motivazioni teoriche all'attuazione dello scardinamento del linguaggio tonale: è per questa ragione che ci baseremo principalmente su queste otto conferenze, riagganciandoci a quelle del '32 solamente quando queste presenteranno aspetti comuni con la nostra indagine. Il fatto, infine, che queste conferenze siano state stenografate da uno dei presenti fornisce alle stesse un grande valore, perché ci permette di avere una testimonianza diretta del pensiero del

5 *Ibid*., p. 238.
6 *Ibid*.
7 Ferruccio Busoni, *Lettera ad Arnold Schoenberg*, Vienna, Arnold Schoenberg Center.

compositore: si potrà notare infatti che le otto del ’32 sono mediamente più brevi rispetto alle otto del ’33 qui prese in esame, in quanto presentano molti esempi musicali che vennero suonati ed illustrati ai presenti da Webern stesso.

Webern apre la prima conferenza citando un articolo di Karl Kraus (fondatore della rivista «Die Feckel», sulle cui pagine scrisse, tra gli altri, anche Schoenberg stesso), affiancando le riflessioni dello scrittore sulla parola alle proprie sulla musica: queste considerazioni preliminari costituiscono già di per sé un manifesto estetico importantissimo in quanto, nel mostrare il parallelismo tra il linguaggio verbale e quello musicale, Webern sostiene la tesi per cui non vi è necessità di occuparsi delle leggi e dei segreti della materia che si vuole plasmare (sia essa parola o suono) per «farci belli e pavoneggiarci a destra e sinistra, ma dobbiamo farlo in vista di un guadagno morale»[8]. La superiorità del valore morale rispetto a quello tecnico che traspare in questo passo si riallaccia immediatamente a quello che viene enunciato poco dopo, quando l’attenzione viene spostata da Kraus a Goethe. Webern afferma che «alla base di ogni arte, e quindi anche della musica, vigono delle regole»[9] e sembra quindi porsi sulla scia di Schoenberg, il quale, dopo le creazioni del periodo atonale, aveva ritenuto indispensabile procedere all’individuazione di nuove norme che dessero unitarietà e coerenza al discorso musicale; ma introducendo e condividendo il pensiero del poeta *romantico* tedesco per eccellenza, secondo cui «fra prodotto della natura e prodotto dell’arte non regna alcun contrasto essenziale»[10], Webern arriva alla conclusione che la produttività umana ed in particolare la genialità siano un prodotto della *natura universale*, le cui regole devono essere ricercate ma, ancora una volta in accordo con Goethe, probabilmente non saranno mai del tutto rintracciabili.

La conseguenza sul piano estetico è sorprendentemente diversa da quelle postulate da Boulez in quanto, in prima persona, Webern conclude sostenendo che[11]

> non è che io decida di dipingere un bel quadro, di comporre una bella poesia, e così via. Sì, può accadere anche così – ma questo

8 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di G. Taverna, Milano, SE 1989, p. 15.
9 *Ibid*., p.17.
10 *Ibid*.
11 *Ibid*.

non è arte.

Siamo agli antipodi di quanto scrive il compositore francese, proprio riferendosi a Webern come anticipatore della serialità integrale, quando afferma che invece «si potrebbe forse generalizzare il principio della serie alle quattro componenti sonore: altezza, durata, intensità e attacco, timbro»[12]. Da una parte troviamo lo sviluppo di un nuovo linguaggio che affonda le proprie radici nella natura e anche, come vedremo, nel processo evolutivo della storia, dall'altra la nascita di una nuova estetica basata su un'artificiosa creazione di regole, dove l'applicazione della tecnica per "farsi belli" (per usare l'espressione kraus-weberniana) è enfatizzata anche dall'utilizzo di Boulez di aggettivi come "abolito" quando si riferisce al passato romantico, pensato non come una tradizione che si evolve naturalmente, bensì come un mondo che si sostituisce ad un altro in base ad una scelta arbitraria, ma che si vorrà far passare come l'unica via possibile.

Sul finire della conferenza Webern comincia ad introdurre un argomento che sarà poi ripreso più volte nel corso delle seguenti e intorno al quale ruotano tutte le considerazioni di carattere storico riguardanti l'evoluzione del sistema di suoni che ha caratterizzato la musica occidentale dall'antichità greca fino ai suoi giorni. È interessante notare che sia Webern stesso a limitare la portata del suo discorso alla sola musica occidentale, specificando che «esistono anche musiche di altri popoli, oltre a quella occidentale (io non ne capisco molto)»[13]: Webern ha quindi chiaramente conoscenza dell'esistenza di sistemi extra-europei, ma circoscrive coscientemente la sua ricerca estetica solo al nostro, sostenendo di non avere sufficiente padronanza delle "altre musiche". Questo atteggiamento relativistico diventerà la prassi mezzo secolo dopo fra gli studiosi di estetica di qualsiasi orientamento: qui ci si limita a citare, a titolo di esempio, Enrico Fubini, il quale, delimitando a sua volta l'ambito della sua indagine estetica alla musica al solo Occidente, afferma che «le civilità extra-europee, ricche almeno quanto la nostra di musica e suoni, hanno tuttavia un concetto diverso della musica»[14].

12 Pierre Boulez, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 238.

13 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 21.

14 Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino 1995, p. 21. Analogo atteggiamento si ritrova ad esempio in Carl Dahlhaus, Hans Eggebrecht, *Che cos'è la musica?*, trad. it. di A. Bozzo, Bologna, Il Mulino, 1988 (la cui indagine è circo-

La visione di quello che avviene al di fuori dei nostri confini culturali è comunque differente in Webern, tradendo un eurocentrismo di fondo che sembra assegnare il primato alla nostra tradizione, rispetto alle altre: infatti egli, dopo aver constatato l'esistenza di altri sistemi, si affretta subito a «dimostrare la logicità e la profonda fondatezza del nostro sistema»[15] tramite, ancora una volta, il suo *cammino* attraverso le varie fasi evolutive del sistema stesso nei secoli, sempre tenendo conto della forte relazione tra la natura del suono e il sistema stesso.

Entrano qui in gioco le forze che regolano il sistema tonale, già ampiamente esaminate da Schoenberg nella sua *Harmonielehre*,[16] e incomincia quindi un esame della scala diatonica e dei rapporti di forza che legano i gradi principali della stessa (I,V e IV) in base alla teoria degli armonici. Questo è uno dei punti più importanti, su cui ci fermeremo spesso: maestro e allievo insisteranno più volte su di esso per giustificare il sistema di composizione con 12 suoni (visto come naturale evoluzione del sistema tonale basato su 7 suoni diatonici), perfettamente giustificato, in quanto derivante dalla natura stessa del suono e cioè fondato sul fenomeno degli armonici; ma, come vedremo, una volta postulata la naturalezza del nuovo linguaggio dodecafonico incomincerà a farsi strada il problema della sua ricezione da parte del pubblico.

In generale, già a proposito del linguaggio musicale, Webern osserva che sia[17]

> molto strano come un così piccolo numero di persone sia in grado di capire un pensiero musicale. Non intendo parlare della massa, che non può occuparsi a fondo dei problemi spirituali; parlo dei grandi spiriti e dei loro errori.

In questa affermazione sono già posti e individuati alcuni dei maggiori problemi che affliggeranno (in maniera minore) il suo tempo e (in maniera molto maggiore) la metà del secolo successiva alla sua morte; attraverso esempi illustri – come Schopenhauer, che preferisce Rossini a Mozart, così come Go-

scritta alla musica dell'Occidente cristiano) e in Jean-Jacques Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, presentazione del volume secondo dell'*Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005, pp. XXIII-XLV.

15 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 21.

16 Cfr. Arnold Schoenberg, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore 1997, cap IV.

17 *Ibid*., p. 23.

ethe, che antepone Zelter[18] a Beethoven, per finire poi con il famoso rapporto Nietzsche-Wagner – Webern arriva alla conclusione che «è sempre la stessa storia: chi vale meno viene esaltato, e i grandi vengono misconosciuti»[19], anche dai più grandi pensatori[20].

Cosa c'è dunque di più romantico dell'idea del genio incompreso che porta sulle spalle il peso della storia, mentre il presente si dimentica di lui? Eppure questa idea non si spegne con il romanticismo, ma continua attraverso il XX secolo, nonostante quel mondo e i suoi valori estetici siano stai *aboliti* da Boulez; e basta ascoltare più di 50 anni dopo proprio Stockhausen per capirlo, quando afferma che «l'arte è proiettata nel futuro: giudicarla? L'esperienza insegna che il giudizio è riservato ai posteri»[21]. Emerge da questi passi il tentativo di giustificare un linguaggio incompreso (sia dal pubblico costituito dalle 'grandi menti', sia dalla massa) attraverso l'idea che il pubblico stesso non sia ancora pronto per questo tipo di musica e che l'artista, capace di vedere nel futuro, si faccia carico di portare sulle proprie spalle il peso dell'oblio dell'oggi in attesa del riconoscimento del domani.

Poco più avanti Webern propone un nuovo interrogativo, come per affrontare il problema da un'altra prospettiva:[22]

> come si ascolta la musica? Come l'ascolta la grande massa? Sembra che essi debbano riferirsi ad un'atmosfera. Se non si possono rappresentare un verde prato, un cielo azzurro o qualcosa di simile, non sanno più come raccapezzarsi.

Con questa frase Webern si riallaccia al paradigma estetico che si era affermato nel corso dell'Ottocento, che aveva cambiato l'idea stessa di musica e che aveva introdotto nel mondo musicale dal romanticismo in avanti il dualismo tra la musica a programma e la «musica assoluta»[23]. Siamo di fronte

18 Si tratta di Carl Friedrich Zelter, compositore e direttore d'orchestra tedesco, vissuto tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento.

19 *Ibid*., p. 24.

20 Cfr. anche Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 74, dove Webern insiste sul fatto che Beethoven e Wagner "non sono stati capiti", senza considerare però anche i grandi successi di pubblico che hanno riscosso ancora in vita i due maestri tedeschi.

21 Karlheinz Stockhausen, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Roma-Bari, Laterza 1985, p. 142.

22 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 25.

23 L'idea di musica assoluta, che sancisce non solo la conquistata autonomia della musica strumentale, ma addirittura la sua supremazia, si afferma a partire da Ernst

ad una forte presa di posizione in favore della ben nota teoria estetica di Hanslick[24], secondo la quale le *forme sonoramente mosse* sono l'unico possibile contenuto della musica, chiudendo la strada quindi alla possibilità di un passaggio di sentimenti tra il compositore e il fruitore dell'opera.

A questo punto è facile per Webern arrivare poco dopo ad una sua formulazione dell'idea di musica, ed in particolare di suono, definito come «la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito»[25], dove le citate leggi della natura implicano ancora una volta il ritorno alla teoria degli armonici, che andrà poi a sostenere l'emancipazione della dissonanza. «Noi continuiamo a prendere possesso, progressivamente, di quel che ci è dato dalla natura», afferma il compositore austriaco, la cui tesi sarà sposata ancora da Stockhausen, quando affermerà che il destino dell'umanità sia di progredire per raggiungere le vette dell'evoluzione e che quindi ogni difficoltà o incomprensione temporanea siano dovute solo ad «una questione di crescita»[26], di cui nessuno può prevedere la lunghezza o la durata; Stockhausen tuttavia si dice sicuro che[27]

> il cane impiegherà più tempo dell'uomo, ma un giorno o l'altro riuscirà anche lui a percepire la Passione secondo Matteo.

La dissonanza quindi non è altro che il rapporto tra gli armonici più lontani, ma, se fino a quel momento aveva rappresentato il «condimento»[28] della triade (a sua volta invece formata dagli armonici «*più importanti*»[29] e vicini alla fondamentale, e quindi più facili all'ascolto), adesso rivendica il suo ruolo paritario all'interno di un nuovo linguaggio musicale, contro il quale perciò non può essere mossa nessuna critica, in quanto «nei suoni, così come

Thomas Amadeus Hoffmann (cfr. ad esempio *La musica strumentale di Beethoven*, in *Kreisleriana*, trad. it. di Rosina Pisaneschi, Milano, Rizzoli 2002, pp. 27-37), viene ripresa – benché secondo un'accezione diversa – da Wagner (cfr. *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli 1983, in particolare il cap. II, *L'uomo artista e l'arte che si origina direttamente da lui*, p. 135 e segg.) e infine argomentata teoricamente da E. Hanslick (cfr. oltre). Per un approfondimento, cfr. Carl Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988.

24 Cfr. Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2001.

25 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 26.

26 Karlheinz Stockhausen, *Intervista sul genio musicale,* cit., p. 142.

27 *Ibid.*

28 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 27.

29 *Ibid.*

la natura ce li ha dati, è contenuta tutta la sfera delle possibilità»[30].

Per chiudere, Webern si ricollega di nuovo ad Hanslick, sostenendo che la musica sia un linguaggio nel senso in cui «una persona vuole esprimere con i suoni qualcosa»[31] e in particolare «esprimere un pensiero che non poteva essere espresso se non in suoni»[32], sostenendo che da sempre l'esposizione di idee *musicali* (e quindi non una rappresentazione sonora di concetti extra-musicali) sia soggetta a regole, apparse simultaneamente alle idee stesse.

Ma prima di passare alle regole è interessante aprire una parentesi per citare un episodio riguardante Schoenberg, che aiuta a chiarire il suo pensiero e il suo atteggiamento a proposito dell'impossibilità teorizzata da Hanslick di veicolare concetti extra-musicali da parte della musica stessa: in una sua conferenza su Mahler del 1912, può apparire singolare quello che il padre della dodecafonia ricorda riguardo il suo primo ascolto della Seconda sinfonia del musicista boemo, in particolar modo quando ammette, con enfasi quasi wagneriana, che fu «preso da eccitamento […] che si manifestò addirittura nel corpo con violente pulsazioni cardiache»[33]; una volta a casa però, studiata a fondo la partitura alla ricerca di eventuali debolezze legate alla gestione della forma e allo sviluppo motivico, realizzò che la composizione nella sua interezza non gli piaceva. Ma l'affermazione più imprevedibile e sorprendente, che riportiamo per interno, è quella immediatamente seguente, e cioè che, dopo aver studiato la partitura e aver trovato in essa motivazioni tali da indurlo ad un giudizio severo, lui stesso ammette di aver dimenticato in quel modo[34]

> il dato di fatto più importante, cioè che quel lavoro mi aveva fatto un'impressione straordinaria perché mi aveva davvero trascinato a una partecipazione involontaria: dimenticai che un'opera d'arte raggiunge la sua maggior efficacia quando l'emozione che ha mosso il suo creatore viene trasmessa all'ascoltatore, fino al punto di muoversi e scatenarsi anche in quest'ultimo. Dimenticai che ero commosso, commosso in sommo grado.

30 *Ibid.*
31 *Ibid*., p. 28.
32 *Ibid.*
33 Arnold Schoenberg, *Conferenza su Gustav Mahler*, in *Stile e pensiero*, trad. it. di Annamaria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore 2008, p. 51.
34 *Ibid.*

Basta poco per capire che siamo agli antipodi dell'atteggiamento darmstadtiano quando, ad esempio, Stockhausen parlerà di «semplice ascolto»[35] riferendosi ad esso in senso negativo, in quanto l'ascolto in posizione passiva da parte di un soggetto che non sia in grado di sapere (o potere) leggere e decifrare la partitura è ritenuto un modo sbagliato o comunque inadeguato di porsi nei confronti della musica.

Il problema quindi è tutt'altro che risolto: l'ascolto *analfabeta* di cui parla Stockhausen può forse essere riferito alle masse («sono state le canzonette a creare il vuoto attorno alla musica d'arte[36]»), ma sicuramente non ad un musicista come Arnold Schoenberg, il quale però ammette egli stesso che un'analisi cosciente di una partitura ci può addirittura far perdere di vista quelli che sono gli aspetti più importanti, innanzitutto l'emozione trasmessa dall'autore al pubblico, in perfetta antitesi anche rispetto a certe posizioni di Hanslick (e del suo seguito di progressisti).

Siamo quindi giunti alla terza conferenza, dove viene introdotto un ulteriore tema che verrà poi ampiamente portato avanti nelle cinque seguenti, attraverso un percorso sullo sviluppo del pensiero secondo le leggi musicali nella storia, a partire dal gregoriano fino alla fine della tonalità; come si è già detto, è obbiettivo di Webern dimostrare che la dodecafonia sia una evoluzione *naturale* all'interno della storia della musica e il compositore porterà numerosi esempi di come la tecnica della variazione abbia costituito un elemento di primaria importanza nell'opera dei grandi compositori.

Ma il punto focale del discorso, posto proprio in apertura, riguarda un aspetto di grande importanza, e cioè il fatto che l'esposizione di un pensiero *musicale* (ancora una volta Hanslick è all'orizzonte) deve essere formulato sulla base di leggi valide, ma[37]

> se devo esprimere qualcosa, subito si presenta la necessità di farmi capire. E questo posso farlo se mi esprimo il più chiaramente possibile.

È qui che appare per la prima volta un riferimento alla *comprensibilità*,

35 Karlheinz Stockhausen, *Intervista sul genio musicale,* cit., p. 143.
36 *Ibid.*
37 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 29.

vista da Webern come principio fondamentale e irrinunciabile dell'esposizione del pensiero, unico scopo e «legge suprema»[38] di tutte le epoche. E avanzando di un passo, come suggerito dal compositore, per comprendere qualcosa abbiamo bisogno di un'*articolazione,* e cioè di «poter procedere a un sezionamento allo scopo di analizzare una cosa, di distinguere gli aspetti principali da quelli secondari»[39] (inevitabile il riferimento, in questo passo, ai diversi piani sonori di Hauptstimme e Nebenstimme utilizzati nella musica seriale): il passo è fatto e «si deve dunque mantenere la *coerenza*, altrimenti si diventa incomprensibili»[40].

Il concetto di comprensibilità (e le sue connessioni alle strutture linguistiche e musicali) era già stato considerato come di importanza primaria e preso attentamente in esame da Schoenberg in relazione proprio alla nascita del sistema dodecafonico stesso, come sottolinea anche Giovanni Piana nel suo "*Barlumi per una filosofia della musica*"[41], facendo notare però come[42]

> la nozione di "comprensibilità" deve essere lasciata del tutto aperta, essendo una nozione il cui senso deve essere rimesso di continuo in discussione in rapporto alla varietà delle pratiche compositive e delle possibilità espressive della musica.

Questa *apertura* però non sembra essere presa in considerazione da Schoenberg, che prende invece la coerenza liguistico-grammaticale della tecnica da lui ideata e utlilizzata come un assioma da cui scaturisce quella «formulazione fortissima»[43] di equivalenza tra la comprensibilità e le *regole* che costituiscono la *grammatica* della composizione (con dodici suoni) e a questo punto la questione primaria anche per Webern sarà dimostrare che «la composizione dodecafonica ha raggiunto un grado di perfezionamento della coerenza, che prima non esisteva neppur lontanamente…»[44] a partire da cui viene direttamente postulato che «è chiaro che dove esistono soprattutto rapporto

38 *Ibid*., p. 30.
39 *Ibid.*
40 *Ibid.*
41 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, p. 323, consultabile a questo indirizzo: http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica (ultimo accesso: 12/07/2015).
42 *Ibid*., p. 324.
43 Sempre nelle parole di Piana in *Barlumi per una filosofia della musica*, cit., p. 323.
44 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 31.

e coerenza, anche la comprensibilità è garantita»[45]. Il percorso che porta a Stockhausen è breve: infatti il compositore tedesco non avrà timore ad affermare, in relazione al rapporto col suo pubblico, di non vedere «differenza alcuna tra la buona qualità di quel che si va facendo e l'accoglienza ricevuta»[46], dove per "buona qualità" egli stesso intende la perfezione «estesa alla tecnica; un perfezionismo che rasenta la pedanteria»[47] fino al punto in cui «la bellezza non va disgiunta dall'idea della perfezione»[48] di cui quella umana non è che una "miniatura" di quella celeste.

La coerenza ricercata da Webern porterà Stockhausen, come estrema conseguenza, addirittura a relazionare la musica alla sfera celeste, rimandando direttamente all'idea di musica risalente al *Quadrivium* medioevale*,* espressa in affermazioni quali[49]

> la musica è matematica. Matematica da ascoltare. […] Sappiamo che musica, matematica e astronomia appartengono al medesimo ceppo, costituiscono un vero e proprio triumvirato.

Sembra quindi imporsi l'idea di musica come scienza, in netto contrasto con l'*emozione* trasmessa a Schoenberg dalla seconda sinfonia mahleriana; e, nonostante Boulez ci dica apertamente che l'inventore della serialità abbia fallito il suo compito e il suo esempio non sia da seguire, è perlomeno lecito domandarsi se chi, come il compositore francese, ha utilizzato un'invenzione altrui (trasformandola poi in un dogma a livello tecnico ed estendendone la portata a tutti i parametri musicali) non avesse avuto perlomeno l'obbligo di risalire alle radici profonde di un sistema e di un linguaggio, prima di utilizzarli estrapolandoli dal contesto e mutandone le finalità.

Ritornando alle conferenze, dopo una parentesi iniziale, nella quale è descritto il difficile periodo che stava attraversando la cerchia dei musicisti d'avanguardia, accusati di bolscevismo musicale in seguito all'ascesa nazista nei paesi germanici, e in cui Webern esprime, oltre a profetici timori per le sorti di Schoenberg e dell'Europa, un ammonimento che verrà spesso dimenticato

45 *Ibid.*
46 Karlheinz Stockhausen, *Intervista sul genio musicale,* cit., p. 139.
47 *Ibid*., p. 143.
48 *Ibid*., p. 144.
49 *Ibid*., p. 132.

nel dopoguerra («Ma finiamola con la politica!»[50]), con la quarta incomincia il viaggio dalla monodia gregoriana alla polifonia fiamminga, nata come *necessità* di «esporre l'idea musicale in modo che non comprendesse solo il senso orizzontale, ma anche la profondità, data da più voci»[51]. Dopo la perfezione raggiunta dai maestri venuti dal Nord Europa (di cui Webern aveva ampiamente analizzato stili e tecniche), il contrappunto deve cedere di nuovo il passo ad una forma di monodia accompagnata (al riguardo, il punto di vista di Webern è molto chiaro: parla della polifonia come frutto di uno sviluppo sontuoso e utilizza aggettivi come "primitivo" rapportandosi invece alla monodia) e nasce quindi lo stile omofonico, dove due voci assumono funzioni diverse di melodia e accompagnamento, omettendo per un attimo il caso Bach, di cui tratterà ampiamente più avanti.

Nel corso della storia l'accompagnamento acquista sempre più importanza, e con esso l'armonia, le cui conquiste permetteranno secondo Webern la nascita della dodecafonia, vista come un ritorno evoluto ai «metodi espressivi dei fiamminghi del XVI secolo»[52]; siamo a questo punto di fronte al nodo cruciale per capire, secondo Webern, la stretta relazione tra la coerenza e la comprensibilità: [53]

> Ciò che colpisce immediatamente è la ripetizione; […] Ma come si può raggiungere più agevolmente la comprensibilità? Proprio con la ripetizione.

Eccoci arrivati dunque, sul finire della conferenza, al postulato che più di ogni altro ha creato (e crea tuttora) la frattura tra la percezione musicale e l'idea musicale stessa: «il nostro sistema dodecafonico si fonda su un continuo ritorno dei dodici suoni: sul principio della ripetizione!»[54]. Sulla carta, tutto funziona: la musica, in quanto linguaggio, ha bisogno di un'esposizione chiara dell'idea, che solo la coerenza può garantirle, e la ripetizione, all'interno di un linguaggio perfettamente coerente, basato sull'esperienza acquisita nei secoli con le conquiste verticali (armonia) e orizzontali (contrappunto), ga-

50 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 33.
51 *Ibid*., p. 34.
52 *Ibid*., p. 36.
53 *Ibid*., p. 37.
54 *Ibid*.

rantisce la comprensibilità del linguaggio stesso[55].

Ma «l'*illusione* del secolo»[56], come la ha definita Lévi-Strauss, è proprio insita in questa catena di azioni e reazioni che, se apparentemente sono perfettamente logiche e dimostrabili, non trovano riscontro nella realtà della percezione. La prima falla nel sistema è sottolineata dallo stesso Lévi-Strauss, quando fa notare che la musica seriale, eliminando (come dice Boulez) scale e forme *preconcette* come strutture generali, si illude di poter operare su «un unico livello di articolazione»[57], mentre Webern stesso riconosce proprio nell'articolazione il principio portante della comprensione. Bisogna allora chiedersi, ancora secondo Lévi-Strauss,[58]

> che cosa accada in una tale concezione del primo livello di articolazione, indispensabile al linguaggio musicale, come ad ogni linguaggio, e che consiste proprio in strutture generali, le quali permettono, in quanto sono comuni, la codificazione e la decodificazione di messaggi particolari.

Bisogna chiedersi se sia possibile avere allora una *parole* senza *langue*[59]: Schoenberg era pronto a sostenere, in una nota esternazione, che da un momento all'altro si sarebbe aspettato di sentire fischiettare per strada una serie dodecafonica, come conseguenza indiretta di una *comprensione* linguistica che mette in parallelo la *grammatica riconoscibile* della dodecafonia con quella del linguaggio parlato[60], ma la storia è andata in un'altra direzione e quella nuova *langue* che si sarebbe dovuta creare di fatto non è mai esistita e, per quanto ne sappiamo, i cani non possono ancora ascoltare la *Passione secondo Matteo*.

Se guardiamo ancora oltre, in cerca di possibili risposte alle domande che

55 Cfr. Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 92, dove nella settima conferenza del '32 Webern afferma che "non ha importanza se l'orecchio non sempre può seguire lo svolgimento della serie", ammettendo quindi l'ipotesi che la ripetizione non sia sempre sinonimo di comprensibilità in assoluto.

56 Claude Lévi–Strauss, *Il crudo e il cotto*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 44.

57 *Ibid.*

58 *Ibid*., p. 43-44.

59 In riferimento alla differenza tra *langue* e *parole* introdotta dallo strutturalismo linguistico di De Saussure.

60 Come arriva a concludere dopo una riflessione sui due saggi di Schoenberg stesso sulla *Composizione con dodici note* sempre Giovanni Piana in *Barlumi per una filosofia della musica* cit., p 323.

ci siamo posti in apertura di questo paragrafo, la quinta e la sesta conferenza ritornano sull'evoluzione del sistema tonale all'interno della storia della musica, passando dai classici viennesi al romanticismo, in cui la dissonanza e il semitono, già insiti all'interno della scala diatonica, acquistano sempre maggiore importanza e si fanno strada fino al progressivo disgregamento della tonalità; infatti, come riassume Webern,[61]

> si è continuato ad introdurre qualcosa di nuovo per arricchire e rendere più interessanti le tonalità, maggiori e minori, e proprio con questo si è dato loro il colpo di grazia,

individuando anche nell'emancipazione della musica strumentale, subordinata alla musica vocale per un lunghissimo periodo, una delle ragioni possibili di questo processo, con evidenti riferimenti sempre alla visione estetica di Hanslick.

Con le ultime due conferenze Webern cerca di tirare le somme del cammino percorso fin qui. La settima incomincia parlando direttamente di dodecafonia e dichiarando come questa tecnica sia stata *scoperta* da Schoenberg, in riferimento diretto ad una propria affermazione contenuta nella seconda conferenza, secondo la quale anche la scala diatonica «non è stata inventata, ma scoperta»[62]: si riafferma l'idea che «questo procedimento sia stato chiaramente un fatto del tutto *naturale*»[63].

È doveroso aprire una piccola parentesi e andare a rileggere quello che scriveva Schoenberg dieci anni prima, nella sua iniziale formulazione del «metodo di composizione con 12 note»: nel brevissimo saggio in cui l'autore rivendica la paternità della tecnica, è sorprendente quello che viene enunciato fin da subito, e cioè che «la nuova arte *non* si basa però su una legge naturale»[64], ma invece «si basa sull'aspirazione inconscia a mettere alla prova i nuovi mezzi»[65]. Nessuna legge naturale quindi sembra essere alla base della dodecafonia, proprio secondo colui che l'ha *scoperta*, ma questa andrebbe quindi semplicemente intesa come un mezzo tecnico per regolare quello che

61 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 47.
62 *Ibid*., p. 27.
63 *Ibid*., p. 52.
64 Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note [I]*, in *Stile e pensiero,* cit., p. 75.
65 *Ibid.*

la natura ci ha dato in termini di consonanza e dissonanza (che hanno sì uguale valore, ma «un maggiore o minore livello di *comprensibilità*»[66] a seconda della distanza dagli armonici fondamentali, come ha ampiamente dimostrato lo stesso Schoenberg nell'*Harmonielehre*). E anche se Webern, giusto in apertura del ciclo di incontri, citando Goethe parlava di arte come «prodotto della natura *universale*»[67], sicché anche la genialità umana e di conseguenza i suoi prodotti (nel nostro caso identificabili con la tecnica dodecafonica) sono essi stessi un prodotto naturale, il discorso è più difficilmente applicabile (se non in senso utopico) nel '900 di quanto potesse esserlo per Goethe a cavallo tra l'epoca dei Lumi e il romanticismo, a meno che non si vogliano considerare come *naturali* anche, ad esempio, le scorie radioattive delle centrali atomiche[68]. Al riguardo, è interessante osservare come questo concetto di arte come natura universale, nell'accezione e con le aporie appena discusse, sembri ancora farsi strada quasi sessant'anni dopo, nelle dichiarazioni di Stockhausen riguardanti l'attacco del 2001 alle Twin Towers, definito allora come la più grande opera d'*arte* mai concepita[69].

Chiudendo la nostra digressione e ritornando a Webern, appare finalmente l'analogia tra la tecnica dodecafonica e l'arte contrappuntistica di Bach, di cui viene qui presa ad esempio l'opera più *astratta* e "fuori moda", secondo i canoni dello stile galante nascente, quando fu composta: l'*Arte della Fuga*. Quello che è messo maggiormente in evidenza è l'aspetto puramente formale, e cioè che l'intera opera bachiana sia generata da una sola idea (il soggetto presentato nel Contrapunctus I): «Sviluppare un intero pezzo da una sola idea principale! Questa è la coerenza più radicale», afferma enfaticamente Webern, sottolineando la chiara similitudine con la possibilità di concepire un'opera partendo da una sola serie di 12 note.

66 Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note [II]*, in *Stile e pensiero,* cit., p. 176, da cui traspare la consapevolezza di una maggiore difficoltà di comprensione degli intervalli più dissonanti.

67 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 17.

68 Non è questo il luogo per discutere il concetto di "naturalezza" in riferimento all'ambito estetico, per il quale si rimanda alle interessanti riflessioni di Gerard Genette, *L'opera dell'arte*, tomo II: *La relazione estetica*, a cura di Fernando Bollino,, Bologna, Clueb 1998, p. 146 e segg.

69 Il compositore si schiererà poi dalla parte delle vittime, attribuendo la strage a Lucifero, ma rimane, ad un livello concettuale più profondo, l'idea dell'arte come prodotto naturale del genio umano, che questa tenda indistintamente "al bene" o "al male": arte ed etica sono dunque due sfere separate.

Dati i temi fin qui trattati, è singolare notare che fino a questo momento la figura di Richard Wagner non sia ancora apparsa in maniera significativa nelle parole di Webern, nonostante l'importanza che ricopre il Maestro germanico nel *cammino* verso la Neue Musik. La ragione potrebbe essere duplice: da una parte, nonostante il percorso seguito fin qui (che conduce alla scomparsa dei modi maggiore e minore in favore di un nuovo «*super-modo*»[70] proposto da Schoenberg) sia stato ampiamente favorito da Wagner, potrebbe esserci la volontà da parte dei compositori dodecafonici di nascondere parzialmente l'importanza delle conquiste wagneriane, ancora una volta in ossequio alle concezioni estetiche di Hanslick; dall'altra c'era forse la consapevolezza[71] di dover fare una scelta ed evitare quindi di dare peso al significato che le novità armoniche ricoprono nell'*opera d'arte totale* wagneriana, dove la dissonanza viene utilizzata a livello *funzionale* al dramma e mai come mera ricerca tecnica, che pare essere invece il fine ultimo, se non di Webern e Schoenberg, almeno della generazione successiva votata alla serialità integrale e allo strutturalismo.

A supporto di questa tesi, secondo la quale il creatore del *Ring* utilizzerebbe a livello funzionale al dramma consonanze e dissonanze, vale la pena ricordare quello che il critico musicale Teodoro Celli scrive riguardo alle interpretazioni distorte di alcune parti del *Gotterdammerung*, dove i *leitmotiven* vengono trasfigurati da Wagner nel più fitto e cromatico contrappunto per descrivere insieme «barbarie e finezza raziocinante, nobiltà assolutamente finta e malcelata ferocia»[72] del meschino (e privo di valori) popolo dei Ghibicunghi, che con l'inganno vorrà distruggere il vero valore della coppia Siegfried-Brünnhilde; e, continua Celli,[73]

> è da pagine come queste, torbide e malsane, che prenderanno poi le mosse i sinfonisti tardo-romantici [secondo l'autore ancora prima della dodecafonia], scambiando per progresso e per evoluzione del linguaggio ciò che in Wagner è null'altro che adesione geniale a un particolare 'momento' del suo dramma.

70 *Ibid*., p. 58.

71 Cfr. Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 79, dove traspare in Webern la consapevolezza che in Wagner "l'armonia assume *significati* più vasti", senza che ciò gli impedisca comunque di preferire, giudicandolo più interessante per i rapporti armonici, l'esempio brahmsiano.

72 Teodoro Celli, *L'anello del Nibelungo*, Milano, Rusconi 1997, p. 219.

73 *Ibid*.

A conferma di questa tesi si evidenzia che le pagine wagneriane della *Tetralogia* riferite alla purezza e alla quiete primordiale siano costruite invece sulle triadi perfette, e testimonianze evidentissime sono il lungo pedale di Mib maggiore che costituisce il preludio della *Tetralogia* (quando il male non aveva ancora fatto la sua comparsa) o il corrispondente Reb maggiore con il quale, dopo il sacrificio di Brünnhilde che cancella il "peccato originale" di Alberich e ripristina l'antica e perduta quiete, la *Tetralogia* si chiude; per non parlare dei temi costruiti sulle triadi maggiori, come quelli dell'oro, di Siegfried o della spada, contrapposti a quelli cromatici che corrispondono a situazioni o stati d'animo negativi come l'irritazione o l'inganno magico, per arrivare infine al tema della schiavitù, costituito da un solo semitono discendente[74].

Lo stesso Webern, a metà della penultima conferenza, è costretto ad ammettere l'importanza di Wagner per quel che riguarda la coerenza musicale ottenuta attraverso i leitmotiven[75], ma ridimensionandone subito la portata in quanto,[76]

> per esempio, il fatto che il motivo di Sigfrido venga ripetuto più di una volta, per esigenze drammatiche, crea una certa unitarietà, ma solo drammaticamente e non musicalmente

e, in ogni caso, «la cosa necessaria è l'elaborazione tematica [sic]. A questo proposito una forma ricopre un ruolo particolarmente importante: la *variazione*»[77]; sono quindi citate come esempio le variazioni di Beethoven su un tema di Diabelli, che secondo Webern confermano che «i grandi maestri *a volte* hanno scelto temi del tutto banali per scrivere variazioni»[78], ma la coerenza è garantita dall'unità del tema stesso.

Le forme classiche, quindi, anche se hanno subito mutamenti nella Neue

74 A riprova di questo, si possono confrontare le profonde differenze a livello musicale e drammatico tra le quadriadi cromatiche del *Tristano* e le triadi del *Parsifal*, le une funzionali al dramma della passione, le altre al dramma della redenzione spirituale.

75 Cfr. anche le ultime parole della già citata seconda conferenza di Schoenberg sulla dodecafonia, nella quale egli afferma che il Leitmotiv wagneriano e la serie di dodici suoni sono stati introdotti con lo stesso scopo, e cioè creare *unità*.

76 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 54.

77 *Ibid*., p. 55.

78 *Ibid.*

Musik, sono rimaste: «anche in Schoenberg!»[79], afferma Webern, e questo sarà uno dei motivi per cui Boulez, nel dopoguerra, come abbiamo visto, attaccherà Schoenberg stesso, contestandogli l'utilizzo di queste forme (classiche o pre-classiche) in quanto scollegate dalla dodecafonia: di conseguenza «queste architetture annullano le possibilità di organizzazione incluse in questo nuovo linguaggio»[80]. Boulez dichiarerà dunque di voler percorrere la via di Webern (il quale, seppure senza rimanere strettamente legato alle architetture classiche, scriverà un concerto, una sinfonia, una sonata, delle variazioni), "dimenticandosi" che egli stesso aveva proposto come manifesto musicale delle sue teorie poetiche ed estetiche un *sonata* in 4 movimenti.

La conclusione della conferenza riassume quindi il cammino dai modi ecclesiastici ai modi maggiore e minore fino a che, infine, «è giunto uno che con forza fece saltare tutto: Wagner»[81], stavolta riabilitato a iniziatore del processo di cromatizzazione e rottura del linguaggio tonale che porta alle prime opere (ancora tonali) di Schoenberg, le quali contenevano però già al loro interno il *germe* della loro stessa morte, seppure omettendo qui completamente la funzione che le innovazioni armoniche di Wagner ricoprivano all'interno del dramma.

Il nostro cammino volge finalmente al termine con l'ottava e ultima conferenza, che pone subito l'attenzione sul fatto che la Nuova Musica fosse considerata nel 1933 ancora come una «giovane pollastra – e invece è un vecchio pollo che ha già venticinque anni»[82]: era ormai impossibile tornare indietro secondo Webern, che non poteva prevedere il parziale ravvedimento di Schoenberg, il quale nel 1946, nella seconda conferenza sulla composizione con 12 note, ammette che «sono state un po' allentate alcune *rigidità* delle regole relative ai raddoppi in ottava e alla presenza palese di accordi fondamentali della vecchi armonia»[83] e, anche se in questo modo risulta indebolita "la negazione della prevalenza di un centro tonale", ciò non annulla «i pregi stilistici di una composizione»[84].

79 *Ibid*., p. 56.
80 Pierre Boulez, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 236.
81 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 57.
82 *Ibid*., p. 59.
83 Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note [II]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 201.
84 *Ibid.*

Ecco il punto di rottura: questa graduale «rivalutazione di funzioni polarizzanti e persino di funzioni tonali»[85] da parte dell'ideatore della tecnica seriale (il quale avrebbe avuto tutto il diritto di rivederla) gli costò, sempre da parte di Boulez, l'accusa di "una *incoerenza* massima che del resto è soltanto parossismo, fino all'assurdo" delle sue incompatibilità, tali da causare «una deviazione così mostruosa e incomprensibile»[86] che porterà ad una «catastrofe sconcertante, che resterà senza dubbio esemplare»[87].

"Mostruosa", "incomprensibile", "sconcertante", "catastrofe": parole che evocano scenari gravissimi, che non sono però associate qui alla guerra da poco conclusa o a qualche cataclisma, bensì a qualcosa che evidentemente è ancora più grave per Boulez: la perdita della rigidità della regola in favore di un ritorno all'espressività della musica. La musica creata con le tecnica della serialità integrale, al di fuori del rigore delle norme da cui si genera e che la giustificano, perde ogni valore intrinseco, in quanto il suo valore è dato proprio da quella *perfezione* a cui proclama di aspirare anche Stockhausen: la perfezione matematica; e si capisce bene che in matematica gli errori e le deviazioni non sono tollerati.

Contro il dogmatismo di questa posizione rigidissima si scaglierà lo stesso Nono, il quale un decennio dopo affermerà che[88]

> si adattano una gran quantità di formule e di schemi, credendo così di poter riempire alcune pagine di carta pentagrammata, e si giustifica il tutto mediante una terminologia oggi ufficiale e con la quale tutto deve tornare, anche se la musica non torna quasi mai,

confessando che nella serialità integrale «tutto accade senza la consapevolezza dei mezzi impiegati, ma solo secondo delle ricette, e perciò senza la minima possibilità di uno scambio tra persona e persona»[89]: ma se non c'è scambio tra persone, non può esserci pubblico.

Schoenberg aveva capito, dopo più di vent'anni di sviluppo della sua tecnica seriale, che un utilizzo troppo rigoroso di questa avrebbe soffocato il fine

85 Pierre Boulez, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, cit., p. 237.
86 *Ibid.*
87 *Ibid.*
88 Luigi Nono, citato in Hermann Danuser, *Darmstadt: una scuola?,* in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005, p. 170.
89 *Ibid.*

espressivo dell'opera, e non a caso arriva infine ad elogiare l'altro suo allievo (finora grande escluso), Alban Berg, il quale fu il meno ortodosso dei tre: dice Schoenberg che egli «mescolava brani o sezioni in una precisa tonalità con altri non tonali»[90], ma spiegava questo procedere,[91]

> scusandosene, sostenendo che in qualità di compositore operistico non poteva rinunciare al contrasto offerto dal cambiamento da maggiore a minore per ragioni di espressione e di caratterizzazioni drammatiche;

e, anche se Schoenberg stesso sostiene di essere riuscito a ottenere qualunque *espressione* con le dissonanze libere nella sua opera *Moses und Aron*, ammette senza problemi che Berg «come compositore ha ragione»[92].

E difficilmente, trovandosi di fronte ad un'opera come *A Survivor from Warsaw* del 1947, sarà possibile trovare manifestazione più grande di pensieri extra-musicali espressi da Schoenberg in un lavoro nel quale egli recupera non solo le polarizzazioni tonali, ma addirittura un senso estetico anti-formalista, nel quale le dissonanze e la dodecafonia sono utilizzate per veicolare l'angoscia provocata dalla persecuzione razziale prima di tutto, e non semplici «idee musicali»[93].

In ogni caso, Webern riponeva una sincera fiducia nella tecnica dodecafonica (proseguendo il proprio cammino come musicista rischiava infatti, se non la propria vita, almeno la propria carriera, tant'è vero che fu spinto dal nazismo in una posizione di isolamento culturale): tale tecnica, in analogia con il contrappunto dei compositori fiamminghi, attraverso le quattro forme della serie (originale, retrogrado, inversione e retrogrado dell'inversio-

90 Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note [II]*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 201.
91 *Ibid.*
92 *Ibid.*
93 Lo scritto in cui Schoenberg esprime con maggior chiarezza posizioni vicine a quelle di Hanslick è *Il rapporto con il testo*, in cui fra l'altro riporta una sua esperienza personale e asserisce di avere amato i Lieder di Schubert anche senza conoscerne i testi: "Quando poi ebbi letto le poesie, constatai che non ne avevo tratto niente che potesse servirmi per la comprensione dei *Lieder*, non essendo stato minimamente indotto dai versi a modificare la mia idea e la mia comprensione del componimento musicale. Mi accorsi al contrario che, pur senza conoscere i versi, avevo raggiunto il contenuto, l'autentico contenuto, iim modo persino più profondo che se fossi rimasto aderente alla superficie, e cioè al significato letterale delle parole" (cfr. Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, trad. it. di Giuseppina Calzecchi Onesti, SE, Milano 1988, pp. 55-65: p. 62).

ne) trasportate sui 12 toni fornisce quarantotto forme, «abbastanza per poter scegliere!»[94].

Ed ecco che, se per Webern con la dodecafonia[95]

> siamo così giunti alla fine! Abbiamo conquistato una sempre più larga comprensione del campo sonoro e una sempre più chiara rappresentazione del pensiero,

questa comprensione massima garantita dalla coerenza del linguaggio si rivelerà un'utopia e condurrà invece, come sostiene il linguista e musicologo Nicolas Ruwet, al rischio di «una ricaduta allo stadio indifferenziato della pura natura, come se la musica rinunciasse a creare un linguaggio»[96].

La *scoperta* della regola da parte di Schoenberg e le successive applicazioni rigorose di essa porteranno a due diversi esiti: da una parte l'opera di Webern, la cui fede smisurata nella *necessità* alla base del cammino lo porterà a spingersi con sincerità intellettuale al confine estremo delle possibilità della tecnica stessa, e dall'altra l'opera di chi vedrà proprio in lui l'unica via percorribile, ma, abbracciando la serialità integrale, dimenticherà (coscientemente o meno) le finalità per cui la tecnica originaria era stata ideata, annientando ogni possibile interazione con gli ascoltatori.

In conclusione, parafrasando Webern stesso, esattamente come i modi ecclesiastici e la tonalità nei secoli passati, anche la dodecafonia stessa portava già al suo interno il *germe* che la avrebbe condotta alla morte: questo Schoenberg aveva capito nei suoi ultimi anni. E lo ha capito anche il pubblico.

1.3 Il fallimento

> «È noto che un eccesso di ordine è senza interesse»[97]
>
> (Pierre Boulez)

È difficile pensare che la frase citata in apertura possa essere attribuita, solamente dieci anni dopo, alla stessa persona che prendeva fermamente po-

94 Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, cit., p. 65.
95 *Ibid.*
96 Nicolas Ruwet, *Contradiction du langage sériel*, citato in Giovanni Piana, *Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss*, disponibile all'indirizzo http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/109-linguaggio-musica-e-mito-in-levi-strauss#musica (ultimo accesso: 18/03/2014).
97 Pierre Boulez, *Il paese fertile*, Milano, Leonardo 1990, p. 101.

sizione contro ogni possibile scelta estetica e musicale diversa da quelle teorizzate e portate avanti dalla scuola di Darmstadt; ma è proprio Boulez, nel 1963, a rilasciare sorprendentemente una sorta di feedback negativo (almeno nei risultati, se non nelle intenzioni, come vedremo) riguardo alle esperienze maturate fino a quel momento:[98]

> Quando abbiamo cominciato a generalizzare la serie a tutte le componenti del fenomeno sonoro, ci siamo buttati a corpo morto – a testa morta, piuttosto – nelle cifre… […] Del resto, a forza di preorganizzare il materiale, di «precostringerlo» si era arrivati all'assurdità totale…

Schemi e tabelle precompositivi, costruiti in astratto, portavano quindi ad «una rigidità estrema in tutti i campi della scrittura»[99], con la conseguenza che «l'opera non riesce a organizzarsi secondo una coerenza probante, suona male…»[100].

Una dichiarazione come questa basterebbe a rivelare un ripensamento, da parte del più rigoroso esponente e teorizzatore delle tecniche seriali, di molti assiomi e dogmi da lui stesso enunciati solo pochi anni prima, perché recupera un aspetto dell'opera fino a quel momento trascurato, e cioè l'aspetto percettivo, anche prescindendo da ogni ulteriore considerazione relativa alla forma, che la serialità integrale aveva spesso ridotto a risultante incontrollata di altri fattori ipercontrollati: a riguardo sono molto significative le affermazioni del musicista che, cercando di indagare sugli impulsi che spingono il compositore a creare l'opera, afferma che uno di questi «può essere un'idea molto generale di forma, completamente *astratta* da qualsiasi contenuto»[101].

La forma viene quindi vista e trattata come un'entità astratta, anche a livello generale (macroforma), nella quale il contenuto verrà inserito a posteriori, come completamente svincolato da essa: da qui la conferma di una forma scollegata dal materiale musicale, essendo quest'ultimo generato appunto da principi extra-musicali (seriali e numerici). Lo stesso principio sembra a questo punto poter essere confermato anche scendendo attraverso l'analisi verso i livelli inferiori (microforma), dato che «questa [forma] dovrà trovare a poco

98 Id., *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi 1979, p. 19.
99 *Ibid*., pp. 19-20.
100 *Ibid*., p. 20.
101 *Ibid*., p. 167.

a poco gli intermediari per manifestarsi»[102], e successivamente, nell'ambito di un discorso più generale dove si evince che tutti i parametri derivati dalla tradizione «devono essere interamente ripensati»[103], l'autore arriverà addirittura ad affermare che[104]

> nessuno schema poteva esistere anteriormente all'opera, […] occorreva assolutamente, e necessariamente, che ogni opera creasse la sua forma, a partire dalle possibilità virtuali della sua morfologia, e che vi fosse unità a tutti i livelli del linguaggio.

La forma viene quindi definitivamente generata dal materiale, ma questo, a sua volta, discende da relazioni numeriche (quindi astratte rispetto al materiale stesso): la risultante formale sarà perciò scollegata dalle potenzialità musicali del materiale di partenza e del tutto incontrollata nella sua articolazione ad ogni livello. Questo atteggiamento compositivo finirà per relegare ad un ruolo marginale (e derivato da fattori non musicali, soggetti ad *automatismo*) la forma stessa, mera conseguenza dei processi messi in atto.

Dopo questa iniziale constatazione, Boulez individua due uniche vie possibili per intraprendere il cammino della nuova musica, che consistono nel «far crollare il sistema dall'interno, chiedendo ai numeri soltanto quello che ci possono dare – vale a dire pochissimo – (sic) oppure schivare le difficoltà con il *libertinaggio*»[105]. Questa seconda via, ritenuta la più allettante per i più, in quanto richiedeva ai compositori «sforzi e immaginazione minimi»[106], apriva le porte, sempre secondo Boulez, al ritorno dei «miti più degenerati di un romanticismo di bassa lega»[107], in quanto si andava a ristabilire una presunta «supremazia della *fantasia* e dell'*ispirazione*»[108] sulla tecnica, arrivando a concludere che questa nuova *libertà* celava «la stessa ideologia dei peggiori dispregiatori dell'espressione contemporanea»[109], mettendo sullo stesso piano, e dallo stesso lato della barricata (opposto al suo), le musiche extra-colte (di qualsiasi provenienza) e la musica colta estranea a Darmstadt e ai suoi

102 *Ibid*.
103 *Ibid*., p. 199.
104 *Ibid*., pp. 199-200.
105 *Ibid*., p. 167.
106 *Ibid*.
107 *Ibid*.
108 *Ibid*.
109 *Ibid*.

principi: è chiaro in questo punto che, nonostante l'indiscutibile passo indietro teorico, la convinzione da parte di Boulez di rappresentare l'unica musica possibile rimane ampiamente salda nelle sue convinzioni, proprio mentre invece i punti di contatto e le interazioni tra la musica colta e le cosiddette *musiche altre* iniziavano in quegli anni a farsi strada.

