



CORSO DI LAUREA MAGISTRALE

(ordinamento ex DM 270/2004)

IN

SCIENZE FILOSOFICHE

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

Come la musica cambia il Tempo:

Morton Feldman

Laureando: Samuele Moser

Matricola: 833978

Relatore: Prof. Daniele Goldoni

Correlatore: Prof. Paolo Pinamonti

La musica non è: avviene

*... Che cosa d'altro sia Eternità
se non compimento...*

*se non radice dolente d'avvenire
e frutto che matura attese.*

*Attinge all'ignota scaturigine
il germe sonoro del suo inizio*

*e la linfa incessante ne perfora l'inaudito
ne fa suo ascolto, sua opera;*

*attraversa movenze, battiti, respiri,
ogni possibile esistenza che la testimoni,
ogni complicità ed ogni inimicizia.*

*Accadi adesso Voce:
sempre nell'attimo indiviso del cuore...*

e se abito il tempo

è per farti durare

il mio frantume d'Eternità in più...

M. A.

SAMUELE MOSER

*Come la musica cambia il Tempo:
Morton Feldman*

Relatore: Prof. Daniele Goldoni

Correlatore: Prof. Paolo Pinamonti

*Si è mai notato che la musica
rende libero lo spirito?
Che mette ali al pensiero?
Che si diventa più filosofi
quanto più si diventa musicisti?*

Friedrich Nietzsche

*Per la mia Mus(ic)a
Grazie alla mia Mus(ic)a*

UNA PREMESSA
ACCORDATURA

Siamo in un teatro. Il sipario è chiuso. Stiamo attendendo l'inizio di un'opera. Si sente in lontananza l'orchestra che si scalda. Sentiamo un'accozzaglia di suoni confusa. Poi si dà il la. L'oboe detta legge ed intona, mano a mano poi tutti gli altri strumenti, prima che il sipario possa aprirsi e si possa davvero dare inizio all'opera in se stessa.

Dunque accordiamo anche noi, diamo un la, cerchiamo d'intravedere il percorso che in questo lavoro svolgeremo. Usiamo questa premessa come volantino di sala, cercando così di dare velocissime informazioni riguardanti il nostro "concerto". Il tema che accomuna tutte le nostre parole è il tempo. Ma non possiamo parlare di tempo senza parlare di musica. Ed è principalmente da questa che qui partiamo. Il nostro intento finale è quello di abbozzare un nuovo modo di sentire il tempo che trovi il suo fondamento nel fare musica, e questo fondamento non può essere trovato in nessun altro modo che nell'esempio concreto di una particolare poetica e di una particolare estetica. Noi qui useremo quella di Morton Feldman. Non perché unica, ma perché particolarmente inerente alla tematica temporale.

Ma per fare sì che il nostro dire non inciampi in banalità ed ovvietà, dobbiamo spazzar via dalla strada che ci accingiamo a percorrere tutto ciò che, lungo il nostro percorso, può dimostrarsi disturbante, fuorviante, deviante. Vogliamo parlare di tempo e musica. E prima di costruire qualcosa con questo nostro compositore, è meglio sistemare ciò che già conosciamo. Ed è proprio per questa ragione che il nostro lavoro è diviso in due parti, due atti.

Nel primo ci concentreremo, in modo generico prima, e più puntuale poi, nell'analisi di ciò che, comunemente, musica, tempo, ritmo e suono sono. Andando a sviscerare la loro derivazione culturale vogliamo in un qualche modo mostrarne la sovrastrutturazione, vedere che, oggi, ciò cui stiamo di fronte, non ha nulla a che vedere con l'originalità, la purezza dell'origine stessa.

Così, soltanto dopo aver "destrutturato" (nel senso di un lavoro che possiamo chiamare *pars destruens*) le banali, quotidiane, ipertrofiche idee presenti nel nostro campo d'interesse, andremo a recuperare fiato soffermandoci brevemente in un lento intermezzo, che ci permette di risintonizzare le nostre bussole, ci permette, dopo la lunga regressione all'origine, di orientarci e capire finalmente la nuova strada da intraprendere. Soltanto ora possiamo dare inizio al secondo atto, il vero e proprio nocciolo costruttivo del nostro lavoro. Ed è qui che entra in scena Morton Feldman. È qui che il compositore, con commenti vivi provenienti dai suoi scritti, ci accompagna in questo nuovo cammino, che percorre strade del tutto nuove. Qui affronteremo molte tematiche generali prima (riguardanti l'arte e la musica d'avanguardia e di post-avanguardia), più particolari poi (addentrandoci nel vivo dell'estetica compositiva feldmaniana).

In questo modo arriveremo presto a capire – ora che la strada è sgombra da pericoli, deviazioni ed ostruzioni, ascoltando i suggerimenti del musicista – cosa di nuovo possiamo sentire, cosa costruire e cosa lasciare in disparte. Entreremo così presto in un'ottica totalmente differente, un modo nuovo ed originale di sentire musica, vita, arte e tempo. Grazie alle sue parole ci faremo accompagnare in un percorso musicale che rende giustizia al tempo, lo pulisce, lo depura, lo considera in ciò che è, e non in ciò che, oggi, appare.

E così, dopo tutta questa *messà in scena*, arriviamo al finale, che finale non è, ma è apertura. Ora abbiamo i filtri adeguati per riportarci all'esperienza autentica del tutto artistico (se ci è concessa l'espressione). Ora abbiamo gli strumenti adatti a sentire meglio, e dun-

que a fare meglio. Un fare che è fare musica, e fare insieme filosofia. Un fare che è ascoltare ed insieme viaggiare. Un fare che ci apre una strada nuova tutta da percorrere. Ecco dove arriveremo, proprio là da dove tutto ha avuto origine, cioè qui, dall'inizio.

Si spengono le luci, cala il silenzio. Si apre il sipario.

Che l'opera abbia inizio.

OVERTURE

UN INIZIO

*«Il bello della musica:
colpisce
e non fa male.»*

Bob Marley

1. Datum: data

Giovedì 12 aprile 2012. 15:04

Bastano queste poche coordinate per avere un quadro chiaro, netto, deciso e non arbitrario che riesca a spiegare con precisione e determinare con esattezza dove mi trovo. Mi trovo nel tempo. *Hic et nunc*. Non servono molte sovrastrutture culturali per capire questi dati cronologici. È un determinato giorno della settimana, il quarto; il dodicesimo giorno di un mese, aprile – mese primaverile; 2012 anni dopo la nascita di Cristo; il sole ha passato da poche ore l'apice del suo corso nel cielo, è pomeriggio. Tutto sembra estremamente chiaro, conciso, direi quasi lampante. La comprensione è pressoché immediata. Il mondo

funziona grazie a questa comprensione. La nostra vita è cadenzata da questa determinazione temporale: incontri, tempo libero, lavoro, spostamenti, scienza, studio. Grazie a dei riferimenti precisi è possibile localizzare immediatamente l'istante di cui si vuole parlare, sia esso l'istante presente, l'evento passato, o la predizione di un accadimento futuro.

Ma, banalmente, andiamo oltre queste coordinate, mi sia concesso, quasi cartesiane. Presuppongono conoscenze vastissime, cosmologiche (e perché no, cosmogoniche), scientifiche, matematiche. Presuppongo la scansione di un continuum, da noi chiamato comunemente tempo, in segmenti misurabili, "enunciabili". Presuppongo la conoscenza dei ritmi cosmici, la rivoluzione e la rotazione del nostro pianeta. Grazie a questi saperi si è diviso il periodo di rivoluzione in 365 parti (divisione non perfetta, cosicché ogni tanto serve aggiungere un giorno in più) e quello di rotazione in 24 parti. Poi per comodità, si è divisa, a sua volta, ogni parte in 60 sotto parti, e così via, come tutti ben sappiamo. Fin qui lo studio "fisico" della terra e del suo andamento. Ma poi ci sono anche le parole "dopo Cristo": 2012 DC. Questo implica che esista un sistema convenzionale che basi come suo grado zero un evento, e che, di conseguenza, ordini gli accadimenti in base al prima e al poi. Ma lo zero non è zero per sé. Lo è perché così è stato chiamato. E così via.

Fin qui banalità, ovvietà – e anche, quotidianità. E altrettanto banali possono essere le considerazioni che si possono fare per mostrare in che modo tale concezione "prensile", quasi economica del tempo svii in maniera tutt'altro che banale da un sentire il tempo in modo più approfondito, più vicino alla domanda originaria sul suo essere. Forse tali pensieri non sono così comuni come l'uso e la comprensione fattuale, immediata di un dato temporale (essenziale per la vita pratica, quotidiana, per ognuno di noi); però sono altrettanto comuni le filosofie che via via, nel corso del tempo, hanno tentato di dare una terza dimensione – la profondità – ad un concetto, ad un'idea, ad un sentire che è originariamente connaturato al nostro esistere: il divenire, lo scorrere del tempo, il passare degli

eventi, l'irreversibilità di ciò che è stato (fatto); la vita stessa, accomunata al suo finire, la morte. Forse anche qui, banalità. Una lista di filosofie e filosofi che hanno studiato il nostro rapporto con la temporalità sarebbe qui, oltre che fuori luogo, anche inutile. Ogni domanda sull'uomo, sulla sua vita, sul mondo che lo circonda, sulla sua interiorità, su Dio, non può prescindere da un ordinamento temporale. E per ogni filosofo si potrebbe, più o meno vastamente, delineare una sua "filosofia del tempo". Non tutti i filosofi ne hanno parlato apertamente, certo tutti per lo meno in modo velato o secondario hanno dovuto tenerlo in considerazione¹.

Ma ripeto, non è questo il nostro compito; non vogliamo qui né studiare una filosofia del tempo di un filosofo particolare, né prediligerne una rispetto ad un'altra. Queste battute iniziali piuttosto introducono la problematica della temporalità a partire dal suo lato più percepibile, più "normale", più evidente, ripeto: banale. Che forse questa banalità sia tutt'altro che banale, ed in realtà ci nasconda un mondo totalmente altro di interpretare fenomeni così importanti? Ulteriore problema: come possiamo parlare oggettivamente di una cosa, quando noi siamo totalmente immersi in questa cosa? Che metodologia applicare per "vedersi da fuori" e studiare in questo modo il nostro quotidiano essere nel tempo?

Dunque cos'è il tempo? Di cosa è fatto? Esiste? Come agisce (se agisce)?

Come rispondere a questi profondi interrogativi? Come comprendere qualcosa in cui già siamo e stiamo? Penso che il modo più appropriato per trovare risposta a tale imponente domanda sia molto più vicino al sentire soggettivo, all'esperienza fisica, quasi tattile del

¹ Eraclito, con il suo "tutto scorre" e la sua teoria del divenire, Platone, Aristotele, Agostino e tutti i medievali (in rapporto alla relazione finito/infinito/eterno), Cartesio, Galileo (dal punto di vista fisico-cosmologico), Leibniz, Hume (nel rapporto causa-effetto, e nella sua presunta consequenzialità), Kant (con lo spazio e il tempo come forme a priori dell'intuizione pura), Hegel (divenire come "sintesi" di essere e non essere), Bergson (tempo oggettivo e durata), Husserl, Heidegger (essere e tempo), solo per citare arbitrariamente alcune delle idee più originali al riguardo.

tempo che tutti noi abbiamo, di quanto si creda. E, per quanto mi riguarda, la cosa più mia, la cosa che più sento vicina a me, alla mia vita, assieme alla filosofia, è la musica. Queste due "discipline" cadenzano i miei giorni, misurano il mio tempo, per l'appunto, occupandomi con impegno e passione. E proprio da qui voglio partire. Non voglio rispondere a una domanda filosofica con una soluzione filosofica. Anzi, non voglio proprio rispondere. Piuttosto, cambio i parametri della domanda. Domanda viva, almeno per quanto riguarda il mio essere vivo, domanda per la filosofia, dalla musica, e per la musica, dalla filosofia. In pieno "dilettantismo", essendo io suonatore non-professionista, ma soprattutto filosofo non-professionista (e chi mai lo sarebbe?). Voglio, in un qualche modo, interrogare la musica, per trovare un punto fermo, nodale, di partenza, che (mi) permetta di costruire delle basi quanto meno provvisorie, grazie alle quali poi erigere quella casa-pensiero entro cui abitare, trovandomi a mio agio, ben conscio però del fatto che la costruzione non sarà mai conclusa, e che, anzi, durerà finché tempo non ci separi.

Se penso al tempo, penso alla musica, prima di tutto alla musica. Se penso al tempo penso alla vita. Ma il tempo non è solo musica, il tempo non è solo vita (e la musica non è solo tempo, ma la musica è vita).

Ora, dovremmo qui fare una dissertazione come quella appena fatta riguardo il tempo, e porci la domanda: cos'è la musica? Esiste *La Musica*? O *una musica*? Dov'è la musica? E il rapporto musica-tempo come è delineato? È forse il tempo un materiale della musica? O piuttosto è quest'ultima che, grazie al suo venire ad essere, rende percepibile immediatamente il tempo *tout-court*? Titanico lo sforzo che pretenderebbe di rispondere a questi interrogativi. Pagine e pagine sono state scritte sul tema, da filosofia, sociologia, antropologia, musicologia, etnomusicologia e quant'altro e molte sono state le interpretazioni, spesso convergenti, spesso opposti, che ne sono risultate. Una cosa forse è certa e può venire sottolineata senza contraddizioni da tutte queste discipline (forse perché, prima di

appartenere a queste discipline, si incontra, originariamente nel vivere stesso): la musica appartiene strettamente alla vita dell'uomo, fin dalla sua origine, lo accompagna nel cammino della vita, nei momenti più importanti e in quelli più comuni e quotidiani. A volte sotterraneamente, a volte preliminarmente e con grande evidenza: la musica c'è.

Di nuovo, eccoci approdati ad un'altra banalità. Siamo arrivati dove già eravamo, dove già siamo. Cortocircuito immediato. Occorre partire con il piede giusto ora, dalle nostre banalità, sviscerarle, scandagliarle nel profondo, portarle lontano, ed accorgerci che, fin da subito, dall'inizio del nostro pensare e chiedere, eravamo nel posto giusto: qui. Ma per capirlo, per arrivare là e vedere che il posto giusto è qua, dobbiamo fare molta, molta strada. Soprattutto in noi stessi, in me stesso. Non siamo dunque alla ricerca di una risposta, di un progresso, che ci permetta di andare oltre a quanto già dato (una data). Ma piuttosto un viaggio che ci permetta di andare nel fondo profondo di di ciò che siamo, e, soprattutto, di dove siamo: qui. *Hic et nunc*.

E un viaggio lo si inizia subito, senza introduzioni né preamboli: *in medijs res*.

«I prefer to think about my work as: *between categories. Between Time and Space*»².

È un lavoro tra le categorie il nostro. Né filosofia né musica, ma entrambe prese insieme e nello stesso momento. O meglio, chiedere aiuto alla musica per porre alla filosofia un domanda più pura, più profonda e più vera. Rifondare un interrogativo importantissimo, non per scardinarne la superficie (l'ormai pluricitata banalità), ma per renderlo tridimen-

² *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, a cura di B. H. Friedman, Exact Change, Cambridge, 2000, p. 88. «Preferisco pensare al mio lavoro come: tra le categorie. Tra Tempo e Spazio». Tutte le traduzioni di questo testo, dove non altrimenti specificato, sono mie.

sionale, darne una vasta profondità rivelatrice. Non si può togliere la superficie delle cose. Sarebbe un gesto tanto imperioso e satrapico quanto ingiusto ed impossibile. Le cose si rivelano a noi e ci si mostrano grazie alla loro superficie.

«I have a theory. The artist reveals himself in his surface»³.

Dunque osserviamo, tocchiamo, ascoltiamo, gustiamo, annusiamo questa superficie. Credo sarà rivelatrice di un abisso che, in tutta la sua profondità può aiutarci a trovare la strada del nostro lungo viaggio.

Ma in un viaggio, lo si sa, ognuno sceglie la propria meta. Un viaggio può essere errabondo, diretto, breve, lungo, periglioso, sicuro: ma sarà davvero utile ed istruttivo nel momento in cui ci comunica qualcosa di nuovo. O forse, più che la meta, nel viaggio conta il viaggiare stesso, l'andare, l'allontanarsi per ritrovarsi, l'errare. E che viaggio sarebbe se non ci fosse una buona compagnia al proprio fianco? Ecco quello che vogliamo intraprendere qui, ora: un viaggio. Partire ora. Per dove ancora non lo si sa. Forse lo capiremo strada facendo. Una cosa però è certa e decisa: la compagnia. Un viaggio filosofico, accompagnato dalla musica. Nessuno fa da battistrada, nessuno segue e nessuno insegue. Piuttosto, un lento camminare fianco a fianco, un reciproco aiutarsi e supportarsi (o magari sopportarsi): dove la filosofia arranca, la musica da una mano. Dove la musica inciampa, la filosofia sostiene. Le strade non si separano, piuttosto, due sentieri paralleli si abbracciano, compenetrano e uniscono: mantenendo le differenze. Ecco allora il nostro lavoro. Osservare il due nell'uno. Vedere i due sentieri nella stessa strada. Trovare assonanze e dissonanze, consci sia dell'importanza che ha mantenere la propria indipendenza, sia dell'insuffi-

³ Ivi, p. 89. «Ho una teoria. L'artista rivela se stesso nella sua superficie».

cienza di un lavoro solitario⁴. Lavoriamo *tra* le due. Lavoriamo *between*, tra l'inspirare e l'esprire, tra il gap temporale che separa questi due atti, tra un battito cardiaco ed il successivo.

2. Sfiurare la pelle

Lavoriamo dunque ai margini, ai limiti del pensare, della filosofia. Ci occupiamo di (o occupiamo delle) limitrofie. E subito mi trovo costretto a partire da dove già ero partito in un altro viaggio, da una considerazione sul *limen* stesso, sull'essere limitrofo, vicino, confinante⁵ e qui imprescindibile come base di partenza di una nuova esperienza,

«l'esperienza propriamente trasgressuale, se non trasgressiva, di una *limitrofia*. Lasciamo a questa parola un significato insieme ampio e ristretto: ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite. [...] Non solo perché si tratta di ciò che cresce e si sviluppa sul limite, ma anche di ciò che *nutre il limite*, lo genera, lo eleva, lo complica. Ciò che intendo dire non mira affatto a cancellare il limite, ma a moltiplicarne le figure, a complicarlo, ispessirlo, delinearizzarlo, piegarlo, dividerne

4 Scrivendo queste parole e queste frasi non posso dimenticarmi del consiglio di Vladimir Janakélevitch: «Non si dovrebbe scrivere “sulla” musica, ma “con” la musica e musicalmente – restare complici del suo mistero». In *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p. 248.

5 Cfr. il mio *Estetica del silenzio*, (2007), pp. 8-9 e seguenti. Quanto detto in questo precedente lavoro aiuta qui a porre le basi con un'attenzione diversa all'argomento scelto, che verrà via via chiarito e delineato.

la linea proprio per farla crescere e moltiplicare. D'altra parte il senso per così dire primo e letterale di *trepho* è proprio questo: trasformare ispessendo»⁶.

Un confine esiste, ben delineato. Pare rigido, non permeabile, definitorio: tempo in musica di qua, tempo in filosofia di là. Tutti abbiamo una vaga idea di che cosa si tratti, quanto meno genericamente, anche chi non è poi così studioso delle due discipline. Guardiamo le due vie che da queste discipline prendono corso, come se stessero in un quadro; guardiamole ad una certa distanza. Ammiriamole. Un colpo d'occhio che non separa, ma unisce, *all'at once*. Poi però notiamo i due sentieri vicini ma paralleli, vediamo la loro netta separazione, li seguiamo, torniamo indietro con gli occhi, andiamo da uno all'altro. Facciamo due passi in avanti, e fissiamo meglio lo sguardo sul confine che delimita i due percorsi. Zoomiamo bene, osserviamo il tocco delle pennellate. E notiamo subito una "zona grigia", spesso, zona di confine sì, ma che non confina. Anzi: in questa le pennellate provenienti da ambo i lati si compenetrano, una finisce nell'altra; colori tenui ma diversi si fondono in sfumature appena accennate: le si percepiscono, ma non si vede bene dove finisce una sfumatura e ne inizia un'altra. Ecco il nostro confine, tutt'altro che impermeabile. È come un contatto, pelle contro pelle, superficie con superficie: si tocca, si sente l'altro, si sente la sua superficialità, la si vive, senza violarla, senza spingere, senza oltrepassarne la pelle. Ed è da qui che dobbiamo iniziare, dalla pelle del tempo⁷, quasi fosse una superficie vivente, carezzevole, allo stesso tempo rigida ed elastica. Dove finisce una carezza e inizia la

6 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, tr. it. di Massimo Zanini, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 68.

7 Splendido accostamento fisico-temporale di Gérard Grisey che, nel suo saggio di commento al brano *Tempus ex machina*, confronta gli usi diversi che in musica si fanno del tempo, distinguendo tra scheletro, carne e pelle del tempo.

pelle? È lo stesso problema del "tra", del respiro: quando finisce l'inspirare ed inizia l'espira-
re? C'è un momento di ritorno, un momento di sospensione, di cambiamento. Di contat-
to invisibile. Sembra un fluire spaziale (per la carezza) temporale (per il respiro) unico ed
uniforme, eppure c'è anche una divisione, un apertura spazio-temporale altra, che non
permette di dividere tra pelle-mano/inspirazione-espiazione. È lì il nostro confine che
confina tenendo uniti, separa amalgamando. È la sospensione della temporalità, è l'accesso
cairologico ad una dimensione altra, che, credo, solo l'atto d'amore e l'atto musicale rie-
scono a regalarci:

«Il punto di fusione è l'immediatezza, per cui, come l'erotismo, anche la musica vive l'istante, la successione de-
gli istanti che sorgono l'uno nell'estinzione dell'altro. Questi istanti non si danno tutti dispiegati [...] ma uno
vive nella morte dell'altro, come i gesti erotici che si susseguono cancellandosi, perdendo convulsamente la loro
successione e affidando la loro memoria ai sensi, perché questa è l'autentica condizione dell'uomo, a cui non è
dato l'eterno se non per rapidi e fugaci assaggi, e non elevandosi, ma incarnandosi. [...] Brevi istanti sono con-
cessi all'uomo per accogliere l'eterno. Musica e sensualità sono i veicoli e i mediatori, ma per questo occorre es-
sere all'altezza della sensualità, e saper avvertire nella musica lo spessore della carne toccata e fuggita. Qui a
reggere il tutto è la forza della consistenza in cui risuona sia la rapidità di una nota, sia la leggera pressione di
una carezza»⁸.

8 Umberto Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 158.

È quando il tempo ci carezza, quando noi accarezziamo il tempo che abbiamo accesso, immediato ed istantaneo ad una visione altra, non riduttiva né riduttivistica di ciò che esso è. Ci viene incontro, ci scontra, ci tocca e fugge. E quel momento che subito diventa attimo passato ricordato nella memoria dei sensi è rivelativo della portata, dell'importanza, della sfuggevolezza del nostro relazionarci al tempo (e alla musica, quasi come fossero la stessa cosa), è un evento che ci visita, ci coglie di sorpresa, si mostra a noi in tutta la sua evidenza, e subito corre via, non si lascia afferrare. Lascia soltanto una scia mondana di sé, un alone, un ricordo. E subito dopo noi torniamo nella dimensione cronologica. Nell'oggettivazione di Tempo, nell'avere o non aver tempo, essere o non essere in tempo. Nella "data".

Il tempo si fa sentire, si rende toccabile. Noi sentiamo il tempo sinesteticamente, come un tutto, lo percepiamo, lo tocchiamo, lo vediamo. Ecco qui il punto di tangenza rivelativo tra musica e tempo. La musica fa "sentire" il tempo. Il tempo fa "sentire" la musica: ciò non inteso in modo banale, cioè ricorrendo all'ormai trita e fin troppo condivisa idea che la musica sia l'arte temporale per eccellenza, la più astratta e spirituale, ma nel senso di apertura altra che ho tentato di abbozzare appena sopra.

Già da queste poche battute capiamo che la carne al fuoco è molta. Molte saranno le idee, le pratiche, le intuizioni che dovremo analizzare. Alcune per essere poi accantonate come visioni riduttive e semplicistiche, altre per diventare l'armatura della nostra concezione e del nostro sentire. Interrogheremo per questo la tradizione, la cultura comune, alcuni filosofi, la musica sia colta che meno colta, e soprattutto dialogheremo molto apertamente con un compositore (non l'unico, certamente, ma forse il più dedito a tale scopo) che ha fatto della rifondazione della concezione temporale la chiave compositiva di tutta la sua estetica, sia musicale, che di vita: Morton Feldman.

PRIMO ATTO

CAPITOLO PRIMO
IN PRINCIPIO ERA IL VERBO

*«La vita senza la musica
sarebbe un errore»*

Friedrich Nietzsche

1. Quando l'inizio ebbe inizio

Dobbiamo iniziare il nostro viaggio dall'inizio, da dove tutto ha inizio, dove tutto prende forma. Dobbiamo andare indietro, fin dove il tempo ha origine, fin dove la musica ha origine. Interrogare questa apertura originante, scrutarla da vicino, nella nostra lontananza temporale, e provare ad intravedere in quale modo potrebbe – eventualmente – essere rivelativa. Per farlo ci riferiamo immediatamente ad alcune note imprescindibili per gettare le basi del nostro percorso, e trovare *l'inizio* dell'inizio:

«Per designare un'“origine che non ha origine” è necessario trovare una parola che in qualche modo aggiri il prima e il dopo della successione: evidenza che ancora ampiamente risuona nel termine “origine”. A tale scopo ci sembra più consona la parola tedesca *Ursprung*, tradotta abitualmente con origine, ma la cui etimologia è caratterizzata da ben altro senso e perciò offre dell'origine una versione modificata. Nel suo etimo più proprio, infatti, *Ursprung* non suggerisce affatto un'idea di provenienza ma indica piuttosto un *improvviso* – appunto *ur – balzar fuori*: una sorta di colpo di pistola, un aprirsi e insieme uno stare dell'apertura medesima senza che vi sia né prima né dopo. Per capirci, un po' tra il *chaos* esiodeo e il Big Bang»⁹.

Eccolo qui il nostro inizio: l'inizio stesso. Un improvviso balzar fuori, un'improvvisa apparizione non originata ma originante. E come altro potrebbe essere designato il nostro inizio se non tramite la sua parola, il suo dire? In primis – almeno per quanto riguarda l'unico punto di vista che dell'inizio possiamo avere, nella prospettiva del nostro ora – era l'origine: *Ursprung*, ma l'origine era la parola, la parola fattasi carne, concreta, viva: la parola che (ci) si pronuncia. Il silenzio cosmico che si articola e crea in parola¹⁰. Parola fondante e fondativa che trae la sua esistenza da quel *chaos*, brodo primordiale che si dice

9 Salvatore Natoli, *Parole della filosofia o dell'arte del meditare*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 104.

10 Per quanto riguarda un approfondimento di questa prospettiva “creatrice” del silenzio, che qui non posso sviluppare senza andare fuori tema, rimando al mio *Estetica del silenzio*, dove, nella seconda parte, basandomi su un bellissimo testo di Max Picard, *Il mondo del silenzio*, elaboro un'originale metafisica del silenzio, che calza a pennello con l'origine della parola appena detta. Per quanto riguarda l'idea di creazione come discorso di Dio, si veda l'opera di Ferdinand Ebner (in particolare *Frammenti pneumatologici*).

preceda l'inizio dell'universo. Come se fosse stata un'inane parola ad accendere potentemente la miccia esplosiva del Big Bang. Da un silenzio/nulla "eterno" è scaturita una parola che ha detto: mondo. Ecco il primo ticchettio del tempo, il suo primo farsi sentire.

Ma se "in principio era il Verbo", se in principio era il discorso, in principio era anche l'ascolto, l'ascolto del discorso, del Verbo creatore. Ecco l'inizio del nostro ascoltare, del nostro prestare attenzione alla musicalità appena nata. Allora in principio era il silenzio, dal quale è scaturita la parola, e nel momento stesso in cui c'è parola c'è ascolto. La parola, con la sua sonorità, la sua musicalità, si fa "materia" che corre per l'aria infinitamente e cerca orecchie che la possano udire, per renderla vera. Altrimenti che parola sarebbe? Sarebbe sprecata se nessuno potesse ascoltarla. Poniamoci in ascolto dunque: forse l'origine, forse il silenzio che prende parola, che dal caos si fa ordine, ci illumina e ci fa comprendere qualcosa di nuovo, nuovo a noi, al nostro mondo.

Silenzio? Come può esistere qualcosa prima dell'origine che permetta la nascita dell'origine stessa? Cage, non molti anni fa, l'aveva detto chiaramente:

«there is no such thing as silence»¹¹.

Dunque, il silenzio non esiste, eppure è una cosa di preliminare importanza. Come interpretare queste parole? In che modo possono essere utili al fine di ciò che qui è ricercato? Credo che siano rivelative per una cosa davvero fondamentale: se si dà credito a quanto Cage afferma (lo ricordo per inciso: lui, per confermare quanto appena citato,

¹¹ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1973, p. 191. «Non c'è nulla (di così importante) come il silenzio» o «il silenzio non esiste».

entrò in una camera anecoica, perfettamente insonorizzata, alla ricerca del puro silenzio, ma, dopo essersi abituato al "rumore" e ronzio del silenzio, si accorse che percepiva due suoni, le vibrazioni acute del suo sistema nervoso, e quelle gravi del movimento del cuore e del fluire del sangue: ergo non esiste silenzio puro (addove c'è attività, vita), si conclude che ci sia sempre un'attività sonora presente nel mondo, ci siano sempre delle vibrazioni, delle onde acustiche che vagano per lo spazio alla ricerca di un recettore pronto ad accoglierle. E che dunque, il suono esiste fin dall'inizio dell'esistenza stessa, è stato – sempre – al suo fianco. Qui potrebbe far eco una bellissima frase di Guglielmo Marconi, citata a memoria: «Il suono non muore mai: se noi fossimo capaci di avere uno strumento abbastanza sensibile da cogliere il suono nella sua permanenza riusciremmo ancora ad ascoltare il discorso della montagna di Cristo»¹². Marconi, dimostrando anche matematicamente l'asintoticità della curva del suono nello spazio, inizialmente molto rapida, ma via via sempre più infinitesimale, ma mai nulla, ci suggerisce che non è il suono ad iniziare e finire, ma siamo noi a non avere capacità uditive tali da poter sentire presenze sonore infinitesimamente piccole, eppure, a sua detta, presenti.

Al di là della veridicità tutta da provare di queste affermazioni, ciò che davvero conta è lo spirito con cui sono state pronunciate. Siamo in un Uno, unico grande mondo vitale, sonoro. E finché c'è produzione, c'è lavoro, c'è vita, allora c'è anche mondo, c'è vibrazione, suono, movimento, e in un certo modo anche musica, organizzazione più o meno volontaria del suono. E nello scorrere di tutto ciò, nel suo movimento, si dà il tempo.

Dunque tempo e musica appartengono co-originalmente l'uno all'altra, nascono e si sviluppano in un qualche modo insieme. Che poi il nostro contemporaneo dire "musica"

¹² Ho preso questa citazione da una puntata radiofonica di Radio3 Suite Lezioni di musica, del 24/09/2011.

implichi delle determinazioni culturali estremamente variegata e stratificata nel corso del tempo, è tutto un altro discorso, che verrà brevemente affrontato più avanti. Per ora ci limitiamo a concepire i termini tempo e musica nel loro aspetto primario e "pre-culturale", nel loro essere sentiti come, in primis, attività, percezioni, della vita (sempre che queste siano possibili all'esterno di una cultura data). Non vogliamo qui fare un'analisi antropologica del significato primo di queste esperienze nell'uomo, ma piuttosto usare alcuni spunti di carattere generale che ne possono conseguire al fine di trovare un ancoraggio di partenza solido per il nostro argomentare.

Il nostro dubbio, soggiacente a tutto ciò, è che non esista differenza tra tempo e musica, ma che, al contrario, l'una sia il parlare dell'altra, l'uno il divenire dell'altra. Il tempo canta la musica, la musica muove il tempo. Ma questo è un altro libro, tutto da scrivere.

2. Ritmo: Tempo.

Se in principio era il verbo, la parola, dalla parola, da una parola, dobbiamo iniziare. E la prima parola che ci viene in mente, è una parola che accompagna il nostro vivere in tutta la sua durata, il suo durare, il suo tempo, appunto: il ritmo. Fin da subito impariamo a stare al mondo basandoci su un esperire che si fonda su una ritmica quasi naturale che cadenza gli stadi del vivere e della vita. Ritmicamente ascoltiamo il nostro respiro, fondamentale ricomparsi dell'uguale protratto quasi all'infinito, per lo meno, finché c'è vita; il nostro battito cardiaco e il fluire del sangue, con il continuo e non sempre uguale a sé battere e ribattere del nostro cuore. L'eterno ritorno dell'uguale della nostra quotidianità, lo

scorrere della vita e di tutta la sua fisiologia, una pulsazione interiore, quasi metronimica, ma mai totalmente regolare, che cadenza il nostro vivere, il nostro scorrere e divenire.

Ma prima del significare, del significato di una parola, c'è la parola stessa, quello che essa stessa, nel suo risuonare dice e suggerisce. Dunque ascoltiamo l'etimologia di ritmo:

«Ogni fenomeno musicale scorre in una dimensione temporale con una certa "forma" o "ritmo". L'antico termine *rhythmos* (lett. "forma", "figura") sembra appunto derivare, secondo l'etimologia più accreditata, dal verbo *rheō*, che significa "scorrere", "fluire", e si configura come termine chiave nella concezione della *mousikē* greca»¹³.

Ecco cosa il ritmo ci dice: appartenenza allo scorrere, al fluire della vita, degli eventi, del tempo. E lo possiamo capire da considerazioni di carattere davvero quotidiano, dalle esperienze che noi stessi facciamo nel vivere il tempo giorno per giorno. Il ritmo del giorno e della notte, del cambiare del tempo, il ritmo delle stagioni, il continuo cambiamento. Il ritmo dell'anno. E poi c'è il ritmo del nostro corpo, sotto tutti i suoi aspetti. Il ritmo del nostro camminare, del nostro muoverci nello spazio a noi circostante. Il ritmo del nostro respirare. Il ritmo della nostra parola. Suono articolato che non possiamo non usare per vivere autenticamente nel mondo. Ecco che forse c'è qualcosa di intensamente rivelativo in queste considerazioni quasi banali. Come ci presentiamo al mondo se non attraverso un suono? Forse non gradevole, forse non "musicale", ma la prima cosa che un bambino appena nato fa, è piangere, gridare, farsi sentire, come se

¹³ Eleonora Rocconi, *Il tempo musicale nelle fonti dell'antica Grecia*, in Gianmario Borio, Carlo Gentili, *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, Carocci, Roma, 2007, p. 249.

pronunciasse il suo primo: eccomi qui, e lo fa con la forma più immediata che trova, un grido, un lamento.

Dunque il nostro vivere ritmicamente, secondo lo scorrere del mondo, è qualcosa di, vorrei dire, quasi naturale e insito nell'esistenza stessa. È il nostro ritmo che inaugura il tempo, e il nostro aprirci allo spazio che determina il ricordo e il cadenzamento di quella cosa tanto astratta quanto estremamente concreta e fattuale che è il tempo. Ci troviamo ad affrontare e significare un continuum che vediamo come opposto a noi, come qualcosa contro cui scontrarci, o comunque, almeno, incontrarci: il tutto scorre eracleo. Se ascoltiamo l'eterno ritorno dell'uguale della nostra ritmicità e proviamo a concretizzarlo in qualcosa di oggettivabile, di condiviso, in modo tale da poter, convenzionalmente, riferirci ad un medesimo scorrere, medesimo fluire, senza dover ogni volta comprendere una visione affatto personale, e unicamente privata della ritmicità, allora quasi inconsciamente ci accorgiamo, solo a posteriori, di aver fatto una cosa nuova, di epocale importanza: abbiamo inaugurato il tempo. Facciamo in qualche modo cultura, ci basiamo su un sentire comune, sociale, del gruppo di uomini al quale apparteniamo, e così riusciamo a dare una regola a quel fluire tanto indistinto quanto immediato che ci appartiene originariamente. Solo così può esistere quel dato temporale da cui tutto il nostro dire era iniziato, la data. Solo così nasce la possibilità di potersi accordare secondo dati direi quasi oggettivi (più o meno, a seconda della cultura, e dell'epoca storica a cui ci si riferisce), solo così il mio fluire interiore è compatibile col tuo fluire interiore, e, secondo convenzione, possiamo liberamente parlare dell'uno e dell'altro, capendoci. Capendo il quando di un discorso (questo anche grazie a convenzioni più o meno strutturate).

Ma di nuovo, prima di qualsiasi ulteriore analisi più approfondita, prima di qualsiasi salto nel tempo e di qualsiasi argomentazione sul tempo stesso, ascoltiamo, al pari di quanto avevamo fatto con ritmo, cosa la parola tempo ha da raccontarci:

«*Tempus* deriva dal verbo *temno*, che afferisce in ultima analisi alla radice *tam*, indicante appunto l'azione dello scindere»¹⁴.

Dunque scindere, dividere, suddividere. Rendere discreto un continuum, punteggiare un unicum, fissare coordinate in uno spazio infinitamente lungo (inteso come spazio temporale). Ecco così, in primis, quasi fin troppo semplicemente o semplicisticamente, che il tempo è qualcosa di "utile", non di primigenio, ma qualcosa di costruito. Qualcosa che nasce dalle nostre vite e ci aiuta ad orientarci nel flusso continuo ed indistinto del pulsare vitale. Con Kant. Contro Kant. Con Kant: perché, come da lui argomentato, il tempo è una forma a priori dell'intuizione pura e dunque nasce e vive soltanto all'interno della coscienza umana, dell'intelletto pensante, e non è presente, dato al di fuori di questa, nella natura extra-umana. Contro Kant: perché, secondo noi, il tempo non è una forma a priori che poi, assieme allo spazio, ordina in successione e contiguità tutti gli accadimenti e gli oggetti del mondo, ma, umano troppo umano, il tempo è un costrutto culturale, una forma che nasce grazie all'esperienza, e che solo ex-post, diventa primaria, e, pare, predeterminante qualsiasi altra cosa, e dunque a priori¹⁵.

Tempo, dunque, come misura, misura e contenimento del ritmo. Tempo come misura della dismisura, o meglio, dell'incommensurabile. Nella vita, ma anche nella musica. La nostra prospettiva, la nostra capacità visiva coglie l'infinito su cui vive, e l'orienta entro uno schema, appunto, prospettico. Non una piatta bidimensionalità dove tutto sta a

¹⁴ Massimiliano Locanto, *Tempo ed eternità tra filosofia e teoria musicale altomedievali*, in *ivi*, p. 262.

¹⁵ Si rimanda qui, per qualsiasi confronto ed approfondimento alla *Critica della ragion pura* di Kant, in particolare al capitolo *Estetica trascendentale* dove la trattazione sul tempo trova spazio ed è profondamente articolata.

fianco di tutto, ma una misura che permette di dare pesi, grandezze, tempi diversi a cose, eventi, oggetti diversi. Misura che rende tangibile l'incommensurabile del mondo. Ma quale mondo? Il mondo di oggi, ventunesimo secolo? Il mondo di ieri? Il nostro mondo? O quello altrui? Perché, alla fine, anche il concetto di mondo è qualcosa che dipende dalla relazione che con la realtà vissuta e vivente si ha. Che forse anche il mondo cambi con il cambiare delle persone? Con l'evolversi dell'uomo e della sedicente civiltà? Ma se il mondo cambia, se cambia, appunto, la Weltanschauung, forse allora, con essa, cambia pure la comprensione di eventi apparentemente uguali, e la loro interpretazione. Se il mondo cambia, cambia anche il tempo che lo misura¹⁶. Da una considerazione tanto semplice scaturirà una conseguenza di capitale importanza per quanto riguarda il nostro indagare, perché darà il la ad una indagine eminentemente situata e dunque scardinata dalla rappresentazione quasi metafisica (vorrei dire ipostatizzata) che oggi abbiamo di concetti comunemente compresi come imprescindibili, quali nella fattispecie, per il nostro lavoro, i concetti di musica, tempo e temporalità.

Vorrei dunque aprire una piccola parentesi per capire come il concetto di misura stessa, nel corso dei secoli, abbia subito profonde modificazioni e abbia consentito, de facto, un cambiamento epocale e profondamente importante per quanto riguarda la Weltanschauung del nostro mondo, occidentale, tecnico, scientifico, filosofico (e, aggiungerei, musicale).

Un confronto filosofico tra noi e il "prima" non può che iniziare laddove la filosofia stessa ebbe inizio: il mondo greco. E la domanda suona così: cos'è la misura? È un insieme di regole preesistenti, dunque date all'uomo, secondo le quali viene stabilito un'ordine di

16 Basti pensare, quale esempio emblematico, la diversa concezione dello scorrere temporale che si trova tra la cultura greca e quella occidental-giudaico-cristiana: circolare, o al massimo spiraliforme per la prima (con il ripetersi del mondo e dei tempi), linea direzionata al divenire per la seconda (dunque con un inizio, uno scorrere, e, importante novità, una fine).

comportamento? Oppure è l'uomo che, dovendo fronteggiare lo smisurato del mondo, è costretto a darsi regola da sé, a dare misura a ciò che misura non ha, a «gettare ponti sull'abisso»¹⁷? Due opposte concezioni, che si ricollegano a due diverse, e a volte opposte culture, quella greca, e quella giudaico-cristiana. Iniziamo dai nostri padri ellenici:

«I greci – lo si sa – ebbero nella “misura” la loro *cifra* filosofica fondamentale; è la misura il contrassegno della loro cultura. E a essa è direttamente connessa la razionalità. [...] Ma che cos'è l'incommensurabile dei greci, come lo possiamo cogliere? Esso nasce dal confronto con il potere soverchiante della *physis* sulle determinazioni, dalla constatazione dell'eccedenza di essa – come forza generativo-distruttiva – sulle forme che produce. La natura è ebbra e crudele e ogni determinazione finita si trova collocata, fin dal suo inizio, in un gioco più grande e più potente di lei»¹⁸.

Dunque, per i greci, in primis è la natura, è con essa che ci fronteggiamo, è essa che ci si stende davanti, e dunque essa dobbiamo misurare, in un atteggiamento sia razionale che etico (in quanto il dare misura implica il darsi una regola di condotta, di comportamento, verso gli altri e verso la natura stessa). Ecco qui la dialettica chaos/cosmos in tutta la sua profondità. Chaos fondativo e “naturale”, cosmos come mondo regolato dalla misura umana. Grazie alla misura è possibile la razionalità, nel senso del sapere, del contare, del misurare, entro i limiti del “naturale”.

Totalmente differente il paradigma che sta alla base del pensiero occidentale, e dunque

¹⁷ S. Natoli, *Parole della filosofia*, op. cit., p. 115.

¹⁸ Ivi, p. 116.

giudaico-cristiano, fondamentale per la nascita di una nuova razionalità, che poggia su tutt'altri parametri, e che fonda le basi di un sapere scientifico (e tecnico) che prima non si avrebbe mai potuto avere.

«L'idea della misura cambia nella tradizione ebraico-cristiana. Se presso i greci era la natura – nella sua potenza, nel suo farsi e disfarsi, nel creare forme e annientarle insieme – a eccedere l'uomo, nel giudeo-cristianesimo è Dio a eccedere uomo e natura. È Dio lo smisurato, lui – e lui solo – l'incommensurabile. Dio è il *tutto* – nulla infatti esiste al di fuori di lui – e insieme e paradossalmente è il *totalmente altro*. Inevitabile, qui, la sdivinizzazione della *phusis*»¹⁹.

Con la nascita del cristianesimo, assieme alla sua matrice ebraica, la concezione cambia totalmente. È Dio che crea il mondo e le sue leggi, non è l'uomo che se le costruisce. Dunque ora è la volontà del Dio creatore a fondare ciò che ci circonda, e anche la natura, persa la sua autonomia ed evidenza è relegata ad opera di Dio, è costruita secondo le Sue leggi, e creata dal nulla, *ex nihilo*. Le leggi di natura esistono solo grazie a questo nuovo modo di concepire il mondo, perché presuppongono che ci sia stata una volontà all'apice della creazione che queste leggi ha voluto e che le abbia disposte «*pondere et mensura*»²⁰, con esattezza. Dunque per conoscere le leggi della natura dobbiamo conoscere il punto di vista di Dio, e da questo muoverci, per ripercorrere a ritroso le tappe (e le leggi governative) della creazione. E se si pensa bene, qui nasce la scienza moderna:

¹⁹ Ivi, p. 120.

²⁰ Ivi, p. 125.

«Senza l'idea di un Dio che crea il mondo e ne definisce contestualmente le leggi – che è il solo a sapere quanti capelli gli uomini hanno in capo – la scienza moderna non avrebbe potuto maturare quell'esigenza d'esattezza e d'infallibilità che la caratterizza. [...] Il Dio ebraico-cristiano ha fatto esplodere il cosmo»²¹.

Ecco il determinante, la causa sconvolgente che ha dato inizio al mondo che noi oggi conosciamo e viviamo. Ecco anche le categorie che noi usiamo per pensare, misurare e vivere. Ecco la nascita di strumenti di precisione per la misurazione scientifica, valevole "universalmente" (o quasi). Nasce il metro, la bilancia in chilogrammi, nasce l'orologio che conta e divide lo scorrere del tempo in modo preciso. Anche prima la suddivisione temporale era usata e di grandissima utilità, ma solo con il pensiero moderno essa ha guadagnato aspetti di esattezza meccanica (e oggi elettrico-elettronica) prima impensabili (impensabili dal punto di vista del pensiero, prima che dalla tecnica stessa) separandosi così da un vivo rapporto con il sentire il tempo, il ritmo della vita e del mondo, e universalizzandosi, facendo sì che in tutto il mondo vi sia la stessa ora, e che le uniche differenze siano soltanto determinate dal fuso orario.

Ma oltre a tutto ciò, c'è anche una complicazione di cui dobbiamo rendere conto, (e che più oltre ci illuminerà e sarà fondamentale per il nostro parlare di musica): la morte di Dio annunciata da Nietzsche²². Ora che il mondo è senza Dio, senza il suo creatore e regolatore, non esiste più un'autorità che garantisce l'esattezza e la misura del mondo. Spetta a noi andare avanti, trovarne una nuova.

21 Ivi, pp. 126-127.

22 Affermazione che qui ha, come unico scopo, quello filosofico e di ricerca, e che nulla vuole dire di teologico/fideistico.

«Oggi abitiamo in uno spazio acosmico – senza più alcun Dio – e non possiamo altrimenti misurarlo se non muovendoci, passo passo, in esso. L'infinito in cui siamo allocati è la cifra della nostra finitezza e nel contempo l'ambito della nostra responsabilità da cui non possiamo esonerarci, pena la nostra estinzione»²³.

Ecco che, *mutatis mutandis*, queste argomentazioni generali riguardanti le prospettive culturali e filosofiche del nostro mondo moderno, e di quelli passati, si rivelano fondamentali se applicate al concetto che qui noi abbiamo caro, quello di misura, e secondariamente di tempo/temporalità, e torneranno poi utili – soprattutto queste ultime battute – per fare un collegamento immediato, e profondamente importante con la musica delle avanguardie primo-novecentesche e della sperimentazione (sia artistica che musicale) della seconda metà del secolo scorso.

3. *Ritmo: musica.*

Ma prima di entrare nel profondo del nostro discorso, prima di analizzare dettagliatamente ciò che in questo lavoro ci siamo preposti, prima di andare ad interrogare direttamente – nella convinzione che sia l'esperienza singola, concreta e quotidiana a darci punti di contatto estremamente importanti per corroborare con spessore realistico le tesi

²³ Ivi, p. 128.

teoriche che abbiamo in mente – una voce che ha occupato uno spazio davvero importante nell'ambito della sperimentazione musicale post-avanguardista, anche se spesso poco considerata, e ancora meno citata, dobbiamo ancora muovere alcuni passi introduttivi che ci permettano di meglio collocare il nostro discorso in uno spazio più vasto e culturalmente, quasi interdisciplinariamente, includente. Un primo inquadramento abbastanza generale è stato compiuto al riguardo del panorama filosofico-teorico che sta alla base delle considerazioni, più specifiche, e all'interno di una semantica più circoscritta – quella musicale – che via via troveranno posto nel nostro lavoro. Un ulteriore passo fondamentale che ora bisogna fare per non perdere di vista il paradigma entro cui ci muoviamo è quello di delineare per sottili pennellate e lievi sfumature l'ambito più prettamente musicale, mostrarne genesi, struttura e storia, sempre per rapidi cenni, senza la pretesa di voler racchiudere in sistema il tutto musicale, ma piuttosto concentrando l'attenzione su quegli aspetti fondamentali che poi verranno irreversibilmente messi in discussione con la contemporaneità.

Se prima abbiamo mosso i nostri passi da alcune considerazioni preliminari riguardanti caratteristiche quasi "vitalistiche" dello spazio sonoro, ora continuiamo, avvicinandoci un pochino al percorso che più oltre si intraprenderà, seguendo queste tracce. Se precedentemente siamo partiti dal ritmo, dal suo aspetto vitale-fisiologico-naturale, e abbiamo approfondito i suoi legami con il tempo, ora, parallelamente, partiamo dal ritmo e cerchiamo di capire in cosa differisce e in cosa si identifica con la musica, con il musicale, con la musicalità, e quali sono i rapporti che il binomio ritmo-musica acquista poi nel corso della storia del mondo per la nostra cultura. E facciamo così perché convinti che il ritmo permetta l'analisi di un rapporto diretto e privilegiato tra due mondi nettamente separati, ma che molto, in realtà condividono. Se parliamo di tempo, se parliamo di musica, lo possiamo fare grazie al loro denominatore comune, il ritmo, entità che co-

appartiene ad entrambi, ed entrambi fonda e sostiene.

Di nuovo, vorrei partire da considerazioni banali, semplici, quotidiane. Cos'è la musica? Come identificarla e intenderla? Domanda annosa e forse di difficilissima soluzione. Comunemente si intende per musica un evento sonoro determinabile nel tempo, dunque con un inizio e una fine, costruito grazie all'organizzazione di altezze, durate, timbri, sonorità ben determinate. Questo contenitore comprende dunque una serie davvero vasta di realtà sonore: canto, suono di uno strumento, canzoni, opere classiche, musica leggera, musica colta, da camera, da concerto, sinfonica, teatrale, colonne sonore, musica elettronica, sintetica, ecc. Però a ben pensarci, già con questa semplicissima determinazione, ci si accorge subito che quella che noi abbiamo in mente è un'idea di musica altamente strutturata, e se andiamo a cercare le sue radici storiche, scopriamo che in realtà non è un evento poi così antico, ma piuttosto, la musica, nella sua concezione di opera conclusa, è qualcosa di squisitamente moderno (a maggior ragione se consideriamo la nascita della disciplina musicale come autonoma rispetto alle altre arti). Ma procediamo con ordine.

La musica comunemente percepita, oggi, è fondamentalmente divisibile in due categorie: il concerto, l'esecuzione, il live, da una parte, l'ascolto privato, la registrazione sempre disponibili e sempre uguali a se stesse, dall'altra. Questo implica l'esistenza sotterranea di un concetto di integrità di opera musicale quasi universalmente inteso, ma che in realtà elimina moltissime considerazioni di carattere e moltissime differenze che potremmo altrimenti fare al riguardo. Con il concetto di opera musicale si riesce, infatti, ad abbracciare praticamente tutto l'esistente sonoro-musicale (oggi comunemente inteso), senza grandi problematiche: la canzone rock, come la sinfonia romantica, come il canto gregoriano. Questa integralità d'opera è sicuramente una conseguenza della nostra concezione temporale lineare, che ha un punto d'origine, uno svolgimento e una fine.

Dunque tramite il nome di un'opera, ad esempio, Prima sinfonia di Mahler²⁴, noi possiamo parlare, anche astrattamente, e lontani dall'opera stessa, dal suo risuonare, di struttura, di forma, di organizzazione dei tempi, di durata complessiva, armonia e quant'altro. Possiamo avere sotto mano la partitura originale dell'opera, e con questa credere di tenerne in mano la musica. Mettendo qui tra parentesi tutte le considerazioni semiologiche che potrebbero venire avanzate al riguardo del concetto di opera musicale, se cioè sia la partitura stessa l'opera, il significante, dunque, o se l'opera stia nella sua esecuzione, e a quali livelli poter dare significato (nella dialettica semiologica di emittente-messaggio-ricevente)²⁵, mettendo tra parentesi tutto ciò, dicevamo, riteniamo di poter iniziare la nostra analisi da un dato concreto che già è presente, in modo sotterraneo, fin dall'inizio della nostra analisi. Al di là di tutte le cose che, a livello musicologico si potrebbero dire, e di cose – diverse – che diremo poi, pare che la musica sia, eminentemente e primariamente un'arte temporale. Un'arte che inizia, risuona e poi muore, un'arte che non esiste finché non ritorna in essere:

«ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediatamente dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie»²⁶.

24 Esempio non casuale, che svolgerà una parte in qualche modo rivoluzionaria più avanti, per quanto riguarda l'evoluzione del tempo musicale.

25 Per un approfondimento di carattere musicale delle teorie semiologiche oggi più valide rimandiamo a Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1987, trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino, 1989 dove viene trattato in modo analitico lo specifico semiologico della musica, dunque la sua significazione e i rapporti che intercorrono tra partitura, esecuzione, ricezione (livelli esteso, neutro e poetico).

26 Leonardo Da Vinci, *Trattato sulla pittura*, citato in Michela Garda, *L'estetica musicale del novecento. Tendenze e problemi*,

Sventurata la musica, che inizia e finisce, non è ma diviene. Molto più genuina la pittura che sempre è, mai perisce, mai sparisce né cambia sembianze. La musica invece è costretta a consegnarsi al suo esecutore, e dunque a venire cambiata, a volte ingrandita, adornata, altre invece abbruttita, stilizzata: sventurata lei, come sventurata è la caducità dell'uomo. La musica non è, piuttosto c'è quando è presente, e non c'è più una volta svanita: ritornerà ad essere soltanto quando qualcuno la disotterrerà di nuovo dalla morte per farla vivere nel suo presente sfuggente.

«La musica dunque, lungi dall'essere un discorso lineare e costruttivo, come Platone voleva che fosse, lungi dall'essere lo specchio dell'essere, si muove tra essere e non essere, sempre sul ciglio di un abisso, metafora della vita che, ben lungi dall'essere "fondata", nel "fondo" è senza ragione e senza perché, quindi evento gratuito, *gratia*»²⁷.

Lontana dalla perfezione dell'essere (inteso qui, direi, in modo pressochè totalmente parmenideo), la musica nasce e muore, vive l'istante, lo trapassa, lo ricorda, si proietta nel futuro, nel suo essere progettato, lo fa diventare presente, per poi ricordarlo nel passato, e muore. La musica dunque, in tutta la sua innocenza, ci mostra in modo vivo e lucente, la metafora della vita stessa, ci mostra

Carocci, Roma, 2007, p. 133.

27 U. Galimberti, *Orme del sacro*, op. cit., p. 148.

«l'urto della contraddizione che la vita, la realtà, l'essere sempre portano con sé, e che la musica canta»²⁸.

Questo urto, questa contraddizione emergente e totalizzante, grazie al canto della musica

«si trasforma nel più pacifico e quieto dei movimenti: l'eterno transitare tra vita e morte, tra suono e silenzio, che certissimamente riconsegna sotto nuova forma l'ente estinto alla vita, e la voce spenta a un nuovo disegno sonoro»²⁹.

Quando noi facciamo, scriviamo, eseguiamo, ascoltiamo la musica, insieme ascoltiamo la vita. Così la musica può davvero insegnare qualcosa di importante per una vita autentica e sempre direzionata nel giusto modo. Così è l'ascolto stesso che ci è da monito, che ci permette di concentrarci su una caratteristica davvero profonda, colta in modo nuovo e alternativo, attraverso il fare musica. Ecco quello che Schönberg insegna all'allievo di musica e di armonia:

«egli deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano, e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita. La vita e la morte

28 *Ibidem*.

29 Enrica Lisciani-Petrini, *La "scommessa impossibile"*, introduzione a Vladimir Janakélévitch, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris, 1961, trad. it. di Enrica Lisciani Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2007.

sono contenute nello stesso seme, e nel mezzo sta solo il tempo, cioè nulla di essenziale ma solo una misura che finisce col colmarsi. Da questo esempio deve imparare ciò che è eterno: il *mutamento*; e cosa è temporale: l'*esistenza*... e dunque le leggi le quali vorrebbero passare per leggi di natura nascono dal desiderio di trattare il materiale in una maniera esatta dal punto di vista artigianale»³⁰.

Ecco che la musica, da svenuturata, diventa metafora del vivere stesso. Insegna che l'unica cosa eterna è il mutamento, e che l'estistenza, tanto umana quanto musicale, è qualcosa di temporale, situato, mutevole, cangiante, vorrei quasi dire spazialmente determinato³¹.

Dunque musica ed esistenza, musica e cambiamento: musica e temporalità. Apparentemente, e secondo fonti autorevoli ed accreditate, la musica rende vivo, palpabile, sonoro il tempo. La musica e la successione temporale dei suoni così vengono ad essere una manifestazione epifenomenica di ciò che il tempo stesso sia. Già Leonardo l'aveva intuito, in negativo, facendo un confronto con le altre arti, quelle plastiche o visive. Ancora qui lo facciamo, per andare più a fondo del nostro interrogarci.

«Se l'arte figurativa ha il suo *specifico* nella dimensione dello spazio, la musica, invece, si definisce in senso proprio in relazione a una natura che è sempre – ossia ineludibilmente e specificamente – temporale; come dire

30 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1910, trad. it. *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 37. Corsivo nostro.

31 La questione della spazialità della musica verrà affrontata più avanti, nel nostro Intermezzo, quando si contesterà il binomio classicamente inteso come perfetto e primario musica-tempo.

che quest'ultima è tale solo nella forma di un'irrefrenabile *distensio* nel cui orizzonte il *prima* è sempre altro dal *poi* in virtù di un presente tanto essenziale e pieno quanto paradossalmente e perfettamente in-esistente»³².

Nella musica e grazie alla musica facciamo esperienza dell'insensatezza del tempo, e della musica stessa. Pensiamoci bene. Spesso parliamo di Tempo, di Musica come se fossero cose determinate, tangibili, calcolabili. Nella nostra vita il tempo è un puro oggetto che noi usiamo: avere tempo, utilizzarlo, sfruttarlo, ascoltarlo; e le stesse cose potrebbero dirsi della musica (che spesso e volentieri, soprattutto nella sua classicità occidentale, e poi nel suo decorso romantico e contemporaneo ha ingabbiato il tempo, lo ha spinto ad essere legge di organizzazione materiale). Ma fermiamoci, pensiamo all'istante: cos'è? Come lo determiniamo? Come lo com-prendiamo? È una cosa totalmente impossibile. Nel momento stesso in cui lo penso, in cui lo nomino, l'istante appartiene già al passato. Talmente infinitesimale e sfuggente che per noi non è comprensibile, è inesistente. Lo possiamo pensare sì, come concetto limite, come punto che determina il prima e il dopo, come linea presente che passando, diventa passata, e che si sviluppa lungo un orizzonte proiettato nel futuro. Ma di per sé l'istante non si dà: passa veloce, sparisce. Lo ricordiamo tramite la memoria, oppure lo prediciamo e lo aspettiamo. Eppure tutta la nostra vita, concretamente, vive grazie all'istante, è nell'istante concreto che agiamo, ed è soltanto il presente, tanto irreali quanto imprescindibile, che ci permette di agire, passato e futuro sono soltanto proiezioni, ma mai è possibile retro-agire sul già fatto, né fare quello che poi verrà fatto. Dunque l'istante, e assieme a lui, il tempo, entità tanto concreta e quotidiana si rivela per la sua infondatezza. Per la sua inesistenza, per la sua assurdità. Il

32 Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano, 2007, p. 23.

tempo non esiste, così come Cage ha insegnato che il silenzio, propriamente detto, non esiste. Eppure è fondamentale, eppure, per noi, esiste. Non serve parlarne, non serve farne una filosofia. Lo sentiamo, sappiamo dentro di noi in che modo esiste, solo che non sappiamo dirlo. E così è anche per la musica. La musica è fatta di istanti. Va bene, è stata scritta nel passato magari, o sarà eseguita nel futuro, ma suonata è solo ora. In questo istante sento il suono, lo collego con quello sentito prima, e lo proietto con quello che sentirò tra "un istante", e grazie a questo mio lavoro, nella mia mente riesco a creare una forma pluri-temporale che permette di inquadrare entro un unicum questo continuo ed innestabile susseguirsi di sfuggevoli, inesistenti istanti. Così parafrasando John Cage dico: there is no such thing as Music. E lo dico in inglese, con una frase volutamente ambigua e non unidirezionale e con un unico significato. Tradotta letteralmente significherebbe: non esiste una cosa come la musica, intesa comunemente come fraseologia di: non esiste una cosa così importante come la musica. Ma questo modo di usare no such a thing as significa anche, oppozionalmente inesistenza: non esiste una cosa come la musica, o meglio, Musica. Dunque La Musica non esiste, così come non esistono il Tempo e il Silenzio, così come non esiste la Verità. Se indaghiamo le radici profonde di ciò che noi oggi, europei-occidentali contemporanei, comunemente indichiamo con il termine-contenitore Musica, quasi fosse qualcosa di metafisico, quasi fosse una forma ideale e platonicamente iperuranica che sempre è e sempre sarà, e che, concretamente viene "riempita" dai vari compositori in modo diverso, ci accorgeremmo presto dell'esistenza di un universo solo apparentemente unitario ed astratto, ma che in realtà comprende una storicità concretamente spazializzata. Se pensiamo al periodo d'oro dello sviluppo musicale, a partire dalla classicità fine-settecentesca, per passare al primo romanticismo, poi avanti, nella seconda metà dell'ottocento, al tardoromanticismo per arrivare poi alla svolta

rivoluzionaria³³, che vede nella dodecafonia viennese il suo perno più solido, tutti pensiamo ad opere musicali giganti, fisse nella storia del mondo, pensiamo a nomi altrettanto giganti, nomi che si dice abbiano fatto la storia della musica, per l'appunto. Aura nebulosa che aleggia attorno a nomi come Mozart, Beethoven, Mahler, Brahmes, Strauss, presi nella loro interezza come dei "grandi", oppure opere: si pensi a indicazioni come "la terza di Beethoven" come se si nominasse un'opera universalmente nota, talmente importante che ha un nome, Eroica, o alla prima di Mahler, chiamata indebitamente "Il titano". Pare che esistano dei capisaldi imprescindibili, opere che sono sulla bocca di tutti, "la pastorale", "la corale", ecc. Ma che forse, troppo spesso lasciano il tempo che trovano, e che, oltre all'aurea titanica della loro grandezza svelano un vuoto di conoscenza diretta dell'opera stessa: tutto si ferma al dire: la nona di Tale, la prima di Caio. Dunque esiste una musica, La Musica? Oppure si offrono a noi tante musiche quante le persone che con queste musiche si relazionano (e il numero è enorme, perché, oltre all'artista e al fruitore, come in tutte le arti, nella musica esiste un passaggio intermedio che le altre arti non hanno, il filtro dell'esecutore)? Non è che forse dietro un nome così gigantesco e sedicentemente universale quale Musica, in realtà si celi una fitta rete di relazioni sempre concrete, sempre materiali, storiche, determinate, spazializzate? Non è che in realtà dietro al mito Musica ci siano delle musiche, e dunque delle relazioni, umane, troppo umane?

4. I tempi della musica: storie

³³ Se veramente rivoluzionaria e in quali termini possa così essere compresa lo chiariremo più oltre.

La musica, nel corso dei secoli, ha sempre svolto un ruolo tanto particolare quanto, spesso, ambiguo. L'abbiamo visto: è presente nell'origine stessa della vita, ma, a livello eminentemente pratico, è sempre accompagnata a qualcos'altro. Musica e qualcosa. Musica e rito, musica e mito, musica e poesia. Importante e sempre presente, sì, ma sempre legata a qualcosa, sempre secondaria e accompagnatrice di qualcosa di più profondo, religioso, apotropaico o soteriologico che sia.

Tra tutte le arti, la musica occupava un posto inferiore: differenza non solo qualitativa, ma anche differenza di importanza e grado di "perfezione" (si ricordi qui quanto citato pocanzi: la sventurata musica). Ogni cultura, ogni popolo ha attribuito al rito musicale poteri, compiti e difetti propri. Ma soprattutto la nostra cultura, greco-cristiano-occidentale, ha sempre identificato la musica come qualcosa di inferiore, come una non-arte:

«vi era, pertanto, una cultura che per secoli aveva considerato la musica come una forma di espressione *a parte* e comunque inferiore rispetto alle altre arti, e che spesso l'aveva ritenuta più che altro un mestiere, con ben poco in comune con il mondo dell'arte. [...] Sino alla fine del XVIII secolo la stragrande maggioranza dei pensatori hanno considerato la musica come un'arte inferiore, comunque imparagonabile per valore alle arti maggiori, quali la poesia, il teatro, l'architettura, la scultura e la pittura»³⁴.

Fin dal suo nascere la musica si stacca dal decorso storico, e dal suo conseguente

³⁴ Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 15.

sviluppo, delle altre arti; intraprende una strada tutta sua, separata, e rimane spesso indietro, spesso ombrata dalla luce emanata dalle arti cosiddette superiori.

«La storia della musica sino al XIX secolo è stata di fatto e di diritto una storia separata rispetto a quella delle altre arti. Per una tradizione antichissima che risale ai tempi dell'antica Grecia, la musica è sempre stata considerata per diversi motivi un'arte dotata di scarso o nullo potere educativo rispetto alla poesia, e ciò ha rafforzato l'idea che la musica sia comunque un tipo di arte a parte, con una sua storia, con problemi specifici, un'arte che mette in gioco attività e ricettività diverse rispetto alle arti della parola o anche rispetto alla pittura e all'architettura»³⁵.

Dunque la musica è il diverso estetico, è un qualcosa di autonomo e che in un qualche modo segue le tracce che, le altre arti, avanzando e sorpassando la musica, lasciano. Se pensiamo alla storia della musica propriamente detta, subito ci accorgiamo che questa segue un decorso tutto particolare rispetto alla sincronicità di sviluppo delle altre arti. Banalmente: è solo in un ambito estremamente vicino a noi che scoppia la rivalse musicale e che, in uno spazio temporale molto ristretto si ha un concentrarsi di passi avanti, rivoluzioni, restaurazioni e cambiamenti musicali mai avuti fino ad allora. Basti pensare all'ambiguità del termine classicità: nell'arte visiva, scultorea-architettonica, la classicità, più o meno, risale all'antichità, greca e romana; il classicismo in musica invece è nato appena nel XVIII secolo, ed è durato non alcuni secoli come la classicità delle altre arti, ma al massimo alcune dozzine di anni. Perché la musica ha questa specificità, o, se si vuole

35 *Ibidem*.

difetto? Perché non è esistita una storia parallela alle altre?

«Uno dei caratteri della nostra civiltà occidentale è l'elaborazione di una ben precisa coscienza storica che si basa sul ricordo del proprio passato, sull'ergere a modello momenti particolari della propria storia e, ovviamente, sulla conservazione accurata di tutti i documenti della propria storia secolare e millenaria. La storia nasce proprio dal ricordo e dalla riflessione sul passato e dalla coscienza che il presente in qualche modo si ricollega ad un retroterra in cui si riconosce e in cui affonda le proprie radici. Tutto ciò non è avvenuto per la musica, la quale è cresciuta secondo modalità diverse rispetto alle altre arti, senza elaborare una storia a cui potersi riferire nel corso del proprio tragitto. Infatti la musica, rispetto alle altre arti, ha avuto una storia a parte, o meglio non ha avuto, sino a tempi molto recenti, la coscienza stessa della propria storicità rispetto alle altre arti»³⁶.

Quali sono le cause di uno sviluppo storico tanto particolare e tanto ritardato? Forse inadeguatezza metafisica? Forse mancanza di gusto estetico per quanto riguarda l'organizzazione sonora? O ancora, problematiche concrete, umane troppo umane forse?

«Alcune spiegazioni sono quasi ovvie: la musica, arte del tempo, scompare, svanisce senza lasciare tracce con l'atto della sua esecuzione; le notazioni antiche, rispetto a quelle moderne, sono troppo imperfette per poter servire da valido documento per una sua fedele ricostruzione; anche gli strumenti musicali hanno una vita li-

36 Ivi, p. 35.

mitata nel tempo ed è difficile ricostruirli dopo la loro scomparsa»³⁷.

Oltre a tutto ciò vi è un'altra caratteristica fondamentale, l'oralità della musica, la sua estemporaneità:

«La musica, sino a tempi molto recenti, non viveva molto oltre la sua prima esecuzione, per lo più curata dallo stesso compositore. [...] Indubbiamente l'idea di un'esistenza così precaria nel tempo, affidata per lo più unicamente al breve spazio della sua esecuzione, non poteva non generare una coscienza storica di tipo assai diverso da quella degli altri artisti, i quali sono sempre stati abituati a lavorare non solo per il presente, ma anche per il futuro e in stretto collegamento con il passato»³⁸.

Dunque tutto sommato la storia della musica coincide con l'avvento di una notazione quantomeno efficace, capace di documentare nel tempo ciò che nel presente si è fatto. Dunque nella musica sei e settecentesca possiamo trovare le medesime caratteristiche che la rivoluzione tipografica ha avuto per la razionalità moderna, e possiamo intravedere nel fiorire di innovazioni e nella nascita di una coscienza storica che la musica acquisisce in questo periodo una chiave di volta del pensiero musicale tanto importante quanto il cogito cartesiano per quanto riguarda il pensiero puro.

37 Ivi, p. 36.

38 Ivi, pp. 36-37.

«Sembra che la scrittura alfabetico-fonetica abbia svolto una funzione insostituibile nella costruzione del moderno 'cogito' filosofico e dei suoi effetti: il corpo del suono scompare a vantaggio di una apparente 'idealità' del significato. [...] La stampa garantisce una ripetibilità facilitata da un testo che è fatto per essere sempre e universalmente disponibile. La stampa rende il testo leggibile in solitudine da ciascuno, e contribuisce a 'costruire' l'illusione di universalità di questo 'cogito', come ha osservato McLuhan. La stampa, insieme con la generalizzazione dello scambio mediante il denaro, ha creato condizioni essenziali per il sorgere della moderna individualità»³⁹.

Leggi scrittura alfabetico-fonetica come notazione musicale, leggi 'cogito' come nascita di una coscienza storica musicale, ed il gioco è fatto. Nella scrittura, nel rendere spaziale e contiguo ciò che pare essere temporale e successivo (la musica), si crea la possibilità, da parte del "lettore-musicista", di individualizzare la fruizione di un testo musicale, di privatizzarla.⁴⁰

Ma ciò comporta un rischio molto acuto: sconcretizzare la "musica" di per se stessa e dare carattere di complessità, unicità e compiutezza ad un qualcosa che della musica è solo rinvio, la partitura. Ecco forse dove la storia della musica inizia, da qui. Ed ecco dove iniziano anche i problemi relativi alla significazione di una materia tanto complessa quanto quella del mondo sonoro-musicale. La musica, o forse, quella che è ritenuta essere La

³⁹ Daniele Goldoni, *Fragole d'inverno*, in *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, a cura di Letizia Michielon, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 75.

⁴⁰ Si ricalcano qui teorie molto più estese e articolate di McLuhan, presenti soprattutto nel suo testo, fondamentale, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*.

Musica, inizia qui ad arrogarsi la prerogativa di totalità in sé conclusa, qui diventa opera d'arte tout court.

Se esiste ora una possibile storicità, se possiamo ora interrogare una vera ed autentica storiografia musicale, lo dobbiamo a questa rivoluzione di pensiero e attitudini. Non si vuole certo negare qui l'importanza che le altre storie di musiche particolari hanno avuto, dalla preistoria alla modernità. Quello che piuttosto noi vogliamo evidenziare è che la nascita di una consapevolezza ben sviluppata nasce soltanto in epoca moderna. Prima le "avanguardie" musicali erano pressoché personali, o al massimo estese a livello di "bottega", di un compositore, e non avevano caratteristiche totalizzanti come quelle che la svolta, soprattutto sei-settecentesca, ha portato. Spesso infatti, come accade anche nelle altre arti, anche la musica aveva compito di accompagnamento. Pensiamo soprattutto al ruolo liturgico delle arti: alle rappresentazioni sacre medievali e della prima modernità, alle architetture sacre, alle sculture per chiese. Così anche moltissima musica era musica sacra, e, molto spesso, causa la sua fugacità nel tempo, spariva una volta eseguita: dunque musica sempre presente, ma coerente fino nel profondo del suo essere, essere solo per la sua esecuzione.

Dunque, ancora ci chiediamo, che cos'è Musica? Quando c'è musica? Si può parlare di musica propriamente detta solo per la sua manifestazione ben organizzata moderna e contemporanea? E tutto il resto? Come adattare allora questo contenitore musicale? È quella musicale una categoria (artistica) fissa, universale, univoca? Oppure con musica si intendono molte, troppe cose? Togliamo allora quell'alone di sacertà che obnubila le vere radici del fenomeno musicale, scaviamo, andiamo in profondità e scoviamo la vera radice del musicale: umana, troppo umana!

5. *Una musica dei tempi*

Se tali sono le premesse da cui muoviamo il nostro viaggio, non possiamo non riscontrare un certo imbarazzo nel parlare di musica come qualcosa di grande, unico, sempre uguale a sè. Certo però dobbiamo parlarne. Per togliere questo problema radicato fin nel profondo dobbiamo usare anche noi un metodo radicale, un ragionare rizomatico che ci porti fin nella genesi del nostro dire e che ci permetta di cogliere con coerenza e pienezza il significato di parole che troppo spesso usiamo con semplicità e frequenza, senza avere ben chiara la storia del loro significato.

Lo si è accennato più volte

«non si tratta dunque di una riflessione sulla musica in quanto arte dalle caratteristiche universali: non vi è una musica *in abstracto*, ma tante musiche nella storia e soprattutto tante idee di musica nelle varie civiltà. Qui si tratterà dell'idea di musica e delle riflessioni sulla musica della nostra civiltà occidentale e cristiana. Importante sottolineare non solamente *occidentale*, ma anche *cristiana*, in quanto il cristianesimo [...] ha giocato un ruolo di primaria importanza nel delineare la civiltà musicale del nostro mondo e il suo modo di concepire e praticare la musica»⁴¹.

La musica non nasce come arte, solo con il tempo acquisisce tale importanza. Le

41 E. Fubini, *Estetica della musica*, op. cit., pp. 23-24.

prerogative su cui la musica si basa, insomma, possono essere molto variegata e differenziate. Quella che più si avvicina al contesto occidentale moderno è quella estetica. Ma non è nata come estetica, lo è diventata, grazie alla contestualizzazione culturale che ha subito, grazie agli influssi di un modo di pensare, lo abbiamo detto alcune pagine sopra, giudaico-cristiano-occidentale e lo abbiamo ripetuto in questo ultimo passo citato. Dunque

«la progressiva conquista da parte della musica di uno *status* prevalentemente estetico è una vicenda propriamente occidentale e cristiana, in cui altre culture non si riconoscono perché in esse la musica assolve a tutt'altra funzione»⁴².

Ecco il nostro problema della limitrofia, da cui tutto era partito. Abbiamo un concetto presente in qualsiasi civiltà: la musicalità, la sonorità, l'organizzazione del suono. E abbiamo tante idee affiancate di tale concetto quante civiltà esistono. Pare esistere un universale generico che raccoglie entro sé molte diverse e convergenti idee situate culturalmente e differenti da civiltà a civiltà. Limitrofe, appunto, ma non uguali. Vediamo allora cosa c'è in questo gap, in questo respiro che intercorre tra l'una e l'altra, cosa differenzia e cosa unisce.

Molte variegata e diversamente approfondite ricerche per dare sostegno a tale tesi sono state effettuate da una disciplina musicologica di recentissima fondazione, l'etnomusicologia. L'incontro con culture diverse ha portato a cambiamenti davvero profondi di prospettiva, mostrando che la nostra, è soltanto una tra le tante possibili

42 Ivi, p. 23.

strade. Parlando dei profondi ed evidentissimi cambiamenti che all'inizio del XX secolo la musica occidentale e colta subisce, Giannattasio ci suggerisce che

«non possono esservi dubbi che tale cambiamento vada soprattutto ascritto alla rivoluzione antropologica realizzata nel XX secolo e, più in particolare, ai risultati dell'indagine etnomusicale. Gli etnomusicologi hanno infatti accertato che non vi sono società umane, per quanto ristrette e isolate possano essere, prive di una qualche produzione simbolica attraverso il suono, dimostrando nei fatti che il ricorso a una dimensione espressiva musicale è un comportamento umano universale, tanto quanto il linguaggio o l'organizzazione sociale. Naturalmente, così come esistono società e lingue diverse, anche il modo di organizzare il sonoro in forme e comportamenti musicali può variare considerevolmente da una cultura all'altra, in base alle diverse condizioni storiche, economiche e culturali nelle quali i vari sistemi musicali si sono realizzati e stratificati»⁴³.

Ecco la genesi del musicale, da stratificazioni culturali diversificate, situate, specifiche, ben delimitate nel tempo e nello spazio.

«L'allargamento del "musicale" all'intero universo umano è andato così a collidere con un'idea di musica che invece era il frutto di "una restrizione ed una specificazione del campo musicale" [Molino] del tutto interni alla storia della cultura egemone dell'Europa. Fu infatti agli inizi del Medioevo che, collocata fra le arti liberali del

43 Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica in una prospettiva culturale*, in *Enciclopedia della musica*, tomo terzo, *Musica e culture*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 2003, p. 979.

Quadrivio, la musica assunse definitivamente la fisionomia di un'autonoma scienza dei suoni, rompendo quei vincoli con l'espressività della parola e del gesto che erano impliciti sia nella *mousiké tekne* dei Greci sia nell'*ars musicae* dei Romani. [...] La delimitazione dei fenomeni musicali a una specifica attività artistica permise dunque di circoscrivere e controllare un tipo di comportamento che invece, nella nostra come in tutte le altre culture, è comune a ogni individuo e gruppo sociale (basti pensare al canto), riducendo la distinzione fra musicale e non-musicale a considerazioni di carattere prevalentemente estetico»⁴⁴.

Mi si scusino le lunghe citazioni, ma credo siano necessarie per determinare con semplicità e chiarezza il nostro problema, e grazie alla loro specificità ci consentano di cogliere immediatamente la complicazione che il nostro argomento ora accoglie ed indaga e ci permettano di meglio capire il valore estetico occidentale della musica come qualcosa, lo ripetiamo, di situato, storico; come risultato di un'evoluzione, e che dunque, come diceva Schönberg poco sopra, porta entro se i semi stessi della sua dissoluzione. Prima di proseguire, ascoltiamo un'ulteriore precisazione che, emblematicamente, ci permette di cogliere con ancora maggiore immediatezza la profondità dei cambiamenti e delle prospettive, tutte cose, queste, che saranno di fondamentale importanza per inquadrare quanto oltre studieremo. Cos'è musica, si chiede Giannattasio; la prima risposta che cerca, è quella del vocabolario:

«Arte di combinare più suoni in base a regole definite, diverse a seconda dei luoghi e delle epoche»: è questa la

⁴⁴ *Ibidem*. Per le citazioni interne ed i rispettivi rimandi bibliografici si rimanda al testo stesso.

definizione di musica, ormai comune a molti dizionari, che si legge nell'ultima edizione del *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli. Ma se lo si considera alla stregua di un qualsiasi documento storico, anche un dizionario può costituire un attendibile indice dell'evoluzione del pensiero in relazione a un mutato quadro di esperienze e conoscenze. Diviene così interessante notare come tale definizione compaia nel *Vocabolario Zingarelli* solo a partire dal 1967 (9^a edizione) mentre dalla prima (1922) all'ottava edizione (1959) alla voce "musica" si leggeva: "Arte di combinare i suoni in guisa che nella forma di melodia, armonia, polifonia, strumentazione, ecc., rendano gli affetti dell'animo o immagini e visioni ideali"⁴⁵.

Cosa è cambiato a metà del secolo scorso? Perché una definizione di vocabolario muta in modo tanto evidente? Non si hanno più "i suoni" ma "più suoni" (dunque ampliamento del contesto sonoro rispetto al modo peculiare di ogni cultura di rendere discreto il continuum). Non si parla più di "melodia, armonia, polifonia", ecc. ma di "regole definite a seconda dei luoghi e delle epoche" (qui è presente la consapevolezza che la tonalità, assieme alla sua armonia e melodia, è solo uno dei possibili sviluppi sonori). Ma soprattutto non si intende più la musica come rappresentante degli "affetti dell'animo o immagini e visioni ideali". La musica allora, ora può anche non essere descrittiva, può anche non essere ideale, può anche non comunicare nessun affetto. Ma ciò lo può solo ora, soltanto in questo periodo storico che ha scoperto l'altro da sé, l'ha indagato, interrogato e spesso integrato nel proprio modo di vivere e lavorare (qui, musicalmente). Prima, occidentalmente parlando, non era musica. Punto. Ora invece è un'altra musica.

⁴⁵ Ivi, p. 978.

Non è che forse aveva ragione Cage a notare, in relazione alla sua opera, un certo imbarazzo critico, scettico alla possibilità di chiamare davvero musica la sua musica? Ma che cos'è allora musica? Cage stesso ci suggerisce che

«if this word “music” is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: *organization of sound*»⁴⁶.

Anche Edgar Varèse ci aiuta in questo senso dicendo:

«Dal momento che il termine “musica” sembra essersi ridotto a significare molto meno di quel che dovrebbe, preferisco servirmi dell'espressione “suono organizzato”, evitando così la tediosa questione “Ma è musica?”»⁴⁷.

Tutta un'altra musica.

È tutta una questione di termini. Termini di vocabolario, dunque: parole, modi di dire, etimologie. Ma è anche una questione di termini: pietre di confine, che delimitano i campi. La musica è il Termine, è la parola, ma insieme anche la zona di confine, la limitrofia, la pietra incagliata nella terra, tra due campi, che rende banale la separazione, la pietra che segna la differenza tra l'aldiqua e l'aldilà di se stessa, ma che, se ben nutrita, sviluppata e indagata, s'ispessisce, diventa grvida di senso, diventa grossa, importante,

46 John Cage, *Silence*, op. cit., p. 3. «Se questa parola “musica” è sacra e riservata agli strumenti del diciottesimo e diciannovesimo secolo, noi la possiamo sostituire con un termine molto più significativo: organizzazione del suono». Traduzione e corsivi miei.

47 Edgar Varèse, citato in F. Giannattasio, *Il concetto di musica in una prospettiva culturale*, op. cit., p. 981.

determinante. Diventa parola al margine (del margine e sul margine): della musica; della filosofia. Noi qui indaghiamo: ai margini, sui margini, sui termini estremi, e più intimi, sulle limitrofie meno appariscenti. Su cose spesso date per certe e sicure.

Ora siamo perfettamente consapevoli del retaggio culturale che la parola musica è costretta ad accogliere sulle proprie spalle, a tutto il peso e l'importanza, spesso sovrastrutturati, che ad essa viene riservato. La musica certo gioca un ruolo fondamentale, primario nell'esistenza di tutti noi. Chiunque, chi più chi meno, ha un rapporto privilegiato con essa. Non tutti ne sono esperti conoscitori, non tutti la usano come materiale, come vita, ma nessuno ne fa a meno. Nel fischiettare quotidiano, nel canticchiare, nel usare vocalità e ritmicità nel cadenzare il proprio tempo, nel dare pesi e valori diversi ad intonazioni del discorso (che si comprendono grazie alla loro musicalità, per l'appunto), nel suonare vero e proprio, nel sentire i suoni – i rumori – della natura. Molte dunque sono le apparizioni del suono, suono organizzato – come lo chiama Cage –, che nella nostra vita incontriamo; anzi, tutto è suono, se, ancora con Cage, ci ricordiamo che finché c'è attività, fisicità, vita, c'è vibrazione, e finché non c'è il vuoto assoluto e totale (concetto limite fisico, ma mai realtà) c'è propagazione della vibrazione. Una vibrazione che vaga per l'universo e che ci potrebbe permettere, se fossimo davvero silenziosi ascoltatori, di sentire, ancora fresco e comprensibile, il discorso della montagna di Cristo.

Dunque in fondo è anche questione di atteggiamento, è questione mentale, di come ci si accosta a qualcosa. Questione d'intravedere la radicale realtà di un fenomeno, coglierne radici, apparenze, manifestazioni, verità. È questione di mettere pietre visibili negli sterminati prati della vita, porre piccole (rispetto allo sconfinato che ci attornia) pietre incagliate e incastonate nella terra che delimitino. Non costruire una muraglia, una zona di confine alta, invalicabile, continua, che in ogni dove ci ricordi: qui è il confine. No.

Piuttosto una pietra qua, una pietra là. Un cenno, un segno, un simbolo da interpretare; una linea retta da tracciare mentalmente tra una pietra e l'altra, una linea che non sarà mai giusta (ma quale confine poi, è, "universalmente", giusto?), un confine che prenderà un po' di terra di sinistra e un po' di quella di destra. Un po' toglie, un po' dà. Riunisce sotto di sé separando. Eppure non esiste. Esiste soltanto la pietra. E lo spazio attorno. Esiste il campo, la terra, esistiamo noi, esiste la pietra. Ma nel momento in cui disegniamo con lo sguardo il confine continuo, allora la questione si complica, diventa spessa, allora il confine esiste. Non toglie ma complica. Non unisce, ma nemmeno separa; meglio: moltiplica. Coglie il reale e lo rende interpretabile. Ecco il rendere discreto un continuum. Ecco il misurare lo smisurato, il contare l'incontabile.

La pietra è il suono, noi siamo il nostro orecchio, il confine è quella linea mentale che separa, che divide, che ci dice: questo è suono, è bello, è utile, è gradevole. Questo è un rumoraccio, è brutto, stride, dà fastidio, è sgradevole. Ma suono è anche la natura, è la manifestazione concreta della sua attività. È il ticchettio della pioggia che cade tra gli alberi, è il canto dell'uccello, è il rombo tonitruante che ci predice il temporale, o il fruscio delle onde che vanno e vengono, il sibilare e fischiare del vento. Vita: attività: suono. Esistono delle vibrazioni. Per alcuni di noi sono belle, per altri no. Ad alcuni comunicano effetti positivi, ad altri magari disastri. È questo l'incommensurabile della natura, il suono cullante del vento, come il sibilo della distruzione uraganica. Noi diciamo: questo è bello, questo è brutto. Noi separiamo per dare nome, indichiamo per chiamare e ricordare. Noi ascoltiamo la natura, il suo suonare, e ad essa ci ispiriamo nel riprodurre vibrazioni, attestazioni di attività pura. Siamo noi a significare (sia nell'accezione transitiva che in quella intransitiva). E siamo noi che un giorno ci alziamo, vediamo la pietra, non ci piace e la spostiamo. Assieme alla pietra si sposta tutta quella fitta rete di rinvii, collegamenti, vicinanze, che il confine includeva dentro di sé. Decisiva presenza e sostanzialità

dell'inesistente e fittizio confine.

Il confine è sempre stato sotto i nostri occhi. L'abbiamo sempre visto, abitato ed evitato. L'abbiamo sempre osservato troppo da vicino, non ci siamo mai allontanati. Così noi oggi vediamo, comunemente, la musica. La sentiamo come viva, presente. La guardiamo da sopra, ma da vicino, la guardiamo con il microscopio. La smembriamo, la sezioniamo, andando sempre più a fondo. E così rischiamo di dimenticarci la forma esterna di essa, dimentichiamo la sua grandezza, dimentichiamo fin dove arriva. Ecco dunque la necessità di fare un viaggio, un lunghissimo viaggio che ci permetta di essere, dove già siamo. Un viaggio che ci porti nowhere, ed insieme ci riporti qui. Andiamo dunque lontani, e osserviamo il nostro confine. Facciamo un po' come Scipione che, trasportato in sogno nell'alto dei cieli, anziché cogliere l'occasione di vedere cosa le sfere alte ed imperscrutabili nascondono, non riesce a smettere di rivolgere lo sguardo giù, alla sua terra, al luogo da cui proviene. Non riesce a non meravigliarsi della bellezza che prima mai aveva visto, in quanto pienamente vivente al suo interno.

Anche noi dunque andiamo lontani, guardiamo da lontano il nostro termine, la nostra musica. Vediamola mentre vive, si sposta, cambia grandezza e posizione.

«Ciò che l'esame delle frontiere tra la musica e le altre componenti di un *continuum* mette in evidenza, è lo spostamento della superficie semantica del concetto di musica da una cultura all'altra, e ciò è tanto più evidente nel caso delle società in cui la parola "musica" esiste»⁴⁸.

Esiste dunque la musica. Ma ciò non è tutto. Ascoltiamo ancora Nattiez:

48 Jean-Jacques Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, op. cit., p. 47.

«Non esiste *la* musica, ma *le* musiche, e anche fenomeni musicali. Il passaggio dal sostantivo “musica/e” all'aggettivo “musicale” ci pare fondamentale e rivelatore: permette di abbandonare il terreno di una totalità concepita a torto come unica per riconoscere in tutto un insieme di fenomeni sonori degli aspetti considerati come musicali»⁴⁹.

Ecco come la prospettiva cambia radicalmente. Ecco che capiamo gli sviluppi materiali, storici della nostra musica. Ecco che intravediamo le radici profonde del nostro pensare. Abbiamo una storia della musica, abbiamo della musica. E le abbiamo scoperte situate, rintracciabili. Le loro coordinate, se non del tutto indicabili precisamente, sono quanto meno intuibili e precisabili nel tempo. Siamo giunti dove siamo grazie ad un processo. Grazie ad una consapevolezza, ad una scrittura, ad un rendere ricordabile e riproducibile la musica. Grazie alla presenza di una forma teorica strutturata che via via si espande e diventa sempre più regola articolata. Nasce l'armonia, e la composizione secondo armonia. Nasce la monodia, poi la polifonia e la strumentazione. Tutte cose splendide, meravigliose, ma umane troppo umane. E proprio perché umane, perfettibili. Ed ecco come inquadrare il continuo sviluppo, che dalla musica barocca ha portato al fiorire della classica, lo sviluppo che nel mezzo della vita di Beethoven dal classicismo porta al proto-romanticismo. E così via. Sviluppi diversi, personali, che cambiano da “artista” ad “artista”, da luogo a luogo. Sviluppi che permettono poi di parlare di suono tedesco, italiano e francese, ognuno con caratteristiche proprie e ben distinguibili. Sviluppi che portano alla saturazione le regole

49 *Ibidem*.

stesse, con l'avanguardia europea, oppure allo svincolarsi totale di queste regole, con la scuola di New York, negli anni cinquanta. E sviluppi che portano sempre oltre le regole, rimanendo entro le regole.

Parliamo insomma di musica occidentale. Musica che deve la sua nascita ad una concezione storica e materiale occidental-giudaico-cristiana, come già abbiamo evidenziato, musica che così è definita per noi. Musica che non è sempre esistita nel tempo, ma che ha una nascita abbastanza "determinata" e uno sviluppo storico e culturale altrettanto strutturato e rintracciabile. Dunque una musica che ha una storia, una musica che vive, e che, come Schönberg già ci ha spiegato⁵⁰, muore. Una musica che contiene entro sé il seme stesso della propria dissoluzione. Una musica consapevole dei propri limiti e delle proprie potenzialità; ma soprattutto della propria finitezza. E che non si ritira all'inazione per questo, ma piuttosto interroga questa presa di coscienza del tutto recentissima, e gioca sulla linea di confine, facendo salti da una parte all'altra con spirito ludico e spensierato. Ecco come definirei la musica oggi, ecco come mi piace pensare la musica che gioca su se stessa e con se stessa. Ecco la musica che qui voglio mettere a fuoco, ecco la musica contemporanea. Ed ecco come mi piace pensare la musica nel suo rapporto intimo con il tempo: un gioco. Non più il tempo che gioca a dadi con il mondo, come disse Eraclito qualche secolo fa, ma la musica che gioca con il tempo (penso ai dadi, penso a Cage, che quasi tutta la sua musica ha scritto lanciando, come se fossero dadi, le monetine dell'I-Ching).