Arriva quindi il momento per Boulez di interrogarsi riguardo alle cause che hanno condotto le correnti darmstadtiane al «*fallimento»*[110]*,* dal punto di vista estetico e musicale: «non correvamo dritti dritti verso una assurdità monumentale sotto il manto di una perfetta razionalità 'tecnologica'?»[111]. La risposta a questo quesito conferma la posizione per la quale la ricerca di una coerenza assoluta, costruita su principi esclusivamente numerici, non ha portato ai risultati di comprensione auspicati, e[112]

> considerando retrospettivamente questa corsa verso l'abisso ci è accaduto più di una volta di oltrepassare i limiti dell'assurdo, senza renderci affatto conto di numerose contraddizioni, talvolta stupefacenti.

La colpa di tutto questo era quindi da attribuirsi ad una «mancanza di una riflessione propriamente estetica, connessa con gli sviluppi del linguaggio»[113]: tuttavia, esaminando le cause del *fallimento,* non c'è nessun accenno alle scelte arbitrarie (ma solo poco più di un decennio prima giudicate come assolute e necessarie) effettuate dagli esponenti della Neue Musik; secondo Boulez infatti, per ridare rilevanza al «problema della tecnica», che nel periodo post-romantico era stato «disprezzato, ignorato, corrotto, stornato [in] tutte le sue possibilità»[114], i compositori serialisti avevano avvertito la necessità e l'obbligo di riconsiderarlo come la «preoccupazione principale»[115], senza rendersi conto delle *assurdità* che si stavano compiendo in nome della ricerca, e nell'illusione che «i risultati di questa investigazione [avrebbero dato] la garanzia necessaria e sufficiente alla validità della nostra espressione»[116]. Musica che *suona male*, ma *giustificata* dalla tecnica. Boulez accentua in senso

110 *Ibid*., p. 150.
111 *Ibid*., pp. 152-153.
112 *Ibid*., p. 153.
113 *Ibid*.
114 *Ibid*., p. 152.
115 *Ibid*.
116 *Ibid*.

formalistico le posizioni di Hanslick, fino a porsi una domanda (retorica) e a darsi una relativa risposta (quasi autoironica): «che cosa avete voluto esprimere? Con una battuta di spirito si è già risposto: nulla!»[117].

C'è quindi l'autoconsapevolezza che «la mania matematica […] genera l'illusione di una scienza esatta, irrefutabile, basata su fatti precisi. […] Si vuol tornare al concetto medievale: la musica è una scienza e come tale esige un accostamento scientifico, razionale»[118]; ma tutto questo, sorprendentemente, viene deprecato dallo stesso Boulez come una "pia illusione" in quanto, per sua stessa ammissione,[119]

> tutti questi parallelismi con il pensiero scientifico rimangono disperatamente superficiali e si rivelano inutilizzabili perché non rientrano nel campo del pensiero musicale. Qualsiasi riflessione sulla tecnica musicale deve trarre origine dal suono, dalla durata, dal materiale su cui lavora il compositore; applicare a questa riflessione una «griglia» estranea porta invariabilmente alla caricatura.

È evidente in questo passo un richiamo alla scissione tripartita della musica proposta da Boezio nel V-VI secolo d.c. (musica *instrumentalis*, *humana* e *mundana*), che porta a riflettere sull'evidente contraddizione insita nel pensiero di Boulez, il quale fino a questo punto è sembrato aspirare alla figura di un musicista-compositore in grado di rivestire entrambi gli antichi ruoli di *musico* e *musicante,* fino a rendersi conto egli stesso della difficoltà di conciliare l'aspetto musicale e l'aspetto matematico, evitando che il secondo prevarichi sul primo.

L'idea medievale di musica intesa come scienza, infatti, era radicalmente diversa e distinta dalla musica praticata e concreta, e gli aspetti astratti e teorici della musica erano oggetto di studio da parte di figure (i *musici*) completamente diverse da coloro che mettevano in pratica la musica (i *musicanti*). Gli aspetti matematici erano quindi trattati a livello speculativo e di ricerca su un piano intellettualmente più alto, che non prevedeva nessun aspetto pratico, considerato al tempo di livello inferiore, e quindi oggetto d'attenzione di figure professionali più vicine all'artigianato che alla musica stessa (cioè coloro

117 *Ibid*., p. 166.
118 *Ibid*., p. 162.
119 *Ibid.*

che la eseguivano concretamente, che si trattasse di ambito sacro o popolare), che era completamente funzionale al contesto in cui veniva eseguita.

Il tentativo darmstadtiano di organizzare tutti i parametri musicali utilizzando formule matematiche conteneva già in sé un'evidente contraddizione di base, e i risultati dal punto di vista sonoro hanno rivelato agli stessi fondatori di quella scuola l'insuccesso delle loro ricerche.

Se da un lato però Boulez, e con lui la 'sua' scuola di Darmstadt a quindici anni dalla fondazione, sembra rendersi conto del fallimento dei fondamenti estetici che l'avevano governata fino a quel momento (e già ampiamente contenuti in germe nelle basi stesse della poetica della Neue Musik, come ampiamente dimostrato nel capitolo precedente), dall'altro è evidente che dal punto di vista strettamente musicale questo non è avvenuto (come è ampiamente documentabile a livello storico negli anni successivi), anche perché, nonostante le disamine e le ammissioni, il focus non verrà spostato dalla pura tecnica ad altri fattori, ma solo verso una ricerca (tecnica) diversa, come si può facilmente dedurre da affermazioni successive, che sostengono che «la padronanza del linguaggio implica una conoscenza tecnica approfondita: non possedendola si è condannati a rimanere l'idea di un'idea»[120]: la tecnica non sembra essere al servizio del linguaggio, ma sembra essere elevata al ruolo di principio regolatore e strutturante; questa posizione ha portato ad un punto morto la strada della nuova musica, per il timore di Boulez che allentando la presa si cada subito nel dilettantismo, «che nuoce agli scopi più onesti e sinceri»[121].

A questo punto la posizione di Boulez si fa meno chiara, forse per la mancanza di una reale volontà nell'invertire una rotta che non ha portato ai risultati sperati, e quello che sarebbe potuto essere in termini di rinnovamento del pensiero musicale in realtà non fu mai messo in pratica a Darmstadt. Come sosteneva Kurt Weill negli anni Venti, «una volta ottenuto ciò che avevano immaginato nei loro sogni più sfrenati, i musicisti ricominciano da zero»[122], e la storia è sempre andata in quella direzione: basti pensare a tutti i cambiamenti che si sono susseguiti fin dagli albori della musica occidentale, di cui

120 *Ibid.*, p. 164.
121 *Ibid.*, p. 165.
122 Kurt Weill, citato in Alex Ross, *Il resto è rumore*, Milano, Bompiani 2013, p. 751.

esistono esempi su larga scala, come il passaggio cui si assiste ciclicamente nella storia dalla complessità alla semplicità (ad esempio, il passaggio dalla polifonia alla monodia accompagnata), o su scala circoscritta alla sola vita di un autore, di cui Monteverdi rappresenta l'esempio più celebre[123]: ma una *seconda prattica*, che di primo acchito sembrava essere possibile anche per Boulez e la sua scuola, è rimasta, aristotelicamente, solo 'in potenza'.

Continuando a tentare di giustificare le scelte radicali compiute nei primi anni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, Boulez, trovandosi a fare i conti con la *tradizione,* («che [tu] lo voglia o no»[124]), sembrerebbe essere stato quasi costretto a rinnegarla «contrapponendosi, *violentemente* o no, a chi lo ha preceduto»[125]: l'inevitabilità di questo processo di smantellamento del passato (nel quale è difficile non leggere uno certo parallelismo con i provocatori scritti giovanili di Boulez, come a giustificarne quasi l'insolenza) è però immediatamente smentito da ciò che segue; possiamo infatti leggere che questo processo è in realtà messo in atto volontariamente dal compositore:[126]

> per dare risalto alla sua personalità, egli deve compiere uno sforzo enorme, nel corso del quale consuma, quasi come un «reattore», l'energia eventuale del materiale a sua disposizione. [Solo] più tardi […] le passioni diventeranno meno rozze, e meno brutali.

Sembra quindi, ancora una volta a giustificazione delle posizioni intransigenti di Darmstadt, che esista uno scontro tra la tradizione e l'avanguardia, dove il compositore si assume l'obbligo e il peso di rompere integralmente con il passato, senza considerarne però gli effetti e le conseguenze, «con un vigore che rasenta l'empietà se non il sacrilegio»[127]: ma anche qui la visione apparentemente sicura e univocamente proposta viene poi sottoposta ad una lunga serie di domande, di cui può essere interessante citare le più rappresentative, ad esempio come quando il compositore (Boulez stesso?) si chiede se l'orgoglio del suo atteggiamento «non [nasconda] in realtà un impo-

123 È importante sottolineare, in questo solo apparentemente paradossale parallelismo tra Monteverdi e Boulez, la diversa velocità di scorrimento del tempo a distanza di cinque secoli (il Novecento, non a caso, è conosciuto come il "secolo breve", per la velocità nei cambiamenti sotto tutti i punti di vista).
124 *Ibid.*, p. 178.
125 *Ibid.*
126 *Ibid.*, pp. 178-179.
127 *Ibid.*, p. 179.

tenza imbarazzante a essere *semplici* verso ciò che non dovrebbe presentare problemi»[128] oppure, addentrandosi ancor più nello specifico del problema musicale ed estetico, quando arriva a domandarsi se[129]

> in fin dei conti non vi sia una volontà deliberata di crearsi delle difficoltà, sia per concedersi il piacere gratuito di superarle, sia per avere una riserva di scuse in caso di fallimento.

La posizione ambivalente di Boulez si manifesta anche in questo frangente, dato che alcune domande «non sono che l'indice della malafede»[130], mentre altre (non sono specificate quali, purtroppo) «mostrano chiaramente i pericoli e la vanità latente di atteggiamenti, dove dannazione e redenzione hanno una parte troppo spettacolare per essere realmente *onesta*…»[131].

Il compositore francese arriva infine a tracciare un bilancio delle esperienze compiute, prendendo come esempio il suo caso personale, nella convinzione che «sia il riflesso di una generazione»[132] (non prima di aver ribadito la differenza *incommensurabile* tra essere autodidatta per *scelta*, citando l'esempio illustre di Debussy, ed esserlo per *caso*, citando invece come esempio «un contadino che arasse il suo campo con uno stuzzicadente, e che cercasse di persuadervi della sua efficacia perché buffa o insolita»[133]).

Partendo dalle critiche che più facilmente erano state mosse contro le tecniche della serialità integrale, riassunte nei «pericoli dell'*automatismo*, e [nel]la mancanza di interesse nel far concorrenza su questo terreno alla macchina, che ne uscirà inevitabilmente vittoriosa»[134], Boulez analizza dal punto di vista estetico e storico uno dei suoi pezzi più discussi, il primo libro delle *Structures*. Il primo pezzo della raccolta è secondo l'autore l'esempio più intransigente ma necessario della sua poetica, volta allo smantellamento di ogni struttura preesistente e alla sua ricostruzione dalle fondamenta. Quello che traspare dalle sue parole è l'assoluta fermezza nella ricerca del rigore («soltanto il rigore poteva aiutarci»[135], anche se questa ricerca «è sta-

128 *Ibid.*, p. 181.
129 *Ibid.*
130 *Ibid.*
131 *Ibid.*
132 *Ibid.*, p. 187.
133 *Ibid.*, p. 185.
134 *Ibid.*, pp. 189-190.
135 *Ibid.*, p. 188.

ta spesso percepita dall'esterno come un *fanatismo* intollerabile, e respinta, di conseguenza»[136]), al fine di «eliminare dal […] vocabolario ogni traccia di eredità»[137]: le differenti tappe del lavoro creativo sono quindi affidate ad *organizzazioni cifrate*, sulle quali il compositore non doveva più intervenire, «se non in modo non impegnato, esterno, non disturbando affatto questi meccanismi automatici»[138]. Questo modo di procedere, dove il meccanismo annullava «qualsiasi velleità di scelta personale»[139], finisce per essere giudicato dal suo stesso teorizzatore una esperienza fondamentale solo «nella misura in cui raggiunse direttamente le frontiere dell'assurdità logica»[140]. Boulez rivela di aver avuto l'intenzione di utilizzare per la prima delle *Structures* il titolo di un quadro di Klee (*Monumento al limite della terra fertile*), perché[141]

> l'estremo rigore dei procedimenti impiegati poteva portare alla sterilità. Puntando tutto sulla meccanica dei materiali si è votati al fallimento, perché il libero arbitrio, questa parte originaria del creatore, non ha più spazio per operare la sua magia. Per me quest'esperienza è stata la più riduttiva, la più vicina allo zero, da cui un possibile adeguamento al titolo di Klee. Non l'ho adottato proprio per sottolineare che non si trattava di un'illustrazione.

L'operazione è chiara: eliminare ogni elemento derivato dalla tradizione, fino ad arrivare ai limiti dell'assurdo attraverso una paradossale meccanicizzazione della scrittura, per poi ricostruire, un mattone alla volta, un nuovo linguaggio musicale secondo una nuova concezione estetica, libera dalle imposizioni *corrotte* del passato.

Il primo punto di riflessione riguarda, anche assumendola come necessaria, la possibilità di cancellare ogni traccia del passato: Boulez stesso è costretto ad ammettere che la creazione di una sua personale «nuova dinamica *puntiforme* [è] senza esempi precedenti, a parte delle rare tracce in Webern»[142]. Da qui possiamo evincere che le tecniche seriali, che condurranno Boulez alla frontiera dell'assurdo, siano in realtà in qualche modo estreme conseguenze

136 *Ibid*.
137 *Ibid*., p. 192.
138 *Ibid.*
139 *Ibid*.
140 *Ibid*.
141 Pierre Boulez, *Il paese fertile*, cit., p. 173.
142 *Ibid.*, p. 196.

di elementi della tradizione già esplorati dalle generazioni di compositori che hanno preceduto Darmstadt (Schoenberg e Webern, nel loro rifarsi alle tecniche fiamminghe), e questa affermazione assume un carattere inconfutabile e quasi paradossale se aggiungiamo alle *rare tracce weberniane* il fatto che la tecnica della serialità integrale stessa era stata formulata sulla base della tecnica dodecafonica di Schoenberg, cioè il musicista portato sul banco degli imputati e condannato da Boulez poco più di dieci anni prima. In ultima istanza, se è lo stesso autore a parlare di «automutilazione volontaria [e la possibilità di essere stati] posseduti dal demone di Klingsor»[143] in riferimento al taglio netto con la tradizione, sembra venire meno anche l'aspetto di necessità storica dell'operazione intrapresa, che rivela dunque tutta la sua arbitrarietà.

Il secondo e decisivo punto di questa indagine risiede nella conclusione finale dell'autore delle *Structures*: sarebbe lecito aspettarsi, dopo tutte queste considerazioni, oscillanti dialetticamente tra un dichiarato *fallimento* e una fiducia svanita nelle *filosofie* tendenti a considerare la possibilità di un *anno zero* della musica, una posizione chiara, sia dal punto di vista musicale, sia da quello estetico. Le successive ed ultime dichiarazioni, invece, fanno definitivamente capire che nessun passo indietro è stato compiuto, né vi è la prospettiva o la volontà di compierlo autenticamente: infatti, anche se Boulez riconosce di aver messo in guardia[144]

> contro le ossessioni del numero, i feticismi della contabilità, i pericoli del catalogo che sostituisce l'immaginazione […] e non sconfesso nessuna di queste messe in guardia,

Poco più avanti prosegue affermando[145]:

> Non vi è alcun desiderio di tornare indietro nel mio atteggiamento. […] Non rimpiango né l'impiego dei numeri, o, più esattamente, dei rapporti cifrati, né lo stato di vuoto[146]; mi ergo contro il loro impiego superficiale e incongruente.

Dopo essersi a lungo interrogato su tali questioni di primaria importanza

143 *Ibid.*, p. 189.
144 *Ibid.*, p. 202.
145 *Ibid.*
146 Lo stato di vuoto è inteso qui da Boulez come un rimando al concetto filosofico di *tabula rasa,* nell'illusione del «vecchio sogno, ripreso da Klee: bisognerebbe svegliarsi e non sapere assolutamente più niente» (*Ibid.*)., p. 178.

(specie se si pongono i risultati che ne conseguono come basi di una scuola, e tale scuola ha la volontà di autoattribuirsi un ruolo di centralità nel mondo della musica), il passo indietro (o, visto da un profilo storico, avanti) viene inconfutabilmente rifiutato.

Alla fine di tutto, se è «indiscusso che fino ad oggi la musica nuova non è riuscita a farsi accettare dalla più larga parte della società»[147], come affermava, proprio nello stesso anno, il filosofo per eccellenza della Neue Musik, Theodor Wiesengrund Adorno, probabilmente è lecito almeno chiedersi fino a che punto le motivazioni risiedano nella scarsa preparazione e attenzione di chi la musica la ascolta e fino a dove invece questo *fallimento* è da imputarsi all'intransigente mancanza di capacità di mettere in atto un auto-redenzione[148] da parte di chi la musica la fa(ceva).

2. Oltre Darmstadt: il caso Penderecki

2.1 Il rapporto di Penderecki con Darmstadt e l'avanguardia

> «I miei colleghi sono tutti morti»[149]
>
> (Krzysztof Penderecki)

Un'affermazione come questa, pronunciata nel 2013 da un Penderecki che ha appena varcato la soglia degli ottant'anni, suona più come una sentenza che come una pura provocazione, specialmente alla luce della situazione che la musica contemporanea sta vivendo negli ultimi anni, e contiene al suo interno molte indicazioni sui rapporti tra il compositore polacco e il mondo dell'avanguardia del secondo Novecento. Le divergenze stiliste ed estetiche tra la sua poetica e quella della scuola di Darmstadt (e successivamente delle scuole post-darmstadtiane) sono venute alla luce nel corso degli anni in modo

147 Theodor Wiesengrund Adorno, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1982, p. 43.

148 È importante sottolineare che è lo stesso Boulez a citare precedentemente il tema della redenzione, chiamando in causa addirittura l'esempio più rappresentativo di redenzione in musica, cioè il *Parsifal* wagneriano, quando accenna all'*automutilazione* di Klingsor.

149 Da un articolo del 2013 con relativa intervista a Penderecki, a cura di Luca Iavarone (*Gli 80 anni di Penderecki, il grande compositore polacco tra avanguardia e classicismo*), consultabile a questo indirizzo: www.fanpage.it/gli-80-anni-di-penderecki-il-grande-compositore-polacco-tra-avanguardia-e-classicismo-intervista/ (ultimo accesso: 09/04/2014).

sempre più marcato, fino ad arrivare a mettere in discussione il concetto stesso di avanguardia, da parte di un compositore che ne è stato uno dei massimi esponenti fino almeno alla prima metà degli agli anni ’60 dove, come vedremo, intraprenderà un percorso diverso che lo porterà a recuperare progressivamente elementi derivati della musica del passato.

La posizione di Penderecki è sempre stata in antitesi con le posizioni darmstadtiane, anche nella fase più avanguardistica della sua carriera, corrispondente ad un periodo che va indicativamente dal 1958 al 1962, durante il quale nacquero i suoi pezzi più sperimentali, dal punto di vista del linguaggio, delle tecniche strumentali adottate (in particolar modo per gli archi) e della notazione.

Già nel 1967, quando la fase più marcatamente sperimentale si era appena conclusa, il compositore si preoccupava di chiarire la sua scelta poetica, riguardo al rapporto con la scuola di Darmstadt e con Boulez in particolare, e parlando di tre dei pezzi più rappresentativi di quegli anni appena trascorsi (*Anaklasis*, *Threnody* e *Polymorphia*) dichiarava apertamente che «si può notare che essi erano scritti contro la scuola cosiddetta “neoweberniana”»[150]: l’affermazione sarebbe di un certo peso anche al giorno d’oggi, ma inserita nel contesto degli anni in cui fui pronunciata, il peso che assume è notevolmente maggiore. Sono anni in cui un brano come la sua *Passione secondo Luca* (scritta nel 1964), a causa del recupero al suo interno di alcuni elementi della tradizione contrappuntistica antica (l’autore stesso indica nella polifonia rinascimentale le radici da cui scaturirà il successivo e progressivo recupero di elementi tradizionali), suscitava già «le riserve di *certi* ambienti musicali, che videro nella *Passione* una specie di indietreggiamento rispetto a precedenti posizioni della sua avanguardia»[151] fino ad arrivare ad etichettare Penderecki come il «Respighi del serialismo»[152], non senza una punta di provocazione, che arriva a coprirsi più o meno velatamente anche di significati politici. Si crea quindi un paradossale doppio parallelismo tra Penderecki e Respighi, accusato di un *disimpegno* sia dal punto di vista del linguaggio sia sul versante ideologico, e in questo senso non si può trascurare la forte contaminazione tra

150 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, in «Rivista Musicale Italiana», Anno I, n. 4, novembre/dicembre 1967, p. 777.
151 *Ibid.*, pp.776-777.
152 *Ibid.*, p. 777.

politica e musica contemporanea in quegli anni: il parallelo con il legame di Respighi al regime fascista non sembra essere frutto di una casualità.

È inevitabile a questo punto un richiamo al compositore italiano forse maggiormente impegnato sul versante politico, Luigi Nono. Recentemente Penderecki, a proposito proprio di Nono, ha dichiarato di averlo «sempre considerato come uno dei più grandi compositori del Novecento»[153] e, prima di perderlo di vista per *motivi politici* (non si può non ribadire anche qui il peso del fattore ideologico radicato nella musica, in quegli anni), l'incontro tra i due musicisti (avvenuto alla fine degli anni '50 a Cracovia) ha generato un interessante episodio che aiuta a comprendere bene quelli che sono i tratti significativi della questione. Penderecki racconta che Nono aveva voluto organizzare un concerto di sue composizioni in una fabbrica, con operai e contadini come pubblico, che però, come sostiene Penderecki, furono «messi insieme quasi per forza»[154]: preceduto da un *comizio* di Nono stesso, l'evento non andò però nel modo che il maestro veneziano si era prefigurato, e infatti[155]

> non riuscì nel suo intento perché, mentre il concerto progrediva, gli operai giocavano a carte e facevano ben altro; non gradivano quella musica e non stavano attenti.

La delusione fu notevole, anche dovuta al fatto che un successivo concerto, sempre in Polonia, con un pubblico stavolta *borghese*, era andato decisamente meglio. Nono stesso commentò l'episodio, sostenendo che operai e contadini non avevano compreso la sua musica perché «non erano ancora cresciuti per poterla capire»[156]. Non è nostro compito addentrarci nel dettaglio sociologico ed estetico dell'episodio, ma il fatto che a più di cinquant'anni dai fatti Penderecki ricordi ancora e riporti in un'intervista quanto accaduto ci sembra significativo, riguardo al connubio musica-politica in quegli anni; secondo il compositore polacco[157]

> la politica non c'entra con la musica e io so distinguere soltanto la bella musica e la cattiva musica, né credo che esista quella che

153 Da un'intervista del 26-27 novembre 2012 a Firenze, a cura di Francesco D'Elia, (*Krzysztof Penderecki a Firenze, l'incontro),* consultabile a questo indirizzo: http://www.youtube.com/watch?v=Kt83RcV8Ut8 (ultimo accesso: 09/04/2014).
154 *Ibid.*
155 *Ibid.*
156 *Ibid.*
157 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit.., p. 781.

vien chiamata "musica borghese" o "musica socialista".

L'ultima considerazione di cui non si può non tenere conto è la provenienza di Penderecki dalla Polonia comunista post bellica, in un periodo che abbraccia sia la fase stalinista sia la fase immediatamente successiva, e, riviste in quest'ottica, le sue posizioni disincantate e anti-comuniste (come egli stesso dichiara apertamente) assumono un significato molto diverso dall'apparenza, un significato messo in evidenza anche dalle dichiarazioni di insofferenza sulle restrizioni che gli venivano imposte nel suo paese, anche dal punto di vista musicale:[158]

> in tutti i paesi socialisti dell'est-Europa la musica religiosa era proibita, non era suonata: io ero un giovane artista arrabbiato, così volevo fare innanzitutto quello che era stato proibito.

Chiusa la parentesi politica, per indagare sui rapporti tra il compositore polacco e le correnti darmstadtiane dal punto di vista musicale diventa fondamentale, a questo punto, fare chiarezza su quelli che sono alcuni aspetti del suo rapporto con il principale esponente della *Neue Musik*, Pierre Boulez.

Non possiamo considerare una coincidenza il fatto che il periodo nel quale Penderecki interrompe la sua ricerca e la sua sperimentazione in ambito musicale sia proprio lo stesso nel quale esce dalla penna di Boulez il saggio *Pensare la musica oggi,*[159] nonché nel quale viene pubblicata un'opera importante nell'ambito della riflessione estetica e filosofica sulla musica contemporanea, cioè *Il fido maestro sostituto* di Theodor Wiesengrund Adorno (entrambi del 1963).[160]

La sola presenza di queste due opere, di importanza capitale nel tracciare un bilancio di quasi vent'anni di musica colta dalla fine della guerra, evidenziano il fatto che in quel preciso momento storico tutto quello che era stato scritto (sul pentagramma come sulle pagine dei saggi) andava in qualche modo riconsiderato e non era più possibile continuare senza prima interrogarsi su quanto era stato messo in pratica, fino a quel momento (spesso senza un vero *orientamento estetico*, di cui è lo stesso Boulez ad avvertire la necessità).

Alla luce di questa considerazione preliminare, la dichiarazione di Pen-

158 Luca Iavarone, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.
159 Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, cit.
160 Theodor Wiesengrund Adorno, *Il fido maestro sostituto*, cit.

derecki per cui «il tempo delle sperimentazioni è finito, perché avevamo già scoperto tutto»[161] non sembra essere tanto provocatoria, quanto piuttosto disillusa e cosciente del punto di arrivo di un certo tipo di sperimentalismo: il periodo dell'avanguardia della musica occidentale, secondo Penderecki, dopo aver vissuto una rapida nascita ed espansione negli anni Cinquanta (dove «in ogni concerto, in ogni festival, si poteva ascoltare qualcosa di nuovo»[162]) ha visto un altrettanto rapido declino e quindi la sua conclusione nei primi anni del decennio successivo.

Ancora una volta, Penderecki prende posizione nei confronti dell'avanguardia stabilendo un parallelo con la storia, e indirettamente con la politica, sostenendo che[163]

> io non credo nella rivoluzione permanente, come avrebbe voluto Trotsky. Sapete cosa è successo a lui e alla rivoluzione. Ogni rivoluzione, infatti, è seguita dalla sua contro-rivoluzione[164].

Anche all'interno dell'avanguardia stessa di quegli anni, il posto che Penderecki occupa sembra essere ai limiti: egli stesso ammette che le sue composizioni erano «realmente e completamente diverse e nuove, ma diverse anche dalla cosiddetta *avanguardia occidentale*»[165]; ma emerge comunque dalle sue dichiarazioni che anche lui stesso, come gli altri compositori attivi nell'ambito della musica colta di quegli anni, era spinto da una costante tendenza

161 Da un'intervista a cura di Philip Anson a Montreal del 1 Aprile 1998, (*Krzysztof Penderecki talks about the Polish Requiem*), in occasione di un concerto di presentazione del *Requiem Polacco* di Penderecki, con il compositore sul podio della Montreal Symphony Orchestra, consultabile a questo indirizzo: www.scena.org/lsm/sm3-6/sm36pene.htm (ultimo accesso: 10/04/2014).

162 Da un articolo con relativa intervista del 15 Marzo 2012, a cura di Federico Capitoni (*La strana coppia. Penderecki incontra i Radiohead: Sono rock ma vicini al mio stile*), consultabile a questo indirizzo: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/15/la-strana-coppia-penderecki-incontra-radiohead-sono.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

163 Da un'intervista di Bruce Duffie a Chicago del Marzo 2000 (*Composer Krzysztof Penderecki in Conversation with Bruce Duffie)*, consultabile a questo indirizzo: www.bruceduffie.com/penderecki.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

164 Il concetto è ribadito più volte, anche a distanza di un decennio, come si legge in un'intervista a cura di Igor Radeta (*Interview with Krzysztof Penderecki*), sulla rivista «New Sound» n. 37, I/2011 (consultabile a questo indirizzo: http://www.new-sound.org.rs/sr/pdfs/ns37/01%20Interview%20Radeta%2005-14.pdf; ultimo accesso: 10/04/2014), dove il compositore afferma che «loro pensano che l'avanguardia possa esistere per sempre. Non è possibile. Perché quello che abbiamo fatto abbiamo fatto, a quel tempo. Quella musica non può continuare»

165 *Ibid.*

a cercare nuove strade («Subito dopo la guerra volevamo cominciare qualcosa di *nuovo*»[166]). C'è quindi un percorso condiviso con gli altri esponenti dell'avanguardia, anche se la sua ricerca sembra da subito spingersi verso una sperimentazione sul suono e sulle possibilità tecniche degli strumenti, più che sulle questioni seriali che costituivano la principale materia di studio a Darmstadt, come è possibile dedurre dalle sue parole a riguardo[167]:

> Quell'epoca per me era il tempo della scoperta. Da parte mia e degli altri compositori c'era una ricerca continua del nuovo. In particolare io cercavo una nuova tecnica per suonare gli strumenti ad arco perché ero un violinista. Era una necessità al tempo. Avevamo bisogno di inventare nuovi strumenti, oppure di usare in maniera nuova quelli che già avevamo. Ma devo dire che ciò che mi ha portato a fare queste scoperte è stato lo studio dell'elettronica.

È evidente quindi che anche Penderecki condivide un principio fondamentale che si trova espresso in molte affermazioni di natura estetica e poetica in riferimento alla musica del dopoguerra, e cioè il concetto di *necessità*. La spinta creativa ad aprire nuove strade nel mondo dei suoni, alimentata anche dai progressi tecnologici che daranno il via alla diffusione della musica elettronica, sembra essere sentita dai compositori del tempo come assolutamente necessaria, anche se le strade che verranno intraprese e che porteranno alla fine (vera o presunta che sia) dell'avanguardia saranno molto diverse.

Ma il cammino della musica, dal punto di vista della componente legata alla sperimentazione, per Penderecki conteneva già al suo interno il germe che avrebbe portato alla fine dell'avanguardia stessa: da quel momento in poi, infatti, le innovazioni iniziarono rapidamente a «*sbollire* in esperimenti formali(stici) e speculazioni»[168]. C'è quindi, secondo il compositore, una trasmutazione di quella *necessità,* che portava la musica a tendere verso il nuovo, in accademia, come si può evincere dalla seguente dichiarazione[169]:

> Dopo questo rapido sviluppo dell'avanguardia, […] la musica negli anni Settanta diventò presto molto accademica, […] specialmente la

166 Cfr. Luca Iavarone, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.
167 Federico Capitoni, *La strana coppia*, cit.
168 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, Chapel Hill, Hinshaw Music 1998, p. 16.
169 Cfr. Igor Radeta, *Interview with Krzysztof Penderecki*, cit.

> scuola di Darmstadt (come anche il gruppo legato al festival di Donaueschingen[170] o, in Polonia, il Warsaw Autumn[171]…). Era musica molto scolastica... Era solo ripetizione e ripetizione di cioè che era già stato fatto…

C'è quindi un attacco diretto alla scuola di Darmstadt, che sembra avere però ragioni molto radicate a livello estetico e musicale, considerato il fatto che i rapporti diretti con Boulez non soffrivano di problematiche sensibili per trasformare queste divergenze in attacchi personali: è proprio Penderecki stesso infatti ad ammettere nel 1967 che, durante il suo periodo di apprendistato, accanto all'opera di Bartok e Stravinsky era stato attratto dalla musica di Pierre Boulez: «mi interessava e la studiavo con grande attenzione, anche se la mia musica non ha nulla a che fare con la sua»[172].

Considerando in ultima istanza tutti questi fattori, possiamo quindi rileggere la frase su cui abbiamo cominciato ad interrogarci all'inizio del paragrafo sotto una luce diversa e maggiormente chiarificatrice: Penderecki, affermando che i suoi colleghi sono già tutti morti, vuole ribadire la posizione molto forte che già quasi cinquant'anni prima aveva assunto nei confronti dell'avanguardia, nella quale Boulez sembra non trovare posto (rimanendo al di fuori della sua concezione estetica e poetica della musica) e con lui, di conseguenza, tutte le scuole post-darmstadtiane.

A supporto di questa tesi, basta leggere infine come il compositore polacco si esprime riguardo il panorama attuale della musica contemporanea: partendo ancora dal presupposto che «quelli della nostra generazione hanno portato la musica così lontano che ora il progresso è difficile»[173], la situazione dell'arte oggi «sembra essere arrivata ad un *punto morto*, perché le idee e i materiali sono stati già tutti sfruttati»[174].

La conclusione cui perviene Penderecki suona come un monito per le nuove generazioni di compositori che riassume bene passato, presente e futuro della musica colta contemporanea, vista da un musicista che l'hai vissuta in

170 Il 'Donaueschingen Musiktage', ospitato appunto dalla città tedesca di Donaueschingen, inaugurato nel 1921 è stato il primo festival di musica contemporanea al mondo.

171 Il 'Warszawska Jesień' è il più importante festival di musica contemporanea della Polonia, inaugurato nel 1956.

172 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 779.

173 Federico Capitoni, *La strana coppia*, cit.

174 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time*, cit., p. 24.

prima persona e che non ha mai smesso di interrogarsi dall'interno di essa, senza però ignorare quello che accadeva fuori, nel mondo esterno[175]:

> Ora c'è un ristagnamento, io non penso che gli artisti vogliano fare qualcosa, forse non possono, c'è solo una ripetizione di ciò che è stato. Forse il problema è questo: non possono scrivere musica che contenga bellezza, non possono scrivere melodie. […] Noi abbiamo iniziato l'avanguardia 50-60 anni fa, ora sono solo epigoni: non c'è niente di nuovo in musica[176].

2.2 La musica e il suo significato

> *«Tutta la grande musica è musica di significato»*[177]
> (Krzysztof Penderecki)

Rilasciata nel corso di un'intervista realizzata a San Pietroburgo, dove sedeva in giuria alla XIV "International Tchaikovsky Competition", questa dichiarazione di Krzysztof Penderecki sembra aprire le porte ad una personale definizione di musica da parte del compositore polacco: musica che travalica i linguaggi, gli ambienti, le epoche, e che sembra racchiudere in forma sintetica la sua visione poetica, maturata in più di mezzo secolo di attività nel mondo della musica colta.

La nostra analisi, alla ricerca dei tratti stilistici significativi della sua musica, nonché del *significato* della musica stessa da lui composta, si concentrerà principalmente sulla fase avanguardistica della sua carriera. La ragione prima di questa scelta è dovuta principalmente all'interesse che i suoi brani scritti in quel periodo stanno vivendo una seconda giovinezza grazie all'incontro con un nuovo pubblico, diverso da quello per cui erano stati composti ormai più di cinquant'anni fa, ma non necessariamente meno interessante (e interessato): il frutto della collaborazione (e contaminazione, dal punto di vista dell'ambiente sociale e culturale in cui sono presentate le musiche) con Jonny

175 Luca Iavarone, *Gli 80 anni di Penderecki*, cit.

176 È di notevole interesse a riguardo anche la considerazione che Penderecki fa sui concorsi di musica contemporanea, quando afferma che «se la partitura appare molto bella, molto 'contemporanea', puoi vincere il primo premio. Ma una partitura scritta in modo tradizionale non ha chance di vincere. È una tendenza» (Cfr. Igor Radeta, *Interview with Krzysztof Penderecki*, cit.).

177 Da un'intervista del 2011 a San Pietroburgo, a cura di Galina Zhukova (*Krzysztof Penderecki: "Great music is always music of meaning")*, consultabile a questo indirizzo: http://www.remusik.org/en/788023/ (ultimo accesso: 12-04-2014).

Greenwood dei Radiohead[178] ci dà quindi la possibilità di interrogarci sul significato che hanno, ancora oggi, quelle composizioni.

Ci sono diverse linee di pensiero riguardo il numero di fasi stilistiche che avrebbe conosciuto la produzione di Penderecki a partire dalla metà degli anni Cinquanta, quando il compositore (classe 1933) ha cominciato a muovere i suoi primi passi nel mondo della musica colta, fino ad oggi. Lui stesso si è espresso in modi diversi nel corso degli anni: se già nel 1977 indicava tre distinti periodi della sua produzione,[179] solo cinque anni dopo, nel 1983, aveva ridotto le fasi solamente a due[180], per arrivare infine, nel 1993, ad identificare una sola ed unica arcata della sua carriera[181]; la visione retrospettiva, più globale ed unitaria, sembra quindi aver suggerito a Penderecki l'idea di una maggiore omogeneità delle sue fasi stilistiche, evidentemente molto differenziate nel corso del tempo sotto il profilo tecnico, ma altrettanto evidentemente sostenute da un *significato* intrinseco comune - fattore che sembra quindi ad un certo punto della sua vita assumere una rilevanza capitale per lui.

Non è fondamentale per noi indagare a fondo su quale sia la visione più corretta riguardo al numero e al periodo di decorrenza di queste fasi (come si è visto, difficilmente individuabili anche da parte del compositore stesso[182]), ma con un certa sicurezza, anche alla luce delle dichiarazioni da lui stesso rilasciate riguardo alla sua appartenenza all'avanguardia musicale del secondo Novecento, possiamo isolare il periodo che va dal 1959 al 1962, corrispondente quindi alla fase iniziata con *Anaklasis* (1959, per archi e percussioni),

178 L'esito dell'incontro, che sarà trattato a parte in un paragrafo successivo, si tradurrà nella registrazione di un CD realizzato in comune, uscito nel 2012, e in una tournée che vede eseguiti nella stessa sera brani di Penderecki per orchestra d'archi, appartenenti al periodo avanguardista (*Threnody* e *Polymorphia*), e brani di Greenwood ad essi ispirati.

179 David Felder, Mark Schneider, *An Interview with Krzysztof Penderecki*, in «The Composer», 8 (1977), pp. 8-20.

180 Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki: an Interview and Analysis of Stabat mater*, in «Choral Journal», 24, no. 3 (November 1983), pp. 7-16.

181 Ray Robinson, *Penderecki's Musical Pilgrimage*, in Id., Regina Chlopicka, *Studies in Penderecki*, Princeton, Prestige Publications 1998, vol. 1, pp. 33-49.

182 Proprio recentemente, in occasione di un incontro con la stampa a Firenze nel 2012, (consultabile a questo indirizzo: http://www.youtube.com/watch?v=FMoQeIFh1dk; ultimo accesso: 12-04-2014), Penderecki ha dichiarato a riguardo di aver «scritto musica molto diversa stilisticamente, nel tempo…ma dopo anni di pellegrinaggi, specialmente negli anni 70, ho cominciato a scrivere la "mia musica", e adesso non cambio molto». È quindi confermata l'ipotesi che queste divisioni continuino a non essere perfettamente chiare nemmeno allo stesso compositore.

proseguita con *Threnody* (1960, per 52 archi), *Polymorphia* (1961, per 48 archi) e conclusa con *Fluorescences* (1962, per orchestra): è possibile definire il tratto identificativo comune di tutta questa fase come *sonorismo*[183], termine che simboleggia una ricerca nel campo del suono, intesa come avanguardia volta a[184]

> liberare il suono al di fuori della tradizionale costruzione (natura) degli strumenti, invece che dentro agli strumenti stessi, e liberandosi della tradizionale scansione del tempo.

Dal 1962 in poi, con la composizione dello *Stabat Mater* (per coro, che sarà poi inserito nella *Passione* del 1964) inizia infatti da parte del compositore un lento ma rilevante recupero di elementi tradizionali, derivati sia dall'antica polifonia rinascimentale, sia dal gregoriano, che vengono inglobati all'interno della componente sonoristica: questo recupero del passato lo condurrà, dalla metà degli anni Settanta (il *Concerto per Violino*, significativo in questo senso, è del 1976), ad una ripresa e ad una riscoperta del «cromatismo post-wagneriano, con le sue linee melodiche espressive, il suoi sfoghi lirici e i suoi drammatici climax»[185].

In prima battuta, cercheremo di individuare quelle che sono le ragioni che hanno portato Penderecki a cercare la sua personale via all'interno dell'avanguardia attraverso la sperimentazione sul suono. Al riguardo, il compositore ha più volte ribadito la *necessità* di espandere le possibilità degli strumenti tradizionali, in particolar modo degli archi[186]:

> Il problema di tutti i compositori, non solo il mio, è che avevamo a disposizione strumenti costruiti duecento o trecento anni fa. Lo strumento più nuovo, in orchestra, è forse il saxofono, che ha più di cento anni. Nel secolo delle grandi scoperte e della conquista della Luna, dobbiamo ancora scrivere per strumenti molto vecchi, da museo. […] Questo è il vero problema della seconda metà del

183 Per un approfondimento sul sonorismo si rimanda all'importante lavoro di Danuta Mirka, *The Sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki,* Katowice, Music Academy in Katowice 1997.

184 Krzysztof Penderecki, dal programma di sala per la prima esecuzione di *Fluorescences*, avvenuta nel 1962 ai Donaueschingen Musicktagen, citato in Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989, p. 140.

185 Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki: A Guide to His Works*, Princeton, New Jersey, Prestige Publications Inc., 1983, p. 7.

186 Cfr. Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation,* cit.

> Novecento, non c'è progresso per la mancanza degli strumenti. […] Se ce ne fossero di nuovi, ci sarebbero più possibilità, nuovi suoni, nuove combinazioni, nuove orchestrazioni e così via.

Sembra quindi essere stata questa la spinta principale che ha portato Penderecki ad una approfondita ricerca sulle possibilità timbriche al di fuori delle tecniche tradizionali degli strumenti - possibilità che hanno aperto la strada all'aspetto sonoristico della sua fase avanguardistica. È da considerare rilevante, in quegli anni, anche un altro aspetto che conferiva al suono una rinnovata e quanto mai influente capacità di attirare l'attenzione da parte dei compositori, e cioè la diffusione sempre maggiore della musica elettronica. Per quanto la situazione in Polonia fosse arretrata di qualche anno rispetto a quella in Germania o in Italia[187], è lo stesso Penderecki a sottolineare che[188]

> era il tempo del rinnovamento del linguaggio musicale e della scoperta della musica *elettronica*. Mentre scrivevo *Threnody,* lavoravo contemporaneamente in uno studio di musica elettronica in Polonia.

Le sue ricerche in campo sonoristico sono quindi sospinte da una duplice forza: da un lato, la necessità di trovare soluzioni tecniche che permettessero di ottenere suoni nuovi dagli strumenti tradizionali, e dall'altro l'influenza (o l'*ispirazione*[189]) esercitata dalla musica elettronica, che, aprendo appunto nuove frontiere sonore, svolgeva la funzione di stimolare la creatività e l'immaginazione del compositore.

Dal punto di vista storico, è possibile individuare diversi riferimenti ad autori che, già diversi decenni prima, avevano tentato strade simili, o almeno si erano interrogati sulle possibilità che la tecnica e l'elettronica offrivano per cercare di progredire in questo campo. Dal punto di vista teorico, possiamo

187 Lo studio per la musica elettronica di Colonia, dove lavorava Stockhausen, era nato nel 1951, mentre lo studio di Fonologia di Milano cominciò la sua attività nel 1955.

188 Tratto da un'intervista di Kevin Filipski a Penderecki (*Krzysztof Penderecki Interview)*, in occasione di un suo concerto tenuto a New York il 29 Aprile 2010 alla guida della Yale's Philarmonia Orchestra, consultabile a questo indirizzo: flipsidereviews.blogspot.it/2010/04/krzysztof-penderecki-interview.html (ultimo accesso: 12-04-2014).

189 È proprio Penderecki, nella già citata intervista di Igor Radeta, ad usare questa parola in riferimento all'elettronica e alle sue influenze sulla sua musica di questo periodo.

trovare un primo riferimento alla necessità di andare alla ricerca di nuove sonorità senza dubbio in un'affermazione di Ferruccio Busoni, il quale, già nel 1907, con grande lungimiranza immagina la musica del futuro svincolata dai limiti dell'orchestra tradizionale, affermando di credere «al suono *astratto*, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni»[190]. È ancora di notevole interesse la teorizzazione da parte di Busoni, almeno in via sperimentale, dell'utilizzo degli intervalli microtonali (quarti, ma anche terzi e sesti di tono), largamente impiegati nei grandi cluster che si incontrano nei brani di Penderecki presi in esame. Riportiamo quindi un passaggio quanto mai profetico del pianista e compositore italiano, il quale, proprio a proposito dei microintervalli, si esprimeva in questo modo:[191]

> Soltanto esperimenti coscienziosi e lunghi, e una continua educazione all'orecchio, renderanno questo materiale inconsueto maneggevole ai fini dell'arte, e lo metteranno a disposizione della generazione a venire.

Un altro riferimento, di pochi anni successivo, ma sempre altrettanto mirato allo spostamento dei confini del suono verso il rumore, può essere individuato nel *futurismo*, il cui principale esponente in campo musicale, Luigi Russolo, si esprimeva in questi termini:[192]

> Godiamo molto di più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio l'*Eroica* o la P*astorale.*

I manifesti estetici del futurismo sono in realtà molto distanti dalla poetica di Penderecki, specialmente per quello che riguarda il rapporto con la tradizione, che viene vista, come si può dedurre anche dalla frase sopra citata, in modo molto negativo, al contrario del compositore polacco, il quale dichiara apertamente che «un lavoro artistico dev'essere doppiamente radicato: nella terra e nell'aria. Nessuna creazione può arrivare senza *radici*».[193] Il rapporto con il futurismo appare quindi più debole rispetto al rapporto con le teorie

190 Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, 1907, consultabile all'indirizzo: http://www.rodoni.ch/busoni/estetica/estetica.html (ultimo accesso: 12-04-2014).
191 Ferruccio Busoni, citato in Luca Conti, *Suoni di una terra incognita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2005, p. 60.
192 Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, 1913, consultabile all'indirizzo: http://www.eclectic.it/russolo/artofnoises.pdf (ultimo accesso: 12-04-2014).
193 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time*, cit., p. 39.

avanguardistiche di Busoni[194], anche se le sperimentazioni sonore di Russolo e il suo *intonarumori* hanno avuto certamente riflessi sulle ricerche della musica elettronica e possono quindi essere indirettamente ricondotti anche a Penderecki.

Avvicinandoci nel tempo al periodo storico che stiamo esaminando, possiamo anche citare parallelamente quelle che sono, secondo Karlheinz Stockhausen (che fu uno dei primi compositori ad essere attivi nel campo della musica elettronica, affiancandola con grande disinvoltura alla musica con strumenti tradizionali), le prime due (su cinque) *rivoluzioni* che lui stesso individua nel corso del suo percorso musicale all'interno della ricerca sul suono:[195]

> La prima rivoluzione scoppiò tra il 1952 e il 1953 con la musica concreta, la musica elettronica su nastro e la musica spaziale (spazializzata) […] con l'integrazione di tutte le possibilità concrete e astratte (sintetizzate) del suono (anche inteso come rumore) e la proiezione controllata del suono stesso nello spazio.

La seconda rivoluzione è invece collocata da Stockhausen proprio nel 1963, che sembra a questo punto diventare un anno di grandi ripensamenti e correzioni di rotta da parte dei protagonisti della *nuova musica*: intorno a quell'anno infatti il compositore tedesco iniziava ad[196]

> espandere tutto questo[197] nel live electronics utilizzando un gruppo di interpreti sperimentali. In molte composizioni questo coinvolse nuovi processi di modulazione, trasformazione e proiezione spaziale dell'orchestra. Gli strumenti tradizionali […] affiancati dal proiezionista [sic] del suono assumevano una funzione completamente nuova, espandendo enormemente il ruolo tradizionale del direttore d'orchestra.

A fargli eco ancora una volta in quegli anni (1962) è un altro pioniere del suono, che ha basato le sue ricerche quasi esclusivamente sugli sviluppi e le possibilità delle componenti acustiche in chiave avanguardistica, prima

194 È interessante sottolineare la similitudine tra la rottura con la tradizione del futurismo e l'eliminazione della tradizione stessa che stava alla base della poetica darmstadtiana, come abbiamo evidenziato nel paragrafo sui rapporti tra Penderecki e la scuola di Darmstadt.

195 Karlheinz Stockhausen, *Five Revolutions since 1950*, scritto nel 1986 come programma di sala per la prima esecuzione di *Evas Zauber*, citato in: *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo press 1998, p. 380.

196 *Ibid*., pp. 380-381.