50 Cfr. sopra, nota n. 30, p. 47.

CAPITOLO SECONDO
A TEMPO DI MUSICA

*«Senza la musica per decorarlo
il tempo sarebbe solo una
noiosa sequela di scadenze
produttive e di date in cui
pagare le bollette»*

Frank Zappa

1. La carezza del tempo

Quando viviamo, il tempo ci sfiora, ci carezza, ci avvolge. Amorevolmente siamo legati ed immersi in esso. Ci accoglie, ci culla, ci tocca, e ci segna. Segna il suo passaggio su di noi, nella memoria del ricordo, e nella memoria della pelle, nel suo rendersi visivo attraverso il suo solcare la nostra carne. Il tempo ci bene-dice attraverso il suo rendersi percepibile,

mostra il suo scorrere su di noi, il suo viverci, il suo abitarci. Nel silenzio del tempo nasciamo alla vita, concepiti nell'intimità di un atto d'amore che trascende la Parola, e trasuda di Silenzio, e nel silenzio cresciamo, ci sviluppiamo, viviamo, diventiamo vecchi e moriamo. Il tempo, gravido di silenzio ed impalpabilità, ci visita, ci sfiora, eppure ci smuove, ci cambia, ci tocca nel profondo. È come la neve. È impalpabile, fatta di minuscoli fiocchi di acqua solidificata – insignificanti se presi singolarmente – che, fiocco dopo fiocco, si posano su di noi e ci modificano, alterano il nostro vivere, lo rallentano o lo velocizzano, portano il silenzio nella vita e nel tempo. Quella neve che piano piano si posa e si stratifica, che si rende visibile nel silenzio del suo biancore, e che poi, si scioglie, e sparisce, rivela e svela quello che prima ha nascosto, ridona colore e luce. Lava le superfici apparentemente inviolate dal tempo, e in realtà, proprio grazie al suo tempo, al tempo della neve, permette di renderlo visibile, palpabile; lo preserva sotto la sua bianca coltre e lo ridona nuovo a noi. Mentre lui passa, passa veloce, la neve che si scioglie ce lo comunica, ci passa vicino, ci passa dentro. Modifica e rimane uguale a sé.

Tempo sempre presente. In ogni aspetto: sempre presente perché è il presente. Tempo presente sempre perché diventa passato e ritorna futuro. Tutto ciò lo sentiamo, lo percepiamo, lo ascoltiamo. È la musica del tempo, il suo risuonare. La sua eco, che lenta ritorna al luogo da dove era partita. Tutti conosciamo questa musica, tutti conosciamo il tempo. Ma riusciamo a dire il tempo? Piuttosto, nel momento stesso in cui proviamo a dirlo questo sfugge, ci scappa senza passarci vicino e toccarci? Come riuscire a dirlo allora? Come parlare del tempo senza modificarlo né esinarlo?

Forse un modo c'è. Non definitorio né definitivo. Però allusivo sì, accennante. Ci avvicina, ci porta nelle vicinanze, sul confine: musica. Lei, nel suo farsi, e lei tramite il nostro farla, senza dire il tempo, senza com-prenderlo ed ingabbiarlo, ce lo fa vivere, sentire, toccare. Mai lo rende tangibile e determinabile, ma lo si sente. E forse proprio da

questo sentire dobbiamo partire, da questo interrogare: da questo nostro suonare, risuonare.

Ed è così che ora dobbiamo osservare il nostro termine, la nostra limitrofia più da vicino, rinserrare l'argomento entro confini più ristretti, che ci permettano di arrivare nel fondo profondo della musica e del suo tempo. È così che ora, prima di rifondare, o meglio, mostrare in che modo la musica sia davvero fattualmente in grado di cambiare la nostra estetica temporale (estetica nel doppio senso: quello etimologico di teoria della percezione, e quello, esteso, di teoria del gusto), dobbiamo interrogare quello che il tempo è, o pare essere, al confine tra vita e musica: quello che, comunemente nella nostra cultura intendiamo per tempo, e tempo musicale. E facciamo ciò per rapidi tratti, mostrando teorie e dottrine contrapposte, accennando o approfondendo in base ai fini qui preposti. Andremo ad analizzare quale sentire il tempo possa essere il punto di partenza grazie al quale poi poter di nuovo partire con una nuova cronoestesia, che permetta di instaurare un rapporto più vivo, più autentico e meno utilitarista e fisico con il tempo, il nostro tempo. E faremo ciò partendo da dove sempre siamo partiti finora, da banalità, dal sentire quotidiano.

2. Cos'è il tempo?

Domanda piccola, corta, semplice, diretta. Cos'è il tempo? In cosa consiste? Di cosa è fatto? Esiste? E come? Come lo viviamo? Lo tocchiamo? È materiale? Per avere subito una risposta univoca, stabile, uguale una volta per tutte, interroghiamo la scienza. Potremmo

chiedere aiuto alla fisica, che nelle sue formule spesso e volentieri interpella il fattore temporale. Qui il tempo è quel numero calcolato in base sessagesimale che esprime la durata di un evento. E quale numero, può essere usato per fare calcoli complessi: velocità, accelerazioni, orbite astronomiche, calcolo di periodi di rivoluzione, ecc. Ma è sempre così? Abbiamo sempre il tempo a disposizione? È sempre uguale a sé in fisica? Einstein ci ha insegnato il contrario: anche il tempo è relativo. Se viaggio alla velocità della luce, il mio tempo scorre molto più lentamente di quello della terra, e dunque invecchio di meno. Bene, la fisica non può darci un'idea unitaria di tempo. Chiediamo allora alla storia, che di tempo vive. La storia è il raccontare il tempo che scorre. Ma nel raccontare la storia (o anche una storia) usiamo dilatazioni e contrazioni incredibili. Parliamo diffusamente di una giornata storica importante, poi lasciamo nell'oscurità le mille altre successive, per poi parlare di un secondo evento importante. La storia tratteggia il tempo con accenni sparsi, non è cronologica (e mai potrebbe esserlo). Si basa piuttosto su equilibri punteggiati, sfumati, corre veloce in alcuni "periodi", rallenta e studia meglio altri tempi. Anche la storia non riesce ad aiutarci. Chiediamo dunque aiuto alla sociologia? Alla psicologia? Ritorniamo sempre nello stesso punto: impossibile avere una definizione scientifica, univoca di ciò che il tempo è. Dunque, parafrasando Aristotele, "il tempo si dice in molti modi": infatti, ragionando in questa prospettiva, avremmo

«non solo diverse nozioni di tempo per le diverse scienze – dal tempo della fisica a quello della biologia, dal tempo della psicologia a quello della storia e della sociologia –, ma addirittura all'interno della fisica si potrebbe arrivare alla conclusione che del tempo fisico, come dell'essere di aristotelica memoria, "si deve parlare in

molti modi»⁵¹.

E se anche chiediamo aiuto alla filosofia, scopriamo fin subito che non esiste filosofo che non abbia proposto, in modo più o meno originale, e con trattazioni primarie o secondarie, idee, teorie, sollecitazioni a riguardo del tempo. Farne un'analisi qui sarebbe in primis impresa impossibile, e poi risulterebbe un lavoro fuori luogo. Partiamo piuttosto da un sentire comune, da distinzioni semplici ma vere, che tutti possiamo sentire e sperimentare, mettiamo un po' d'ordine, e cerchiamo un sentiero da seguire che sia in grado di avvicinarci al nostro tema.

Una prima precisazione che poi tornerà utile è la seguente: dobbiamo suddividere gli eventi che si svolgono nel tempo in due categorie, che in modo diverso si relazionano al nostro sentire il tempo e che permettono poi di ragionare su diverse prospettive filosofiche da esse dipendenti. Abbiamo allora

«due diverse modalità di discriminazione degli eventi nel tempo: il modo *statico* del *prima e poi* – che specifica rapporti tra eventi che sono immutabili in quanto indipendenti dalla posizione temporale di noi parlanti – e il modo *dinamico*, che invoca invece la distinzione tra *passato, presente e futuro*, e che serve a specificare proprio tale mutevole posizione nei confronti degli eventi ai quali ci riferiamo»⁵².

51 Mauro Donato, *Uno sguardo al tempo fisico*, in G. Borio, C. Gentili, *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, op. cit., p. 305.

52 Ivi, p. 306.

Capire la differenza tra le due prospettive è facile. Prendiamo come esempio, per il primo caso, la successione causa-effetto a noi tanto nota e cara. Che sia oggi, che sia ieri, che sia tra un secolo, l'effetto seguirà sempre la causa, e la causa precederà sempre l'effetto. È questione di successione, di prima e dopo. E così sempre sarà⁵³. Per il secondo caso invece, basti prendere un evento qualsiasi. Esso succede oggi, nel presente. Ieri dunque questo evento era futuro, a venire; domani invece non sarà altro che inesorabilmente passato. In questa dinamica gli eventi slittano continuamente dalla predizione futura, alla loro realizzazione, per finire poi nel ricordo del passato e nella sua irreversibilità.

Ma ancora, questa primaria distinzione poco ci aiuta nel proseguire nella nostra indagine. Poco ci aiuta perché sorgono ulteriori domande: che cos'è la successione? Chi garantisce che questa sia sempre uguale? La causa precede sempre l'effetto? O è una cosa decisa dalla cultura, da noi? E anche il tempo dinamico, è sempre uguale? È vero, abbiamo dati oggettivi che ci permettono di organizzare lo spazio temporale suddividendolo in giorni, ore, minuti, secondi, ma poi, il vivere personalmente il tempo non cambia da situazione a situazione, e in base anche al proprio rapportarsi ad un evento? Difficilissima l'impresa che tenta di dare risposte immediate a tutti questi interrogativi. Si potrebbe chiedere aiuto ad Agostino, con il suo spiegare passato e futuro all'interno della categoria temporale presente, a Kant, che individua il tempo come relazione e lo situa, a priori, nella nostra mente, o a Bergson, che tanto cara ha la distinzione tra tempo oggettivo e durata, ma ancora arriveremmo a concezioni originali sì, ma estremamente eterogenee e poco utili come punto di partenza per ciò che qui abbiamo in mente.

Poco utili perché poco in comune hanno con la musica. Una volta espresse ed articolate

53 Sarebbe interessante qui vedere in che modo il filosofo David Hume contesti questa dipendenza temporale degli eventi e l'ascriba ad un'idea di successione prettamente culturale, ma che in realtà si basa sull'esperienza della ripetizione dello stesso evento che determina i medesimi risultati.

infatti, ci troveremmo di nuovo daccapo a dover cercare relazioni solide e dirette con la percezione del tempo musicale. Tutt'altro compito ci siamo invece dati poco sopra. Non vogliamo analizzare il tempo, per scoprire cosa ci possa dire sulla musica, né al contrario, interrogare la musica per capire meglio il tempo. Vogliamo piuttosto partire da una visione che comprenda entrambi insieme, quasi fossero lo stesso fenomeno originario e originante, quasi fosse un *Urphänomen*, un fenomeno puro, improvviso, originale e primordiale insieme⁵⁴, come se dal nulla fosse nata la musica e si fosse fatta sentire attraverso il suo durare, come se, dal nulla, fosse nato il tempo, e si fosse reso percepibile attraverso la sua voce, il suo risuonare.

Dunque la domanda giusta non è che cos'è il tempo, e poi, in che rapporto sta la musica con il tempo, ma piuttosto, cosa sono musica e tempo? Come il tempo appare nella musica? Come la musica svela il tempo? E facciamo queste domande nella convinzione della coappartenenza più intima, nell'inscindibilità assoluta di queste due entità tanto cariche di significato, quanto dense di rinvii.

Ma prima di interrogare questo binomio nel profondo, dobbiamo osservarlo, e partire da una importante precisazione che ci permetta di non svilire il rapporto musica tempo, ma che piuttosto ci aiuti a renderlo davvero interessante e proficuo.

E per fare ciò dobbiamo partire da una precisazione, da una consapevolezza:

«una certa aura metafisica avvolge il tema “musica e tempo”, come se la musica potesse offrire una risposta intuitiva alla questione della natura del tempo che tanto affatica la filosofia e la fisica. [...] La musica, inoltre, ha costituito per la filosofia del Novecento una sorta di modello concreto per lo studio filosofico dell'interiorità e

54 Rimandiamo qui alla spiegazione etimologica del prefisso *ur-* già discussa più sopra. Cfr. *supra*, p. 30.

della cosiddetta coscienza temporale. [...] Il rapporto tra tempo e musica è assai complesso, proprio perché consiste in una relazione tra due concetti la cui definizione è problematica»⁵⁵.

Perché esiste un'aura metafisica che avvolge il nostro tema? In cosa consiste quest'aura? Perché si vede la musica come un'arte direttamente proporzionata al tempo? Qual'è la ragione per cui questo binomio pare tanto saldo e associato? Una prima precisazione potrebbe riscontrarsi in quello che è stato definito un luogo comune. Perché il tempo è tanto caro alla musica, e viceversa?

«A questo proposito, segnalo l'esistenza di quello che mi sembra un luogo comune, che assegna alla musica di ogni genere ed epoca un rapporto privilegiato con il tempo a causa del carattere impermanente della sua fisicità»⁵⁶.

La musica, una volta fatta, sentita, eseguita, sparisce, non c'è più, dunque pare essere eminentemente legata in modo saldo al carattere della sua temporalità: banalmente, un quadro rimane, anche una volta chiuso il museo, la musica no, sparisce, non esiste più. Possiamo allora rintracciare le radici di quest'aura metafisica non solo in questo luogo comune ma anche, in ambito abbastanza recente, in quelle filosofie che di questo luogo comune hanno fatto una teoria estetica.

55 Michela Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., pp. 129-130.

56 D. Goldoni, *Fragole d'inverno*, in *La chiave invisibile*, op. cit., p. 63.

«L'ombra lunga della metafisica della musica sembra proiettarsi su una questione che in realtà ha origine storica dalla discussione intorno alla gerarchia delle belle arti. La distinzione tra arti temporali e arti spaziali, inaugurata dal *Laocoonte* di Lessing, viene consolidata da Hegel e ritorna nell'estetica francese del Novecento sulla scorta della distinzione tra le arti di Souriau»⁵⁷.

Operazione dunque situata tra il Sette e l'Ottocento. È qui che avviene la distinzione vera e propria, teorica. Ma prima? Prima, l'abbiamo detto sopra, la musica non godeva di grandi privilegi, anzi, proprio per la sua caducità era relegata ad arte di valore secondario, era appunto sventurata. Quali sono invece le ragioni per cui, da secondaria, l'arte musicale diventa davvero essenziale nella meditazione filosofica sulle arti e sul tempo? Una ragione di interesse l'abbiamo detta implicitamente: la musica aiuta la filosofia in quanto, caduca come la vita, ne rappresenta un esempio emblematico.

«Dal carattere effimero dell'esecuzione musicale è scaturito un tropo letterario e filosofico assai influente nella cultura occidentale, secondo il quale la musica, considerata come *medium* artistico e non come questa o quella concreta composizione, costituisce in se stessa una sorte di allegoria della caducità e costituisce pertanto una figura della morte. L'umanista tedesco Adamo da Fulda ha fornito una definizione lapidaria di questo tropo: "Nam musica est etiam philosophia, meditatio mortis continua". Si può collocare quest'austera definizione che si richiama all'*ars moriendi* quattrocentesca tra le testimonianze di una tendenza a concepire la musica come

57 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 129.

un'arte caduca, effimera; essa sa suscitare negli ascoltatori una meditazione sulla condizione umana, ma non è in grado di costituire un'opera stabile e durevole al pari dei capolavori delle altre arti»⁵⁸.

L'abbiamo detto, la musica è sventurata, muore nel suo immediato passare. Dunque non ha bellezza, perché non c'è nulla di stabile che possiamo osservare ed apprezzare. Consideriamo la semantica di queste osservazioni: sono fatte tutte sulla scorta di una percezione direi quasi visiva della musica, una percezione mancata, un osservare che si rende impossibile per via dello scorrere del tempo.

Sarà solo con la distinzione di Lessing e con la filosofia e l'estetica hegeliana che i parametri di valutazione musicale si stravolgeranno. Ed è proprio grazie ad Hegel che la musica, da fanalino di coda delle arti, diventa l'arte più bella e meno materiale, proprio grazie alla sua presunta inconsistenza fisica ed impermanenza.

«Nelle sue lezioni di *Estetica* Hegel proponeva un "sistema delle singole arti" costruito su una gerarchia del materiale. L'arte diventerebbe più profonda e più vera, cioè più "spirituale", in proporzione con la sua capacità di liberarsi dal carattere corporeo del materiale. In questo modo l'arte che si sarebbe realizzata eminentemente nell'architettura [...] sarebbe stata meno spirituale, dunque meno vera, dell'arte della scultura che raffigura il divino in forma umana. La pittura sarebbe più spirituale della scultura, perché l'immagine non ha più bisogno di un corpo dello spazio tridimensionale. La musica è più spirituale della pittura perché il suono si fa percepire

nel suo essere transitorio fra “essere e non essere”⁵⁹.

Dunque la musica è l'arte spirituale per eccellenza perché, svincolatasi dalla materialità, dalla pura estensione spaziale, si concentra nell'interiorità e nel suo decorso temporale. Quella della musica non è più una materia spaziale, diventa piuttosto identità temporale, diventa suono.

«Tale idealità iniziale della materia, che non appare più come spaziale ma come idealità temporale, è il suono, il sensibile posto negativamente, la cui astratta visibilità si è mutata nell'udibilità, in quanto il suono scioglie l'ideale, per così dire, dal suo incatenamento nel materiale. Questa prima intimità ed animazione della materia offre ora il materiale per l'intimità e l'anima ancora indeterminate dello spirito, e fa risuonare e svanire nei suoi suoni l'animo insieme con l'intera scala dei suoi sentimenti e delle sue passioni»⁶⁰.

Ecco la definizione tutta romantica della musica. Pare di trovarci dentro Beethoven, che, parallelamente ad Hegel, “rivoluziona” (se di rivoluzione possiamo parlare) il modo di pensare e di comporre (parole filosofiche e note). Ma Hegel non è l'unico a pensare la musica in questi termini; certo le sue descrizioni rendono, una volta per tutte, benissimo, l'idea generalmente più diffusa della più totale immaterialità, amenità, bellezza della musica (lo dico per inciso, ora sappiamo anche il perché: qui con musica si intende però qualcosa tutt'altro che generico, piuttosto quel fenomeno tipicamente occidentale con

⁵⁹ D. Goldoni, *Fragole d'inverno*, in *La chiave invisibile*, op. cit., p. 64.

⁶⁰ Ivi, pp. 64-65. Citazione interna (con traduzione modificata) di Hegel.

una forma e delle regole tipicamente tonali ed una storia tutta propria). Lo abbiamo detto, questo modo di pensare e di concepire la musica e la sua storia, è un modo tutto moderno, un modo che da Cartesio in poi prende piede e che tuttora influenza pensatori e filosofi.

Ancora parliamo di modernità in quanto è proprio nella modernità che le cose cambiano. È con Cartesio che la musica e la sua temporalità inizia ad occupare una posizione di tutto rispetto all'interno delle categorie del pensiero. Non tanto la musica di per sé, ma la musica come esempio primo e lucido di un esperire e sentire il tempo. Come se la musica fosse il tempo, o meglio, come se la musica fosse l'unica in grado di esplicitare il tempo, e dunque, come se il tempo fosse il materiale della forma-musica, come la pietra è il materiale della forma-statua.

Ed è con Cartesio che la formalizzazione scritta dell'ego cogito musicale prende avvio in modo sistematico. È Cartesio infatti che, nel suo *Compendium musicae*, per la prima volta istituisce quella misurazione per noi oggi tanto importante chiamata battuta:

«egli descrive dunque la battuta come una sorta di ordine empirico costituito da accenti impressi alla musica; esso renderebbe possibile la comprensione della sua complessità ritmica grazie all'effetto che gli accenti della battuta hanno sul corpo»⁶¹.

È qui che compare il primo ordine temporale, la prima razionalizzazione della misurazione musicale, ed è grazie a questa scoperta che, con perfezionamenti vari, può esistere una musica davvero polifonica che permetta, con pochi simboli e alcune

61 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 137.

convenzioni, di "andare a tempo", cioè di essere tutti sicuri della parte di partitura che bisogna suonare, e quindi, di essere tutti nella stessa porzione di musica. Qui ha inizio la misurazione musicale, qui ha inizio in modo regolarizzato e condiviso il calcolo *pondere et mensura* più sopra citato⁶². La musica acquista tempo e misura, dunque razionalità, comprensibilità, e in un qualche modo universalità (entro i limiti della conoscenza del codice condiviso).

Ecco allora che, da semplice successione e giustapposizione di ritmi fisici e vitali, la musica inizia ad essere scritta con rigore, e inizia a prendere forma quella concezione squisitamente moderna che noi abbiamo di musica, e nella fattispecie, di partitura, come scrittura complessa e simbolica dell'alfabeto sonoro.

Ed ecco che ritroviamo immediatamente l'origine tutta pratica della rigorizzazione temporale dovuta alla necessità di codificare ritmi (primariamente ballabili) entro lo spazio temporale dato, e poter in questo modo avere un "documento" quanto più oggettivo, quanto più relativo alla realtà della sua provenienza. Dunque esigenza tutta pratica di inquadrare entro simboli la ritmicità della danza, per poi espandersi al tutto musicale e alla complessità in continuo aumento dei ritmi musicali. Questa è un'importantissima chiave di volta, e permette l'avvio di una sempre più autonoma rigorizzazione della scrittura, e dunque dell'esecuzione e della percezione, della musica e di tutta la sfera sonoro-ritmica. Qui nasce la linearità, qui avviene l'accostamento della temporalità musicale all'andamento della temporalità ormai comune, quella lineare giudaico-cristiana.

«L'uso della suddivisione in battute ha avuto un'incidenza enorme sulla concezione della temporalità musicale

62 Cfr. capitolo 1, paragrafo 2, p. 39.

nella musica occidentale, marcandone la tendenza all'organizzazione lineare»⁶³.

Ancora origine tutta pratico-materiale dell'ordinamento temporale. Sarà solo qualche secolo più tardi che questa prima individuazione cronometrica assumerà caratteristiche prettamente speculative e di rilevante spessore filosofico, in quanto chiarificatici del rapporto uomo-tempo tout-court.

«È stato Hegel a mettere per la prima volta in relazione, fra i mezzi di espressione musicale, tempo (nel senso filosofico del termine), battuta e ritmo. Il tempo è ciò che caratterizza la musica rispetto alle altre arti: “la musica non assume il movimento rispetto a questa spazialità [come la scultura e la pittura], e quindi a lei resta, per dar forma, solo il tempo in cui rientra la vibrazione del corpo”. Anche per questo filosofo la battuta ha una funzione ordinatrice, tuttavia questa funzione è individuata a un livello speculativo, anziché empirico-pratico. [...]

La composizione musicale consiste per Hegel in una determinazione del tempo attraverso una regola e una misura. Tuttavia i suoni, una volta stabilita la loro diversa durata, costituirebbero a loro volta una “molteplicità arbitraria” se mancasse un più generale schema ordinatore che risulta correlato all'io, costituito appunto dalla battuta»⁶⁴.

Ecco che da caratteristica utile e pratica, la suddivisione in battute acquista dignità, per

63 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 138.

64 *Ibidem*. Cfr. il testo per puntuali riferimenti bibliografici delle citazioni interne.

così dire, filosofica, soltanto grazie alla sua relazione con un Io astratto che calcola e misura. Dunque la battuta diventa rigorosamente unità in qualche modo minima di misurazione del tempo musicale, la battuta diventa uguale a se stessa, e grazie a questa identità, è ripetibile, e dunque garantisce lo scorrere fluido del tempo musicale, e la sua permanenza, la sua misura, la sua stabilità, grazie a questo denominatore comune che associa porzione dopo porzione. Ecco che nasce il pensare il tempo musicale, e così nasce il tempo musicale stesso, e dunque con esso, la dicotomia tra tempo oggettivo, cioè lo scorrere delle lancette dell'orologio (quale pars pro toto, per il tutto temporale), e tempo interno della musica, tempo musicale. Dicotomia che si origina in medesimo modo: grazie alla concezione di calcolo del tempo possibile tramite la misurazione e il conteggio di unità ritmiche "chiare e distinte", id est, secondi (o minuti, o ore) per il tempo "oggettivo", battute più o meno veloci per il tempo musicale.

Cerchiamo dunque di tirare le fila del nostro discorso e di fare un punto della situazione, e lo facciamo citando le illuminanti parole di Michela Garda, che con chiarezza e semplicità arriva al vero nocciolo della questione. Vale dunque la pena citare l'intero discorso senza perderne il filo logico.

«Le osservazioni di Hegel sulla natura della battuta come strumento artificiale atto a ordinare il tempo possono servire a chiarire la curiosa coincidenza messa in luce a metà del secolo scorso, ossia la contemporanea diffusione del tempo per mezzo di orologi meccanici e l'affermarsi della scansione mensurale. In entrambi i casi si è verificato l'impiego di unità discrete per misurare il tempo a loro volta suddivisibili in sottoparti. Cronometria e suddivisione in battute offrono due semplici e infallibili mezzi per sincronizzarsi e consentono, ciascuna a suo

modo, di usare il tempo nella maniera più razionale. La complessità della scrittura musicale moderna non sarebbe possibile senza i punti di riferimento offerti dalla suddivisione in battute. Al contempo, sia il tempo ordinario misurato dall'orologio sia il tempo musicale suddiviso in battute evocano l'immagine di un fluire inesorabile al quale non ci si può sottrarre. La natura essenziale del tempo cronometrico con il suo incessante ticchettio sembra essere quella di dissociare il tempo dagli accadimenti umani. L'occidente ha tratto il massimo profitto dalla privatizzazione e dall'imposizione di una disciplina del tempo, sicché esso è diventato uno degli strumenti e delle variabili più importanti della produzione, sia dal punto di vista sociale sia individuale. La musica a sua volta si è fatta sede di una progettualità temporale capace di sfuggire alla tirannia del tempo intesa non tanto come esposizione dell'uomo alla vecchiaia e alla morte, quanto come ordine temporale imposto da condizioni sia ontologiche sia sociali.[...] È la suddivisione in battute a costituire un simulacro dell'astratto scorrere del tempo, del divenire temporale *dentro* il quale e *contro* il quale si articola il tempo musicale vero e proprio»⁶⁵.

L'universo si è capovolto. Non esiste più un fluire naturale degli eventi, non esiste più un semplice susseguirsi di fatti, no! Ora, grazie alla razionalizzazione tutta moderna, grazie al totalizzante dominio illuministico della ragione, grazie al calcolo scientifico, grazie al progresso, anche il tempo diventa un puro dato, una data per l'appunto. Diventa un'entità distinta, misurabile, e rintracciabile. Diventa una data, o una "durata" (nel senso: una cosa

65 Ivi, pp. 138-139.

dura x secondi). Il tempo diventa scientifico, e dunque, come qualsiasi altro parametro misurabile, nasce il suo essere calcolato tramite l'orologio, e parallelamente l'organizzazione della vita privata e sociale tramite la scansione del tempo, e la presupposta sincronia di tutti gli orologi "personali".

È andata dunque persa quell'aura di appartenenza mistica al fluire della vita, ed assieme ad essa è andato perduto il sentire il Tempo della vita come interno ed intero, come nostro tempo, e nostro cadenzare e ritmare la vita e gli eventi. Il tempo, nato dentro noi, si è staccato, ci ha abbandonato, è diventato uguale in tutto il mondo, ed ora ci è posto di fronte, lo possiamo vedere, cogliere, prendere, è gettato fuori, ob-jectum. Il tempo è diventato oggettivo. Non più tempo della natura, ma calcolo temporale a sé stante, autonomo, autoreferente e riposante in se stesso. Dunque non più Tempo nel divenire, ma temporalità immanente, materiale, calcolabile, tangibile, tempo prensile e utile.

A fianco di tutto ciò, spostandoci nello specifico del nostro interesse, per la musica succede lo stesso. Nasce la battuta. Nasce il calcolo preciso della notazione, nascono le durate musicali ben definite, e conseguentemente parametri "universali" (sempre in ambito moderno-occidentale) che indicano la velocità del fluire del tempo musicale. Analogamente a tutto ciò, e in parallelo con quanto accade più apertamente con il calcolo del tempo "cronologico", nasce lo strumento di misurazione temporale della musica, il metronomo, che scandisce ripetitivamente e con perfezione l'unità minima che forma poi la totalità di una battuta (semiminima, se si è in tempo semplice, quaternario; croma, se si è in tempo composto, ternario; minima se si è in tempi veloci, binari). Il ticchettio del metronomo stabilisce il battere del tactus ritmico, e permette una perfetta sincronia tra gli esecutori di un brano.

Perfetta rigorizzazione insomma, e conseguente possibilità di poter suonare assieme con facilità senza creare intoppi per la sincronia. Il tempo diventa parametro tra i parametri, il

tempo diventa misurabile, diventa unità. Il tempo è discreto e calcolato. Dunque è un dato, occorre, è utile. Il tempo è diventato uno strumento al pari di tanti altri. Talmente com-prensibile (anche nel suo senso di prendere assieme, dunque afferrare) che ad inizio brano è dichiarato non solo tramite una consueta parola generica (ad esempio Allegro, Calmo, Agitato, Sostenuto, ecc.) ma addirittura affiancato dalla velocità metronimica. Ciò implica tantissime cose. Implica la rigorizzazione dell'unità musicale di ciò che diventa sempre più opera chiusa in se stessa, implica la volontà, da parte del compositore, di dare una chiara idea di ciò che lui vuole che la sua musica sia, e, dunque, di ciò che vuole che i musicisti eseguano, come leggessero un foglio di prescrizioni. Implica, insomma, l'esistenza della musica moderna comunemente identificata come classica (ma non solo classica). E da qui tutti i concetti di struttura, forma musicale, armonia, e, last but not least, tonalità.

Così capiamo che quella che per noi pare una cosa del tutto normale, una parte del nostro sentire più profondo, è in realtà una cosa costruita, nata non molti secoli fa, figlia di lavoro di razionalizzazione e ordinamento, che pone le sue basi all'interno di una teoria molto strutturata e complessa, anch'essa nata grazie al progresso poco sopra esplicito. Ecco la storia tutta particolare della musica. Ecco la sua genesi e il suo sviluppo. Ed ecco anche la prospettiva da indagare, e da cui partire, quella prospettiva particolare che ci permette di andare a fondo nelle nostre domande e di cogliere la base autentica di tutto ciò, per provare poi a ripulire la musica, meglio, le musiche, da tutta una sovrastruttura imperante che non ci permette di vederle come sono, nella loro natura, ma che rispecchia un'immagine traslata, modificata, a volte anche edulcorata, di ciò che nelle radici esiste e vive. E tutto ciò non per eliminare quanto fatto finora, nemmeno per mettere tra parentesi come fatti non pertinenti tutti i "capolavori" che la concezione classica di musica ci ha offerto, ma piuttosto per proporre una chiave interpretativa della musica, o meglio

del fare musica, del tutto personale certamente, ma, parallelamente, del tutto vissuta e calata in una vita musicale (e un po' filosofica al tempo stesso).

Con ciò non voglio infatti dire che la musica colta-classica non abbia prerogative per essere vera musica; piuttosto voglio tentare di mostrare in che modo dietro ad una facciata di bellezza, perfezione e indiscussa musicalità, la melodia tonale più comunemente associata al termine musica non sia null'altro che un risultato di un'evoluzione tutta materiale che molto deve alle implicazioni teoriche generali della modernità, a partire dalla scienza, per arrivare alla filosofia. Se non fosse esistito un Cartesio, se non fosse stato un cogito, forse oggi non esisterebbe nemmeno la musica, come più sopra evidenziato, culturalmente determinata. Sarebbe sciocco leggere con gli occhi della ricerca contemporanea un ambito culturale totalmente diverso dal nostro. Piuttosto, quello che la capacità critica, la ricerca, l'autoironia e la leggerezza che il contemporaneo suggerisce, soprattutto nelle arti (in tutte le sue applicazioni) è un approccio obliquo, interrogativo, che mette in discussione ciò che precede, senza per questo rifiutarlo tout-court, senza vantare, cioè, la pretesa di imporre un nuovo inizio del sentire estetico, ma piuttosto, partendo da una critica del tutto interna, porre le basi della propria poetica nell'ambito della stessa cultura che si sta in un qualche modo criticando, o quantomeno, modificando le radici portanti del mondo che si vive. Ed è in quest'ottica che i compositori contemporanei (come vedremo più oltre) si pongono con l'autorità del passato, non rifiutando, non escludendo, ma includendo, interrogando, integrando. Almeno, questo sarà quanto ci insegnerà Morton Feldman. E questo è quanto ci ha insegnato John Cage (parleremo anche di lui, nome imprescindibile per le arti della seconda metà del ventesimo secolo). Ma procediamo con ordine. Per capire la critica e la destrutturazione di una categoria moderna e contemporanea altamente strutturata fino in fondo (qui, per noi, quella di tempo), occorre prima avere ben chiare le basi e le colonne portanti che hanno

permesso lo sviluppo della concezione classica, teorica di ciò che qui si va interrogando, e solamente in un secondo momento lasciarsi trascinare dal fascino emanato da queste nuove idee, categorie, poetiche, teorie, ecc.

3. Uno sguardo più vicino a noi

Se quella che poi si porrà in discussione è la concezione del fluire temporale squisitamente moderna e ancor più contemporanea, occorre qui accennare, prima di qualsiasi critica, quale sia questa concezione stessa, ed avere bene in mente quale sia l'ambito entro cui spaziamo, e come la storia (musicale) sia arrivata dove è arrivata; e dunque capire quale sia davvero la pista di lancio che ha permesso il fiorire di innumerevoli poetiche nuove (molto spesso contraddittorie ed opposte tra loro) a partire dagli albori del ventesimo secolo e cercare alcuni ponti di collegamento con il pensiero teorico, ma ancor più, filosofico.

Siamo partiti da Cartesio, e dalla battuta. Vogliamo arrivare al contemporaneo, agli anni '50 del '900. Cosa c'è in mezzo? C'è Hegel, lo abbiamo sentito. E poi? In mezzo c'è quella storia della filosofia che ha parlato della musica e che ha usato la musica come esempio lampante, concreto, presente nella mente di tutti, di come il tempo esista, e di ciò che il tempo sia. Quasi che la musica abbia un rapporto tutto privilegiato con il fluire temporale, che la sua esistenza si espliciti soltanto in una successione di eventi, anche qui partendo sempre da una dicotomia, da un dividere in due, quasi dialettico, che per la cultura occidentale contemporanea è imprescindibile. Qui la divisione che ci interessa è quella

spazio-tempo. La musica non è affatto spaziale, si pensa, è eminentemente temporale (parleremo più avanti di come in realtà sia impossibile prescindere dalla dimensione spaziale della musica), dunque, interrogandola, prendendola come esempio, forse, ci aiuta a capire meglio la temporalità stessa.

«Tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, negli scritti di Bergson e di Husserl, si delineano due analisi filosofiche della temporalità che prendono a modello la musica, in particolare la melodia, per definire in termini filosofici l'esperienza temporale. In filosofia il nesso tra musica e tempo non è una novità e risale – come è noto – ad Agostino. Eccezionale piuttosto è la portata di queste riflessioni sull'estetica musicale, sulla musicologia e sul pensiero compositivo del Novecento»⁶⁶.

Senza parole, senza sovrastrutture, ascoltiamo la musica, e subito, immediatamente pensiamo ad un nuovo sentire il tempo. È la musica cioè a suggerirci davvero come comprendere ed interpretare la nostra cronoestesia. La musica grazie al suo alternarsi di suoni diversi, grazie al suo iniziare, originandosi dal silenzio, al suo fluire, organizzando e riorganizzando altezze, timbri, intensità e durate diverse, e al suo finire, al suo tornare al silenzio da cui è nata, ci aiuta a comprendere come noi ci relazioniamo al tempo, quasi che fossimo noi la melodia che nel nostro tempo nasce e perisce, come se fossimo il suono stesso che scorre nel tempo.

Iniziamo da Bergson. Qual'è il suo merito? Cosa cambia nel suo pensare il tempo? Perché la sua concezione sarà di fondamentale importanza per la contemporaneità

66 Ivi, p. 139.

(soprattutto in arte visiva)? Bergson analizza dettagliatamente il nostro rapporto con la temporalità nello studio dottorale del 1896.

«Il problema principale di questo studio, quello della libertà e la riflessione intorno al tempo, è volto a smentire i presupposti del determinismo, a partire da una distinzione radicale tra tempo e spazio. Durata ed estensione, successione e simultaneità, qualità e quantità, che nella nostra esperienza ordinaria sono indissolubilmente intrecciate, risultano distinte in un'attenta analisi dei dati di coscienza condotta attraverso una forma di introspezione dell'interiorità umana»⁶⁷.

Un dato di coscienza è, per definizione, qualitativo, non è esprimibile attraverso una quantità. Di un sentimento profondo non possiamo determinare esattamente la sua intensità, piuttosto possiamo soltanto rivelarne una minore o maggiore differenza qualitativa. Anche la percezione di suoni, dunque, che è un dato di coscienza, una sensazione, dipende da questo aspetto qualitativo:

«tanto l'intensità quanto l'altezza del suono non sono altro che sensazioni qualitative indefinibili; l'interpretazione quantitativa che se ne dà risulta esclusivamente dal ricordo dello sforzo muscolare. [...] Le rappresentazioni quantitative di maggior o minor intensità e di acuto e grave non sono che successioni di semplici dati di coscienza qualitativi»⁶⁸.

67 Ivi, p. 140.

68 *Ibidem*.

L'idea di una rappresentazione coscienziale netta, numerata, della percezione di un suono, non è altro che la somma dei dati di coscienza qualitativi che si esperiscono nel momento stesso in cui si danno. È un determinare spazialmente, in termini di successione, dati coscienziali che successione non hanno, ma soltanto intensità indefinita ed indefinibile. Singoli suoni, esperiti intensionalmente nella loro presenza, somme di suoni esperiti estensionalmente nel loro occupare uno spazio (reale o virtuale che sia). La musica è l'esempio più concreto ed immediato che dimostra come il suo essere percepita quale dato di coscienza singolo e plurimo rientri all'interno di entrambe le categorie, quella omogenea della successione spaziale, e quella non omogenea delle qualità sensibili. Ascoltando dei suoni dunque

«o trattengo ciascuna di queste sensazioni successive per organizzarle insieme alle altre in un gruppo che mi ricorda un'aria o un ritmo noto, e in questo caso non conto i suoni, ma mi limito a raccogliere l'impressione per così dire qualitativa che il loro numero produce in me; oppure mi propongo esplicitamente di contarli, e allora sarà necessario che io li dissoci e che questa dissociazione venga effettuata in un ambito omogeneo in cui i suoni, svuotati delle loro qualità, vuoti in un certo senso, lascino tracce sempre uguali del loro passaggio»⁶⁹.

È un po' come dire: in musica, o ascolto il cantare melodioso del tutto musicale, e lo percepisco come un tutto estemporaneo, perdendo così di vista il ricordo nella successione

69 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris, 1889, tr. it. a cura di Pier Aldo Rovatti, *Opere 1889-1896*, Mondadori, Milano, 1986, p. 51.

continua dei suoni, oppure mi concentro su un tema, od un accompagnamento, lo isolo quasi, prescindendolo da tutto il resto, e dunque approfondisco una parte, perdendo di vista la totalità del brano. Tutto ciò si avvicina molto alla nostra esperienza quotidiana di musica, ma ha un piccolo difetto: ancora parla di musica strutturata e comunemente percepita, dunque la nostra musica, la nostra musica classica moderna.

Ma in che modo tutto ciò ci aiuta nel determinare cosa tempo è? Ci aiuta in quanto è un esempio lucente di come noi ci rapportiamo al fluire, all'integrare successione spaziale e temporale, a come colleghiamo insieme unità sensibili percepite, e le strutturiamo quantitativamente assieme alle altre. E facciamo tutto ciò grazie ad un tempo interno, interiore, non oggettivo ed oggettivabile, ma un tempo personale, non calcolato, un tempo direi quasi musicale, la famosa "durata".

«La durata pura è la successione degli stati di coscienza "quando il nostro io si lascia vivere"; è la sostanza della vita interiore che fluisce senza interruzione ricordandosi degli stati anteriori, organizzandoli assieme al presente "come avviene quando ci ricordiamo le note di una melodia fuse, per così dire insieme". Il tempo per tanto è irreversibile; se s'ipotizza una reversibilità dell'ordine di successione della durata, non si fa che compiere l'operazione surrettizia di spazializzare il tempo in uno spazio immaginario»⁷⁰.

Nell'ascoltare musica dunque alterniamo stati di coscienza puri, quindi la durata, ad un'organizzazione spaziale dei contenuti (e dunque anche dei singoli stati espressi nella durata), e alterniamo così quelle due prospettive che le parole stesse di Bergson poco sopra

70 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 141. Per le citazioni interne si confronti il testo stesso.

descrivono, e che potrebbero essere ben rappresentate in questo dualismo irrinunciabile (apparentemente): la musica nella partitura, presente come un tutto spaziale, e la musica risuonante, ascoltata, presente qualitativamente come una durata personale.

Con Bergson ecco nascere insomma una perfetta spiegazione e perfetto sviluppo di quella separazione che era nata qualche secolo prima con l'invenzione di orologi e metronomi, quel separarsi di tempo oggettivo e tempo musicale, tempo del mondo e tempo personale, tempo e durata, insomma.

Non abbiamo trattato qui Bergson nella sua integralità e nello specifico, ma solo citando veloci esempi che ci permettano di capire in che modo questa sua nuova concezione temporale, lungi dall'essere una rivoluzionaria novità (e il parallelo in musica, lo abbiamo detto sopra e lo spiegheremo meglio più avanti, con la dodecafonia) non fa altro che approfondire sì, ma dall'altra imbrigliare un sentire il tempo già immensamente strutturato, calato in una cultura ben determinata, e dunque, figlio del suo tempo. Alla fine è questo il tempo che la musica contemporanea vuole combattere, o piuttosto questa dualità non originaria ma conseguente, strutturata, ben situabile culturalmente.

A fianco a Bergson abbiamo citato Husserl. Prospettiva totalmente diversa la sua. Quale padre della fenomenologia, si pone trasversalmente alla divisione classica tra interno ed esterno, la pone tra parentesi, la prescinde. Così mette tra parentesi sia la concezione temporale oggettiva che quella per così dire naturale.

«L'affondo teorico più rilevante delle riflessioni di Husserl è la descrizione della modalità attraverso cui il tempo si offre alla coscienza e la costituisce, affondo condotto attraverso un affinamento sottilissimo dell'analisi agostiniana. L'emergenza, in questo contesto, del concetto di "oggetto temporale" offre la premessa teorica fon-

damentale per una fenomenologia della musica, intesa questa come fenomeno marcato dalla sua natura temporale e inseparabile dalla coscienza che lo costituisce»⁷¹.

La novità qui sta nell'emergere del concetto di oggetto temporale, che può essere rappresentato da moltissimi esempi presenti nel mondo percepito. Ma ancora, la musica, risulta essere un esempio emblematico, in quanto, di nuovo, in essa è il tempo che appare come qualità primaria. In che modo il suono, la musica, appare all'interno della coscienza? Il punto di partenza, che è quello già citato prima,

«ricalca quello agostiniano, ovvero il passaggio dal dato sonoro alla successione di suoni nella melodia. [...] La mossa decisiva di Husserl è a quel punto ritornare all'esempio del singolo suono e verificare che l'aporia del tempo non è affatto superata. [...] La temporalità del suono singolo si articola in durata grazie alla ritenzione che trattiene il suono nel suo sprofondare nel passato e costituisce l'unità del processo. La memoria "breve" della ritenzione, che è coscienza dell'appena stato, spiega la costituzione all'interno della coscienza di un oggetto temporale attraverso una sorta di effetto prospettico»⁷².

Percepisco i suoni che si allontanano come vedo gli oggetti che si allontanano, o meglio, mentre io mi allontano da loro. Gli oggetti non perdono il loro luogo, e il suono non perde il suo tempo, ma io mi sposto, mi allontano, e dunque prospetticamente

71 Ivi, p. 143. Nostro il corsivo.

72 Ivi, p. 144.

cambia il mio vedere e sentire tali suoni, o oggetti. Li vedo, li sento come lontani, e poi li ricordo, con la memoria breve che mi permette di dare loro continuità con ciò che ora mi è vicino. Ecco che un suono diventa un oggetto sonoro, così come "un" tempo diventa un oggetto temporale. Li posso osservare, guardare, toccare, ascoltare mentre li percepisco e poi mentre si allontanano. Hanno una loro forma, occupano uno spazio, e dunque un tempo. Tempo dalla durata determinata, calcolabile e misurabile, con il suo inizio e la sua fine. Tutto sommato siamo ancora in una concezione nuova e rivoluzionaria sì, ma pur sempre figlia della cultura classica musicale. Infatti oggetti sonori diventano i suoni quando sono usati come materiale musicale, e ancor più diventano oggetti nel momento in cui a questi si dà dignità paritaria e li si tratta come uguali: è nella musica dodecafonica che un suono, una nota può apparire soltanto una volta in una serie in cui tutte le altre undici note devono, democraticamente, comparire al suo fianco. Oggetti sonori della serialità d'inizio secolo. Oggetti musicali in tutto e per tutto con la serialità integrale degli anni quaranta e cinquanta, in cui, oltre alle note stesse, si costringono tutti i parametri musicali (durata, altezza, timbro, intensità) a seguire la stessa serie che prima, nella dodecafonia, pertineva soltanto il suono, la nota.

Abbiamo così velocemente ripercorso la storia del tempo musicale all'interno dell'opera moderna e la sua coincidenza con idee più o meno fondate e profonde della filosofia. Certo ciò che sempre rimane uguale a sé in questa evoluzione è la concezione che la musica sia qualcosa di integrale, sia cioè coincidente con l'opera musicale, sia un unicum, determinabile nel suo inizio e nella sua fine, nel suo nome. E sempre per musica qui si intende quella particolare organizzazione del mondo sonoro tutta moderna che, tramite regole fisse di composizione (armonia, ergo tonalità) articola i vari suoni all'interno di forme altrettanto fisse (forma sonata, sinfonia, contrappunto, ecc).

È alla fine dell'Ottocento che le cose iniziano a cambiare, che le regole vengono sempre

più infrante, la tonalità a volte messa in discussione; ma soprattutto, con l'inizio del Novecento è il concetto stesso di armonia e di musica a subire profondi cambiamenti.

Prima di capire e vedere in che modo il pensare il tempo nel secolo scorso abbia subito profonde modificazioni, occorre avere ben chiaro cosa nella musica sia cambiato radicalmente. Occorre dunque dare un rapido sguardo alla storia recente della musica, analizzarla, e cercare, se vi sono, le radici di ciò che poi, pochi anni dopo, cambierà totalmente il suo volto.

4. *Il secolo lungo*⁷³

Il novecento viene spesso indicato come "secolo breve", fortunatissima espressione dello storico Hobsbawm che sta ad indicare come lo scorrere del XX secolo abbia seguito una strada tutta particolare, indicandone l'inizio con lo scoppio della prima guerra mondiale, e la fine con la caduta del muro di Berlino. Proviamo a pensare alla musica, vale per lei la stessa distinzione? Si può parlare di un secolo breve anche per essa? Certo, più che breve, potrebbe dirsi brevissimo: ha il suo inizio negli anni '10 con le prime opere dodecafoniche di Schönberg, e la fine nell'estrema serializzazione della musica (che dalla base dodecafonica porta la serialità in tutte le altre componenti, durata, altezza, intensità, ecc), con la serialità integrale degli anni '50 di Webern, Stockhausen, Boulez e Messiaen. Ma se ben si scava nella storia della musica e se si cercano le radici da cui la dodecafonia prende

⁷³ Questo paragrafo segue le indicazioni appuntate da un programma radiofonico andato in onda il 24 e il 25 settembre 2011 su Radio Tre Suite, Lezioni di musica. Lezione tenuta da Guido Barberi.

avvio, e le influenze che l'avanguardia di metà secolo emana nelle successive decadi, ci si troverà presto in contraddizione con quanto appena affermato. Il secolo non solo non è breve, ma addirittura lungo, lunghissimo. Ha le sue basi alla fine dell'Ottocento, e forse deve ancora finire.

Le prime modificazioni si possono intravedere nel progressivo distaccamento da regole fisse e sempre uguali a sé, e nella volontà di voler cambiare alcuni aspetti ritenuti troppo ingabbiati. I primi fra tutti furono l'armonia (e la tonalità) e la formalità. Il primo modo per cambiare, per dare nuovo smalto e nuova forma alla musica tardo-romantica, cui si ricorse fu quello di cambiare la forma ritenuta invariabile dello svolgersi musicale e, nella fattispecie negare la perfetta conclusione di un'opera musicale – con una cadenza conclusa e concludente – e scardinare il fantasma della fine che da sempre aleggia sulla musica. Dunque, con Debussy (uno fra molti) si ha la sospensione del tempo musicale, della perfetta risoluzione alla tonica, un invito ad ascoltare il silenzio susseguente, piuttosto che una forte volontà di lasciare impressi nell'ascolto gli ultimi accordi di un brano perfettamente concluso. Il finale si sgrana, perde pezzi, è dubbio, non è determinato nel tempo. A fine Ottocento insomma assistiamo a quella che potrebbe esser chiamata crisi del finale.

Ma a fianco a questa, e parallelamente alle ricerche filosofiche più sopra accennate, assistiamo anche ad un cambiamento della percezione temporale. Ed è proprio in questo contesto che possiamo inquadrare la giustapposizione di temi e tempi diversi che, nel terzo movimento della prima sinfonia di Mahler, troviamo. Qui, nel brano che volge in minore il famosissimo tema di Fra Martino, improvvisamente, senza legami teorici, né armonici, compare un tema diverso, proveniente da un luogo diverso, che si sovrappone al ritmo cadenzato e lento della melodia minore, squillato da ottoni che lo propongo ad una velocità che nulla c'entra. Come un flash, un improvviso ricordo che squarcia la tristezza

del presente.

Con Debussy la fine che volge al silenzio, con Mahler frammenti che intersecano il presente: questo mostra un'interruzione della fluidità temporale; il tempo è interrotto, si è aperto. Si ferma e accoglie l'altro da sé. Veniamo subito straniati, non capiamo bene dove siamo e cosa sentiamo.

Ecco dove inizia il secolo lungo, da questi piccoli cambiamenti tardo-romantici, (questi sono solo due tra i moltissimi possibili esempi), da queste novità più totali. Ecco perché poi, e solo grazie a questa storia tutta particolare, a Vienna, negli anni '10 e '20 potrà prendere piede la musica prima atonale e poi dodecafonica.

Ed ecco anche le radici della post-avanguardia che dagli anni '50 in poi ha caratterizzato i continui stravolgimenti che le varie correnti di musica contemporanea hanno percorso, dal serialismo integrale europeo all'estetica dell'indeterminazione newyorchese, al minimalismo statunitense, alla musica spettrale, fino a quella concreta – solo per citarne alcune – e che tutt'ora continuano.

La musica di oggi, quella musica strana, che spesso molti recalcitrano nel chiamarla musica, per l'appunto, ha inizio nella musica classica, ha inizio in quello smembramento temporale presente nella sinfonia di Mahler. Allora aveva ragione Schönberg, quando spiegava che il seme della dissoluzione è presente nella vita stessa, e che, dunque, il seme della dissoluzione della musica tonale, e della sua forma, è presente in mezzo ad essa, con il più romantico dei romantici, Mahler (uno fra tutti). Come un piccolo Big Bang, questa "invenzione" ha rivoluzionato il corso della storia della musica. Ma in fondo era Mahler stesso ad affermarlo, parlando della sua musica: deve essere l'ingresso dell'altrove. E per questa il compositore deve fare un passo indietro e lasciare che la sua musica sia.

Ecco come si modifica il sentire la musica, il sentire il suo tempo, percepirlo e capirlo. Ma non è che forse prima viene la musica e poi, segue la filosofia? Non è che forse la

dissertazione filosofica rispecchia un sentire molto più primigenio e diretto che viene esperito senza intermediari nella musica stessa? Non è che la filosofia sia un'interpretazione del *fatto*-musica? O per lo meno, una possibile interpretazione? Forse è la musica stessa la cartina tornasole più immediata che permette di tastare con mano l'ambiente culturale che rispecchia. Il mondo progredisce, assieme alla tecnica e all'industria, si allargano sempre più le frontiere del possibile, e così la musica agisce entro se stessa, si allarga, si interroga, si sviluppa. Poi c'è la crisi di inizio '900, con la guerra mondiale, la crisi nera del '29, i fascismi: così anche la musica reinterpreta il suo passato in una luce tutta nuova, arrivando a toccare confini prima inesistenti. Ed è in questa prospettiva forse che nasce la musica dodecafonica e le avanguardie. Ma è in questa stessa prospettiva che, sul finire della seconda guerra mondiale e le nuove scoperte e ricerche, e soprattutto, i nuovi artisti-musicisti, portano i confini a sondare terre ancora più lontane ed inesplorate, artisti che scardinano lo scardinarsi stesso della dodecafonica. Basti pensare a Cage, uno fra tutti, lui che senza la minima esitazione catalogava Schönberg come "classico".

Ma anche un altro aspetto deve essere evidenziato per quanto riguarda la musica che nasce a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo. Se prima essa aveva seguito una storia per così dire pura, tutta sua, ora invece si affianca spesso alle ricerche dell'arte visiva, e assieme a questa porta importanti novità in ambiti più ristretti. Basti pensare all'astrattismo: nasce in pittura, segue in musica. Idem dicasi per l'espressionismo, per il futurismo, il realismo, ecc. Dunque è con l'avvio del nuovo secolo che la ricerca prende spazi e tempi totalmente nuovi. Ed è in questo stesso periodo che le arti, non più sentite come separate e a sé stanti, si riuniscono, e, tramite manifesti e prerogative comuni, si prepongono di propugnare una nuova estetica, facente leva su quegli aspetti che quel gruppo riteneva più opportuni (l'espressione dei sentimenti, lo svincolo totale dagli oggetti, la rappresentazione pura, il colore, la rappresentazione reale, e le molte altre cose

che si potrebbero qui elencare). Nasce dunque un nuovo connubio tra musica e pittura: queste due discipline, vissute finora con storie separate, si raggiungono, si trovano e si sposano. E nella loro ricerca comune vivono perseguendo quell'obiettivo a loro tanto caro. La musica influenza la pittura, la pittura influenza la musica. Si compone un quadro come se fosse una melodia, si dipinge una musica come se fosse uno schizzo. La pittura non "eccelle e signoreggia" più la "sventurata musica"⁷⁴, entrambe combattono e vivono su una medesima superficie, con medesimi scopi e prerogative.

Dunque è l'arte in generale che, in questo periodo (inizio '900, ma soprattutto dagli anni '40/'50 in poi) si fa interprete del presente tramite tutti i suoi aspetti. Un rapporto simbiotico e osmotico lega le varie personalità. Una continua influenza rincorre i vari artisti e li interroga, li sfiora, li colpisce. Capiremo molto bene questo connubio nel caso specifico che tratteremo più oltre, parlando del rapporto strettissimo che si creerà tra il nostro compositore, Morton Feldman, e quegli artisti di capitale importanza presenti nella scena newyorchese di metà secolo.

Ma procediamo con ordine. Dobbiamo fare ancora alcuni passi prima di arrivare dove vogliamo arrivare, dove già siamo. Prima di arrivare là, da dove siamo partiti.

5. Ogni tempo a suo tempo: la formalizzazione primo-novecentesca

Lo abbiamo intravisto e capito dalla velocissima analisi appena svolta: nel Novecento, il vero problema, il vero cardine rivoluzionario è quello temporale. È partendo dalla

⁷⁴ Cfr. *supra* p. 44.

riflessione, potremmo dire, quasi ontologica, sul tempo che molte estetiche musicali e compositive cambiano i parametri del loro lavoro e sovvertono le regole classiche e ben stabilite. Ontologica in quanto è proprio nel riflettere attorno all'essere del tempo, alla sua essenza, alla sua natura; è domandandosi, cos'è il tempo? esiste? e come?; è riflettendo su come il tempo ci appartiene o ci è opposto, che riusciamo a dare un fondamento esistenziale effettivo a questa categoria tanto usata quanto abusata. Ciò cui molti compositori, filosofi e critici aspirano, è, tutto sommato, una rifondazione dell'ontologia della componente temporale. Forse non tutti ricercano in termini teorici questa rifondazione, certo, ma anche soltanto dal punto di vista pratico, un determinato *modo d'uso* di una particolare componente fa sì che siano i suoi stessi presupposti teorici ad essere modificati e che dunque, in fin dei conti, sia il modo stesso di pensare concetti e idee largamente comuni e spesso poco approfonditi a cambiare radicalmente. Qui noi facciamo ciò, ormai lo si sa, con il tempo.

Lo dicevamo prima. Il Novecento pone grossi interrogativi, il Novecento segna una cesura rispetto al passato.

«Nel Novecento il problema del tempo musicale si profila come uno dei punti centrali dell'estetica musicale e delle poetiche compositive. Tempo musicale e tempo ordinario, tempo privato o semipubblico il primo, tempo sociale il secondo, si fronteggiano come due dimensioni contrapposte»⁷⁵.

Abbiamo assistito alla nascita di questa dicotomia, di questa prospettiva binaria poco sopra, con le tesi di Bergson. Pur tuttavia dobbiamo specificare che

⁷⁵ M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 145.

«il pensiero del Novecento non insegue [...] soltanto la facile figura del tempo musicale come luogo di fuga dal tempo assoluto. [...] Il nodo attorno a cui si stringe la discussione sulla temporalità musicale è la tensione tra struttura e durata. Proprio su questo fronte si gioca – tra l'altro – la possibilità di comporre l'opposizione tra l'aspetto transitorio della musica e la sua capacità di configurarsi in opera, opposizione che aveva costituito un ostacolo nella definizione di opera d'arte musicale fino a Ottocento inoltrato. Il concetto stesso di “forma temporale” che si afferma – variamente declinata – in molte riflessioni sul tempo musicale del Novecento individua la possibilità di infliggere una sconfitta al tempo musicale nella dimensione estetica o perlomeno di anticipare la redenzione dal dominio dispotico del tempo ordinario»⁷⁶.

Ecco che è il campo musicale a diventare luogo di battaglia dove si fronteggiano tempo ordinario e tempo musicale; è l'ambito musicale quello che più si adatta ad un combattimento faccia a faccia con quel tempo tiranno che appartiene al nostro vivere. È nella musica che il tempo esterno, oggettivo, viene sublimato, sconfitto, superato. E sempre nella musica e grazie alla musica si può accedere ad una dimensione altra, parallela, che permette un rapporto più maturo e profondo con la componente temporale.

Se finora, più o meno dal Sei-Settecento in poi, la musica si era organizzata a livello temporale secondo regole tutte sue, senza porsi in relazione diretta, senza discutere ambiti comuni e differenze con il sentire il tempo esterno ad essa, è ora, a cavallo tra Otto e Novecento, che, grazie anche alle riflessioni culturali generali (maggiormente filosofiche e

76 Ivi, pp. 145-146. Corsivo nostro.

letterarie, nonché scientifiche) nate in quel periodo, la musica, o meglio, chi la musica la fa, inizia a relazionarsi con una nuova prospettiva a questa annosa e sempre esistita problematica; è ora che i musicisti, gli esecutori, la critica, si domandano più approfonditamente cos'è il tempo, in cosa consiste ed in che modo esiste.

Basti pensare, uno tra tutti, a

«Pierre Souvtchinsky, pensatore russo naturalizzato francese dopo la rivoluzione, [che] nel suo saggio dedicato alla musica dell'amico Stravinskij parte dal rapporto tra tempo "ordinario" e tempo musicale. Egli prende le mosse dall'esperienza comune che distingue in maniera indubitabile il tempo psicologico, dunque soggettivo, dal tempo oggettivo»⁷⁷.

Ecco che appare in musica, e soprattutto in critica musicale, la distinzione che pochi decenni prima era nata a livello filosofico. Ecco che ci si rende conto di come il tempo sia un qualcosa di davvero problematico, qualcosa di umano e non umano insieme. Qualcosa di interiore e qualcosa di esteriore allo stesso tempo. Ed è da questa separazione preliminare che Souvtchinsky distinguerà tra "tempo cronometrico" e "tempo cronoametrico": il primo rispecchia il tempo oggettivo, esteriore, quello che Souvtchinsky chiama ontologico, il secondo invece si riferisce al tempo psicologico e soggettivo :

«le premesse estetiche di questa distinzione risultano tanto più evidenti se si esaminano gli esempi. Il canto popolare, il canto gregoriano, Bach, Haydn, Mozart, molti passi di Verdi, ma soprattutto la musica di Stravinskij

⁷⁷ *Ibidem*.

sono esempi concreti di musica cronometrica, mentre Wagner è l'interprete per eccellenza della musica cronometrica»⁷⁸.

Oltre a questa ambigua dicotomia, Souvtchinsky, ha anche un altro merito (o demerito, dipende dalla prospettiva): quello di aver introdotto il concetto di "conducibilità" del tempo attraverso la musica. Non certo una novità, lo si è visto nelle analisi svolte fino ad ora. Il tempo è sempre sembrato essere lo specifico davvero più importante della musica. Ma qui trova posto un riconoscimento teorico di tale prospettiva.

«Il tempo può essere organizzato: tradotto in aspetti e qualità infinite che sono quelle del suono ascoltato, della sua durata, del suo trascorrere – e in questo consiste il senso ontologico dell'arte musicale»⁷⁹.

Ecco la formalizzazione teorica di quello che più sopra abbiamo chiamato luogo comune. La musica apparirebbe così in tutto e per tutto come il campo squisitamente più nobile per la manifestazione (autentica o non autentica) del tempo. Così la musica, lungi dall'essere un qualcosa che appartiene al vivere e al fluire vitale di ognuno di noi, lungi dall'essere eseguita, ascoltata, fatta, composta, sbagliata e riproposta, è piuttosto un'idea platonica, una forma nobile ed eterna, sempre uguale a sé, e che, nelle varie determinazioni materiali prende forma e tempo e si articola nelle musiche concrete che noi conosciamo. La musica è metafisica, ci precede e ci sovrasta. È disumana, quasi divina.

78 Ivi, p. 147.

79 Pierre Souvtchinsky, *La notion du temps et la musique*, in "Revue musicale", 191, 1939, p. 319. Citato in Ivi, p. 147.

Ed è grazie a lei che, quale tempo-conduttrice, il tempo ci si rende reale: lo *sentiamo*. Sentire il tempo: ecco le parole che spesso si usano, partendo soprattutto dal modo di dire comune. La musica ci fa sentire il tempo. Cosa significa ciò nella prospettiva classica? Significa che, attraverso il nostro ascoltare la musica, ascoltiamo il suo dirsi in tempo, e dunque percepiamo quasi materialmente la sua forma temporale. Ma sentire non significa unicamente ciò: sentire significa un percepire sinestetico immediato, un sentire attraverso tutti i sensi in uno, non soltanto un sentire mediato esclusivamente dal senso dell'udito. Perché, e chi la musica la fa non può che confermare, la musica non la si ascolta soltanto. La musica la si vede, nel suo spazio, la si tocca nella sua fisicità, nel suo essere rapporto fisico, quasi erotico, con lo strumento che la produce, la si gusta, la si annusa. La musica sa di buono, la musica profuma. Caratteristiche umane troppo umane? Quasi triviali? No. Non intendiamo questo; intendiamo piuttosto destrutturare una concezione troppo metafisica, troppo celeste della musicalità, per poi ridonarle spessore e profondità, per darle un ambito di sacertà nuovo, più luminoso, perché appartenente ai precordi più intimi ed inespressi di, credo tutti, noi.

Dicevamo, la musica ora in tutto e per tutto diviene la materializzazione del tempo, il suo rendersi percepibile, com-prensibile. Nonostante i suggerimenti avanzati dall'estetica comparativa di Souriau, che

«aveva rivoluzionato la distinzione, affermatasi nell'estetica moderna, tra arti dello spazio e arti del tempo con la semplice osservazione che il tempo ha un ruolo nella costituzione dell'esperienza estetica in tutte le arti, com-prese quelle plastiche»⁸⁰.

80 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 148.

nonostante tutto ciò, dicevamo, la ricerca estetica seguente alle prime idee del Novecento, ha preferito continuare nella separazione binaria tra i due tempi che ormai ben conosciamo, per portarla quasi alla perfetta formalizzazione. Ed è così che le teorie estetiche di Gisèle Brelet vanno a confutare quanto Souriau aveva tentato, nella prospettiva di corroborare ciò che invece Souvtchinsky aveva teorizzato. Così ancora, a Novecento inoltrato, il tempo musicale gode di una nuova formalizzazione teorica. In musica il tempo diventa "costrittivo e dominatore"⁸¹, irreversibile, suscita sentimenti grazie alla sostanza temporale della forma. La musica avvicina il tempo all'uomo. La musica diventa domanda filosofica sul tempo e risposta concreta ai nostri dubbi. Tramite essa possiamo davvero fare esperienza di una temporalità tutta particolare che ci dà accesso al vero significato del fenomeno musicale. Ed è

«in questa concezione [che] la musica rappresenta il pensiero del tempo nel doppio senso del genitivo soggettivo e oggettivo, ma anche il dominio in cui la creatività umana può infliggere una *sconfitta al tempo* e spaziare in una dimensione che, proprio perché è fatta di tempo, può neutralizzarne la forza costrittiva e necessitante. Questo superamento del tempo avviene a due livelli: il primo è quello del raggiungimento della pienezza dell'"ora" nel godimento estetico, il secondo è quello della manifestazione della sostanza metafisica del tempo all'interno della dimensione umana e finita»⁸².

81 Citato in *ibidem*.

82 Ivi, pp. 150-151. Corsivo nostro.

Al tempo viene inferta un'ingloriosa sconfitta. Finalmente, dopo secoli e secoli di imprigionamento, il tempo viene sconfitto e la musica finalmente può godere di autonomia e libertà. Ora non deve più sentirsi legata e regole temporali troppo ben determinate. Può svincolarsi e redimersi. Può vivere da sola, senza relazionarsi all'autorità di questo padre-padrone. Ed è in questa prospettiva che, verso la metà del Novecento, assistiamo ad un fiorire vertiginoso di scritti, saggi e pensieri a riguardo di questo tema. La componente temporale risulta essere essenziale, e così critici, esteti, ma soprattutto musicisti e compositori teorizzano e prospettano idee di tempo diverse. Ma il tempo è davvero sconfitto? Siamo davvero convinti di quanto Brelet afferma? Meglio interrogare, primi fra tutti, i musicisti stessi, vedere cosa loro hanno da dire. Ora che siamo giunti più vicini all'ambito che poi analizzeremo più approfonditamente, ascoltiamo davvero le esperienze di prima mano dei compositori stessi, e vediamo come queste ci dimostrino che le concezioni del tempo musicale, e il rapporto musica-tempo, siano tutt'altro che concluse, tutt'altro che esaurite, siano piuttosto nel pieno della loro indagine. Un dato è certo. Moltissimi artisti discutono del nostro tema, lo usano nel comporre e nello scrivere, lo usano in musica e in teoria, nei saggi e nelle partiture. Ma non è che, in realtà, non sia dato un *uni-verso* bensì un *pluri-verso*, se non un *multiversum*, musicale oggi? Non è che, di nuovo, l'essere (del tempo in musica) si dica, aristotelicamente, in molti, moltissimi modi? Tutto sommato, ogni artista, musicista, compositore, propone un'idea, e dunque un'estetica, tutta particolare e tutta sua al riguardo di tale tema; così, anziché entrare in un ambito nuovo, di nuova e raggiunta chiarezza, ci troviamo, improvvisamente nel bel mezzo del mare in tempesta, a bordo di una zattera naufragata in cui ognuno rema nella propria direzione. Diciamolo meglio, sono tutti sulla stessa barca, questo è certo. Ma ognuno prospetta e dichiara volontà del tutto diverse. Vediamole dunque meglio, cosicché forse, finalmente, la cornice entro cui limitare il nostro quadro possa dirsi davvero

costruita e pronta a svolgere la sua funzione di limite, limitrofia, il suo essere il confine tra quadro e spazio esterno, e dunque confine, termine tra arte e vita, arte e mondo. Musica e noi. Ma poi, in fin dei conti, esiste questo confine?

6. *Il tempo oggi: i tempi*

Lo abbiamo detto e ridetto, il concetto di forma temporale, di temporalità, di tempo *tout-court*, risulta essere di capitale importanza per le ricerche compositive ed il pensiero teorico-compositivo del Novecento, soprattutto con quegli autori figli dalla "rivoluzione" dodecafonica, quei musicisti che già hanno capito ed interpretato il cambiare dell'universo sonoro, il suo aprirsi ed ispessirsi.

Dunque facciamo ora qualche accenno alle diverse tecniche compositive che hanno avuto quale termine centrale il confronto con la componente temporale. Facciamo ciò non per dare una prospettiva esauriente e teorica del tempo in musica, né tanto meno per approfondire un'analisi prettamente musicologica, cosa che non ci compete né ci riuscirebbe, ma piuttosto per dipingere a pennellate sfumate una fenomenologia per niente esaustiva che ci permetta di capire l'importanza e la grandezza del fenomeno che qui tanto ci è caro, e vederne alcune possibili applicazioni. Non tutte, né, ognuna, a fondo. Soltanto alcuni rapidi cenni che ci permettano di contestualizzare la cultura compositiva della seconda metà del XX secolo e di capire i natali, le prospettive e le conseguenze dell'ambiente in cui poi noi ci tufferemo.

Lo abbiamo detto, la dodecafonia, con Schönberg in primis, ma non soltanto lui, ha

aperto prospettive prima inaudite e fuori da qualsiasi schema. Inizio Novecento, sulla coda del tardo-romanticismo, rivoluzione filosofica, scientifica, tecnica, artistica, ergo, anche musicale. Rivoluzione che si concretizza nella serializzazione delle altezze: ogni suono (della scala cromatica formata da dodici semitoni) può apparire all'interno di una serie una volta soltanto. Non più tonalità, non più modalità, ma serialità. Tutto il resto segue caratteristiche e regole perfettamente classiche. Ed è lo stesso Cage, allievo di contrappunto di Schönberg, che citando una frase di Stravinskij e una del maestro, afferma:

«Deve sapere che la ragione per cui la musica di Schönberg non mi è mai piaciuta è perché non è moderna»[citazione di Stravinskij]. Questo mi fece venire in mente qualcosa che avevo sentito dire da Schönberg durante le sue lezioni. Sceglieva un gruppo di quattro note e diceva: “Con queste quattro note Bach ha fatto questo, Beethoven questo, Brahms questo, e Schönberg ha fatto questo!”. In altre parole era proprio come diceva Stravinskij: Schönberg non riteneva affatto di rappresentare un elemento di rottura con il passato»⁸³.

Dunque, ex post, rivoluzione non del tutto rivoluzionaria. Tutto sommato, dice Cage, Schönberg è un classico. Certo, alla fine tale può essere definito. La sua importanza però va oltre queste opinioni personali (e perché no, di gusto). Schönberg, se non ha rivoluzionato la musica, quantomeno ha dato inizio ad un nuovo modo di vedere la musica stessa, di conoscerla e studiarla, e quindi, e soprattutto, di *farla*. Ecco che Schönberg ha dato il la ad un nuovo approccio compositivo che poi, solo qualche decade più avanti,

⁸³ John Cage, *Conversing with John Cage*, a cura di Richard Kostelanetz, Limelight Editions, 1987, trad. it. di Franco Masotti, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma, 1996, p. 37.

mostrerà davvero caratteristiche del tutto nuove. In Europa, da un lato, negli Stati Uniti dall'altro: queste due sono le "scuole" che più hanno fatto ricerca in tale prospettiva e che più hanno portato allo spostamento del confine del "musicale" all'interno del "sonoro" e ancor più, del "rumoroso".

Se da Schönberg siamo partiti, conviene ora muoverci sulla scia che da lui stesso procede, parlando brevemente di una serialità non più soltanto "dodecafonica", ma integrale. E lo facciamo parlando di Stockhausen. È lui infatti che inaugura una nuova prospettiva all'interno del serialismo.

«Con lo sviluppo del serialismo integrale, infatti, ogni singolo parametro del fenomeno sonoro diventa una dimensione autonoma il cui controllo viene affidato alla serie dodecafonica trasformata in serie numerica di grandezze. Come conseguenza pressoché immediata di questa tecnica compositiva si registra, nelle prime opere del serialismo integrale appartenenti alla fase puntilista, un notevole aumento di complessità della scrittura ritmica che introduce nuovi problemi nella gestione del tempo musicale. L'organizzazione seriale delle durate, derivate secondo il principio della moltiplicazione o suddivisione di un'unità di riferimento, si traduce in una scala di durate che imprimono immagini acustiche differenti a seconda della loro maggiore o minore lunghezza; non viene mantenuto, di conseguenza, il principio di uguaglianza degli elementi costruttivi che caratterizza invece l'ambito delle altezze unite nella scala cromatica»⁸⁴.

84 Ingrid Pustijanac, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in G. Borio, C. Gentili, *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, op. cit., pp. 343-344.

Ecco così che s'inaugura un nuovo modo di guardare al comporre, un nuovo approccio tecnico che si regola non sul gusto, né su scelte determinate, ma su una coerenza matematica predisposta da risultati di calcoli ben precisi. E così anche la componente delle durate dei singoli suoni viene, parallelamente agli altri parametri, serializzata e posta sotto l'egida del calcolo matematico. Stockhausen approfondisce teoreticamente queste prospettive in un saggio dal titolo *...wie die Zeit vergeht...*: è in queste pagine che ragiona attorno alla componente temporale analizzandola con dati scientifici, indicando così una nuova "morfologia del tempo musicale".⁸⁵

Le sue ricerche, accostando termini scientifici a termini musicali, si prepongono di trovare una nuova continuità tra durate e altezze, continuità data dall'unicum della percezione acustica, e di arrivare così a trattare questa "scala" percettiva, come se fosse una scala cromatica, temperando matematicamente le durate interne all'ottava, calcolate secondo la suddivisione logaritmica che ha formato la scala cromatica ben temperata che oggi tutti noi conosciamo. In questo modo lui riesce a dare alle durate la stessa serie matematica che già aveva dato alle altezze. Successivamente Stockhausen si cura degli aspetti temporali più macroscopici, quelli che si relazionano cioè al tempo cronometrico, integrandoli con proporzioni di campo e di gruppo. Ciò che risulta davvero fondamentale, quale sintesi delle prospettive indagate da questo compositore, è il fatto che

«la forma non è più concepita come lo scorrere di situazioni di tensione/distensione, ma come lo svolgersi nel tempo di ciò che è simultaneo nello spazio o, in termini stockhauseniani, essa è diventata un campo non direzionale. [...] [Il carattere particolare di questo assetto formale] permette al compositore di instaurare tra il

85 *Ibidem*.

“tempo misurato” e il “campo di tempo vissuto” un legame più o meno stretto, organizzando in entrambi i casi differenti e graduali proporzioni di campo»⁸⁶.

Vediamo dunque come Stockhausen renda netta la separazione tra le due diverse modalità della nostra percezione temporale e le usi quali materiale compositivo, giocando la propria estetica proprio sugli scarti formali che questa nuova concezione temporale permette (si noti la vicinanza, nell'espressione tempo vissuto, alla prospettiva fenomenologica del “vissuto” e alla sua importanza). Uso dunque matematico, seriale del tempo. Direi anzi, *uso tout-court*.

Stockhausen non fu l'unico a prospettare formalmente il carattere della temporalità: un altro importante compositore, che ha unito ricerche musicali a basi filosofiche, è stato Olivier Messiaen. Nel suo *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* Messiaen

«affronta il problema del tempo musicale operando una sintesi tra numerosi influssi: il pensiero filosofico di Tommaso d'Aquino e quello di Henri Bergson, la teoria della relatività di Alfred Einstein, insieme alle opere dei due “filosofi-musicologi” André Souris e Gisèle Brelet. Grazie a questa ricchezza di fonti, Messiaen sostituisce la distinzione tra tempo ontologico/psicologico di Souvtchinsky con quella bergsoniana tra durata vissuta e tempo strutturato»⁸⁷.

86 Ivi, p. 346.

87 Ivi, p. 348.

Ed è proprio dal concetto di durata vissuta che Messiaen

«trae due leggi di percezione del tempo presente e passato. Nel presente, quanto più il tempo è saturo di avvenimenti, tanto più sembra breve; viceversa sembra lungo quando è privo di eventi. Il passato, al contrario, sembra tanto più lungo quanto più è ricco di eventi, mentre un tempo vuoto sembra breve. Da queste due leggi generali il compositore [...] deduce un corollario relativo al tempo musicale che definisce come legge del rapporto tra attacco e durata: date due durate uguali, un suono breve seguito da una pausa sembra più lungo di un suono tenuto»⁸⁸.

Qui, dunque, assume un ruolo davvero importante il concetto di attacco: è grazie a questo che la percezione temporale prende spessore, e dipende da questo, e dalla sua durata, una percezione più o meno dinamica del fluire temporale. Ricordiamoci queste considerazioni: Feldman troverà infatti di capitale importanza la questione dell'attacco nelle sue composizioni; per lui infatti il vero modo per alterare una percezione temporale troppo usurata sarà quello di sfumare gli attacchi, renderli quanto più *soft* possibile, tanto più impalpabili quanto meno determinabili nel loro iniziare, quasi inauditi.

Ma al di là di queste specificazioni, qui ancora ci troviamo all'interno della dicotomia bergsoniana che distingue tra tempo cronometrico e vissuto: con Messiaen infatti

«la musica non si svolge in un tempo dato, un tempo fisico, ma genera essa stessa un proprio tempo che dilata,

88 M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, op. cit., p. 154.

contrae, colora e caratterizza. Un ritmo concreto, eseguito, possiede un proprio “tempo organico”, indipendente da quello del metronomo, un tempo che deriva dalla totalità di condizioni esecutive»⁸⁹.

La musica così inventa un tempo nuovo, diverso, un tempo malleabile, che si dilata e si contrae, un tempo che assume colorazioni diverse a seconda della situazione e delle sue caratteristiche. Tempo spesso, grosso, organico.

E sempre sulla scia della serialità integrale inaugurata qui da Stockhausen e poi proseguita da Messiaen, bisogna citare anche la concezione temporale che un altro serialista aveva: Pierre Boulez. Anch'egli, come Stockhausen si pone il problema di una serializzazione organica di tutti i parametri musicali che ben riesca a contenere anche la componente temporale. E sempre come Stockhausen anche lui parte dalla determinazione di un parallelismo fra altezze e durate per inquadrare poi una teoria temporale che ben si adatti alla sua estetica compositiva:

«l'ambito delle altezze viene definito con il termine di spazio, da cui spazio striato, ovvero la presenza di tagli determinati nel *continuum* sonoro delle frequenze [...] e spazio liscio, ovvero l'assenza del taglio. Trasferendo la stessa logica sul piano delle durate si ottengono da una parte il tempo striato, o meglio il tempo *pulsato*, nel quale le strutture della durata si riferiscono al tempo cronometrico in funzione di una localizzazione regolare o irregolare ma sistematica, e dall'altra, il tempo liscio o tempo *amorfo* che si riferisce al tempo cronometrico sol-

89 Ingrid Pustijanac, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, op. cit., p. 349.

tanto in un modo globale»⁹⁰.

Ma non sono soltanto i compositori seriali che ragionano attorno alle problematiche estetico-filosofiche riguardanti il tempo. Anche altri artisti, più o meno lontani dalla poetica seriale, affrontano la tematica qui considerata sotto aspetti più o meno diversi. Per quanto riguarda l'ambito ancora Eurocentrico fin qui analizzato, due compositori non seriali, ma certo nemmeno troppo lontani dalla serialità integrale sono Iannis Xenakis e György Ligeti. Ciò che questi due autori hanno in comune è la concezione che la musica sia, in primis, un qualcosa di spaziale: il pensiero compositivo così come e le idee musicali avvengono in ambito eminentemente spaziale. Il tempo, in tal modo, ritorna ad essere, "pari" *inter pares*, uno dei quattro parametri musicali, al fianco di altezza, timbro e durata.

Ciò che Ligeti introduce come novità⁹¹, e che poi sarà di capitale importanza per quanto affronteremo oltre, è lo scardinamento del senso di direzionalità del tempo:

«il principio formale-estetico del pensiero ligetiano è la staticità, ovvero l'assenza (o l'entropia) dei punti di riferimento per la percezione che annullano il senso della direzionalità del tempo e invocano un ascolto istantaneo e attento alle relazioni timbriche e spaziali tra gli eventi»⁹².

Si riduce così al minimo l'effetto sorpresa caro a Stockhausen, ma in fin dei conti, caro a

90 Ivi, p. 351.

91 Non novità all'interno della storia della musica (Feldman arriverà a conclusioni più o meno simili percorrendo altre strade ed in tempi diversi), novità piuttosto per noi, qui, in questo lavoro.

92 Ivi, p. 353.

tutta la musica classica degli ultimi secoli, e si concentra l'attenzione sull'ascolto del suono puro, sulla sua immediatezza, il suo apparire e morire. Dilatando al massimo, o restringendo al minimo (con la musica minimalista) la componente attiva temporale, l'ascolto perde la percezione del cadenzare ritmico e permette lo spostamento d'attenzione agli altri parametri prima messi tra parentesi. Perdendo la componente temporale ora l'ascolto può concentrarsi meglio sulla caratteristica timbrica, oppure sulla natura di un suono, andando a coglierlo in tutta la sua profondità. Ed è in questo contesto che le opportunità offerte dalla musica elettronica, trovano particolare utilizzo, grazie allo svincolarsi della componente strumentale.

Un'altra poetica musicale che usa molto la dilatazione temporale del suono è la musica spettrale francese, e nella fattispecie con i primi componimenti di, fra tutti, Gérard Grisey. Nel suo saggio *Tempus ex machina. Réflexion d'un compositeur sur le temps musicale*, Grisey suddivide

«in tre stadi il processo della costruzione e della percezione di un'opera musicale, distinguendo tra lo scheletro del tempo (il taglio – *découpage* – temporale che opera il compositore per dare la forma ai suoni), la carne del tempo (l'approccio più qualitativo al tempo musicale) e la pelle del tempo (il luogo di comunicazione tra il tempo musicale e il tempo dell'ascoltatore)»⁹³.

Partendo da questa distinzione basilica, Grisey mostra come la nostra percezione di strutture ritmico-temporali troppo complesse non permetta un'articolazione qualitativa di ciò che viene sentito. Piuttosto vengono percepite soltanto determinate "quantità"

93 Ivi, p. 355.

sonore. Non è possibile infatti percepire quantitativamente tutte le componenti della durata dei vari suoni di un determinato brano musicale,

«ma soltanto [...] alcune durate che circondano immediatamente quelle che stiamo percependo»⁹⁴.

Anche per Grisey, insomma, quella temporale è una componente davvero fondamentale: su di essa poi costruirà un sistema di regole compositive molto articolato che si basa su strutture matematiche e su scale che analizzano lo spettro del suono nella sua microscopicità.

Citando questi rapidi esempi (ricalcando in qualche modo il pensiero del saggio di Ingrid Pustijanac) ci rendiamo subito conto di come la prospettiva da noi indagata sia di primaria importanza nella musica, sì, ma soprattutto nelle tematiche musicali e nelle regole compositive che dalla metà del XX secolo iniziano a svilupparsi con tanta originalità. Davvero interessante sarebbe l'approfondimento di tali prospettive, ma, ci accorgeremmo subito, altrettanto forviante, per quanto riguarda la poetica che qui noi abbiamo a cuore. Se si può trovare un difetto nella linea seguita da Pustijanac, questo sta nell'aver considerato le componenti compositive unicamente europee, Euro-centriche, dipendenti maggiormente dall'ombra della tradizione classica (musica classico-romantica come dodecafonica). Ciò che in quelle pagine – e assieme a quelle, le pagine del saggio di Michela Garda sopra citato – non viene preso in considerazione è l'altra metà della mela: la parte per così dire opposta (soprattutto geograficamente) a quella esaminata. Ovvero la sperimentazione statunitense e le post-avanguardie che qui troveranno luogo soprattutto a partire dagli anni '50 in poi.

⁹⁴ *Ibidem*.

E, primo fra tutti, nel considerare lo sviluppo della cronoestesia, non viene nemmeno citato un lavoro, ma soprattutto, un compositore, di importanza imprescindibile per il tutto artistico della seconda metà del XX secolo: John Cage.

7. *Il giro di boa*

Forse senza elaborare troppe teorie al riguardo, forse senza creare strutture e sovrastrutture, lui, Cage, con il suo stuzzicare, incrinare, portare al limite, sempre ironicamente, ci fa capire, non attraverso parole, ma attraverso "musica", quale sia davvero lo stato delle cose, lui ci fa capire lo stato per così dire precario che la dissertazione sul tempo ha provocato, a volte esinanendo lo spessore filosofico del tempo stesso. E lo fa a partire dal pensiero riguardante l'opposto negativo (così ritenuto classicamente) della musica, la sua negazione quindi, il suo zittirsi: il silenzio.

Se possiamo trovare un comune denominatore che abbracci le composizioni altamente diversificate che Cage ha proposto, questo certamente può essere identificato soltanto nel silenzio. È grazie al silenzio, tramite esso, con esso e su esso che Cage fa musica. Ed è partendo da esso che il suono si origina. E se il silenzio diventa la scaturigine stessa della musica, e se la musica ha a che fare in modo diretto con il tempo, allora è il silenzio stesso che raccoglie, dentro di sé, il tempo. Come non citare dunque quell'opera tanto temporale quanto silenziosa che ha reso famoso Cage in tutto il mondo (e spesso, ahimè, eletta ad opera-simbolo della poetica cageana, eliminando tutte le altre meravigliose indagini svolte da questo istrionico musicista-artista)?

4'33", il "pezzo silenzioso" come lo definisce Cage stesso, è un brano

«composto da tre movimenti, e in ognuno di essi non ci sono suoni. Volevo che il mio lavoro non fosse condizionato dai miei gusti personali, perché penso che la musica debba essere indipendente dai sentimenti e dalle idee del compositore. Sentivo e speravo di poter condurre altre persone alla consapevolezza che i suoni dell'ambiente in cui vivono rappresentano una musica molto più interessante rispetto a quella che potrebbero ascoltare ad un concerto»⁹⁵.

Ecco la descrizione dalle vive parole dell'autore. Un brano che non conteneva, apparentemente, suoni, un brano di totale silenzio. L'unica cosa data, decisa, dal compositore è il suo tempo, la sua durata: 4'33". Non un tempo musicale questa volta, ma il tempo indicato dalle lancette stesse dell'orologio. È questo che struttura e fluidifica lo scorrere del silenzio (inesistente) contenuto in quel lasso di tempo. Ed è questo fatto a creare un cortocircuito tra le categorie stabili che noi sempre usiamo per relazionarci al tempo. È un brano di musica, ma sfrutta il tempo fisico, "oggettivo", che, alla fine, musica non fa. È un continuo rigirarsi su se stesso, un indicarsi e confutarsi incessante. Un mostrare come la componente temporale sia davvero un qualcosa di fin troppo scontato, e molto spesso poco considerata nel suo profondo essere se stessa.

Ma che senso ha una opera di tal genere? Vuole essere una mera provocazione? Vuole essere una rivoluzione? Una critica? Oppure l'unico scopo è il consigliare il tentativo di allenare un nuovo tipo d'ascolto, un ascolto attento all'attività circostante, al suono, alla

95 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, op. cit., p. 110.

musica del mondo, alla musica che ci circonda? Cosa fa il silenzio? In che modo ci aiuta?

«Il silenzio non è altro che il cambiamento della mia mente. È un'accettazione dei suoni che esistono piuttosto che un desiderio di scegliere e imporre la propria musica. Da allora questo è sempre stato al centro del mio lavoro»⁹⁶.

Il silenzio attiva un cambiamento della mente. La mente non ha nulla da fare, perché non ha nulla da ascoltare, per lo meno in apparenza. Ma in realtà la nostra mente *fa* niente, lo costruisce, è libera nell'atto stesso di ascoltare:

«there are, demonstrably, sounds to be heard and forever, given ears to hear. Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, the mind is free to enter into the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less approximating a preconception»⁹⁷.

Ciò che qui è davvero determinante non è un atto positivo o negativo, né una comprensione situata di qualcosa, bensì l'atteggiamento che teniamo nei confronti di ciò

96 Ivi, p. 228.

97 J. Cage, *Silence*, op. cit., p. 23. «Si può dimostrare che esistono suoni che possono sempre essere ascoltati e che sono sempre dati orecchi che li ascoltano. Dove questi orecchi sono connessi con una mente che ha niente da fare, quella mente è libera di entrare nell'atto dell'ascolto, sentendo ogni suono per quello che è, non come un fenomeno che avvicina più o meno ad un preconcetto». Da notare qui come Cage distingue tra i due verbi *to listen to* e *to hear*. Quest'ultimo infatti rappresenta l'atto per così dire passivo del sentire, anche casualmente, mentre il primo indica l'atto volontario di ascoltare qualcosa, nel senso di ascoltare musica, ascoltare una persona, ecc.

che, dal mondo, ci viene dato. Il mondo ha la sua musica, inaudibile perché inaudita, obliata dalla musica che l'uomo ha sovrapposto a questa. L'abbiamo visto, ogni attività ha le sue vibrazioni, il suo suono: la musica della vita. Ovunque ci sia vita c'è anche musica. Ecco allora che *l'atto* del silenzio è quella condizione tanto semplice quanto ormai dimenticata che ci permette di risintonizzarci sui canali che, col tempo e l'abitudine, abbiamo reso inaudibili: inaudibili non perché impossibili da ascoltare, ma perché, talmente abituali, li abbiamo resi logori, li abbiamo intesi come scontati, dati, sempre presenti, e dunque, prescindibili, inesistenti.

Ed è qui che serve un pianoforte chiuso, un orologio e David Tudor⁹⁸. È qui che facciamo scattare il cronometro, quel misuratore oggettivo del *fluire* temporale, è qui che ascoltiamo quello che questo bravissimo pianista, volutamente, *non* fa. E grazie a questo tempo di silenzio, che pare davvero lungo (ricordiamoci qui la "legge" di Messiaen: nel presente quanto più il tempo è saturo di eventi, tanto più è breve; quanto meno è pieno, tanto più sembra lungo) noi ci accorgiamo, ascoltando, o anche solo sentendo (nel significato inglese di *to listen* e *to hear*) che in realtà tutto c'è, tranne che silenzio. Ed è in questo contesto che Cage consiglia: "there is no such thing as silence"⁹⁹.

Questo il contesto:

«Nessuno colse il significato. Il silenzio non esiste. Ciò che pensavano fosse il silenzio [nel mio 4'33"] si rivelava pieno di suoni accidentali, dal momento che non sapevano come ascoltare. Durante il primo movimento si poteva sentire il vento che soffiava fuori. Nel secondo, delle gocce di pioggia cominciarono a tamburellare sul sof-

⁹⁸ Grande e virtuoso pianista che molto con Cage, e con la scuola di New York, ha condiviso.

⁹⁹ Cfr. riferimenti e traduzione supra, p. 31, nota 11.

fitto, e durante il terzo, infine, fu il pubblico stesso a produrre tutta una serie di suoni interessanti, quando alcuni parlavano oppure se ne andavano»¹⁰⁰.

Il silenzio esiste, è importante, fondamentale, proprio in quanto *non* esiste. È un po' come il tempo, come la musica. Esistono grazie alla loro infondatezza, all'assurdità del loro essere istanti permanenti. E proprio perché inesistenti, proprio perché assurdi, reticenti a qualsiasi spiegazione scientifico-razionale, sono di importanza fondamentale nella vita di, credo, tutti noi.

Se nel silenzio, ascoltando il silenzio della musica di un pianoforte chiuso, ci rendiamo conto che la musica¹⁰¹ esiste anche là fuori, in quel mondo che musica non *fa*, ma che musica è, allora è la nostra idea stessa di musica che subisce scacco matto. Non è il tempo a venire sconfitto, come ci suggeriva poc'anzi Brelet, né la musica e men che meno il silenzio: gli unici a perdere punti di appoggio, ad essere respinti nel caos, siamo noi, con le nostre menti iperstrutturate e quasi, a causa di ciò, ipertrofiche. L'assurdo ci si palesa come scontato. L'inesistente prende vita e ci si mostra, tangibile, nella sua infondatezza.