197 Il riferimento è alle nuove possibilità tecniche elencate nella prima rivoluzione.

ancora dell'avanguardia (post-bellica) stessa: Edgar Varèse. Il compositore cosmopolita, nato a Parigi nel 1883, arriva persino, alla fine della sua vita, a proporre una nuova definizione di musica, basata su quella del filosofo e matematico polacco Hoëne Wronsky, sostenendo che la musica è «la realizzazione fisica dell'intelligenza insita nel suono»[198]: le ragioni dell'esigenza di una nuova definizione di musica stanno, secondo Varèse, nella necessità di[199]

> coprire tutta la musica, occidentale ed orientale, passata e presente, includendo la musica fatta con i nostri nuovi mezzi elettronici.

Quasi mezzo secolo prima, lo stesso Varèse sognava[200]

> strumenti che possano obbedire al mio pensiero e che, con il loro contributo di un intero mondo di suoni *insospettabili*, si prestino alle esigenze del mio ritmo interiore.

Si può quindi tracciare una linea trasversale, che collega la ricerca di un suono nuovo in Penderecki con lo sviluppo della musica elettronica. La trasversalità consiste nella ricerca di questo suono attraverso tecniche sperimentali applicate gli strumenti tradizionali, e non, come negli esempi che abbiamo esaminato, nella sintesi elettronica di nuovi suoni o nell'elaborazione di quelli esistenti tramite i mezzi che l'elettronica stessa mette a disposizione: sembra essere quindi questa la direzione in cui va analizzato il suo lavoro nella fase sonoristica della sua carriera. Sempre riferendosi a *Threnody* infatti, Penderecki rivela di aver provato, nei suoi esperimenti con gli archi, «a trascrivere i suoni che [sentiva] nello studio di musica elettronica, cercando di adattarli agli strumenti [tradizionali]»[201]: sembra evidente qui una simmetria con le dichiarazioni di György Ligeti, il quale afferma che le esperienze elettroniche in studio al Westdeutscher Rundfunk con Stockhausen hanno «naturalmente lasciato traccia nei miei successivi lavori strumentali»[202]. C'è quindi la conferma da parte del compositore che nei suoi primi due lavori

198 Edgar Varèse, da una lettura svolta alla Yale University nel 1962 (*The Electronic Medium)*, contenuto in *Contemporary composers on contemporary music,* cit., p. 207.
199 *Ibid.*
200 *Ibid.*, p. 196.
201 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.
202 György Ligeti, da un'intervista del 1968 a cura di Josef Häusler (*An Interview with Josef Häusler*), contenuta in *Contemporary composers on contemporary music,* cit., p. 391.

scritti dopo queste esperienze, cioè *Apparitions* e *Atmosphères* «ci sono certi suoni o trasformazioni sonore che non sarebbero potute esistere altrimenti»[203], e ciò nonostante il fatto che (sebbene all'ascolto si possano trovare delle similitudini) il canone a 56 voci di *Atmosphères* ad esempio risulta radicalmente diverso, sia come notazione sia come caratteristiche intrinseche dal linguaggio utilizzato (per ottenere quella sonorità), rispetto ai lavori di Penderecki presi qui in esame. Siamo di fronte quindi a due modi diversi di ottenere un effetto sonoristico, anche se hanno sullo sfondo lo stesso percorso formante e ispiratore (l'elaborazione elettronica del suono).

Può sembrare forse una divagazione rispetto al periodo sonoristico di Penderecki preso in esame, ma è invece di notevole interesse mettere in evidenza che la ricerca nel campo del suono non si è mai fermata nel compositore polacco, anche quando, negli anni successivi, il suo linguaggio e la sua poetica sono sembrati intraprendere nuove vie.

Lui stesso dichiara quindi che, dopo essersi reso conto di aver[204]

> fatto tutto quello che era possibile per gli strumenti antichi, preferisco cercare strumenti nuovi, piuttosto che scrivere per quelli vecchi cose che non sono realmente nella natura dello strumento stesso.

La ricerca sul suono appare quindi un *work in progress* anche nelle fasi della maturità del compositore, quando i risultati delle ricerche dei decenni precedenti vengono incamerate all'interno del nuovo linguaggio[205], così come l'introduzione (spesso di pari passo con l'ideazione) di nuovi strumenti aumenta le possibilità timbriche sottoposte alla spinta dell'immaginazione sonora, come afferma lui stesso a riguardo:[206]

> In *Seven Gates of Jerusalem*, ho inventato un nuovo strumento, i *tubaphones*. Sono canne, lunghe, di plastica. Volevo una percussione intonata profonda, ma non esisteva, così ho dovuto inventarla […] Se sto immaginando un suono che non posso produrre perché non esistono gli strumenti per farlo, allora devo inventare

203 *Ibid.*
204 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.
205 Sempre nell'intervista citata a cura di Galina Zhukova, Penderecki sottolinea l'utilizzo delle tecniche degli anni '60 anche nel brano *Violoncello totale*, scritto nel 2011, proprio in occasione della XIV "International Tchaikovsky Competition".
206 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

quegli strumenti.

Nella parte più recente della sua carriera, Penderecki arriva infine a definire la sua poetica mediante un concetto importantissimo, cioè quello di *sintesi* - una sintesi che però sembra andare molto oltre il solo significato tecnico, come di primo acchito si sarebbe portati a pensare. Come lo stesso compositore afferma, "sintesi" non equivale a "eclettismo", come qualche critico ha sostenuto, ma proprio al contrario: infatti[207]

> la sintesi non può dipendere dalla meccanica connessione di elementi diversi, bensì deve essere una lega omogenea risultante da un'esperienza unificatrice.

Da questa ricerca di sintesi, la cui componente unificatrice la porterà a trasformarsi in una vera e propria ricerca di un linguaggio *universale*, si arriva infine direttamente al *significato* più profondo della musica di Penderecki - lo stesso significato che il compositore vede come requisito fondamentale insito in quella musica che possa definirsi *grande;* la sintesi diventa a questo punto non solo una *necessità* per il compositore, ma una più generale necessità del tempo in cui viviamo, come egli stesso non manca di sottolineare:[208]

> La necessità di sintesi è una caratteristica dell'intero mondo moderno. È la risposta al commovente sentimento di disintegrazione del mondo.

Abbiamo quindi chiuso il cerchio intorno al *significato* della sua visione poetica, nella quale[209]

> la riscoperta di ciò che è spontaneo e naturale, il linguaggio universale della musica, è possibile solo attraverso la purificazione e la trasmutazione di tutto ciò che è già esistente.

Spontaneità e naturalezza sono quindi alla base del linguaggio universale a cui aspira Penderecki, in contrasto con le forzature e le *assurdità* che spesso hanno visto la luce nell'ambiente della musica colta della seconda metà del Novecento, e questo è ancora molto significativo, perché è affermato, all'inizio di un nuovo millennio, da parte di un musicista che ha fatto della ricerca

207 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time,* cit., p. 17.
208 Da un'intervista a cura di Anna e Zbigniew Baran (*Passio artis et vitae)*, in «Dekada Literacka», 11-12 (1992), n. 1, p. 4.
209 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time*, cit., p. 16.

in campo sonoro, linguistico e semiografico una prospettiva da cui guardare l'avanguardia.

Prima di concludere, è suggestivo mettere in relazione ancora una volta il suo pensiero con quello di un compositore che già diversi decenni prima, come abbiamo visto, ha aperto la strada e condiviso la ricerca avanguardistica di cui Penderecki è stato uno dei massimi esponenti del suo tempo: nel 1936, infatti, Edgar Varèse, si esprimeva in termini quasi profetici, come ad ammonire e a mettere in guardia preventivamente da quello che avverrà vent'anni dopo a Darmstadt [210]

> La funzione dell'arte non è provare la veridicità di una formula o un dogma estetico. Le nostre regole accademiche sono state prese dai lavori dei maestri che ci hanno preceduto. Come diceva Debussy, i lavori artistici fanno le regole, ma le regole non producono lavori artistici. L'arte esiste sono come mezzo di espressione.

Regole e norme come risultato a posteriori dell'opera dei maestri del passato, non come imposizioni preliminari, di cui dodecafonia e serialità integrale appaiono inconfutabilmente come esempi: le posizioni estetiche dei due compositori, che anche se in anni diversi si sono battuti insieme per spostare verso il futuro le frontiere della musica, si incontrano laddove si vanno ad intrecciare la musica come mezzo di *espressione* e il recupero di una *spontaneità* e di una *naturalezza* perdute.

Possiamo chiudere l'analisi sulla poetica di Penderecki citando una sua ultima affermazione, nelle cui poche righe sembra essere racchiuso il bilancio di una vita artistica che ha visto passare Penderecki dall'avanguardia al recupero della tradizione, fino ad arrivare ad una fusione di entrambe, come risultato finale ma non definitvo, perché la ricerca del linguaggio universale non può certo trovare una facile conclusione:[211]

> Dopo essere passato attraverso la lezione del tardo romanticismo, e aver utilizzato le possibilità del pensiero post-modernista, ho realizzato che molto può essere detto *sottovoce*.

210 Edgar Varèse, da una lettura svolta alla Mary Austin House nel 1936 (*New Instruments and New Music)*, in *Contemporary composers on contemporary music,* cit., p. 196.
211 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time*, cit., p. 18.

2.3 L'avanguardia in *Threnody*: aspetti semiografici

«Non suona come un'orchestra d'archi, ma lo è»[212]
(Krzysztof Penderecki)

Threnody for the victims of Hiroshima è probabilmente il pezzo più famoso di Penderecki, e deve la sua notorietà non soltanto alla sua dedica importante, che aggiunge all'aspetto sonorisitico (già di per se di forte impatto) un s*ignificato* emozionale ancora più accentuato[213], ma anche alla sua componente grafica: la partitura per 52 archi (spesso trattati singolarmente), scritta nel 1960, si inserisce infatti nel campo della ricerca di una nuova semiografia, che si pone come obbiettivo di riuscire a rappresentare graficamente i nuovi effetti timbrici e le nuove sonorità degli strumenti, il cui forte carattere sperimentale richiedeva l'utilizzo di un nuovo sistema di notazione, differente da quello tradizionale, diventato inadeguato e insufficiente per le necessità compositive che si stavano sviluppando.

La posizione avanguardistica del compositore polacco si fa qui assolutamente proiettata verso una cifra stilistica personalissima, dove il sonorismo, marcatamente sperimentale, assume un ruolo predominante, determinando forma, linguaggio e naturalmente tutti gli aspetti timbrici e sonori del brano.

L'obbiettivo di questa analisi sarà perciò di individuare principalmente gli aspetti semiografici del brano, anche mettendoli in relazione con gli aspetti linguistici e formali.

Nella seconda metà del Novecento si è assistito ad una rapida evoluzione del segno musicale, come mai si era verificato prima nella storia della musica occidentale. I cambiamenti radicali nella notazione hanno assunto proporzioni inimmaginabili fino a pochi decenni prima, con conseguenze e ricadute molto diverse sugli sviluppi dell'avanguardia musicale. È di notevole rilievo il pensiero di Edgar Varèse proprio riguardo alla notazione: già nel 1936, mostrando un'intuizione notevole al limite del visionario, affermava che[214]

> quando le frequenze e i nuovi ritmi dovranno essere indicati, l'attuale

212 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.
213 Il titolo originale del brano era *8'37"*, ma a posteriori venne giudicato dal compositore troppo anonimo: da qui l'idea di dedicarlo, data anche la sua forte componente emotiva, alle vittime della prima bomba atomica.
214 Edgar Varèse, *New Instruments and New Music*, in *Contemporary composers,* cit. p. 198.

> sistema di notazione sarà inadeguato. La nuova notazione sarà probabilmente di tipo *sismografico*. Ed è curioso notare che all'inizio di due ere *primitive*, quella medievale e la nostra (perchè noi siamo ad uno stadio primitivo nella musica, oggi), incontriamo lo stesso problema: trovare simboli grafici per la trasposizione del pensiero del compositore in suoni.

Nata come supporto mnemonico per i cantori gregoriani durante la prima *era primitiva*, stando all'analisi di Varèse, la notazione musicale ha subito grandi cambiamenti nel corso dei secoli a venire.

La grande differenza fra le notazioni adiastematiche medioevali, che potevano adottare neumi e norme diversi anche da monastero a monastero, è andata via via riducendosi con il passare del tempo, fino ad arrivare gradualmente ad una standardizzazione: dapprima con l'apparizione della notazione quadrata, che determinava e fissava l'altezza dei suoni, e poi definitivamente con l'invenzione della stampa, la scrittura musicale ha visto mutare la sua funzione da supporto per l'insegnamento dei canti ecclesiastici a vera e propria rappresentazione grafica in grado di fissare su carta con precisione sempre più parametri musicali, assumendo un rilievo sempre maggiore anche come sistema di trasmissione e divulgazione della musica stessa.

Dal Barocco fino alla prima metà del Novecento, con la sempre maggiore diffusione della musica stampata, la notazione è diventata sempre più standardizzata in tutto il mondo Occidentale, fino ad assumere la forma definitiva e universale che è giunta fino a noi. Ma, nonostante i tentativi dei compositori (da Beethoven in poi) di forzare i segni e le indicazioni di uso corrente per far fronte al crescente bisogno di espressività del Romanticismo, fino alla prima metà del secolo scorso la semiografia musicale non ha subito variazioni rilevanti.

Dopo la seconda guerra mondiale, invece, la situazione è cambiata radicalmente ed improvvisamente. La ricerca di nuove frontiere musicali, insieme alla sempre più spiccata tendenza alla sperimentazione timbrica e sonora riguardo le possibilità degli strumenti, hanno portato i compositori ad una vera e propria 'corsa all'oro', con l'obiettivo di individuare nuovi segni che potessero rappresentare in modo chiaro le nuove soluzioni tecniche sperimentate.

Le strade intraprese hanno seguito due percorsi diversi: da un lato la ricerca è stata tesa ad una sempre maggiormente specifica notazione, volta a

segnare in partitura anche le più piccole sfumature espressive, fino ad allora lasciate alla discrezione dell'interprete; dall'altro lato, invece, si è assistito al recupero di segni grafici, spesso adiastematici, volti all'opposto a ricreare un effetto indefinito in uno o più parametri tradizionali (altezza, ritmo, ecc…), ma allo stesso tempo fortemente connotanti determinati 'nuovi' parametri, come il timbro (inteso come struttura intrinseca e fondante della musica e non solo come colore) o l'espressione, che diventa sempre più determinante e ricca di sfumature, impossibili da trasmettere all'esecutore attraverso la scrittura convenzionale.

Sospinti da una volontà di fondo di rinnovare dall'interno il linguaggio musicale stesso e di espandere le potenzialità tecniche ed espressive degli strumenti, i compositori hanno cercato di fissare sulla carta le loro idee attraverso la creazione di una nuova simbologia, talvolta ideata *ad hoc* per un singolo brano.

La legenda posta all'inizio diventa quindi parte integrante della partitura stessa: data la moltitudine di simboli non convenzionali, il compositore deve fornire all'esecutore la chiave di lettura per poter interpretare non solo gli elementi di articolazione (vibrato, tremolo, ecc..) o intonazione (quarti di tono, note più acute al possibile, ecc…), ma la musica stessa, dato che alcuni segni andranno poi a creare gesti tecnici di rilevanza strutturale per il brano. Viene dunque a perdersi anche quella componente di standardizzazione del segno che nei secoli si era determinata con sempre maggiore precisione, in favore di una maggiore libertà

Secondo Varèse c'è quindi una similitudine tra il periodo medievale e il Novecento, perché in entrambi i casi ci si trova di fronte ad una sorta di *anno zero* della notazione, in un ciclo ideale che parte dalla notazione adiastematica e va fino alla più precisa notazione non solo delle altezze ma anche di tutti gli altri parametri, per poi tornare, grazie alle rinnovate esigenze timbriche della musica d'avanguardia, ad un sistema *sismografico,* dove il carattere adiastematico della notazione medievale sembra di nuovo funzionale alla musica composta.

È interessante mettere in relazione la visionaria anticipazione della semiografia novecentesca ad opera di Varèse con le conclusioni a cui arriva anche Boulez alla fine degli anni Ottanta, guardando invece il fenomeno da un punto

di vista retrospettivo. Il parallelismo temporale tra l'inizio della notazione musicale e il Novecento è subito messo in rilievo anche dal compositore francese, il quale afferma che[215]

> [il] fenomeno non è peraltro proprio della musica contemporanea. Si può trovare lo stesso grafismo nella musica dal Medioevo fino al sedicesimo secolo.

In un volume dedicato a Paul Klee, nel quale vengono analizzate le possibili correlazioni tra la forma musicale e la forma nelle arti figurative,[216] Boulez indaga sulla possibilità che l'aspetto grafico della partitura possa finire con l'influenzare il compositore e ne mette in evidenza i rischi correlati: il compositore francese si pone con perplessità davanti al tentativo di «andare al di là delle possibilità uditive della musica, affascinato com'è dal bell'aspetto ottico della partitura»[217]. La conclusione è scettica, e risultante dall'analisi retrospettiva dei lavori di altri compositori dei decenni passati, che non vengono però nominati direttamente:[218]

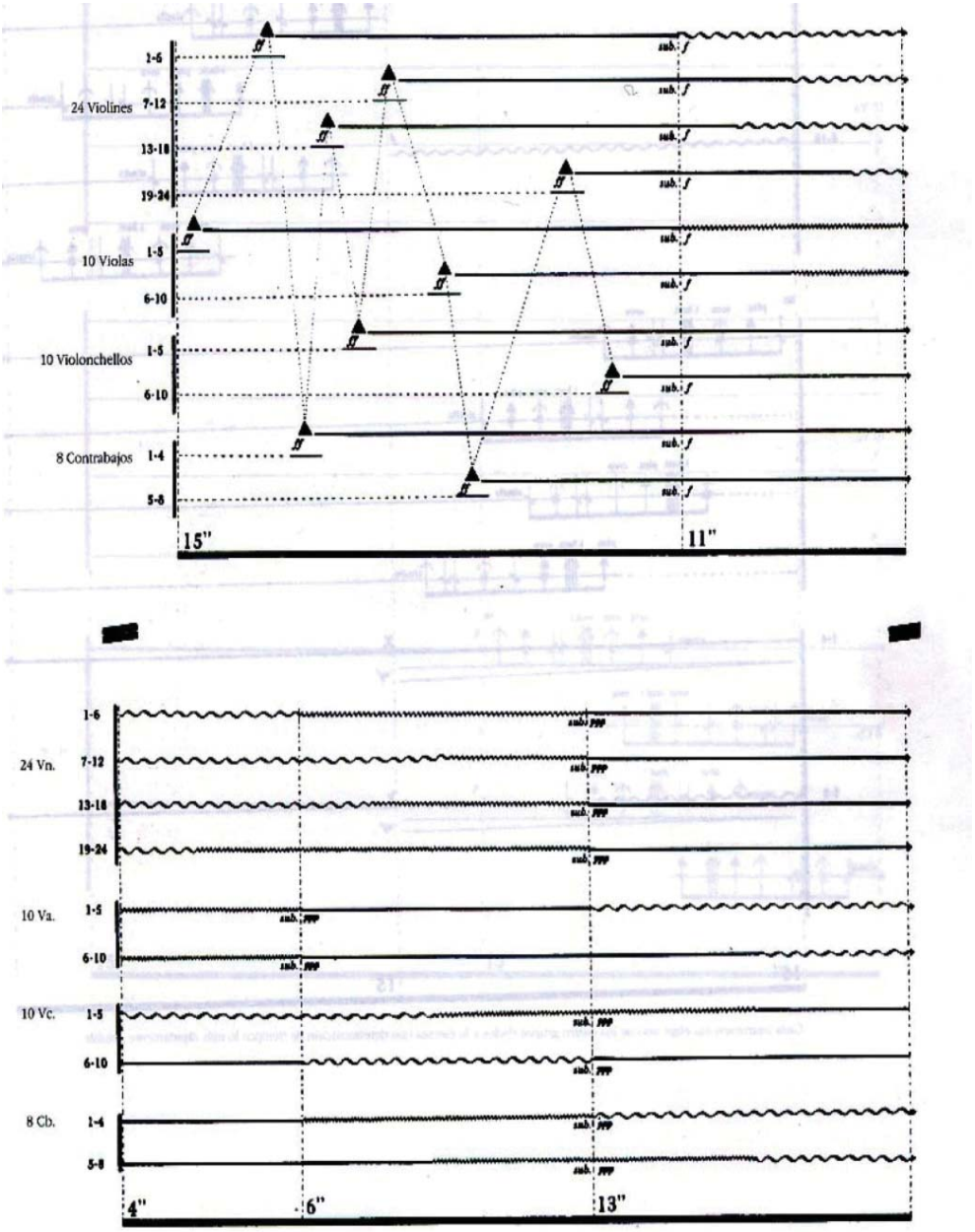
> se l'occhio provava a volte piacere, il risultato dimostrava che l'orecchio era rimasto fuori, e che la corrispondenza tra il visto e il sentito deve fondarsi su basi più solide.

Si tratta quindi secondo Boulez di seduzioni, di «costruzioni e combinazioni che appaiono felici [solo] sulla carta […] L'occhio apprezza una simmetria che l'orecchio non può cogliere»[219]; questo vale anche per il grafismo medioevale, come per i canoni e il contrappunto modale dell'Ars Nova (o spesso anche per il contrappunto tonale da Bach in avanti). La sua posizione sembrerebbe quindi in contrapposizione alle ricerche tese alla creazione di una nuova semiografia, anche se, nel caso specifico di Penderecki che stiamo prendendo in esame, il segno non è visto come *costruzione* grafica che viene tramutata in parametri musicali ma, al contrario, sono i nuovi effetti musicali scaturiti dall'immaginazione del musicista polacco a creare l' esigenza

215 Pierre Boulez, *Il paese fertile*, cit., p. 100.
216 Com'è noto, Paul Klee sviluppò il suo pensiero ed esplicitò la sua poetica in una serie di scritti (tra cui cicli di lezioni) raccolti in *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., Milano, Mimesis 2009-2011.
217 Pierre Boulez, *Il paese fertile*, cit., p. 100.
218 *Ibid*.
219 *Ibid*., p. 101.

di nuovi segni, così da poter essere trascritti su carta, rendendo possibile la decodificazione da parte degli esecutori di tecniche sperimentali o inusuali (fino a quel momento).

La prima pagina di *Threnody,* che apre la sezione iniziale del brano a livello macroformale (A), è esemplificativa. I primi aspetti che si notano sono la



Es. 1: la pagina iniziale di Threnody.

mancanza di qualsiasi indicazione di metro e la riduzione del pentagramma ad un solo rigo: non si trova quindi nessuna indicazione agogica tradizionale, né un'indicazione precisa delle altezze dei suoni. La notazione adiastematica è supportata però dall'indicazione, per ogni gruppo di archi, di suonare "*il più acuto possibile*", mentre l'assenza totale di metro e battute è compensata dalla presenza di un'ulteriore linea sotto i contrabbassi che indica il tempo in secondi entro cui un determinato segmento deve essere eseguito. Le verticalità e i sincronismi sono garantiti da una linea tratteggiata che segnala seguendo i secondi i cambiamenti di scrittura, sempre corrispondenti alle microsezioni formali.

Dopo i primi 15'' (nei quali le diverse parti che suonano *acuto al possibile* sono collegate tra loro da tratteggi trasversali, che ne indicano l'ordine di entrata) gli stessi archi attaccano (anche qui non simultaneamente) con effetti di vibrato (ordinario e '*molto lento, oscillando al quarto di tono*'): a tutta questa sezione risponde la seconda pagina, con un nuovo gesto che si fa spazio. Una sequenza di articolazioni basate su gesti strumentali quali effetti percussivi, pizzicati, arpeggi al di là del ponticello etc. si alterna a partire dai violoncelli

(6), passando poi alle viole e ai violini, per terminare con i contrabbassi: i segni che la caratterizzano, tutti non convenzionali ed illustrati in legenda, vanno a formare una figura complessa (e sempre mutevole nell'ordine di apparizione dei singoli segni stessi) che è però qui parte fondante del brano: abbiamo quindi anche una componente grafica che si fa largo, determinante visivamente le sezionature medio formali.

Da (10) in avanti riappare il pentagramma, a sostituire il rigo ad altezza (acuta) indefinita, e nuovi segni di clusters e glissando caratterizzano la sezione: è interessante notare che i clusters non sono indicati segnando le note singolarmente per ogni strumento, ma su un unico pentagramma per tutto il blocco (es. 10 Violoncelli), annerendo le note da suonare e indicandone l'estensione massima; le variazioni di estensione della fascia di note costituenti il cluster sono quindi rappresentate graficamente come allargamento o restringimento dello spessore del tratto sul pentagramma. Un altro elemento fa qui la sua comparsa, il silenzio, rappresentato dallo spazio vuoto in partitura al posto dei pentagrammi con le pause, nelle sezioni che non suonano: il contrasto quindi tra il nero dei clusters e il bianco dei silenzi è un ulteriore elemento grafico caratterizzante la scrittura del brano e il brano stesso.

La grafia che apre a (18) la nuova sezione, di risposta alla precedente, sembra addirittura, con le sue espansioni sonore su cluster cromatici costruiti con microintervalli, voler rappresentare l'effetto dello scoppio della bomba atomica, alle cui vittime è appunto dedicata la composizione: dopo aver raggiunto il punto culminante di A, la prima macrosezione si conclude quindi con i clusters che progressivamente vanno a sfumare fino al *pppp*, per poi terminare con 5'' di silenzio.

La macrosezione centrale B, con funzione di sviluppo, inizia a (26) e mescola scrittura tradizionale e nuovi segni, in modo da creare anche visivamente il senso di interpolazione di elementi diversi. La mescolanza tra archi che leggono sul pentagramma e archi che leggono su un solo rigo indicante un determinato effetto è anche rilevante per mostrare come le due possibilità semiografiche possano coesistere e dar vita ad un contrappunto che non si basa su un soggetto tradizionale (sia esso una melodia o un ritmo), ma su una intricata elaborazione di segni che creano la struttura fondamentale di una fitta rete di effetti timbrici. L'intero primo blocco, da (26) a (37), inizialmente affidato ad un sottogruppo misto indicato con i (4 Violini, 3 Viole, 3 Violoncelli, 2 Contrabbassi), viene quindi riproposto da (38) a (49) all'entrata di un secondo sottogruppo indicato con II (composto dalla stessa formazione di I), semplicemente invertendo specularmente le parti (dall'acuto al grave), mentre il primo sottogruppo prosegue con nuove combinazioni: siamo qui di fronte ad un utilizzo del materiale sonoro e dei relativi segni come blocco-soggetto di una fuga. Il compositore quindi si serve di una tecnica del passato, utilizzando però come materiale un complesso insieme di simboli e segni, che vanno dal tradizionale pentagramma al bianco (che indica il silenzio), passando per i righi composti da una sola linea con le indicazioni degli effetti riportate in legenda.

Quasi come uno stretto, l'ingresso a (44) di un terzo ed ultimo sottogruppo, identico agli altri due e costituito da sole 7 delle 12 misure del blocco-soggetto esposto appena prima, conduce il contrappunto verso il suo punto di massima complessità, che inizia da (50) e dura fino a (55).

Da (56) le tre sottosezioni, ancora una volta in un fugato graficamente riconoscibile, si uniformano al loro interno nella scrittura, utilizzando quasi tutti gli effetti incontrati uno dopo l'altro, in *ff,* andando a definire il punto

culminante di B e di tutto il brano.

Il ritorno del cluster (cromatico, al quarto di tono) eseguito da dodici violini con sordina a (62) dà inizio quindi alla terza e ultima macrosezione di *Threnody*, (che possiamo chiamare A', visto che riprende il materiale di A in funzione distensiva): mentre i tre sottogruppi scemano fino al silenzio, come un'eco della sezione precedente, l'entrata degli archi gravi presenta le ultime nuove simbologie del brano (effetti di strofinamento dell'archetto sul ponticello e sul tasto). Progressivamente tutte le sezioni vanno quindi a seguire i primi dodici violini, entrando a loro volta con clusters a diversi registri, complementari verso l' acuto e verso il grave, fino a formare, a (70), un unico grande cluster di 30'' che va dal *fff* (punto culminante di A') in decrescendo fino al *pppp* conclusivo: a livello grafico, il doppio pentagramma appare qui per la prima volta ed è usato per indicare tutta la massa degli archi; il tratto nero lo ricopre per la sua interezza, segnalando la conclusione del brano.

2.4 La forma classica in *Polymorphia*

> «Abbiamo provato ad inventare forme differenti (da quelle di 200-300 anni fa), *ma spesso fu un caos»*[220]
>
> (Krzysztof Penderecki)

Sarà forse il desiderio di evitare il caos (cui Penderecki fa riferimento nella citazione in apertura) a spingerlo a formulare un'affermazione che suona abbastanza paradossale[221]:

> Le mie sinfonie sono molto diverse da quelle classiche e, se si analizzano in termini di forma sonata, sono molto distanti: ma la forma sonata è comunque presente, perché è *la miglior forma che si possa immaginare.*

È abbastanza difficile mettere in relazione la musica di Penderecki a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta con una forma che, per quanto saldamente alla base della musica occidentale per quasi due secoli, rimane legata ad una tradizione che sembra non trovare posto (almeno apparentemente) nelle opere della sua fase avanguardistica. Nonostante nella frase sopra riportata il compositore faccia riferimento alle sue sinfonie, può essere interessante analizzare la forma di un brano come *Polymorphia* e

220 Dall'incontro con la stampa a Firenze cit.
221 *Ibid*.

metterla in relazione con quell'affermazione, per verificare se anche in questo caso (come già osservato a proposito di *Threnody*) la composizione mantenga nel suo strato più profondo una struttura nella quale è ancora radicata la *miglior forma possibile*.

La nostra indagine cercherà quindi di chiarire come si possano conciliare le due affermazioni apparentemente contraddittorie, cioè in che modo la forma possa essere molto diversa da quella tradizionale, pur contenendo quella stessa tradizione al suo interno.

È anche lecito infine chiedersi se la ricerca dal punto di vista semiografico (già sviluppata da Penderecki con *Threnody* e portata avanti l'anno successivo con la stesura appunto di *Polymorphia)* proceda quindi di pari passo con una nuova concezione anche formale della musica (in relazione anche ai tentativi di superamento delle forme ereditate dalla tradizione operati dalla scuola di Darmstadt, con i risultati che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti) o se (e come) il compositore polacco abbia basato effettivamente il suo avanguardistico sonorismo su una struttura riconducibile a forme del passato: andremo quindi ad analizzare il brano per cercare di individuare quale sia la risposta corretta, anche se da alcune sue affermazioni, come quella citata all'inizio di questo paragrafo, emerge un'impressione quasi di resa da parte del compositore, che definisce caotici i risultati ottenuti dall'elaborazione di nuove soluzioni formali e sembra suggerire già in partenza che la ricerca dal punto di vista del suono deve essere sostenuta da una consolidata struttura morfologica, evidentemente derivata dalla tradizione.

Polymorphia, il cui titolo (*multiforme*) è associato dal biografo di Penderecki Wolfram Schwinger[222]

> all'ampia distribuzione verticale del suono, agli scambi e alle simultanee compenetrazioni di suono e rumore, e al contrasto e all'intercorrere di suoni delicati e ruvidi,

è scritto per 48 archi che si potrebbero definire soli, nel senso che, nonostante le sezioni (24 violini, 8 viole, 8 violoncelli e 8 contrabbassi) suonino spesso insieme, ognuno dei singoli strumenti esegue la propria parte, diversa da quella di ogni altro strumento (sia pure di un solo quarto di tono).

Quello che ha reso il brano molto celebre, al di là delle ricerche portate

222 Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki*, cit., p.131.

avanti in campo tecnico-strumentale e sonoro, è la presenza di un accordo di Do maggiore posto a conclusione, dopo quasi dieci minuti nei quali l'armonia consta solamente di un insieme di clusters e masse sonore in movimento, ed è quanto di più lontano si possa immaginare da una qualsiasi armonia tradizionale: tanto è stato detto e scritto sulla funzione di questo accordo, sia dal punto di vista formale sia da quello del significato che poteva sottintendere, considerati anche il contesto culturale e l'anno in cui la partitura vide la luce (1961).

Lo stesso autore ha parlato più volte, a distanza di anni, della funzione del più *classico* degli accordi, che fa qui la sua comparsa (si può parlare di ritorno?), inaspettatamente: la prima cosa che il compositore sottolinea, già pochissimi anni dopo, nel 1967, è che non si tratta del recupero di materiale tonale:[223]

> Non si tratta dunque di un "recupero" di accordi che suonan *bene* o suonan *male*: si tratta di scrivere musica *convincente,* di scriver convincente; e per questo non c'è da aver paura degli accordi tonali. Ma ritornare alla tonalità, come qualcuno crede, sia pure come *correttivo* di tanti anni di "totale cromatico", è impossibile: c'è passata di mezzo la musica elettronica…

Sembra esserci quindi una grande differenza, secondo Penderecki, tra l'utilizzo di un accordo tonale e il recupero della tonalità: l'accordo di Do maggiore infatti risulta essere completamente decontestualizzato e defunzionalizzato, assumendo quindi un significato che va oltre l'armonia tradizionale, ma che è inserito in un ambito estetico e poetico che punta a liberarsi dalla *paura* di utilizzare materiale del passato, se questo è necessario per scrivere musica *convincente*. È interessante anche ciò che emerge fra le righe dall'utilizzo della parola "*correttivo*" in riferimento all'utilizzo quasi vincolante, in quegli anni, del totale cromatico: la posizione dell'autore è chiaramente polemica nei confronti di un'avanguardia che sembra nutrire timore verso qualsiasi reminiscenza del passato, come gli accordi tradizionali, anche se questi sono privati della loro funzione armonica e sono utilizzati, come nel caso di *Polymorphia*, come un materiale sonoro (consonante), con funzione dialettica di contrasto rispetto al materiale sonoro (dissonante) sentito fino a quel momento. Nessun

223 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778.

recupero tonale, quindi, come ribadirà lo stesso Penderecki anche dieci anni dopo, sottolineando che i riflessi sull'ambiente musicale di quel Do maggiore erano (e forse sono) ancora ben visibili:[224]

> quell'accordo era il seme da cui germogliava tutta la composizione. Questo utilizzo del più semplice elemento dell'armonia tradizionale non ha niente a che fare con la tonalità, ma il ruolo che occupa è quello di sottolineare l'interazione tra *tensione* e *distensione*.

La funzione e il significato che quindi Penderecki attribuisce a questo accordo sembrano essere molto chiari e univoci: nessun recupero tonale, nessun accordo che *suona bene*, ma una funzione dialettica necessaria e messa in opera senza paura di recuperare materiale del passato, allo scopo di realizzare una musica il cui significato risulti convincente: possiamo sintetizzare il suo pensiero citando infine una sua frase che chiude definitivamente ogni discussione a riguardo: in *Polymorphia*, «dopo tutti i quarti di tono che ci sono, l'accordo di do maggiore è come una catarsi…»[225].

Ritorniamo a questo punto al tema centrale della nostra analisi, e cioè la forma della composizione. A livello macroformale si possono individuare tre sezioni, abbastanza equivalenti come durata, stando anche alle indicazioni dei secondi che Penderecki stesso segna in partitura: A che va da (1) a (21), stimato di 186 secondi; B che va da (22) a (45), stimato in 179 secondi, e A' che inizia a (46) per terminare a (67) con la conclusione del brano, della durata di 197 secondi. Le due sezioni estreme sono fortemente contraddistinte da un materiale molto diverso da quello della sezione centrale: A e A' differiscono da B per un utilizzo predominante al loro interno di materiale sonoro che sfrutta le variazioni di altezza dei suoni tra i vari registri (attraverso clusters, glissando e microintervalli) al fine di ottenere una determinata sonorità, che

224 Krzysztof Penderecki, citato in Peggy Monastra, *Krzysztof Penderecki's Polymorphia and Fluorescences,* dal Moldenhauer Archives at the Library of Congress, pubblicato a questo indirizzo:http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428143.pdf (ultimo accesso: 07/04/2014).

225 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778. È molto significativo che questo non rimanga un esempio isolato nella musica di Penderecki: è lo stesso compositore a mettere in relazione il Do maggiore di *Polymorphia* con il Mi maggiore che chiude la sua *Passione* del 1964, del quale lui stesso afferma la necessità, sostenendo - sempre nell'intervista qui citata - che nella *Passione* «l'accordo finale di Mi maggiore appare davvero come l'unica soluzione» (*Ibid.*).

risulta essere descrivibile come una massa di suono fluidamente in movimento verso una determinata direzione (che preciseremo meglio in seguito, addentrandoci nel livello medioformale); B invece sviluppa il suo carattere sonoristico attraverso effetti ritmici di ripetizione (continua o frammentata) dei gesti strumentali introdotti, creando una struttura interna formata da più blocchi distinti, in contrasto con la sezione che la precede e con quella che la segue, dove le suddivisioni interne sono molto meno marcate ed individuabili.

Le sezionature che portano a questa suddivisione tripartita, grazie al tipo di sonorità contrastante che viene a crearsi, sono quindi facilmente riconoscibili all'ascolto, anche se in partitura si osserva l'intenzione del compositore di fare sfumare senza soluzione di continuità una sezione dentro l'altra, lasciando appunto che una coda del materiale precedente si sovrapponga al nuovo gesto che introduce la parte successiva (noteremo che questa scelta caratterizzerà anche le divisioni formali al livello inferiore).

Alla luce di questo, possiamo affermare con certezza che la prima sezionatura tra A e B sia individuabile a (22), con l'introduzione da parte dei violoncelli dell'elemento ritmico-percussivo tra il ponticello e la cordiera, da ripetere il più velocemente possibile: la prosecuzione per qualche secondo dell'effetto di glissando delle viole, che deriva da A, è da considerarsi quindi come una coda, che ha la funzione di sfumare le due sezioni una dentro l'altra, sciogliendo l'eventuale dubbio di spostare a (24) il punto di cesura. Una corrispettiva e analoga (anche se più breve) soluzione si trova infatti anche tra B e A', dove tutti gli elementi (in *ff* e *crescendo*) della fine di B vengono brevemente sovrapposti all'inizio (in *ppp*) di A' a (46): la differenza rispetto alla zona di sezionatura precedente sta solo nel fatto che il nuovo elemento ritmico di B irrompeva improvvisamente in A, mentre qui il ritorno di A' è in qualche modo preparato a (44) e (45) dall'anticipazione di due gesti caratteristici della prima parte (rispettivamente il suono tenuto acuto al possibile a (44) da parte dei violini e il cluster a (45) dei contrabbassi).

Ci troviamo quindi di fronte ad una conferma di un'articolazione del brano secondo lo schema della forma sonata A-B-A', presente dunque anche in *Polymorphia*, come sembrava sottintendere Penderecki con la sua affermazione. Nel fare questa considerazione, però, abbiamo tenuto conto solamente del materiale utilizzato come elemento caratterizzante delle macrosezioni

individuate, trascurando un altro aspetto fondamentale, se si vuole mettere in relazione la forma del brano analizzato con la forma sonata, e cioè l'andamento delle tensioni e dei culmini.

Analizzando quindi la macrosezione A da questo punto di vista, possiamo notare come la tensione di questa abbia una sola e unica direzione: formata da due sottosezioni di livello medio, di cui la seconda che inizia a (10) rappresenta un'evoluzione della proposta iniziale (1)-(10), tutto A si sviluppa, a partire da un unisono sulla nota più grave (*Mi*) dei tre degli otto contrabbassi, verso un culmine che arriva solo a (21), dopo un crescendo continuo. L'unisono iniziale infatti incomincia, attraverso il glissando (2) e poi l'ingresso dei restanti 5 contrabbassi (3), a trasformarsi in un cluster, la cui densità è accresciuta dall'utilizzo dei quarti di tono nelle otto parti reali che lo compongono. A (6) entrano i violoncelli come in canone, proponendo anch'essi al grave un cluster microintervallare, le cui note sono complementari rispetto ai quarti di tono dei contrabbassi, aumentando ancora ulteriormente la densità: il canone prosegue poi a (8) e (9), dove prima i contrabbassi e poi i violoncelli trasformano il cluster, fino a quel momento statico, in una sorta di fascia articolata, attraverso l'introduzione di un elemento di movimento, corrispondente alla richiesta del compositore a tutti gli strumenti di glissare entro le 8 note che costituivano il range d'estensione del cluster stesso, aleatoriamente e senza tempo. Dopo essere rimasto nel grave fino a questo momento, si assiste quindi a (10) all'introduzione del registro acuto, con dodici violini che entrano suonando la nota più acuta possibile in *ppp*, che corrisponde anche al nuovo impulso che dà inizio alla sottosezione di livello medio, di carattere evolutivo e a funzione intensificante. Da (11) infatti l'intensificazione si fa visibile anche direttamente in partitura, dato che fino alla fine di A si susseguono gli ingressi a canone di tutte le altre sezioni, che vanno a riempire anche il registro medio fino a creare un'unica massa di suono, articolata al suo interno dai glissando di tutti gli archi, tendente verso il punto culminante a (21) attraverso un'accumulazione continua di materiale che si traduce in accumulazione di tensione.

È doveroso aprire una parentesi sull'aspetto grafico della partitura in questo passo. Penderecki indica precisamente da (11) ai singoli strumenti la nota su cui iniziare, ma l'andamento del profilo melodico è graficamente reso da

una linea continua che attraversa il pentagramma nel tempo, con un disegno che è replicato anche in questo caso a canone, con l'ingresso progressivo delle voci: è possibile individuare due linee diverse, una per le 8 viole e una per i 12 violini che entrano a (13). La curva melodica, che presenta anche un andamento periodico di 3,5 secondi nella linea delle viole e di 2 secondi in quella dei violini, è ricavata da Penderecki direttamente dall'encefalogramma dei pazienti dell'ospedale di Cracovia, tracciato durante l'ascolto di un'altra composizione di Penderecki stesso, per la precisione proprio di *Threnody*.[226]

Relativamente a questo punto si possono fare due osservazioni. La prima riguarda l'analogia tra la notazione *sismografica* immaginata da Varèse[227] e questo passaggio della partitura, dove sembra che Penderecki metta in atto quello che il compositore francese aveva immaginato un quarto di secolo prima. La seconda invece riguarda ancora una volta la contrapposizione rispetto alla posizione di Boulez, cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente: qui Penderecki dimostra che il grafismo può essere funzionale alla musica, se il suo utilizzo viene portato avanti in un'ottica diversa dalla pura speculazione astratta, tendendo invece ad un significato musicale (ma non solo) che porta questo passaggio ad apparire, ancora a più di cinquant'anni dalla sua ideazione, assolutamente *convincente*.

Abbiamo visto quindi come il diagramma della tensione di A sia facilmente rappresentabile con una linea retta costantemente inclinata in direzione ascendente, in analogia con la tensione crescente dell'equivalente sezione A della forma sonata.

Analizzando B possiamo constatare, come abbiamo già accennato, che questo utilizzi un materiale contrastante rispetto ad A (basato appunto su elementi ritmici e percussivi) e presenti anche a livello di tensioni una differenza notevole: è infatti individuabile al suo interno un'evidente suddivisione tripartita, e ciascuna delle tre distinte sottosezioni contiene al suo interno una direzione ascendente verso un culmine locale (sempre crescente di intensità tra una sottosezione e la successiva) con relativa conclusione in sospensione. Non è riscontrabile quindi in B una unica direzione tensiva, bensì un curva che sale e scende per tre volte nel tempo.

226 Ronen Givony, *Waves and Radiation*, dal booklet del CD *Krzysztof Penderecky / Jonny Greenwood*, New York, Nonesuch Records 2012.
227 Cfr. par. 2.3.

La prima sottosezione (a), che va da (22) a (32), inizia con la presentazione di un effetto percussivo ai violoncelli, mentre sta ancora svanendo la coda dei glissandi di A, che termina a (24), lasciando il posto all'ingresso dei 24 violini, che battono con il legno dell'archetto il più rapido possibile la corda vicino al tasto, intonando 24 note diverse, a distanza di un quarto di tono una dall'altra, formanti un cluster microtonale che si estende per un'ottava completa (dal *Sol* più grave della quarta corda fino al *Fa#* dell'ottava centrale). La tensione crescente è data dal progressivo accumulo di questo effetto nei vari registri, con l'entrata nelle viole a (26) e dei contrabbassi a (27): a questo punto, inizia anche un crescendo di dinamica a (28) che continua fino a (29), dove si ha il punto culminante della sottosezione in esame. Improvvisamente il culmine viene interrotto a (30), dove rimangono i soli contrabbassi per 3 secondi, presto sostituiti dal battuto con il legno ai violoncelli e alle viole (31), il cui intervento rappresenta la coda di questa sottosezione.

Analogamente a quanto accade a livello macroformale, anche al livello medio che stiamo prendendo in considerazione Penderecki attacca le sottosezioni senza soluzione di continuità: la seconda (b), che possiamo definire come un'intensificazione, estesa da (32) a (37), è completamente basata su pizzicati e inizia a (32) con i 24 violini che suonano *pp* acuto al possibile (inizialmente i primi 12, dopo pochi secondi i restanti 12), mentre la coda (col legno) della sottosezione precedente si sta ancora esaurendo. Il pizzicato sovracuto dei violini viene quindi trasformato a (33) in una sorta di pedale che fa da sfondo all'irruzione delle prime 4 parti di viole, violoncelli e contrabbassi, che entrano violentemente in pizzicato *sff* con un accordo per *quarte* che copre su quattro ottave l'intero *totale cromatico,* in contrappunto ritmico con le restanti 4 parti per sezione, che da (34) a (35) rispondono (sempre con un accordo contenente tutte le 12 note in *sff,* stavolta però in posizione stretta) in modo sempre più serrato, aumentando sempre più la tensione: raggiunto il sincrono a (36), mentre i violini, che precendentemente suonavano ad altezza (sovracuta) indeterminata, si aprono verticalmente a riempire anch'essi il totale cromatico (che si estende per un'ottava più una *quarta*), l'effetto percussivo si sfalda a (37), dove tutti gli archi iniziano una nuova figura (ma sempre *pizz.*) arpeggiata, che abbraccia ancora una volta l'intero totale cromatico (in *ff*), raggiungendo il secondo culmine locale.

La terza ed ultima sottosezione di B (a') inizia quindi a (38), sovrapponendosi ad una brevissima coda della sottosezione precedente, la quale interrompe il *ff* bruscamente in sospensione, lasciando scoperto il nuovo effetto percussivo, in *pp*, dei 24 violini, ai quali viene chiesto di battere le corde con il palmo della mano: si tratta, come nel caso della precedente sottosezione, di una zona di intensificazione, che porterà ad un nuovo culmine locale a (45), dove la sottosezione ha termine. L'intensificazione avviene al suo interno tramite accumulo di suono con gli ingressi di viole (39), contrabbassi (40) e violoncelli (41), ciascuno dei quali con un effetto timbrico introdotto per la prima volta (battere la tavola con i polpastrelli, e il leggio o la sedia con l'arco): a (42) e (43) nuovi gesti formati da una sequenza degli effetti precedentemente isolati aumentano progressivamente la tensione, incrementata anche dalla dinamica, che torna dal *f* al *ff*. Con il ritorno a (44) e (45) del materiale di A, come abbiamo visto, sovrapposto agli effetti percussivi, la sottosezione si chiude, e con essa B, ancora una volta sul culmine locale, che risulta essere quello di intensità maggiore di tutta la sezione.