Cosa cambia qui? Perché, a mio avviso, questo è un punto nodale e cardinale della nostra discussione? Perché è in questo punto, in questo preciso punto di inconsistenza geometrica, nel suo esserci come immateriale – eppure è punto – che avviene il cortocircuito di tutte le prerogative del sentire comune. È qui che le sovrastrutture gonfie di culturizzazione di concetti o idee come *musica, tempo, silenzio, suono*, vengono messe insieme, incollate, anzi, meglio, musicalmente *composte* (sinfonicamente direi), in un'unica opera, che in realtà è niente. In un'unica opera che rimanda senza dire. Opera che

100] Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, op. cit., pp. 110-111.

101 Ricordiamo qui le precisazioni di Cage fatte più sopra riguardo alla sacertà della parola "musica": cfr. p. 62, nota 46.

parla del tempo, con il titolo e l'orologio; opera che rinvia alla musica, con un pianoforte e un pianista; opera che rinvia al silenzio, inattività di suono; opera che alla fine, nella sua inattività è suono puro, o meglio accettazione e ascolto del suono proveniente dalla nostra attività di fare *niente*¹⁰².

Allora ascoltando profondamente ciò che Cage (non) ci dice, capiamo che, in realtà viviamo all'interno di un'aura metafisica che ha determinato culturalmente la sacertà di fenomeni assai complessi ai quali noi riserviamo parole fin troppo esatte ed univoche. Cage rivela la gabbia (cage, in inglese) che ha imprigionato il suono, la musica, e tutto ciò che, ormai l'abbiamo capito, questo trascina con sé.

E per non ingabbiare se stesso, per non far pensare che esista soltanto 4'33", per non lasciar credere che quello sia il capolavoro, che sia un'opera data, costruita, presente, immutabile, Cage si supera, va oltre sé medesimo. E se così non facesse, in fin dei conti, pure lui rientrerebbe allora in quelle categorie statiche che, dal nulla diventano essere e che poi si mantengono nei secoli uguali a se stesse. Ma Cage sa che esiste, come ci ha insegnato Schönberg più sopra, soltanto il mutamento, il continuo cambiare, la continua attività, la continua negazione e la susseguente riaffermazione. È così che, dieci anni dopo 4'33" ("composta" nel 1952), Cage scriverà un altro brano: 4'33' (No. 2) (0'00"). Ed è così che pure la componente temporale, tanto importante in 4'33" da esserne addirittura il titolo, viene scalzata, annullata, o meglio ispessita e problematicizzata.

Queste le uniche parole che formano la partitura di 0'00":

¹⁰²Uso appositamente quest'espressione poco italiana, molto più inglese, per sottolineare il fatto che, con *to do nothing*, non si intende tanto il *non* far niente, ma piuttosto, il far niente, eliminando così la doppia negazione italiana, e lasciando che si palesi l'*attività* del non fare nulla: voglio fare qualcosa, e questo qualcosa è il nulla. Non è che non voglio: voglio, ma qualcosa come il nulla.

«in una situazione in cui sia presente la massima amplificazione (senza feedback), si metta in atto un'azione disciplinata»¹⁰³.

Cage non s'ingabbia. Si smentisce e si supera. Quest'ultimo brano diventa così la prosecuzione scenica e massimamente amplificata dell'attività di ogni giorno. Quest'opera diventa l'amplificazione della vita stessa, dell'attività, in un qualche modo, pura. Qui non c'è inizio, non c'è un tempo zero, non ci sono dei minuti che scorrono: l'unico orologio è lo scorrere della vita. Cambia il concetto stesso di durata. No Inizio no Fine, ma Vita: processo.

Al di là di qualsiasi considerazione estetica che su queste opere si possa fare, ciò che davvero è importante, ciò che lascia profondamente il segno è il messaggio che sta alla base di queste ricerche:

«Penso che la vita quotidiana sia eccellente e che l'arte possa contribuire a farcela conoscere, facendoci conoscere le sue perfezioni, quanto più comincia ad assomigliarle»¹⁰⁴.

Perché tante divagazioni che, apparentemente, potrebbero sembrare fuori tema? Perché siamo convinti che il vero discriminante, la vera differenza stia qui, nell'insegnamento che Cage dà, nella sua capacità di – ironicamente, e mai abbandonando in modo snob la contemporaneità e il proprio mondo – interrogare dall'interno, criticare, cambiare,

¹⁰³Cfr. J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, op. cit., p. 451: catalogo delle composizioni: anno 1962.

¹⁰⁴Ivi, p. 117.

riprendere aspetti che prima erano costretti entro limiti e paletti ben definiti. Grazie a Cage invece capiamo come le cose, in realtà, stiano in modo più complesso. Capiamo che non esistono soltanto paletti e limiti. Ma esistono zone di tangenza più o meno spesse, più o meno oscure. Ed è proprio in questa oscurità che dobbiamo andare a far luce, è qui che le cose si complicano e si moltiplicano, qui c'è, ormai lo sappiamo, la nostra esperienza della limitrofia.

«Se vi fosse davvero una parte della vita sufficientemente buia da poter rimanere fuori dalla luce che l'arte dif-fonde, allora io vorrei trovarmi proprio in quella oscurità, andandomene in giro a tentoni, se necessario, ma pur sempre vivo. E io penso piuttosto che la musica contemporanea dovrebbe trovarsi in quella stessa oscurità, incespicando nelle cose, sbattendo dappertutto e in generale aggiungendosi a quel disordine che caratterizza la vita (se è l'opposto dell'arte), piuttosto che sommarsi all'ordine e alla vera bellezza stabilizzata e alla forza che caratterizzano un capolavoro (se è l'opposto della vita). Ma lo è? Sì, lo è»¹⁰⁵.

Rimaniamo dunque in ombra, nell'ombra che nasconde, rende oscuro e buio. Entriamoci, scopriamola piano piano, toccando ciò che nasconde. Senza mai forzarla, senza pretendere di portare tutto alla luce. Perché, in fin dei conti, l'umbratile, se ben ci pensiamo, è stato la misura stessa del tempo prima che s'inventassero gli orologi meccanici. Come si calcolava il tempo? Osservando e studiando la propria ombra, o l'ombra di oggetti. Esisteva la meridiana, umile "orologio" naturale, che permetteva un

105]. Cage, conferenza tenuta a Darmstadt nel 1958, citato in M. Donà, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 221.

contegno del tempo situato, entro lo spazio di luce, e la possibilità della proiezione di un'ombra. Se oggi basta leggere, in piena luminosità, un orologio, indipendentemente dalla natura esterna, un tempo, l'orologio lo si poteva leggere solamente all'interno di un ambito ben circoscritto, cioè durante le ore di luce. Dunque, un tempo, era la misurazione stessa del tempo a mantenere un rapporto vivo con il tempo naturale, seguendone il suo corso. Fermandosi di notte, ricominciando col sorgere dell'ombra, con il sorgere del sole.

Sarà molto importante la meridiana con Feldman, lo vedremo. E anche l'ombra sarà un indizio interessante, in quanto lui stesso, nella cultura contemporanea, è rimasto un po' nell'ombra, non molto citato né studiato. Ma in fin dei conti era un uomo grande e grosso, di una certa stazza, imponente, e dunque, questo è sicuro, l'ombra che proiettava, su sé e contro sé, era un'ombra di un certo spessore e calibro.

Ascoltiamo allora il suggerimento di Cage. Stiamo all'ombra, nell'ombra. Nel sole tutti affrettano conclusioni evidenti e con sicurezza, nell'ombra pochi interrogano, pochi permangono e scrutano. Anzi, molti, se fossero nell'ombra, accenderebbero una luce per vedere meglio. Ma noi non vogliamo qui vedere. Vogliamo piuttosto usare quel grande senso che è il sentire umano e che si caratterizza dall'uso sinestetico e senza distinzioni di tutti i sensi insieme. Anche perché, per stare nella piena e nuda luce, dovremmo estirpare tutto ciò che esiste sulla faccia della terra, come ci ricorda Woland ne *Il maestro e Margherita* mentre dialoga con Levi Matteo:

«come apparirebbe la terra se vi scomparissero le ombre? Oggetti e uomini proiettano ombra, guarda l'ombra della mia spada. E ci sono le ombre degli alberi e degli esseri vivi. Non vorrai scorticare tutto il globo terrestre,

togliendogli tutti gli alberi, tutti gli esseri vivi per la tua fantasia di godere della nuda luce?»¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Michail Bulgakov, *МАСТЕР И МАРГАРИТА*, pubblicata postuma sulla rivista Moskva tra il 1966 e il 1967, tr. it. di Milly de Monticelli, *Il maestro e Margherita*, Bur, Milano, 2004⁸, p. 438.

INTERMEZZO

130

SPAZIO TEMPORALE TEMPO SPAZIALE

*«La pittura trasforma lo spazio in tempo
la musica trasforma il tempo in spazio»*

Hugo von Hofmannsthal¹⁰⁷

1. Il luogo comune

L'avevamo accennato in partenza, per veloci tratti: nella tradizione culturale più vicina a noi il legame quasi metafisico che accomuna musica e tempo ha avuto modo di prendere forma e solidificarsi, quasi fosse un luogo comune vastamente accettato. E, citando velocemente Hegel, uno fra tutti, abbiamo mostrato come sia stata la filosofia stessa a rendere ancora più solida l'impalcatura di quest'aura metafisica che aleggia attorno al nostro tema. Parallelamente abbiamo anche visto come la tematica temporale risulti di spiccato interes-

¹⁰⁷Citato in Quirino Principe, *Musica, Electa, Milano, 2010, p. 186.*

se soprattutto nelle teorie, critiche e poetiche del Ventesimo secolo.

Vale la pena ora soffermarsi un po' meglio su quanto prima solo tratteggiato per far sì che, ciò che diremo poi, ciò che costruiremo, possa poggiare su solide fondamenta. Perché, se si mantiene il medesimo punto d'origine, la ricerca può essere sì originale e totalmente nuova, ma rimane intaccata fin dalla base dalle sue caratteristiche più recondite, tradizionali. Se invece noi indaghiamo nel fondo delle sue fondamenta, se le spezziamo, le modifichiamo, le restauriamo con uno sguardo più attento alla realtà, al sentire vitale, piuttosto che all'elucubrazione mentale, allora possiamo davvero creare una solida base che ci permetta poi di innalzare la nostra casa fidando nel fatto che poggi su fondamenta ben radicate al suolo.

Se finora abbiamo valutato, osservato e scandagliato le prospettive più classiche del nostro tema, ora vogliamo scavare nel profondo per riuscire a capire quale sia il vero trampolino di lancio che ci permetta, da queste lunghe premesse, di sfociare in un'analisi situata, e molto più dettagliata delle precedenti, un'analisi non cieca ed immemore di ciò che l'ha preceduta, ma conscia dello spazio che occupa. Un lavoro dunque che integra, critica e si relaziona al suo contesto. Il contesto l'abbiamo tratteggiato. Ma prima d'imbarcarci per l'analisi più approfondita del nostro compositore, occorre puntualizzare alcune prospettive imprescindibili che ci permettano di capire davvero il *quid* della disputa. Dobbiamo trovare ciò che differenzia, ciò che si scosta dalla "banalità", e se vogliamo farlo mantenendo un rapporto diretto con ciò che sentiamo, e con ciò che, inconsciamente, sappiamo essere, dobbiamo interrogare le radici, capire cosa, di strano, sia successo nelle varie stratificazioni culturali. Dobbiamo correggere il percorso, ritornare sulla retta via di un sentire più umile ma più vero, che subito comprenda e assorba la nostra musica, il nostro essere musica.

E la questione sta tutta in un *come*, nel come di un rapporto e di un sentire. Come sentiamo la musica? Che relazione ha essa con il tempo? L'abbiamo detto e spiegato alcune

pagine sopra. Pare che, nella tradizione quanto meno a noi più vicina, la musica abbia un rapporto del tutto privilegiato e diretto con la componente temporale. La musica fa vedere il tempo, la musica esprime se stessa nel suo fluire temporale. Questo, pare, è stato un nodo cruciale per molti e molti secoli, ma, lo si è visto, è soprattutto nel Novecento che assistiamo ad un fiorire di teorie e pensieri riguardanti il rapporto musica-tempo del tutto nuovi ed originali. E questo, ancora sottolinea l'importanza della questione, evidenzia il suo carattere cruciale, nodale. E, ahimè, molto spesso irrobustisce un luogo comune che sotteraneamente scorre tra il sentire abituale: quel luogo comune, appunto, che individua come componente principale della musica quella di essere arte del tempo. Lo abbiamo visto citando Hegel, lo si potrebbe vedere parlando di Imberty (con la sua idea di musica come scrittura del tempo), lo si potrebbe vedere con Paul De Man. E l'abbiamo visto con i vari compositori citati.

In tutte queste teorie c'è un difetto, un difetto che è qualcosa di inconscio, ma costruito allo stesso tempo:

«il difetto risiede nel fatto che focalizzano il tempo in modo assolutamente prevalente, e per ragioni che non sono necessariamente da condividere. Tendono a trovare l'essenziale della musica in un presunto denominatore comune fisico (una riduzione al minimo), lasciando le differenze delle culture, dei generi, degli stili, delle opere, alle variazioni. Così restano entro i limiti di una variante moderna della coppia metafisica materia-forma, o materia-spirito: cultura, genere, stile, opera, creatività sarebbero il momento formale o spirituale, mentre la sostanza materiale comune sarebbe il tempo: poiché il suono è impermanente e quindi indicherebbe, significherebbe soprattutto qualcosa della temporalità. Considerano la percezione del suono sulla base della analogia

dello scorrimento attraverso i punti di una linea»¹⁰⁸.

A nostro avviso una prima soluzione, un primo campanello d'allarme sta in questo: tutte queste teorie, tutti questi discorsi sono

«costruzioni mentali astratte di scrittori»¹⁰⁹.

Il primo grosso problema è questo: esistono tante teorie, tante elucubrazioni di persone che pensano la musica. Noi invece siamo convinti di un *fatto*: la musica prima di essere pensata, prima di essere categorizzata, o quant'altro, *si fa*. E come in qualsiasi altro campo della vita, il fare dà spessore tutto diverso da quello di un comprendere. Questi filosofi hanno accolto un luogo comune, ne hanno fatto teoria, filosofia, senza conoscere molto bene cosa accade ad un corpo che musica fa. Perché, e questo fatto dobbiamo ricordarcelo *sempre*, la musica, celestiale o magnifica che sia, è sempre frutto di un lavoro, di una comunione. Si parli di musica classica o contemporanea, jazz o rock, leggera o colta, primitiva o attuale, la musica è sempre fatta, prima di tutto. È composta o improvvisata: ci sono persone dietro, ci sono corpi che suonano, c'è l'esperienza tutta diversa di ogni singolo strumentista. Tra la categoria musica metafisicamente immaginata, e il vero esser fatto della musica c'è un abisso, l'abisso della vita, dell'attività. Si pensi soltanto a quanto lavoro si nasconde dietro composizioni, esecuzioni, partiture e quant'altro. L'attività di chi scrive, la vita e lo studio di chi esegue, l'esser presente di chi ascolta. La musica è fatta di relazioni, si

108D. Goldoni, *Fragole d'inverno*, op. cit., p. 66.

109 *Ibidem*.

sviluppa nel tempo in quanto occupa uno spazio, metaforico e fisico. Metaforico in quanto, venendo fatta in teatri, strade, stadi ecc, occupa lo spazio immaginario che sta attorno a questi luoghi; fisico in quanto serve una dimensione espansa per far sì che le vibrazioni delle onde sonore possano propagarsi ed espandersi.

Dobbiamo così ricordarci che

«la musica è esperienza corporea, nell'esecutore quanto nell'ascoltatore, della vibrazione del suono; di uno spazio reso comune dal carattere del suono di essere insieme "interno" ed "esterno"; di un luogo reso comune dall'interesse condiviso per la musica (la musica non è solo suono e il suo luogo non è solo lo spazio). Tutti questi livelli di esperienza sono possibili in una prossimità che si realizza anche in distanze e differenziazioni. Perciò va anche detto: in chi compone, esegue e ascolta, la non-coincidenza entro l'ascolto che si fa gesto strumentale o vocale e entro il gesto strumentale o vocale che si fa ascolto, è sempre anche non solo dia-cronica, ma anche spazialmente differenziante»¹¹⁰.

2. ...genesì e sviluppo

Pare dunque che, simbolicamente, il problema nasca dalla suddivisione che Lessing ha

¹¹⁰ Ivi, p. 68.

fatto tra arti temporali e arti spaziali¹¹¹ e che Hegel e i filosofi successivi hanno rinforzato. Scultura, pittura e architettura modellano lo spazio, la musica il tempo. Ma ne siamo poi così certi? Nelle arti cosiddette spaziali, il tempo è una componente tanto trascurabile? E per la musica, lo spazio può davvero essere messo tra parentesi? Certo, la nostra risposta è, secca, determinata e precisa: no!

«Anche altre arti lavorano con il tempo: evidentemente la danza, il teatro, il cinema, il romanzo, il racconto, la poesia... Ma anche nelle arti che producono oggetti "spaziali" il tempo è decisivo. Un'architettura non si percepisce se non girandoci dentro: ci vuole tempo. La vista d'insieme di un'architettura è così diversa dal ricordo d'insieme di un pezzo musicale? In entrambi i casi, l'opera non è mai tutta presente contemporaneamente. Questo vale anche per la scultura: anche in questo caso occorre tempo per girarci attorno. E anche un disegno e un dipinto hanno bisogno del tempo con cui l'occhio segue, va e viene dai dettagli all'insieme. Il "colpo d'occhio" avviene in ritardo, dopo, ed è mescolato con il ricordo e l'aggiustamento che l'occhio fa con l'immagine»¹¹².

Così come la pietra è la materia della scultura e dell'architettura, il colore quella del dipinto, la parola quella della poesia, il tempo è quella della musica. La musica sembra così, artigianalmente, un lavoro di cesellatura del tempo. Lo si prende, lo si maneggia, lo si stira e lo si mischia, lo si scalpella, ed ecco, la nostra opera è completa. Ma, lo ripetiamo, questo modo di concepire la musica e soprattutto, questa riduzione della componente temporale

111 Cfr. capitolo 2, paragrafo 2, p. 77.

112 D. Goldoni, *Fragole d'inverno*, op. cit., pp. 67-68.

a mero materiale, è un modo squisitamente moderno, occidentale, cristiano. E così come, nella filosofia generale, dal cristianesimo in poi, e ancora, con Cartesio, dalla modernità in poi, si è registrato un disincarnamento del corpo, prediligendo così la dimensione tutta spirituale, metafisica, immateriale dell'anima, o dello spirito (si pensi a tutta la filosofia moderna, da Cartesio ad Hegel), allo stesso modo, anche in musica, si registra la medesima tendenza. La tendenza cioè di dimenticare il corpo della musica, il corpo che fa musica. Sradicata così dalle sue origini umane troppo umane, la musica (assieme a tutte le altre componenti eminentemente filosofiche) può diventare allora una categoria astratta, quasi un universale, un'idea, una manifestazione dello spirito, un dire e fare celestiale, miracoloso, non concreto e incarnato. È così che la musica può diventare la manifestazione dell'interiorità, dei sentimenti, degli affetti e dei precordi. Qui la musica diventa *sentimento*. Ma non sentimento inteso come un sentire olistico, plurisensoriale, ma un sentire interno, interiore, spirituale. È così che la musica prende forma autonoma, è così che diventa espressione estetica. È così che diventa quella che noi, generalmente chiamiamo musica.

E se musica non è nulla di materiale, di materico, tangibile, allora musica è forma. Il tempo è il materiale, la pietra; la musica, il suono la forma, la statua del tempo.

Abbiamo detto, si parte da Cartesio, si passa per Kant, per Hegel, si arriva alla tardo-modernità, e le cose non cambiano. Cartesio fu il primo a segnare la netta separazione tra corpo e mente con il suo *cogito*. Sento che penso, dunque sono. Non ho altre certezze, nemmeno quella del corpo, ma penso, e dunque ho esistenza "interiore". Sono certo dell'istante in cui dico di essere certo: dunque, in ciò, non trova spazio nulla di esterno a me. Nasce qui la coscienza moderna, ed è su queste premesse che la concezione dell'apriorità del tempo di Kant si poggerà solidamente: quello di Cartesio e del suo *cogito* è infatti

«un antecedente necessario della posizione gerarchica che Kant assegna poi al tempo come ordinatore di *tutti* i fenomeni: infatti l'immaginazione ordina i fenomeni, che di per sé sarebbero ammassi caotici di impressioni istantanee, grazie a sinossi spazio-temporali e, in modo decisivo, attraverso *schemi* a priori essenzialmente *temporali*. Il tempo è l'ordinatore di ogni ordine anche spaziale. Questo modo del privilegio del tempo continua per tutta la tarda modernità e nella cultura del mondo contemporaneo. È anche un antecedente della concezione teorica e pratica della musica come suono temporalmente organizzato»¹¹³.

La musica, accozzaglia e giustapposizione di suoni posti l'uno sull'altro, uno in successione all'altro diventa realtà, diventa opera musicale soltanto grazie alla presenza di una mente che la coglie, la ordina, ordina il deflusso sonoro entro categorie stabili disposte secondo l'ordine del prima e del poi. È la mente che, grazie alla categoria di tempo, che è forma a priori dell'intuizione pura, riesce a cogliere le singole percezioni uditive, le riunisce, le accosta, le ricorda, e le mette insieme per formare così un flusso continuo: continuo mentalmente, grazie al nostro ripetuto percepire e ricordare, e anche grazie all'immaginazione anticipante. Così quel caos di suoni che il nostro udito accoglie prende forma armonica, e dunque senso, grazie a quest'opera di formalizzazione. *Ecce musica!*

Tirando le fila di questo argomentare, la musica, così come tempo e spazio, non esisterebbe là fuori, nel mondo, piuttosto diventa una forma costruita dal nostro pensare, diventa una forma davvero pura e formalizzata. Ed è passando da questo filtro, che alla musica, ora, è concesso di essere la più alta manifestazione della grandezza spirituale umana, e grazie a questo filtro essa potrà davvero avere inizio, potrà diventare quella disciplina auto-

noma che oggi è. Ed è qui che inizia la storia della musica, quella musica che, l'abbiamo detto e ridetto, ha una storia tutta particolare, e decisamente di recente nascita. È grazie a questa impostazione classica che nasce Bach, Mozart, Beethoven (che a me piace paragonare in musica, ad Hegel: hanno la stessa pretesa di sistematizzazione, di conclusione di un'era, di totalità), ma poi anche tutti gli altri, romantici e contemporanei.

E, parallelamente, è soltanto in questo contesto che può nascere lo *spazio* del palcoscenico, solo in questo contesto la musica prende forma, diventa essa stessa una forma. E così come un quadro viene esposto nelle gallerie di un museo, una musica viene esposta su un palcoscenico. Esiste un palco, esiste un pubblico, ed ecco l'orchestra che suona la Terza di Beethoven. E qui nasce una nuova dicotomia, quella tra compositore, colui che scolpisce ed inventa, ed esecutore, colui che lavora artigianalmente nel rifare ciò che il compositore *vuole*. Ecco che la musica la si ascolta stando seduti nel tempio della musica stessa. La musica conquista il suo spazio – teatrale – il suo tempo – l'esecuzione –: diventa quel particolare intervallo temporale chiamato concerto. Ed è questa nuova entità che fonda l'esistenza di un nuovo essere musicale, la musica è d'arte, dunque d'ascolto.

«La musica d'«arte» occidentale si è guadagnata uno spazio (anche rituale) autonomo dalle funzioni, ed è diventata musica d'«ascolto». Così come le arti plastiche e visive, dal Settecento in avanti, sono diventate oggetti del «gusto» e poi opere uniche del «genio», con la complicità della teoria kantiana e dei suoi sviluppi romantici, ugualmente lo sono diventate le opere musicali. Il culto moderno della creatività e delle novità ha stimolato la creazione e la diffusione del mercato della musica in riproduzione. L'ascoltatore è seduto al concerto con l'invito a restare immobile e assolutamente silenzioso, o seduto davanti al riproduttore: in entrambi i casi il corpo

dell'ascoltatore e i corpi da cui la musica nasce sono messi fra parentesi, ci sono solo i suoni e il loro decorso temporale. L'origine della musica resta lontana, nascosta»¹⁴.

Ecco la più razionale divisione delle mansioni. L'autore inventa, l'esecutore ripropone, il direttore d'orchestra impera e tutto controlla, l'ascoltatore ascolta. E ad ogni categoria spetta un proprio compito: l'unione fa la forza, tutti i compiti messi assieme fanno la musica. Questa è la musica occidentale, cristiana, "scientifica", quella forma d'arte che oggi noi tutti conosciamo, e che tutti riusciamo a definire senza imbarazzo. È un'entità alta, che giace nell'alto dei cieli, e che, eventualmente, si cala e ci visita. È arte, vive per sé, è immateriale, puramente temporale.

Ecco l'ipostatizzazione più totale, ecco la musica totalmente cartesiana. Una musica che è pura *res cogitans*, una musica che non ha estensione. Una musica dunque dimentica del tempo in cui vive, dello spazio che occupa, ma specialmente, una musica dimentica del suo essere corpo, del suo essere incarnata e terrestre, troppo terrestre.

E soltanto in questa prospettiva la musica può essere oggettivata, vista da fuori, o meglio, *ascoltata*. Ci si siede, si tace e si ascolta. Ma cosa si ascolta in realtà? Cage ci ha dato un indizio davvero formidabile con il suo pezzo silenzioso. La musica pura, quella asettica, lontana da qualsiasi rumore e disturbo è, umanamente, fisicamente, impossibile. E lo ha fatto mostrando come, togliendo la musica, il suonare organizzato, sullo sfondo rimanga sempre un tappeto sonoro che ci accompagna e che dietro, e dentro, la cosiddetta musica, sempre si nasconde. Ed è così che capiamo davvero che la Musica non esiste, ma esistono tante musiche quante volte queste vengono eseguite, fatte. Perché ogni situazione è diver-

sa, ogni brano è diverso in quanto suonato in un contesto diverso, da suonatori diversi, interpretato in modo diverso, accompagnato da sottofondi rumorosi diversi. Per avere la musica bisognerebbe prescindere da tutto ciò, bisognerebbe piassarla e toglierle qualsiasi imperfezione, ma sarebbe una musica finta, falsa, morta, in quanto estirperebbe tutto ciò che la circonda, e, alla fine, anche ciò che la origina. Sarebbe un po' come eliminare tutte le ombre terrestri per avere soltanto la pura e nuda luce (come citato poco sopra).

E così capiamo che anche l'ascolto è qualcosa di storico, che si è sviluppato seguendo le categorie di sviluppo di ciò a cui è maggiormente legato in rapporto diretto. A maggior ragione si può parlare davvero di ascolto quando esiste un presupposto tipografico che garantisce il poter essere detto di ciò che è scritto, stampato. L'ascolto serializzato, l'ascolto della medesima cosa viene garantito dalla possibilità di venir scritta che una musica ha. E così vediamo che anche nella musica, la rivoluzione tipografica ha avuto grande importanza. Anzi, quasi, con l'invenzione della partitura stampata, la musica acquista un nuovo statuto, uno statuto fisico di opera, una determinazione della sua natura, e dunque, di ripetibilità. Non più lasciata al ricordo della memoria e alla riproduzione personale, la musica diventa la partitura, diventa il testo in cui, spazialmente – ricordiamolo – la musica è contenuta. E qual'è la conseguenza di tutto ciò?

«Si può notare che anche la moderna scrittura musicale su partitura produce lo stesso effetto che ha prodotto il libro a stampa verso l'oralità: la scomparsa del corpo a vantaggio del suono ricordato e idealizzato nella sequenza temporale»¹⁵.

115 Ivi, p. 76.

Ancora, la perdita della dimensione fisica, corporale. Ed è in questo filone che *tutti* i compositori classico-moderni si possono catalogare.

3. *“L’opera musicale” nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*

Facendo eco alla fortunatissima espressione di Walter Benjamin¹¹⁶, riproponiamo qui brevemente l’applicazione della sua teoria al nostro precipuo interesse.

Cosa succede con la rivoluzione tecnologica che nell’ultimo secolo ha avuto uno sviluppo così eccezionale? Che conseguenze ha tutto ciò per la musica? Come qualsiasi novità, la lama è a doppio taglio: le nuove invenzioni apportano sì nuove possibilità (si pensi all’amplificazione, all’uso dell’elettronica per fare suoni, o per modificarli, alle potenzialità della registrazione, e, oggigiorno, all’immensa potenzialità della diffusione musicale in tempo reale), ma anche nuove preoccupazioni e nuove problematiche. L’uso sempre più imperioso della tecnologica infatti ha portato ad uno snaturamento di ciò che è l’esperienza musicale. Mi spiego meglio: non si vuole togliere meriti ed importanza alla componente elettrico-elettronica, piuttosto si vuole sottolineare qui un aspetto tanto diffuso, quanto poco considerato. La seconda rivoluzione, quella elettronica, ha garantito una diffusione pressoché immediata di un qualsiasi dato, musica compresa, e, parallelamente, la possibilità di riproduzione illimitata. Ciò, che pare aver liberato dai vincoli spaziali avvicinando tutti i luoghi terrestri, ha provocato invece il divaricarsi dell’abisso che già esisteva tra musica e corporeità. Infatti ora, grazie all’esistenza tecnica di musica registrata, il corpo dell’esecutore,

¹¹⁶ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

l'esecuzione stessa, perde valore. Ciò che conta è la registrazione, il *live* non ha più lo spessore che aveva un tempo. La musica la si sente ovunque: radio, televisione, internet, supermercati, stazioni, aeroporti, e quant'altro.

«La riproduzione, grazie anche alla permanenza materiale del supporto contro l'impermanenza dell'esecuzione dal vivo, diventa l'esemplare autentico, il conio per ogni successiva esecuzione dal vivo. È un fenomeno noto nella musica "popular": in un concerto può essere richiesto, per esempio, a un chitarrista di avere altrettanti strumenti a disposizione di quanti sono i suoni corrispondenti, fatti in studio di registrazione, che deve riprodurre esattamente dal vivo. Ma l'influenza del calco registrato è estesa anche sull'ascolto dal vivo della musica classica, del jazz – e le "star" si formano soprattutto in questa dimensione. *Consumiamo musica come fragole d'inverno*»¹¹⁷.

Ciò che oggi fa fede è la registrazione: lì dentro sta la musica, è il disco quello che conta, perché è un'opera, uguale ad un quadro, è toccabile, prensile, non cambia. La musica diventa il contenuto di un supporto di riproduzione, come se prima fosse nata la musica sul supporto, e il *live* fosse soltanto una riproduzione di ciò che nella matrice originale è già contenuto da sempre. E così, come d'inverno mangiamo fragole acerbe, finte, prodotte in serie, provenienti dalle serre, e che nulla hanno condiviso con il vero "sole", allo stesso modo consumiamo la musica. Deve esser sempre disponibile, sempre pronta, e allora la coltiviamo in serra. Non aspettiamo il momento giusto, la stagione della sua maturazione,

117 Ivi, pp. 78-79. Corsivo nostro.

non aspettiamo il fare musica vivo e dal vivo, no, vogliamo piuttosto tutto e sempre. E così mettiamo la musica in serra, la proteggiamo durante la stagione fredda, e la facciamo sviluppare lo stesso, sconvolgendone fisiologia e natura. Così questa musica non sarà più cresciuta in un terreno fecondo, ma in piccole porzioni di terra "finta" espatriata dal suo suolo, rinchiusa in sacchetti posti ad un metro di altezza. Consumiamo, assieme a tutto il resto, industrialmente, anche la musica. Non sappiamo più cosa significhi *farla*. Ci dimentichiamo del corpo che l'ha prodotta, proposta ed eseguita. Strano concetto di musica questo, musica finta, di plastica.

«I prefer concerts to records of instrumental music. Let no one imagine that in owning a recording he has the music. The very practice of music, and Feldman's eminently, is a celebration that we own nothing»¹¹⁸.

Bisogna quindi avanzare un monito, ci suggerisce Cage: convincere le persone del fatto che la musica non è il disco, la registrazione non è la musica. Musica piuttosto è relazione, è cultura, è spazio condiviso, è tempo condiviso. E soltanto nella pratica capiamo la vastità del nulla su cui la musica si fonda. Non è un'entità, ma è una rete di relazioni. Non si può toccare, eppure la si sente. Dunque soltanto con un rapporto diretto, relazionale, autentico

118 J. Cage, *Silence*, op. cit., p. 128. «Preferisco i concerti piuttosto che le registrazioni di musica strumentale. Non si permetta a nessuno di immaginare che possedendo una registrazione, egli abbia la musica. E proprio la pratica della musica, e quella di Feldman eminentemente, è una celebrazione del fatto che noi possediamo *niente*». Di nuovo non si ricorre alla doppia negazione italiana, ma ci si mantiene fedeli all'originale: si vuole infatti enfatizzare il fatto che possedendo la musica si possiede un qualcosa, che è niente. Totalmente diverso dire che *non* si possiede niente. È interessante anche sottolineare come, da una citazione su tutt'altro argomento, spunti il nome del nostro compositore, che oltre, spesso sentiremo nominare. E se è citato già in queste considerazioni preliminari, subito si capisce come sia inserito in una prospettiva nuova già fin d'ora, diversa, forse più autentica.

con la pratica della musica possiamo davvero riconquistare quella sua profondità e quella bellezza che, oggi, sono andate perdute. Abbiamo perso di vista le radici di ciò che oggi tutti abbiamo sulla bocca, e nelle orecchie. Ed è così che

«della musica resta il tempo, sparisce il luogo. [...] La musica non è fatta solo di suono nel tempo: anche di corpi sonori, di spazi e di relazioni fra chi suona e chi ascolta. [Il passaggio che oggi rimane da fare è] quello di chiedere alla musica di costruire ancora, come in altri tempi e popoli, luoghi di ampia, consapevole condivisione»¹¹⁹.

Se dunque ci relazioniamo alla musica in modo nuovo (che in realtà è il modo più antico), se l'interrogiamo nel profondo, allora, come risultato, avremmo la costruzione di nuovi spazi. Spazi di condivisione, condivisione di una relazione. La musica è un lavoro, è fatta, fisicamente, è suonata, è vissuta, è amata. Tutto sommato ha le stesse caratteristiche dell'amore, vive solo se sempre rinforzata, sempre resa presente, si mantiene non in se stessa, ma nella relazione. E viene fatta, così come l'amore lo si fa. Costruita, fatta, vissuta: tutto questo è musica.

Si diceva, il rapporto che la nostra corporeità ha con l'evento musicale, diventa sempre più virtuale. L'essere sempre disponibile della musica fa sì che il suo ascolto diventi uso, consumo, consumo fuori da ogni limite. E parallelamente al consumo c'è la produzione. Se la musica è ascoltata in ogni momento, così deve essere prodotta, sempre nuova e sempre diversa. Ed è proprio questa la ragione sottostante alla continua proliferazione di musi-

119 D. Goldoni, *Fragole d'inverno*, op. cit., p. 79.

ca spazzatura: oggi tutti “fanno” musica. Basta un computer, un sintetizzatore, o una pianica per dischi, e il gioco è fatto. L’accessibilità diventa parallela all’impauperimento della relazionalità stessa della musica autentica.

E assieme all’accessibilità si potrebbe porre il problema della presenza. Oggi tanta musica è presente come riempimento, come sostituto, come collante che contrasti l’*horror vacui* moderno. Tante musiche adastematiche, senza intervallo, si rincorrono in ogni luogo pubblico, diventano musiche di fondo, fanno da sfondo, si rivelano assenti nel loro essere sempre presenti¹²⁰. La musica diventa così musica sfondo, di uno

«sfondo [che] fa da *continuum*, attraverso gli auricolari, a una vita urbana che è invece discontinua, a “zapping” e “boxes”. [...] In questa discontinuità, la forma “sfondo” può produrre musica per ore e ore. Il contenuto viene prevalentemente suggerito dalla nuova funzione: musica senza *shocks*, senza traumi e più semplicemente non problematica che fa da corpo sostituto continuo in presenza»¹²¹.

La musica torna ad occupare uno spazio, quello della propria corporalità che ascolta, ma è l’ascolto che cambia parametro. Non è un ascolto attento, presente a se stesso, un ascolto autentico e vivo. È una presenza a sé distratta, quasi assente. Non ha baricentro, una presenza dislocata, discontinua.

¹²⁰Ricordiamo qui le osservazioni sul ruolo dell’intervallo, della concezione di una pausa diastematica tra le cose, di Gillo Dorfles in *L’intervallo perduto*, Einaudi, Torino, 1980 e *Horror Pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelveccchi, Roma, 2008.

¹²¹Daniele Goldoni, *Fonoperiferie*, in *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, op. cit., p. 200.

«La presenza del suono o della voce che viene dagli auricolari non è una presenza verbale e non è così precisa come quando ci si ascolta dire qualcosa, anche mentalmente. È una presenza distratta, *d'ameublement* o ancor più precisamente, oggi, come quella del *traffico* come ha detto Cage. La *scrittura* ossia l'iscrizione che questa musica effettua non è *fono-logo- né fono-centrica*: dov'è il centro? Questo modo di produrre e consumare musica, trasversale, ambientale, distratto, è piuttosto – se si pensa al contrario del centro – *periferico*»¹²².

La musica diventa periferica, diventa riempimento, passatempo, arredamento, ambiente. Trova sì spazio, ma lontana dal suo centro, lontana dal cuore dell'essere. Trova spazio distattamente fuori, in periferia. Trova spazio tra gli auricolari, nelle metropolitane, nei bar, negli aeroporti. È musica di consumo, musica che si inserisce nella categoria che Adorno aveva delineato alcuni decenni fa, quella di industria culturale.

Dove sta il discriminante? Dove la differenza? Come si può davvero recuperare un rapporto diretto, univoco, vero, con la musica? Come possiamo renderla presente a sé? E renderci presenti a noi stessi? Abbiamo visto ripetutamente che la dicotomia spazio-tempo porta soltanto imbarazzi, perché sempre verrà privilegiata l'una componente rispetto all'altra. Ma se noi retrocediamo all'origine del nostro sentire, se lo interroghiamo, e cerchiamo di capirlo, allora ci accorgeremo presto di una cosa: è l'atteggiamento che conta. La musica rimane sempre presente nel silenzio che la preserva e conserva. Per non sfruttarla ed abusarla siamo noi a doverci porre nei suo confronti con un rapporto nuovo, un rapporto non dividente, ma integrante. Non dobbiamo dunque partire dalla dicotomia spazio-tempo, ma piuttosto sentire (nella concezione olistica e sinestetica che più volte abbiamo sottoli-

¹²²Ivi, p. 201.

neato) fondandoci su di un'apertura, un'apertura nello spazio temporale, e nel tempo spaziale. Dobbiamo rimanere prima della separazione. Perché musica è questo. La musica non è spazio, non è tempo, ma nemmeno spazio-tempo. Piuttosto la musica è quel trattino che separa/unisce i due termini. È il confine, la limitrofia. Lì in mezzo unisce, nasce e separa. Feconda e fa crescere. Permaniamo dunque nel mezzo, stiamo sul confine. E facciamo musica, ma facciamola davvero, nuova, autentica, che si rapporti in modo fecondo alle profonde radici piantate nel fondo del fondo, nel fondo di noi, nel fondo del mondo.

La musica ci fa nascere nuovi alla vita. La musica ci insegna la relazione, la condivisione e il rispetto. Tutto ciò in quanto essa la si fa sempre e comunque in uno spazio condiviso. E dunque deve sempre essere memore degli spazi di libertà che i singoli "musicisti" hanno. Ma se la musica è relazione, è dall'amore che riceve grande forza e da quello si inaugura. Se si vive il rapporto con la musica così come si ama, allora possiamo esser certi che, in quel contesto, stiamo vivendo qualcosa di davvero bello.

«Devi amare per poter suonare» ha detto Luis Armstrong. E aveva ragione. E questo, purtroppo o per fortuna, lo possono davvero capire fino in fondo soltanto coloro che nella musica e grazie alla musica vivono. Coloro che la musica la fanno (ciò non implica, da un lato, essere professionisti, né dall'altro, togliere qualsiasi tipo di "autenticità" a chi soltanto la musica l'ascolta: dipende dal modo in cui le cose vengono fatte). E questa frase insegna e ricorda anche un'altra cosa fondamentale: i rapporti, le relazioni, le amicizie e gli amori che la musica crea hanno una profondità e un colore *musicale* davvero incredibile, una profondità che, per chi in musica vive, è fondamentale (ciò non esiste certo solo in musica, ma il modo in cui queste cose accadono in musica assume tutto un altro spessore). In fin dei conti credo profondamente a ciò che ho sentito dire da Daniel Barenboim, famoso pianista e direttore d'orchestra, dunque *classico*:

«Dal momento in cui due giovani musicisti accettarono di suonare anche solo una nota assieme, essi non poterono più guardarsi con gli stessi occhi».

Il mondo non cambia. La musica nemmeno. Quello che si fa forse nemmeno. Ma cambiamo noi. Cambia il nostro vedere e vederci. La questione fondamentale sta in un *come*. E se in questo come c'è l'amore di cui parlava Armstrong, allora la musica che si fa è totalmente diversa. E in questa musica si può abitare e vivere un'intera vita. Ogni nota allora diventa dichiarazione d'amore, ogni istante diventa il modo per costruire una vita diversa. E questo costruire io lo trovo soltanto qui.

Dunque è l'amore che ci insegna la musica, ed è la musica che ci insegna l'amore. E nella musica, autenticamente musica, noi percepiamo un nuovo modo di sentire. Un sentire che è sfiorare, carezzare. La carezza della mano sulla pelle dell'amato, la carezza delle dita sul corpo della musica, nel suo essere determinata grazie al farsi in uno strumento. E così come il vivere autenticamente nell'amore dà nuova luce al vivere stesso, allo stesso modo, anche il vivere nella musica e con la musica permette di acquisire un nuovo modo di ascoltare, di sentire, di relazionarsi agli altri. Un nuovo modo di comportarsi che istituisce quasi un'etica, quella dell'ascolto entro una fitta rete di relazioni. Perché la musica non esiste in una sola persona; la musica è lavoro di squadra. E soltanto lavorando *in concerto* si ha davvero accesso ad un nuovo modo di relazionarsi anche al mondo, e soprattutto, al proprio prossimo. E ciò, tutta la musica lo può, al di là di ogni dicotomia, ogni distinzione e critica. Se una qualsiasi musica fa qualcosa di simile in una sola persona, allora quella musica è degna d'esistere.

Questo fa capire i nostri intenti. Non vogliamo infatti noi scandagliare la tematica mu-

sicale per individuare ciò che musica è da ciò che musica non è, e all'interno del suo essere scoprire quale è autentica e quale non lo è. Niente affatto. Noi vogliamo piuttosto andare al limite del ragionare, e portare lì tutte quelle caratteristiche che noi sentiamo come solide e cementate. Ed è proprio interrogando il limite, e passando per zone di frontiera, che vogliamo capire meglio, e più affondo il *come* della nostra disputa. Non si tratta né di *cos'è* musica, né *ma* è musica, neppure *quando* è musica, né *di* è musica, *non* è musica, ma piuttosto, *come* è musica ciò che sentiamo essere musica, e *come* questa sia importante, *come* questa ci aiuti a vivere, ci modifichi e ci permetta di relazionarci in modo nuovo (ma in realtà antichissimo) a tutte le manifestazioni di *Vita* che ci circondano.

SECONDO ATTO

UNA VITA SENZA BACH E BEETHOVEN

*«To understand what music has to be,
you have to live for music.
Who's ready to do that?»¹²³*

Morton Feldman

1. Come e chi

Parlavamo poco fa di un come. La musica ci si presenta viva quale come. È cioè un modo di vedere, capire, percepire, immaginare, sentire, ascoltare, toccare, sfiorare le cose. Ma è questo come qualcosa di chiaro? In che modo potremmo definirlo? Se tutto il lavoro svolto finora aveva come scopo quello di contestualizzare l'ambito che qui ci interessa e

¹²³ «Per capire cosa la musica debba essere, si deve vivere per la musica. Chi è pronto a fare ciò?» .

mostrarne applicazioni e critiche, ciò che ora invece vogliamo fare è, tramite un dire totalmente incarnato, puntuale, preciso, delimitato spazialmente e temporalmente, e che, soprattutto, riguarda una possibile applicazione, una possibile modalità di risoluzione, o quantomeno, di nuova comprensione, ciò che vogliamo fare è, dicevamo, individuare i consigli che la musica stessa può darci per imparare ad ascoltare e sentire in modo nuovo. Ciò che vogliamo fare è – dopo tutte le precisazioni precedenti, dopo l’aver scoperto la genesi tutta umana di ciò che nella musica è diventato poi grande e metafisico, dopo l’aver individuato lo svolgimento di una storia della musica, e una sua evoluzione, che non riesce a svincolarsi da caratteristiche basilari e comuni a tutte le prospettive – retrocedere, grazie ad un pensiero rizomatico, memore della propria origine, ad un capire, sentire ed ascoltare la musica che abbia un rapporto vivo, concreto e per nulla costruito, cerebrale e metafisico. E facciamo ciò proprio partendo, banalmente, da dove siamo, partendo, per tornare alle origini, non dall’antico, ma anzi, da ciò che più ci è vicino. Partendo cioè dalle più recenti indagini, scoperte, suggerimenti e analisi dell’ambito musicale, e capendo come questi, calati totalmente nella dinamica determinata dell’oggi, possano darci spunti per meglio comprendere e meglio sentire ciò che la musica è, anzi, meglio, ciò che la musica potrebbe, *eventualmente* (inteso nel senso di: visita dell’Evento), essere.

E facciamo ciò nella piena consapevolezza dell’autocontraddizione. Partiamo dal moderno per criticarlo, per tornare al primigenio. Contraddiciamo ciò che c’è, per dire ciò che sembra non esserci. Critichiamo il moderno, e ancor di più il contemporaneo, per poter meglio capire il moderno e il contemporaneo stessi. È tutto un gioco d’ombre, interno. Partiamo da dove siamo, critichiamo, rifondiamo, rifiutiamo, rivediamo, per poi tornarci ad abitare. Il luogo non cambia, lo spazio non si sgretola, il tempo non ingrandisce. Cambiamo noi, il nostro come che ci relaziona al *ciò* che siamo, al *dove* siamo, ma soprattutto, al *quando* siamo.