A' inizia con lo stesso materiale con cui aveva inizio A, ma con alcune piccole variazioni: l'unisono tenuto è sulla nota *La* (la *quarta* rispetto al *Mi* iniziale di A, con un evidente richiamo all'accordo per quarte che abbiamo visto) ed è presentato nel registro centrale, senza vibrato (con una delicata alternanza timbrica che rimanda alla *Klangfarbenmelodie)* prima da 4 violoncelli (46), poi da 6 violini (47) ed infine in armonici da 3 contrabbassi (48): a tutto questo rispondono con lo stesso *La* 4 viole (49), 6 violini (50) e 4 violoncelli (51); il carattere di questa risposta è chiaramente intensificante a causa dell'aumento delle dinamiche, dell'introduzione del vibrato e della sovrapposizione di viole e violini a (50), diversamente da quanto accadeva nella breve proposta precedente. Tutto questo blocco (46)-(51) costituisce una prima sottosezione di proposta di livello medio, ed è seguito dalla relativa risposta a carattere intensificante, che va da (52) a (58), dove viene reintrodotto il cluster microintervallare (che costituiva un materiale fondamentale di A, ma questa volta con estensione di una sola terza minore), dapprima da 8 violini senza vibrato a (52), subito rinforzato all'unisono da tutti gli 8 contrabbassi col vibrato a (53) e infine dalle 8 viole a (54) senza vibrato: a questo punto, l'intensificazione che segue da (55) a (58) si fa sempre più marcata ed è ot-

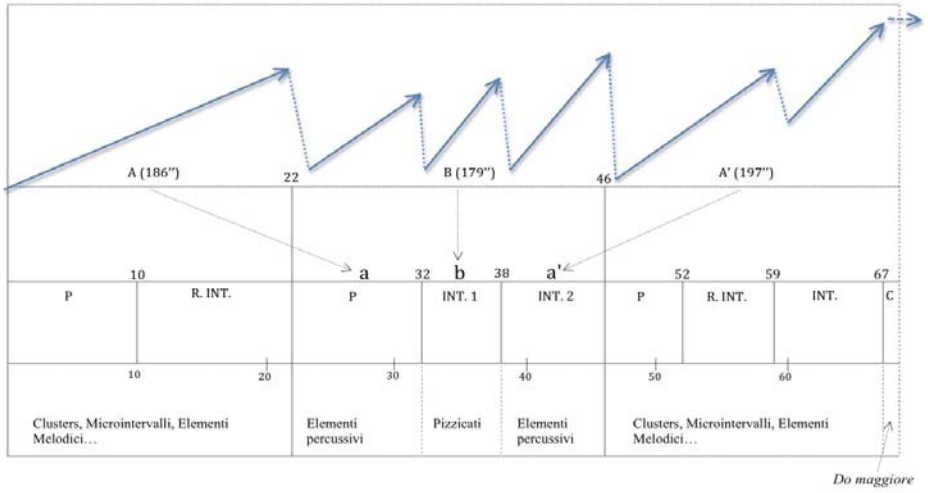
tenuta ancora una volta attraverso l'accumulo di materiale e l'ampliamento progressivo del range dei clusters, di cui Penderecki indica graficamente sul pentagramma i limiti acuti e gravi, fino ad arrivare al culmine di inizio a (59) dove, analogamente a quello che succedeva in precedenza ad entrambi i livelli formali analizzati, il culmine viene lasciato improvvisamente, con una piccola sovrapposizione rispetto al materiale che segue, analogamente con quello che accadeva in B tra il secondo e il terzo sottolivello. Il terzo ed ultimo sottolivello di A quindi, che va da (59) a (66), è un'ulteriore intensificazione, che porta verso il punto culminante di tutto il brano a (65) e lo fa sempre tramite accumulazione sonora ed aumento progressivo della dinamica: suddivisibile ulteriormente in due parti, (59)-(62) e (63)-(66), di cui la seconda introduce gli ultimi effetti del brano (suonare sul ponticello e sulla cordiera) e inizia per l'ultima volta sovrapponendosi alla coda del cluster della parte precedente a (63), quest'ultima sottosezione è la prima ad introdurre, alla fine del grande crescendo che arriva al punto culminante, una breve pausa di poco meno di 2 secondi, dove il culmine è lasciato sospeso come nel vuoto. Siamo arrivati infine alla conclusione celeberrima, con l'accordo di *Do* maggiore, scritto secondo il compositore «nella migliore sonorità possibile e nella più classica disposizione»[228], preceduto da «un cluster microtonale arrangiato in modo da richiedere quel tipo di risoluzione»[229]. Ma questa risoluzione è solo teorica, perché la conclusione, ottenuta tramite il contrasto dell'accordo *tradizionale* con le sonorità di tutto il resto del brano, non presenta alcun carattere risolutivo, e questo è chiaro anche dalle parole di Penderecki citate in precedenza, in quanto la distensione che potrebbe creare la consonanza del Do maggiore, che segue la tensione dei clusters precedenti, crea in realtà un effetto dialettico di contrasto, di contrapposizione così forte rispetto a tutto ciò che precede da non poter risultare nel suo complesso distensivo. Anche in questo caso dunque, come già osservato per la prima sezione, la curvatura complessiva della tensione è ascendente fino alla fine.

Possiamo quindi avviarci a trarre qualche conclusione. Abbiamo rilevato che un principio di forma A-B-A', derivato dalla forma sonata, sembra essere presente nella composizione in esame, almeno a livello di materiale

228 Dominick DiOrio, *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion,* in «The Choral Scholar», Vol. 3, n. 1, 2013.
229 *Ibid.*

sonoro utilizzato. Si è però rilevato che, analizzando il diagramma delle tensioni, questo non coincide con quello della *miglior forma possibile*: se nell'A classico la tensione è infatti crescente, esattamente come accade nell'A di *Polymorphia*, nella ripresa A' tradizionale la tensione segue invece una direzione opposta, cioè va verso la distensione. Questo non accade nell'A' che abbiamo appena analizzato, in quanto la curvatura tensiva della 'ripresa' di *Polymorphia* risulta essere sempre crescente, arrivando anzi al punto culminante di tutto il brano proprio nei secondi finali, diversamente da quanto accade nella forma classica, dove il culmine massimo arriva solitamente verso il termine della fase di sviluppo e prima della fase di riconduzione, cioè in B, dando vita alla nota "forma a 3/4", "a campana" o "narrativa".

Degna di rilievo sembra anche l'analogia tra la costruzione interna del B e l'articolazione macroformale del brano: si può infatti notare, come abbiamo visto, che B presenti al suo interno una suddivisione medioformale tripartita a-b-a' simile a quella macroformale A-B-A' dell'intero pezzo, sia dal punto di vista dei materiali (effetti percussivi – pizzicato – effetti percussivi, in analogia con materiale 'melodico' - materiale percussivo – materiale 'melodico'), sia da quello della gestione dei culmini (le tre sottosezioni a-b-a' sono in



Es. 2: lo schema formale di *Polymorphia*

ordine crescente di livello di tensione, esattamente come lo sono A, B e A'), sia infine nel modo in cui le sottosezioni si succedono senza soluzione di continuità, con la coda del culmine che viene lasciata sospesa a sovrapporsi all'inizio della parte successiva (esattamente come succede per le tre macrosezioni).

Alla luce di tutte queste considerazioni, possiamo quindi affermare che dal punto di vista formale anche *Polymorphia*, come le *Sinfonie*, può essere ricondotta almeno in senso ideale alla forma sonata, pur con le differenze che sono state evidenziate.

Concludiamo con un'ultima, significativa citazione di Varèse, di cui Penderecki sembra essere la mano che realizza i sogni e le visioni:[230]

> Quando gli strumenti mi permetteranno di scrivere la musica come la concepisco, i movimenti delle masse sonore, dei piani slittanti saranno chiaramente percepibili nel mio lavoro, prendendo il posto del contrappunto lineare. […] Non ci sarà più bisogno dell'antica concezione di melodia o di interazione di melodie. L'intera opera sarà una totalità melodica. L'intera opera scorrerà come scorre un fiume.

2.5 Lo spazio musicale in *Threnody* e *Polymorphia*

> *«Le "note" sono diventate sempre meno importanti»*[231]
> (Giovanni Piana)

Assumiamo questa considerazione del filosofo italiano come punto di partenza per prendere in esame un altro aspetto rilevante nel periodo del sonorismo di Penderecki, e cioè quello relativo allo *spazio sonoro* e alla sua espansione, cui hanno teso gli sforzi portati avanti dal compositore trasversalmente alla ricerca condotta sul suono (e, corrispondentemente, sul segno).

Secondo Piana, nella tradizione musicale occidentale ogni *nota*, intesa come una riduzione dell'altezza sonora ad una precisa frequenza, è qualcosa di *semplice*, in «analogia con il punto»[232] e con il *segno* nella sua relativa tra-

230 Edgar Varèse, *New Instruments and New Music*, in *Contemporary composers,* cit., p. 197.

231 Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, 1991, pag. 209, consultabile a questo indirizzo: http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/filosofia_della_musica/pdf/filosofiadellamusica.pdf (ultimo accesso: 30/07/2015).

232 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 71.

scrizione. Il filosofo sostiene che il sistema musicale tradizionale, che mette in relazione la nota-punto alle altre note attraverso le distanze su un asse cartesiano (i righi musicali, nella notazione), sia uno spazio sonoro «pieno di lacune»[233], in quanto «è più simile alla maglia di una rete, di cui le note occupano i nodi, piuttosto che ad una superficie»[234].

All'opposto, nella concezione del suono, nell'idea musicale e nella sua relativa notazione, Penderecki tende a riempire quel *vuoto* che viene a formare la «distanza minima»[235] tra le note, rappresentata nel sistema temperato dal semitono e che proprio Piana mette in evidenza, attraverso l'utilizzo dei quarti di tono, ciascuno dei quali viene eseguito in successione di altezza da ogni singolo arco dei 52 presenti nell'organico di Threnody (come si può osservare dall'esempio 3, alla misura 70), fino a riempire lo *spazio* di due ottave. I *nodi* occupati dalle note diventano quindi più vicini tra loro e l'intreccio della *maglia* che costituisce lo spazio musicale si fa più fitto: anche se la «suddivisione precostituita»[236] non viene annullata, ma soltanto resa più densa, lo sviluppo dell'accordo-cluster che chiude *Threnody* va nella direzione di *interpolare* lo spazio che le altezze precostituite del sistema temperato lasciano vuoto, mediante l'inserimento di altre note-punto, tendendo verso «qualcosa di interamente diverso da una successione di punti - e precisamente un *flusso* sonoro»[237].

A questo punto, occorre però evidenziare una differenza strutturale fra le due posizioni esaminate, che consiste nel diverso modo di intendere il *flusso* nello spazio sonoro da parte di Piana rispetto agli esiti musicali cui perviene Penderecki nel tentativo di espandere la dimensione spaziale in *Threnody*. Come possiamo evincere dalle sue parole, infatti, il filosofo concepisce lo spazio musicale come flusso in una dimensione (e direzione) orizzontale, arrivando infatti a sostenere che «per indicare un flusso sonoro nella terminologia musicale vi è il termine di 'glissando'»[238]: portando «in primo piano la *processualità* del suono»[239], Piana identifica come spazio vuoto da riempire

233 *Ibid*.
234 *Ibid*.
235 *Ibid*., pag. 72.
236 *Ibid*.
237 *Ibid*.
238 *Ibid*., pag. 74.
239 *Ibid*., pag. 72.

quello che si crea all'interno di un andamento melodico tra una nota-punto e la successiva, come il passaggio nel tempo tra un fotogramma sonoro e il successivo, che avviene però in modo non fluido, in quanto esiste una distanza (prestabilita, secondo il sistema temperato) tra le altezze e le frequenze dei punti fissati nello spazio che genera uno scatto tra un nodo e l'altro della rete.

Nella *tradizione* del sistema «scalare»[240] occidentale, sempre secondo Piana, il flusso sonoro generato dai suoni glissati, considerati come un fenomeno «sostanzialmente marginale»[241] (o d'effetto, al contrario di quanto avviene nelle tradizioni extra-europee dove è parte integrante del linguaggio musicale, anche nelle musiche della tradizione popolare[242]), viene evitato e sostituito «da una successione molto veloce di 'punti' sonori vicini tra loro in modo da salvare, in queste forme 'punteggiate', il principio della nota e dell'intervallo [precostituiti]»[243]: potrebbe trattarsi quindi di un'analogia con le distanze ridotte che Penderecki crea con mediante l'utilizzo dei quarti di tono nell'accordo-cluster da cui hanno preso avvio le nostre considerazioni; ma la diversità dell'intenzione, come si osserva negli sviluppi della sua idea musicale e della relativa realizzazione, consiste nella concezione *verticale* dello spazio sonoro, che cresce in densità proprio grazie all'inserimento dei microintervalli.

L'utilizzo che Penderecki fa del glissato o della tecnica del vibrato ampio, fino al quarto di tono, anche nei clusters precedenti a quello conclusivo, hanno quindi la funzione di andare a colmare ulteriormente, attraverso un procedimento vicino all'aleatorietà, quelli che sono i vuoti tra i nodi lasciati dalle note stesse, per quanto ravvicinate nei (micro)intervalli: non potendo indicare altezze e frequenze più dettagliate per gli archi, che subirebbero anche l'impossibilità tecnica di una intonazione precisa della nota-frequenza (resa invece possibile dai mezzi di cui dispone la musica elettronica, citata anche

240 Giovanni Piana, *Filosofia della musica* cit., pag. 216.

241 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 72.

242 Una ricerca specifica sullo spazio (musicale e fisico) nelle culture extra-europee, in particolar modo in relazione alla voce umana, è stata condotta da Carlo Serra nel suo saggio *La voce e lo spazio*, Milano, Il Saggiatore 2011, dove fra l'altro viene mostrato, anche attraverso esempi audio tratti da canti popolari tradizionali provenienti da altri continenti, che l'utilizzo del glissando è parte integrante dello sviluppo melodico e spaziale di quei canti stessi, al contrario di quanto avviene nella tradizione occidentale, in cui il glissando appare invece come effetto e colore all'interno di una *linearità scalare*.

243 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica* cit., pag. 74.

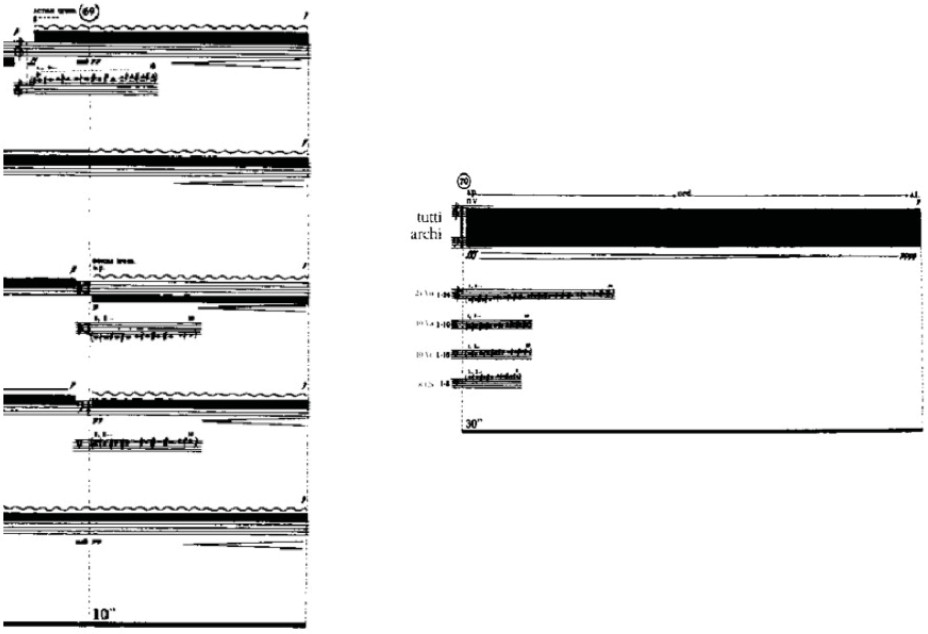
da Piana come esempio di «uso di sonorità fluenti»[244] nel XX secolo e trasversalmente connessa agli sviluppi sonorisici della musica del compositore polacco, già oggetto del nostro studio[245]), la densità (massima) viene raggiunta tramite le oscillazioni (non regolari, e a loro modo aleatorie) della frequenza di ogni singolo arco, già di per sé molto prossimo agli altri, tramite l'uso del vibrato, che altro non è che un continuo glissando tra due nodi vicini: il movimento generale creato dall'insieme degli strumenti ha come risultato la saturazione dello spazio sonoro e la conseguente creazione di una *superficie* continua, come auspicato da Piana, ma nella dimensione verticale, anziché in quella orizzontale.

È interessante notare come l'accordo-cluster finale venga indicato in partitura da Penderecki come non vibrato (NV): il compositore ha evidentemente un'idea chiarissima e precisa dello spazio sonoro a cui intende dare vita e soprattutto degli sviluppi in termini di densità all'interno di quel *flusso* verticale che si viene a creare con le tecniche da lui messe in campo, dato che, dopo aver riempito progressivamente lo spazio attraverso il vibrato delle sezioni singole degli archi, quando tutti i 52 strumenti intonano le due ottave finali a distanza di un quarto di tono il vibrato viene interrotto, e l'accordo cluster quindi ripresenta la struttura verticale interna a nodi, seppur a distanza più ravvicinata tra loro rispetto ai semitoni della musica tradizionale.

Quest'ultima considerazione viene confermata anche dall'evoluzione che proprio questo addensamento dall'interno dello spazio musicale mostra nel

244 Ibid., pag. 76.

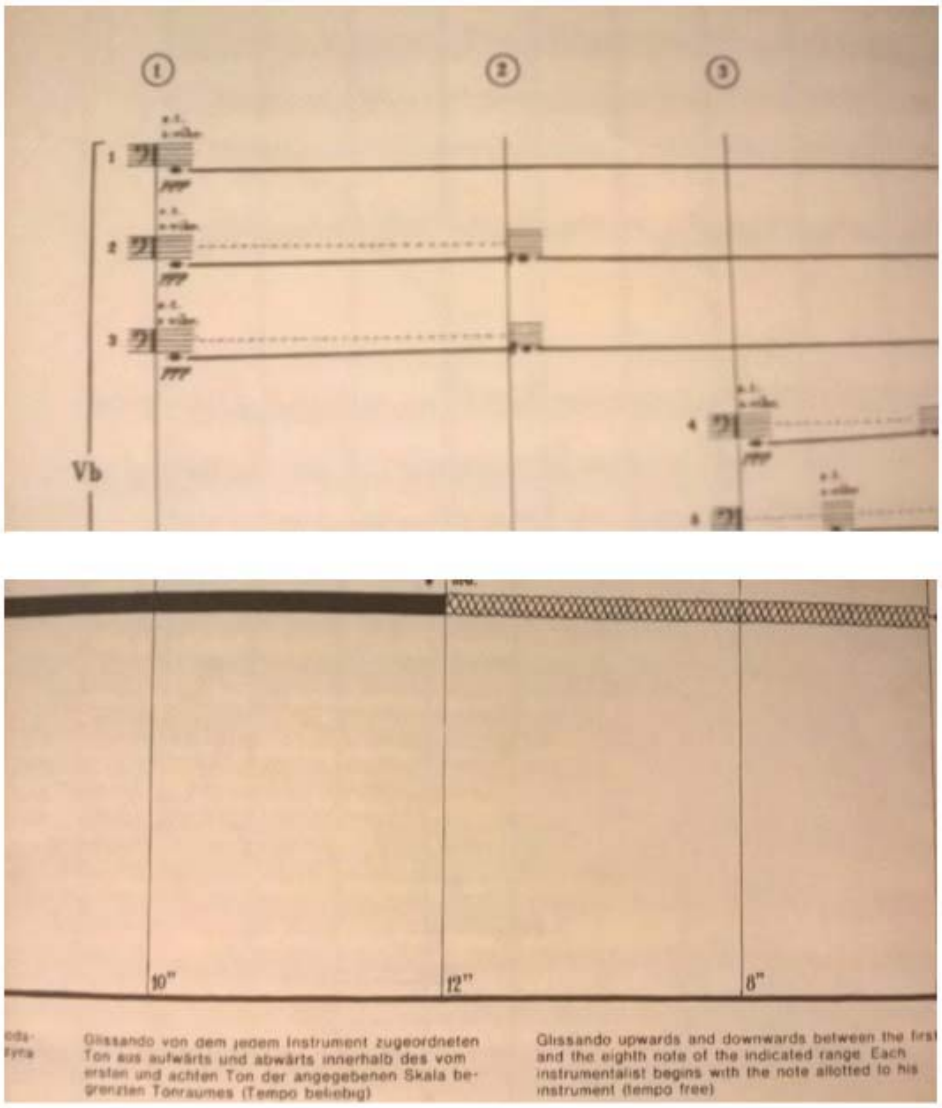
245 Penderecki non è stato l'unico a muoversi in questa direzione: l'attenzione allo spazio in musica è considerevolmente cresciuta nel pensiero dei compositori del Novecento e in questo processo di valorizzazione della dimensione spaziale grande importanza ha avuto, come abbiamo visto, la musica elettronica, che ha condotto a un ampliamento della concezione del suono, anche proprio in termini di estensione e densità della sua superficie, e allo stesso tempo ha stimolato, come nel caso di Penderecki, la creatività dei compositori. Senza alcuna pretesa di esaustività, dato che non è questo il contesto per affrontare un tema così vasto, possiamo limitarci a citare gli esempi di Ligeti (il quale, attraverso un minuzioso intarsio di micropolifonia, in brani come *Atmosphères* ottiene un addensamento dello spazio verticale paragonabile per densità ai brani di Penderecki presi in esame) o di Stockhausen (che in brani elettronici come *Kontakte* prevede, oltre agli sviluppi delle densità verticali e orizzontali, anche una spazializzazione del suono, ottenuta utilizzando una quadrifonia di altoparlanti attraverso cui il brano viene proiettato verso gli ascoltatori), senza dimenticare un esempio più vicino nel tempo, come Adriano Guarnieri (nelle cui opere, come *Medea,* si assiste a un'esplosione dello spazio sonoro, sia interno alla partitura - in quella proliferazione di parti reali in contrappunto che è stata definita "cantabilità materica", sia esterno - attraverso l'uso del *live electronics*).



Es. 3: l'accordo-cluster che conclude *Threnody* e la misura che lo precede.

brano successivo di quel periodo, cioè *Polimorphia*. Pochissimo tempo dopo *Threnody*, infatti, le ricerche e i conseguenti risultati ottenuti in questo senso sono tangibili fin dalle prime misure del nuovo brano, quando Penderecki, a partire da un unisono di tre contrabbassi sulla loro nota più grave (Mi), sposta due dei tre archi sui quarti di tono immediatamente successivi, attraverso un lento glissando di addirittura 18 secondi (1), come indicato in partitura: siamo di fronte a questo punto ad una tridimensionalità del flusso musicale, che viene pensato sia in termini di verticalità nel punto di arrivo (a (2), con un micro cluster di tre note-punto), sia in termini di orizzontalità, dato che dal movimento del lentissimo glissando nel tempo scaturisce un senso di mobilità fluida, seppur quasi impercettibile e tendente ad un arrivo su una altezza predeterminata, sia in termini di una coesistenza di verticalità e orizzontalità, considerando il fatto che, non appena l'unisono si evolve con lo slittamento dei 2 contrabbassi, si formano un numero potenzialmente infinito (e cangiante, sempre in base all'aleatorietà dell'esecuzione) di piccolissime verticalità di altezze indefinite che mutano fluidamente rispetto alla dimensione orizzontale del tempo.

Su questo principio si basano le sonorità (e conseguentemente il materiale)



Es. 4: estratti dalla pagina iniziale di *Polymorphia*.

delle due sezioni formali estreme del brano, sia quando Penderecki fa glissare aleatoriamente in senso ascendente e discendente intere sezioni di archi all'interno di un range di altezze prestabilite, come i contrabbassi a (6) o i violoncelli a (7), creando quindi uno spazio sonoro con limiti predeterminati ma che al suo interno contiene un numero potenzialemente infinito di combinazioni verticali di note-nodi ad altezze indefinite che scorrono nel tempo, sia quando come nelle viole e nei violini a (11) e (13) le altezze delle fluttuazioni dei suoni glissati, pur rimanendo indeterminate, hanno un andamento organizzato e segnato secondo il già citato uso dei grafici ottenuti dagli encefalogrammi

dei pazienti dell'ospedale di Cracovia durante l'ascolto di *Threnody*: il principio strutturante di queste sezioni del brano è proprio quindi incentrato sul lavoro di sviluppo attraverso l'addensamento dello spazio musicale in senso verticale, ottenuto attraverso il glissando che rappresenta il movimento orizzontale nel tempo dei suoni.

È altrettanto importante mettere in rilievo, in analogia con il cluster finale di *Threnody*, che anche in *Polymorphia* il compositore polacco crea una dialettica, utilizzando anche una diversa densità nello spazio: possiamo notare infatti che, come in *Threnody* la dialettica tra l'ultimo accordo e il materiale che precedeva si creava attraverso l'eliminazione del vibrato, che andava a *svuotare* lo spazio che le frequenze transitorie di ogni singolo strumento che effettua il glissando disegnavano, in *Polymorphia,* con il famoso accordo di Do maggiore, troviamo proprio una rarefazione quasi totale delle due ottave che delimitano lo spazio verticale a (67), con un ritorno a sole cinque note-punto, di altezza prestabilita, perfettamente consonanti e legate al più tradizionale degli accordi[246].

Possiamo quindi concludere, tornando al primo spunto di riflessione da cui siamo partiti nella nostra indagine sullo spazio sonoro, che nei due lavori di Penderecki presi in esame le note, intese come un riferimento preciso ad altezze e frequenze predeterminate, hanno perso veramente di importanza: nel sonorismo del compositore polacco le note-punto hanno un valore relativo, e assumono spesso funzioni diverse, quasi fossero un riferimento iniziale da cui poi, proprio attraverso la loro evoluzione, le altezze e le frequenze vengono sviluppate in modo fluido, per ottenere maggiore o minore densità, creando contrasti e accumuli di tensione, sottolineando quindi l'importanza strutturale che hanno lo spazio sonoro come superficie verticale e i suoi relativi sviluppi nel tempo, a discapito di un utilizzo delle altezze inteso come sviluppo melodico o armonico, nel senso tradizionale del termine.

246 L'analogia del procedimento, anche se con contrasto ed esiti molto differenti tra i due brani, è messa in luce anche dal fatto che entrambi concludono in un range di due ottave, da *Do* a *Do* (anche se il range di *Threnody* , da *Do*2 a *Do*4, si trova un'ottava sopra a quello di *Polymorphia*, che copre lo spazio vericale tra *Do*1 e *Do*3).

2.6 L'incontro con musiche altre

«Penderecki's Threnody still has the power to shock»[247]
(Stephen Pritchard)

Mezzo secolo è un periodo sufficientemente lungo, specialmente se considerato in larga parte appartenente al secolo *breve*, per vedere cambiare gusti, mode e tendenze: la musica non fa eccezione in questo, e dal dopoguerra ad oggi ha visto passare una moltitudine di correnti sotto i suoi ponti, ognuna delle quali si è diramata spesso in altrettanto numerosi rivoli, delineando quasi tante posizioni estetiche quanti erano i compositori, a differenza del passato, quando le più accese e geniali personalità erano comunque inserite in un contesto comune, non solo dal punto di vista del linguaggio, ma anche più in generale da quello sociale. I brani appartenenti alla musica colta d'avanguardia composti negli anni Sessanta, che possono vantare ai giorni nostri una diffusione e ancor di più un impatto emotivo tali da superare la prova del tempo, come *Threnody*, si contano forse sulle dita di una mano. La risposta potrebbe sembrare scontata: sono rimasti i brani che, per una ragione o per l'altra, hanno avuto una maggiore visibilità grazie alla loro apparizione al di fuori degli ambienti consueti, in cui spesso sono relegati (per destinati all'oblio) i brani appartenenti alla musica colta e di ricerca.

La principale occasione che ha offerto la possibilità di conoscere musica d'avanguardia ad un pubblico che altrimenti l'avrebbe molto probabilmente ignorata è stato il suo inserimento da parte di grandi registi all'interno di film di successo, e quindi all'interno di un mondo (appunto quello del cinema) nel quale la fruizione di musica sotto forma di colonna sonora avviene anche da parte di persone a cui normalmente la musica colta non arriverebbe.

Possiamo citare a riguardo l'esempio più noto di György Ligeti: il compositore ungherese, già al tempo tra i maggiori e più celebr(at)i all'interno della scena contemporanea, ha visto la sua fama, anche spesso contrariamente alla sua volontà[248], espandersi a dismisura al di fuori dei confini della musica colta

247 Da una recensione apparsa il 18 Marzo 2012 su «The Observer» a cura di Stephen Pritchard (*Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood)*, consultabile a questo indirizzo: http://www.theguardian.com/music/2012/mar/18/penderecki-greenwood-threnody-popcorn-review (ultimo accesso: 12/04/2014).

248 In un primo momento, Ligeti non aveva permesso che le sue musiche fossero inserite in *2001: Odissea nello spazio*.

grazie all'utilizzo di alcune sue composizioni (*Lux Eterna*, *Atmospherès*, *Requiem* e *Adventures)* da parte di Stanley Kubrick all'interno di *2001: Odissea nello spazio*[249]*,* del 1968. La musica di Ligeti, anche se composta per occasioni e necessità artistiche completamente diverse, assume all'interno del film significati ancora più ampi, in associazione alle immagini e alle tematiche trattate dal regista: allo stesso tempo, l'utilizzo di quei brani nel film ricontestualizza la musica stessa, fornendone una chiave di lettura a più ampio raggio per il pubblico, che riesce quindi ad apprezzare ciò che altrimenti, per *pigrizia*[250] o mancanza di occasioni, non potrebbe apprezzare.

È possibile quindi tracciare un parallelo con la musica di Penderecki, anch'essa utilizzata da Kubrick in diverse pellicole, tra cui lo stesso *Shining,* in cui appaiono diversi estratti da *Kanon* (1962), *Utrenja* (1969-1970), *De natura sonoris* (I e II, rispettivamente 1966 e 1971) e *Als Jakob Erwacht* (1974): la prima cosa che possiamo notare, già molto indicativa a livello storico e musicale, è che se in *2001: Odissea nello spazio* del 1968 Kubrick utilizzava brani di Ligeti praticamente contemporanei al film, nel 1980, in *Shining,* il regista sceglie anche composizioni di quasi vent'anni prima.

Possiamo quindi porci una domanda: come mai la scelta del regista è caduta proprio su questi brani e non altri, pur avendo a disposizione una gran quantità di musica dissonante (scritta da numerosi compositori attivi in quei primi decenni del dopoguerra) che ben si presta a suscitare un facile effetto di straniamento, funzionale ad enfatizzare le scene di tensione, in un pubblico non abituato?

E una seconda domanda, ancora più generale, potrebbe essere questa: c'è dunque una relazione tra l'utilizzo di quei brani, alcuni quasi vent'anni dopo la loro composizione, come colonna sonora di un film destinato al grande pubblico, e l'interesse, addirittura cinquant'anni dopo, da parte di un mondo musicale, cioè quello del rock, assolutamente estraneo ad un brano come *Threnody*, facente parte di un settore elitario della musica del Novecento?

Scorrendo la lista dei film[251] in cui compaiono musiche scritte da Pende-

249 Altre composizioni di Ligeti sono state usate come colonna sonora sempre da Kubrick, come *Lontano* in *Shining,* del 1980, e *Musica ricercata No. II* in *Wide eyes shut*, del 1999.

250 Il riferimento qui è all'aggettivo utilizzato proprio in questo contesto da Theodor Wiesengrund Adorno, nella sua opera *Il fido maestro sostituto*, cit.

251 Consultabile a questo indirizzo: http://www.imdb.com/name/nm0671678/

recki, si può notare come l'attività del compositore polacco nel campo della musica associata alle immagini inizi nel 1961, per alcuni cortometraggi del suo paese d'origine, per continuare fino ad oggi, in apparizioni sempre più importanti all'interno di film conosciuti a livello internazionale. Il primo film di successo mondiale in cui appare il suo nome è *L'esorcista* di William Friedkin, uscito nel 1973, dove compaiono tra gli altri *Kanon*, *Polymorphia* e *The devils of Loudon* (1969): questi brani, due dei quali appartenenti alla fase sonoristica della sua produzione. sembrano infatti il commento sonoro perfetto per il film "più terrorizzante di sempre", come venne definito all'epoca della sua uscita.

Penderecki dunque ha sempre accolto le opportunità che venivano offerte alla sua musica di poter uscire dall'ambiente in cui era nata, permettendole di raggiungere il grande pubblico; è interessante notare però che lui stesso abbia più volte sottolineato la differenza tra comporre per il cinema e autorizzare i registi ad utilizzare le proprie musiche, come si può evincere dalle sue stesse parole[252]:

> Ho scritto musica per film agli albori della mia carriera negli anni '50 e '60 (come per *The Saragossa Manuscript* e *Je t'aime, Je t'aime*). Decisi però che era molto pericoloso per un cosiddetto compositore colto, perché è molto facile guadagnare molti soldi [sic], ma ritornare a comporre musica colta sarà molto più difficile, dopo. Ho permesso però a bravi registi come Stanley Kubrick e David Lynch di usare la mia musica per i loro film.

L'incontro con Kubrick, descritto in prima persona dal compositore, è invece di quasi dieci anni più tardi e conferma quello che sembra emergere anche dalla dichiarazione precedente; il film è *Shining*, un successo mondiale basato sul best seller di Stephen King, e siamo ancora una volta davanti a tematiche che vanno dal thriller all'horror[253]:

> Quando Kubrick mi chiamò un giorno per chiedermi se potevo scrivere qualcosa per il suo film *Shining*, rifiutai, preso com'ero dalle mie cose. Gli diedi però alcuni suggerimenti e lui scelse benissimo. Non penso che scriverò mai musica per il cinema, perché è proprio un altro mestiere. [Credo che uno bravissimo a farlo

(ultimo accesso: 12/04/2014).

252 Cfr. Kevin Filipski, *Krzysztof Penderecki Interview*, cit.

253 Federico Capitoni, *La strana coppia*, cit.

> sia Ennio Morricone] Ma ho l' impressione che se si comincia a scrivere musica per film non si torni più indietro.

La strada che Penderecki imbocca, coerentemente con la sua posizione artistica e poetica, è chiara: non si tratta quindi di comporre per il cinema, piegando la propria mano per adattare la musica alle esigenze del grande schermo, ma di lasciare utilizzare musica scritta per un ambito colto in ambiti diversi, se le sue caratteristiche sono funzionali ad accompagnare immagini cinematografiche. La frequenza con cui i registi hanno attinto alla sua produzione sembra dimostrare che la musica di Penderecki sia in grado di produrre un forte impatto emotivo, che la rende adatta, anche a distanza di decenni, per essere utilizzata in ambito cinematografico.

Le apparizioni si sono infatti susseguite costantemente nel tempo, con registi come Alfonso Cuaròn (*I figli degli uomini*, thriller fantascientifico del 2006, che include ancora una volta *Threnody*) e Martin Scorsese (*Shutter Island*, thriller del 2010, che include estratti dalla *Terza sinfonia* del 1988 e di nuovo da un brano del periodo sonoristico già visto in precedenza, *Fluorescences*), anche se il compositore sembra essere molto legato ad un film polacco del 2007, *Katyn*, che rievoca un eccidio, avvenuto durante la seconda guerra mondiale, durante il quale più di ventimila ufficiali polacchi furono trucidati in un bosco vicino alla cittadina il cui nome dà il titolo al film dalle truppe russe, che insabbiarono la vicenda fino alla caduta del muro[254]: per questo film, in cui la musica di Penderecki amplifica a dismisura il senso di angoscia e di freddo terrore che il regista trasmette attraverso le immagini, vengono utilizzati brani dal *Polish Requiem* (1980-1984), dalle *Sinfonie* (*Seconda*, *Terza* e *Quarta)*, dai due *Concerti per violino e orchestra* (1976-1977 e 1992-1995), dalle due *Sonate per violino* (1953 e 2000) e dal già citato *Als Jakob Erwacht.*

Sembra esserci quindi uno scambio reciproco tra Penderecki e il mondo del cinema: da una parte, le immagini cinematografiche assumono incontestabilmente una potenza espressiva esponenzialmente ampliata, grazie alla grande capacità di *comunicazione* di musiche scritte in un arco temporale lungo

254 Come egli stesso dichiara nell'intervista di Kevin Filipski citata: «Ancora più importante per me è il recente film di Andrzej Wajda, *Katyn*, che *usa* tantissima mia musica.»

quasi cinquant'anni (ma che i registi sembrano reputare ancora attualissime, come provano le richieste di collaborazione fatte a Penderecki nel corso dei decenni); dall'altra parte, il compositore stesso, grazie all'enorme diffusione del cinema su scala internazionale, ottiene per sé e per la sua musica una visibilità altrimenti impensabile, che gli dà l'occasione di portare ad un pubblico vastissimo composizioni che altrimenti sarebbero rimaste all'interno di una cerchia molto limitata e quasi settaria: è lui stesso infatti ad ammettere con sincerità che «molte persone oggi conoscono il mio nome solo per la musica che hanno sentito nei films»[255].

Accanto al cinema, c'è un altro aspetto che negli ultimissimi anni ha reso Penderecki ancora più un caso isolato nel panorama della musica colta contemporanea. La citazione posta all'inizio di questo paragrafo, infatti, è presa da un articolo del 2012, nel quale un giornalista del periodico inglese «The Observer» recensiva il CD appena uscito dalla collaborazione tra il compositore polacco e Jonny Greenwood, il chitarrista dei Radiohead: siamo quindi di fronte all'incontro apparentemente impossibile tra la musica colta e il rock, principale rappresentante delle *musiche altre*, espressione comunemente utilizzata per descrivere quelle tendenze musicali non colte che però hanno in qualche modo un grande peso all'interno della società in cui viviamo e che pertanto, per quanto si possano considerare più basse sotto il profilo tecnico o culturale, non si possono ignorare.

Le prime domande che ci si potrebbe porre potrebbero essere "perché proprio Greenwood e i Radiohead?" e "come è nata una collaborazione apparentemente così eterogenea?". Lo stesso Penderecki afferma: [256]

> [I Radiohead] sono *molto vicini* al mio modo di fare musica. Hanno il loro stile, che è unico, molto diverso da quello del pop [sic] corrente. Li conoscevo poco, attraverso mia nipote che è una fan, ma dopo aver incontrato Jonny ho approfondito la loro musica. In realtà non ho mai seguito la musica leggera. Sono sempre stato affascinato dal jazz, ma negli anni Cinquanta era bandito in Polonia, perché ai comunisti non piaceva.

Quello che traspare dal giudizio personale espresso dal compositore polacco nei confronti del chitarrista inglese è una rilevante apertura culturale non

255 *Ibid.*
256 Federico Capitoni, *La strana coppia*, cit.

solo verso le *musiche altre*, nonostante lui stesso ammetta che siano generi musicali che non frequenta abitualmente, ma anche nel tracciare un parallelismo tra il suo modo di fare musica e quello di una band rock.

Il CD in questione, intitolato semplicemente *Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood*, contiene una tracklist abbastanza inconsueta: si tratta dei due brani che abbiamo precedentemente analizzato, *Threnody* e *Polymorphia*, affiancati da altrettanti brani scritti *ex novo* da Greenwood e che traggono ispirazione proprio da quelli di Penderecki, intitolati *Popcorn Superhet Receiver* (2005) e *48 Responses to Polymorphia* (2011), entrambi con lo stesso organico dei rispettivi modelli, e cioè orchestra d'archi (34 archi soli in *Popcorn* e 48 nelle *Responses*, registrati dalla Ausko Orchestra con Penderecki sul podio per i suoi stessi brani, e da Marek Mos per quelli di Greenwood).

Le ragioni alla base di questa tracklist sono riportate nel racconto dell'incontro tra i due musicisti[257]:

> Greenwood si è detto ispirato dalla mia musica degli anni Sessanta e voleva organizzare un concerto con me. È venuto a Cracovia e abbiamo parlato a lungo: lui però conosceva alla fine soltanto *Threnody*. Gli ho fatto ascoltare *Polymorphia* ed è rimasto così affascinato che ha deciso di scrivere le *Responses to Polymorphia*.

La prima cosa che colpisce è come, ancora una volta, l'interesse di un musicista nato nel 1971 sia ricaduta su un brano scritto negli anni Sessanta: il periodo del sonorismo di Penderecki sembra ancora una volta essere veicolo di un'espressività in grado di colpire chi lo ascolta, anche a mezzo secolo di distanza, e per averne conferma basta ascoltare come Greenwood stesso racconta il suo primo incontro con *Threnody*[258]:

> Quando ho visto il mio primo concerto di Penderecki, a Londra, era il 1992 o il 1993; ho pensato che ci fossero altoparlanti nella sala. Ma erano solo archi. Però potevo sentire tutte quelle specie di *ronzii* e *brontolii*, ed era come chiedersi "da dove viene tutto questo?". Ed era ancora più bello alle mie orecchie. Più inconsueto, più strano, più magico.

257 *Ibid.*

258 Da un articolo del «New York Times» del 9 Marzo 2012 a cura di Alex Pappademas (*Radiohead's Runaway Guitarist)*, consultabile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2012/03/11/magazine/jonny-greenwood-radioheads-runaway-guitarist.html?_r=0 (ultimo accesso: 13/04/2014).

Greenwood è dunque colpito dal fatto che i suoni che provengono da un'orchestra d'archi sembrino in realtà uscire da altoparlanti, come se non fosse possibile attribuire quella sonorità, ancora dopo decenni dalla composizione del brano, al solo suono acustico degli archi. Per capire qual è la sua posizione nei confronti della musica elettronica, anche in relazione alla musica che potremmo definire *acustica* (ad indicare che non ci sono interventi di manipolazione di sorta, ma senza usare un termine come *tradizionale*, che male si accosterebbe a brani avanguardistici come quelli che stiamo considerando); riportiamo una sua dichiarazione, nella quale il chitarrista ammette[259]:

> Sono preoccupato di essere solo un *parruccone* [sic] e di scrivere solo per orchestra. Sento che in realtà dovrei fare roba più elettronica. Per esempio computers come parte dell'orchestra, installazioni sonore, altoparlanti. [...] Credo fortemente che si debbano utilizzare tutte le tecnologie a disposizione al giorno d'oggi. Anche se, quando si tratta di musica orchestrale, ogni volta che vado ad un concerto con orchestra ed archi e vedo che in sala ci sono degli altoparlanti, il mio cuore accusa sempre il colpo, e penso che ci stiamo abbassando alle idee di qualche tecnico del suono, idee come quella di attaccare microfoni ai violini. Sono un purista, credo – io voglio solo essere il più vicino possibile al suono reale degli strumenti, e non avere niente [di elettronico] che si interponga tra me ed esso.

Questo suo punto di vista è molto interessante, soprattutto se consideriamo il suo grande interesse per la musica elettronica, sia in ambito rock, dove ne fa ampiamente uso, sia nell'ambito della musica colta ed orchestrale: fra l'altro, Greenwood suona le Onde Martenot e, oltre ad averle utilizzate (in veste rock) nel brano *How To Disappear Completely*[260] dal disco *Kid A* dei Radiohead (2000), considera la *Turingalîla-Symphonie* di Oliver Messiaen, dove questo particolare strumento appare fondendosi come parte dell'orchestra stessa, il suo brano preferito (di musica colta).

È quindi spiegata la scelta di non ricorrere a strumenti o interventi elettro-

259 *Ibid.*

260 Maggiori dettagli su questo brano e l'utilizzo al suo interno delle Onde Martenot sono disponibili in un articolo di Debora Francione (*How to disappear completely: l'enigma nella musica dei Radiohead)*, consultabile a questo indirizzo: http://www.elapsus.it/home1/index.php/musica/generi-musicali/442-how-to-disappear-completely-lenigma-nella-musica-dei-radiohead (ultimo accesso: 14/04/2014).

nici nei due brani in risposta alle composizioni di Penderecki presenti nel CD: l'obbiettivo di Greenwood è quello di dar vita a una sua particolare visione del sonorismo, in rapporto ai *classici* di quello stile, partendo dalle stesse possibilità a disposizione (cioè la sola orchestra *acustica*), nonostante lui stesso sia a favore della contaminazione tra il suono acustico e quello elettronico.

La ragione ultima sembra risiedere proprio nella sua ammirazione sincera per *Threnody* e *Polymorphia*, davanti alle quali rimane quasi stupito per il "miracolo" di poter ottenere quelle sonorità dai soli archi, come tiene a sottolineare ulteriormente[261]:

> Le sue composizioni creano suoni meravigliosi. Ed è una bellissima esperienza ascoltarle dal vivo. Fra tutti i compositori la cui musica soffre nell'essere registrata e riprodotta, Penderecki è uno dei casi più eclatanti. Molte persone possono pensare che la sua musica sia stridente e dissonante, o dolorosa per le orecchie . Ma a causa della complessità di quello che accade – in particolare in pezzi come *Threnody* e *Polymorphia* - e di come i suoni si riflettono sulle pareti della sala da concerto, diventa un'esperienza indimenticabile quando sei lì. Non è come ascoltare un feedback, e non è dissonante. È qualcos'altro. È la celebrazione di tante persone che fanno musica insieme, ed è come se stessi dicendo "wow, posso vederlo accadere".

Analizzare senza disporre della partitura i due brani di Greenwood è molto difficile, e si rischierebbe di non riuscire a rilevare i parallelismi tra il suo lavoro e le composizioni ispiratrici di Penderecki, specialmente in relazione all'aspetto semiografico. Non è nemmeno nostro obbiettivo esprimere un giudizio estetico su questi lavori, ma solamente valutarne l'impatto a livello culturale e sociale, soprattutto per poter poi inquadrare questa operazione all'interno del contesto generale della poetica di Penderecki, e indagarne poi, in ultima istanza, il suo rapporto con il pubblico, tornando quindi alla tematica che aveva aperto il nostro percorso.

Può tuttavia essere utile mettere in luce quali sono in generale gli aspetti più significativi, analizzabili anche all'ascolto, di *Popcorn Superhet Receiver* e *48 Responses to Polymorphia.* Come prima considerazione, è rilevante sottolineare le parole che Penderecki ha speso per descrivere il lavoro di

261 Da un articolo su «The Guardian» del 23 Febbraio 2012, a cura di Tom Service (*When Poles collide: Jonny Greenwood's collaboration with Krzysztof Penderecki)*, consultabile a questo indirizzo: www.theguardian.com/music/2012/feb/23/poles-collide-jonny-greenwood-penderecki (ultimo accesso: 15/04/2014).

Greenwood, anche in relazione ai suoi stessi brani, dato che come abbiamo visto, quelli di Greenwood vogliono esserne un omaggio e allo stesso tempo una risposta[262]:

> Niente di quello che ha fatto Jonny è una copia del mio lavoro. Anche la notazione è differente dalla mia. Ha fatto cose che io non avevo fatto, andando in direzioni differenti, pur utilizzando alcuni elementi della mia musica. È molto dotato. Mi piace molto la sua musica.

Dal punto di vista strettamente musicale, abbiamo già un primo indizio sul modo di operare di Greenwood che, come Penderecki osserva, è partito utilizzando alcuni elementi dei pezzi modello per poi rielaborarli prendendo altre direzioni, anche dal punto di vista della notazione.

Popcorn Superhet Receiver, per 34 archi soli, dura complessivamente 13'48'' ed è diviso in 3 parti (di cui la seconda ulteriormente divisa in 2).

La parte 1, di 8'40'' circa, è la più lunga del brano, e presenta una evidente divisione a moduli di 40'' l'uno, inseriti in parti dalla durata meno identificabile: i primi due (0''-40'' e 40''-1'20''), separati da una breve pausa, sono molto simili tra di loro, e sfruttano gli elementi del cluster e del glissando, mentre i successivi quattro moduli (che iniziano a 1'20'') sono collegati senza soluzione di continuità tra loro ed introducono all'interno dei clusters una più marcata componente microtonale, sopra la quale vengono introdotti degli elementi melodici spesso frammentari, derivati dal secondo modulo (40''-1'20''); dopo una breve pausa a 3'56'' (si suppone che le indicazioni dei secondi di Greenwood fossero rigorose, ma abbiano subito delle piccole oscillazioni durante l'esecuzione e la registrazione), le divisioni in moduli da 4' a 6' diventano quindi meno percepibili, ma la zona si può considerare di evoluzione, dato che tutti gli elementi presentati fino ad ora ritornano, subendo però vari processi di rielaborazione (sovrapposizione, frammentazione, improvvisi cambi di registro), fino a raggiungere il punto culminante alla fine della sottosezione, lasciato cadere improvvisamente nel silenzio (tecnica chiaramente ripresa dalle composizioni di Penderecki); da 6' a 7'20'' avviene

262 Da un articolo del 12 Marzo 2012 sul sito polacco «The News», a cura di Peter Gentle e Michał Kubicki (*Penderecki album collaboration with Radiohead guitarist released),* consultabile all'indirizzo: www.thenews.pl/1/11/Artykul/93001,Penderecki-album-collaboration-with-Radiohead-guitarist-released (ultimo accesso: 17/04/2014).

invece una vera e propria riproposizione testuale dei primi due moduli, seguiti, dopo una brevissima pausa, da un modulo che ripropone i clusters in modo però molto frammentario e che, dopo un'altra brevissima pausa, lascia spazio a 7'51'' all'ultimo modulo che dura fino alla fine della prima parte, dove troviamo un crescendo di glissati che conduce senza soluzione di continuità alla parte successiva.

Divisa in due sottosezioni (2A e 2B, rispettivamente di 50'' e 1'53''), la seconda parte ha un carattere prevalentemente percussivo e quindi contrastante con la prima: la parte 2A funge da introduzione alla vera e propria sezione percussiva (la 2B) ed è formata da un'unica grande arcata discendente che parte da un unisono statico, che viene portato verso il grave attraverso una progressiva discesa mossa internamente da rapidissimi tremolati; la seconda si presenta invece molto omogenea ed è costituita da un ostinato di carattere percussivo su cui si inseriscono sporadicamente elementi melodici, distinti dal substrato sottostante. La parte 2 non presenta modifiche sostanziali del livello di tensione né un punto culminante definito, e la sua omogeneità si traduce in un carattere sospensivo, anch'esso contrastante con la parte 1, dove invece erano presenti tensioni e distensioni dalla direzione ben determinata (eccetto chiaramente nelle parti dove il materiale appariva più frammentato).

La terza ed ultima parte, della durata di 2'22'', inizia riproponendo integralmente la sezione da 6' a 7'50'' della parte 1 (e di conseguenza i primi due moduli da 40'', dato che erano ripresi al suo interno); i restanti 30'' conclusivi non sono che un prolungamento di questa parte, dove però il carattere distensivo che ci si potrebbe aspettare non è presente: l'impressione è più quella di un'interruzione, come se Greenwood decidesse ad un certo punto di fare finire il pezzo, come se il *ricevitore* di onde RF e AF (il cui nome dà il titolo al pezzo) venisse spento dal compositore stesso.

48 Responses To Polymorphia doveva, in origine, essere formato da quarantotto brevi pezzi, ognuno con l'accordo di *Do* maggiore che chiude il brano di Penderecki come incipit[263], per poi svilupparlo in maniera differente; la scelta iniziale però è decaduta, in favore di soli 9 pezzi, di durata variabile tra meno di 30'' e 4'12'', e il 48 è rimasto come numero di archi, seguendo lo orme dell'organico originale.