E facciamo ciò in modo del tutto arbitrario, decidendo di parlare di uno tra i tanti, tantissimi esempi possibili. Ma la scelta non è casuale, è piuttosto dettata da un percepire idee, sentimenti, teorie comuni, affini al nostro. Dunque ci caliamo in medias res. Qui vogliamo davvero, e finalmente, parlare di un compositore per noi fondamentale, un compositore limitrofo per l'appunto, un musicista che ha scavato nel profondo del confine che abbiamo individuato nella prima parte, un autore che, in tutta la sua poetica, ha eretto il pensare il tempo in modo nuovo come sua estetica più evidente (ma ovviamente, non solo questo). Una persona grossa, spesso, di un certo peso insomma: Morton Feldman. Facciamone dunque le presentazioni.

«Morton Feldman (1926-87) was huge – huge in size, about six feet tall, close to 300 pounds; huge in spirit; huge in appetite for food, women, aesthetic experience (in addition to music: paintings, books and, later, Oriental rugs); huge in the energy that produced a torrent of musical compositions and words, spoken and written. He seemed “larger than life”, an exaggeration of humanity, as if a literary invention like Gargantua or Falstaff, and yet, as in the Connolly epigraph, the custodian of an inner thin man who, when “let out”, expressed a professional elegance that could only have been achieved in something like solitary confinement»¹²⁴.

¹²⁴ *Morton Feldman: Painting Sounds*, introduzione di B. H. Friedman al testo, *Give my regards to the Eighth Street*, *Collected writings of Morton Feldman*, op. cit., p. XI. «Morton Feldman (1926-87) era enorme – enorme nella stazza, alto circa sei piedi (1,80 metri), vicino alle 300 pounds (130 chilogrammi); enorme in spirito; enorme in appetito per il cibo, le donne, l'esperienza estetica (oltre alla musica: dipinti, libri e, più tardi, tappeti orientali); enorme nell'energia che produsse un fiume di composizioni musicali e parole, dette o scritte. Egli sembrava “più largo della vita”, un'esagerazione di umanità, come un'invenzione letteraria quale Gargantua o Falstaff, e ancora, come nell'epigrafe di Connolly, il custode di un minuto uomo interiore che, quando “sprigionato”, esprimeva un'eleganza professionale che poteva essere ottenuta soltanto in qualcosa come un confinamento solitario». Il riferimento a Connolly è dovuto ad una citazione poco precedente al testo citato, che recita

Un uomo grande e grosso, insomma, l'abbiamo capito. Ma allo stesso tempo, quando seduto al pianoforte, il suo strumento, leggiadro, leggero ed elegante. Così ci appare, di primo acchito il nostro musicista. Quasi goffo nel sedersi al pianoforte, massiccio e presente. Ecco come l'autore delle parole appena citate lo descrive quando lo vede per la prima volta:

«When I first visited Feldman's New York apartment, he sat down the piano and played a short work. I don't remember its name [...] but I do remember his massive, top-heavy presence, the large head and broad back looming above a piano stool that looked like an inadequate base for a substantial sculpture. He crouched slightly, peering through thick-lensed, tortoise-shell glasses. Then, with an exquisite delicacy that was initially surprising and subsequently inseparable from this large man and his music, he began to play»¹²⁵.

Ecco insomma la descrizione che ci introduce a questo omonimo, quest'uomo tanto grosso e piazzato quanto dolce e leggero. E proprio lui sarà ad accompagnarci nel nostro percorso, suggerendoci la strada da seguire, indicandoci punti problematici ed elementi d'in-

così: «Imprigionato in ogni uomo grasso ce n'è uno magro che coraggiosamente fa segnali per essere liberato».

125 *Ibidem*. «Quando andai a trovare Feldman per la prima volta nel suo appartamento di New York, egli si sedette al piano ed iniziò a suonare un piccolo pezzo. Non mi ricordo il titolo [...] ma mi ricordo la sua massiccia, sbilanciata presenza, la testa grande e la schiena larga che incombevano sopra uno sgabello per pianoforte che sembrava una base inadeguata per una sostanziosa scultura. Si accovacciò leggermente, guardando fuori dai suoi occhiali dalle grosse lenti simili al guscio di una tartaruga. Poi, con squisita delicatezza, prima sorprendente e poi inseparabile dal grosso uomo e dalla sua musica, iniziò a suonare».

teresse. Sarà facendo eco alle sue idee, ai suoi scritti, alle sue parole che ci interrogheremo su tutto ciò che prima, in un certo modo, abbiamo descritto o delineato. E sarà grazie alla sua *enorme* (huge, come la si descriveva sopra) influenza che tenteremo la rifondazione del nostro modo di pensare e vivere la musica che più e più volte abbiamo suggerito. Prima di tutto capiamo con chi abbiamo a che fare, tracciando un veloce profilo biografico.

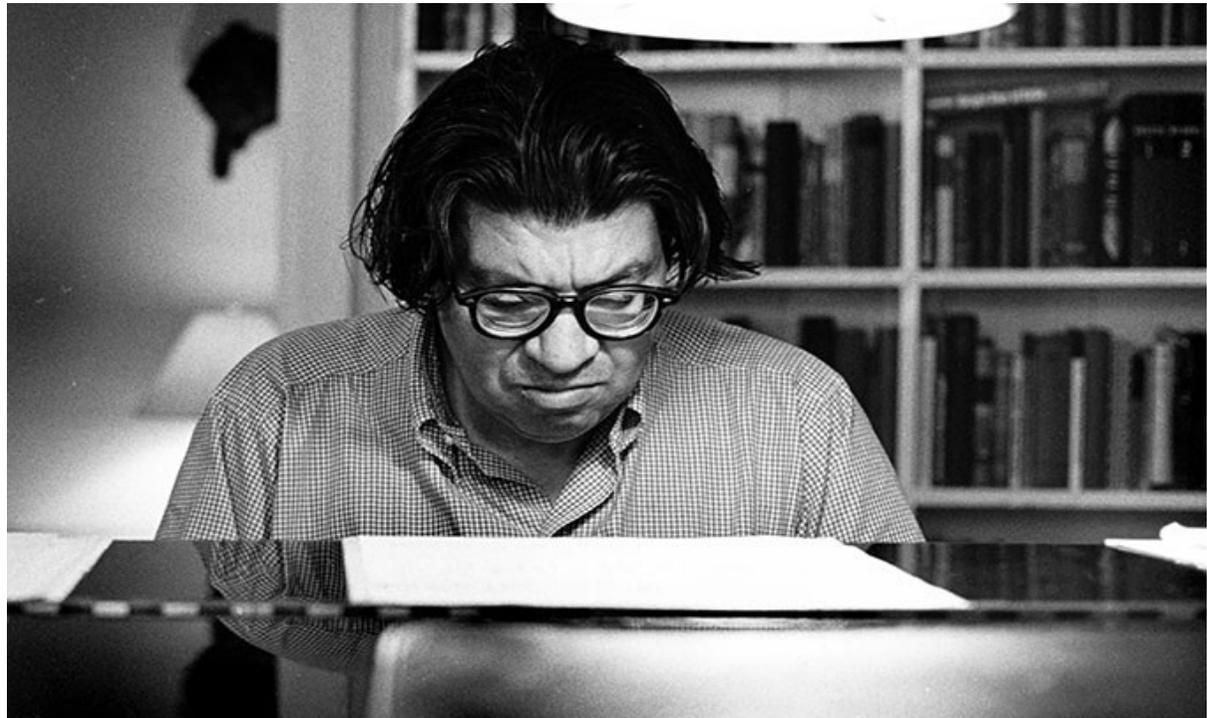


Illustrazione 1: Morton Feldman al pianoforte

2. *Profilo biografico*

Nato a New York nel 1926 da una famiglia ebrea di origini russe, fin da bambino si accostò allo studio del pianoforte. Successivamente, ancor giovane, studiò contrappunto e composizione con Wallingford Riegger e Stefan Wolpe. All'età di diciotto anni ebbe la fortuna di conoscere Edgar Varèse, compositore franco-americano di notevole fama, che lasciò in lui un'impronta indelebile.

Di notevole importanza fu, nel 1950 l'incontro con John Cage: è a lui infatti che Feldman deve gran parte delle conoscenze successive, e, in un qualche modo, i meriti della propria prospera carriera. Poco dopo Feldman si trasferì in un appartamento nel medesimo edificio di Cage, e subito si creò tra i due e la cerchia gravitante attorno alle amicizie di Cage, un gruppo di lavoro e d'amici compatto e molto unito. Nel giro di pochi anni infatti al gruppo si unirono Christian Wolff, Earle Brown e David Tudor: ebbe così nascita quella che poi verrà definita dai critici la New York School.

Fu proprio in questi anni (prima che Cage si trasferisse in campagna) che Feldman

«definì gli elementi che costituiranno il suo universo compositivo e ne delineò i tratti essenziali, riassumibili nelle seguenti caratteristiche: un suono puro, non vibrato e privo di attacco; dinamiche bassissime, sempre alle soglie dell'udibilità salvo qualche rara incursione nel forte o nel fortissimo; un linguaggio armonico essenzialmente cromatico, molto denso e pregnante ma irriducibile a qualsiasi sistema; una sintassi frammentaria che tende a isolare i singoli morfemi sia separandoli con lunghi silenzi sia opponendoli per mezzo di forti contrasti

di registro; un andamento temporale generalmente assai lento; la pressoché totale assenza di melodia e ritmo»¹²⁶.

E fu proprio grazie alla conoscenza di Cage che Feldman entrò in contatto con un gran numero di compositori, scrittori e artisti gravitanti attorno alla figura dell'istrionico compositore. Fu in questo contesto che Feldman ebbe la fortuna di conoscere, oltre ai musicisti già citati, lo scrittore Frank O'Hara, il danzatore Merce Cunningham, e gli artisti e pittori Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko, Robert Rauschenberg e soprattutto Philip Guston, pittore che divenne poi il miglior amico del nostro compositore. Iniziò così a frequentare anche due tra i più famosi luoghi di incontro degli espressionisti astratti, il *Cedar Tavern* e l'*Artists' Club*.

A partire dalla fine degli anni '50 vennero pubblicati il primo disco totalmente dedicato alle sue composizioni e i suoi primi saggi polemici, raccolti e pubblicati nel 1985 da Walter Zimmermann. È in questo contesto che Feldman descrisse con precisione le sue idee estetiche, inquadrandosi all'interno del panorama avanguardistico a lui contemporaneo, delineando punti di contatto e di rottura con gli artisti a lui vicini.

Nel 1966 fece il suo primo viaggio in Europa, iniziando così a farsi conoscere anche nel vecchio continente, diventando sempre più noto in Inghilterra, Svezia, Francia, Germania e Italia. Tra il 1971 e il 1972 soggiornò a Berlino grazie ad una borsa di studio e al suo ritorno, fu chiamato a ricoprire la cattedra di composizione dell'università di New York di Buffalo, dove diventò anche direttore del *Centre for Creative and Performing Arts*. Questo fu il suo primo incarico accademico legato al suo essere compositore: prima d'allora si era

¹²⁶Marco Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, Ricordi LIM, San Giuliano Milanese, 2009, p. 27.

guadagnato da vivere lavorando stabilmente presso la ditta di vestiario per bambini di proprietà del padre.

Verso la fine degli anni Settanta si appassionò alla cultura del tappeto medio-orientale, ne divenne esperto conoscitore nonché collezionista. I tappeti non furono soltanto un vizio, né una mera questione commerciale, bensì divennero il pretesto per pensare ad una nuova musica, una musica più artigianale, capace di seguire la costruzione della trama e dell'ordito di un tappeto anatolico, annodato a mano passo dopo passo, con estrema precisione e lentezza, e che contenesse in sé quel disegno sempre simile, ma mai uguale, riproposto con leggere variazioni lungo tutto il tappeto. Fu anche in questa prospettiva che la sua musica cambiò abbastanza aspetto, diventando molto più calma, distesa, morbida, riflessiva, ricalcando proprio il modo di tessere un tappeto medio-orientale.

Tra il 1984 e il 1986 divenne insegnante di composizione ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt e nel 1987, pochi giorni dopo il matrimonio con Barbara Monk, compositrice nonché sua allieva, gli fu diagnosticato un cancro al pancreas che lo portò alla morte pochi mesi dopo, il 3 settembre, all'età di sessantuno anni.

3. *La scena del crimine*

Se quello appena fatto era un inquadramento biografico imprescindibile per capire, per veloci accenni, lo sviluppo e il contesto in cui visse il nostro autore, prima di procedere oltre, tuffandoci nell'analisi diretta della sua esperienza compositiva, occorre indagare velocemente, tratteggiare e delineare l'ambiente in cui Feldman visse, sottolineandone poetiche e prospettive.

Si parlava, più sopra, di una specie di rivoluzione per quanto riguarda l'arte a partire dalla seconda metà del XX secolo. Perché gli anni Cinquanta furono la vera scena del crimine? Cosa successe di tanto rivoluzionario? L'abbiamo detto: ad inizio secolo, con le avanguardie artistiche più diverse fu messa in discussione la classicità, pur sempre rimanendo all'interno di categorie estetiche sostanzialmente "normali". Infatti il panorama entro cui si svilupparono le avanguardie fu, ad inizio secolo, quello europeo. Dunque, in questo contesto, il riferimento al già fatto, al già visto non poteva che essere implicito. Ed è così che nacquero futurismo, cubismo, dadaismo, espressionismo, surrealismo, solo per citarne alcuni. Tutte queste avanguardie, in modo più o meno netto, segnarono un passo decisivo nella storia dell'arte, entrando in contrasto con alcuni parametri della classicità. L'espressionismo ad esempio volle svincolarsi dalla rappresentazione oggettiva dei fatti, volle esprimere, per l'appunto, lo sguardo soggettivo di chi vede, dunque volle imprimere sentimenti, punti di vista, colori, forme ed espressioni affatto personali. Il surrealismo invece mischiò elementi della realtà con elementi fantastici, costruendo così immagini appartenenti ad un mondo che non è né reale né totalmente inesistente: dati reali si fondano con dati fantastici. Estrema negazione di realtà invece fu l'astrattismo: fu la pura espressione della qualità, del sentimento, del colore, dell'intensità. Il cubismo invece si concentrò sulla rappresentazione tridimensionale degli oggetti, sezionati nella varie dimensioni, e aggiunse una componente nuova e a noi tanto cara, quella temporale; il cubismo mostrò anche lo sviluppo angolare di questa quarta dimensione, il tempo per l'appunto. Poi ci fu il dadaismo, importantissima corrente che si autodefinì come anti-arte: essa voleva combattere la classicità ipertrofica raggiunta dall'arte nei secoli precedenti, introducendo elementi ironici provenienti da contesti non istituzionalizzati come artistici, e lavorando sul concetto stesso di arte e di opera d'arte, cercando, tramite l'azione insensata, fine a se stessa, di combattere la troppa significatività che all'arte, dalla tradizione, sempre è stata affidata.

Vediamo che il dialogo avanguardista con la classicità non può essere prescisso. Benché le avanguardie si posero in contrasto con l'estetica tradizionale, non poterono non confrontarsi con questa, né non tenerne in considerazione aspetti salienti e poetici. È questo l'aspetto che in un qualche modo segna la continuità tra arte classica e prima avanguardia. Totalmente diversa fu invece la scena che ebbe origine attorno ai primi anni Cinquanta. Qui infatti si registrò una rivoluzione, un cambiamento radicale dell'espressione artistica, un modo tutto nuovo ed originale di pensare l'arte e di farla. Ed anche in questo contesto, come accennato prima parlando di musica, il panorama artistico si divise in due: la scena europea e quella statunitense.

Ed è proprio quest'ultima quella che a noi interessa maggiormente. New York diventa la capitale dell'arte contemporanea, tutti gli artisti più celebri gravitano, in un modo o nell'altro, attorno a questo nucleo tanto importante quanto estremamente variegato. Ed è qui che lavorarono artisti del calibro di Marcel Duchamps e John Cage. Cito preliminarmente questi due per il semplice fatto che furono loro ad imprimere, importare, sovvertire il modo di pensare e dunque di praticare l'arte, furono loro i primi ad influenzare drasticamente l'intero panorama culturale e artistico dell'epoca. Duchamps influenzò enormemente Cage, e Cage, di riflesso, tutto l'amalgama di personalità a lui connesse.

Cage non fu soltanto un compositore e un musicista, la sua figura ha piuttosto spessore principalmente culturale, uno spessore trasversale alle arti, che tutte le ingloba. Più che separazione di forma d'arte e contenuti, ora si parla di arte *tout-court*, che applicata in diverso modo, e con diverse poetiche, si esprime attraverso ogni canale possibile. Ed è così che Cage si unisce ad esempio alla danza, con le coreografie di Cunningham, al teatro, allo spettacolo, ma soprattutto, all'arte visiva.

Più che singolo artista, più che fondamentale compositore, a Cage spetta il ruolo di importantissima figura culturale, di peso e spessore centrali per l'arte in generale che, dagli

anni Cinquanta in poi, si sviluppa. Dunque, al di là di ogni poetica, di ogni estetica, di ogni gusto compositivo, ciò che più è evidente nel momento in cui ci si riferisce a Cage è la sua influenza globale, la sua aura culturale prima che musicale. Ed è proprio nei cenacoli, nei circoli, nelle conferenze, nelle mostre che Cage fa, che la sua figura si rende protagonista di un nuovo modo di sentire e vedere l'arte in generale, l'arte senza distinzioni dunque. Ed è proprio il nostro Feldman che ci spiega ciò, mettendo in paragone Cage con l'amico intimo Philip Guston (artista che ritornerà fra breve e che, nella vita di Feldman ha svolto un ruolo di primaria importanza):

«if art has its doppelgänger in culture, then Guston is Art, while Cage is Culture. Though indispensable to each other, both are impenetrable. Like a Tolstoyan marriage, they have everything to do with each other, but will have nothing to do with each other. Guston's work is indispensable to the art continuum. It has no real place in contemporary culture. Whereas our contemporary culture would be quite different without John Cage. Culture is more "idea" than art. It has, as its own tradition, the revelation of process. It is discreet in not being appreciative of the special flavor of an artist. Art has its own tradition in the revelation of feeling. It is equally discreet in not being appreciative of how a work is made»¹²⁷.

127 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., pp. 38-39. «Se l'arte ha il suo doppelgänger (il suo alter ego, il suo doppio) nella cultura, allora Guston è l'Arte, Cage la Cultura. Sebbene indispensabili l'una all'altra, entrambe sono impenetrabili. Come un matrimonio tolstoiano, esse hanno sempre a che fare l'una con l'altra, ma non avranno mai niente da fare insieme. L'opera di Guston è indispensabile alla continuità dell'arte. Non ha una vera posizione nella cultura contemporanea. Mentre la nostra cultura sarebbe parecchio diversa senza John Cage. Cultura è più "idea" che arte. Ha, come sua propria tradizione, la rivelazione del processo. È prudente nel non apprezzare troppo il particolare sapore di un artista. L'arte ha la sua tradizione nella rivelazione del sentimento. È ugualmente prudente nel non

Cage dunque è cultura. Prima di tutto cultura. Ha più a che fare con le idee, con il rivelare come un processo è fatto. Cage, da bravo sismologo, analizza il processo come fino a lui è stato inteso, e poi lo sovverte, grazie alle sue idee, grazie al suo splendido carattere, alla sua disponibilità, alla sua mitezza, al suo essere interessato a tutto, al suo comporre musica come al suo dipingere come al suo essere un esperto micologo. Cage porta sull'orlo del baratro il banale e normale sentire comune, il sentire l'arte, lo sovverte, lo modifica, lo integra. Culturalmente fonda un circolo, una circolarità simbiotica (e dunque sinestetica) tra le arti, un continuo dare e ricevere fecondo che dalla musica passa alla pittura, dalla pittura alla scultura, dalla scultura alla danza, dalla danza ancora alla musica, e via dicendo.

Dunque il panorama culturale di metà secolo non può prescindere da questa istrionica e fondamentale figura. È infatti attorno a lui e grazie a lui che molti artisti, provenienti da diversissime situazioni, si incontrano, si conoscono, si scontrano, condividono vita e idee, oppure criticano. È proprio nella condivisione di uno spazio fisico, l'appartamento di Cage, che si apre la possibilità di una condivisione artistica delle singole esperienze che attorno a questa casa gravitano.

Cage è stato anche colui che, più di tutti, ha voluto portare al massimo l'indeterminazione della sua musica (lo ricordiamo qui per inciso – in quanto oltre, parlando direttamente di Feldman, lo si potrà specificare meglio: la poetica dell'indeterminazione era la chiave compositiva che distingueva il panorama statunitense di seconda avanguardia rispetto a quello europeo, dove molto di moda era invece la serialità integrale, con le pratiche ad essa connesse). E lo ha fatto inserendo una componente del tutto nuova e mai usata: la casualità. Molti brani infatti furono composti lanciando le monetine dell'*I-ching*: la re-

sponsabilità del compositore, in questo modo, non veniva soppressa, ma retrocessa a decisioni antecedenti il suono stesso; la composizione poi veniva determinata dal risultato del lancio della monetina (e tramite questa tecnica venivano decisi, oltre alle altezze, anche durate, intensità, ritmi, e quant'altro).

Cage può essere visto dunque come una figura originale, nel senso che si pone proprio all'origine di un pensare e soprattutto di un *fare*, nuovo, mai sperimentato prima, un fare che diventerà fondamentale per tutto ciò che, dopo di lui, seguirà. Davvero interessante sarebbe approfondire qui l'influenza che Cage ha emanato a tutto l'ambito culturale a lui circostante, ma implicherebbe un lavoro fuorviante, in quanto ci porterebbe molto lontani da quanto qui ci siamo prefissi¹²⁸. Piuttosto, tenendo ben presenti questi elementi introduttivi, andiamo a vedere, nello specifico, quelle cose che qui più ci interessano, andiamo cioè a soffermarci meglio su luoghi, persone e relazioni che si formano e che tanto sono importanti per ciò che poi determineremo. Il discorso infatti, per essere davvero oggettivo ed imparziale, dovrebbe iniziare laddove l'arte contemporanea stessa ha avuto inizio, e mostrarne una dettagliata storia che comprenda stili, caratteri ed influenza diverse, una storia che non possa prescindere dal parlare di espressionismo astratto, minimalismo, New Dada, informale, Fluxus, spazialismo, e tutte quelle nuove arti che, nel nuovo continente, a partire dagli anni Cinquanta prendono forma.

Ma per non perdere il filo del nostro discorso, è davvero meglio concentrare la nostra attenzione sull'ambito ristretto, dunque spaziale prima che figurato, dell'influenza cageana sugli artisti a lui direttamente vicini.

¹²⁸Per riferimenti più espliciti e parallelamente molto più approfonditi alla poetica cageana, si rimanda al nostro *Estetica del silenzio* citato più sopra.

«Attraverso la mediazione di Cage, fin dai primissimi anni Cinquanta Feldman entrò in contatto con molti dei protagonisti della scena artistica newyorkese; conobbe, tra gli altri, i compositori Henry Cowell, George Antheil (1900-1959), Virgil Thomson (1896-1989) e Lou Harrison (1917-2003), il danzatore e coreografo Merce Cunningham e il poeta e critico d'arte Frank O'Hara (1926-1966). Ma fu l'amicizia e la frequentazione degli studi dei pittori Jackson Pollock, Willem De Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962) e, soprattutto, Mark Rothko e Philip Guston, il suo migliore amico, ad essere decisiva nel suo orientamento estetico»¹²⁹.

Ecco perché Feldman definì Cage come cultura, proprio per il fatto che grazie a lui e attorno a lui nacquero importanti amicizie e svariati punti di contatto. Feldman ebbe occasione di conoscere gli artisti più importanti degli anni Cinquanta, quelli davvero determinanti nel panorama della storia dell'arte contemporanea, quelli che segnarono un primo punto di vera scissione dall'arte precedente, espressionisti astratti in testa.

Ma dove e come ebbe inizio tutto ciò? Come entrò il nostro Feldman in contatto con il grande, simpatico ed eclettico compositore aleatorio ed indeterminato per definizione (sempre che, per Cage, una definizione possa veramente darsi). Meglio lasciare che sia Feldman stesso a raccontarci come si sono svolti i fatti.

«My first meeting with John Cage was at Carnegie Hall when Mitropoulos conducted the Webern Symphony. I believe that was the winter of 1949-50, and I was about twenty-four years old. The audience reaction to the

129 Marco Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 27.

piece was so antagonistic and disturbing that I left immediately afterwards. I was more or less catching my breath in the empty lobby when John came out. I recognized him, though we had never met, walked over, and as though I had known him all my life said, "Wasn't that beautiful?" A moment later we were talking animatedly about how beautiful the piece sounded in so large a hall. We immediately made arrangements for me to visit him. John at that time lived on the top floor of a tenement overlooking the East River on Grand Street. It was a magnificent view, four rooms were made into two. A large expanse of the East River, just a few potted plants, a long low marble table and a constellation of Lippold sculptures along the wall. (Lippold lived next door.) The reason I linger at the memory of how John lived is because it was in this room that I found an appreciation and an encouragement more extravagant than I had ever before encountered. It was here also that I met Philip Guston, my closest friend who has contributed so much to my life in art»¹³⁰.

130 *Give my regards to the eighth street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 4. «Il mio primo incontro con John Cage ebbe luogo alla Carnegie Hall quando Mitropoulos diresse la sinfonia di Webern. Credo fosse l'inverno tra il 1949 e il 1950, e io avevo circa ventiquattro anni. La reazione del pubblico al pezzo fu talmente opposta e frastornante che lasciai la sala immediatamente, appena finita l'esecuzione. Stavo riprendendo fiato nell'atrio ancora vuoto quando John uscì a sua volta. Lo riconobbi, sebbene non ci fossimo mai incontrati, lo raggiunsi e, come se lo conoscessi da sempre dissi "Non è stato bellissimo?" Poco dopo stavamo animatamente parlando di quanto bene il brano risuonò in una sala così grande. Immediatamente ci mettemmo d'accordo per far sì che io gli potessi fare visita. John in quel tempo viveva all'ultimo piano di un casamento prospiciente l'East River sulla Grand Street. Si godeva di una bellissima vista e c'erano quattro stanze riunite in due. Una grande vista sull'East River, alcune piante in vaso, un lungo e basso tavolo di marmo e una costellazione di sculture di Lippold lungo la parete (Lippold viveva alla porta accanto). La ragione per cui indugio nel ricordo di come John viveva è dovuta al fatto che fu proprio in questa stanza che io ebbi gli apprezzamenti e gli incoraggiamenti più stravaganti di quanti mai incontrati prima. E fu lì che conobbi Philip Guston, il mio miglior amico, che tanto contribuì alla mia vita in arte».

Dunque fu proprio grazie a Cage, grazie all'ambiente che attorno a Cage gravitava, che Feldman ebbe la possibilità di entrare davvero per la prima volta in un contesto a lui con-facente, una situazione che prima mai aveva incontrata, e qui trovò un largo e vasto ap-prezzamento per la sua opera e molto incoraggiamento. Basti pensare a come Cage reagì quando Feldman gli portò una sua composizione, per fargli capire e sentire il suo metodo di lavoro e di composizione.

«At this first meeting I brought John a string quartet. He looked at it a long time and then said, "How did you make this?" I thought of my constant quarrels with Wolpe, and how just a week before, after showing a com-position of mine to Milton Babbitt and answering his questions as intelligently as I could, he said to me, "Mor-ton, I don't understand a word you are saying." And so, in a very weak voice I answered John, "I don't know how I made it." The response to this was startling. John jumped up and down, and with a kind of high monkey squeal, screeched, "Isn't that marvelous. Isn't that wonderful. It's so beautiful, and he doesn't know how he made it." Quite frankly, I sometimes wonder how my music would have turned out if John had not given me those early permissions to have confidence in my instincts»¹³¹.

131 Ivi, pp. 4-5. «Al nostro primo incontro portai a John un quartetto per archi. Lo osservò per molto tempo e poi disse, "come l'hai fatto?" lo pensai ai miei continui battibecchi con Wolpe, e a come una settimana prima, dopo aver mostrato una mia composizione a Milton Babbitt e dopo aver risposto ad una sua domanda tanto intelligentemente quanto potessi, lui mi disse: "Morton, non capisco una parola di quello che stai dicendo". E così, con debole voce risposi a John, "Non so come l'ho fatto". La reazione a questa risposta fu sorprendente. John saltò su e giù, e con una specie di squittio di scimmia, gridò, "Non è meraviglioso. Non è magnifico. È così bello, e lui non sa nemmeno come l'ha fatto". Francamente, a volte mi chiedo come la mia musica sarebbe diventata se John non mi avesse dato quelle precoci autorizzazioni ad avere fiducia nell'istinto».

È Cage insomma il punto di non ritorno, è Cage a far capire veramente a Feldman cosa fare della sua vita da compositore: finalmente viene valutato, ascoltato e lodato per ciò che fa. E così piano piano si introduce in quell'ambito culturale-artistico tanto fecondo e diversificato che attorno alla figura di Cage, nasce, si sviluppa e si accresce sempre più. Ed è in questo contesto, quasi intimo, di amicizie "artistiche" che si forma la più autentica e più personale poetica compositiva del nostro autore. Anzi, e lo afferma lui stesso, la maggior influenza non venne da altri compositori, né da un confronto con tecniche compositive di amici o maestri: no, la maggior influenza gli venne dalla pittura. Ecco cosa il nostro ebbe a dire nel 1985 ad una conferenza tenutasi a Middelburg, in Olanda:

«Credo che il grosso problema sia che ho imparato più dai pittori che dai musicisti»¹³².

Ed ecco cosa disse in un saggio non così recente, già citato largamente sopra, *Liner Notes*, scritto nel 1962. È in queste parole infatti che spiega velocemente come, e perché, la pittura, prima che la musica, sia stata per lui di fondamentale importanza.

«The new painting made me desirous of a sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore. Varèse had elements of this. But he was too "Varèse". Webern had glimpses of it. But his work was too involved with the disciplines of the twelve-tone system. The new structure required a concentration more demanding than if the technique were that of still photography, which for me is what pre-

¹³² Citato in Marco Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 150.

cise notation has come to imply»¹³³.

La vera scintilla che permise a Feldman di approcciarsi in modo nuovo ed originale al mondo sonoro dunque non venne dalla tradizione musicale. Varèse, come ci suggerisce, ci aveva provato, ma era rimasto troppo Varèse nel farlo, Webern era troppo imbrigliato nella serialità. È la pittura invece il luogo in cui Feldman capisce come riuscire a rendere, a disegnare il suono che lui ha in mente. Un suono senza preconetti, puro, un materiale sonoro così come materici sono i pigmenti che formano una tela. Un suono espressivo che sia colore, un colore musicale astratto, che non si riferisca a nulla, ma soltanto a se stesso. Ecco il vero punto di tangenza, la vera sinesteticità, ecco la novità di Feldman, imparare dalla pittura nuove tecniche che permettano di aprire orizzonti compositivi diversi, più autentici e più puri. Ed è proprio guardando alle tele degli espressionisti astratti che Feldman trova maggior affinità. Preferisce un quadro di Guston, piuttosto che un brano di Varèse, preferisce una tela di Mark Rothko piuttosto che una sinfonia di Webern, preferisce un dipinto estemporaneo di Jackson Pollock piuttosto che un componimento indeterminato di Cage (vedremo più avanti la polemica che il nostro compositore avanzerà all'alea cageana, paragonando questa asistematicità alla totale sistematicità del serialismo integrale). Per non parlare di Franz Kline, Barnett Newman, o, unico straniero in terra dell'Espressioni-

133 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 5. «I nuovi dipinti mi fecero desideroso di un mondo sonoro più diretto, più immediato, più fisico di qualsiasi altro esistito fino ad allora. Varèse ebbe elementi di questo cambiamento. Ma egli era troppo "Varèse". In Webern ve ne erano lievi tracce. Ma il suo lavoro era troppo coinvolto nella disciplina del sistema dodecafonico. La nuova struttura richiedeva una concentrazione più attenta di quella che richiedeva la tecnica della fotografia di scena, cosa che per me è implicita nella notazione precisa stessa». In queste battute Feldman accenna al fatto che, più la notazione diventa complessa e precisa, più si trovano nuove strutture e nuove tecniche di lavoro ed assemblaggio.

smo Astratto, Piet Mondrian.

Dunque capiamo fin da questi primi accenni ad ambienti e poetiche vicine al nostro compositore che la scena che dobbiamo inquadrare non è affatto semplice, ma anzi, complessa, molto complessa, e, cosa più importante, non è mono-direzionale. Dobbiamo guardare, per capire la musica di Feldman, all'arte visiva presente attorno a lui, dobbiamo interrogare gli autori più diversi, pittori davvero originali, e soltanto in un secondo momento le prospettive diventeranno molto più chiare e si potrà davvero capire in che modo si possa accedere a quella dimensione temporale che qui abbiamo a cuore, portandola all'estremo per poi rifonderla e ritrattarla.

E tutto ciò, guarda caso, succede proprio per caso, anzi, mi sia concesso, per *Caso*. Il caso che Cage tanto ama, il caso che ha fatto sì che Feldman, quel giorno, fosse allo stesso concerto di Cage. Il Caso che li ha uniti in amicizia, e separati, in poetica compositiva. Feldman deve molto a Cage. Tutti dobbiamo molto a Cage. Ma forse anche Feldman ha altrettante cose affascinanti da suggerirci: ascoltiamolo, ascoltiamo la sua musica e assieme ad essa le sue parole. Poniamoci in ascolto del suono, del risuonare di un suono nuovo, pieno di colore, pieno di nulla, e parallelamente, pieno di tutto. Un suono pieno di tempo, che tempo non ha. Un suono che è tempo, un tempo che non esiste.



Illustrazione 2: Feldman (sulla sinistra) assieme a John Cage (sulla destra)

4. *Cos'è la nuova musica?*

Perché parliamo di una nuova musica? Non è nuova una musica qualsiasi, nel momento stesso in cui nasce, in cui viene composta? Sì certo, ma, convenzionalmente, rimane tale solo entro parametri culturalmente determinati, come sopra abbiamo diffusamente cercato di spiegare. Cosa c'è di veramente nuovo, innovativo e mai visto prima nella musica che qui tentiamo di interrogare e delinearne? Dove stanno le differenze? Perché una musica per essere nuova deve differenziarsi nella radice da ciò che la musica fino a quel momento è stata? Caratteristica principale deve essere un'assenza, l'assenza stessa che Feldman ci suggerisce con le parole di un suo saggio, bisogna infatti basarsi su *A life without Bach and Beethoven*. E qui, sotterraneamente ritorna anche la questione della sacertà della parola musica suggerita alcune pagine sopra dalle parole di Cage e di Varèse.

«If one continues to feel that the musical tradition stemming from Bach and Beethoven (and this is what our musical tradition amounts to) has about it an impregnable divinity, then, of course, what I and a few of my colleagues are doing can never be accepted on its own terms. The mistake of the traditionalist lies in taking from history what he needs, without realizing that Byrd without Catholicism, Bach without Protestantism, Beethoven without the Napoleonic ideal, would be minor figures. It is precisely this element of "propaganda" – precisely this reflection of a *zeitgeist* – that gave the work of these men its myth-like stature. Ironically, the technical machinery associated with this work has also assumed, for many composers, the proportions of a di-

vine ritual. Hence the frantic, hectic, vested interest in technique, so prevalent today»¹³⁴.

Dunque ancora, nascita materiale del tecnicismo moderno – poi diventato grande e famoso grazie allo spirito del tempo – del nuovo contesto culturale che modifica e fa evolvere anche diversi aspetti della realtà, tra cui l'arte, e la musica. Ecco cosa cambia ora, con gli anni Cinquanta. Si prescinde dalla tradizione, si elidono (e non eliminano) Byrd, Bach e Beethoven, si scostano le loro scoperte e il loro tecnicismo, e ci si avvicina con un rapporto più autentico e puro a ciò che, apparentemente (e per loro) è musica, è suono. Diciamolo con una metafora: se i compositori classici avevano un foglio spazialmente determinato, ben diviso, con quadrettatura e margini su cui scrivere e dipingere, oggi invece i musicisti usano un foglio che è strappato da un rotolo, è bianco, non ha bordi definiti né quadrettature contenenti. Questo reticolato Feldman lo chiama idea.

«What I was learning (all too quickly) was that “ideas” did not count for much. In fact, it was precisely the “ideas” – what Stravinsky charmingly refers to as the “seams” in his work – that, even then, marred most music for me. What I began to look for, and what I soon found, was a process only vaguely outlined, an action

134 Ivi, p. 17. «Se si continua a sentire che la tradizione che deriva da Bach e Beethoven (e questo è ciò a cui la nostra tradizione equivale) gode di una divinità incrollabile, allora, certamente, ciò che io e alcuni miei colleghi stiamo facendo non potrà mai essere accettato in questi stessi termini. L'errore del tradizionalista sta nel prendere dalla storia ciò di cui ha bisogno, non capendo che Byrd senza il cattolicesimo, Bach senza il protestantesimo, e Beethoven senza l'ideale napoleonico, sarebbero state figure di peso minore. È precisamente questo elemento di “propaganda” – precisamente questa immagine riflessa di uno *zeitgeist*, lo spirito del tempo – che dà al lavoro di questi uomini una statura mitologica. Ironicamente, il congegno tecnico associato a questo lavoro ha anche assunto, per molti compositori, le proporzioni di un rituale divino. Da ciò l'affannoso, il febbrile, e acquisito interesse nella tecnica, tanto prevalente oggi».

only vaguely defined: *one draws more freely on unruled paper*»¹³⁵.

Il foglio perde le righe, le idee, diventa bianco. Ora si può davvero spaziare in ogni dimensione, senza alcun problema, senza alcun contenimento predeterminato. Si ha *carta bianca*. Ecco la vera differenza: c'è una liberazione dalle regole compositive, dalle idee determinanti, la propria creatività non deve essere tenuta in cattività, all'interno di quella gabbia culturalmente determinata e fatta sembrare come dimora mitologica. Si apre lo spazio del suono infinito, lo spazio della sperimentazione diretta, non preconcepita, né pre-costruita. Si fronteggia il suono direttamente, nel suo essere naturale. Ovviamente si moltiplicano anche le poetiche e le estetiche, il mondo musicale diventa gigante, s'ispessisce, si propaga e si espande in ogni direzione sul nuovo foglio bianco, un foglio bianco che ricorda non tanto la purezza di una carta sovrappina e pregiata, distillata e fabbricata come bianca, ma piuttosto un foglio bianco sporco, un foglio che lascia intravedere una cancellatura, un foglio che prima aveva qualcosa, qualcosa di grande e di bello, ma che ora, con un gesto originale e canzonatorio è stato cancellato. Un po' come in *Erased de Kooning drawing* di Robert Rauschenberg: l'artista chiede al maestro de Kooning (in questo caso eletto a rappresentante della tradizione) di fare un disegno apposta per lui. Appena Rauschenberg ne entra in possesso prende una gomma e lo cancella, e così lo espone come sua opera: carta bianca. Ecco quello che succede anche nella musica, si prendono le vecchie partiture, le si cancellano: carta bianca. Da lì si parte per un disegno nuovo, senza basi, un

135 Ivi, p. 15. «Ciò che stavo imparando (tutto troppo velocemente) era che le "idee" non contavano poi molto. Infatti, erano proprio le "idee" – alle quali Stravinskij si riferisce in modo affascinante quando parla di "semi" nel suo lavoro – che, anche allora, rovinavano gran parte della musica per me. Ciò che io iniziai a cercare, e ciò che presto trovai, fu un processo solo vagamente abbozzato, un'azione solo vagamente definita: si disegna più liberamente su un foglio senza righe».

disegno che non si fonda sui tratti di quello precedente.



Illustrazione 3: Erased de Kooning drawing, Robert Rauschenberg, 1953

Si cancella l'autorità, si cancellano i vincoli: è inevitabile allora il moltiplicarsi esponenziale ed in ogni direzione di nuove pratiche compositive e di nuove "idee" (se ci è ancora concesso usare questo termine). Ovvio, per i classicisti questo è un ritorno al caos, al brutto, ad una Babele indistinta di suoni, rumori, vocii disturbanti, è un regresso, un tornare indietro dimenticandosi delle splendide scoperte fatte dalla storia della musica recente. Ed è lo stesso Feldman che ce lo dice:

«for many, what has been happening in the arts for the past fifty years (earlier in painting) seems to be a return to Babel. Our idol-worshipping tradition is changing. Values and techniques established by a few godlike figures are now, even to a conservative temperament, less intimidating. We now see as ethnic what we formerly took for ethic. There are so many composers, so many points of view, that those clinging to the traditional viewpoint are lost. Life has gone on, swiftly, complicatedly, and has passed them by»¹³⁶.

Moltiplicarsi di forme, ispessirsi di poetiche, esponenzializzazione di prospettive: liberazione di creatività. In una parola, musica dell'indeterminazione. Ma, di nuovo, che cos'è questa musica? Come si origina? Perché è tanto diversa dalla tradizione? Ancora bisogna tornare a Cage e alla rete di relazioni che, attorno a lui e grazie a lui, s'intesse. Nuovo modo di comporre, totalmente staccato dalla tradizione, nuovo modo di scrivere la musi-

136 Ivi, pp. 16-17. «Per molti, ciò che è accaduto nelle arti negli ultimi cinquant'anni (ancor prima nella pittura) sembra essere un ritorno a Babele. La nostra tradizione idolatrice sta cambiando. Valori e tecniche stabilite da poche figure deiformi sono ora, anche per un temperamento conservatore, meno intimidenti. Ora noi vediamo come etnico ciò che prima prendevamo per etico. Ci sono così tanti compositori, così tanti punti di vista, che quegli ancoraggi ai punti di vista tradizionali stessi sono persi. La vita è andata avanti, velocemente, in modo complicato, e li ha oltrepassati».

ca e di suonarla.

«Between 1950 and 1951 four composers – John Cage, Earle Brown, Christian Wolff and myself – became friends, saw each other constantly – and something happened. Joined by the pianist David Tudor, each of us in his own way contributed to a concept of music in which various elements (rhythm, pitch, dynamics, etc.) were decontrolled. Because this music was not “fixed”, it could not be notated in the old way. Each new thought, each new idea within this thought, suggested its own notation»¹³⁷.

Ecco cosa cambiò, ecco dove nacque la differenza, ecco ciò che contrastò la musica contemporanea classica (ossimoro con il quale intendo delineare quella musica sì contemporanea, ma ormai già facente parte, in un qualche modo, del classicismo musicale, ossia la dodecafonìa e i suoi successivi sviluppi seriali, in Europa). Una nuova idea: togliere il più totale controllo ad uno o più parametri musicali. Si badi alla differenza: nella serialità integrale i vari parametri venivano “ipercontrollati” da una serie matematico-musicale predefinita, qui, all’opposto, questi stessi parametri venivano liberati, si concedeva loro di essere così come avrebbero dovuto o voluto. La responsabilità creatrice retrocede, fa un passo indietro. Lascia che sia la musica stessa a farsi, anzi no, non la musica, cosa umana troppo umana, ma il suono. Si penalizza la composizione, la strutturazione e quindi la for-

¹³⁷Ivi, p. 35. «Tra il 1950 e il 1951 quattro compositori – John Cage, Earle Brown, Christian Wolff ed io – divennero amici, si incontrarono costantemente – e qualcosa successe. Assieme al pianista David Tudor, ognuno di noi contribuì a modo suo alla creazione di un concetto di musica nel quale vari elementi (ritmo, altezza, dinamiche, ecc) venivano posti fuori controllo. E per il fatto che questa musica non era “fissata”, non poteva essere scritta nel vecchio modo. Ogni nuovo pensiero, ogni nuova idea entro questo pensiero, suggeriva la sua propria notazione».

ma-musica, per favorire l'emergere dell'originario, il quieto stare in se stesso nel suo mostrarsi del suono puro, così come esso accade. Gli elementi perdono identità, la composizione si sgretola: è la catastrofe.

«Up to now the various elements of music (rhythm, pitch, dynamics, etc.) were only recognizable in terms of their formal relationship to each other. As controls are given up, one finds that these elements lose their initial, inherent identity. But it is just because of this identity that these elements can be unified within the composition. Without this identity there can be no unification. It follows then, that an indeterminate music can lead only to catastrophe. *This catastrophe we allowed to take place.* Behind it was sound – which unified everything. Only by “unfixing” the elements traditionally used to construct a piece of music could the sounds exist in themselves – not as symbols, or memories which were memories of other music to begin with»¹³⁸.

Ecco allora che subito si delinea la poetica della nuova musica, una musica che non è costruzione, una musica che non è architettura, ma una musica che comprende e accetta. Musica non preconcepita, né precostruita e men che meno predeterminata. Tutto ciò è vecchio, è già stato fatto, tutto ciò, alla fine (e non lo si dice in termini dissacranti) era Bach,

138 *Ibidem*. «Finora i vari elementi della musica (ritmo, altezza, dinamiche, ecc) erano riconoscibili soltanto nei termini della loro formale relazione tra gli uni e gli altri. Quando il controllo viene messo da parte, si trova che questi elementi perdono la loro iniziale, insita identità. Ma è solo grazie a questa identità che questi elementi possono essere unificati all'interno della composizione. Senza tale identità non può esserci alcuna unificazione. Segue allora che una musica indeterminata non può che portare alla catastrofe. E questa catastrofe noi abbiamo fatto sì che accadesse. Dietro c'era il suono – ad unire tutto. Soltanto sciogliendo gli elementi abitualmente usati per costruire un pezzo musicale è possibile lasciare che i suoni esistano in se stessi – non come quei simboli, o quei ricordi da cui l'altra musica iniziava».

Beethoven, ma anche Stravinskij. Qui cambia tutto, non si usano più le regole compositive di una volta (più o meno rigide o ferree a seconda delle epoche). Non si costruiscono i vari strati di suono regolandoli gli uni agli altri rispetto leggi armoniche, ritmiche, dinamiche e melodiche già fissate. Ma, banalmente, si lascia essere il suono, si lascia che esso appaia, così per ciò che esso è, bello o brutto che sia. Ed è quello che diceva Cage in un'intervista fatta poco prima della morte dal titolo *In love with another sound*.

«They say, "you mean it's just sounds?" thinking that for something to just be a sound is to be useless, whereas I love sounds just as they are, and I have no need for them to be anything more than what they are. I don't want them to be psychological. I don't want a sound to pretend that it's a bucket or that it's president or that it's in love with another sound. I just want it to be a sound»¹³⁹.