263 Ronen Givony, *Waves and Radiation*, cit.

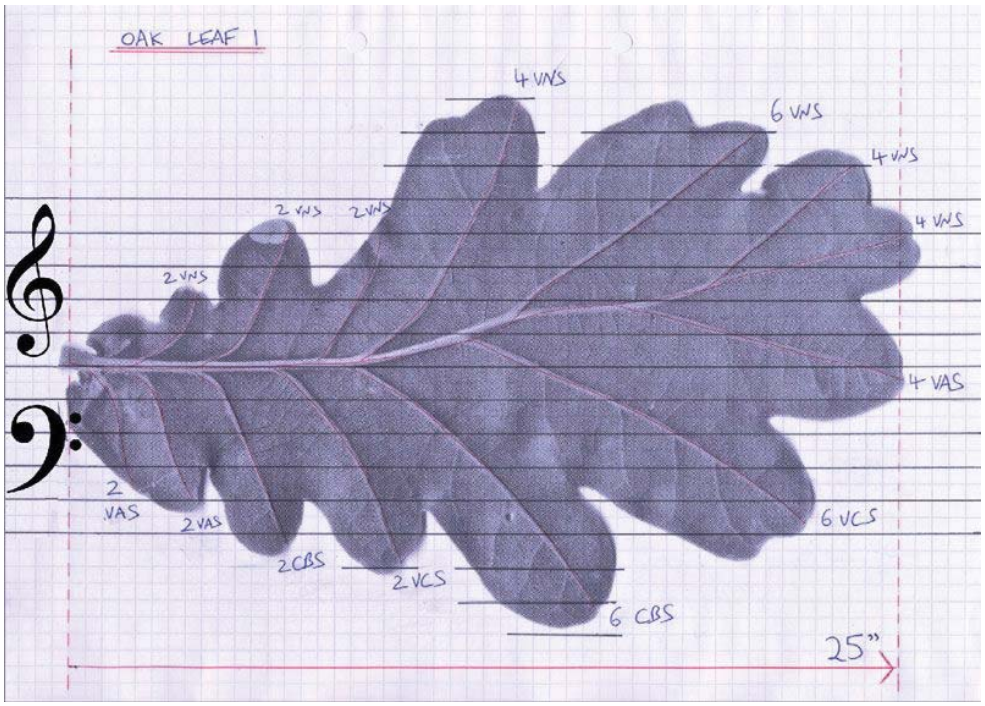
Es ist Genug (1’38’’) inizia effettivamente con l’accordo di *Do* maggiore, come una prosecuzione immaginaria di *Polymorphia*: la sua funzione viene subito però modificata, trasformandolo in V grado (senza settima di dominante) del *Fa* minore che lo segue immediatamente; da qui il brano si divide in due parti: la prima che arriva fino a 1’00’’, quando una melodia sorretta da un’armonia modale si trasforma piano piano in dissonanza, con le singole voci che escono progressivamente dal percorso accordale, che va sfaldandosi verso un cluster; la seconda che ripropone a specchio quanto ascoltato precedentemente e riparte dal cluster per ricomporre l’armonia iniziale, con melodie dal sapore bachiano che emergono dalla massa sonora, fino a ritornare alla cadenza V-I iniziale (*Do* maggiore – *Fa* minore), con cui il brano si conclude.

Ranj (2’47’’) incomincia sempre con il Do, che per 30’’ rimane immobile, a parte alcune piccole variazioni interne, che hanno la funzione di mettere in evidenza le diverse note che formano l’accordo; a partire da 31’’, con l’aggiunta del *Sib* che lo trasforma in dominante, il Do rimane come pedale, mentre Greenwood inserisce sempre più note estranee e dissonanti, in un crescendo anche dinamico; a 1’11’’ il brano si interrompe improvvisamente con una pausa, che lascia sospeso il culmine appena raggiunto: la seconda parte riprende quindi ancora con l’accordo di *Do* maggiore, ma stavolta le note dissonanti si sovrappongo improvvisamente (1’35’’) in un un crescendo di tensione, alternato da un momento percussivo (1’52’’-2’10’’), che ricorda l’ingresso della sottosezione b (di B, con i pizzicati) di *Polymorphia*, per poi lasciare di nuovo spazio al cluster (riempito di un fitto contrappunto di linee melodiche interne), che conduce al punto culminante dell’intero pezzo, che anche qui lo conclude lasciando tutto in sospensione.

Overtones (2’33’’) parte invece dalla nota *Mi* di un singolo arco, inglobata subito all’interno di un cluster microtonale soffuso, che dopo 37’’ lascia il posto ancora una volta al *Do* maggiore: questa volta però l’accordo dura solo un attimo e viene seguito da un‘immediata dissoluzione in un cluster. La restante parte del brano si basa sulla ripetizione ciclica della dialettica accordo-cluster (per 4 volte, a 40’’, 58’’, 1’13’’, 1’47’’), di cui il secondo con il passare delle ripetizioni si fa sempre più articolato e denso: dopo una breve pausa a 2’13’’ il brano giunge alla sua conclusione, con un nuovo cluster soffuso che ricorda quello iniziale e dura fino alla fine.

Three Oak Leaves (1’25’’) è l’unico brano dei 9 di cui abbiamo a disposizione la partitura, seppure incompleta: si tratta di tre pagine, ognuna con una diversa foglia di quercia disegnata in viola e sovrapposta ad un pentagramma su un foglio a quadretti; ogni foglio riporta una durata di 25’’ e tra uno e l’altro si trova una breve pausa. Gli strumenti partono all’unisono dal Do centrale per poi diramarsi, seguendo i bordi della foglia stessa, in un accordo sempre più complesso e distribuito nello spazio, che si traduce con la proiezione delle altezze verso l’acuto e verso il grave, mentre le dinamiche diminuiscono fino al silenzio. L’aspetto grafico qui rimanda direttamente a Penderecki, anche se è molto diverso nella notazione stessa, ed è lo stesso Greenwood a confermare il tributo al compositore polacco, non senza un punta di ironia, sintomo che tra i due c’è un rapporto più profondo, che va al di là della semplice collaborazione professionale: «È un po’ come averlo sviolinato [sic], perché è ossessionato dagli alberi. Ha un suo arboretum».[264] La forma è quindi circolare, con le tre sezioni che si susseguono una dopo l’altra.

Scan (0’28’’) è il pezzo più breve di tutti e consiste di una sola arcata formale, che partendo ancora dal *Do* maggiore si intensifica, aumentando di



Es. 5: la prima pagina della partitura di *Three Oak Leaves*.

264 Cfr Alex Pappademas, *Radiohead’s Runaway Guitarist*, cit.

dinamica e trasformando l'accordo un un densissimo cluster microtonale fino al punto culminante, che viene raggiunto a 0'21'': da lì inizia una zona di conclusione, in cui molti intervalli ripiegano su se stessi per ritornare ad un accordo vagamente riconducibile ad un La minore (ma al cui interno sono presenti alcune sfasature microtonali che ne impediscono una chiara identificazione).

Baton Sparks (2'16'') utilizza nella prima parte prevalentemente accordi tradizionali e inizia con 10'' di impulsi ritmici frenetici, di vaga reminiscenza stravinskyiana, seguiti da 40'' di distensione, con lunghi pedali accordali; a partire da 0'50'' il tessuto armonico si fa più complesso, grazie ai glissando che irrompono per creare una armonia instabile, che ricorda effetti di musica elettronica; l'espansione, sottolineata anche dalla dinamica, continua fino al punto culminante a 1'40'': a questo punto il cluster microtonale che si era venuto a formare comincia ad essere ripetuto, simulando un loop elettronico, mentre la dinamica diminuisce fino al silenzio. Questo è il pezzo in cui l'influenza della computer music è più presente, nonostante tutto quello che si sente sia stato realizzato con la sola componente acustica del suono degli archi, senza manipolazioni ulteriori. Questa caratteristica rende il brano tra i più riusciti tecnicamente di quelli che compongono le *Responses*.

Overhang (4'12'') è invece il brano più lungo della raccolta: è basato completamente su lunghi accordi tenuti, che vengono trasformati progressivamente inserendo e togliendo voci, che creano tensioni e distensioni a seconda della loro natura intervallare (diatonica, cromatica o microtonale); dopo circa 2'00'' invece, facendosi largo tra le maglie degli accordi (complessi) che si susseguono, inizia una parte melodica, che continua fino alla fine del brano, quasi come una reminiscenza mahleriana. Il carattere molto lento e cantabile del brano è spezzato solo a 3'12'' da rapidissimi frammenti di scala, che irrompono come a squarciare la tessitura accordale.

Bridge (1'45'') inizia riprendendo testualmente i primi 20'' di *Es ist Genug*, facendoli seguire subito dopo qualche secondo da una risposta melodica, che va a fermarsi da 0'30'' fino a 0'50'' sull'accordo di Do, iniziando poi lentamente a sfaldarsi, per ridursi fino al niente a 1'15''; dopo una brevissima pausa appare un nuovo effetto, simile a voci femminili sorrette da un brusio nella regione iperacuta, per poi scomparire alla fine di un piccolissimo arco

dinamico, che finisce nel silenzio.

Pacay Tree (3'30'') è l'ultimo brano dei nove, e attacca con l'accordo di Do, questa volta presentato con evidenti sfasature microtonali in alcune delle sue parti, che donano all'accordo stesso un'impressione di instabilità; effetti rumoristici fanno poi la loro comparsa, fino a diventare un elemento percussivo a 45'' (ottenuto battendo le corde con baccelli di albero di Pacay), che continua in primo piano fino a che, a 1'24'', una melodia ottenuta tramite pizzicato non lo sovrasta. Un nuovo elemento melodico quasi cantabile entra a 2'20'', rubando la scena alla melodia pizzicata: il brano si avvia quindi alla fine con un effetto di shaker, ottenuto con i baccelli di Pacay, che assume la funzione di pedale conclusivo.

Per concludere, possiamo fare un'ultima considerazione sul rapporto tra Penderecki e Greenwood, dato che questo non è il primo caso della storia dal dopoguerra ad oggi in cui due mondi musicalmente distanti si incontrano, e vale la pena confrontare questa esperienza con altre, per metterne in risalto gli aspetti che l'hanno resa unica, in mezzo a tutte.

Partendo da lontano e citando solo gli esempi più illustri, il primo da ricordare è il *Concerto for Group and Orchestra* realizzato nel 1969 dai Deep Purple insieme alla Royal Philharmonic Orchestra, immortalato su un CD che riprende l'esibizione live: l'operazione è tuttavia molto distante da quella presa qui in esame, in quanto si tratta di un lavoro in puro stile progressive rock, scritto dal tastierista John Lord, in cui l'orchestra ha la funzione di accompagnare la band, ritagliandosi anche momenti in primo piano, ma senza che venga raggiunta una vera fusione all'interno del brano; si tratta quindi di un utilizzo di strumenti presi al di fuori della scena rock, ma senza che questi esercitino un reale influsso nel linguaggio musicale dei Deep Purple[265].

Un esempio molto simile è stato realizzato molti anni dopo (nel 1998) dal celebre chitarrista heavy metal Yngwie Malmsteen, che nel suo CD intitolato *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor, Op.1*, realizzato con la Czech Philharmonic Orchestra, registra una suite in 12 tempi, in cui utilizza un linguaggio che spazia tra il metal e il mondo delle soundtrack cinematografiche e in cui il contatto con la musica colta si limita al rapporto

265 Il concerto è visibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=gnA1IMnLZr4 (ultimo accesso: 15/04/2014).

dialettico che si instaura tra la chitarra elettrica (che diventa lo strumento solista) e l'orchestra (che sostiene ed accompagna), vagamente ispirato ai concerti per strumento solista del periodo classico-romantico[266]; qui però, a differenza di quanto accade nel *Concerto* dei Deep Purple, non sono presenti altri strumenti rock e la chitarra rimane l'unico strumento elettrico presente.

Più recentemente sono state proposti altri accostamenti fra il il mondo della musica classica e quello del rock, sempre utilizzando l'orchestra come tramite: si possono citare eventi come il Classical Rock nella Repubblica Ceca (durante il quale vengono eseguiti senza soluzione di continuità brani come l'incipit di *Also Sprach Zarathustra*[267] di Richard Strauss e *Stairway to Heaven* dei Led Zeppelin[268], o la *Cavalcata delle Valkirie* di Richard Wagner seguita da *Iron Man* dei Black Sabbath[269]) o il Rock Meets Classic[270] in Germania (in cui famosi brani rock vengono riadattati in versione sinfonica e negli arrangiamenti la band è affiancata dall'orchestra). Queste operazioni però non hanno un reale valore, al di là della qualità degli arrangiamenti, perché non c'è uno scambio reale tra i due mondi e il semplice accostare strumenti rock e orchestra non è sufficiente per creare un fecondo rapporto di scambio tra generi diversi.

Un esempio invece più vicino al nostro caso, che vale la pena di considerare, è la collaborazione avvenuta nel 1984 tra Pierre Boulez e l'eclettico chitarrista americano Frank Zappa: già incline a sperimentazioni di ogni sorta all'interno del rock, Zappa ha avuto la possibilità, grazie alla richiesta del compositore francese, di scrivere alcuni brani che sono stati poi eseguiti dall'Ensemble Intercontemporain di Boulez, diretto da lui stesso.

Il brano principale, *The Perfect Stranger*, che dà anche il titolo al CD successivamente pubblicato, è una sorta di viaggio immaginario in musica, in cui Zappa racconta e descrive l'incontro con un venditore porta a porta di aspira-

266 Un estratto dal concerto è visibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=x9HTATjVcO0 (ultimo accesso: 15/04/2014).

267 È quasi superfluo sottolineare la fama del brano in questione, legata al suo utilizzo nella scena iniziale di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick.

268 Il concerto è visibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=YkOvzGNae44 (ultimo accesso: 15/04/2014).

269 Il concerto è visibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=H-4gzFSENP1M (ultimo accesso: 15/04/2014).

270 Un esempio dell'operazione è visibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=PkAdhQHelbk (ultimo accesso: 15/04/2014).

polveri (il brano inizia appunto con un effetto che richiama un campanello di casa che suona, all'arrivo del venditore). Lo spessore tecnico-culturale dell'operazione è di indiscusso valore, date le grandi capacità e intuizioni musicali di Zappa e le capacità virtuosistiche dell'Ensemble, normalmente abituato ad eseguire brani del repertorio della musica colta contemporanea. Quello che però manca al progetto, se lo paragoniamo con la collaborazione tra Penderecki e Greenwood, è un reale confronto tra i due musicisti in questione: se Penderecki, come abbiamo visto, si è espresso in termini quasi entusiastici circa il lavoro di Greenwood, e quest'ultimo, prendendo ispirazione dalla musica del compositore polacco e contaminando le proprie esperienze con quelle di Penderecki stesso, ha cercato di assimilare un linguaggio di mezzo secolo prima per scrivere musica che fosse comunque sua e attualissima, questo sembra mancare nella collaborazione tra Boulez e Zappa. Dalle parole del compositore francese, proprio riguardo all'incontro che ha portato alla creazione di *The Perfect Stranger*, si può cogliere tra le righe che la posizione stessa di Boulez è molto differente da quella che abbiamo precedentemente osservato a proposito di Penderecki, in relazione alla sua collaborazione con Greenwood[271]:

> Zappa usciva dai ranghi [della musica rock] perché rifiutava di lasciarsi rinchiudere all'interno, ed evitava le logiche commerciali. Provocatorio e tendente a sinistra, odiava il mercato in cui la musica rock si comprometteva. È stato un piacere per me aiutarlo a raggiungere questo obbiettivo, lavorando con lui sul materiale musicale, sulla forma e sulla *mobilità del linguaggio*.

Innanzitutto Boulez sembra guardare l'operazione dall'alto, ammettendo che è stato un piacere aiutarlo durante la composizione del brano: è chiaro che il bagaglio tecnico del compositore francese non può essere messo sullo stesso piano di quello di Zappa, ma è altrettanto chiaro che la collaborazione, dal punto di vista musicale, ha subito una sorta di *controllo* da parte di Boulez, partendo dal materiale per arrivare alla forma e al linguaggio. Ascoltando il brano è difficile pensare che Zappa sia stato influenzato in qualche modo dallo strutturalismo di Boulez, ma una collaborazione influenzata a senso uni-

271 Questo passo, estrapolato da un'intervista a Pierre Boulez del magazine francese «Diapason» del settembre 2010, è consultabile a questo indirizzo: http://forums.stevehoffman.tv/threads/pierre-boulez-talks-about-frank-zappa-in-a-recent-interview.231549/ (ultimo accesso: 12/04/2014).

co non è il miglior modo per attuare un reale scambio culturale tra mondi diversi. È altrettanto chiaro il giudizio negativo che Boulez esprime sul mondo del rock: tralasciando gli aspetti commerciali, è evidente che c'è un alone di sufficienza nel modo in cui il rock è giudicato. Questa operazione ha il carattere più di un esperimento che di una reale collaborazione, e in ogni caso la poetica di Boulez non mostra, né ha mostrato successivamente all'esperimento stesso, alcun interesse per una contaminazione con le *musiche altre*, né tantomeno alcuna apertura verso un mondo diverso, musicale o culturale in senso lato che sia, estraneo a quello ermetico di Darmstadt e delle scuole post-darmstadtiane.

Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood rimane quindi un esempio unico nel suo genere, capace di mostrare come due mondi anche lontanissimi possano essere perfettamente integrabili e portare a grandi risultati, se è presente alla base un comune denominatore: per citare di nuovo Penderecki, se è presente un *significato* della musica.

2.7 Il (nuovo) pubblico

> *«La musica non è nient'altro che comunicazione con le persone»*[272]
>
> (Krzysztof Penderecki)

L'uscita del CD che abbiamo preso in esame nel precedente paragrafo è stata seguita da una tournée mondiale, che ha toccato anche l'Italia e che vedeva riproposta nel programma l'esatta tracklist del CD stesso. L'occasione è quindi interessante per valutare quali sono state le risposte e le reazioni del pubblico, considerato anche l'impatto diverso che la musica dal vivo ha rispetto alla sua riproduzione su CD, come lo stesso Greenwood ha affermato proprio a proposito di Penderecki, da lui ritenuto essere uno dei compositori che risente maggiormente (almeno per ciò che concerne il periodo sonoristico) della registrazione meccanica, confermando che le sue composizioni, in sede *live*, abbiano una potenza emotiva molto superiore.

La prima considerazione da fare è che il pubblico che ha assistito a quei concerti è stato in realtà di estrazione molto diversa dal pubblico abituale della musica contemporanea: composto per lo più da giovani, attirati dal nome di

272 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.

Greenwood in quanto conosciuto a livello planetario come chitarrista dei Radiohead, non lo si può considerare come un pubblico normalmente abituato ad ascoltare questo genere di musica o tanto meno a vivere un concerto stando seduto, davanti ad un'orchestra che suona. Questa considerazione, solo apparentemente scontata, è in realtà importante, perché gli ottimi risultati ottenuti dalla tournée passano anche da qui.

Confermati da Penderecki stesso, i numeri non sono da sottovalutare: all'auditorium di Wroclaw, in Polonia, accorsero 9.000 persone (soprattutto giovani) e un successo ancora più clamoroso fu ottenuto in un aeroporto vicino a Danzig, sempre in Polonia, dove si raggiunsero le 50.000 presenze. Come lo stesso compositore conferma, quasi con autoironia, i ragazzi che prendevano posto in sala «non avevano mai sentito della musica di questo *vecchio ragazzo*»[273]: c'è quindi la piena consapevolezza che questa collaborazione abbia dato l'occasione alla sua musica (ancora attualissima, nonostante sia stata composta mezzo secolo prima) di arrivare dove non sarebbe mai stato pensabile e di essere apprezzata da parte di chi l'avrebbe altrimenti ignorata. Si ricrea quindi la situazione che avevamo già osservato per le sue apparizioni nel mondo del cinema: da una parte la musica di Penderecki scavalca i muri all'interno dei quali era stata in qualche modo confinata, facendo ottenere al compositore una visibilità altrimenti impossibile, dall'altra il valore intrinseco di quella musica stessa ha potuto essere rivelato in un ambiente nuovo e lontano, all'interno del quale viene offerta quindi l'occasione di trovarsi davanti ad un'alternativa a quello che il music business sembra proporre come unica soluzione (la musica *commerciale,* contro cui si scagliava anche Boulez). I risultati di questo scambio sono molto positivi, e Penderecki ne riconosce il valore, affermando di aver «trovato un nuovo pubblico giovane, e questo è molto importante»[274]; ancora più significativa è la risposta del pubblico stesso, che emerge dalle sue parole quando afferma di aver avuto modo[275]

> di constatare che i giovani, i ventenni in particolare, conoscono e *capiscono* la mia musica; questo *purtroppo* non succedeva nel passato.

273 Cfr. Tom Service, *When Poles collide*, cit.
274 Dall'incontro con la stampa a Firenze nel 2012 citato.
275 Francesco D'Elia, *Krzysztof Penderecki a Firenze*, cit.

Al riguardo, si possono fare due considerazioni: la prima è che abbiamo la conferma che la musica di Penderecki *può* essere capita, anche da un pubblico non abituato a questo genere; la seconda è che questa comprensione, che secondo il compositore polacco non avveniva da parte dei giovani in passato, è in realtà sempre stata cercata da Penderecki stesso (che infatti, riguardo la mancata comprensione in passato, si esprime con il termine *purtroppo*).

In relazione alla prima considerazione possiamo compiere due ulteriori osservazioni: la prima riguarda la dimostrazione del fatto che, se portata all'attenzione dei giovani (in questo caso specifico dalla presenza e dalla fama di Greenwood), la musica colta può benissimo essere capita; la seconda considerazione, legata alla prima, consiste nel fatto che, per essere capita, questa musica deve però avere un valore intrinseco: vi è cioè la necessità di un significato, che in Penderecki, come si è visto, costituisce il valore primario, tale da rendere grande ai suoi occhi la musica. L'assenza di questo significato renderebbe impossibile ogni forma di *comunicazione*, anche davanti ad un pubblico che pure si presentasse al concerto, magari solo incuriosito e attirato dalla presenza sul palco di una rock star. La presenza di Greenwood genera quindi l'occasione, ma la parte più importante la gioca il significato che questa musica, anche a distanza di mezzo secolo, riesce ancora a comunicare alle persone.

"Significato" e "comunicazione" stavano già alla base delle idee espresse negli anni in cui questi pezzi venivano composti da Penderecki, che già nel 1967 sosteneva questa sua visione:[276]

> quando scrivo penso al pubblico. […] Anche cercando di essere fedele a me stesso, ho sempre davanti a me una grande massa di persone (sic) a cui debbo rivolgermi come musicista e come uomo…Senza dubbio dicendo così mi metto in contrasto con molte delle correnti musicali contemporanee.

Per sua stessa ammissione, la sua musica è dunque composta pensando ad un pubblico: questo non significa tradire se stessi o rinunciare alle proprie idee poetiche (coerentemente con quello che abbiamo visto essere stata la sua esperienza in ambito cinematografico, ad esempio); la sua musica del periodo sonoristico, in quel momento appena trascorso, era tutt'altro che volta ad ac-

276 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, cit., p. 778

caparrarsi grandi platee e consensi, ma anzi aveva una fortissima connotazione sperimentale e avanguardistica: questo non ha però impedito al compositore di pensare a chi aveva davanti, evidentemente ancora una volta pensando in termini di *comunicazione*, come a sottolineare che «è molto importante scrivere musica che venga capita»[277]. Penderecki arriva addirittura a dichiarare apertamente, prendendo fermamente posizione (è bene tenere sempre in considerazione che siamo a metà degli anni Sessanta), che la sua visione è in contrasto con le altre correnti della musica contemporanea, sottintendendo l'accusa verso di esse di non cercare la comunicazione con gli ascoltatori, anzi, di ignorarne la necessità.

Anche riferendosi al suo periodo successivo al sonorismo, coincidente con la scrittura della *Passione*, in cui il campo di ricerca va spostandosi verso le grandi forme, dopo aver sperimentato intensamente sul suono concentrandosi però su pezzi dalle dimensioni contenute, Penderecki ribadisce il bisogno e la (auspicata) capacità della sua musica di «suscitare emozioni a vasto raggio, in un pubblico non ristretto…»[278].

Negli anni a venire si avrà un'ulteriore conferma di questo, quando, discutendo a proposito della sua poetica, il compositore polacco ammetterà di essere alla ricerca di un idioma universale per la sua musica, e il risultato di questa ricerca è visto come l'unica via per «sovvertire la dissonanza tra l'artista e gli ascoltatori»[279].

Eccoci quindi tornati al problema che ha costituito il punto di partenza di questa riflessione. Questo problema, lungi dall'essere risolto, è presente oggi come allora, anche se è possibile avvertire una certa vena di ottimismo da parte di Penderecki, soprattutto alla luce dei recenti risvolti positivi dovuti all'incontro con il mondo del rock (e con i suoi seguaci):[280]

C'è una sorta di rinascimento di questa musica che è stata abbandonata per quaranta anni; l'estetica attuale sembra recuperarla. Già questa prova di Greenwood ne è la dimostrazione. Studenti e giovani conoscono più la mia musica degli anni '60 che quella che scrivo ora.

La produzione più recente di Penderecki è molto più affondata nella tra-

277 Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation*, cit.
278 *Ibid.,* p. 781.
279 Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time*, cit., p. 16.
280 Federico Capitoni, *La strana coppia*, cit.

dizione e quindi apparentemente molto più semplice da comprendere: il fatto che i giovani conoscano di più la sua produzione degli anni Sessanta è lo specchio sia del fatto che quel tipo di sperimentazione non era fine a se stessa, e che i significati che veicolava sono rimasti inalterati col passare dei decenni, sia dell'efficacia in termini comunicativi dell'incontro tra i due mondi, se portato avanti nell'ottica corretta, e cioè di reale scambio culturale e non come accostamento eterogeneo o di valore diseguale.

Questa visione è inoltre in netta controtendenza con quello che sembra essere l'andamento in costante declino della musica colta. Senza fare impietosi confronti con il secondo Novecento, basti pensare che la standardizzazione del repertorio, con conseguente esclusione della (relativamente) nuova musica, era già una realtà verso la seconda metà dell'Ottocento; giusto per fare un esempio, si rinvia ai dati (riportati da Alex Ross nel suo *Il resto è rumore)* relativi alla percentuale di esecuzioni dell'orchestra della Gewandhaus di Lipsia tra la musica di compositori viventi e quella di compositori del passato: se alla fine del XVIII secolo pendeva verso i compositori viventi con l'84% delle esecuzioni, la percentuale passò al 38% nel 1855, per poi scendere ancora più drasticamente al 24% nel 1870[281]. Milleottocentosettanta. Novant'anni anni prima di *Threnody* e *Polymorphia*. Tralasciando le ragioni anche sociali di questo cambiamento radicale all'interno dei programmi dell'orchestra, che non è obiettivo di questa indagine indagare, questi numeri forniscono un'occasione per riflettere a riguardo.

La seconda giovinezza di *Threnody* e *Polymorphia*[282] e il loro successo su larga scala possono aprire nuovi scenari nel mondo della musica contemporanea: bisogna però avere il coraggio di guardare realmente al di fuori dei muri dentro i quali la musica colta si è autoreclusa. Bisogna ritornare ad un *significato* della musica che per troppi anni è stato relegato alla sola ricerca tecnica, perché il solo affidarsi ai mezzi di comunicazione di massa, come internet, non è sufficiente per riportare l'attenzione verso un ambito della musica che, a forza di insistere sul suo carattere elitario, ha finito per diven-

281 William Weber, *The rise of the classical repertoire in Nineteenth-Century orchestral concerts,* in Alex Ross, *Il resto è rumore*, cit., p. 73).

282 Sempre nell'incontro con la stampa a Firenze citato, Penderecki stesso prende atto di questa reviviscenza: "*Threnody* era famosa nel momento in cui uscì, forse anche per il titolo che portava, ma poi ci fu una pausa: e adesso invece sta ritornando".

tare autoreferenziale e fine a se stesso. Noi ci auguriamo quello che, come abbiamo visto, si immaginava Stockhausen, e cioè che prima o poi anche i cani possano capire la *Passione secondo Matteo* e che i capolavori inesplorati del Novecento possano un giorno vivere una seconda (o prima?) giovinezza; ma nel frattempo, l'unico rimedio possibile e che ha dato realmente risultati tangibili, sembra poter essere individuato proprio in quello che Schoenberg, più di un secolo fa - e cioè prima di intraprendere la strada della dodecafonia - scriveva al suo amico Kandinsky[283]:

> L'arte appartiene all'*inconscio*! Bisogna esprimere *se stessi*! Esprimersi con *immediatezza*!
> *Espressione*. *Significato*. *Comunicazione*. Sembra che l'arte in grado di superare la prova del tempo passi proprio da qui. E noi dobbiamo prenderne atto.

Bibliografia

Philip Anson, *Krzysztof Penderecki talks about the Polish Requiem*, consultabile a questo indirizzo: www.scena.org/lsm/sm3-6/sm36pene.htm (ultimo accesso: 10/04/2014).

Anna e Zbigniew Baran, *Passio artis et vitae*, in «Dekada Literacka», 11-12, 1992.

Mike Barnes, Krzysztof Penderecki and AUKSO Chamber Orchestra (programma di sala), consultabile a questo indirizzo: http://www.barbican.org.uk/media/upload/music/0Penderecki%20freesheet%20HR.pdf (ultimo accesso: 12-04-2014).

Pierre Boulez, *Il paese fertile*, trad. it. di Guillemette Denis, Milano, Leonardo 1990.

Pierre Boulez, Interview, in «Diapason», 09, 2010, estratti consultabili a questo indirizzo: http://forums.stevehoffman.tv/threads/pierre-boulez-talks-about-frank-zappa-in-a-recent-interview.231549 (ultimo accesso: 12-04-2014).

Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1979.

283 Arnold Schoenberg, citato in Alex Ross, *Il resto è rumore*, cit., p. 98.

Pierre Boulez, *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1968.

Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, 1907, consultabile a questo indirizzo: http://www.rodoni.ch/busoni/estetica/estetica.html (ultimo accesso: 12-04-2014).

Ferruccio Busoni, *Lettera ad Arnold Schoenberg*, Vienna, Arnold Schoenberg Center.

Federico Capitoni, *La strana coppia. Penderecki incontra i Radiohead: Sono rock ma vicini al mio stile*, consultabile a questo indirizzo: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/15/la-strana-coppia-penderecki-incontra-radiohead-sono.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

Luca Conti, *Suoni di una terra incognita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2005.

Carl Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988.

Carl Dahlhaus, Hans Eggebrecht, *Che cos'è la musica?*, trad. it. di A. Bozzo, Bologna, Il Mulino 1988.

Hermann Danuser, *Darmstadt: una scuola?* in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005.

Dominick DiOrio, *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion,* in «The Choral Scholar», Vol. 3, n. 1, 2013.

Francesco D'Elia, *Krzysztof Penderecki a Firenze, l'incontro*, consultabile a questo indirizzo: http://www.youtube.com/watch?v=Kt83RcV8Ut8 (ultimo accesso: 09/04/2014).

Bruce Duffie, *Composer Krzysztof Penderecki in Conversation with Bruce Duffie*, consultabile a questo indirizzo: www.bruceduffie.com/penderecki.html (ultimo accesso: 09/04/2014).

David Felder, Mark Schneider, *An Interview with Krzysztof Penderecki*, in «The Composer*»,* 8, 1977.

Kevin Filipski, *Krzysztof Penderecki Interview*, consultabile a questo indirizzo: flipsidereviews.blogspot.it/2010/04/krzysztof-penderecki-interview.html (ultimo accesso: 12-04-2014).

Debora Francione, *How to disappear completely: l'enigma nella musica dei Radiohead*, consultabile a questo indirizzo: http://www.elapsus.it/home1/

index.php/musica/generi-musicali/442-how-to-disappear-completely-lenigma-nella-musica-dei-radiohead (ultimo accesso: 14/04/2014).

Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino 1995, pag. 21.

Gerard Genette, *L'opera dell'arte,* tomo II*: La relazione estetica*, a cura di Fernando Bollino, Clueb, Bologna 1998.

Peter Gentle, Michał Kubicki, *Penderecki album collaboration with Radiohead guitarist released*, consultabile all'indirizzo: www.thenews.pl/1/11/Artykul/93001,Penderecki-album-collaboration-with-Radiohead-guitarist-released (ultimo accesso: 17/04/2014).

Ronen Givony, *Waves and Radiation*, dal booklet del CD «Krzysztof Penderecky / Jonny Greenwood», New York, Nonesuch Records 2012.

Eduard Hanslick, *Il Bello musicale*, a cura di L. Distaso, Palermo, Aesthetica 2001.

E.T.A. Hoffmann, *La musica strumentale di Beethoven*, in *Kreisleriana*, trad. it. di R. Pisaneschi, Milano Rizzoli, 2002.

Luca Iavarone, *Gli 80 anni di Pendercki, il grande compositore polacco tra avanguardia e classicismo*, consultabile a questo indirizzo: www.fanpage.it/gli-80-anni-di-penderecki-il-grande-compositore-polacco-tra-avanguardia-e-classicismo-intervista/(ultimo accesso: 09/04/2014).

Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, trad. it. di Giuseppina Calzecchi Onesti, Milano, SE 1988.

Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., trad. it. a cura di M. Barison e C. Mainoldi, Milano, Mimesis 2009-2011.

Claude Lévi–Strauss, *Il crudo e il cotto*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966.

György Ligeti, *An interview with Josef Häusler*, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Danuta Mirka, *The Sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki,* Katowice, Music Academy in Katowice 1997.

Peggy Monastra, *Krzysztof Penderecki's Polymorphia and Fluorescences,* dal Moldenhauer Archives at the Library of Congress, consultabile a questo indirizzo: http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428143.pdf (ultimo accesso: 07/04/2014).

Jean-Jacques Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, presentazione del volume secondo dell'*Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2001-2005.

Alex Pappademas, *Radiohead's Runaway Guitarist*, consultabile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2012/03/11/magazine/jonny-greenwood-radioheads-runaway-guitarist.html?_r=0 (ultimo accesso: 13/04/2014).

Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, Chapel Hill, Hinshaw Music 1998.

Krzysztof Penderecki, *Polymorphia* (Studienpartitur), Mainz, Schott 2006.

Krzysztof Penderecki, programma di sala per la prima esecuzione di *Fluorescences*, 1962, in Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989.

Penderecki a Firenze - incontro con la stampa, consultabile a questo indirizzo: http://www.youtube.com/watch?v=FMoQeIFh1dk (ultimo accesso: 12-04-2014).

Giovanni Piana, Barlumi per una filosofia della musica, 2007, consultabile a questo indirizzo: http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica (ultimo accesso: 12/07/2015).

Giovanni Piana, Filosofia della musica, 1991, consultabile a questo indirizzo: http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/filosofia_della_musica/pdf/filosofiadellamusica.pdf (ultimo accesso: 30/07/2015).

Giovanni Piana, *Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss,* consultabile a questo indirizzo: http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/109-linguaggio-musica-e-mito-in-levi-strauss#musica (ultimo accesso: 12-04-2014).

Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, in «Rivista Musicale Italiana», Anno I, n. 4, novembre/dicembre 1967.

Stephen Pritchard, *Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood: Threnody for the Victims of Hiroshima; Popcorn Superhet Receiver; Polymorphia; 48 Responses to Polymorphia – review*, consultabile a questo indirizzo: http://www.theguardian.com/music/2012/mar/18/penderecki-greenwood-threnody-popcorn-review (ultimo accesso: 12/04/2014).

Igor Radeta, *Interview with Krzysztof Penderecki*, in «New Sound» n.

37, I/2011, consultabile a questo indirizzo: http://www.newsound.org.rs/sr/pdfs/ns37/01%20Interview%20Radeta%2005-14.pdf (ultimo accesso: 10/04/2014).

Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki: A Guide to His Works*, Princeton, New Jersey, Prestige Publications 1983.

Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki: an Interview and Analysis of Stabat mater*, in «Choral Journal», 24, no. 3, Novembre 1983.

Ray Robinson, *Penderecki's Musical Pilgrimage*, in Regina Chlopicka, *Studies in Penderecki*, Princeton, Prestige Publications 1998.

Alex Ross, *Il resto è rumore*, trad. it. di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani 2013.

Luigi Russolo, L'arte dei rumori, 1913, consultabile a questo indirizzo: http://www.eclectic.it/russolo/artofnoises.pdf (ultimo accesso: 12-04-2014).

Arnold Schoenberg, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore 1997.

Arnold Schoenberg, *Stile e pensiero*, trad. it. di Annamaria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore 2008.

Carlo Serra, *La voce e lo spazio*, Milano, Il Saggiatore 2011.

Tom Service, *When Poles collide: Jonny Greenwood's collaboration with Krzysztof Penderecki*, consultabile a questo indirizzo: www.theguardian.com/music/2012/feb/23/poles-collide-jonny-greenwood-penderecki (ultimo accesso: 15/04/2014).

Karlheinz Stockhausen, *Five Revolutions since 1950*, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Karlheinz Stockhausen, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Roma-Bari, Laterza 1985.

Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*, trad. inglese di William Mann, London, Schott 1989.

Edgar Varèse, *New Instruments and New Music*, 1936, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox, New York, Da capo Press 1998.

Edgar Varèse, *The Electronic Medium*, 1962, in *Contemporary composers on contemporary music*, a cura di Elliot Schwartz, Barney Childs e Jim Fox,

New York, Da capo Press 1998.

Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli 1983.

William Weber, *The rise of the classical repertoire in Nineteenth-Century orchestral concerts*, New York, Billboards Books 2000.

Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di G. Taverna, Milano, SE 1989.

Theodor Wiesengrund Adorno, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1982.

Galina Zhukova, *Krzysztof Penderecki: "Great music is always music of meaning"*, consultabile a questo indirizzo: http://www.remusik.org/en/788023 (ultimo accesso: 12-04-2014).

Il problema della consonanza e la ricerca sperimentale contemporanea.

Nicola Di Stefano

Abstract

Il fenomeno della consonanza è oggetto di indagine nella tradizione teorico-musicale occidentale sin dalle sue origini. Ad oggi, non esiste una teoria della consonanza la cui validità sia universalmente riconosciuta. Nella prima sezione dell'articolo, presentiamo quattro modelli di spiegazione della consonanza – quello aritmetico, psico-fisico, fisico-acustico e culturale – che, da Pitagora ad Helmholtz, possono distinguersi nell'arco dell'evoluzione storica della riflessione. Nella seconda sezione, consideriamo la ricerca sperimentale degli ultimi decenni in ambito di psicologia della musica. Se, negli studi sulla percezione della consonanza, le metodologie dirette rappresentano una fonte quasi inesauribile di dati, quelle comportamentali sembrano oggi attraversare un periodo di crisi, che porta ad una forte riflessione critica sul metodo e sui risultati. Nella conclusione, a partire da lavori di recente pubblicazione, delineiamo alcuni interessanti sviluppi che rinnovano, e in parte rivedono, l'apparato teorico-empirico tradizionale[1].

I principali modelli esplicativi della consonanza.

L'interesse per il fenomeno della consonanza accompagna la riflessione teorico-musicale occidentale dalle sue origini. Intuitivo nella sua formula-

1 I contenuti di questo articolo sono stati trattati in maniera più approfondita nel mio lavoro *Consonanza e dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Carocci, Roma, 2016..

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

zione, il problema è attraversato da una molteplicità di livelli teorici: dalla musica alla matematica, dalla psicologia alla fisiologia, dalla cosmologia all'acustica[2].

Dall'antica Grecia sino ad oggi, le diverse spiegazioni del fenomeno della consonanza hanno messo in luce differenti aspetti della nozione: nell'arco dell'evoluzione storica del problema, possiamo facilmente rintracciare un modello aritmetico della consonanza, uno psico-fisico, uno fisico-acustico, e uno culturale. Se il dettaglio dell'articolazione proposta può essere suscettibile di modifiche, l'esistenza di diversi livelli di pertinenza teorica delle spiegazioni ci sembra largamente condivisibile[3].

Prima di esaminare brevemente i diversi modelli, facciamo un'annotazione di carattere generale. Perché si possa parlare di consonanza (o dissonanza) è necessaria la presenza di diversi suoni: un suono isolato non può essere, in sé considerato, né consonante né dissonante. Nell'ambito della molteplicità dei suoni, è possibile riferirsi sia a suoni eseguiti (e ascoltati) simultaneamente sia in successione. Nel primo caso abbiamo a che fare con intervalli armonici, nel secondo con intervalli melodici. È una distinzione di cui è opportuno tenere conto, vorremmo dire, *ma non troppo*. Nel senso che, dal punto di vista teorico-musicale o armonico in senso moderno, la distinzione esiste ed è certamente essenziale: un salto di seconda (che è melodicamente dissonante) può sottendere un accompagnamento privo di dissonanze (ad esempio tonica-dominante). Tuttavia, dal punto di vista dell'origine del fenomeno della consonanza, dobbiamo intendere che questa distinzione sia solo secondaria, e sia, cioè, una differenza di *contesto*. Vorremmo invitare a di-

2 «Le teorie della consonanza e della dissonanza […] costituiscono un campo d'indagine particolarmente interessante e fertile perché sono un crocevia in cui convergono vari aspetti della nostra tradizione: la pratica e la storia della musica, l'estetica, la matematica, l'indagine scientifica sulla natura del suono musicale» (D. P. Walker, L'armonia delle sfere, in P. Gozza (a cura di), La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento, Il Mulino, Bologna, 1989, p. 76). Sulla posizione particolare del problema della consonanza, tra estetica, epistemologia e filosofia della percezione, si veda A. Arbo, Consonanza e dissonanza da Zarlino a Rousseau, in G. Borio, C. Gentili (a cura di), Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, Carocci, Roma, 2007, pp. 123-146. Per una prospettiva interdisciplinare sul tema si può vedere R. Parncutt, G. Hair, Consonance and dissonance in music theory and psychology: Disentangling dissonant dichotomies, «Journal of Interdisciplinary Music Studies», Vol. 5, n. 2, 2011, 119-166.

3 Si sarebbe potuto aggiungere, ad esempio, anche un livello estetico-percettivo, o uno geometrico-astronomico. Tuttavia, per gli scopi del presente articolo, vale l'articolazione proposta.

stinguere la definizione di consonanza dall'utilizzo che se ne è fatto nel corso dell'evoluzione storica, valutando prudentemente se ai cambiamenti nell'uso pratico corrispondesse effettivamente anche un cambiamento di definizione. Si scoprirebbe che, nonostante le rivoluzioni che hanno investito l'armonia e il linguaggio musicale dal Medioevo in poi, la definizione teorica di consonanza e dissonanza non ha subito cambiamenti così drammatici. Il suo uso nella pratica musicale e il suo ruolo nel linguaggio armonico, invece, quelli sì, hanno subito cambiamenti sostanziali.

Il modello aritmetico.

La teoria musicale nasce in Grecia nel VI secolo a.C. sotto l'egida del problema della consonanza[4]. Si narra che, durante una passeggiata, Pitagora udì alcuni fabbri picchiare coi martelli sulle incudini. Il rumore metallico produceva suoni gradevoli – "consonanti" – in alcuni casi, e sgradevoli – "dissonanti" – in altri. Entrato nell'officina, Pitagora vide che l'effetto dei suoni non dipendeva dalla forma o dalla lunghezza del martello, ma dal peso. In particolare, scoprì che i martelli che pesavano uno il doppio dell'altro, battuti contemporaneamente, producevano intervalli gradevoli. Tornato a casa, provò a rifare la stessa cosa con corde di diversa lunghezza, e scoprì le altre proporzioni di consonanza[5].

La *tetraktys* pitagorica, cioè la rappresentazione geometrica del numero dieci in forma triangolare, contiene le proporzioni aritmetiche dell'ottava, della quinta e della quarta, secondo l'ordine di consonanza[6]:

4 «Pythagoras – so the story goes – invented the theory of music» (R. L. Crocker, Pythagorean Mathematics and Music, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 22, n. 2, 1963, p. 189).

5 Sulla validità dell'aneddoto si veda V. Capparelli, La sapienza di Pitagora. La tradizione pitagorica, 2 voll., Edizioni Mediterranee, Roma, 1988, vol. I, pp. 614-615.

6 Sul rapporto tra musica e matematica nel pitagorismo si rimanda a R. L. Crocker, Pythagorean Mathematics and Music, cit. e R. L. Crocker, Pythagorean Mathematics and Music, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 22, n. 3, 1964, 325-335.

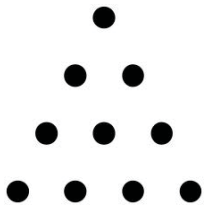


Figura 1 – Rappresentazione della tetraktys pitagorica

Dalla figura, deriviamo i rapporti numerici 1:2:3:4, che determinano i rapporti tra le lunghezze d'onda dell'ottava (2:1), della quinta (3:2) e della quarta (4:3). Il principio metafisico di spiegazione del reale – il numero – trova rispondenza nel mondo dell'acustica[7].

Nella visione pitagorica il numero è essenzialmente quello intero razionale. Gli intervalli musicali su cui si basa l'armonia sono quelli esprimibili da rapporti tra numeri *interi* e *piccoli*. Nei rapporti tra i primi quattro naturali sono compresi gli intervalli base di tutta l'armonia: l'ottava e la sua partizione in quinta e quarta. Ci sono anche la dodicesima (3:1) e l'ottava doppia (4:1). Tanto più semplice è il rapporto aritmetico, quanto più consonante sarà l'intervallo[8]. La traduzione aritmetica del fenomeno della consonanza è espressione della visione sistematica dell'universo, tipica dei pitagorici: «Il problema della consonanza e della dissonanza non fu per i Pitagorici una questione da risolvere attraverso una teoria che rendesse ragione di ciò che udivano, ma rappresentava l'occasione di confermare una "verità numerica" che essi avevano scoperto inerire profondamente alla natura»[9].

La teoria pitagorica è parte delle riflessioni sull'*harmonia*. Se oggi intendiamo con "armonia" lo studio delle regole di combinazione dei suoni tra

7 Si noti come la teoria musicale, nella sua formulazione originaria, sia fortemente connessa con la lunghezza di una corda vibrante. Quando si considerano le prime elaborazioni teoriche, bisogna pensare al contesto pratico nel quale si sviluppa questo ordine di riflessioni. Nella pratica musicale, il problema nasceva nell'accordatura di strumenti a più corde, come l'arpa o la lira, nelle quali la lunghezza e il diametro delle singole corde sono fondamentali (cfr. C. Sachs, The History of Musical Instruments, Norton, New York, 1940, p. 136).

8 Le corrispondenze non si limitano agli intervalli citati (quarta, quinta e ottava). Il tono pitagorico è espresso dal rapporto 9:8, il semitono da 64:81, la terza da 81:64 (o 5:4). L'intonazione dell'ottava ha creato problemi a causa del conflitto tra intervalli naturali e la necessità di riferirsi all'ottava come periodicità delle frequenze: se si vuole che le ottave siano consonanti e tutte in rapporto di frequenza 1:2, bisogna sacrificare l'intonazione naturale e apportare leggere micro-correzioni, salvando la periodicità delle frequenze.

9 A. Barbera, The consonant eleventh and the expansion of the musical tetractys: a study of ancient Pythagoreanism, «Journal of Music Theory», Vol. 28, n. 2, 1984, p. 216. Trad. nostra.

loro[10], nel mondo greco essa rimanda ad una nozione di origine metafisica che eccede l'ambito puramente musicale, avendo a che fare con le proporzioni ultime che strutturano l'ordine cosmico[11]. Il fatto che alcuni suoni si combinino meglio di altri, non è una mera constatazione empirica, ma deve piuttosto essere vista come la conferma di una regola che struttura l'intero universo, dunque anche il mondo sonoro e la nostra percezione[12]. *Harmonia* è così un concetto che interessa la totalità del cosmo, che è costituito e governato dal numero fino nelle sue singole parti e nelle singole cose contenute in esse. Dal momento che tutto l'universo è armonia e numero, e che la musica stessa è armonia e numero, non stupisce che i Pitagorici pensassero che i cieli, ruotando secondo numero e armonia, producessero suoni bellissimi – la musica delle sfere – che, per diverse ragioni, l'uomo non è in grado di sentire.

Nell'evoluzione della teoria musicale, il modello aritmetico della consonanza, spesso implicitamente seguito, viene talvolta esplicitamente richiamato e rinnovato, e insieme ad esso tutta l'impostazione metafisica connessa. È il caso di Gioseffo Zarlino, teorico umanista del Cinquecento, che fonda la sua teoria musicale a partire dal senario, il *numero perfetto*. La scelta del numero 6 si basa su alcuni caratteri che lo rendono unico: si ottiene dalla somma dei suoi fattori, ma anche dal prodotto degli stessi; il numero inoltre ritorna in svariati ambiti delle classificazioni naturali, biologiche, astronomiche e artistiche[13]. Nel senario Zarlino ritrova tutte le consonanze, ottenibili dai numeri 6, 3, 2, 1, e dalle operazioni su tali fattori. Il senario è il "numero sonoro", che è il principio su cui la musica si fonda: «Perché i musici, nel voler ritrovar le ragioni d'ogni musicale intervallo, si servono dei corpi sonori e del numero

10 È opportuno osservare che, sebbene l'armonia moderna si occupi essenzialmente dello studio di più suoni eseguiti contemporaneamente, essa trovi nell'intervallo il suo elemento costitutivo essenziale. La prima riga del manuale di armonia di Walter Piston, tra i più diffusi, recita: «L'elemento base dell'armonia è l'*intervallo*» (W. Piston, Armonia, EDT, Torino, 1989, p. 3).