Suono nudo e crudo, così come si presenta. È questo il vero determinante, ciò che davvero rende diversa la musica d'oltre oceano da tutto ciò che fino ad allora si era visto (o meglio, udito). Togliere le regole, togliere le sovrastrutture e l'ipercomunicatività. Retrocedere alle radici, scavare e trovare le origini, trovare quel carattere che è davvero unico ed irrinunciabile per far sì che musica o suono esista, per far sì che il suono stesso esista. E questa nuova idea, non lo si può negare, è venuta da Cage, dal suo 4'33", dal suo ascolto e

¹³⁹Citato dal web: www.youtube.com/watch?v=2aYTIPwp30M. «Qualcuno dice: "intendi che c'è solo suono?" pensando che per una cosa essere soltanto un suono sia qualcosa di inutile, mentre io amo i suoni così per come sono, e non ho alcun bisogno che essi siano qualcosa in più di ciò che già sono. Non voglio che siano psicologici. Non voglio che un suono pretenda di essere un secchio o un presidente o di essere innamorato di un altro suono. Voglio solo che esso sia un suono».

accoglimento dei rumori, dalla loro integrazione a dominio sonoro. Ma non fu l'unico né tale rimarrà. Il suo è solo un inizio, un provocare, un cambiare inquadratura, un consigliare una strada nuova, un modo nuovo per far risplendere l'origine stessa di ciò che si fa, senza coprirlo con inutili sovrastrutture niente affatto naturali, ma totalmente costruite. Ed ecco l'idea che accomuna i musicisti di quella che, poi, è stata definita scuola di New York: ritornare a far emergere l'originale, il suono di per se stesso, per ciò che nel suo più profondo esso è. Lo si può fare ascoltando il rumore o il traffico, o con pianoforti preparati, oppure con il silenzio stesso. E lo si può fare anche partendo da una radice tradizionale, lo si può fare con un normale pianoforte. E con una musica scritta per strumenti tradizionali (cosa che farà Feldman). Se Cage è stato la stravaganza, il continuo innovarsi e superarsi (scrivendo musica per radio, per pianoforte giocattolo, per oggetti da cucina, per pianoforti preparati e quant'altro), il nostro Feldman, invece, ha cercato la medesima prospettiva all'interno di un ambito molto più intimo, più filigranoso, quasi inudibile. Ma tutto ciò lo vedremo poi.

Dunque non c'è tecnica, non c'è spiegazione interpretante, non c'è teoria: esiste il suono, il suono di per se stesso, libero nella sua integralità. Al compositore spetta il ruolo di trovarlo, di creare un ambiente fertile atto a farlo fiorire, a far sì che diventi udibile, per poi lasciarlo tornare alla sua inudibilità.

«For myself, most of my observations about my work are after the fact, and a technical discussion of my methodology would be quite misleading. I do not feel I am being "free" when I use a process that gives up control of pitches in one composition, rhythm and dynamics in another, etc. etc. Thus, I am left in a suspended state with regard to my role, but in a hopeful one with regard to the eventual outcome. What I control is my will – some-

thing far more difficult than a page of music. If I want my music to demonstrate anything, it is that “nature and human nature are one.” Unlike Stockhausen, I don't feel called upon to forcefully “mediate” between the two. Stockhausen believes in Hegel; I believe in God. It is as simple as that»¹⁴⁰.

Approccio diretto, naturale, fisico con il mondo sonoro, non un ripensare la musica attraverso il filtro della cultura precostruita: ecco cosa intende qui Feldman con il dire che Stockhausen crede in Hegel. Stockhausen, così come Hegel, costruisce, predetermina, e configura un modo di pensare, vedere, toccare le cose che ha un gusto sostanzialmente metafisico, sistematico, e, in fin dei conti, sommamente ipertrofico e impauperante.

Alla base di questa metodologia, anzi no, di questo modo di pensare, c'è un sentire nuovo, totalmente diverso, un nuovo modo di approcciarsi al suono, alla sua naturalità. Un arginarlo, un raggiungerlo che lo mantenga memore della sua stessa origine, un accoglierlo senza sradicarlo, né trapiantarli. I suoni hanno vita propria, la musica esiste già, e mentre l'uomo pensa di comporla, questa se la ride grossamente.

«I began to feel that the sounds were not concerned with my ideas of symmetry and design, that they wanted to

140 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., pp. 17-18. «Per quanto mi riguarda, molte delle osservazioni sul mio lavoro sono sempre posteriori al lavoro stesso, e una discussione tecnica della mia metodologia sarebbe alquanto fuorviante. Non mi sento “libero” quando uso un processo che toglie il controllo alle altezze in un componimento, ritmo e dinamiche in un altro, ecc. ecc. Pertanto, rimango in una certa sospensione per quanto riguarda il mio ruolo, ma ben sperante per quanto riguarda l'eventuale riuscita. Ciò che controllo è il mio volere – cosa più difficile di una pagina di musica. Se voglio che la mia musica dimostri qualcosa, è soltanto che “la natura e la natura umana sono la stessa cosa”. Diversamente da Stockhausen, non mi sento forzatamente chiamato a “mediare” tra i due. Stockhausen crede in Hegel; io credo in Dio. Semplicemente questo».

sing of other things. They wanted to live, and I was stifling them. It is not a question of a controlled or a decontrolled methodology. In both case, it is a methodology. Something is being made. And to make something is to constrain it. I have found no answer to this dilemma. My whole creative life is simply an attempt to adjust to it. There is very little concern, very little involvement with anything else. It seems to me that, in spite of our efforts to trammel it, music has already flown the coop – escaped. There is an old proverb: “man makes plans, God laughs.” The composer makes plans, music laughs»¹⁴¹.

Abbiamo l'illusione di prendere la musica, ingabbiarla in un pentagramma, toccarla, celsellarla e scolpirla. Ma mentre facciamo ciò, lei ci guarda e se la ride, lei che è scappata da un bel pezzo. Noi ci adoperiamo per impomatlarla e renderla bella e suadente, ma lei in realtà è già da tutt'altra parte, pronta a guardarci mentre pensiamo di impugnarla; e intanto si fa grosse e grasse risate alle nostre spalle.

Ecco qui la catastrofe: la musica ci deride, ma noi non lo sappiamo, e lasciando che la musica stessa vada alla deriva non facciamo che rendere sempre più attuale la catastrofe. Ma proprio qui sta la differenza. Qui sta l'approccio determinante. Conoscendo questa musica ilare, che ci guarda e ride, i nostri compositori non pretendono di re-ingabbiarla

¹⁴¹ Ivi, pp. 110-111. «Iniziai a sentire che i suoni non erano coinvolti con le mie idee di simmetria o di design, che loro volevano cantare altre cose. Volevano vivere, e io li stavo soffocando. Non è una questione di metodologia controllata o non controllata. In entrambi i casi, è una metodologia. Qualcosa viene fatto. E fare qualcosa significa forzarlo. Non ho trovato risposta a tale dilemma. Tutta la mia vita creativa è semplicemente un tentativo di adeguarmi ad esso. C'è davvero poco interesse, davvero poco coinvolgimento nei confronti di qualcos'altro. Mi sembra che, a dispetto di ogni nostro tentativo di ostacolarla, la musica sia già uscita dalla gabbia – scappata. Un vecchio proverbio dice: “l'uomo fa progetti, Dio ride”. Il compositore fa progetti, la musica ride».

per tornare a mostrare, entro sbarre dorate, quell'organizzazione del suono che altri chiamano musica. No, piuttosto, ridendo assieme alla musica, si auto-criticano, auto-prendono in giro, si modificano, e intanto però, accordandosi alla risata della musica stessa, cercano di dirla, di interrogarla e di ascoltarla, cercando, tramite la propria opera, il proprio farla, di renderla udibile anche a tutta quella gente là fuori, quella gente amante della tradizione, quei visi agelasti che mai ridono e che anzi, si pascono della raffinatezza della tradizione musicale a loro più nota. Nulla di più irrealè (o meglio, di culturalmente determinato e costruito), ma, per loro, nulla di più sublime.

Ecco allora che subito abbiamo capito cos'è la nuova musica, una musica catastrofica, una musica rotta, non compiuta, rumorosa, non integerrima e men che meno sistematica. Una musica che ride, deride, una musica irriverente, uno sgorgare puro di suono, tal quale esso è nel mondo. Direi quasi approccio realista, all'interno di un'esperienza del tutto irrealè però. Per Cage era importante la deresponsabilizzazione, per Wolff l'impegno politico, per Feldman, e piano piano ci arriviamo, l'esperienza astratta e il rapporto con il suono *tout-court*, puro e naturale.

Musica e funghi con Cage, musica e tappeti orientali con Feldman: anche questo è la nuova musica. Dunque questa è una musica che, tramite la sua esperienza, tramite il suo essere esperienza non solo si rende presente come qualcosa di bello, ma addirittura modifica, ci modifica, cambia il nostro modo di fare e vedere. Anzi, in realtà non cambia proprio nulla, il mondo rimane tale e quale (come con la filosofia d'altronde), ma proprio in questa inutilità sta la grande virtù di questa strana "materia": proprio nell'esperienza del suo venire fatto, ci viene comunicato qualcosa di determinante: si rimane dove si è, come si è, cambia il con chi si è, perché la musica è una rete fittissima di relazioni, in primis; ma soprattutto, a cambiare siamo noi stessi, o meglio, il nostro modo di vedere (alcune) cose. E lo fa perché esiste e poi non esiste. C'è ma non c'è. La si fa, ma non la si tocca. Insomma, e

qui Feldman pone l'accento più spesso e rilevante, l'esperienza che si fa è totalmente astratta. Eppure sensibilissima.

«It all began with the Greeks. They were the ones who said that for something to be beautiful, it must also be sensible. Nothing has ever demonstrated this idea more perfectly than music. As we listen, we are impressed by the precision of its choices. At the same time, music sings to us of things transcendental. We are given simultaneously the two essential things – that which is beautiful, and that which is logical. Yet we cannot say music changes our lives. It carries us to exalted heights perhaps, but when it is over, we are exactly where we were before our journey. All we are left with is just this duality – of precise means creating indeterminate emotions»¹⁴².

È un po' il riassunto della meta del nostro viaggiare, come abbiamo detto in partenza, un viaggio lungo che ci porta dove già siamo, un viaggio che ci porta *nowhere*: qui.

«So you see: this question brings us back where we were: nowhere, or, if you like, where we are»¹⁴³.

142 Ivi, p. 109. «Tutto cominciò con i greci. Essi sostenevano che qualcosa, per essere bello, doveva essere anche sensibile. E nulla ha mai dimostrato questa idea più perfettamente della musica. Mentre ascoltiamo, siamo colpiti dalla precisione delle sue scelte. Allo stesso tempo, la musica ci canta cose trascendentali. Ci sono date simultaneamente le due cose del tutto essenziali – una riguardante ciò che è bellissimo, l'altra ciò che è logico. Ma ancora non possiamo dire che la musica cambi le nostre vite. Ci conduce ad altezze elevate forse, ma quando finisce, rimaniamo esattamente dove eravamo prima del nostro viaggio. Tutto ciò che ci rimane è questa dualità – di mezzi precisi che producono emozioni indeterminate».

143 J. Cage, *Silence*, op. cit. p. 117. «Così si nota che questa domanda ci porta dove già eravamo: in nessuno luogo, o, se si preferisce, qui dove siamo». Interessante frase estrapolata dalla celeberrima *Lecture on Nothing* di Cage, alla quale si rimanda per gustare appieno l'ironia dell'urto contraddittorio, eppure totalmente reale, di queste parole (per me essenziali).

Ecco il nostro viaggio, iniziato molte pagine fa, dopo aver toccato argomenti e temi molto vari, ci porta, a mo' di regressione, là da dove tutto era iniziato, là, al nostro confine, al nostro nutrire il termine parlando di termini, parlando di dove siamo, *nowhere*, e dunque di ciò che esaminiamo, *nothing*, quel nulla, quel niente che la musica è. E se la prospettiva è questa, le cose cambiano, cambiano perché noi le vediamo, le sentiamo in modo diverso. Il mondo è sempre lo stesso, così come i suoni, e tutto sommato le "note" (se, in natura esistono note). È soltanto la cultura *lato sensu* a determinare cosa una cosa è. E così funziona anche con i suoni, con la musica che di suoni è fatta. Concludiamo così queste premesse introduttive ascoltando l'esperienza diretta di Cage, colui che per primo, forse, ascoltò i suoni del mondo e si accorse che erano del tutto freschi e nuovi, pur essendo sempre vecchi.

«I begin to hear the old sounds – the ones I had thought worn out, worn out by intellectualization – I begin to hear the old sounds as though they are not worn out. Obviously, they are not worn out. They are just as audible as the new sounds. Thinking had worn them out. And if one stops thinking about them, suddenly they are fresh and new»¹⁴⁴.

Andiamo dunque, lungo questa strada verso *nowhere*, e facciamo seguendo le indicazioni di una bellissima canzone dei Talking Heads:

144 *Ibidem*. «Inizio a sentire i vecchi suoni – quelli che pensavo consumati, consumati dall'intellettualizzazione – inizio a sentire i vecchi suoni come se non fossero consumati. Ovviamente, non sono consumati. Sono semplicemente udibili come i suoni nuovi. Il pensiero li ha consumati. E se si smette di pensarli, subito diventano freschi e nuovi».

Well we know where we're going

But we don't know where we've been

And we know what we are knowing

But we can't say what we've seen

And we're not little children

And we know what we want

And the future is certain

Give us time to work it out

We're on a road to nowhere

Come on inside

Takin' that ride to nowhere

We'll take that ride

[...] We're on the road to paradise

Here we go, here we go

[...] Maybe you wonder where you are

I don't care

Here is where time is on our side

Take you there ... take you there¹⁴⁵

145 Talking Heads, *Road to nowhere*, dall'album *Little Creatures*, Sire, 1985. «Bene, sappiamo dove stiamo andando / ma non sappiamo dove siamo stati / e sappiamo cosa stiamo imparando / ma non sappiamo dire cosa abbiamo visto / e non siamo bambini piccoli / e sappiamo ciò che vogliamo / e il futuro è certo / dateci tempo di lavorarcelo // Siamo in cammino verso "nessun dove" / vieni con noi / facciamo un giro verso "nessun dove" / facciamo quel giro // Siamo in cammino verso il paradiso / eccoci qua, eccoci qua // Forse ti chiedi dove sei / non m'importa / qui è dove il tempo è dalla nostra parte / ti porto là, ti porto là».



Illustrazione 4: La "New York School" al completo: da sinistra, Christian Wolff, Earle Brown, John Cage e Morton Feldman

CAPITOLO SECONDO

L'INAUGURAZIONE DI UNO SPAZIO: IL "TRA"

*«I don't deny the validity
of the pitch set...
but in relation to the sonic
experience today,
it seems to me the equivalent
of a baby's playpen, and just
as full of toys and pacifiers»¹⁴⁶*

Morton Feldman

1. La realtà della musica: inbetween-ness

¹⁴⁶ *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 59. «Non nego la validità della gamma tonale... ma in relazione all'esperienza sonora odierna, sembra essere l'equivalente di un box per bambini, pieno di giochi e ciucci».

Dopo aver brevemente delineato l'ambiente entro il quale nasce, cresce e si sviluppa il nostro compositore, occorre ora accostarsi più da vicino alla sua opera, inquadrarla, cercare di capirla, e cercare soprattutto di vedere cosa, per noi, oggi, può essere utile, capire in che modo quest'arte, o meglio, un'arte, possa davvero essere rivelativa e fondante per il nostro costruire e il nostro vivere. Perché, in fin dei conti, a cos'altro serve l'arte, o un'arte, se non a ciò: rivelarci aspetti di realtà, o livelli di verità altrimenti impenetrabili? Già Heidegger aveva provato a consigliarlo nel suo saggio *Der Ursprung des Kunstwerkes*¹⁴⁷: l'opera d'arte disvela la verità, l'opera d'arte mette al mondo la verità nel suo non essere più nascosta. Proviamo dunque, partendo dall'esperienza diretta di Feldman, a vedere in che modo possiamo cercare di togliere questo velo di Maya, vediamo come poter iniziare ad avvicinarci, grazie a suggerimenti di esperienza diretta, ad un nuovo modo di sentire e di vedere che ci permetta di riconquistare un rapporto diretto, vivace, verace e veritiero con la realtà che ci circonda, con la verità che viviamo. E ciò, solo l'arte lo può. Solo l'arte, facendo scacco alla filosofia, nella sua immediatezza, riesce a fare luce su quest'umbratile mistero. E, alla fine di tutto il nostro percorso, tentare di arrivare là, dove più siamo attratti: dopo vari passaggi generali o specifici, arrivare finalmente ad un nuovo sentire il tempo che tanto cambia la nostra percezione e il nostro vivere la realtà. Ma bisogna arrivarci per gradi. Bisogna costruire tutto il contorno prima, così poi sarà davvero semplice individuare puntualmente prospettive e contorni di questo sentire il tempo affatto nuovo e diverso.

Ma se parliamo di arte, è ovvio, parliamo di arti: non esiste una disciplina superiore che eccelle e signoreggia su un'altra, più umile e sventurata. Non esiste solo la pittura, né esiste

¹⁴⁷ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam Universal-Bibliothek, Ditzingen 1986, trad. it. di I. De Genario, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano, 2000.

soltanto la musica, e via dicendo. E se si pensano queste discipline come a sé stanti, non si fa che buttare carne al fuoco, non si fa che complicare il discorso. Ciò che oggi invece impariamo, ciò che cerchiamo di dire fin dall'inizio, ciò che, a nostro parere, è davvero determinante, è il fatto che il *sentire* artistico non è un sentire monosensoriale. Non vediamo un quadro, né ascoltiamo una musica, piuttosto li percepiamo, li sentiamo, come direbbe Cage, *all-at-one*. Se allarghiamo la nostra mente, se togliamo i caratteri definitivi, se ci abbandoniamo ad un sentire olistico, ma soprattutto *sinestetico*, allora, credo, davvero, possiamo accedere a quel disvelamento della verità che Heidegger suggerisce. E così come i nostri sensi si aprono e collaborano insieme per tentare di costruire un'immagine quanto meno efficace della percezione di ciò che *sentiamo*, allo stesso modo le diverse arti, le diverse discipline che arti sono, collaborano, si fondono, prestano elementi peculiari di sé le une alle altre, si uniscono e si accomunano per tentare, venendoci incontro (così come nel saggio di Heidegger la Terra incontra il Mondo) di fondare la vera esperienza artistica, quell'esperienza che sta in mezzo, nel "tra".

In sé non esiste l'arte, non esiste la vita, ma esiste il loro rapporto, ed è solo nel mezzo di questo rapporto che le due si fondono vicendevolmente, si compenetrano e si creano. Solo in questa rete di relazioni prendono forma e diventano rapporto dinamico. Arte diventa arte quando una vita la interseca, la interroga, la scova, la sente. E ciò è tutto sommato quello che Rauschenberg aveva capito già da tempo:

«neither life nor art, but something in between»¹⁴⁸.

148 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 147. «Né la vita né l'arte, ma qualcosa nel mezzo».

La vera esperienza artistica, quell'esperienza fondante, importante, creatrice, non sta né negli oggetti di per se stessi, né in noi colti come persone assolute: no. La vera esperienza la si fa nel far nascere l'esperienza stessa, la vera esperienza prende forma nel momento in cui la mia vita si relaziona all'arte. Lo spazio che separa ed unisce questa dimensione, quello è l'ambito veramente decisivo. In quel *inbetween* nasce, si fonda, qualcosa di davvero nuovo, davvero importante. E Feldman questo l'aveva capito fin da subito. Fin dai suoi primissimi scritti, fin dalle sue più giovani composizioni, lui lavora sempre a contatto con il suggerimento offertogli dall'amico Rauschenberg.

«I then began to compose a music dealing precisely with “inbetween-ness”: creating a confusion of material and construction, and a fusion of method and application, by concentrating on how they could be directed toward “that which is difficult to categorize”»¹⁴⁹.

E questo lo abbiamo detto all'inizio. Proprio parlando di quel compositore che allora ci era totalmente sconosciuto, abbiamo identificato il suo lavoro come un lavoro tra le categorie, un lavoro limitrofo, un tra, un *inbetween*: ecco lo spazio in cui si fonda l'esperienza artistica. E se il nostro lavoro è tra le categorie, oltre ad essere tra spazio e tempo, è anche un lavoro che si fonda sostanzialmente e nel profondo della sua essenza in un altro connubio imprescindibile. Vediamo cosa Feldman diceva nella parte di citazione che, nel nostro *Overture*, abbiamo ommesso, e che era appena successiva alle parole più sopra scritte.

149 *Ibidem*. «Iniziai così a comporre una musica che trattasse precisamente di questa “inbetween-ness”: creando confusione tra materiale e costruzione, e fondendo metodo e applicazione, concentrandomi su come questi potessero dirigersi verso “quel qualcosa che è difficile da categorizzare”».

«I prefer to think of my work as: between categories. Between Time and Space. *Between painting and music.* Between the music's construction, and its surface»¹⁵⁰.

Ecco le parole rivelatrici: tra pittura e musica. E questa osservazione sarà davvero fondamentale per capire cosa la musica di Feldman sia stata. Infatti non si può discuterne senza tenere presente, anzi, ancor più, senza parlare, parallelamente, di quella pittura che tanto gli fu cara e che costituì una notevole influenza per tutta la sua vita artistica. E ciò lo avevamo già sentito dalle parole del compositore stesso: aveva imparato molto di più dalla pittura che dagli altri musicisti.

2. *Ascolto visivo: colore e attacco*

Perché la pittura fu tanto importante per Feldman? Quali suggerimenti ne apprese? In che modo fu in grado, leggendone trasversalmente la poetica, di cogliere indizi tanto fondamentali per la definizione della propria estetica compositiva? Sarebbero davvero moltissime le cose da dire, e soprattutto i passi da citare: Feldman ama parlare degli artisti che più sente vicini. Ricorrenti sono infatti, nei suoi testi, nomi quali Guston, Rothko, Mondrian, ma anche Piero della Francesca, Rembrandt, Pollock, Rauschenberg, Kline solo per citarne

¹⁵⁰Ivi, p. 88. «Preferisco pensare al mio lavoro come: tra le categorie. Tra tempo e Spazio. *Tra pittura e musica.* Tra la costruzione musicale e la sua superficie». Corsivo nostro.

alcuni. Piuttosto che intraprendere l'analisi dettagliata di ciò che ciascuno di questi artisti dà al nostro compositore, tentiamo qui di delineare per veloci tratti quelle caratteristiche tendenzialmente comuni e generali che, dalle varie estetiche pittoriche, Feldman acquisisce e fa proprie.

Certo la pittura non è la musica, però forse ha molti più elementi in comune di quanti, a prima vista, apparirebbero.

«Music is not painting, but it can learn from this more perceptive temperament that waits and observes the inherent mystery of its materials, as opposed to the composer's vested interest in his craft. Since music had never had a Rembrandt, we have remained nothing more than musicians»¹⁵¹.

La pittura può insegnarci un nuovo temperamento, un nuovo modo di percepire, vedere, osservare, essere capaci di attesa. La pittura ci insegna ad entrare nel profondo del materiale, del pigmento pittorico, osservarlo da lontano, stenderlo, attendere, avvicinarci, allontanarci e via dicendo. Ed è soprattutto nei componimenti risalenti agli anni Cinquanta che questo aspetto d'attenzione alla componente coloristico-materica del suono ha maggiore rilevanza, posta sempre in parallelo alla questione dell'esperienza astratta, che già abbiamo accennato, e che oltre meglio inquadreremo.

«L'idea [...] è quella di un'esperienza sonora "astratta" in cui i suoni, definiti soltanto in termini di registro, di

151 Ivi, p. 26. «La musica non è la pittura, ma può imparare da questo temperamento più percettivo che aspetta e osserva, l'insito mistero dei suoi materiali, come opposto al fisso interesse del compositore nel suo mestiere. Dal momento in cui la musica non ha mai avuto il suo Rembrandt, siamo rimasti niente più che musicisti».

densità e di durata e non più attraverso precise frequenze e precisi rapporti intervallari, siano trattati come materiale in sé capace di plasmare un'intera forma, non diversamente dal colore in un dipinto: “Qui ciò che volevo non era 'comporre', ma piuttosto proiettare i suoni nel tempo, libero da una retorica compositiva che in questo caso non avrebbe avuto ragion d'essere. Al fine di non coinvolgere l'esecutore (cioè me stesso) in relazioni mnemoniche di qualsiasi specie, e affinché i suoni non avessero più una forma simbolica implicita, lasciai indeterminate le altezze”¹⁵².

E così come i pittori fissano la loro tela su un cavalletto, e la osservano nella sua verticalità, allo stesso modo Feldman usa un approccio verticale alla partitura. Ciò ce lo testimonia Christian Wolff, compositore e amico di Feldman in un suo scritto dal titolo *Taking chances*:

«I think this interest had to do with his interest in painting. He used to put sheets of graph paper on the wall, and work on them like paintings. Slowly his notation would accumulate, and from time to time he'd stand back to look at the overall design»¹⁵³.

152 M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., pp. 45-46 (per le citazioni interne si rimanda al testo).

153 Christian Wolff, *Cues. Writings & Conversations*, MusikTexte, Köln, 1998, p. 68. «Credo che questo interesse ebbe a che vedere con il suo interesse verso la pittura. Era solito attaccare i fogli di carta con grafici sulla parete, e lavorare come se fossero dei dipinti. Lentamente la notazione si accumulava, e ogni tanto si alzava e indietreggiava per avere una visione d'insieme del progetto».

Come se in mano avesse una tavolozza di colori e sul cavalletto una tela bianca da riempire, allo stesso modo Feldman prende le note, le colora, le dipinge, le sparge sullo spartito, imprime colori, sfumature, si allontana, controlla la giustapposizione delle tonalità (guarda caso termine molto usato sia in pittura che in musica), ritorna, sistema, dà una seconda mano, cancella, accosta colori musicali opposti o simili, e così via. I suoi colori sono le note, ma non note astratte, pure, ma note materiali, calate in un corpo, e dunque note come prodotto di uno strumento, che le pronuncia con timbro e sonorità affatto particolari e uniche.

«In music it is the instruments that produce the color»¹⁵⁴.

Il colore nella musica è prodotto dallo strumento. Non c'è altro da dire, è così. Però, e qui torna il solito problema culturale, sovrastrutturale, nel corso dei secoli, questo colore strumentale, ha assunto forme del tutto stravaganti e fuorvianti. E lo capiremo con una citazione che faremo poco sotto. Ma cosa accade con questa colorazione prodotta dai vari strumenti? Il suono perde la sua immediatezza.

«And for me, that instrumental color robs the *sound* of its immediacy. The instrument has become for me a stencil, the deceptive *likeness* of a sound. For the most part it exaggerates the sound, blurs it, makes it larger than life, gives it a meaning, an emphasis it does not have in my ear»¹⁵⁵.

154 *Give my regards to the Eight Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 110. «In musica è la strumentazione che produce colore».

155 *Ibidem*. «E per me, quel colore strumentale priva il suono della sua immediatezza. Lo strumento per me è diventato uno

Lo strumento insomma è il vizio e la virtù del suono. Il suono esiste soltanto grazie allo strumento, è lo strumento a dare colore, intensità e timbro. Ma parallelamente, nella cultura contemporanea, accade fin troppo spesso che ci sia un'esagerazione di vita, fin troppo spesso cioè viene dato un ruolo primario allo strumento, cosa questa che pone in ombra, obnubila ed offusca il suono stesso, la sua purezza, ne oscura le radici e lo spessore. O, cosa ancor più grave, lo dota di significato. Tutte cose queste che nell'orecchio del nostro compositore non esistevano. Il suono perde la sua immediatezza, si nasconde e vaga nell'intellettualizzazione del timbro, nella comprensione di un messaggio, nella consegna di un significato: ma suono non è più, ora è un qualcosa di vagamente simile al suono, una specie di imitazione insomma. Da queste poche righe capiamo due cose fondamentali: la prima è che l'orchestrazione, la strumentazione è materia assolutamente imprescindibile in quanto solo questa ha la capacità di dividere il continuum della gamma coloristica entro settori ben delimitati, soltanto grazie alla strumentazione possiamo percepire i vari colori di un suono. La seconda cosa fondamentale è direttamente conseguente alla prima: nel momento in cui si dà troppo peso ad ogni singolo strumento, ad ogni singola colorazione, l'immediatezza del suono scompare e lascia il posto ad una giustapposizione fittizia di colori che hanno perso la loro istantaneità.

La realtà è il suonare, il fare musica. Non esiste suono astratto. Ma così come nella pittura e nel teatro esistono retorica e tradizione, allo stesso modo, nella musica, soprattutto la più recente, si assiste ad un ingabbiamento della volontà libera entro paletti retorici. Ma in tutta questa tradizione, in tutta questa storia, cosa accade? Cosa rimane oggi? Per capirlo bisogna partire da una premessa essenziale:

stampino, la fallace somiglianza di un suono. Gran parte delle volte esagera il suono, lo offusca, lo fa diventare più grande della vita, gli dà significato, un'enfasi che nel mio orecchio non c'è».

«the problem of music, of course, is that it is, by its very nature, a public art. That is, it must be played before we can hear it. One beats the drum, then hears the sound. That's reasonable enough. One can just imagine sound as an abstraction, as not being related to someone pounding the piano or beating a drum. To play is the thing. This is the reality of music. Yet somehow there is something demeaning in the fact that there is no other dimension for music than this public one. The composer doesn't even have the privacy of the playwright, whose play can exist as a piece of literature. The composer has to be the actor too. And this is embarrassing when I don't like his act. The lines of a masterpiece may be great, perfect, there may be no argument with them; but I may not like the way the composer is *saying* his own lines. What I want to make clear is that composers instinctively gear themselves to this rhetorical, almost theatrical element of projection in music. Their most delicate whisper is a stage whisper, a sotto voce. Though tonality has long been abandoned, and atonality, I understand, has also seen its day, the same gesture of the instrumental attack remains. The result is an aural plane that has hardly changed since Beethoven and in many ways is primitive – as Cézanne makes us see Renaissance space as primitive»¹⁵⁶.

156 Ivi, p. 24. «Il problema della musica, ovviamente, è che è, nella sua stessa natura, un'arte pubblica. Ciò significa che deve essere suonata prima di poter essere sentita. Si colpisce il tamburo, poi si sente il suono. Ed è abbastanza ragionevole. Non si può immaginare il suono come un'astrazione, come non relazionata a qualcuno che martella un pianoforte o colpisce un tamburo. Suonare è la cosa importante. Questa è la realtà della musica. Ancora, in qualche modo, c'è qualcosa di avvilente nel fatto che non esistano altre dimensioni per la musica che quella pubblica. Il compositore non ha nemmeno la privacy del commediografo, la cui commedia può esistere come un pezzo di letteratura. Il compositore è anche un attore. E ciò è

Ancora l'ormai detto e ridetto problema. L'allontanamento dalla fonte, l'inabissamento della naturalità a favore della costruzione. Prima tonale, poi atonale. Ma ora entrambe vengono meno. C'è lo strumento, c'è il mondo sonoro, cosa mette in relazione entrambi? In che modo la musica, tutto sommato, esiste? Soltanto con e grazie all'attacco. E il gesto dell'attacco nella musica sempre è stato e sempre sarà, e ancora appresso a sé porta il peso di quella tradizione che, da Beethoven in poi, stando a quanto ci suggerisce Feldman, lo ha cristallizzato nella sua forma di distinta udibilità.

E visto che, sostanzialmente, ci si può muovere soltanto entro determinati ambiti, ciò che più conta, non è il materiale stesso, il colore, ma la variazione, la continua modificazione del campo sonoro. E se alla base di tutto sta l'attacco, allora la musica tradizionale non farà altro che porre continue variazioni a quest'idea di attacco.

«Naturally, if the instrumental attack in music always creates the same aural plane, something must be done to activate, to vary it. It must be propped up to make it more interesting. That is why music is so involved with differentiation. [...] Now, as things become increasingly compressed and telescoped, as differentiation becomes,

imbarazzante quando non mi piace il modo in cui recita. Le battute del capolavoro possono essere grandi, perfette, nulla da discutere su di esse; ma potrebbe non piacermi il modo in cui il compositore sta dicendo le sue battute. Ciò che voglio rendere chiaro è il fatto che il compositore istintivamente si adatta entro questo retorico, quasi teatrale elemento di proiezione in musica. Anche il sospiro più delicato è un sospiro da palcoscenico, un sotto voce. Sebbene la tonalità sia stata abbandonata da lungo tempo, e l'atonalità, lo capisco, ha anche ormai visto i suoi giorni, il gesto stesso dell'attacco strumentale rimane. Il risultato è uno schema acustico che difficilmente è cambiato da Beethoven in poi e in molti modi è primitivo – così come Cézanne ci ha mostrato che lo spazio rinascimentale è primitivo».

in fact, the subject of most composition, music has taken on the aspect of some extraordinary athletic feat»¹⁵⁷.

L'attacco è la base. Per non rendere tutto uguale lo si cambia, lo si varia. È come fare i cento metri piani. Stessa lunghezza, stesse caratteristiche: dipende dall'atleta fare la differenza. Cambiare la lunghezza della gara non fa altro che cambiare il paradigma agonico di base. La differenza deve essere fatta in origine, direi quasi fuori dallo stadio se mi si concede la metafora. Il problema non sta nella variazione, ma nella radice della variazione. Là dobbiamo dirigerci allora.

«Since music is increasingly obsessed with this one idea – variation – one must always be looking back at one's material for implications to go on. Change is the only solution to an unchanging aural plane create by the constant element of projection, of attack»¹⁵⁸.

Come riuscire allora a cambiare tale paradigma? Come proporre una musica che non faccia parte né di questa tradizione, ma che nemmeno voglia porsi come opposta e totalmente altra rispetto a questa tradizione? Come far nascere una musica che venga prima del

157 Ivi, pp. 24-25. «Naturalmente, se l'attacco strumentale in musica crea sempre lo stesso schema acustico, qualcosa deve essere fatto per attivarlo, per variarlo. Deve essere sorretto per far sì che diventi più interessante. E questo è il motivo per cui la musica è così coinvolta con questa differenziazione. Ora, mentre le cose diventano sempre più compresse e incastrate, mentre questa differenziazione diventa, nei fatti, il soggetto di molte composizioni, la musica ha preso l'aspetto di un qualcosa come un'impresa atletica».

158 *Ibidem*. «Da quando la musica è costantemente ossessionata da questa idea – la variazione – si deve sempre guardare indietro al materiale che si è usato per trovare le implicazioni per poi proseguire. La variazione è l'unica soluzione per uno schema acustico che non cambia mai, creato da elementi costanti di proiezione e attacco».

problema della tradizione stessa? Una musica feconda, ancorata all'origine, non dimentica del suo essere suono corporeo, ma nemmeno dimentica del suo attaccamento con la purezza dell'immediatezza di ciò che questa musica fa: suono. Ed è proprio partendo dalle considerazioni appena fatte riguardo la musica a lui precedente che Feldman, con la sua solita sintesi, dichiara i fondamenti della propria estetica compositiva.

«This is perhaps why in my own music I am so involved with the decay of each sound, and try to make its attack sourceless. The attack of a sound is not its character. Actually, what we hear is the attack and not the sound. Decay, however, this departing landscape, *this* expresses where the sound exists in our hearing – leaving us rather than coming towards us»¹⁵⁹.

Ecco, soluzione più banale che altro, ma totalmente originale. Tentare di preservare la natura del suono andando a mantenere intatta la sua origine, portando rispetto alla sua immediatezza, al suo essere immediatamente presente come suono di per se stesso e non mediatamente rimandato come significanza per qualcosa di altro che a lui non compete. Ecco l'intento di Feldman, sgranare la partenza, rendere inudibile donde il suono proviene. Trovarci, in un determinato istante temporale, nella pienezza della presenza sonora, senza aver capito la sua origine, senza capire come abbia potuto manifestarsi a noi: eppure lo sentiamo. E così come piano il suono è nato, allo stesso modo deve abbandonarci, e gra-

159 *Ibidem*. «Questo è forse il motivo per cui nella mia musica sono tanto coinvolto nel decadere di ogni singolo suono, e nel tentativo di creare attacchi senza fonte. L'attacco del suono non forma il suo carattere. In realtà, ciò che sentiamo è l'attacco e non il suono. Il decadimento, comunque, questo paesaggio di abbandono, è ciò che ci esprime dove il suono esiste nel nostro sentire – lasciandoci, piuttosto che venendo verso di noi».

qualmente decadere.

Ed è con queste parole che Marco Lenzi, parlando del pezzo *Duration 1*, spiega l'uso dell'attacco minimo e mostra un possibile confronto con la pittura, con Philip Guston:

«È un continuo gioco tra emersione e sprofondamento, un movimento fatto di luci e ombre, di suoni senza origine che dolcemente appaiono e scompaiono sul piano uditivo. Al di là delle innovazioni sul piano della notazione, è interessante rilevare in questo senso le profonde assonanze che questa musica rivela con la pittura di Philip Guston, che allora costituiva già da diversi anni un tema costante di riflessione per il compositore. L'instabilità sonora, la sospensione temporale e soprattutto l'appiattimento del piano uditivo determinato dal solito pianissimo e dall'annullamento dell'attacco del suono, trovano il loro corrispondente nel modo in cui Guston in quel periodo trattava il pigmento sulla tela»¹⁶⁰.

Ed è lo stesso Feldman che ci dà testimonianza diretta di questo parallelo tra suoni e colori, tra i suoi brani e le tele di Guston.

«As I write, *Attar* is hanging on the other side of my room. I have the feeling that if I moved it to another wall, it would be an entirely different painting. It seems to be reflecting rather than ordinating phenomena. As the tones vibrate, they recede beneath the pigment and return, but with another bowing. In music we would say the sound was sourceless due to the minimum of attack. This explains the painting's complete absence of

160M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 58.

weight. But the sensation of what you see not coming from what is seen is characteristic of all Guston's work»¹⁶¹.

Così Feldman si siede nello studio, osserva il dipinto che sulla parete opposta è appeso, e poi compone, cercando di riproporre l'uso dei colori che l'amico pittore fa.

«L'immagine che esso presenta non è che l'impronta del gesto, lentissimo, che l'ha posta in essere, la sedimentazione di un processo che non porta a compimento ma "abbandona" l'esperienza che lo anima: l'estrema fragilità dell'immagine, il suo equilibrio precario, la sua completa assenza di peso, come la definisce Feldman, sono qui chiaramente percepibili. I [...] colori usati [...] si fondono l'uno nell'altro senza alcun contrasto, mantenendo intatta la vibratilità del dipinto. Ne segue una sorta di allucinazione visiva: la contemplazione dell'osservatore si accompagna a una lenta vertigine che modifica continuamente la messa a fuoco del dipinto»¹⁶².

161 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 39. «Mentre scrivo, *Attar* è appeso all'altro lato della stanza. Ho la sensazione che se lo spostassi su un'altra parete, sarebbe un dipinto totalmente differente. Sembra stia riflettendo piuttosto che ordinando i fenomeni. Vibrando, le tonalità recedono nel pigmento per poi ritornare, ma con un altro tocco. In musica diremmo che il suono era senza sorgente, in quanto l'attacco era minimo. Questo spiega la completa assenza di peso del dipinto. Ma la sensazione che ciò che si vede non venga da ciò che è visto è caratteristica di tutti i dipinti di Guston».

162M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., pp. 58-59.



Illustrazione 5: Philip Guston, Attar, 1953

Ecco la musica nuova, non una musica magnifica costruita però sulla base di rigidissime regole compositive, no! È una musica questa memore del suo gesto creatore, è una musica che dipinge le note così come un pittore (soprattutto un espressionista astratto) compone una pennellata; così come Guston imprime il suo tocco sulla tela, allo stesso modo Feldman pennella il suono nel suo pigmento puro, lo fa colare (alla Pollock), lo stende sulla sua tela, che è la partitura (non convenzionale, ma, negli anni Cinquanta, grafica), ne mostra le infinitesime sfumature, andando a disorientare il riconoscimento dei diversi colori (alla Rothko). Tutto sommato allora, anche per la nostra musica, la questione decisiva, diventa la questione del tocco. E si è arrivati a capirlo soltanto con quei due lavori (e non capolavori) che hanno segnato il grado zero del tocco in musica e pittura: 4'33" di Cage e i White paintings di Rauschenberg (tele bianche totalmente dipinte di bianco). Cosa è il tocco? Che grado di responsabilità implica? Fino a che punto un'opera è decontrollata, pur continuando a mantenere, in un certo qual senso, la firma del suo autore?

«The question continually on my mind all these years is: to what degree does one give up control, and still keep that last vestige where one can call the work's one's own? Everyone must find his own answer here, but there is a story about Mondrian that may clarify what I mean. Someone suggested that since Mondrian used areas of all one color, why not use a spray instead of painting these areas? Mondrian was very interested, and immediately tried it. Not only did the picture not have the feel of a Mondrian, it didn't even have the look of a Mondrian. No one who has not experienced something of this will understand it. The word that comes closest is perhaps touch. For me, at least, this seems to be the answer, even if it is nothing more than the ephemeral feel of

the pencil I my hand when I work. I'm sure if I dictated my music, even if I dictated it exactly, it would never be the same»¹⁶³.

Il tocco è il carattere determinante: no regole, no costruzione, no immagine, no figure, no rinvii. Soltanto tocco. Ecco cosa crea l'opera d'arte, ecco l'origine stessa dell'opera, il tocco che la scolpisce nello spazio e nel tempo. E il tocco non è costruito, non è misurato secondo regole precise e determinate, niente affatto, il tocco è quel fare estemporaneo che ci porta nella dimensione artistica più totale. Lì dentro si crea l'opera. Fondamentale gesto materico, fisico, basato su qualcosa che di materico non ha nulla. Pennello o matita in mano e via, a "colpire" la tela. L'opera non è nella mia matita, ma nemmeno già insita nella tela. L'opera piuttosto è nel mezzo, è nello spazio, o meglio nell'azione che avvicina la matita, il pennello, alla tela, è nel suo farsi; il fare mondo dell'opera sta in questo fare, l'opera sta nell'esperienza del suo essere fatta, per chi la fa, e nell'esperienza a ritroso che scova il tocco del suo autore per chi l'opera la "vede" o la "sente". Il quadro, la musica non esistono se non sono posti in relazione a qualcuno che li sente, che li vede. Solo nel momen-

163 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 30. «La domanda che ho continuamente in testa in questi anni è: fino a quale grado si può togliere il controllo pur continuando a mantenere l'ultimo vestigio in cui si possa ancora dire che l'opera è di qualcuno? Ognuno può trovare la sua propria risposta qui, ma c'è una storia su Mondrian che potrebbe rendere chiaro ciò che intendo. Dal momento in cui Mondrian usava aree di un unico colore, qualcuno suggerì: perché non usare uno spray anziché dipingere queste aree? Mondrian era molto interessato a tale proposta, e subito la sperimentò. Non solo la figura non aveva il carattere di un Mondrian, ma nemmeno aveva l'aspetto di un Mondrian. Nessuno che non abbia sperimentato qualcosa di simile a ciò può davvero capire la questione. La parola che forse più si avvicina è tocco. Per me, almeno, questa sembra essere la risposta, anche se non è nulla più dell'effimera sensazione di tenere la matita in mano mentre lavoro. Sono sicuro che se dettassi la mia musica, anche se la dettassi esattamente, non sarebbe mai la stessa».

to in cui tra i due si forma un rapporto, e dunque si crea un'esperienza, allora l'arte inizia a vivere, si scosta dall'oggetto, e ci visita. E ancora una volta Feldman ci spiega ciò parlando dei dipinti dell'amico Guston. Cercando di spiegare cos'è un'esperienza astratta (cosa che noi approfondiremo un poco, più oltre) con queste parole Feldman inquadra il discorso, facendo riferimento ai dipinti di Guston:

«this is what I meant earlier when I described Guston's painting as neither close nor distant – not confined to a painting space but rather existing somewhere in the space between the canvas and ourselves»¹⁶⁴.

Il dipinto, l'opera, l'arte non esistono nel quadro, all'interno del suo spazio, né esistono in noi che lo guardiamo, ma piuttosto esistono nello spazio di relazione che tra noi e il quadro si forma. Lì dentro si fa davvero esperienza, soltanto lì, in quella limitrofia (lo sottolineiamo, tutto torna) sentiamo, facciamo esperienza dell'opera: un'esperienza che non è tangibile, un'esperienza che non comunica né cataloga; è semplicemente, nel suo essere presente, irripetibile ed inspiegabile: esperienza astratta che crea un'emozione astratta.

Qui dunque non abbiamo a che fare con idee, con teorie, no; qui abbiamo a che fare con l'esperienza diretta, pratica, pragmatica, fisica, dell'opera. È la praticità che ci porta vicini al nostro lavoro, in quel between più volte menzionato. È la praticità di avere la sedia giusta per comporre, che ci fa comporre davvero bene. E, come sempre, Feldman arriva a spiegarci profondi aspetti estetici della sua poetica compositiva (ma che sono aspetti che poi, valgono universalmente per l'arte tout-court) partendo da storielle simpatiche, triviali, quotidiane. Ci spiega l'idea dell'essere vicini/lontani al quadro (alla musica) parlandoci

¹⁶⁴Ivi, p. 76. «Questo è quello che intendevo quando descrivevo i dipinti di Guston come né vicini né lontani – non rinchiusi nello spazio pittorico ma piuttosto esistenti da qualche parte nello spazio tra la tela e noi stessi».

di una sedia, la sua sedia.

«I remember for a time I had an *idée fixe* that if I found the right chair to work in, all compositional problems would become nonexistent. I actually found that chair... walking in Chinatown one day with Robert Rauschenberg. It was an old-fashioned accountant's chair, tall and sturdy, with the word "Universal" printed in gold letters across the back. Rauschenberg found a chair, too, I remember. An elegantly lean chair with a fast-moving swivel seat. I thought it was very much like him. I don't want to imply that practicality is another word for comfort. I rather mean that it brings us closer to the work, establishing a rapport with it, rather than encouraging a network of ideas that keeps us outside it»¹⁶⁵.