11 Per una storia del concetto di armonia in senso ampio, non strettamente musicale, si veda R. Milani, Storia filosofica del concetto di armonia, in G. Borio e C. Gentili (a cura di), Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, cit., pp. 31-44.

12 Per comprendere l'ibridazione tra musica e aritmetica, si ricordi che ai tempi dell'Atene del V sec. a.C. gli *harmonikoi* sono sia coloro che calcolano matematicamente i rapporti tra intervalli sia quelli in grado di stimarne la grandezza ad orecchio.

13 Come spiegato nel capitolo XVI del suo trattato, "Cha dal numero senario si comprendono molte cose della natura e dell'arte", G. Zarlino, L'istituzioni armoniche, a cura di S. Urbani, Diastema, Treviso, 2011, p. 63.

relato, per conoscer le distanze che si trovano tra suono e suono e tra voce e voce, e per saper quanto l'una dall'altra sia differente per il grave e per l'acuto, però mettendo insieme queste due parti, cioè il numero e il suono, e facendo un composto, dicono che 'l soggetto della musica è il numero sonoro»[14]. Rispetto al modello pitagorico, le conoscenze matematiche messe in campo da Zarlino sono molto tecniche e presuppongono un dominio dell'algebra ben più che elementare: la sezione teorica del trattato sviluppa una matematica della musica molto più vicina a quella dell'astronomo Tolomeo o alla geometria degli *Elementi* di Euclide[15].

Analoghe difficoltà sono riscontrabili nel *Tentamen novae theoriae musicae*, nel quale Eulero propone l'ultimo grande tentativo di spiegazione della consonanza fondato sulla matematica. Andando oltre il criterio pitagorico di semplicità del rapporto numerico tra frequenze, Eulero elabora un procedimento complesso di determinazione del grado di consonanza a partire dal minimo comune multiplo tra le frequenze dei suoni, da cui deriva una raffinata quanto complessa classificazione che, pur non alterando sostanzialmente l'ordine tradizionale delle consonanze, appare formalmente più elegante[16]. Il risultato è una sorta di algoritmo per determinare in modo oggettivo il grado di piacevolezza dell'intervallo: «L'esponente sia risolto in tutti i suoi fattori semplici e si assuma che s sia la loro somma. Il numero di questi fattori sia uguale a n, il grado di piacere al quale la consonanza proposta si riferisce sarà s-n+1; e così quanto più piccolo si trova questo numero, tanto più piacevole sarà la consonanza o più facile a percepirsi»[17].

In Eulero, come in Pitagora e Zarlino, la spiegazione aritmetica formalizza un'idea che assume validità metafisica: la maggiore semplicità dei rapporti numerici è causa di maggiore gradevolezza e maggiore perfezione.

14 Ivi, p. 73.

15 Si veda ad esempio la lunga e articolata sezione dedicata alla teoria delle proporzioni, cfr. ivi, pp. 81-117.

16 «Data una consonanza, si deve trovare il numero che è il minimo comune multiplo dei numeri che esprimono i suoni semplici, e ricercare a quale grado appartenga […] Essendo dunque necessario il minimo comune multiplo dei suoni semplici, occorrerà indicare sempre questi suoni con numeri interi minimi aventi tra loro lo stesso rapporto […] Infine, grazie a queste regole, risulterà chiaro a quale grado di piacere appartenga questo minimo comune multiplo, e a questo stesso grado si deve pensare che appartenga la percezione della medesima consonanza» (L. Euler, Tentamen novae theoriae musicae, a cura di A. De Piero, Memorie delle Accademia delle Scienze di Torino, Serie V, Vol. 34, 2010, pp. 92-93).

17 Ivi, p. 93.

Il modello psico-fisico.

L'enfasi sulla componente aritmetica del suono rappresenta un aspetto problematico per chi ritiene che l'esperienza percettiva vada considerata nel suo complesso, in quanto attività che coinvolge, al medesimo tempo, un oggetto e un soggetto, con le proprie strutture percettive. Solo un modello in grado di coniugare entrambi i poli potrà rendere ragione della complessità del fenomeno. Nel modello psico-fisico della consonanza, dunque, la componente soggettiva assume pari dignità rispetto alle proprietà fisiche del suono, che non sono ritenute sufficienti per decidere né fondare la percezione musicale nel suo complesso.

Se i Pitagorici indagano razionalmente la struttura sonora dell'universo a partire dall'*arché*, il numero, Aristosseno si avvicina all'esperienza acustica a partire dalla percezione. Un metodo matematizzante, da un lato, e uno psico-fenomenologico, dall'altro. Nel prendere le distanze dai Pitagorici, Aristosseno insiste sull'esperienza musicale per come si radica nella quotidianità del musico e del compositore e per come viene udita e prodotta dall'uomo. Così muove dalla voce, non dall'intervallo o dai rapporti tra numeri interi, come punto di partenza per le sue considerazioni sull'intonazione e le scale: «Chi vuole trattare della melodia deve innanzitutto definire il *movimento della voce secondo il luogo*»[18]. Le definizioni proposte non sono mai completamente astratte dal loro orizzonte di senso esperienziale, perché Aristosseno non mira a costruire una teoria della musica, *more arithmetico*: una simile impostazione fallirebbe nello spiegare il processo percettivo. È piuttosto interessato a fornire le basi intuitive dell'esperienza musicale per come effettivamente si dà a chi la pratica e la esegue[19]. Scrive Barker a proposito: «Aristosseno non sostiene che le teorie fisiche della produzione del suono in generale, o qualche teoria in particolare, siano false. Ritiene solo che non abbiano niente a che fare con lo studio della musica. Comunque sia causato, ciò che è musicale è ciò che viene percepito in un modo, il non-musicale quello che è percepito in

18 Aristosseno, L'Armonica, a cura di R. De Rios, Officine Poligrafiche dello Stato, Roma, 1954, p. 6.

19 Nella trattazione dei generi enarmonico, cromatico e diatonico, Aristosseno commenta: «Di questi, il diatonico si deve considerare come il primo ed il più antico, perché per primo si presentò alla natura umana, secondo il cromatico, terzo e più elevato degli altri l'enarmonico, perché l'orecchio si abitua a questo dopo molto tempo e con molto sforzo e fatica» (Ivi, p. 29).

un altro»[20].

Aristosseno eredita la distinzione tra intervalli consonanti e dissonanti dalla tradizione pitagorica, senza avvertire nemmeno l'esigenza di fornire una giustificazione o una fondazione razionale. Gli intervalli consonanti sono l'ottava, la quarta e la quinta. L'intervallo consonante più piccolo è la quarta[21]. Il più grande non pare essere determinabile allo stesso modo in quanto la consonanza si ripete periodicamente per intervalli di ottava (cioè quarta, ottava più quarta, doppia ottava più quarta…). Se in linea di principio potrebbe estendersi all'infinito, Aristosseno osserva che, a livello pratico, ciò non ha nessun senso, e, prendendo le distanze dal pitagorismo, limita le consonanze all'ambito dell'udibile, che eccede di poco quello del producibile con voce umana (circa tre ottave)[22]. Così, nell'ambito del percepibile e producibile umano, le grandezze degli intervalli consonanti sono otto[23].

Nel modello psico-fisico la consonanza non si fonda su rapporti numerici che valgono al di fuori dell'atto percettivo, perché è l'atto percettivo stesso che mi consente di ritrovare determinati rapporti numerici tra suoni. Parlare di consonanza in termini di frequenza significa dimenticare che la consonanza è tale in quanto *percepita*.

Nell'*Armonica*, orecchio e intelletto sono i due protagonisti dell'esperienza musicale ma, accanto a questi, una facoltà ulteriore deve dare il suo contributo per l'esperienza musicale: «Ma è chiaro che la comprensione di una melodia consiste nel seguire, con l'orecchio e con l'intelletto, il succeder-

20 A. D. Barker, Music and Perception: A Study in Aristoxenus, «The Journal of Hellenic Studies», Vol. 98, 1978, p. 11. Trad. nostra.

21 «Evidentemente un intervallo consonante si distingue da un altro consonante per diverse differenze, delle quali una è la differenza per grandezza e questa si deve determinare in che modo appaia. Sembra che il più piccolo degli intervalli consonanti sia determinato dalla natura stessa della melodia. Infatti, benché si eseguiscano molto intervalli più piccoli dell'intervallo di quarta, tutti sono dissonanti. Il più piccolo intervallo consonante è determinato, dunque, dalla stessa natura della voce; invece il più grande non sembra essere così determinato. Infatti, è chiaro che riguardo alla natura stessa della melodia, l'intervallo consonante può estendersi all'infinito, come l'intervallo dissonante; perché, aggiungendo ad un'ottava un intervallo consonante qualunque, sia esso più grande o più piccolo o di eguale grandezza dell'ottava, l'insieme è una consonanza. Così, da questo punto di vista, sembra che non ci sia un intervallo consonante massimo. Ma, se consideriamo il nostro uso pratico – intendo per nostro uso pratico quello della voce umana e degli strumenti –, vi è evidentemente un intervallo consonante massimo» (Aristosseno, L'Armonica, cit., p. 30).

22 Cfr. ivi, pp. 65-66.

23 Per esemplificare l'estensione massima della voce, Aristosseno considera come estremi la voce di un bambino e quella di un adulto.

si delle note secondo ogni distinzione, perché in una produzione successiva consiste la melodia, come tutte le altre parti della musica. Infatti la comprensione musicale dipende da queste due facoltà: percezione sensibile e memoria, perché si deve percepire il suono presente e ricordare il passato. In nessun altro modo si possono comprendere i fenomeni musicali»[24]. L'enfasi sulla memoria, come facoltà dell'anima chiamata in causa nell'attività percettiva, è uno degli aspetti più fecondi del trattato di Aristosseno: perché possa darsi la percezione della melodia, è necessario che la coscienza trattenga il contenuto percettivo passato e che si predisponga all'ascolto del contenuto futuro[25]. Resta significativo che, almeno nei primi due libri dell'opera di Aristosseno, non compaia neanche una proporzione numerica né un riferimento alla lunghezza di corde vibranti: il rifiuto di un'aritmetizzazione della musica rimane la caratteristica principale della posizione aristossenica[26].

La componente psicologica della percezione della consonanza viene evidenziata in direzione fenomenologica dalla nozione di fusione, elaborata da Carl Stumpf nel secondo volume della *Tonpsychologie*[27].

Tra le possibili relazioni fondamentali in ambito sensoriale, quali la molteplicità, l'incremento e la somiglianza, la "fusione" può essere definita come «quel rapporto tra due contenuti, e precisamente tra contenuti di sensazione, secondo il quale essi non costituiscono una mera somma bensì un intero. La *conseguenza* di questo rapporto è che, per i suoi gradi più elevati, l'impressione complessiva – a parità di ulteriori condizioni – si avvicina sempre di più a quella di una sola sensazione, e viene analizzata con sempre maggiore difficoltà»[28]. Essa si configura come un dato originario, come un qualcosa,

24 Ivi, p. 59.

25 Scrive Barker sinteticamente: «La percezione identifica gli intervalli, e la memoria immagazzina le sequenze […] mentre il ruolo della διανοία è di identificare le sequenze, non meramente come sequenze di intervalli, che sarebbe musicalmente insensato, ma come strutture fondamentali entro le quali le note stanno in relazione funzionale tra loro» (A. D. Barker, Music and Perception: A Study in Aristoxenus, cit., p. 13. Trad. nostra).

26 Nella seconda parte del trattato c'è un'approfondita indagine delle diverse combinazioni degli intervalli nella composizione delle scale. A questo proposito si può vedere A. Bélis, Les "nuances" dans le traité d'Harmonique d'Aristoxène de Tarente, **«**Revue des Etudes grecques», Vol. 95, 1982, 54-73.

27 Per un esame approfondito della soluzione di Stumpf si veda A. Serravezza, Musica e scienza nell'età del positivismo, Il Mulino, Bologna, 1996, p. 52 e sgg.

28 C. Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig, Hirzel, 2 voll., rist. anast. Bonser, Amsterdam, 1965, pp. 40-41 cit. contenuta in R. Martinelli, Teoria dei suoni e antropologia: la percezione musicale nella psicologia della Gestalt, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), Estetiche

cioè, sul quale l'attività del soggetto non può nulla. Non dipende, infatti, dal modo in cui percepisco qualcosa o dalla finezza dei miei sensi il fatto che informazioni mi giungano come "fuse"; né, d'altra parte, posso fondere ciò che non mi giunge già come "fuso". Suoni diversi possono essere ascoltati come "fusi", ma un suono e un odore, o un numero, no. La nozione introdotta appare a prima vista ovvia: alcune cose complesse mi giungono come fuse, e sono quelle che non dipendono da un mio intervento attivo né di collegamento né di scissione. Altre mi giungono come distinte, e non posso in nessun modo unirle. Stumpf tiene a sottolineare come la fusione non vada intesa come l'emergere di una terza qualità del suono accanto a quelle pertinenti ai suoni ascoltati, o tantomeno come un "terzo suono"[29]. All'esperienza non compete un ruolo decisivo né determinante nel campo della fusione in quanto essa si presenta come un *fenomeno originario*, legato alle proprietà immutabili e caratteristiche del materiale della sensazione.

In continuità con la tradizione aristossenica, Stumpf non crede che una fondazione aritmetica della consonanza possa esaurire le ragioni dell'esperienza percettiva, per il semplice fatto che il modello pitagorico non descrive ciò che il soggetto vive quando percepisce una consonanza[30]. Ciò che il soggetto esperisce è un grado diverso di fusione del materiale percepito: una dissonanza, cui si associano determinati rapporti numerici, viene esperita come tonalmente non-fusa. In una consonanza perfetta, dice Stumpf, la fusione tonale è di grado talmente elevato che, in virtù delle proprietà stesse del materiale percepito, non siamo in grado di scomporlo analiticamente, percependolo come se fosse un intero[31].

Il limite della nozione psicologica di fusione per la spiegazione della consonanza potrebbe riguardare gli intervalli melodici: come posso spiegare in-

della percezione, Firenze University Press, Firenze, 2007, p. 90.

29 Cfr. ivi, p. 54.

30 Va detto tra l'altro che la nozione di fusione, di per sé, non era certo estranea al pitagorismo. Scrive Porfirio: «Archita diceva che, negli accordi, l'udito coglie un suono solo» (G. Giannantoni (a cura di), I presocratici. Testimonianze e frammenti, Laterza, Roma-Bari, 1983, p. 488). Semplicemente, la constatazione empirica del fatto che nella consonanza, o nell'accordo, l'udito percepisce un suono solo non era ritenuta di per sé una spiegazione sufficiente, anzi, era propriamente ciò che andava spiegato.

31 Per un approfondimento sulla nozione di "fusione" e i suoi rapporti all'interno della psicologia della *Gestalt* si veda R. Martinelli, Teoria dei suoni e antropologia: la percezione musicale nella psicologia della Gestalt, cit.

fatti la percezione di consonanza per suoni ascoltati in diversi istanti di tempo? Anche in Stumpf, la risposta passa attraverso la codifica del ruolo della memoria nell'attività percettiva, in quanto capacità di trattenere nel presente tracce dei vissuti passati. In questo modo, la fusione è possibile anche tra elementi non attualmente presenti nella coscienza, ma saldati insieme nell'unità della memoria: i contenuti immediatamente percepiti dalla coscienza cessano di costituire il solo materiale sul quale la coscienza è in grado di operare attivamente. La nozione di memoria, insieme a quella di fusione, rende possibile la costituzione dinamica e processuale della realtà percettiva all'interno della coscienza: «La nozione di fusione, nel suo sviluppo coerente, deve necessariamente condurre alla negazione dell'ipotesi elementaristica […] secondo la quale i vissuti superiori sono solo vissuti 'sommati', la somma di sensazioni elementari. […] Si opera una rottura con questo naturalismo dei dati in quanto *la totalità si impone come qualcosa di originario* che non potrà legittimamente essere ridotto agli elementi fisiologici»[32].

Nel modello psico-fisico, la consonanza viene spiegata in quanto fenomeno percettivo che accade nella coscienza, e che è pertanto soggetto alle regole che ne strutturano la vita. Da questo punto di vista, la spiegazione si allontana dalle proprietà fisiche del suono per avvicinarsi a quelle psicologiche del soggetto.

Il modello fisico-acustico.

La natura materiale del suono, da un lato, e la nozione di isocronia, dall'altro, sono gli elementi fondamentali della spiegazione meccanicistica della consonanza. In questa prospettiva, sviluppatasi soprattutto nel Seicento, il diverso effetto percettivo dei suoni è spiegato a partire dalla maggiore regolarità con cui le parti materiali del suono colpiscono il timpano.

In linea con l'idea platonica dei "proiettili", Isaac Beeckman sostiene una teoria corpuscolare del suono, che ha nella considerazione del ruolo del silenzio il suo carattere di assoluta originalità. Nell'acustica di Beeckman, un suono è una successione periodica di suono e silenzio: siccome al suono è sempre

32 V. Costa, L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl, Vita e Pensiero, Milano, 1999, p. 154.

connessa la vibrazione e siccome quando la corda è agli estremi dell'ampiezza di vibrazione può considerarsi ferma (prima che "ritorni indietro"), allora esistono momenti in cui la corda non genera suono. In questa prospettiva, un intervallo è consonante quando i pattern suono-silenzio dei singoli suoni sono in rapporto più semplice e regolare possibile[33]. Per Beeckman «la coincidenza di suono con suono alternata alla coincidenza di silenzio con silenzio è consonanza, e così l'unica consonanza pura è l'unisono»[34].

L'idea della regolarità dell'incontro tra materia sonora e membrana timpanica resta alla base anche della spiegazione di Descartes, che tuttavia non insiste sul ruolo del silenzio. Nella lettera a Mersenne del gennaio 1630, Descartes scrive: «I suoni che fanno una quarta ricominciano assieme, non *ogni dodicesimo battito*, come scrivete voi, ma *ogni quarto battito* del suono più acuto, e *ogni terzo battito* del più grave. Allo stesso modo, per la quinta, ritornano assieme, *ogni terzo battito* del più acuto e *ogni secondo battito* del più grave; mentre, per la dodicesima, tornano ancora *ogni terzo battito* del più acuto, ma *ogni singolo battito* del più grave e ciò fa sì che la dodicesima sia più semplice della quinta. Dico più semplice, non più gradevole; bisogna infatti sottolineare che tutto questo calcolo serve soltanto a mostrare quali consonanze sono più semplici, o – se volete – più dolci e perfette, ma non per questo più gradevoli»[35]. Mersenne riteneva che l'intervallo di quarta, essendo caratterizzato dalla proporzione 4:3, implicasse che i suoni battessero insieme ogni dodici battiti (tre per quattro). Descartes lo corregge: è ogni tre battiti del grave, tempo nel quale l'acuto batte quattro volte, che i due suoni tornano a battere insieme. Il quarto battito del grave e il quinto dell'acuto sono di nuovo sincroni[36].

33 Per un'analisi della posizione di Beeckman si veda H. F. Cohen, Isaac Beeckman: la natura della consonanza, in P. Gozza (a cura di), La musica nella rivoluzione scientifica del seicento, cit., pp. 219-231.

34 Ivi, p. 221. In ogni altro intervallo, infatti, avremo silenzi sovrapposti a suoni, e non solamente unisoni: quanto più frequenti sono gli unisoni tanto più i suoni saranno consonanti.

35 Descartes a Mersenne, Gennaio 1630, in Tutte le lettere, a cura di G. Belgioioso, 1619-1650, Bompiani, Milano, 2009, p. 117.

36 La distinzione tra "gradevole" e "semplice", sulla quale torna in un passaggio di una lettera del marzo 1630, consente di cogliere il livello su cui si colloca la spiegazione meccanicistica della consonanza: «Vi avevo già scritto che altro è dire che una consonanza è più dolce di un'altra, altro è dire che è più gradevole. Tutti sanno, infatti, che il miele è più dolce delle olive, e ciò nondimeno molte persone preferiranno mangiare le olive piuttosto che il miele. Allo stesso modo, tutti sanno che la quinta è più dolce della quarta, e questa della terza

Nel 1638, vent'anni dopo la pubblicazione del *Compendium musicae* di Descartes, Galilei torna a marcare l'importanza della regolarità delle pulsazioni timpaniche. Nella *Prima giornata* dei *Discorsi*, si legge:

> La molestia di queste [delle dissonanze] nascerà, credo io, dalle discordi pulsazioni di due diversi tuoni che sproporzionatamente colpeggiano sopra 'l nostro timpano, e crudissime saranno le dissonanze quando i tempi delle vibrazioni fussero incommensurabili; per una delle quali sarà quella quando di due corde unisone se ne suoni una con tal parte dell'altra quale è il lato del quadrato del suo diametro: dissonanza simile al tritono o semidiapente. Consonanti, e con diletto ricevute, saranno quelle coppie di suoni che verranno a percuotere con qualche ordine sopra 'l timpano; il qual ordine ricerca, prima, che le percosse fatte dentro all'istesso tempo siano commensurabili di numero, acciò che la cartilagine del timpano non abbia a star in un perpetuo tormento d'inflettersi in due diverse maniere per acconsentire ed ubbidire alle sempre discordi battiture: sarà dunque la prima e più grata consonanza l'ottava, essendo che per ogni percossa che dia la corda grave su 'l timpano, l'acuta ne dà due, tal che amendue vanno a ferire unitamente in una sì, e nell'altra no, delle vibrazioni della corda acuta, sì che di tutto 'l numero delle percosse la metà s'accordano a battere unitamente; ma i colpi delle corde unisone giungon sempre tutti insieme, e però son come d'una corda sola, né fanno consonanza. La quinta diletta ancora, atteso che per ogni due pulsazioni della corda grave l'acuta ne dà tre, dal che ne séguita che, numerando le vibrazioni della corda acuta, la terza parte di tutte s'accordano a battere insieme, cioè due solitarie s'interpongono tra ogni coppia delle concordi; e nella diatesseron se n'interpongon tre. Nella seconda, cioè nel tuono sesquiottavo, per ogni nove pulsazioni una sola arriva concordemente a percuotere con l'altra della corda più grave; tutte l'altre sono discordi e con molestia ricevute su 'l timpano, e giudicate dissonanti dall'udito[37].
>
> L'idea di fondo è la seguente: la percezione del suono passa attraverso la membrana timpanica, la quale viene messa in vibrazione in base alla frequenza. In questo passaggio, più le vibrazioni del-

maggiore, e la terza maggiore della minore; tuttavia vi sono dei luoghi in cui la terza minore potrà piacere più della quinta e, addirittura, in cui una dissonanza risulterà più gradevole di una consonanza» (Descartes a Mersenne, 4 marzo 1630, in Tutte le lettere, cit., p. 131).

37 G. Galilei, Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, a cura di A. Carugo e L. Geymonat, Boringhieri, Torino, 1958, pp. 116-117.

> la membrana timpanica avvengono con "qualche ordine", più la sensazione che ne deriva è gradevole. Le "discordi pulsazioni de diversi tuoni" altro non sono che i battiti che ritornano del *Compendium* cartesiano.

Consideriamo anche il famoso passo nel quale, per rendere l'immagine dell'isocronia dei colpi del suono sul timpano, Galilei si avvale dell'immagine dei pendoli:

> Sospendete palle di piombo, o altri simili gravi, da tre fili di lunghezze diverse, ma tali che nel tempo che il più lungo fa due vibrazioni, il più corto ne faccia quattro e 'l mezzano tre, il che accaderà quando il più lungo contenga sedici palmi o altre misure, delle quali il mezzano ne contenga nove ed il minore quattro; e rimossi tutti insieme dal perpendicolo e poi lasciatigli andare, si vedrà un intrecciamento vago di essi fili, con incontri varii, ma tali che ad ogni quarta vibrazione del più lungo tutti tre arriveranno al medesimo termine unitamente, e da quello poi si partiranno, reiterando di nuovo l'istesso periodo: la qual mistione di vibrazioni è quella che, fatta dalle corde, rende all'udito l'ottava con la quinta in mezzo. E se con simile disposizione si andranno temperando le lunghezze di altri fili, sì che le vibrazioni loro rispondano a quelle di altri intervalli musici, ma consonanti, si vedranno altri ed altri intrecciamenti, e sempre tali, che in determinati tempi e dopo determinati numeri di vibrazioni tutti i fili (siano tre o siano quattro) si accordano a giugner nell'istesso momento al termine di loro vibrazioni, e di lì a cominciare un altro simil periodo. Ma quando le vibrazioni di due o più fili siano o incommensurabili, sì che mai non ritornino a terminar concordemente determinati numeri di vibrazioni, o se pur, non essendo incommensurabili, vi ritornano dopo lungo tempo e dopo gran numero di vibrazioni, allora la vista si confonde nell'ordine disordinato di sregolata intrecciatura, e l'udito con noia riceve gli appulsi intemperati de i tremori dell'aria, che senza ordine o regola vanno a ferire su 'l timpano[38].

La battuta simultanea dei pendoli corrisponde al momento di diletto per il timpano che viene raggiunto nello stesso istante dalle diverse onde sonore. Il meccanismo descritto rafforza l'idea che la percezione uditiva non dipenda dalla partecipazione attiva del soggetto, così come il sincronismo dei pendoli

38 G. Galilei, Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, cit., p. 120.

dipende dalle velocità di movimento dei pendoli stessi, ancora prima del mio vederle.

Indipendentemente dal ruolo assegnato al silenzio da Beeckman, l'idea che ci sia una percussione collegata al suono, e che da essa dipenda la consonanza, è un punto fermo di ogni trattazione scientifica seicentesca. L'approccio aristossenico può rappresentare un punto di partenza, ma non l'esito della riflessione sul fenomeno acustico.

Helmholtz rinnova e approfondisce il modello fisico-acustico della consonanza, a partire dal ruolo essenziale dei battimenti: «Quando due suoni musicali risuonano nello stesso tempo, la loro unione è generalmente disturbata dai battimenti degli armonici superiori, così che una parte più grande o più piccola dell'intera massa del suono si rompe in pulsazioni di suono e l'effetto di unità è scarso. Questa relazione è detta *Dissonanza*. Ma ci sono determinati rapporti tra frequenze, per i quali la regola appena esposta ha un'eccezione, e, o non si formano affatto battimenti, o almeno essi hanno intensità così bassa che non producono disturbo per il suono nel suo complesso. Questi casi eccezionali sono detti *Consonanze*»[39]. Le nozioni di consonanza e dissonanza sono così collegate con il fenomeno dei battimenti che si generano nella sovrapposizione di due suoni: «Le pulsazioni singole dei suoni in una dissonanza ci danno certamente la stessa impressione di pulsazioni separate come battimenti lenti, anche se non siamo in grado di riconoscerle separatamente e contarle; così esse formano una massa di suono che non può essere analizzata nelle sue parti costituenti. Noi attribuiamo la causa della sgradevolezza della dissonanza a questa *asperità* e *complicazione*. Il senso di questa distinzione può essere così rapidamente espresso: *La consonanza è una continua sensazione di suono, la dissonanza invece è intermittente*»[40]. La dissonanza genera una sensazione sgradevole di asprezza, la consonanza di riposo e stabilità. Helmholtz ritiene che accada perché due onde sonore, quando si sovrappongono, generano battimenti che dipendono, principalmente, dalla differenza di frequenza dei due suoni. Per differenze di frequenze molto vicine a 0, i due suoni appariranno come indistinguibili. Per valori raccolti entro un determinato raggio, che Helmholtz stima in circa 30 *Hz*, la percezione

39 H. Helmholtz, On the Sensations of Tone, Dover Publications, New York, 1954, p. 194.
40 Ivi, p. 226.

dei battimenti sarà chiara, fino poi a scomparire gradualmente per valori di Δf elevati, quando cioè i due suoni sono percepiti come semplicemente distinti. La "ampiezza di banda critica", cioè il valore Δf entro cui percepiamo i battimenti, per Helmholtz assume un valore di circa 30 *Hz* per *tutte* le coppie di frequenze considerate.

Nei suoni complessi, i battimenti dipendono dalla differenza di frequenza delle *parziali superiori* che compongono il suono. Ad una frequenza fondamentale si sovrappongono i suoni armonici secondo una precisa regola di successione[41]: suono fondamentale (es. *Do*^{1}), ottava (*Do*^{2}), quinta (*Sol*^{2}), ottava (Do^{3}), terza (Mi^{3}), quinta (Sol^{3}), settima minore (*Sib*^{3}), ottava (Do^{4}). La serie prosegue, ma le armoniche superiori al sesto o al settimo sono difficilmente udibili in quanto di scarsa intensità. Il fenomeno, dal punto di vista fisico, si spiega così: una corda di lunghezza L, messa in vibrazione, vibra anche a lunghezza L/2, L/3, L/4, L/5… che corrispondono alle lunghezze d'onda dell'ottava, della dodicesima, dell'ottava doppia ecc…[42].

Nella definizione di consonanza non deve sfuggire una precisazione fornita da Helmholtz: le consonanze sono casi *eccezionali*[43]. Nella Grecia antica, la consonanza non era affatto ritenuta un "caso eccezionale" dell'unione di due suoni: è eccezionale in quanto mostra una proprietà eccezionale della realtà, ma non in quanto accade raramente. Cosa è cambiato rispetto a Pitagora? È mutato il contesto esplicativo degli intervalli consonanti, che coinvolge i suoni armonici. Un intervallo è consonante nella misura in cui le sue parziali armoniche superiori si combinano senza generare battimenti. Data la complessità di un singolo suono, che racchiude al suo interno almeno 6 o 7 parziali udibili, sarà concretamente impossibile avere una combinazione di suoni distinti che risultino perfettamente consonanti.

41 Tale regola deriva dal teorema di Fourier, secondo cui qualunque funzione periodica e continua (come l'onda di un suono) può essere rappresentata mediante somma di funzioni sinusoidali pure di frequenza multipla della fondamentale.

42 Helmholtz studiò approfonditamente il fenomeno degli armonici superiori avvalendosi dei risuonatori messi a punto da lui stesso. Nell'*Appendice II* alla sua opera fornisce le indicazioni operative per costruirli a seconda dell'intonazione desiderata. Per esempio, se si vuole un risuonatore intonato a *Sib* esso dovrà avere diametro di 131 mm, foro per l'ingresso dell'onda sonora di 28,5 mm e volume interno di 1092 cc. Si possono costruire apparecchi anche più piccoli, precisa Helmholtz, ma non funzionano bene. Si veda H. Helmholtz, On the Sensations of Tone, cit., pp. 372-374.

43 «Questi casi eccezionali sono detti *Consonanze*» (*Ivi*, p. 194).

Il secondo contributo decisivo di Helmholtz riguarda la struttura dell'orecchio e il suo funzionamento[44]. Ci riferiamo in particolare alla *teoria posizionale* o *tonotopica*, secondo la quale ogni sito lungo la membrana basilare ha una propria frequenza di risonanza, sulla base delle caratteristiche morfologiche e meccaniche del tessuto organico, quali spessore, elasticità e rigidità[45]. A differenti frequenze corrispondono differenti modi di vibrazione della membrana. Helmholtz riteneva erroneamente che fossero le singole fibre trasversali alla membrana basilare a fungere da oscillatori indipendenti, invece è la membrana nel suo insieme a oscillare, avendo però un massimo di deformazione in posizioni diverse per ciascuna frequenza. Il cambiamento del referente anatomico non muta l'impianto argomentativo d'insieme, perché il meccanismo spiegato rimane sostanzialmente identico. Ciò che a noi interessa è infatti l'intuizione di Helmholtz, secondo cui l'orecchio interno, sede della coclea e della membrana basilare, agirebbe da analizzatore di frequenza in modo meccanico. Ciascuna frequenza eccita prevalentemente le terminazioni nervose connesse con la zona dove la frequenza stessa produce la massima deformazione: «La sensazione di differente altezza è quindi conseguentemente la sensazione di differenti fibre nervose»[46]. La coclea, così, si configura come un "trasduttore" che converte l'informazione sulla frequenza in una spaziale. Al cervello, in una fase successiva, spetterà un'operazione inversa, cioè quella di convertire la spazialità dell'impulso nella sensazione di maggiore o minore altezza a seconda delle distanze dalla finestra ovale.

Alcuni aspetti del modello psico-fisico di Helmholtz si precisano grazie al contributo di alcuni studi pubblicati nel Novecento.

Nel 1965, Plomp e Levelt confermano sperimentalmente l'esistenza della banda critica, e il suo variare al variare delle frequenze. L'orecchio, cioè, si comporta diversamente nei registri gravi e in quelli acuti: a parità di differenza in termini di frequenza, nei registri gravi l'orecchio sente come distinti due suoni che nei registri acuti sente battere insieme: «Al contrario di quanto ipotizza Helmholtz sulla costanza della differenza di frequenze, una differenza di

44 Per una descrizione dell'orecchio e della coclea in relazione alla percezione musicale si può vedere R. Frosch, Musical Consonance and Cochlear Mechanics, VDF, Zurigo, 2012, p. 141.

45 Cfr. ivi, pp. 138-141 e A. Frova, Fisica nella musica, Zanichelli, Bologna, 2010, pp. 113-114.

46 H. Helmholtz, On the Sensations of Tone, cit., p. 148.

frequenze proporzionale all'ampiezza di banda critica spiega meglio i dati»[47]. Tuttavia l'ipotesi di Helmholtz va semplicemente raffinata. Gli autori confermano infatti la validità generale dell'assunto helmholtziano: «Concludendo, la teoria di Helmholtz, che afferma che il grado di dissonanza è determinato dall'asperità dei battimenti, può essere mantenuta»[48]. La modifica teorica riguarda la relazione tra ampiezza di banda critica e frequenza: «Minima e massima asperità degli intervalli non sono indipendenti dalla frequenza media dell'intervallo»[49].

Gli studi di Kameoka e Kuriyagawa, apparsi sul *Journal of Acoustical Society of America*[50], dimostrano infine il ruolo effettivo degli armonici nella percezione del suono. L'idea sperimentale è molto semplice: si prendono due suoni, intonati all'unisono a 440 *Hz*. Poi si modifica l'intonazione di uno in modo continuo, fino a 880 *Hz*, ottenendo così tutte le sovrapposizioni possibili di una diade nello spazio di un'ottava, da *La* a *La'*. A questo punto registriamo il livello di gradevolezza delle diverse diadi che vengono creandosi[51]. Nel primo studio si utilizzano suoni puri, e risulta che il picco di dissonanza è quando la differenza tra le intonazioni è intorno al 10% del loro valore. Dunque la diade massimamente dissonante per 440 *Hz* è con un suono a 484 *Hz*. Dopo il picco di dissonanza, l'intervallo diviene sempre più gradevole sino

47 R. Plomp, W. J. M. Levelt, Tonal Consonance and Critical Bandwidth, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 38, n. 8, 1965, p. 554. Trad. nostra. Bisogna osservare che la rettifica dell'ipotesi di Helmholtz era già stata formulata chiaramente in una pubblicazione molto anteriore, ma meno nota, rispetto a quella di Plomp e Levelt. Si tratta di un articolo dei *Proceedings of the American Society of Arts and Sciences*, apparso nel 1891, Helmholtz vivente. Nel testo, intitolato *Some Considerations Regarding Helmholtz's Theory of Consonance*, gli autori affermano chiaramente che i battimenti, a parità di intervallo, variano al variare della frequenza assoluta dei suoni: «Il numero che dà il massimo di dissonanza varia ampiamente con l'altezza delle note dell'intervallo» (C. R. Cross, H. M. Goodwin, Some Considerations Regarding Helmholtz's Theory of Consonance, «Proceedings of the American Society of Arts and Sciences», Vol. 27, 1891, p. 4.)

48 R. Plomp, W. J. M. Levelt, Tonal Consonance and Critical Bandwidth, cit., p. 554. Trad. nostra.

49 Ivi, p. 555. Trad. nostra.

50 A. Kameoka, M. Kuriyagawa, Consonance Theory Part I: Consonance of Dyads, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 45, n. 6, 1969, 1451-1459; A. Kameoka, M. Kuriyagawa, Consonance Theory Part II: Consonance of Complex Tones and Its Calculation Method, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 45, n. 6, 1969, 1460-1469.

51 Il metodo utilizzato nell'esperimento è quello del confronto. Si fa ascoltare la diade e la si confronta con una diade campione, chiedendo al soggetto di indicare, ad esempio con numeri da 1 a 3, il grado di vicinanza rispetto al suono campione.

all'ottava, che rappresenta il massimo di consonanza.

Nel secondo studio si utilizzano suoni complessi. I risultati sono diversi: l'influenza degli armonici nella percezione degli intervalli è effettivamente tangibile. L'andamento del grafico a V del primo studio subisce una profonda modifica: in corrispondenza delle consonanza perfette (quarta e quinta in particolare), il livello di dissonanza subisce una drastica diminuzione, confermando le ipotesi interpretative che assegnano alla presenza degli armonici e alla loro combinazione un ruolo fondamentale nell'effetto sull'ascoltatore: «L'indagine teorica ha mostrato chiaramente che la consonanza degli accordi dipende in larga misura dalla sovrapposizione degli armonici»[52].

Il modello culturale.

L'ultimo modello che consideriamo riconosce alla componente culturale un ruolo essenziale nella distinzione tra consonanza e dissonanza. Non si tratta di una vera e propria spiegazione della consonanza, quanto piuttosto della relativizzazione della validità degli altri modelli – siano basati sull'aritmetica, sulla fisica, o sulla psico-fisica. Il modello culturale, cioè, colloca il fenomeno della consonanza all'interno del sistema che, nella sua evoluzione storico-sociologica, ha portato alla distinzione tra suoni consonanti e dissonanti e al loro particolare significato all'interno della prassi compositiva occidentale. Nessun riferimento all'acustica o alla fisiologia dell'orecchio può resistere di fronte alla storicità delle categorie estetiche e dell'estrema varietà di forme che la produzione musicale ha manifestato.

Tra i più forti sostenitori della radice culturale della distinzione tra consonanza e dissonanza troviamo Norman Cazden, figura di riferimento della musicologia americana del secondo dopoguerra, che in due importanti articoli argomenta a favore dell'origine culturale della distinzione tra consonanza e dissonanza.

Nel primo articolo, apparso nel 1945 sul *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Cazden intende sgretolare la posizione "naturalistica", facendo valere il seguente ragionamento: secondo il naturalista, la distinzione tra consonanza e

52 A. Kameoka, M. Kuriyagawa, Consonance Theory Part II: Consonance of Complex Tones and Its Calculation Method, cit., p. 1469. Trad. nostra.

dissonanza sarebbe figlia di leggi eterne ed immutabili contenute nel libro del mondo e del corpo umano. Ma, se così fosse, non si vedrebbe come, a partire da tali leggi immutabili, possano darsi trasformazioni e cambiamenti così significativi nella storia della musica. Quindi, le supposte leggi immutabili ed eterne non esistono e sono piuttosto figlie della cultura.

Per supportare la sua tesi, Cazden si scaglia contro l'idea pitagorica di semplicità connessa con i rapporti di ottava, quinta, quarta, espressi dalle proporzioni 2:1, 3:2, 4:3. Scrive: «In senso filosofico, è difficile decidere cosa significhi 'semplicità' in questo caso. Astrattamente, il rapporto π:1 o $\sqrt{2}$:1 è tanto semplice ed elementare quanto, ad esempio, il rapporto 2:1. Speculazioni su questo ordine di cose hanno portato ad una sorta di "numero magico" e al mistero dell' "armonia delle sfere"»[53]. Cazden sembra invitarci a considerare i termini in questione in modo assolutamente astratto: allora è chiaro che i rapporti diversi diventano ugualmente elementari e semplici in quanto rapporti, così come una mela rossa non è diversa da una gialla per il fatto di essere una mela. Tuttavia, se dovesse mai esserci un approccio così astratto, non sarebbe certo quello della filosofia né tantomeno della matematica, che classifica i numeri secondo proprietà che riconosce essergli essenziali, e per le quali $\sqrt{2}$ è ben distinguibile da 4.

Nel modello culturale, il fatto che nei bambini non siano presenti distinzioni che gli adulti manifestano, di per sé rappresenta una prova del fatto che la distinzione in oggetto sia frutto dell'educazione: «È stato scoperto che giudizi individuali di consonanza possono essere enormemente modificati con l'esercizio. Le percezioni di consonanza di adulti normali non sembrano essere valide per bambini al di sotto di dodici o tredici anni, il che rappresenta un'indicazione forte del fatto che sono risposte acquisite»[54]. La citazione si fonda su un ragionamento ingenuo: il fatto che il giudizio sulla consonanza possa essere modificato dall'esercizio non significa che io modifichi il contenuto della

53 N. Cazden, Musical Consonance and Dissonance: A Cultural Criterion, «The Journal of Aesthetics & Art Criticism», Vol. 4, n. 1, 1945, p. 3. Trad. nostra. L'argomentazione è ripresa anche nell'articolo del 1980, cfr. N. Cazden, The Definition of Consonance and Dissonance, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 11, n. 2, 1980, p. 138. Un altro articolo di Cazden, che non consideriamo nel dettaglio, offre una breve rassegna delle diverse teorie della consonanza. Cfr. N. Cazden, Sensory Theories of Musical Consonance, «The Journal of Aesthetics & Art Criticism», Vol. 20, n. 3, 1962, 301-320.

54 N. Cazden, Musical Consonance and Dissonance: A Cultural Criterion, cit., p. 4. Trad. nostra.

percezione[55]. Bisogna distinguere i piani: un conto è ciò che sento, diverso è il giudizio che formulo su ciò che sento. La tesi più forte appare nella sezione conclusiva dell'articolo: «Nessuna determinazione sintetica di un ordine "naturale" di preferenza della consonanza, sia essa fondata sulla semplicità dei rapporti, sulla prevalenza degli armonici o sull'assenza dei battimenti, sulla purezza della percezione o altro, possono sperare di rendere ragione della complessità delle relazioni tonali che formano il nostro linguaggio musicale. Determinazioni "naturali" non possono indicare dove possa essere la soglia tra consonanza e dissonanza, non potendo testimoniare nemmeno l'esistenza della polarità stessa»[56]. A partire di qui, il riduzionismo sociologico diventa l'esito più naturale: «I sistemi di organizzazione delle relazioni tonali sono prodotti umani piuttosto che naturali. Il loro destino è determinato dalla storia della musica e dal contesto sociale […] La scienza musicale, pur considerando la rilevanza delle discipline fisiche, è essenzialmente una scienza sociale. È una branca degli studi umanistici di cultura e storia. I cambiamenti significativi sono causati dai bisogni sociali»[57].

Nell'articolo apparso nel 1980 sull'*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Cazden aggiunge un solo argomento nuovo alla sua tesi, muovendo dalla differenza tra intonazione pura e temperata. Il fatto che, nell'evoluzione storica, si sia preferito un sistema di accordatura diverso da quello "naturale" significa, per Cazden, che la natura stessa "non è intonata". Anche in questo caso, tuttavia, il passaggio pare troppo sbrigativo: l'intonazione naturale è leggermente diversa rispetto a quella temperata, non è un sistema di intonazione completamente diverso. La correzione delle altezze viene compiuta proprio allo scopo di salvare alcuni intervalli naturali, come quello d'ottava, e non per alterare gli altri[58]. Questa la conclusione: «Conso-

55 Molto nettamente Parncutt e Hair scrivono: «L'esposizione prolungata non può in alcun modo causare che un tipo o un grado di dissonanza diventi consonanza» (R. Parncutt, G. Hair, Consonance and Dissonance in Music Theory and Psychology: Disentangling Dissonant Dichotomies, cit., p. 147).

56 N. Cazden, Musical Consonance and Dissonance: A Cultural Criterion, cit., p. 8. Trad. nostra.

57 *Ivi*, p. 11. Trad. nostra.

58 Si parla infatti di "micro-correzione", cioè di una modifica minima: espresse in *cents*, nel caso della quinta, le differenze sono di 2 su 700, nel caso della sesta circa 20 su 900. L'intervallo viene opportunamente allargato o ristretto, rimanendo lo stesso: la quarta corretta non diventa confondibile con la quinta o la terza.

nanza e dissonanza […] costituiscono eventi dinamici o momenti di progressioni armoniche, piuttosto che proprietà delle entità sonore che si concretizzano all'ascolto. Consonanza e dissonanza musicale sono così funzioni e non proprietà delle cose»[59]. Cazden slitta verso un funzionalismo che assegna a consonanza e dissonanza lo statuto di funzioni del linguaggio musicale, regolate dalle norme interne del linguaggio stesso che si evolvono e mutano con esso.

In termini generali, se è vero che elementi culturali e individuali sono influenti nel giudizio di percezione, non è vero che il giudizio riguardi gli elementi culturali ed individuali. Ci sono dei limiti entro i quali il giudizio può variare, differenziandosi al suo interno, ma non può porsi in maniera del tutto arbitraria, a prescindere dalle qualità di ciò che viene percepito[60]. Inoltre, se una componente culturale opera indubbiamente nella percezione musicale, risulta piuttosto difficile e delicato tracciarne i confini e determinarne le influenze. L'irrigidirsi su una posizione anti naturalistica, diventa in questo caso un atteggiamento ugualmente riduzionista e intransigente, nel quale la cultura viene vista come un elemento dogmatico[61].

---

59 N. Cazden, The Definition of Consonance and Dissonance, cit., p. 166. Trad. nostra.

60 Scrive Jourdain: «Che un indonesiano possa trovare un accordo minore "allegro" non significa necessariamente che la risposta emozionale all'accordo sia totalmente arbitraria» (R. Jourdain, Music, the Brain and Ecstasy, Harper, New York, 1997, p. 313. Trad. nostra.). L'argomentazione si sostanzia nel fatto che l'indonesiano collocherebbe l'accordo al di fuori di una logica triadica: all'interno di quel particolare contesto, un accordo minore può assolvere a funzioni armonicamente positive.

61 «Radicalizzando il carattere convenzionale della scelta, la libertà si trasforma in un arbitrio incontrollato, e in questo senso il convenzionalismo è prossimo all'ipotesi poetica dell'alea, intesa come provocatoria delegittimazione dell'autorità di qualsiasi convenzione» (A. Arbo, Musica e fenomenologia, «Nuova Rivista Musicale Italiana», Vol. 1, n. 4, 1997, p. 254). Una posizione autorevole che potremmo in qualche modo considerare "culturalista", ma in un senso più raffinato, è quella espressa da Schoenberg nel suo *Manuale di Armonia*. In quel testo, il compositore dedica un'intera sezione alla discussione delle nozioni di consonanza e dissonanza. Si legge: «Le espressioni "consonanza" e "dissonanza", che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici […] Continuerò nondimeno a far uso delle espressioni "consonanza" e "dissonanza", per quanto esse siano ingiustificate: […] definisco "consonanze" i rapporti più vicini e più semplici rispetto al suono fondamentale, "dissonanze" quelli più lontani e più complicati» (A. Schoenberg, Manuale di Armonia, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 24). In un interessante articolo sull'opera teorica di Schoenberg, Alessandra Corbelli scrive che il compositore sostiene che «la contrapposizione fra consonanza e dissonanza sia assolutamente relativa a un contesto storico-culturale e linguistico, e non appartenga affatto alla "natura" dell'intervallo; in altre parole, il fatto di definire consonanti gli intervalli formati dai primi armonici con il suono fondamentale e dissonanti quelli formati con esso dagli armonici via

Le indagini sperimentali contemporanee.

Negli ultimi vent'anni le ricerche sulla consonanza hanno assunto un certo rilievo nel panorama degli studi sulla percezione musicale. Ci lasciamo definitivamente alle spalle "trattati", "metodi", "elementi", per approdare alla forma quasi universale dell' "articolo scientifico". L'articolo si configura come un testo dai caratteri abbastanza definiti. Primo tra tutti, la sintesi. A causa dei limiti e dei vincoli di spazio, si è chiamati a ridurre il più possibile quegli elementi che non toccano direttamente l'argomento. Diviene anche imprescindibile una componente sperimentale, tratto che accomuna maggiormente le pubblicazioni contemporanee ed è elemento di grande appetibilità per la comunità scientifica. L'enfasi sulla produzione di nuovi dati comporta, come effetto indesiderato, il rafforzarsi della dicotomia tra dato sperimentale e argomentazione teorica come alternativa secca tra qualità e quantità nella ricerca. A questo proposito, non dobbiamo dimenticare che una componente quantitativa non è mai mancata nemmeno nei trattati del passato. Il punto di rottura riguarda semmai la connessione tra l'apparato di nozioni teoriche e l'insieme di dati. La discontinuità tra l'impostazione di Helmholtz, impensabile senza il contributo delle sue misure e dei suoi esperimenti, e quella di uno studio più recente, interessa la qualità del dato, cioè, per così dire, la "qualità della quantità". Nella prospettiva di Helmholtz, il dato ha una propria razionalità che ne giustifica la collocazione all'interno del trattato. Negli studi pubblicati recentemente, invece, talvolta si ottiene l'impressione opposta: vengono presentati dei dati, in modo quasi inaspettato, e si offre un'interpretazione che li sappia leggere, mostrandone la coerenza con l'ipotesi interpretativa.

Gli studi sperimentali sulla percezione della consonanza si collocano tradizionalmente all'interno della psicologia della musica, una disciplina oggi particolarmente diffusa e praticata soprattutto nel mondo anglosassone. Le ricerche appaiono sia su riviste di carattere più generale sia su altre che trattano il tema in maniera quasi esclusiva. Esempi del primo gruppo sono *Fron-*

via più lontani è una forma di convenzione» (A. Corbelli, Musica, teoria e filosofia nel Manuale di armonia di Arnold Schoenberg, «Studi di Estetica», Vol. 22, 2000, 153-176). Bisogna tuttavia segnalare come l'opzione sistematica per la dissonanza testimoni a favore della distinzione tra consonanza e dissonanza: «Optare per la dissonanza significa dimostrare che la consonanza è avvertita come una presenza ingombrante, ben più influente del previsto» (A. Arbo, Musica e fenomenologia*,* cit., p. 259).

tiers in Psychology, *The Journal of Neuroscience*, *Developmental Science*, *Journal of Experimental Psychology, Psychological Science, Experimental Brain Research*; mentre tra le riviste del secondo gruppo ricordiamo *Journal of the Acoustical Society of America, Music Perception, Psychomusicology, Psychology of Music*.

Tra gli argomenti più dibattuti troviamo: la percezione del timbro, dell'altezza e della melodia, il ruolo della memoria nel riconoscimento di strutture musicali, gli aspetti musicali del dialogo madre-bambino, l'orecchio assoluto, il ruolo dell'influenze culturali nella percezione musicale, lo studio delle aree cerebrali coinvolte nella percezione musicale e nella pratica musicale, il rapporto tra musica ed emozioni, la produzione e la percezione del suono negli animali (soprattutto uccelli e primati). Come si intuisce, la vastità di conoscenze richieste per questo tipo di ricerche comporta che nei laboratori sperimentali confluiscano psicologi, neuroscienziati, esperti di musica, informatici e ingegneri. La diffusione di questi centri di ricerca interessa attualmente soprattutto Stati Uniti e Canada (in modo particolare l'area compresa tra Toronto e New York), il Regno Unito e, in Oriente, la Corea del Sud e il Giappone.

A un livello molto generale, alcuni degli obiettivi della ricerca sperimentale sono: l'indagine delle basi biologiche/neurali/psicofisiche dell'armonia e della teoria musicale; lo studio delle analogie tra specie diverse e, all'interno della stessa specie, tra diverse culture, o tra diversi soggetti della stessa cultura (ad esempio musicisti e non-musicisti); lo studio degli effetti della musicoterapia in determinate classi di soggetti, in particolare pazienti neurologici e bambini con disturbo dello spettro autistico.

Allo stadio attuale, la ricerca sembra aver raggiunto alcuni risultati consistenti: esistono invarianti percettive, che interessano i fondamenti dell'armonia, e che hanno un fondamento a livello neurofisiologico; le reazioni neurofisiologiche all'ascolto sono differenti tra musicisti e non-musicisti; alcuni caratteri armonici sono percepiti anche da animali (uccelli e primati); c'è un effetto positivo della musicoterapia sull'autismo e su alcune malattie neurodegenerative.

Ci soffermiamo ora sull'aspetto metodologico della ricerca, da cui dipende in larga misura il senso complessivo dei risultati prodotti. Da una parte, negli

ultimi anni, l'utilizzo di tecniche di indagine avanzate in ambiti non diagnostici ha avuto grande impatto. Basti pensare all'uso della risonanza magnetica funzionale negli studi sui processi conoscitivi e percettivi: dall'esecuzione di compiti motori o di operazioni concettuali, fino alle indagini sui sentimenti e le emozioni. Dall'altra parte, accanto all'uso di tecnologie avanzate, sopravvive una metodologia comportamentale, raffinatasi nel corso degli anni, meno esigente dal punto di vista delle apparecchiature, ma altrettanto feconda di risultati.

Le metodologie dirette: l'fMRI.

Consideriamo dapprima il metodo *fMRI*, ormai frequentemente utilizzato anche negli studi sulla percezione musicale. La risonanza magnetica funzionale esprime quello che può definirsi un approccio "diretto" al problema: per studiare la percezione della consonanza, indago i processi cerebrali che accadono mentre la ascolto. I risultati mi mostreranno il correlato neurofisiologico dell' "ascoltare la consonanza".

Il funzionamento della risonanza è particolarmente complesso. In modo molto generico, possiamo dire che si misurano alcuni processi che avvengono nel cervello connessi con l'ossigenazione delle diverse aree. L'idea che sta alla base dell'utilizzo del metodo *fMRI* è questa: dove rilevo una maggiore ossigenazione, là sta accadendo qualcosa di significativo per ciò che sto misurando. Facciamo un semplice esempio: voglio studiare la paura. Mentre mostro a 50 soggetti scene tratte da film *horror*, osservo l'attività cerebrale. Noto, ad esempio, che nel momento in cui vedono la scena si attiva maggiormente una determinata area cerebrale. *Ergo*, concludo che quell'area cerebrale è *l'area della paura*.

Facciamo alcune considerazioni generali sul metodo e sull'interpretazione dei dati prodotti[62], prima di considerare più nel dettaglio la struttura di uno studio particolare.

Una prima osservazione concerne l'utilizzo di una metodologia di indagi-

62 Per una riflessione sull'uso e l'abuso delle neuroscienze nella ricerca si veda A. Giuliani, Scienza pasticciona e scienziati creduloni: alcuni capitomboli delle neuroscienze, «Anthropologica. Annuario di Studi Filosofici», 2012, 179-200. Si può vedere anche R. Jourdain, Music, the Brain, and Ecstasy, cit., pp. 283-286.

ne diretta, quando non è ancora chiaro cosa sto indagando. Se, cioè, non so cosa sia "la paura", ma punto la luce sul cervello, evidentemente escludo che sia nel fegato, nei reni, nelle ossa, in tutti questi messi insieme o in nessuno di questi in particolare. Ancora prima di fare l'esperimento, mi sono già dato una certa risposta: la paura è qualcosa che trova spiegazione nel cervello. Il ragionamento che sembra legittimare un'interpretazione diretta dei dati è di questo tipo: tutte le volte che ho paura mi si accende l'area X del cervello; *ergo*, provo paura *perché* mi si accende l'area X. Il problema è che se nello studiare un fenomeno mi imbatto in due eventi che si danno sempre insieme, non ho per questo provato che siano connessi causalmente, ho solo sperimentato che si danno insieme. Devo attendere di trovare una ragione che li unisca, un fattore che leghi l'uno all'altro, e che mostri che l'evento A contiene le ragioni dell'evento B. Quando rilevo la correlazione tra aree cerebrali e percezione della consonanza io devo ancora spiegare il perché si dia tale correlazione. Misurare una differenza tra lo stato A e lo stato B non significa aver trovato la causa del cambiamento. Mentre si attiva l'area cerebrale X, potrebbe attivarsi il fegato, o il cuore, o i reni. Bisogna essere sicuri che tra lo stato A e lo stato B cambi *solamente* un dato, per concludere ragionevolmente che sia la causa.

Ci sono anche molti aspetti tecnici che meriterebbero di essere considerati in maniera approfondita. Non entriamo nel merito della questione, se non per le implicazioni che assume nell'interpretazione dei risultati. I *software* di acquisizione dei dati eseguono (necessariamente e automaticamente) approssimazioni delle informazioni che elaborano. Per almeno due ragioni. La prima, perché i fenomeni cerebrali accadono molto più velocemente della sensibilità della macchina: non riuscendo a riprodurre "esattamente" quello che accade, il *software* attua una selezione "intelligente" di ciò che gli passa davanti. La seconda, per rendere il dato sensato e leggibile.

In una metodologia sperimentale, le approssimazioni non rappresentano in sé un problema, né un elemento che pregiudichi la scientificità della misura. Il problema è *quanto* incidono le approssimazioni sul valore che ci interessa. Se sul documento di identità l'altezza è sbagliata di uno o due centimetri, non importa nulla. Ma per la costruzione di una struttura architettonica complessa, la precisione della misura sarà assolutamente rilevante, e ogni approssimazione, benché minima, potrebbe avere una conseguenza visibile e perico-

losa. Nell'*fMRI*, se è vero che le approssimazioni sono piccolissime, è anche vero che stiamo misurando cose piccolissime. E quando le approssimazioni hanno ordine di grandezza simile alla misura, si intuisce che possano darsi alterazioni significative nei risultati.

C'è un ulteriore aspetto problematico connesso con l'interpretazione dei risultati. Diversi studi hanno infatti provato che l'attività cerebrale diminuisce quando si dà a persone molto capaci degli indovinelli molto semplici da risolvere. Sono quelli meno dotati ad impegnarsi maggiormente e nei loro cervelli si richiedono maggiori quantità di ossigeno in determinate aree del cervello. Analogamente, durante l'ascolto di musica c'è un maggiore richiamo di ossigeno nell'area cerebrale interessata di musicisti professionisti rispetto a non-musicisti. In questo caso, il maggiore afflusso di ossigeno segnala una maggiore familiarità con lo stimolo, mentre nel caso dell'indovinello segnala una minore familiarità.

Entriamo nel merito di uno studio basato sull'fMRI, *Functional specializations for music processing in the human newborn brain*[63], che rappresenta per noi un ottimo esempio di ricerca che utilizza tecniche avanzate di indagine diretta. Lo studio è tra i più interessanti della letteratura ed è stato scelto proprio per la sua esemplarità: il rigore nel presentare le varie sezioni e la cornice bibliografica di riferimento entro la quale gli autori contestualizzano il problema lo rendono di grande utilità anche per il lettore non avvezzo a ricerche che utilizzano questa metodologia[64].

Negli adulti, l'emisfero destro del cervello presiede alla codifica di alcuni importanti aspetti della percezione musicale, connessi con l'altezza, la me-

63 D. Perani, M. C. Saccuman, P. Scifo, D. Spada, G. Andreolli, R. Rovelli, C. Baldoli and S. Koelsch, Functional Specializations for Music Processing in the Human Newborn Brain, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», Vol. 107, n. 10, 2010, 4758-4763.

64 Non prendiamo in esame altri studi *fMRI* nel dettaglio, perché i caratteri che emergono sono sufficienti per i nostri interessi. Segnaliamo comunque, tra gli altri, L. Minati, C. Rosazza, L. D'Incerti, E. Pietrocini, L. Valentini, V. Scaioli, C. Loveday and M.G. Bruzzone, FMRI/ERP of Musical Syntax: Comparison of Melodies and Unstructured Note Sequences, «NeuroReport», Vol. 19, n. 14, 2008, 1381-1385, nel quale i risultati sembrano mostrare due aspetti significativi: primo, l'interesse maggiore per note e sequenze strutturate di accordi rispetto a quelle senza struttura né senso e, secondo, le aree cerebrali interessate dalla decodifica del linguaggio musicale sono le medesime sia nei soggetti con formazione musicale sia in chi ne è privo. Segnaliamo infine uno studio sul confronto tra adulti e bambini nell'ascolto di brevi estratti musicali: S. Koelsch, T. Fritz, K. Schulze, D. Alsop and G. Schlaug, Adults and Children Processing Music: An fMRI study, «Neuroimage», Vol. 25, n. 4, 2005, 1068-1076.

lodia e l'armonia. Non si sa però se questa abilità sia frutto dell'esposizione alla musica oppure se sia determinata da vincoli biologici. Questa l'ipotesi degli autori: «Abbiamo utilizzato l'fMRI per misurare l'attività cerebrale in neonati da 1 a 3 giorni di vita mentre ascoltano estratti dal repertorio occidentale tonale e versioni alterate degli stessi estratti [..] L'obiettivo era di provare se il cervello del neonato fosse già sensibile ai cambiamenti di tonalità e quali aree cerebrali sarebbero state coinvolte per il riconoscimento di tali cambiamenti»[65].

I risultati dello studio confermano l'ipotesi di partenza: già nel cervello dei neonati c'è una differenziazione tra emisferi e aree al loro interno. L'emisfero destro, anche nei neonati, è maggiormente coinvolto nell'ascolto di musica occidentale rispetto a quello sinistro. Mentre per quanto concerne la musica alterata, dissonante, non vi è sostanziale differenza di reazione tra l'emisfero destro e quello sinistro.

Veniamo ora alle conclusioni dello studio: «I nostri risultati mostrano che un'architettura neuronale finalizzata alla codifica della musica è già presente alla nascita. Per quanto riguarda la musica originale, si nota un maggiore coinvolgimento della corteccia uditiva dell'emisfero destro, che significa che i neonati già manifestano una predominanza dell'emisfero destro per la codifica dell'informazione musicale»[66].

Lo studio mostra che alcune delle strutture biologiche coinvolte nella percezione di consonanza e dissonanza si comportano nello stesso modo nell'adulto e nel neonato, evidenziando una predisposizione neurobiologica alla percezione di alcune proprietà del suono. È opportuno chiedersi ora se questi risultati ci dicano qualcosa circa la percezione musicale in quanto processo più ampio rispetto alla trasmissione di segnali elettrici nel cervello. A tal fine, facciamo alcune considerazioni sullo studio. I soggetti sono sia adulti sia neonati, cui viene fatto ascoltare lo stimolo sonoro. L'unica differenza è che i neonati, durante la fase sperimentale, dormono. Dal punto di vista neurofisiologico, ha probabilmente scarso rilievo il fatto che il soggetto stia

65 D. Perani, M. C. Saccuman, P. Scifo, D. Spada, G. Andreolli, R. Rovelli, C. Baldoli and S. Koelsch, Functional Specializations for Music Processing in the Human Newborn Brain, cit., p. 4759-4760. Trad. nostra. Per "versioni alterate", gli autori intendono brani che presentano cambi tonali e dissonanze.

66 Ivi, p. 4761. Trad. nostra.

dormendo, ma, se stiamo studiando la percezione musicale, bisogna constatare che il sonno non è il contesto normale di ascolto della musica. Il rischio, allora, è quello di confrontare stati cerebrali a prescindere dalle condizioni concrete del soggetto, come se a percepire la musica fosse il cervello, e non il soggetto[67].

Nell'articolo gli autori parlano di "codifica dell'informazione musicale", la quale, negli adulti, coinvolgerebbe maggiormente l'emisfero destro. Perciò verificano se nei bambini accada lo stesso. Ma cosa significa trovare un'affinità tra il cervello del neonato e il cervello di un adulto? Sarebbe diverso se l'avessi trovata tra quello di un adulto e quello di un altro adulto? E tra quella di un neonato e di un coniglio? Se non conosco il modo in cui l'attività cerebrale è direttamente, e causalmente, connessa con l'ascolto della musica, di che cosa è conferma sperimentale il fatto che i due cervelli reagiscano in modo simile? Dovremmo forse concludere, a partire dallo studio, che l'ascolto della musica di un adulto è sostanzialmente identico a quello di un neonato di 1 giorno? Non si capisce in che senso questo possa essere vero (o falso). È evidente che una funzione che l'essere umano svolge nella sua vita è associata all'organo che le permette di essere esercitata: se mi accorgo che un adulto mangia, posso andare a vedere come è fatto un neonato e scoprire con entusiasmo che ha una bocca. Non mi sembra, tuttavia, di aver capito molto di più, né dell'adulto, né del bambino, né dell'atto di mangiare. Affermazioni quali "l'uomo, come il bambino, mangia perché ha una bocca", suonerebbero immediatamente prive di contenuto informativo.

Le difficoltà evidenziate, che emergono a livello metodologico e di interpretazione dei dati, sono in qualche misura connesse con un'ipotesi interpretativa di fondo, assunta implicitamente e mai veramente discussa: la percezione umana può immaginarsi come una scatola complessa che funziona semplicemente, nella quale, cioè, a determinati *input*, corrispondono determinati *output*. Quella scatola è il cervello. Il fatto che nel cervello accadano alcune cose mentre percepiamo, è un dato di fatto. Il problema è stabilire che

67 Sull'interpretazione e sul senso della misura dell'attività cerebrale fa pensare uno studio recente nel quale si rilevava attività cerebrale in un salmone morto, cfr. C. M. Bennett, A. A. Baird, M. B. Miller and G. L. Wolford, Neural Correlates of Interspecies Perspective Taking in the Post-mortem Atlantic Salmon: An Argument for Multiple Comparisons Correction [disponibile on line http://faculty.vassar.edu/abbaird/about/publications/pdfs/bennett_salmon.pdf, ultima visita 15/10/2013].

rapporto ci sia tra le cose che accadono nel cervello e la percezione stessa. Da questo punto di vista, conoscere quali affinità ci siano tra i processi cerebrali che accadono nel bambino e nell'adulto può essere di grande aiuto per indirizzare verso la delucidazione di un livello neurobiologico della percezione di consonanza e dissonanza, senza tuttavia ottenere indicazioni precise sul rapporto tra questo livello e l'esperienza del percepire la consonanza nel suo complesso.

Il suono dal punto di vista comportamentale. Gli studi "behavioural".

Nella letteratura sperimentale grande rilievo hanno assunto gli studi eseguiti su infanti e, come abbiamo visto, sui neonati. Studi che si rivolgano esclusivamente a soggetti adulti e occidentali non sembrano così interessanti come quelli provenienti da infanti di 6 mesi, magari differenti per nazionalità e etnia. La ragione di questa preferenza sta nell'idea che, se voglio studiare un fenomeno percettivo, al di fuori e prima di ogni possibile influenza culturale, debbo coglierlo nel suo darsi più vergine possibile, in un soggetto idealmente appena nato. Quanto più il soggetto è vicino al punto zero dell'attività percettiva tanto più i risultati saranno attendibili e significativi. Il pregiudizio sta nel ritenere che esistano un soggetto puro e una percezione pura, non ancora contaminati da fattori che sporchino il dato. Di più, credere nell'esistenza di un dato puro, fuori e prima di ogni percezione possibile, è certo fuorviante[68].

Per sperimentare la percezione su bambini così piccoli, che non sono ancora in grado di dare risposte verbali, i metodi comportamentali utilizzati sono due, a seconda delle età dei soggetti. Se il bambino ha più di sei mesi si utilizza una procedura che controlla il movimento della testa ("head turn procedure"); se ha meno di sei mesi si considera un altro parametro, il tempo di sguardo ("looking time"), perché il bambino non è in grado di controllare i movimenti della testa.

Studi che utilizzano la procedura "head turn" sono quelli di Trainor &

68 Il dato puro, da questo punto di vista, non sarebbe che il riduzionismo culturalista, visto all'opera in Cazden, cambiato di segno. Dato puro sarebbe così una nozione eminentemente culturale.

Trehub[69], Schellenberg & Trehub[70], Schellenberg & Trainor[71]; mentre quelli di Trainor & Heinmiller[72], Zentner & Kagan[73], Trainor[74], Masataka[75] utilizzano il "looking time".

Ci soffermiamo sul "looking time method" perché ci consente di fare alcune osservazioni interessanti sulla metodologia e l'interpretazione del dato. Il funzionamento della procedura è piuttosto semplice: si misura il "tempo di sguardo" del bambino verso un determinato target, perché si ritiene che il tempo di sguardo sia direttamente proporzionale all'interesse che il bambino prova per ciò che sta guardando: più il bambino guarda, più è interessato a ciò che guarda.

Negli studi sulla percezione musicale, non essendo possibile far vedere un suono, si procede in questo modo: si associa il suono ad un target visivo che attiri l'attenzione del bambino, misurando il tempo di sguardo verso il target visivo-sonoro. Riportiamo il passaggio di un articolo dove viene spiegata in dettaglio la procedura: «Quando il bambino stava guardando davanti a sé, lo sperimentatore premeva un bottone connesso al computer della sperimentazione. Questo faceva accendere le luci da un lato della stanza, illuminando un giocattolo. Nel momento in cui il bimbo si rivolgeva verso il giocattolo illuminato, lo sperimentatore premeva un secondo bottone che mantiene le luci accese e faceva partire il suono per quel determinato set. La musica e le luci rimanevano accese finché il bambino non distoglieva lo sguardo per almeno due secondi»[76]. Il test è eseguito quasi sempre in "doppio cieco": né

69 L. J. Trainor, S. E. Trehub, A Comparison of Infants' and Adults' Sensitivity to Western Musical Structure, «Journal of Experimental Psychology», Vol. 18, n. 2, 1992, 394-402.

70 E. G. Schellenberg, S. E. Trehub, Natural Musical Intervals: Evidence from Infant Listeners, «Psychological Science», Vol. 7, n. 5, 1996, 272-277.

71 E. G. Schellenberg, L. J. Trainor, Sensory Consonance and the Perceptual Similarity of Complex-tone Harmonic Intervals: Test of Adult and Infant Listeners, «Journal of the Acoustical Society of America», Vol. 100, n. 5, 1996, 3321-3328.

72 L. J. Trainor, B. M. Heinmiller, The Development of Evaluative Responses to Music: Infants Prefer to Listen to Consonance Over Dissonance, «Infant Behavior & Development», Vol. 21, n. 1, 1998, 77-88.

73 M. R. Zentner, J. Kagan, Infants' Perception of Consonance and Dissonance in Music, «Infant Behavior and Development», Vol. 21, n. 3, 1998, 483-492.

74 L. J. Trainor, C. D. Tsang, V. H. W. Cheung, Preference for Sensory Consonance in 2- and 4-Month-Old Infants, «Music Perception», Vol. 20, n. 2, 2002, 187-194.

75 N. Masataka, Preference for Consonance over Dissonance by Hearing Newborns of Deaf Parents and of Hearing Parents, «Developmental Science», Vol. 9, n. 1, 2006, 46-50.

76 L. J. Trainor, B. M. Heinmiller, The Development of Evaluative Responses to Music: Infants Prefer to Listen to Consonance Over Dissonance, cit., p. 82. Trad. nostra.

lo sperimentatore che osserva il bambino né quello che aziona il dispositivo (né eventualmente la madre che regge il bambino) sono a conoscenza di quale sia lo stimolo somministrato. Per ogni determinato set, si registra il tempo di sguardo relativo allo stimolo.

Condizione necessaria per l'interpretazione del "looking time" resta il rapporto di proporzionalità diretta tra tempo di sguardo e apprezzamento della percezione sonora. Tale assunto è esplicitamente dichiarato solo nello studio di Trainor e Heinmiller del 1998: «La misura della preferenza dei bambini era il tempo di sguardo degli intervalli […] C'è grande evidenza che il tempo di sguardo sia una buona misura tanto della risposta emozionale quanto della preferenza […] Perciò abbiamo usato il tempo di sguardo dei bambini per misurare la preferenza dei bambini degli intervalli consonanti e dissonanti»[77]. Precisazione doverosa, che ci consente ora di sollevare una questione fondamentale sul senso della procedura, già implicitamente contenuta nella citazione. Vediamo quali problemi si celino dietro la scelta di questo parametro, richiamandone brevemente le origini.

La misura del tempo di sguardo è stata inizialmente formulata ed utilizzata in ricerche sulla percezione visiva. In uno studio apparso nel 1990 sulla reazione di bambini alla visione di alcune raffigurazioni di volti, si legge: «Prima di accettare che il diverso comportamento del bambino verso le facce attraenti o non attraenti rifletta effettivamente la preferenza del bambino per ciò che è attraente […] è necessario accettare che quando i bambini guardano più a lungo verso uno stimolo rispetto che ad un altro essi stiano di fatto manifestando una preferenza. Nonostante tale assunzione sia comune nella letteratura sui bambini, la sua validità è stata messa in questione»[78]. Il punto è proprio questo: non è condiviso il fatto che il tempo di sguardo sia una buona misura dell'interesse o della preferenza del bambino. Di più, interesse e preferenza, come vedremo anche nel seguito, non sono sovrapponibili: può interessarmi qualcosa perché nuovo, e non perché mi piaccia.

Vediamo quali ripercussioni abbia tale vaghezza nell'interpretazione dei dati sperimentali. Negli studi sulla continuità dello spazio e la percezione

77 Ivi, p. 80. Trad. nostra.

78 J. H. Langlois, L. A. Roggman, L. A. Rieser-Danner, Infants' Differential Social Responses to Attractive and Unattractive Faces, «Developmental Psychology», Vol. 26, n. 1, 1990, p. 153. Trad. nostra.

di oggetti nei bambini, ad esempio, l'interpretazione del "looking time" è la seguente: quanto più il bambino guarda, tanto più la situazione è, per lui, anormale. Quanto meno guarda, tanto più gli è familiare, e dunque suscita in lui meno interesse. Un esempio: il bambino osserva un oggetto sparire dietro un pannello. Se dall'altra parte ricompare un oggetto diverso, oppure lo stesso oggetto deformato, il bambino guarda più a lungo; se invece la scena procede in modo normale, il bambino distoglie lo sguardo, in cerca di qualcosa di più interessante. In questo contesto, il tempo di sguardo sottolinea l'evento inaspettato e inatteso. Questo accade *a fortiori* dopo una fase di test nella quale al bambino viene somministrato lo stimolo normale per diversi *trials*[79]. L'interesse, secondo questa interpretazione, si manifesta attraverso lo sguardo ed è rivolto a situazioni inattese ed eventi innaturali.

Un lavoro pubblicato da Fantz[80] nel 1961 riporta diversi esperimenti condotti per studiare la percezione della forma nei bambini attraverso la misurazione del loro interesse visivo. Vengono mostrate diverse immagini: quanto più a lungo il bambino guarda, tanto più si ritiene che comprenda la forma delle immagini. Immagini confuse o frammentate non vengono viste a lungo: una conferma dell'interpretazione precedente.

In uno studio della Spelke[81] del 1976 sulla percezione intermodale, due filmati vengono proiettati su due schermi, posti uno accanto all'altro, separati da un diffusore audio, posto centralmente. L'audio si adatta solo ad uno dei due filmati, risultando sfasato rispetto all'altro. I bambini guardano molto di più il monitor sincronizzato con l'audio: i soggetti scelgono la situazione normale e non quella che risulta inattesa o inaspettata, che sarebbe rappresentata dal video non sincronizzato.

Torniamo agli studi sulla consonanza. Nello studio di Plantinga e Trainor del 2009[82], una procedura "eye movement" è utilizzata per studiare la capaci-

79 Questo è chiaramente espresso da Elizabeth Spelke: «In habituation studies, infants tend to look longer at novel or surprising events» (E. S. Spelke, G. A. Van de Walle, Perceiving and reasoning about objects: Insights from infants, in N. Eilan, R. McCarthy & W. Brewer (a cura di), Spatial Representation, Oxford: Basil Blackwell 1993, p. 134).

80 R. L. Fantz, The Origin of Form Perception, «Scientific American», Vol. 204, n. 5, 1961, 66-72.

81 E. Spelke, Infants' Intermodal Perception of Events, «Cognitive Psychology», Vol. 8, 1976, 553-560.

82 J. Plantinga, L. J. Trainor, Melody Recognition by Two-Month-Old Infants, «Journal of the Acoustical Society of America», Vol. 125, n. 2, 2009, 58-62.

tà dei bambini di riconoscere melodie. Risultato: la melodia nota e familiare è "guardata" molto più a lungo.

Il punto è ormai chiaro: il "looking time", ha almeno due interpretazioni diverse a seconda dello studio e del contesto. In alcuni studi, il tempo di sguardo evidenzia la novità o l'innaturalità della scena; in altri, il tempo di sguardo sottolinea la familiarità e la naturalezza della scena vista/ascoltata. La stessa reazione osservata corrisponde a due cause diverse (e opposte): la novità della scena, la familiarità della scena.

Uno studio recentemente pubblicato annuncia un'inversione di tendenza. Se i lavori considerati fin qui portano risultati sperimentali che provano che la distinzione tra consonanza e dissonanza ha radici biologiche, quello di Judy Plantinga e Sandra Trehub del 2013[83] è controcorrente. Il titolo dell'articolo è piuttosto esplicito: "Revisiting the innate preference for consonance". Le autrici sono esperte del settore, si sono occupate a lungo del problema, pubblicando diversi lavori che suggeriscono che nei bambini può ravvisarsi la capacità di distinguere consonanza e dissonanza e, in taluni casi, anche la preferenza per la consonanza.

Nella parte introduttiva dell'articolo leggiamo: «I giudizi estetici sono plasmati anche dall'esperienza […] per esempio […] i battimenti tra suoni sono accettabili, anzi desiderabili, nelle culture del medio oriente, dell'India del Nord e in alcune culture musicali della Bosnia»[84]. Tuttavia, proseguono, non tutti i risultati concordano, portando a chiedersi come sia possibile conciliare le due posizioni, quella di matrice "culturalista" e quella "biologicista". Anche in questo caso, come in Cazden, sembra esserci una confusione di livelli: da un lato si parla di giudizi estetici e, dall'altro, di preferenza della consonanza rispetto alla dissonanza. È chiaro che se ci situiamo su un livello culturale, allora gli ingredienti che lo compongono saranno esclusivamente culturali: preferire Van Gogh a Matisse è solo una questione di gusto personale. Il punto è che l'ascolto del suono è un'esperienza anche culturale, ma non solo. C'è un livello di giudizio determinato "dal basso", sul quale si innestano le preferenze culturali. Possiamo preferire Bach a Ravel, ma non possiamo

83 J. Plantinga, S. Trehub, Revisiting the Innate Preference for Consonance, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», (epub. ahead of print) July, 2013.

84 Ivi, p. 1. Trad. nostra.

sentire una terza come una settima, o un intervallo ascendente come uno discendente: questi sono i mattoni della percezione sonora, che dipendono, allo stesso tempo, dalla natura del soggetto e dell'oggetto di percezione. Quello che intendiamo costruire con questi mattoni, certo, dipende anche dalla volontà, dalla formazione e dalla cultura del soggetto. Nell'articolo invece il giudizio estetico viene presentato quasi come fosse totalmente altro rispetto alla base percettiva.

Nello studio di Plantinga e Trehub vengono eseguiti diversi *trials* secondo la procedura "looking time" più affidabile: oltre a non evidenziare alcuna preferenza per la consonanza, i risultati mostrano infatti che i bambini tendono a "guardare" più a lungo lo stimolo familiare piuttosto che quello nuovo. Dopo una fase di *training* con uno stimolo dissonante, ad esempio, il bambino guarda più a lungo quando ascolta la versione dissonante, perché gli è nota: questo, secondo le autrici, conferma il fatto che la preferenza va verso la melodia familiare. Le autrici concludono pertanto che: «L'idea che i neonati ascoltino più a lungo a uno dei due stimoli sonori perché lo preferiscono o perché gli piace rimane molto speculativa»[85] e che, pertanto, «il differente ascolto dei suoni da parte dei bambini […] non dice nulla circa le loro preferenze estetiche»[86].

L'esperimento assume che un parametro di misura sia problematico poi fa una serie di misure (con quel parametro) che portano a dire che ciò che si era misurato prima (con quel parametro) non è in continuità con i dati attuali. Il lavoro rischia di essere metodologicamente autoreferenziale, non ruotando mai attorno a quello che il parametro dovrebbe misurare, ma solo al parametro stesso e ai risultati. Il punto non è fare ulteriori misure con vecchi parametri, ma piuttosto capire cosa sto misurando quando misuro. Se prendo un metro per misurare l'altezza di un oggetto e ogni volta che misuro mi fornisce misure diverse e irrelate tra loro, allora il misurare è privo di senso. Per dirla con Wittgenstein, sarebbe come comprare un'altra copia dello stesso giornale per verificare la veridicità di una notizia[87]. Non è sbagliato, ma privo di

85 Ivi, p. 2. Trad. nostra.

86 Ibid. Trad. nostra.

87 «Sarebbe come acquistare più copie dello stesso giornale per assicurarsi che le notizie in esso contenute sono vere*» (L. Wittgenstein,* Ricerche filosofiche, Einaudi, Torino, 2009, §. 265).

senso. Se, come lo studio intende provare, negli studi precedentemente considerati non si stava misurando la preferenza per la consonanza, allora anche l'ultimo non smentisce alcun risultato precedente, perché utilizza lo stesso metodo inaffidabile. Non posso aver provato che *non c'è* preferenza innata per la consonanza, perché prima non avevo provato che *ci fosse*.

Ma le conclusioni dell'articolo sono tutt'altro che provvisorie: «Abbiamo rivisto gli assunti consolidati sulla preferenza innata della consonanza, perché sono inconsistenti […] Negli esperimenti condotti, i bambini non ascoltano la consonanza più a lungo della dissonanza. […] Dati provenienti dall'esperimento 3 dimostrano che i bambini sono influenzati dallo stimolo ascoltato nella fase di familiarizzazione con la procedura, indipendentemente dal fatto che sia consonante o dissonante»[88]. Infine, proprio nelle ultime righe, la lapidaria conclusione: «In breve, una preferenza innata per la consonanza è insostenibile. Anche la minoranza di studiosi che ritiene che esistano universali musicali esclude da questi gli intervalli consonanti»[89].

Nella conclusione si passa da risultati sperimentali discutibili alla formulazione di posizioni teoriche molto forti che, a questo punto, risultano infondate. Possono i dati emersi provare che la preferenza innata per la consonanza è insostenibile? A partire da quei dati e da quelle procedure sperimentali probabilmente lo è. Ma sono sufficienti tre o quattro esperimenti con pochi esempi musicali, per dimostrare la validità o l'infondatezza di una teoria?

Quando si considerano casi come questo, si sente la necessità di un contesto teorico ed epistemologico più ampio nel quale inquadrare i dati. La pretesa di affrontare in maniera più neutra possibile il problema, di non inquadrare pregiudizialmente l'oggetto di studio, tipica di certa metodologia contemporanea, ricade in un empirismo vuoto, un accumulo di dati che non struttura, né rischiara, alcuna conoscenza. Se l'intenzione era quella di fornire un'analisi del problema che sia il più possibile neutra, il risultato è quello di cadere in un circolo autoreferenziale, sotto l'egida della supposta neutralità del linguaggio scientifico, che diviene "più metafisica della metafisica"[90]: il dato, costretto

88 J. Plantinga, S. Trehub, Revisiting the Innate Preference for Consonance, cit., p. 8. Trad. nostra.

89 Ibid. Le stesse autrici hanno pubblicato in passato articoli nei quali suggerivano il contrario. Si veda ad esempio E. G. Schellenberg, S. E. Trehub, Natural Musical Intervals: Evidence from Infant Listeners, cit.

90 Riprendiamo l'espressione utilizzata da Adorno e Horkheimer in *Dialettica dell'illumi-*

nella sua natura di mero dato e privato della sua tensione teorica, non comunica nient'altro che se stesso, generando i problemi che abbiamo cercato di evidenziare in questa sezione.

Le criticità metodologiche connesse con il "looking time" erano state evidenziate lucidamente dalla stessa Trehub in un altro lavoro: «L'aspetto più frustrante della procedure basata sul tempo di sguardo è che l'assenza di differenza nei tempi di sguardo – una cosa che accade di frequente, purtroppo – non è interpretabile e non implica il fallimento della distinzione tra gli stimoli. In molti casi, stimoli musicali molto contrastanti tra loro non danno come effetto tempi di ascolto così diversi. Se la differenza nell'ascolto è interpretabile in qualche direzione, la sua assenza non è concludente né definitiva»[91].

Quando studiamo una proprietà attraverso una misura, in generale, deve essere chiaro il rapporto tra la misura e la proprietà nascosta che intendiamo studiare. L'esistenza di una relazione invariante tra ciò che osservo e le proprietà nascoste che il parametro dovrebbe misurare è condizione necessaria per l'interpretazione del dato. Ora, se così stanno le cose, l'idea da cui abbiamo preso le mosse, cioè che esistano approcci "diretti", come l'*fMRI*, e "indiretti" come quelli "behavioural", va ora messa in discussione. Se può sembrare più affidabile il metodo diretto, in quanto si rivolge senza mediazioni alla proprietà che indaga, bisogna considerare che sia *fMRI* sia "behavioural" sono metodologie indirette, come ogni metodologia sperimentale. La loro forza esplicativa non risulta perciò indebolita ma, semplicemente, le pone sullo stesso piano, ugualmente distanti dal loro oggetto di indagine: è infatti ingenuo pensare che la risonanza magnetica misuri direttamente la percezione della consonanza, così come è ingenuo pensare che il "looking time" la misuri indirettamente. Sono entrambe metodologie che, attraverso una misura, intendono restituire informazioni su un'altra proprietà, che rimane tanto lontana, o vicina, dai dati *fMRI* quanto dalle risposte comportamentali. Se la proprietà fosse direttamente misurabile, probabilmente non si farebbero diverse ipotesi sperimentali, la si misurerebbe e basta. Il punto su

nismo: «Nell'imparzialità del linguaggio scientifico l'impotente ha perso del tutto la forza di esprimersi, e solo l'esistente trova il suo segno neutrale. Questa neutralità è più metafisica della metafisica» (M. Horkheimer, T. W. Adorno, Dialettica dell'illuminismo, Einaudi, Torino, 1997, p. 30).

91 S. E. Trehub, Behavioral Methods in Infancy: Pitfalls of Single Measures, cit., p. 39. Trad. nostra.

cui insistono gli approcci comportamentali è proprio il fatto che negli studi *fMRI* vengono registrate risposte a determinate stimolazioni, anche in assenza di un correlato comportamentale, qualcosa che traduca l'immagine cerebrale della percezione in un atto percettivo cosciente: «Al momento attuale, non ha senso trasferire i livelli neurali della risposta a livello percettivo o funzionale, specialmente in assenza di risposte comportamentali correlate»[92].

Note conclusive: possibili sviluppi futuri della ricerca.

Nella ricerca contemporanea vediamo convivere metodi di indagine avanzati e metodi comportamentali in cui la componente tecnologica è minima. Abbiamo a disposizione una grande quantità di dati: studi sui bambini di ogni età, sesso, etnia. Stimoli delle più diverse nature: suoni puri e complessi, intervalli melodici, intervalli armonici, melodie, melodie armonizzate, sequenze di accordi, estratti dal repertorio occidentale e estratti modificati. Oggetto del contendere è il ruolo di primato nella percezione della consonanza: chi ritiene che le determinazioni biologiche siano vincolanti; chi invece ritiene che alle influenze culturali spetti il ruolo essenziale. Molti risultati, da un lato, poche acquisizioni in sede teorica, dall'altro.

Quello che si può imputare alla ricerca sperimentale degli ultimi anni è di non aver svolto un adeguato lavoro di riflessione sui metodi sperimentali. Solo dopo che sono apparsi studi con dati palesemente in contraddizione rispetto a quelli precedenti, ci si è interrogati sul senso delle procedure sperimentali, dall'*fMRI* al "looking time method". Tutto ciò richiede una maggiore comprensione della procedura e dell'oggetto della ricerca. Bisogna, in altri termini, capire che cosa si vuole trovare quando si cerca. Non possiamo accendere lo strumento e vedere che cosa registra: bisogna sapere quali dati ci interessano e in che modo descrivono quello che stiamo studiando.

"Consonanza", "dissonanza", "preferenza", "interesse": sono tutti termini che possono risultare problematici in sede di interpretazione del dato. Cosa significa che il bambino guarda più a lungo? Significa che preferisce quello che guarda più a lungo? Oppure che è più interessato? Oppure che gli è più familiare? Oppure che gli piace di più? Oppure che è consonante? Cosa ci

92 Ivi, p. 37. Trad. nostra.

dice la somiglianza tra stati cerebrali, al netto di tutto il resto? Non abbiamo forse semplificato troppo, togliendo *il resto*?

Per avanzare in ambiti di ricerca così complessi lo specialismo è da considerarsi auspicabile a livello individuale, ma da evitare assolutamente come impostazione generale. È quanto mai necessario fare confronti tra diversi ambiti di ricerca, controllare come vengono utilizzate le stesse procedure sperimentali in altri settori, studiare le analogie tra ambiti apparentemente lontani. Limitarsi a replicare "materiali e metodi" e produrre nuovi dati sperimentali non porta a conoscenza profonda del fenomeno: occorre cambiare punto di vista e generare dati in modo diverso. In molti casi la raccolta dei dati sembra anche essere l'unico risultato dello studio, e le sezioni conclusive, quelle che dovrebbero inquadrarlo e comprenderlo in un'ottica concettuale più ampia, risultano particolarmente povere.

Se la percezione musicale è qualcosa che ha intimamente a che fare con il corpo nel suo insieme, più che con il cervello o lo sguardo, si potrebbe pensare a nuovi paradigmi sperimentali che la indaghino a partire da un coinvolgimento attivo del soggetto, rendendo così ragione di un fenomeno che, al di fuori delle stanze degli sperimentatori, è da sempre connesso con il movimento e con l'azione del soggetto[93]. Una maggiore consapevolezza teorica sulla percezione e sulla complessità del fenomeno indirizzerebbe la ricerca verso procedure sperimentali più interattive, nelle quali il soggetto è chiamato a corrispondere alla musica, più che a risponderle passivamente.

In questa direzione sembra portare uno studio appena pubblicato, nel quale l'indagine sulla percezione di consonanza e dissonanza è associata all'esecuzione di un semplice compito motorio (muovere il dito indice della mano, come fosse un pendolo, a destra e sinistra). Nell'*abstract* si legge: «Lo studio mira a indagare se, e come, intervalli consonanti e dissonanti influenzano le proprietà spaziotemporali dell'esecuzione di movimenti regolari»[94]. Il contesto dello studio è molto differente rispetto ai precedenti: ciò che interessa, qui,

93 Basti pensare all'impulso a seguire il ritmo, a danzare, o al movimento naturale che accompagna spesso il musicista che suona. L'antropologia insegna che la componente ritmica della musica, che si incarnava nella danza, ha rappresentato uno degli elementi coesivi e sociali delle prime comunità umane.

94 N. Komelipoor, M. W. M. Rodger, C. M. Craig, P. Cesari, (Dis)-Harmony in movement: effects of musical dissonance on movement timing and form, «Experimental Brain Research», *233*, 1585-1595, 2015, p. 1585. Trad. nostra.

è il nesso tra percezione e movimento. I ricercatori, che svolgono l'indagine su soggetti adulti, studiano la sincronizzazione del movimento con lo stimolo sonoro in caso di intervalli consonanti e dissonanti, scoprendo che il grado di consonanza influenza sia la precisione ritmica sia la dinamica del movimento stesso. In particolare, in caso di intervalli consonanti, la precisione ritmica del movimento è più elevata e il movimento della mano assume un andamento più regolare.

Lo studio allarga l'ambito di considerazione della percezione musicale al campo della risposta motoria e al movimento: l'indagine sulla consonanza viene finalmente svincolata dall'idea, in sé poco significativa ma che aveva ispirato molte ricerche in passato, di studiare le basi biologiche della preferenza estetica, venendo piuttosto calata in un contesto in cui lo stimolo consonante/dissonante provoca una differente risposta sensorimotoria del soggetto. L'eventuale predisposizione biologica alla consonanza non avrebbe così esclusivamente il senso di fondare una preferenza estetica, quanto piuttosto una risposta differente, facendo pensare ad una sincronizzazione "preferenziale" del sistema sensorimotorio verso gli stimoli consonanti. In questa direzione può leggersi la conclusione dello studio: «Possiamo inferire che la risonanza neurale che rappresenta suoni consonanti porta a un accoppiamento più fine percezione/azione che può aiutare a spiegare la prevalente preferenza per questi suoni»[95].

Lo studio sembra pertanto aprire a un modello integrato di ricerca sperimentale che, superando l'alternativa che abbiamo visto praticata negli ultimi decenni, considera dati cinematici e dati comportamentali. L'analisi effettuata su dati provenienti da variabili differenti potrebbe in futuro consentire un'interpretazione più adeguata del fenomeno percettivo musicale nel suo complesso, reintegrando nell'unità del processo le diverse fasi sulle quali la letteratura scientifica aveva di volta in volta gettato la propria luce.

Nota bibliografica

Arbo A., *Consonanza e dissonanza da Zarlino a Rousseau*, in G. Borio, C. Gentili (a cura di), Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, Carocci,

95 Ivi, p. 1585. Trad. nostra.

Roma, 2007, pp. 123-146.

Arbo A., Musica e fenomenologia, «Nuova Rivista Musicale Italiana», Vol. 1, n. 4, 1997, 243-263.

Aristosseno, L'Armonica, a cura di R. De Rios, Officine Poligrafiche dello Stato, Roma, 1954.

Barbera A., The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: a Study of Ancient Pythagoreanism, «Journal of Music Theory», Vol. 28, n. 2, 1984, 191-223.

Barker A.D., Music and Perception: A Study in Aristoxenus, «The Journal of Hellenic Studies», Vol. 98, 1978, 9-16.

Bélis A., Les "nuances" dans le traité d'Harmonique d'Aristoxène de Tarente, **«Revue des Etudes grecques», Vol. 95, 1982, 54-73**.

Bennett C.M., Baird A.A., Miller M.B. and Wolford G.L., Neural Correlates of Interspecies Perspective Taking in the Post-mortem Atlantic Salmon: An Argument for Multiple Comparisons Correction. [disponibile on line http://faculty.vassar.edu/abbaird/about/publications/pdfs/bennett_salmon.pdf, ultima visita 15/10/2013].

Capparelli V., La sapienza di Pitagora. La tradizione pitagorica, 2 voll., Edizioni Mediterranee, Roma, 1988.

Cazden N., Musical Consonance and Dissonance: A Cultural Criterion, «The Journal of Aesthetics & Art Criticism», Vol. 4, n. 1, 1945, 3-11.

Cazden N., Sensory Theories of Musical Consonance, «The Journal of Aesthetics & Art Criticism», Vol. 20, n. 3, 1962, 301-320.

Cazden N., The Definition of Consonance and Dissonance, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 11, n. 2, 1980, 123-168.

Cohen H.F., Isaac Beeckman: la natura della consonanza, in P. Gozza (a cura di), La musica nella rivoluzione scientifica del seicento, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 219-231.

Corbelli A., Musica, teoria e filosofia nel Manuale di armonia di Arnold Schoenberg, «Studi di Estetica», Vol. 22, 2000, 153-176.

Costa V., L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl, Vita e Pensiero, Milano, 1999.

Crocker R.L., Pythagorean Mathematics and Music, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 22, n. 2, 1963, 189-198.

Crocker R.L., Pythagorean Mathematics and Music, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 22, n. 3, 1964, 325-335.

Cross C.R., Goodwin H.M., Some Considerations Regarding Helmholtz's Theory of Consonance, «Proceedings of the American Society of Arts and Sciences», Vol. 27, 1891, 1-12.

Descartes R., *Tutte le lettere*, 1619-1650, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano, 2009.

Euler L., Tentamen novae theoriae musicae, a cura di A. De Piero, Memorie delle Accademia delle Scienze di Torino, Serie V, Vol. 34, 2010.

Fantz R.L., The Origin of Form Perception, «Scientific American», Vol. 204, n. 5, 1961, 66-72.

Frosch R., Musical Consonance and Cochlear Mechanics, VDF, Zurigo, 2012.

Frova A., Fisica nella musica, Zanichelli, Bologna, 2010.

Galilei G., Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, a cura di A. Carugo e L. Geymonat, Boringhieri, Torino, 1958.

Giannantoni G. (a cura di), I presocratici. Testimonianze e frammenti, Laterza, Roma-Bari, 1983.

Giuliani A., Scienza pasticciona e scienziati creduloni: alcuni capitomboli delle neuroscienze, «Anthropologica. Annuario di Studi Filosofici», 2012, 179-200.

Helmholtz H., On the Sensations of Tone, Dover Pubblications, New York, 1954.

Horkheimer M., Adorno T.W., Dialettica dell'illuminismo, Einaudi, Torino, 1997.

Jourdain R., Music, the Brain and Ecstasy, Harper, New York, 1997.

Kameoka A., Kuriyagawa M., Consonance Theory Part I: Consonance of Dyads, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 45, n. 6, 1969, 1451-1459.

Kameoka A., Kuriyagawa M., Consonance Theory Part II: Consonance of Complex Tones and Its Calculation Method, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 45, n. 6, 1969, 1460-1469.

Koelsch S., Fritz T., Schulze K., Alsop D. and Schlaug G., Adults and Children Processing Music: An fMRI Study, «Neuroimage», Vol. 25, n. 4, 2005, 1068-1076.

Komelipoor N., Rodger M.W.M., Craig C.M., Cesari P., (Dis)-Harmony in movement: effects of musical dissonance on movement timing and form, «Experimental Brain Research», 233, 1585-1595, 2015.

Langlois J.H., Roggman L.A. and Rieser-Danner L.A., Infants' Differential

Social Responses to Attractive and Unattractive Faces, «Developmental Psychology», Vol. 26, n. 1, 1990, 153-159.

Martinelli R., Teoria dei suoni e antropologia: la percezione musicale nella psicologia della Gestalt, in Desideri F., Matteucci G. (a cura di), Estetiche della percezione, Firenze University Press, Firenze, 2007, pp. 87-100.

Masataka N., Preference for Consonance over Dissonance by Hearing Newborns of Deaf Parents and of Hearing Parents, «Developmental Science», Vol. 9, n. 1, 2006, 46-50.

Milani R., Storia filosofica del concetto di armonia, in G. Borio, C. Gentili (a cura di), Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, Carocci, Roma, 2007, pp. 31-44.

Minati L., Rosazza C., D'Incerti L., Pietrocini E., Valentini L., Scaioli V., Loveday C. and Bruzzone M.G., FMRI/ERP of Musical Syntax: Comparison of Melodies and Unstructured Note Sequences, «NeuroReport», Vol. 19, n. 14, 2008, 1381-1385.

Parncutt R., Hair G., Consonance and Dissonance in Music Theory and Psychology: Disentangling Dissonant Dichotomies, «Journal of Interdisciplinary Music Studies», Vol. 5, n. 2, 2011, 119-166.

Perani D., Saccuman M.C., Scifo P., Spada D., Andreolli G., Rovelli R., Baldoli C. and Koelsch S., Functional Specializations for Music Processing in the Human Newborn Brain, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», Vol. 107, n. 10, 2010, 4758-4763.

Piston W., Armonia, EDT, Torino, 1989.

Plantinga J., Trainor L.J., Melody Recognition by Two-Month-Old Infants, «Journal of the Acoustical Society of America», vol. 125, n. 2, 2009, 58-62.

Plantinga J., Trehub S., Revisiting the Innate Preference for Consonance, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», (epub. ahead of print) July, 2013.

Plomp R. and Levelt W.J.M., Tonal Consonance and Critical Bandwidth, «The Journal of The Acoustical Society of America», Vol. 38, n. 8, 1965, 548-560.

Sachs C., The History of Musical Instruments, Norton, New York, 1940.

Schellenberg E.G., Trainor L.J., Sensory Consonance and the Perceptual Similarity of Complex-tone Harmonic Intervals: Test of Adult and Infant Listeners, «Journal of the Acoustical Society of America», Vol. 100, n. 5, 1996, 3321-3328.

Schellenberg E.G., Trehub S.E., Natural Musical Intervals: Evidence from Infant Listeners, «Psychological Science», Vol. 7, n. 5, 1996, 272-277.

Schoenberg A., Manuale di Armonia, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Serravezza A., Musica e scienza nell'età del positivismo, Il Mulino, Bologna, 1996.

Spelke E., Infants' Intermodal Perception of Events, «Cognitive Psychology», Vol. 8, 1976, 553-560.

Spelke E.S., Van de Walle G.A., Perceiving and reasoning about objects: Insights from infants, in Eilan N., McCarthy R. & Brewer W. (a cura di), Spatial Representation, Oxford, Basil Blackwell, 1993, pp. 132-161.

Stumpf C., Konsonanz und Dissonanz, «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», Vol. 1, 1898, 1-108.

Trainor L.J., Heinmiller B.M., The Development of Evaluative Responses to Music: Infants Prefer to Listen to Consonance Over Dissonance, «Infant Behavior & Development», Vol. 21, n. 1, 1998, 77-88.

Trainor L.J., Trehub S.E., A Comparison of Infants' and Adults' Sensitivity to Western Musical Structure, «Journal of Experimental Psychology», Vol. 18, n. 2, 1992, 394-402.

Trainor L.J., Tsang C.D. and Cheung V.H.W., Preference for Sensory Consonance in 2- and 4-Month-Old Infants, «Music Perception», Vol. 20, n. 2, 2002, 187-194.

Trehub S.E., Behavioral Methods in Infancy: Pitfalls of Single Measures, «Annals of the New York Academy of Sciences», Vol. 1252, n. 1, 2012, 37-42.

Walker D.P., L'armonia delle sfere, in P. Gozza (a cura di), La musica nella rivoluzione scientifica del seicento, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 69-77.

Wittgenstein L., Ricerche filosofiche, Einaudi, Torino, 2009.

Zarlino G., L'istituzioni armoniche, a cura di S. Urbani, Diastema, Treviso, 2011.

Zentner M.R., Kagan J., Infants' Perception of Consonance and Dissonance in Music, «Infant Behavior and Development», Vol. 21, n. 3, 1998, 483-492

Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo" Wittgenstein

Stefano Oliva

Abstract

Nella riflessione del Wittgenstein maturo, dalle *Ricerche filosofiche* in poi, è all'opera un tentativo di depsicologizzazione del linguaggio psicologico, vale a dire un'indagine grammaticale relativa al modo in cui parliamo delle nostre esperienze "interne". Centrale, in quest'ultimo tratto del percorso wittgensteiniano, è il termine "atmosfera" (*Atmosphäre*): attraverso una critica di tale concetto, il filosofo analizza il nostro modo di parlare dei processi psicologici e, in particolare, della comprensione linguistica, intesa come esperienza mentale "privata". Contro l'idea che il significato accompagni la parola come una sorta di alone di senso, come un sentimento o una tonalità emotiva (*Stimmung*), Wittgenstein valorizza l'aspetto comunitario e già da sempre condiviso dell'accordo (*Übereinstimmung*) tra i parlanti. Il richiamo al modello musicale dell'accordo armonico tra le voci consente così di recuperare la dimensione atmosferica dell'esperienza linguistica, in cui si assiste a una "sintonizzazione" tra i parlanti, coinvolti in un comune sentire esteticamente connotato.

Estetica e atmosfere

Negli ultimi quindici anni la riflessione estetica (tedesca e italiana in particolare[1]) ha trovato nel concetto di *atmosfera* uno dei suoi termini chiave.

1 Sul tema delle atmosfere si vedano i lavori delle *Neue* Ästhetik tedesca, con particolare riferimento a Hermann Schmitz, *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei G. Böhme in Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a.M., 1998

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Nella prospettiva di una riabilitazione dell'idea baumgarteniana di "estetica" come "teoria della conoscenza sensibile" – distinta dunque da una mera filosofia dell'arte –, il richiamo alla dimensione effusiva e coinvolgente dell'atmosfera, anteriore alla distinzione tra soggetto e oggetto, ha fornito un valido sostegno agli studiosi interessati a tracciare una nuova fenomenologia della percezione che prendesse in carico gli aspetti più sfuggenti ed enigmatici dell'esperienza umana. Si legga a tal proposito il seguente passo di Gernot Böhme:

> Ebbene, le atmosfere non sono, evidentemente, né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. E questo nonostante siano esperite solo nella percezione in atto di un soggetto e siano co-costituite nella loro essenza, nel loro carattere, dalla soggettività del percipiente. Sebbene poi non siano qualità degli oggetti, vengono però palesemente generate grazie alle proprietà degli oggetti e al loro gioco intrecciato. Ciò significa allora che le atmosfere sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa[2].

Sentite in prima persona dal soggetto e originate dalle qualità dell'oggetto, le atmosfere sono in realtà anteriori alla divisione stessa tra i due poli della soggettività e dell'oggettività. Con un'espressione chiara e incisiva, in un recente saggio Tonino Griffero ha definito le atmosfere delle «quasi-cose», vale a dire fenomeni situati nel mondo esterno e dotati di una specifica realtà, al di fuori della sfera psicologica del soggetto. Colmando una lacuna frequente nei saggi dedicati al tema delle atmosfere, Griffero prende in esame le numerose riflessioni di Ludwig Wittgenstein in merito alle esperienze evanescenti in cui un luogo, un volto, una parola paiono accompagnate da un alone di senso. Per il filosofo austriaco, tuttavia,

> Atmosferico sarebbe dunque solo un uso linguistico – donde una palese e grave riduzione della vastità dell'esperienza, neofenome-

e Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006; per quanto riguarda l'attenzione dedicata in Italia alla questione, rimandiamo al numero monografico della «Rivista di Estetica» dal titolo *Atmosfere* (n. 33, 3/2006). Per una trattazione dell'aspetto propriamente musicale del concetto di atmosfera, si veda il cap. *Musica e atmosfere* del volume di Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

2 Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001 (trad. it. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010, p. 92).

> nologicamente intesa – e per di più fuorviante, che, mentre suggerisce, contraddittoriamente, l'inseparabile distinzione tra la cosa e la sua atmosfera, propaga un errore semantico persistente per il suo peso metaforico (come immagine dell'impiego della relativa parola), ossia un illecito uso transitivo (descrittivo) di espressioni intransitive (enfasi) o addirittura semplicemente riflessive. Il meno che si possa dire è che il filosofo austriaco non sembra qui all'altezza dell'approccio atmosferiologico, irriducibile all'uso figurato delle parole e attento alla dimensione fonosimbolica, e non lo è neppure sul piano strettamente linguistico, se è vero che perfino la persuasività sillogistica presuppone un (ancora poco indagato) *atmosphere effect*?[3]

Pur riconoscendo l'attenzione di Wittgenstein per le esperienze atmosferiche, il rimprovero mosso da Griffero è severo: il filosofo viennese avrebbe sì intravisto l'oggetto d'indagine costituito dall'atmosfera e le problematiche a esso connesse, ma si sarebbe arrestato a una "linguisticizzazione" del fenomeno, attribuendo al termine una valenza metaforica. In questo modo egli avrebbe perso di vista non solo l'atmosfera, ma anche la «dimensione fonosimbolica» del linguaggio.

In parziale contrasto con questo giudizio, il presente lavoro intende ricostruire la riflessione dedicata da Wittgenstein al tema delle atmosfere, mettendo in luce l'approccio antidogmatico e nient'affatto riduzionista con cui viene avvicinato un genere di vissuto misterioso e al contempo estremamente familiare. Trattando questo tema nell'ultimo periodo del suo percorso filosofico, Wittgenstein giunge a riabilitare proprio quegli aspetti sensibili – e in particolare *sonori* – del discorso umano che non sono riducibili a un'astratta analisi linguistica, né tantomeno assimilabili a un uso figurato delle parole. Come vedremo, nel punto culminante della riflessione di Wittgenstein opera un paradigma musicale già all'opera in altre fasi del suo pensiero[4]. Il ricorso a

3 Tonino Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 35-36.

4 Di «paradigma estetico dell'analisi filosofica» parla Aldo Giorgio Gargani (*Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa, 2003, pp. 105-115) in riferimento alla prima fase della filosofia wittgensteiniana. Nel *Tractatus* e nei *Quaderni 1914-16* il legame tra logica, etica ed estetica – intese come tre declinazioni del trascendentale – viene ribadito a più riprese, grazie anche al paragone tra tautologia e frase musicale. Sempre Gargani, nel successivo *Wittgenstein. Musica, parola, gesto* (Cortina, Milano, 2008), mette in luce l'importanza della dimensione musicale lungo l'intero corso del pensiero wittgensteiniano, discutendo dettagliatamente le annotazioni del filosofo austriaco riguardanti l'aspetto fisiognomico delle

un modello musicale permetterà dunque di vedere nella giusta prospettiva le annotazioni dedicate dal filosofo al fenomeno dell'atmosfera.

Quale atmosfera?

Le molteplici occorrenze del termine *Atmosphäre* che si possono rintracciare nelle annotazioni di Wittgenstein a partire dagli anni Quaranta del Novecento rappresentano un insieme eterogeneo, difficilmente maneggevole per chi volesse ricavare una "teoria wittgensteiniana delle atmosfere". La continua elaborazione e rielaborazione di temi già trattati occupa gli ultimi anni di vita del filosofo senza condurre a una sistematizzazione definitiva del materiale raccolto: saranno infatti gli esecutori testamentari ad approntare delle sillogi riunendo i diversi manoscritti e dattiloscritti secondo criteri tematici. Quel che si può notare è l'interesse dell'ultimo Wittgenstein per tutti quei fenomeni che abitualmente siamo portati a considerare psicologici e mentali – in una parola interni[5]. Come è stato affermato in anni recenti, accanto al

parole e il paragone tra comprensione linguistica e comprensione musicale. La profonda connessione tra «osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche» viene segnalata anche da Piero Niro, *Ludwig Wittgenstein e la musica* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008, pp. 59-90), il quale si concentra sulle tematiche musicali affrontate da Wittgenstein nell'arco di tempo che va dal *Tractatus* alle *Ricerche filosofiche*. Una particolare attenzione alla dimensione musicale presente nella riflessione wittgensteiniana caratterizza alcuni studi pubblicati recentemente in Francia: tra questi, segnaliamo il volume *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique* (Delatour France, Paris, 2012) di Antonia Soulez e *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale* (Hermann, Paris, 2013) di Alessandro Arbo. Per una ricostruzione del paradigma musicale operante nella filosofia di Wittgenstein, ci permettiamo di rimandare a *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, con prefazione di Paolo Virno, Mimesis, Milano-Udine 2016.

5 In merito alla distinzione tra Interno ed Esterno, Paul Johnston scrive: «L'idea che le parole abbiano significato in quanto correlate a un oggetto favorisce l'idea degli oggetti interni privati. Ma, in relazione all'Interno, il linguaggio non descrive alcuna entità indipendentemente esistente: casomai è la base su cui si comincia a parlare di stati interni. Di più: lo sviluppo di un Interno complesso e articolato è possibile solo grazie al nostro rapporto col linguaggio» (Paul Johnston, *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, London, 1993 (trad. it. *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1998, p. 136). Wittgenstein non intende dunque negare l'esistenza di qualcosa come un "Interno", ma cerca piuttosto di reimpostare la questione in termini grammaticali, evitando di far discendere dalla suddivisione tra "Interno" ed "Esterno" delle discutibili conseguenze ontologiche. Su questa linea interpretativa si muove anche Sandra Laugier: «Mais à lire chez Wittgenstein une simple critique ou un pur rejet de l'intérieur et du mental – comme ce fut largement le cas dans les interprétations béhavioristes, et encore aujourd'hui, en négatif, dans la philosophie analytique dominante revenue au mentalisme – on perdra de vue la radicalité de son propos, qui le conduit, non pas à nier l'‘ intérieur', mais

"primo" e al "secondo" è possibile distinguere un "terzo Wittgenstein"[6], quello della seconda parte delle *Ricerche filosofiche* e delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, autore della raccolta intitolata *Della Certezza* e degli *Ultimi scritti*. In questo "terzo Wittgenstein" si sente la forte esigenza di una depsicologizzazione dei concetti psicologici, vale a dire la necessità di una grammaticalizzazione del linguaggio con cui ci esprimiamo in merito alle nostre esperienze vissute[7]. Si riaffacciano in tale progetto alcune problematiche emerse nel periodo "fenomenologico", a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, stagione segnata dal tentativo di mettere a punto un linguaggio più sottile e preciso rispetto al linguaggio ordinario, capace dunque di descrivere in maniera più esatta la realtà. Abbandonato in quanto ritenuto un progetto senza speranze, il tentativo di un'analisi degli stati mentali e dei vissuti interiori torna ora nella forma di un'indagine grammaticale, impegnata a illustrare i diversi modi in cui il linguaggio si esprime in merito ai processi psicologici.

A partire dal periodo in cui inizia la stesura delle *Ricerche*, Wittgenstein si concentra sull'immagine che ci si impone quando parliamo della comprensione come processo interiore: in questo caso, dice il filosofo, le parole ci paiono immerse in una sorta di "alone", che verrebbe a costituire lo sfondo psicologico soggettivo retrostante ai diversi usi linguistici. In questa sede Wittgenstein propone una vera e propria critica del concetto di atmosfera: non dunque un giudizio semplicemente negativo e liquidatorio, ma un'analisi puntuale, volta a valutare le concrete capacità esplicative del richiamo alla dimensione rare-

à repenser la dualité de l'intérieur et de l'extérieur. […] Ce qui l'intéresse, c'est la façon dont, grammaticalement parlant, le dedans et le dehors sont *articulés*, c'est-à-dire la façon dont on ne parle d'un intérieur que s'il a un extérieur. […] Ce que Wittgenstein évacue est l'idée d'un intérieur qui serait caché, sans extérieur – à savoir d'un *privé*, notion qu'il a sans doute été le premier à développer» (Sandra Laugier, *Wittgenstein. Les Sens de l'Usage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2009, p. 116).

6 L'espressione "terzo Wittgenstein" è stata coniata da Danièle Moyal-Sharrock, curatrice dell'omonimo volume collettaneo (*The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004) dedicato alla riflessione di Wittgenstein successiva alle *Ricerche filosofiche.*

7 A proposito della grammaticalizzazone dell'indagine psicologica, presentando le problematiche psicologiche affrontate da Wittgenstein nel periodo della sua maturità Christiane Chuaviré scrive: «Il ne s'agit pas en philosophie de chercher à capter des phénomènes tenus pour évanescents dans un langage introuvable, mais d'étudier grammaticalement 'les possibilités des phénomènes', et pour cela ressouvenir 'du mode des énoncés que nous formulons à l'égard des phénomènes'» (Christiane Chauviré, *Voire le visible: la seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 31).

fatta, effusiva e – come vedremo – musicale dell'esperienza.

Tra i diversi usi della parola *Atmosphäre* se ne distinguono dunque tre particolarmente significativi: 1) in generale, con questo termine ci si riferisce agli stati mentali, ai processi interni, ai vissuti soggettivi; 2) in modo specifico, tra le diverse esperienze psicologiche, un posto di rilievo spetta al processo della comprensione linguistica, nel quale sembra che l'atmosfera svolga la funzione di accompagnamento delle parole; infine, 3) l'immagine atmosferica ha la funzione di evocare gli aspetti musicali insiti nell'attività linguistica: l'intonazione della voce, gli aspetti melodici della prosodia. Come vedremo, la prima e la seconda accezione del termine vengono rifiutate da Wittgenstein in quanto immagini seducenti ma in definitiva fuorvianti, frutto di un'abitudine linguistica che, per ogni sostantivo, induce a presupporre l'esistenza di una sostanza; nella terza accezione, al contrario, il filosofo recupera il valore dell'atmosfera come dimensione propriamente musicale del nostro agire linguistico. Vediamo dunque in dettaglio i tre significati del termine nelle annotazioni wittgensteiniane.

Processi interni

La parola "atmosfera" è solitamente associata alle idee di sentimento ed esperienza vissuta. Gli esempi proposti da Wittgenstein intendono mettere in luce l'alone di mistero e al contempo di familiarità che avvolge alcune esperienze comuni come, nel seguente passo, lo scrivere seguendo una tabella:

> Ma ora mi chiedo: Che cosa fai? – Guardi ogni segno, fai questa faccia, scrivi le lettere meditatamente (e cose del genere). – Qui vorrei dire: "No, non è questa; è qualcosa di più intimo, di più essenziale". – È come se tutti questi processi, più o meno inessenziali, fossero dapprima avvolti in una particolare atmosfera che, quando la guardo attentamente, si dilegua[8].

Esempi analoghi riguardano la capacità di completare un motivo ornamentale o l'abilità necessaria per continuare correttamente una serie numerica[9].

8 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967, §173, p. 95).

9 « "Ma ovviamente questa sezione iniziale della successione poteva essere interpretata in modi diversi (per esempio per mezzo di espressioni algebriche), e tu dovevi aver già scelto *una* di tali interpretazioni". – Niente affatto! In certe circostanze un dubbio era possibile.

Il termine "atmosfera" è qui utilizzato per mettere in evidenza la vacuità di un certo modo di far riferimento alle nostre azioni in quanto processi psicologici: in questi casi, parlare di un carattere atmosferico serve a contrastare il presunto meccanicismo dei gesti, visti come mero involucro esteriore di un'intenzione interiore. L'atmosfera è dunque l'elemento di raccordo tra i poli apparentemente irrelati di un *processo psicologico*, intendendo con questa espressione attività anche molto dissimili ma accomunate dal dualismo tra realtà effettuale e dimensione intenzionale.

In senso più generale, secondo quella che Wittgenstein chiama con una espressione spregiativa «concezione pneumatica del pensiero»[10], atmosferico è il sentimento che accompagna un'azione, come ad esempio la certezza con cui leggiamo le pagine di un libro o la fluidità del tratto con cui tracciamo una linea. La critica wittgensteiniana si appunta sulla tendenza a immaginare, nel luogo in cui si incrociano azione e sentimento, un'entità ulteriore che, presentandosi come accompagnamento psicologico, riesca a colmare lo iato tra attesa e soddisfazione dell'attesa (l'esempio è già presente negli anni Trenta[11]), ordine ed esecuzione, regola e caso concreto. L'atmosfera svolge dunque la funzione di *medium*, presentando in forma sostanzializzata – sebbene fluida e ontologicamente precaria – una realtà interna al soggetto, sentita come effettivamente operante all'esterno di esso. Il rifiuto di Wittgenstein per una simile descrizione non è dovuto a un semplicistico disinteresse per la dimen-

Ma questo non significa che io abbia dubitato, o anche soltanto che potessi dubitare. (In relazione con ciò sta quello che ci sarebbe da dire sull''atmosfera' psicologica di un processo) […]» (Ivi, § 213, p. 112). L'ipotesi esplicativa che mobilita il concetto di atmosfera, inteso come accompagnamento psicologico di un'azione, finisce per coincidere con la soluzione intuizionista che vorrebbe riunire ordine ed esecuzione (o testo e interpretazione) attraverso il contatto mediato da una sostanza eterea, impalpabile ma dotata di estensione spaziale. Sfortunatamente, secondo Wittgenstein questo tipo di soluzione non risolve il problema: l'intuizione è infatti «una scappatoia superflua» (Ibidem).

10 Ivi, § 109, p. 66.

11 Discutendo le tesi proposte da Russell in *Analysis of Mind* (1921), nelle *Lezioni 1930-1932* tenute a Cambridge Wittgenstein il processo inflazionistico attraverso il quale, per spiegare il decorso di alcuni fenomeni intesi come processi mentali, si viene a determinare una moltiplicazione di enti, aventi funzione di mediazione: «Secondo il punto di vista di Russell occorre un *tertium quid* oltre all'aspettativa e al fatto che la soddisfa; così se aspetto x e x accade, vi è bisogno di qualcos'altro, per esempio di qualcosa che accade nella mia testa, per connettere aspettativa e soddisfacimento. Ma come faccio a sapere che si tratta del *tertium quid* giusto? Ho bisogno, in base al medesimo principio, di un quarto qualcosa?» (Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford, 1980; trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano, 1995, p. 24).

sione dell'interiorità (il fatto stesso di dedicare così tante annotazioni a questa tematica denuncia un costante interesse) né a un pregiudiziale sospetto nei confronti della psicologia; quello che rende inaccettabile l'immagine atmosferica, intesa in questa prima accezione, è il modo in cui essa viene utilizzata nell'argomentazione. Essa infatti incarna il vizio filosofico del "terzo uomo", contro cui Wittgenstein non cessa di scontrarsi lungo l'intero percorso che va dal *Tractatus* a *Della certezza*: ogniqualvolta si debba spiegare il rapporto tra due elementi, l'introduzione di una mediazione non offre una spiegazione ma, al contrario, costringe a inserire a ogni nuovo passo un ente ulteriore, in un regresso all'infinito che complica il quadro invece di rendere comprensibile il fenomeno.

L'atmosfera è dunque in questo primo caso un'immagine superflua, frutto dell'abitudine a postulare una sostanza fluida laddove si senta di dover colmare il vuoto tra due fenomeni o due oggetti – come, nell'esempio riportato, tra la tabella e la pagina scritta in accordo con essa. Ma l'ambiguità del ricorso all'atmosfera diventa più evidente nella trattazione della comprensione linguistica: in questo caso la critica wittgensteiniana si specifica, mostrando come il linguaggio ordinario tenda a generare nei parlanti delle credenze con una precisa (e problematica) portata ontologica, laddove esso dovrebbe più semplicemente descrivere una prassi.

Accompagnamento delle parole

Se in generale Wittgenstein evoca la dimensione atmosferica per parlare dei cosiddetti processi interni – giungendo puntualmente alla conclusione che non bisogna immaginare una sostanza incorporea ma estesa situata tra l'atto e l'intenzione –, in maniera specifica l'atmosfera trova una trattazione nelle riflessioni dedicate dal filosofo al problema *dell'accompagnamento delle parole*. Come è noto, infatti, il "secondo Wittgenstein" considera «il significato di una parola […] il suo uso nel linguaggio»[12]. Bisogna però notare che all'interno delle stesse *Ricerche filosofiche* vi è una polarità, una tensione, fra due modi di considerare il significato: da una parte, certo, esso è l'uso – benché non si debba confondere una raccomandazione metodologica con una nuova

12 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §43, p. 33.

posizione dogmatica[13] –; dall'altra, il significato non pare semplicemente riducibile alla sua dimensione pratica e procedurale, somigliando piuttosto a un coglimento immediato.

> […] Però comprendiamo il significato di una parola, quando la ascoltiamo o la pronunciamo; lo afferriamo di colpo; e ciò che afferriamo è certamente qualcosa di diverso dall' 'uso', che ha un'estensione nel tempo![14]

La dimensione istantanea di un certo tipo di comprensione pare mettere in discussione la compattezza dello "slogan" con cui si è soliti riassumere la svolta del Wittgenstein maturo. Ciò che afferriamo di colpo non può essere l'uso, il che equivale a dire che il linguaggio non è pura *praxis*, attività, "gioco linguistico" privo di riferimenti stabili e concreti; viceversa, nel linguaggio si deposita sempre un elemento che chiama in causa le nostre capacità percettive, un aspetto che Wittgenstein non esita a definire *fisiognomico*[15]. È qui che trova il suo posto l'idea che il significato sia una sorta di accompagnamento della parola, un alone psicologico che segue il singolo termine a prescindere dall'uso che di esso si faccia. Torna dunque – e si specifica in senso linguistico – l'idea che per spiegare un fenomeno mentale e interiore, sia necessario postulare l'esistenza di un *surplus* atmosferico, equiparabile per così dire all'*anima* della parola.

> Immagina che qualcuno ti dica: ogni parola a noi familiare – di un libro, per esempio – è già circondata, nel nostro spirito, da un'atmosfera, da un 'alone' di impieghi appena accennati. […] – Soltanto, prendiamo sul serio questa supposizione! – Perché si vede che essa non è in grado di spiegare l'intenzione. Cioè, se le cose stanno così, se le possibilità dell'impiego d'una parola ci fluttuano davanti, vaporose, quando l'udiamo o la pronunciamo, - se le cose stanno così, questo vale soltanto per noi. Ma noi ci

13 «Aussi le fameaux slogan de la signification-usage est-il, de l'aveu même de Wittgenstein, à manier avec précaution (comme d'ailleurs selon lui tous les aphorismes […]), étant plus une prescription méthodologique qu'une thèse d'ontologie moniste fusionnant le sens et l'usage : c'est un conseil […] dont il faut faire usage pratique, et non dogmatique» (Christiane Chauviré, *Voire le visible*, cit., pp. 98-99).

14 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §138, p. 74.

15 L'alternativa tra significato come uso e significato come fisionomia è ben espresso nel seguente passo wittgensteiniano: «Si direbbe che ogni parola può bensì avere un carattere differente in differenti contesti, ma che tuttavia essa ha sempre *un* carattere – una fisionomia. Essa ci guarda. – Ma anche un viso dipinto ci guarda» (Ivi, p. 240).

> intendiamo con gli altri senza sapere se anche loro hanno queste esperienze vissute[16].

Come per i processi interni in generale, anche per il particolare fenomeno della comprensione linguistica pare che il ricorso all'atmosfera sia una scappatoia superflua. Il ragionamento di Wittgenstein finisce con un lapidario ammonimento: «La proposizione è composta di parole, e questo basta»[17]. Il filosofo, ripetiamo, non nega l'importanza e la pervasività delle esperienze vissute né la loro problematica relazione con l'attività linguistica; ciò che viene stigmatizzato è invece il movimento – il più delle volte involontario – con cui da un'abitudine linguistica siamo portati a trarre conclusioni ontologiche: dove compare un sostantivo, come nel caso del termine *atmosfera*, siamo indotti a credere che si debba trovare una sostanza.

C'è invece un altro modo di pensare all'atmosfera che emerge nel linguaggio. Wittgenstein introduce quella che abbiamo riconosciuto come la terza accezione della parola con un invito a riflettere ulteriormente sulla questione: «Poni mente al fatto che l'aspetto di una parola ci è familiare in grado analogo a quello in cui ci è familiare il suo suono»[18].

Espressione musicale del linguaggio

Rifiutato nelle prime due accezioni – come effetto di un processo interno e come accompagnamento psicologico della comprensione linguistica – il termine *atmosfera* trova il suo posto nella considerazione dell'aspetto sonoro e musicale del linguaggio. Le parole ci paiono avvolte da un alone misterioso di significatività poiché esse hanno un riconoscibile profilo melodico e si inseriscono di volta in volta in specifiche attività in cui l'intonazione del discorso provvede a chiarire il contesto.

> Non mi sarebbe mai venuto in mente che la proposizione avesse una tale atmosfera se, nel frattempo, non avessi anche pensato a come la si potesse pronunciare anche in un modo diverso – come una citazione, per scherzo, come esercizio di conversazione e così

16 Ivi, II, VI, p. 239.
17 Ivi, II, VI, p. 240.
18 Ivi, §167, p. 92.

via[19].

L'atmosfera emerge dal discorso come effetto sonoro delle parole, pronunciate in *modi* diversi a seconda delle occasioni. Per scoprire l'aspetto atmosferico del linguaggio è essenziale riuscire a immaginare possibilità espressive alternative, legate ad attività differenti, aventi ognuna un profilo prosodico distinto. Vi è dunque nel linguaggio qualcosa che si "afferra di colpo" o, come dice lo stesso Wittgenstein, che si "comprende a orecchio"[20]: se, metodologicamente, per comprendere il significato di una parola dobbiamo considerare l'uso che se ne fa, da un altro punto di vista – che potremmo a ragione chiamare *estetico* – la comprensione non impone un passaggio dal segno al significato, dalla proposizione al suo contenuto, ma fa leva su competenze (insieme naturali e apprese) che valorizzano l'elemento sensibile e, in particolare, musicale della costruzione linguistica. Siamo qui di fronte a quella "comprensione intransitiva" che più volte è stata ripresa da teorici e filosofi della musica per rendere conto della nostra risposta a un brano musicale[21]. Ciò che non bisogna dimenticare è che Wittgenstein mette a punto tale concetto partendo proprio dalla musica e dall'alternativa da essa rappresentata rispetto al modello di comprensione abitualmente associato al funzionamento del linguaggio.

L'atmosfera incarna dunque l'aspetto musicale della comprensione. Ciò non deve indurci però a considerarla una sostanza rarefatta che si aggiunga alla frase. Facciamo l'esempio dell'atmosfera di familiarità con cui possiamo leggere un pagina o l'atmosfera di sicurezza con cui pronunciamo il nostro nome. Qui, si potrebbe dire, il problema posto dall'atmosfera è di natura grammaticale: "pronunciare con sicurezza" è un'espressione che pare introdurre un entità misteriosa (la sicurezza) mentre in realtà essa mette in luce il

19 Ivi, §607, p. 208.

20 «Nell'uso di una parola si potrebbe distinguere una 'grammatica superficiale' da una 'grammatica profonda'. Ciò che s'imprime immediatamente in noi, dell'uso di una parola, è il suo modo d'impiego nella costruzione della proposizione, la parte del suo uso – si potrebbe dire – che possiamo cogliere con l'orecchio […]» (Ivi, § 664, p. 221).

21 Per un'analisi della comprensione intransitiva e delle sue implicazioni musicali, rimandiamo agli articoli *Wittgenstein's Musical Understanding* («British Journal of Aesthetics», 1997, 37, 2, pp. 158-67.) di Sarah E. Worth e *Wittgenstein on Music* di Roger Scruton (ora in Roger Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London-New York, 2009).

tono con cui esprimiamo le nostre emozioni. In altre parole, "con sicurezza" è un sintagma che pare costituire un complemento di unione (in cui cioè al soggetto si aggiunge un altro ente) mentre, suggerisce la lettura wittgensteiniana, abbiamo a che fare con un complemento di *modo*. Ed è proprio il modo di pronunciare, di esprimersi – di suonare – che offre la via d'uscita all'*impasse* rappresentata dal ricorso all'atmosfera, senza che ciò comporti una svalutazione dei vissuti cui tale concetto *dà voce*[22].

La connessione tra modo di pronunciare e atmosfera viene esplicitata nel passo seguente, in cui il riferimento alla musica diviene centrale per comprendere la questione:

> Il sentimento del se non è un sentimento che accompagna la parola "se".
>
> Il sentimento del se dovrebbe essere paragonato al particolare 'sentimento' che una frase musicale fa nascere in noi […]
>
> Ma non si può scindere questo sentimento dalla frase? E tuttavia esso non è la frase stessa; infatti uno può udire la frase senza provare questo sentimento.
>
> È simile in questo all' "espressione" con la quale si suona la frase? […]
>
> L'esperienza vissuta è questo passaggio, suonato in questo modo (così, come lo sto suonando; una descrizione potrebbe darmi qualche indicazione).
>
> L'atmosfera che non può separarsi dalla cosa, – dunque non è un'atmosfera.[23]

Commentando l'esempio di derivazione jamesiana del "sentimento del

22 «Ma questo vuol forse dire che quelle sensazioni che ricorrono spesso quando si ascolta musica, in realtà non esistono? Assolutamente no. (A una persona in certi punti può venir da piangere e questo lo si avverte come un nodo alla gola). […]» (Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blacwell, Oxford, 1980; trad. It. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990, II, § 501, p. 457).

23 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., II, VI, pp. 240-41. La conclusione del ragionamento trova una precisa corrispondenza nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, I, § 337, p. 112).

se", Wittgenstein chiarisce che il rapporto tra il sentimento e la parola non è quello tra un contenuto psichico (in questo caso, possiamo immaginare, un'atmosfera dubitativa) e la sua successiva espressione. La relazione tra i due va pensata piuttosto come l'unione inscindibile tra un brano musicale e il suo effetto espressivo. In questo contesto, il criterio della separabilità diviene il metro con cui misurare la consistenza del concetto di atmosfera: se una parola porta con sé un alone di significatività, è necessario che esso possa sussistere in maniera autonoma rispetto alla formulazione linguistica che lo fissa come un contenuto condiviso. In altri termini: se l'atmosfera è separabile dalla parola, essa ha un sua autonomia e dunque una sua funzione euristica; in caso contrario, con il termine "atmosfera" individuiamo sì un aspetto portante della nostra esperienza ma non dobbiamo immaginare che a esso corrisponda un particolare tipo di oggetto.

Per spiegare l'alternativa, Wittgenstein si avvale di un paragone musicale: tra la parola e l'atmosfera da essa evocata vi è un legame simile a quello che unisce una frase, un tema o un brano e il sentimento suscitato nell'ascoltatore. Ma, nota il filosofo, il sentimento è al contempo separabile e non separabile dalla concreta formulazione musicale: il sentimento è indisgiungibile dalle note – come a dire che esso non è un prodotto causato dal suono, ma un insostituibile elemento dell'esperienza che facciamo *proprio di quel suono* – anche se è possibile udire il tema senza provare quella specifica tonalità emotiva. Si può dunque concludere che, quando effettivamente si dà un'esperienza atmosferica, essa è inseparabile dal tessuto musicale. In ultima analisi, in ambito musicale l'atmosfera è la peculiare espressione con cui suoniamo un tema, il modo caratteristico in cui arrangiamo un brano.

Il "terzo Wittgenstein" e il paradigma musicale

Una conclusione non nuova, se si pensa a come, lungo tutto il suo percorso, Wittgenstein abbia sempre sottolineato l'incidenza interna del senso al segno, prendendo ad esempio proprio l'espressività musicale: se nei *Quaderni 1914-16*, redatti in preparazione del *Tractauts logico-philosophicus*, si diceva che «La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé;

basta a se stessa»[24], nel *Libro marrone* l'aspetto riflessivo e autonomo della tautologia veniva generalizzato e proposto come modello della comprensione linguistica *tout court*:

> Ciò che chiamiamo: «comprendere un enunciato» è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia. Infatti, comprendere un enunciato, noi diciamo, indica una realtà fuori dell'enunciato. Mentre invece si potrebbe dire: «Comprendere un enunciato significa afferrare il suo contenuto; ed il contenuto dell'enunciato è *nell'*enunciato[25].

Anche nell'ultima fase della sua produzione filosofica, Wittgenstein mantiene il principio per cui il contenuto è *nella* forma: sebbene distinto da essa, il sentimento è intimamente legato alla costruzione sonora. Strettamente connesso a questo principio, la norma per cui non si devono moltiplicare gli enti se non per necessità porta a escludere l'esistenza di un oggetto impalpabile, come l'atmosfera, che renda ragione dell'esperienza di senso che facciamo in campo linguistico e musicale. A riprova di questa continuità, possiamo inquadrare brevemente la questione del sentimento di certezza (affrontato da Wittgenstein nell'omonima raccolta) legato alle proposizioni con cui ci si riferisce ad alcuni fatti accettati in modo unanime all'interno di una data comunità.

Rispondendo alla tesi difesa da G.E. Moore in *Proof of an External World* (1939), Wittgenstein nota che i cosiddetti "truismi" – del tipo "Sono certo di avere due mani" o "Sono sicuro che il mondo esistesse prima che io nascessi" – non comunicano nessun particolare dato empirico osservabile, ma danno voce a un sentimento di sicurezza, condiviso all'interno di uno specifico gruppo umano. «"Sapere" e "sicurezza" appartengono a categorie differenti»[26] e

24 Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1961 (trad. It. *Quaderni 1914-1916* in *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995, 4.3.15).

25 Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino, 1983, II, §17, p. 213).

26 Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford, 1969 (trad. it. *Della certez-*

la differenza tra le due espressioni è di tipo grammaticale: se con il verbo "sapere" ci riferiamo a stati di cose verificabili, con la formula "sono certo che" esprimiamo lo stato d'animo relativo a una verità indubitabile, caratteristica di una certa visione del mondo. La distinzione tra certezza e sapere rinvia al dualismo tra proposizioni grammaticali e proposizioni temporali[27]: le prime sono per così dire "rigide", fisse, e costituiscono i perni su cui si incardinano le seconde, mutevoli, "fluide", vale a dire sottoposte ai criteri di verificazione e falsificazione in base ai quali ci esprimiamo in merito ai fatti empirici.

Non è possibile qui entrare ulteriormente nel merito di un testo complicato che ha suscitato un ampio dibattito tra gli studiosi[28]. Quel che ci interessa è sottolineare come, all'interno del vasto programma di depsicologizzazione dei concetti psicologici inaugurato da Wittgenstein negli ultimi anni della sua vita, anche il sentimento della certezza venga sottratto alla sfera privata e mentale per essere restituito alla dimensione pubblica, condivisa e *sonora* dell'espressività linguistica. Concentriamoci dunque sul § 30 della raccolta:

> Quando un tizio s'è convinto di una certa cosa, dice: Sì, il calcolo è giusto; ma questo non l'ha inferito dallo stato della sua certezza. Dalla propria certezza non si conclude allo stato di cose. La certezza è, *per così dire*, un tono [*Ton*] in cui si costata lo stato di cose: ma dal tono non si conclude di aver ragione[29].

Come altrove, Wittgenstein si impegna a distinguere il sentimento dal contenuto mentale inteso come atmosfera separabile. La certezza può essere intesa in senso atmosferico solo a patto che si faccia riferimento alla terza accezione del termine, che abbiamo riconosciuto come forma espressiva del linguaggio. La certezza è un *tono*, coincide cioè con un profilo melodico caratteristico e riconoscibile, non alludendo a nessuna esperienza vissuta autonoma ed esclusivamente psicologica. Sulla distinzione tra tono e sentimento si gioca dunque la caratterizzazione della certezza come aspetto *atmosferico,*

za, Einaudi, Torino, 1978, §308, p. 48).

27 Ivi, §57, p. 12.

28 Per un'analisi dei temi trattati da Wittgenstein in *Della Certezza* cfr. Annalisa Coliva, *Moore e Wittgenstein : scetticismo, certezza e senso comune*, Il poligrafo, Padova, 2003; Danièle Moyal-Sharrock, *Understanding Wittgenstein's On Certainty*, Palgrave Macmillan, New York, 2004; per una ricostruzione del dibattito intorno alla natura delle "proposizioni-perno", aventi funzione grammaticale rispetto alle proposizioni temporali, sui dati empirici, cfr. Anna Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

29 Ludwig Wittgenstein, *Della Certezza*, cit., §30, p. 8.

ovvero prosodico, del linguaggio:

> "Stato d'animo" si può chiamare, poniamo, ciò che si esprime nel tono [*Ton*] del discorso, nei gesti, ecc. Sarebbe dunque *possibile* parlare dello stato d'animo della convinzione; e questo stato d'animo può essere lo stesso, sia che si sappia, sia che si creda falsamente. Il pensare che alle parole "credere" e "sapere" debbano corrispondere stati differenti sarebbe come se si credesse che alla parola "Io" e al nome "Lodovico" debbano corrispondere uomini differenti, per il fatto che sono differenti i concetti[30].

La distinzione tra sapere ed esser certi, come abbiamo detto, è di natura grammaticale e non psicologica: le due espressioni hanno usi differenti non perché si applichino a fenomeni mentali diversi, ma perché esprimono in maniera *sensibile* due possibilità alternative all'interno del linguaggio. Il profilo melodico della certezza, dunque, è distinto da quello del sapere: il suono proposizionale (*Satzklang*) dei due è riconoscibile a orecchio e va a costituire l'aspetto sempre esplicito e manifesto dello stato d'animo, che in vano cercheremmo nelle profondità dei parlanti.

Conclusioni

Una volta escluse le prime due accezioni del termine, possiamo concludere che per Wittgenstein ha senso parlare di atmosfera nella misura in cui, attraverso questa parola, intendiamo mettere in risalto l'aspetto sonoro e pubblico del sentimento che accompagna la nostra attività linguistica. In questo accompagnamento non dobbiamo cercare la presenza di un oggetto ulteriore che faccia da mediatore tra proposizione ed esperienza vissuta; piuttosto, nel sentimento, inteso come tono ed espressività musicale, dobbiamo riconoscere l'inscindibilità di forma e contenuto. Nella proposizione, così come nella frase musicale, il sentimento accompagna l'espressione nel modo in cui l'ombra accompagna il corpo illuminato: essa, sebbene distinta dal corpo, non ha alcuna consistenza senza di esso. Forma musicale e contenuto sentimentale sono dunque stretti in un'intima relazione vitale: come si legge in un appunto del 1931, «i sentimenti accompagnano la comprensione di un brano musicale

30 Ivi, §42, p. 10.

così come accompagnano gli eventi della vita»[31].

Numerosi studi hanno sottolineato l'aspetto formalistico del pensiero musicale di Wittgenstein e l'antiromanticismo che fa da sfondo alla considerazione del tema musicale come pietra di paragone per la comprensione linguistica: così come un brano *dice se stesso*, in una coincidenza di forma e contenuto, allo stesso modo una frase non è semplicemente la riproduzione o la descrizione di uno stato di cose, ma ha una sua espressività autonoma. Senza insistere sul retroterra brahmsiano di Wittgenstein e sulla circolazione delle tesi formaliste di Eduard Hanslick nella Vienna *fin de siècle*, ci asterremo in questa sede dal fornire una ricostruzione dell'ambiente culturale di cui il mecenatismo della famiglia Wittgenstein fu una delle massime espressioni[32].

Segnaliamo invece una suggestione meno ortodossa, riguardante una lettura in chiave contemporanea dell'approccio musicale di Wittgenstein. In *Della Certezza* il sentimento con cui pronunciamo (quelle che riteniamo essere) verità indubitabili viene assimilato al *tono*, ovvero allo specifico profilo melodico di un certo enunciato. Un aspetto essenziale di questa certezza, espressa dal tono della voce, è di essere sempre *condivisa*: pronunciando uno dei truismi di Moore, sono sempre «in accordo [*in* Übereinstimmung] con altri»[33]. La concordanza tra i parlanti rappresenta un criterio per determinare su che cosa ci si possa pronunciare con certezza: tra me e gli altri vi è un accordo, le nostre reazioni sono concertate, e il sentimento che provo ed esprimo linguisticamente è già da sempre condiviso. Notiamo che nel termine

31 Ludwig Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977 (trad. it. Pensieri diversi, Adelphi, Milano, 1980, p. 33).

32 Per una ricostruzione dell'ambiente musicale che gravitava intorno al salotto dei Wittgenstein, rimandiamo al classico di Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Simon and Schuster, New York, 1973; trad. it. *La Grande Vienna*, Garzanti, Milano, 1984) e alla biografia di Ray Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius* (Jonathan Cape, London, 1990 (trad. it. *Ludwig Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano, 1991). Per un confronto tra la filosofia di Wittgenstein e il formalismo di Eduard Hanslick, si vedano Béla Szbados, *Wittgenstein and Musical Formalism*, «Philosophy**»,** 2006, 81, pp. 649-58; Hanne Appelqvist, Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication, «Philosophy», 2005, 80, pp. 513-29; Alessandra Brusadin, *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, 2013.

33 Ludwig Wittgenstein, *Della Certezza*, cit., §281, p. 45. Il concetto di *Übereinstimmung* è già presente nelle *Ricerche filosofiche*: «"Così, dunque, tu dici che è la concordanza [Übereinstimmung] fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!" – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano [*und in der* Sprache *stimmen die Menschen* überein]. E questa non è una concordanza [Übereinstimmung] delle opinioni, ma della forma di vita» (Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., §241.

Übereinstimmung, l'atmosfera – intesa come sentimento e tonalità emotiva musicalmente connotata (*Stimmung*) – non è un contenuto mentale del singolo né un oggetto misterioso ma, vertendo sempre *über ein*, costituisce ciò su cui si verifica l'accordo con gli altri.

In questo «consentire estetico»[34] avviene una sintonizzazione tra i parlanti che può essere paragonata all'*interplay* con cui i jazzisti realizzano la piena concordanza tra i loro interventi, alternando gli "scambi" senza partire da un modello già dato ma giungendo a un risultato in cui le diverse voci trovano la loro collocazione. In questo modo, accogliendo un'idea di Davide Sparti[35], si può pensare al jazz come a un'esperienza musicale esemplare, in cui l'aspetto condiviso e pubblico del linguaggio coesiste con la dimensione personale. L'*Übereinstimmung* è dunque quel concerto nel linguaggio che previene ogni fuga verso l'interiorità, alla ricerca di una *Stimmung* intesa in senso psicologico, o verso l'esteriorità, in direzione di un'atmosfera autonoma e separabile dalla sua concreta formulazione linguistica e musicale.

Come si è visto, nell'ultimo Wittgenstein vi è una riflessione sul concetto di atmosfera ben più ricca di quanto ci si potrebbe aspettare da un autore generalmente considerato restio a ogni valorizzazione delle esperienza vissute e dei fenomeni psicologici. Sebbene non vi sia una riabilitazione dell'atmosfera intesa come "quasi-cosa", non si può rimproverare al filosofo una scarsa "attenzione alla dimensione fonosimbolica" del linguaggio. Per Wittgenstein l'atmosfera coincide infatti con l'aspetto musicale del linguaggio, con il tono del discorso, con l'accompagnamento che non si aggiunge dall'esterno al fenomeno ma che ne costituisce la dimensione intimamente espressiva: solo così è possibile intendere correttamente l'atmosfera come il volto con cui le nostre parole ci guardano.

Nota bibliografica

Hanne Appelqvist, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, «Philosophy», 2005, 80, pp. 513-29.

34 Silvana Borutti, *Dubbio, scetticismo e senso comune in Wittgenstein*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, p. 98.

35 Davide Sparti, *Making up the rules as we go along: sul nesso tradizione/innovazione in Wittgenstein e nel jazz*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 108-21.

Alessandro Arbo, *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris, 2013.

Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001 (trad. it. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010).

Id., *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.

Anna Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

Silvana Borutti, *Dubbio, scetticismo e senso comune in Wittgenstein*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 91-107 .

Alessandra Brusadin, *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, 2013.

Christiane Chauviré, *Voire le visible: la seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaire de France, Paris, 2003.

Annalisa Coliva, *Moore e Wittgenstein : scetticismo, certezza e senso comune*, Il poligrafo, Padova, 2003.

Aldo Giorgio Gargani, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa, 2003.

Id., Wittgenstein. *Musica, parola, gesto*, Cortina, Milano, 2008.

Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Id., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

Allen Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York, 1973 (trad. it. *La Grande Vienna*, Garzanti, Milano, 1984).

Paul Johnston, *Wittgenstein. Rethinking the Inner, Routledge*, London, 1993 (trad. it. *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1998).

Sandra Laugier, *Wittgenstein. Les Sens de l'Usage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2009.

Ray Monk, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London, 1990 (trad. it. *Ludwig Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano, 1991).

Danièle Moyal-Sharrock (ed.), *The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004.

Id., *Understanding Wittgenstein's On Certainty*, Palgrave Macmillan, New

York, 2004.

Piero Niro, *Ludwig Wittgenstein e la musica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008.

Hermann Schmitz, *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei G. Böhme* in *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a.M., 1998.

Roger Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London-New York, 2009.

Antonia Soulez, *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour France, Paris, 2012.

Davide Sparti, *Making up the rules as we go along: sul nesso tradizione/innovazione in Wittgenstein e nel jazz*, «Nuova civiltà delle macchine», 2005, vol. XXIII, pp. 108-21.

Béla Szbados, *Wittgenstein and Musical Formalism*, «Philosophy», 2006, 81, pp. 649-58.

Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Sarah E. Worth, *Wittgenstein's Musical Understanding*, «British Journal of Aesthetics», 1997, 37, 2.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan, Trench, Trubner, London, 1992 (trad. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

Id., *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967).

Id., *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino, 1983).

Id., *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1961 (trad. it. *Quaderni 1914-1916* in *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

Id., *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford, 1969 (trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978).

Id., *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977 (trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1980).

Id., *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blacwell, Oxford, 1980 (trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990).

Id., *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford, 1980 (trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano, 1995).

Sommario

Il tempo nella poetica di Ligeti. Dalla musica misurata alla musica statica
Federica Mandaliti *1*

Fascino senza tempo e la nuova bellezza. La Sonata n. 5 per pianoforte.
Carlo Alessandro Landini *63*

Penderecki: una rockstar nella crisi
dello strutturalismo
Daniele Bisi *81*

Il problema della consonanza e la ricerca sperimentale contemporanea.
Nicola Di Stefano *183*

Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo"
Wittgenstein
Stefano Oliva *227*