No idee, no tecniche, ma praticità. Al di là degli aneddoti, molto interessanti e quotidiani comunque, si capisce che la musica è un'esperienza, un fare, non è una teoria. Ancora meglio, se la musica si basa sulla comodità e l'agio dettati da un'ottima sedia, piuttosto che dalla complessità di una ragnatela di idee, allora questa musica è davvero esperienza. Allora il nostro ascoltarla, o anche farla, ci porta dentro di essa, e non fuori. È con la praticità, non con la teoria, che abbiamo la possibilità di entrare nell'opera. Dunque ancora, e lo

165 Ivi, p. 63. «Mi ricordo che per un periodo avevo l'*idée fixe* che se avessi trovato la sedia giusta su cui lavorare, tutti i problemi compositivi sarebbero divenuti inesistenti. Ho di fatto trovato quella sedia... camminando un giorno con Robert Rauschenberg a Chinatown. Era una sedia da ragioniere, fuori moda, alta e robusta, con la parola "Universal" stampata con lettere dorate sul suo schienale. Anche Rauschenberg trovò una sedia, ricordo. Una sedia snella ed elegante con il sedile che si girava molto velocemente. Pensai che era molto simile a lui. Non voglio insinuare che la praticità sia un'altra parola per dire comodità. Piuttosto intendo dire che, la praticità, ci porta più vicini al lavoro, stabilendo un rapporto con esso, piuttosto che incoraggiare una rete di idee che ci mantenga fuori da esso».

sottolineo, esperienza: esperienza pratica nel farsi dell'opera, del lavoro, della musica, del quadro. Questa è la vera differenza, il discriminante inaugurante una prospettiva totalmente nuova, utile alla nostra vita, in quanto disvelante una verità che prima sempre era rimasta in ombra. Ecco il mettere al mondo il mondo, ecco il disvelare la verità, ecco il farsi dell'opera d'arte.

3. *Esperienza astratta*

L'abbiamo nominata più volte, ma mai l'abbiamo approfondita, spiegata fino in fondo: esperienza astratta. Conviene dunque ora soffermarci un pochino su tale prospettiva, cercare di capirla a fondo, accogliendo i suggerimenti che Feldman ci lancia a più riprese, non tanto per trattare sistematicamente questo concetto, quanto piuttosto per far sì che, più tardi, quando arriveremo al nocciolo di ciò che qui vogliamo indagare, potremo capire *all at once*, senza spiegazioni cioè, o digressioni, il nodo davvero cruciale del nostro interrogarci.

E come sempre abbiamo fatto fino ad ora, anche questa volta partiamo da un sentire comune, normale, classico quasi. E ci interroghiamo riguardo la natura della musica. Cos'è la musica? A sentire Hegel, essa è l'arte più spirituale, dunque la meno fisica, la più astratta: e in questa idea la storia della musica si è sempre riconosciuta, negando la vera radice del proprio esistere.

«We are taught to think of music as an abstract language – not realizing how functional it is, how related to

that other spirit, whether it be literary or a literary metaphor of technique. [...] Josquin [...] uses music to convey a religious idea. Boulez uses it to impress and dazzle the intellect by representing what seems to be the mountain peaks of human logic. One takes it for granted that Beethoven's *Grosse Fuge* is composed of abstract components making a magnificently abstract music whole. It was only recently that I really began to hear it for what it is: a very literary stormy hymn – a march to God. Music can't be so very abstract when it serves such different and such definite functions»¹⁶⁶.

L'astratto che la tradizione vuole insegnarci, è un astratto mendace, fasullo, è un astratto solo all'apparenza. Sotto questa veste dorata in realtà si nasconde la tecnica, una tecnica perfetta, quella che ha permesso al sordissimo Beethoven di comporre, senza sentire una sola nota, la sua *Grande Fuga*. Allora capiamo che l'astratto, in realtà, in questo contesto, è un fenomeno che ha a che vedere, soprattutto, con idee: idee di costruzione, di tecnica, di comunicazione, di significanza. Ma allora tanto astratta poi una cosa non è se rinvia, metaforicamente, ad un universo così vario di idee. Cerchiamo dunque di ragionare su questo concetto, proviamo a fare chiarezza, a raggiungere la verità più profonda della parola che qui più ci preme: astratto. Continua Feldman, per astratto, non si pensa solo a quello ap-

166Ivi, p. 74. «Ci fu insegnato di pensare alla musica come ad un linguaggio astratto – non accorgendoci di quanto funzionale fosse, quanto relazionata ad altri spiriti, come se fosse letteraria o una metafora letteraria della tecnica. [...] Josquin [...] usa la musica per comunicare un'idea religiosa. Boulez la usa per impressionare e abbagliare l'intelletto, per mostrarci quelli che sembrano essere i picchi della logica umana. Si prende per garantito che la *Grosse Fuge* di Beethoven sia composta da componenti astratti che creano un tutto musicale magnificamente astratto. Solo recentemente ho iniziato davvero a sentirla per ciò che è: un appassionato inno letterale – una marcia a Dio. La musica non può essere poi così astratta se sottostà a delle funzioni così definite e diverse».

pena detto sopra, infatti,

«the abstract, on the other hand, is not involved with ideas. It is an inner process that continually appears and becomes familiar like another consciousness. The most difficult thing in an art experience is to keep intact this consciousness of the abstract»¹⁶⁷.

L'astratto non ha nulla a che vedere con le idee, è qualcosa di diverso, o meglio, qualcosa che sta prima, qualcosa di pregresso, di primigenio, è un sentire diretto, un'esperienza subitanea di ciò che viene percepito, non è nulla di costruito, di tecnico. Proviamo dunque a rischiararci un pochino le idee, per capire davvero cosa il nostro astratto sia.

«In the interest of clarity, perhaps we had better separate the word “abstract” as I am now using it from what it usually implies. The abstract in the sense I use the term has appeared in art all through the history of art – an emotion the philosophers have failed to categorize. To make it perfectly clear that it is this uncategorized emotion that I wish to describe, we had better call it the Abstract Experience. We would like to surrender to this Abstract Experience. We would like to let it take over. But we must constantly separate it from the imagination, or rather, that aspect of the imagination that is in the world of the fanciful. In my own work I fell the con-

167 *Ibidem*. «l'astratto, d'altra parte, non è coinvolto con le idee. È un processo interiore che emerge continuamente e diventa familiare come un'altra (una seconda) coscienza. La cosa più difficile per un'esperienza artistica è mantenere intatta questa coscienza dell'astratto».

stant pull of ideas. On the one hand, there is the inconclusive abstract emotion. On the other, when you do something, you want to do it in a concrete, tangible way. There is a real fear of the abstract because one does not know its function. The imagination is so many things; it can go so many ways. [...] The abstract, or rather the Abstract Experience, is only one thing – a unity that leaves one perpetually speculating»¹⁶⁸.

L'astratto dunque non ha nulla a che vedere con l'immaginazione, nulla da condividere con le idee e men che meno con il mondo (costruito, quasi surrealista) fantastico. È piuttosto qualcosa di integerrimo, primigenio, quasi primitivo: è sempre esistito nella storia dell'arte, anzi, fa parte del sentire l'arte stessa. E l'esperienza di questa astrazione, è una cosa che nessun filosofo, mai, è riuscito a rendere palpabile, categorizzata entro gli schemi di un rigore logico determinante, e, aggiungo io, per fortuna! È un qualcosa che non si esprime, è appunto un'emozione, un qualcosa che non ci porta da nessuna parte, eppure ci colpisce.

Ma la vera differenza tra immaginazione e Esperienza astratta dove sta? Eccola qui, banalmente, in tutta la sua intensità:

168Ivi, pp. 74-75. «Nell'interesse della chiarezza, forse facciamo meglio a separare la parola "astratto" nel modo in cui io la sto usando da ciò che solitamente implica. Astratto nel modo in cui io uso il termine è apparso in arte attraverso tutta la sua storia – un'emozione che i filosofi non sono riusciti a categorizzare. Per rendere perfettamente chiaro il fatto che è questa emozione non categorizzata che io qui voglio descrivere, è meglio chiamarla Esperienza Astratta. Vogliamo consegnarci a questa Esperienza Astratta. Vogliamo che prenda il sopravvento. Ma dobbiamo costantemente separarla dall'immaginazione, o meglio, da quell'aspetto dell'immaginazione che è il mondo fantastico. Nel mio stesso lavoro mi sento costantemente incalzato dalle idee. Da una parte c'è questa emozione astratta inconcludente, dall'altra, quando si fa qualcosa, lo si vuole fare in modo concreto, tangibile. C'è una fattuale paura per l'astratto perché non si conoscono bene le sue funzioni. L'immaginazione è così tante cose. [...] L'astratto, o meglio l'Esperienza Astratta, è una cosa soltanto – un'unità che fa sì che ci si abbandoni a meditare continuamente».

«the imagination provides answers without a metaphor. The Abstract Experience is a metaphor without an answer. [...] The Abstract Experience is really far closer to the religious. It deals with the same mystery – reality – whatever you choose to call it»¹⁶⁹.

L'Esperienza astratta non dà risposte, avvicina piuttosto ad un sentire misterico molto legato al sentire religioso, scalza il significato, lo trasla con un'immagine in un nuovo luogo, ma senza mai dare risposte. L'immaginazione dà subito risposte, che sembrano quasi reali, non ha bisogno di metafora alcuna: porta direttamente nell'altro mondo. L'Esperienza Astratta, al contrario, tratta della stessa realtà in cui vive chi la fa, ma porta tutto su un altro livello, confronta, scambia, trasla; mai una risposta, solo tanti rinvii, tanti spostamenti di significato: metafora per l'appunto. È insomma il sentire qualcosa, ma non sapere a cosa questo "sentire" si riferisce; eppure dà adito ad un'emozione, ci colpisce, e ci trascina.

Ora possiamo capire appieno la risposta che Feldman diede a Cage al loro primo incontro, quando fu interrogato riguardo il metodo usato per comporre quel particolare brano. Feldman, semplicemente, rispose: "Non lo so!". Ed è la stessa cosa che succede in questo aneddoto raccontato da Feldman, ovviamente sempre riguardante Guston.

«Some years ago, Guston and I made plans to have dinner together. I was to meet him at his studio. What I arrived he was painting and reluctant to leave off. "I'll take a nap," I told him. "Wake me up when you are ready."

169 *Ibidem*. «L'immaginazione dà risposte senza una metafora. L'Esperienza Astratta è una metafora senza una risposta. [...] L'Esperienza Astratta è molto più vicina al religioso. Tratta lo stesso mistero – la stessa realtà – o come la si vuole chiamare».

I opened my eyes after an hour or so. He was still painting, standing almost on top of the canvas, lost in it, too close to really see it, his only reality the innate feel of the material he was using. As I awoke he made a stroke on the canvas, then turned to me, confused, almost laughing because he was confused, and said with a certain humorous helplessness, “Where is it?”¹⁷⁰.

Guston era talmente assorto in quello che stava facendo che il fatto disturbante del risveglio dell'amico Morton l'aveva catapultato immediatamente da quella percezione sensoriale dello spazio che occupava (come la sicurezza che un cieco ha nel muoversi in uno spazio a lui conosciuto) alla realtà dello spazio del suo studio, e della presenza dell'amico. C'era stata una collisione, si era perso all'interno dello spazio che aveva inaugurato, si era spaventato, stranito, disorientato, ed ecco spiegato il colpo sulla tela, il suo sussulto. Come un risveglio da un sogno avventuroso.

Cosa ci spiega questo esempio tanto preciso quanto perfettamente inerente a ciò che qui vogliamo spiegare? In che modo è rappresentabile, interpretabile quella collisione con l'istantaneo?

«That collision with the Instant which I witnessed is the first step to the Abstract Experience. And the Abstract Experience cannot be represented. It is, then, not visible in the painting, yet it is there – felt. In the same sense

¹⁷⁰Ivi, pp. 75-76 «Qualche anno fa, Guston e io ci mettemmo d'accordo per cenare insieme. Io dovevo incontrarlo nel suo studio. Quando arrivai stava dipingendo e non ne sentiva di lasciar perdere. “Mi farò un pisolino”, dissi. “Svegliami quando sei pronto”. Aprii gli occhi dopo un'ora circa. Stava ancora dipingendo, in piedi quasi in cima alla tela, perso in essa, troppo vicino per vederla davvero, la sua unica realtà era il congenito “sentire” per il materiale che stava usando. Quando mi svegliai dette un colpo alla tela, si voltò verso di me, confuso, e disse, con una certa ironica innocenza: “Dov'è?”».

that Kierkegaard said the religious “dethrones” the aesthetic, one can say that the Abstract Experience in Guston's painting dethrones the visible masterpiece before us¹⁷¹.

La tela è un oggetto, cosa tra le cose. Il fatto che sia un dipinto è irrilevante, rimane pur sempre oggetto, rimane arredo, tappezzeria. Ciò che cambia le cose, ciò che fa sì che ci sia una traslazione dallo statuto oggettuale a quello artistico della tela stessa, non è la sua presenza di per sé, bensì la sua presenza all'interno di una relazione biunivoca tra essa e il suo osservatore. È questo vicendevole dare e ricevere che inaugura lo spazio interstiziale tra noi e l'arte, che apre un "tra", ed è in questo "tra" che l'opera diventa quello che è, diventa effigge sfumata, metafora, rimando dell'esperienza della sua creazione, da una parte, e riscoperta, risignificazione e ricollocazione all'interno di un'Esperienza, dall'altra. Il quadro diventa, in un qualche modo, arte, soltanto nel momento in cui diventa vertice, punto originante di un'apertura spaziale ed insieme temporale del tutto nuova, nata grazie all'avvicinarsi dell'osservatore al quadro e del quadro all'osservatore. Eccola lì l'arte, pratica, fisica, tangibile, ma inesistente: esiste in noi, e nello spazio che crea, è astratta, eppure totalmente pratica: è Esperienza Astratta.

E il merito di apertura di questo spazio limitrofo va al gesto intuitivo dell'artista che, come un Dio genesiaco, crea dal nulla, porta alla luce, alla vita la sua stessa esperienza, la rappresentazione della sua esperienza. Non c'è quadro, ma "l'integrità del suo atto creativo":

171 Ivi, p. 76. «Quella collisione con l'Istante alla quale ho assistito è il primo passo verso l'Esperienza Astratta. E l'Esperienza Astratta non può essere rappresentata. Non è visibile nel dipinto, eppure è lì – percepita, sentita. Nello stesso modo in cui Kierkegaard disse che la religione spodesta l'estetica, allo stesso modo si può dire che l'Esperienza Astratta nel dipinto di Guston spodesta il capolavoro visibile davanti a noi».

«l'artista in questo modo consente all'opera di respirare, di farla parlare nei suoi stessi termini, senza imporle una logica razionale ma restituendola alla sua natura originaria di espressione dell'universale e di metafora della creazione. Ogni opera così intesa rappresenta quindi, se si vuole, un tentativo di celebrare l'atto creativo assoluto, di imitare quella creazione *ex nihilo* che infonde vita attraverso l'onnipresenza di uno spirito intuitivo che contempla, evoca, chiama, nasconde, rievoca, carezza, allude. Non può esservi rappresentazione proprio perché quello che si vede [...] non è un quadro, ma l'integrità dell'atto creativo»¹⁷².

Non esiste il quadro, non esiste il suo osservatore, e nemmeno chi il quadro l'ha "prodotto": tutti e tre stanno insieme, al fianco dell'arte, tutti accomunati da questo sentire univoco che taglia gli spazi, sposta, diversifica, trasla, devia. Il quadro è il limite, il confine che noi dobbiamo superare, saltandoci sopra, per poter avere accesso all'esperienza dello stesso, sempre rimanendo fermi, fissi, ad una certa distanza dalla tela. E ancora una volta spieghiamo ciò, concludendo il nostro dire riguardante l'Esperienza Astratta, riportando l'esempio di Guston, non perché soltanto in lui questo salto ha luogo, ma perché, grazie alla particolarità del suo "stile", del suo intuire e rappresentare, diventa esempio significativa, riassumete e sussumente in sé tutti gli altri tipi di Esperienza Astratta, pittorica come musicale, architettonica come scultorea, presenti da sempre e per sempre nell'arte. E nel suo fare, nel suo essere esperienza.

172 M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., pp. 157-158.

«The sense of unease we feel when we look at a Guston painting is that we have no idea that we must now make a leap into this Abstract emotion; we look for the painting in what we think is its reality – on the canvas. Yet the penetrating thought, the unbearable creative pressure inherent in the Abstract Experience, reveals itself constantly as a *unified emotion*. The more it does this, naturally, the more distant it becomes from the imagery that it conveys. In this sense, it is not one painting we are looking at, but two. This is what I meant earlier when I described Guston's paintings as neither close nor distant – not confined to a painting space but rather existing somewhere in the space *between the canvas and ourselves*»¹⁷³.

È l'esperienza che sente il quadro, la musica – insomma, l'arte – che inaugura lo spazio che, tra questi, intercorre. Uno spazio che non esisteva, uno spazio inesistente, eppure generativo, fondante, uno spazio ambiguo ma allo stesso tempo nutriente; abissale ed oscuro, indefinito ed abbacinante. Uno spazio, ormai l'abbiamo detto e ridetto, e ormai digerito, *limitrofo*, uno spazio che si apre nel tempo del suo esistere. E dunque uno spazio che si fa tempo, tempo di esperienza. E un tempo che si fa spazio, spazio di esperienza. O, ancor meglio, un'esperienza fatta di tempo e spazio, non presi come due dimensioni separate ed indipendenti, ma come due parole che originariamente vogliono intendere, indicare, ri-

¹⁷³ *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 76. «Il senso di disagio che proviamo quando guardiamo un dipinto di Guston deriva dal fatto che non ci aspettiamo di dover fare un salto dentro questa emozione Astratta; guardiamo al dipinto per quella che è la sua realtà – sulla tela. Eppure il pensiero penetrante, l'insostenibile pressione creativa insita nell'Esperienza Astratta, si rivela costantemente come un'emozione *unificata*. E più fa ciò, naturalmente, più diventa distante dall'immagine che comunica. In questo senso non stiamo guardando ad un dipinto, ma a due. Questo è quello che intendevo quando describevo i dipinti di Guston come né vicini né lontani – non rinchiusi nello spazio pittorico ma piuttosto esistenti da qualche parte nello spazio *tra la tela e noi stessi*».

mandare ad uno stesso significato, l'apertura spazio-temporale che l'arte inaugura (siamo qui costretti ad usare la separazione di significato che, *de facto*, nella nostra lingua esiste, tra spazio e tempo; ciò che però qui intendiamo è piuttosto il tentativo di creare una nuova idea, che sia un uno, una cosa sola, che intenda lo spazio-tempo non come l'accostamento grafico di due direttrici caratterizzate da uno svolgersi rettilineo e quasi cartesiano, ma piuttosto l'incalcolabilità della stasi artistica, l'apertura indefinita, eppure determinata – per noi – di un farsi reciproco, che inaugura il nostro sentire come sentire più puro, profondo ed autentico, e la possibilità di esistenza di un'arte, dell'arte).

E qui le cose cambiano. Anzi, qui cambiamo noi, e il nostro vedere le cose. Lo spazio cambia, diventa indefinito, il tempo si ferma, diventa incalcolabile. Eppure scorre. Eccoci arrivati, senza accorgercene, parlando di mille altre cose, al nocciolo fondante di ciò che qui volevamo trattare. Seguendo un percorso eterodosso, e non concentrato soltanto su ciò che qui è in tema, siamo arrivati a delle conclusioni (che non sono affatto conclusive, ma anzi, inauguranti) che ci permettono di capire, *all at once*, ciò che di più profondo volevamo comunicare. Ci aprono le porte al tempo. Niente dissertazioni teoriche, niente introspezioni scientifiche, no. Soltanto un *sentire*, sentire la musica, l'arte, porle in dialogo, ascoltarle e, filosoficamente (ma anche, vitalmente, quotidianamente) carpire i segreti più profondi inabissati nel loro essere percepibili tramite l'essere superficie, accostarsi ad esse e intravedere il segreto più recondito, eppure più "banale", che esse custodiscono, e farne tesoro. Poi il mondo cambia, è una garanzia, e io ne sono la prova, per lo meno a me stesso.

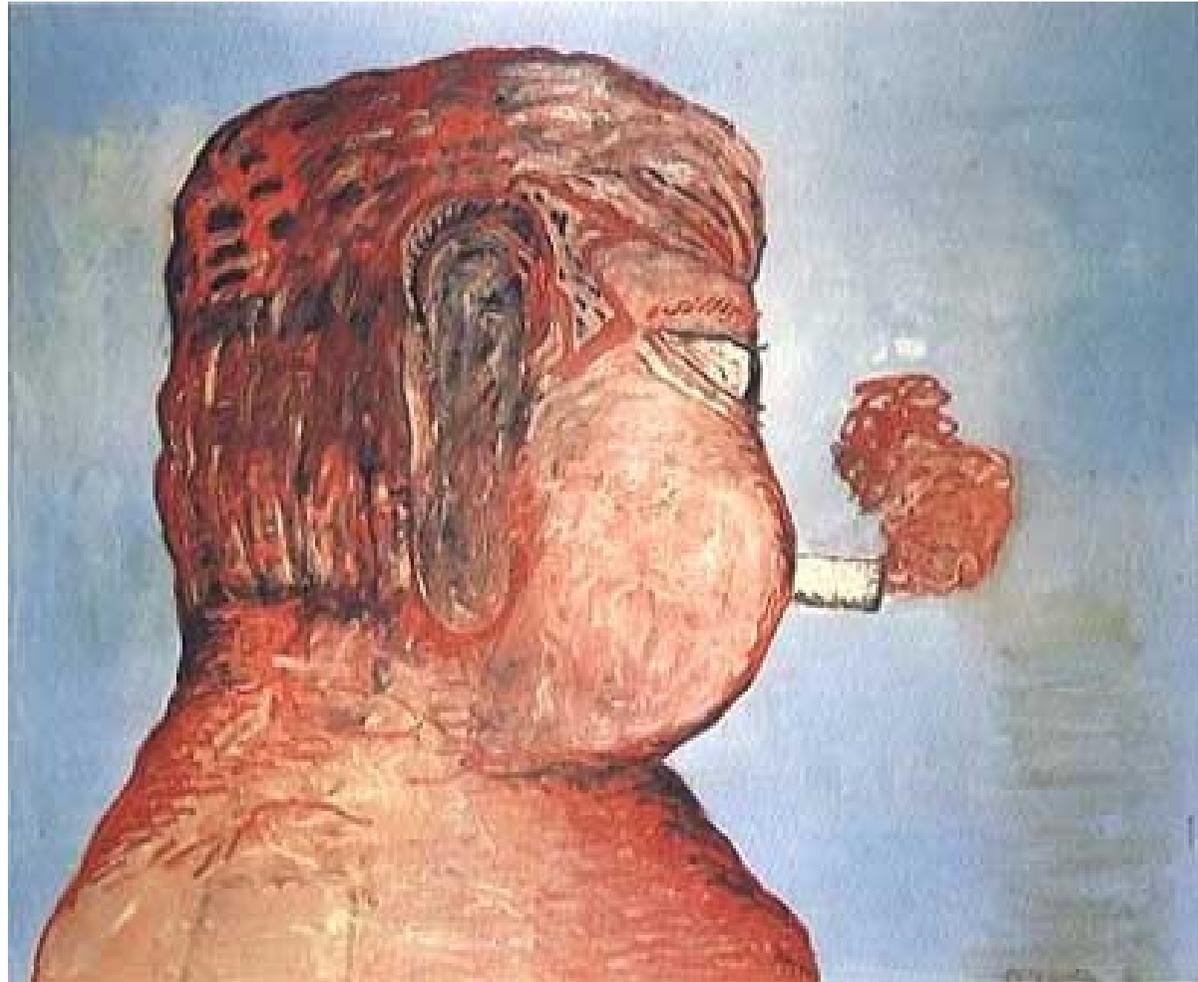


Illustrazione 6: Philip Guston: Friend - To M. F., 1978. Ritratto di Morton Feldman.

CAPITOLO TERZO
L'INAUGURAZIONE DI UN TEMPO

*«How could anything
that never existed before
be considered simple?»¹⁷⁴*

Morton Feldman

1. Il tempo della tela, lo spazio della musica

Il tempo non è mai esistito. Nasce ora, si fa nel nostro sentire, si costruisce e si rende percepibile, visivamente, attraverso il suo farsi arte, il suo farsi mondo, il suo farsi verità. Tanto semplice ed originale quanto impenetrabile. Seguendo il consiglio di Feldman, come può qualcosa di nuovo, di mai apparso prima, qualcosa di fondativo e genuino, apparire

¹⁷⁴ Ivi, p. 73. «Come può essere considerato semplice qualcosa che non è mai esistito prima?»

semplice? Come può il tempo inaugurato dallo spazio artistico essere qualcosa di banale e quotidiano? Che, invece, stia qui la vera differenza? Che stia qui lo spessore che diversifica la banalità del tempo sovrastrutturato, da ciò che il tempo, nella banalità del suo essere semplice e primigenio, non è? Vogliamo tornare al semplice, al quotidiano, al sentire primordiale ed autentico. Ma siamo nella sovrastrutturazione, nella sovrabbondanza di significato, nella produzione immaginifica più feconda. Siamo nel complesso. E anche ciò che di nuovo scopriamo, è un nuovo che sta nel complesso. Qualcosa che non è mai esistito, come può essere considerato semplice? Complesso è dunque il tempo? Forse no. Forse tratta una semplicità tutta diversa da quella che noi, oggi, intendiamo. Abbiamo detto che è l'opera d'arte che inaugura un tempo, il tempo. Ma prima non esisteva? No, dunque questo tempo che nasce è complesso, tutto da indagare. Eppure tutto il percorso che fin qui abbiamo svolto è teso a mostrare esattamente l'opposto di quanto appena detto. Il nostro intento era quello di salvare la quotidianità, partendo da questa, destrutturarla, scovarne vizi e virtù, per poi, infine, ripararci sotto la protezione del quotidiano e "banale" autentico. E forse anche con il tempo succede la stessa cosa. Ed è così che siamo partiti dal semplice, perché banale, dalla concezione oggettiva e utile del tempo, l'abbiamo portata all'estremo. L'abbiamo vista nella sua complessità. Ma ora, arrivati qui, ci accorgiamo che tutto questo indagare non è atto a progredire, a portare ad un livello di maturazione maggiore la dissertazione sul tempo: nient'affatto. Piuttosto vogliamo regredire. Partire dalla sovrastrutturazione, ripercorrerne sviluppo e progresso, e tornare alla radice, per poi, autenticamente ripartire, da un sentire puro, primo, non utile né strutturato. Ecco che invece che al complesso, siamo tornati indietro, al semplice. Ma non il semplice da cui siamo partiti, l'ovvio e il quotidiano, ma un semplice nuovo, un semplice vorrei dire complesso. Un semplice rigenerato che preserva la purezza e l'oscurità della sua origine. Non un semplice povero, e privo di tutto ciò che dopo di lui fu costruito, ma un semplice pieno, ricco e nu-

triente, un semplice che ci prende e comprende subito, senza precomprensioni, preconcetti. Un semplice aprirsi, che è tempo, ma che tempo non ha. È pretemporale e atemporale, proprio perché è il sentire il tempo. Ecco dove volevamo arrivare, esattamente laddove siamo partiti. Né più vicini né più lontani. Ma tutto questo errare era necessario, imprescindibile. Ascoltiamo ora l'origine, ascoltiamo ora, di nuovo Feldman: Tempo.

E per farlo partiamo da qualcosa di già detto, già spiegato e commentato. Ovvero da quel particolare modo di comporre che tanto caratterizzava Feldman, secondo la testimonianza del collega e amico Wolff. Più sopra abbiamo visto come, alcune volte, il nostro compositore appendesse lo spartito (per i suoi brani con notazione grafica e non tradizionale soprattutto) sul muro, e si relazionasse ad esso come se fosse la tela di un pittore.¹⁷⁵ Ormai conosciamo benissimo l'importanza che la pittura ha sempre avuto per il nostro compositore, e non ci meraviglia questo ennesimo punto di contatto,

«questo approccio visivo alla musica, questa identificazione sinestetica di percezione visiva e uditiva, di “ascolto” e “visione”, e la correlata assimilazione reciproca dello spazio al tempo»¹⁷⁶.

E Feldman proprio in questo “spazio pittorico”, cioè la tela, vedeva una perfetta correlazione con ciò che lui, sempre, ha voluto portare in alto.

«Per me questa partitura è la mia tela, il mio spazio. Quello che faccio è cercare di sensibilizzare quest'area, questo spazio-tempo. La realtà del tempo cronologico viene dopo durante l'esecuzione, non mentre elaboro la

¹⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 197.

¹⁷⁶ M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 46.

composizione. Mentre compongo il tempo è congelato. La struttura temporale è più o meno prefigurata prima che cominci a comporre. So di aver bisogno di otto o dieci minuti come un pittore ha bisogno di una tela di cinque metri»¹⁷⁷.

2. Meridiana e orologiai

Il tempo, viene poi. Ma mentre Feldman compone, non esiste, o meglio, c'è, ma è spazialmente diffuso, è congelato, statico, fermo ed immobile. Talmente poco in movimento che risulta essere fermo. Anzi, ancor meglio: il tempo c'è ma non si vede. Lo si sente proprio perché non lo si vede. È nell'ombra, è l'ombra.

«Time does untangle complexity. We are eventually left with the one-dimensional – with the face of the clock rather than the workings of its inner parts. Time in relation to sound is not unlike a sundial whose enigmatic hand travels imperceptibly throughout its journey. But if sound has as its nature almost being nature, let us then observe our sundial in those moments when there is no longer sun, yet abundant light. Paradoxically, it is at this moment that time is less elusive. All shadows have left, leaving us a weathered object. In these mo-

177 B. O'Doherty, *Feldman throws a switch between sight and sound*, in "The New York Times", CXIII/38725 (2 febbraio 1964), sezione II, p. 11. (Citato in M. Lenzi, p. 46).

ments time itself becomes less perceptible as movement, more conceivable as an imagine. In the former case out time-sound is in full scrutiny of a measured light, soon to become the fixed stare of melody. In the latter, time has transfixed itself within the sound. There is still movement – but it has become nothing more than the breathing of the sound itself»¹⁷⁸.

Il tempo si blocca, si congela. La meridiana diventa inutile. O meglio, entra nella fase di rispetto verso quell'ente superiore chiamato Tempo. Pensiamo all'utilità di una meridiana, funziona come misuratore soltanto quando c'è sole, e dunque c'è ombra. Il tempo qui diventa ombra, ombra di una lancetta che segna, approssimativamente, tramite il suo spostarsi sul quadrante della meridiana, l'ora del giorno in cui si è. Ma il sole poi tramonta dietro le montagna; non è ancora notte, c'è piena luce, ma non più il sole che proietta ombre. La meridiana è inutile, non ha ombra, non ha lancetta proiettata, è ferma, bloccata, congelata: aspetta l'ombra del giorno successivo. La meridiana non serve, però rimane pur sempre se stessa, misuratrice di tempo. Ora che il sole non c'è più, la meridiana non comunica grazie allo spostamento della lancetta (che in musica sarebbe l'uso di melodie

178 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., pp. 12-13. «Il tempo districe la complessità. Siamo alla fine lasciati all'unidimensionale – con il quadrante dell'orologio piuttosto che con il lavoro delle sue parti interne. Il tempo in relazione al suono non è diverso da una meridiana la cui enigmatica lancetta viaggia impercettibilmente lungo tutto il suo viaggio. Ma se il suono ha la sua natura nell'essere naturale, osserviamo allora la nostra meridiana in quei momenti in cui non c'è più sole, ma ancora abbondante luce. Paradossalmente, è in questo momento che il tempo è meno fuggitivo. Tutte le ombre se ne sono andate, lasciandoci con un oggetto consumato. In questi momenti il tempo diventa meno percettibile come movimento, più concepibile come immagine. Nel primo caso il nostro tempo-suono è sotto l'esame attento e minuzioso di una luce misurata ed è pronto a trasformarsi in una melodia prefissata. Nel secondo caso, il tempo si pietrifica entro il suono. C'è ancora movimento – ma non è diventato nulla più che il respiro del suono stesso».

prefigurate, o di caratteri armonici regolari), ma si fa effige, effige di un tempo che era presente, e che è passato. Un tempo che c'è, ma non lo si vede. Un tempo non esatto e determinato, ma un tempo-tutto, o un tempo-niente. Il tempo è pietrificato, congelato. E se il tempo è il suono (cosa che abbiamo provato a dire fin dalla prima pagina di questo lavoro), allora anche il suono cambia aspetto. Non più melodia prefigurata, calcolata, ma suono puro, distillato con il puro tempo. Tempo che non è movimento, ma è immagine di movimento, è ricordo di un movimento passato e di un movimento futuro. Il tempo, il movimento, il suono, c'è, non lo si può negare, ma nulla è misurabile nel suo muoversi. Piuttosto, in questo istante statico possiamo vedere l'immagine del movimento, seppur minimo, che percepiamo, in questo istante riusciamo a sentire il respiro vitale di ogni singolo suono che dal tempo pietrificato nasce, ogni suo singolo sussulto, senza mai "vederlo", "toccarlo" direttamente, ma sempre *sentendolo*.

E questa differenza è determinante. E ricorda quanto detto all'inizio del nostro scrivere, quando si parlava di un misurare autentico, e un misurare utile. E si distingueva tra un fluire vitale, naturale, memore del suo collegamento alla ciclicità del mondo (e dunque rispettoso della "stasi" senz'ombra, e della notte) e un calcolare "scientifico", dimentico del suo essere, in primis, vita. Quel calcolare, *pondere et mensura*, che si basa non sul ritmo del proprio vivere, ma sullo scorrere definito, scientifico e dichiarato di un orologio, di una macchina che non muore mai, e che *sempre* segna il tempo. Ma che tempo non ha, tempo non conserva, tempo non fa vivere: lo dichiara, lo comprende, ma non le appartiene. Ecco la differenza sostanziale.

Ed ecco, praticamente, la differenza compositiva, l'uso di una nuova poetica intesa ad arrivare autenticamente a quel tempo sentito, ma non compreso né calcolato. Non più suono successivo, nell'orizzontalità, ma apertura alla verticalità.

«In sostanza si trattava ora di perseguire l'idea di una identificazione utopica di suono e tempo che ribaltasse le loro rispettive funzioni. Se fino ad allora era stato il tempo a plasmare il suono e a costringerlo ad assumere un'identità scomponendolo internamente e mettendo in relazione le sue parti attraverso precisi rapporti di durata, ora doveva essere il suono stesso attraverso la sua intrinseca plasticità, per mezzo di ciò che Feldman molto suggestivamente chiama il suo "respiro", a dar forma al tempo»¹⁷⁹.

Il suono dà forma al tempo, il tempo lascia sentire il respiro ritmico del suono, non lo ingabbia, ma lo lascia andare, lo lascia essere. Il tempo non si concentra più sulla successione, sull'orizzontalità, e sull'essere definitorio, no. Il tempo lascia profondità e verticalità ad un suono diventato, non più piatto, non più elastico, ma plastico.

«Da un concetto di tempo inteso orizzontalmente come successione di istanti all'interno dei quali vengono collocati degli eventi sonori – che siano o meno capaci di garantire, in virtù della loro costituzione interna, una certa illusione di immobilità – si passa a un azzeramento del tempo o meglio alla sua sospensione, che lascia il posto a un unico, immenso suono che crea dentro di sé i presupposti del proprio divenire temporale. Non si trattava insomma, per così dire, di riempire il tempo coprendolo con uno strato di suono, ma semplicemente di ignorarlo»¹⁸⁰.

179 M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 61.
180 *Ibidem*.

Il tempo non è parametro tra i parametri, come per il serialismo integrale, nemmeno un componente compositivo imprescindibile. Piuttosto il tempo è. Niente più, niente meno. Non lo si ingabbia, non lo si costruisce, non lo si trattiene. L'idea ora è piuttosto, quella di

«to let Time be, than to treat it as a compositional element. No – even to construct with Time would not do.

Time simply must be left alone»¹⁸¹.

Il tempo non è materiale, così come non è la forma più pura attraverso cui l'arte musicale si manifesta. Il tempo non c'entra proprio. Meglio lasciarlo dov'è, lasciarlo essere nel suo esistere come se stesso. Non pensare di usarlo quale struttura determinante e compositiva, cosa fin troppo calcolata, misurata e *costruita*. Non usare il tempo *visto* su di un orologio, ma il tempo *sentito* su una meridiana contemplata sul far della sera, o all'alba. Qui insomma si scalza pure quella grandissima opera cageana che di tempo è fatta: 4'33". In quell'opera infatti l'unico vero discriminante, l'unico vero calcolo era lo scorrere, precisissimo, delle lancette. Il brano iniziava, dal suo grado zero, e dopo 4 minuti e 33 secondi finiva. *Sic et simpliciter*. Indeterminazione, tutto sommato, non molto distante dalla integralità seriale, che concepiva il tempo come materiale compositivo, come oggetto da maneggiare, spalmare, plasmare e usare. E ancora un aneddoto ritorna ora utile per meglio inquadrare nel profondo il nostro discorso.

181 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 85. «Lasciar essere il Tempo piuttosto che trattarlo come un elemento compositivo. No – nemmeno costruire con il Tempo funzionerebbe. Il Tempo deve essere semplicemente lasciato stare».

«I once had a conversation with Karlheinz Stockhausen, where he said to me, “You know, Morty – we don't live in heaven but down here on earth.” He began beating on the table and said: “A sound exists either here – or here – or here.” He was convinced that he was demonstrating reality to me. That the beat, and the possible placement of sounds in relation to it, was the only thing the composer could realistically hold on to. The fact that he had reduced it to so much a square foot made him think Time was something he could handle and even parcel out, pretty much as he pleased»¹⁸².

Insomma, secondo il serialista, il nostro compositore viveva nell'utopia di un suono paradisiaco, dimentico della sua realtà, del suo essere ritmo, e dunque non conscio del fatto di poter disporre, assieme a timbro, ritmo ed intensità, anche della componente temporale, per la costruzione di una musica qualsiasi. Ma ovviamente, per Feldman, le cose non stavano proprio così, anzi, erano i serialisti a non curarsi della fonte e dell'origine della realtà, sottomettendo tutto alle loro rigidissime serie compositive e non i compositori americani (eccezion fatta per Cage, che Feldman criticherà per la totale asistematicità, che altro non è che un sistema totale, che si basa sul non avere, integralisticamente, alcun sistema). Ma questa idea di tempo non piace al nostro compositore, proprio non riesce a digerirla, anzi, trova che sia perfettamente inquadrata con lo *zeitgeist*, la tradizione che tanto era in auge in quel periodo, tradizione calcolante, scientifica, seriale: cose, queste, che già

¹⁸²Ivi, p. 87. «Una volta ebbi una conversazione con Karlheinz Stockhausen, durante la quale mi disse: “Sai, Morty, non viviamo in paradiso, ma quaggiù, sulla terra”. Iniziò a battere sul tavolo dicendo: “Un suono esiste qui, qui e qui”. Era convinto di dimostrarmi la realtà. Di dimostrarmi che il ritmo e la possibile collocazione di ogni singolo suono in correlazione ad esso, fossero le sole cose con cui il compositore potesse realisticamente avere a che fare. Il fatto di averlo ridotto fino ad un piede quadrato gli faceva pensare che il Tempo fosse qualcosa che poteva maneggiare e fare a pezzi, a suo piacimento».

abbiamo spiegato abbondantemente più sopra.

Ed è infatti con queste parole che Feldman si esprime, in riferimento a quanto Stokhausen gli aveva detto:

«Frankly, this approach to Time bores me. *I am not a clockmaker. I am interested in getting to Time in its unstructured existence. This is, I am interested in how this wild beast lives in the jungle – not in the zoo. I am interested in how Time exists before we put our paws on it – our minds, our imaginations, into it*»¹⁸³.

Il vero interesse, l'interesse autentico, primigenio sta nel capire, vedere e sentire il tempo, prima che diventi tempo d'appartamento, bestia addomesticata e rinchiusa dietro le sbarre di una gabbia quanto si vuole dorata. Non c'è alcun interesse nell'andare allo zoo e vedere le bestie mansuete, placate, rinchiusi, al sicuro, lontane da noi: no. Feldman vuole avventurarsi nella foresta, vuole pascolare allo stato brado assieme a questo bestione chiamato Tempo, vuole avvicinarsi e allontanarsi, senza sentire il peso (o il sollievo) di una sbarra separatoria e rincuorante. Preferisce sporcarsi, tentare la fortuna, fronteggiare il naturale, calandosi nell'ombra della foresta, camminare per il chiaro del bosco, per arrivare a quella radura di heideggeriana memoria dove la luce si staglia sulle ombre, ci abbacina, non ci fa vedere né comprendere, ma piuttosto, lì *sentiamo*. Non sentiamo qualcosa, ma sentiamo un tutto, sentiamo l'intero che ci circonda. Eccolo lì il nostro tempo, ci attornia, ma non lo vediamo, siamo accecati dalla luce della radura, della *lichtung*, gli occhi si soc-

183 *Ibidem*. «Francamente, questo approccio al Tempo mi annoia. *Non sono un orologiaio. Sono interessato al Tempo così com'è nella sua esistenza non strutturata. Cioè, sono interessato a come questa bestia vive nella giungla – non allo zoo. Sono interessato a come il Tempo esiste prima che noi vi mettiamo le mani sopra – le nostre menti, le nostre immaginazioni*». Corsivo nostro.

chiudono, si strizzano, cercano di abituarsi, di intravedere, tentano di riconoscere luoghi e forme, ma nulla da fare, il Tempo già è scappato, vediamo la sua ombra che felinamente sfugge e ci distanzia sempre più. Quell'apertura, quella luce, quel gioco di ombre, quel vedere e non vedere insieme, quell'Evento, è il Tempo. Già sfuggito, non presente ma pur sempre presente. Inesistente ma abbacinante (un po' come la luce, o come l'ombra, se si vuole). Apertura immensamente profonda, di una falda cairologica. Il Tempo si sospende, diventa pietra per farsi vedere nell'accadimento dell'istante, e poi fugge, come bestia famelica e mai stazionaria.

Questo è il Tempo (Tempo, che non è). Tutto il resto è puro imbellettamento, puro apparire, puro calcolo, puro trucco e parrucco. Nelle addomesticate metropoli contemporanee il tempo pare essere fondamentale; orari, coincidenze, incontri: tutto è tempo, ma è un tempo finto, un tempo di plastica, lucido, un tempo cittadino, ingabbiato. Un tempo che vive allo zoo, che si nutre dell'energia della città, e che fomenta la sempre maggiore frenesia.

Dove sta dunque l'errore? Dove sta l'operazione tanto audace, quanto, essenzialmente impossibile, perché titanica e mai conclusa, che permette di capire? Di comprendere? Di con- prendere?

«Einstein said somewhere that the more facts he uncovered about the universe, the more incomprehensible and alien it seemed to become. The medium, whether it be the sound of a John Cage or the clay of a Giacometti, can be equally incomprehensible. Technique can only structure it. This is the mistake we make. It is this structure, and only this structure, that becomes comprehensible to us. By putting the "wild beast" in a cage, all we preserve is a specimen whose life we can now completely control. So much of what we call art is made in the

same way – as one would collect exotic animals for a zoo»¹⁸⁴.

Pretendiamo di conoscere, sapere tutto, ma in realtà ciò che riusciamo a trattenere, ad arraffare non è niente altro che un'immagine sciupata ed inane di ciò che, nel profondo, retrosostiene e retroagisce. Usiamo un medium, un collegamento, un'immagine, un *between* che permetta di renderci memori di ciò che precede e che, per la sua immensità non è da noi né comprensibile né immaginabile. C'è il tutto della vita: non lo capiamo, non lo vediamo, è troppo grande. Allora ce ne facciamo immagini, effigi che ci permettano, nella finitezza del loro contorno, di collegarci direttamente all'infinito, all'eterno da cui provengono. Però poi questo collegamento vitale con la sorgente sparisce, si recidono le arterie di collegamento, l'origine viene dimenticata. Rimane soltanto il medium, soltanto l'immagine, che in realtà ora non è più immagine di nulla, se non di se stessa: il medium diventa idolo. E dato che è solo il medium che noi possiamo conoscere e comprendere, e dato che abbiamo eliminato tutto quello che lo precede, crediamo, riconoscendo e studiando il medium stesso, di essere in possesso dell'autentica origine del nostro fenomeno. Così, dimenticando l'incomprensibile dell'universo, ci concentriamo sul come, sul modo in cui ciò che è comprensibile è costruito, cioè la sua struttura, costruita con tecniche e abilità ben precise. E Feldman ce lo dice, è questa l'unica struttura che per noi diventa comprensibile, è questa immagine edulcorata e idolatra che noi tocchiamo, inseriamo entro paletti

184Ivi, pp. 88-89. «Einstein disse da qualche parte che più fatti scopriva dell'universo, più incomprensibile ed alieno sembrava diventare. Il medium, sia esso il suono di un John Cage o l'argilla di un Giacometti, può essere ugualmente incomprensibile. La tecnica lo struttura soltanto. Questo è l'errore che facciamo. È la struttura, e solo la struttura, che diventa comprensibile per noi. Mettendo la "bestia selvaggia" in una gabbia, tutto ciò che conserviamo è un esemplare la cui vita può essere ora totalmente controllata. Molto di ciò che noi chiamiamo arte è fatto in questo modo – così come si potrebbero catturare animali esotici per uno zoo».

sempre più determinanti, rinchiodiamo in una gabbia. La "bestia selvaggia" è addomesticata, è mansueta, è sotto il nostro controllo. Ora il medium diventa il tutto, e, potendo noi totalmente conoscere e comprendere il medium, crediamo di poter comprendere tutto. E sempre più fenomeni, sempre più accadimenti, e sempre più arte, si pongono in questa direzione, quasi come appassionati di animali esotici, *prêt-à-porter*, pronti per essere osservati stando comodamente a casa propria, all'interno di uno zoo.

Si pensa che il suono di un Cage o una figura di un Giacometti diventino conoscibili grazie alla comprensione della loro struttura, grazie al conoscere la tecnica usata per la loro creazione. Ma ciò non è arte, non è esperienza: è industrializzazione, è serializzazione e macchinazione. Non c'è più l'artigianalità di un atto creativo che pone le sue origini in quel "non so" con cui Feldman rispose a Cage, incalzato dalla domanda "Ma come l'hai fatto?". Sentiamo e facciamo, poi capiamo: questo dovrebbe essere il vero atto artistico, in quanto, solo qui abbiamo la possibilità di fronteggiarci con l'infinito, e per un infinitesimo istante, comprendere l'incomprensibile, o meglio, *sentirlo*, dentro di noi, nella sua profondità e grandezza.

Ecco le ragioni per cui Feldman tenta di instaurare un rapporto nuovo con la scaturigine dell'autentico, non dettato dai preconcetti della tradizione, ma ascoltando l'autentico stesso, e cercando di ristabilire quel flusso sanguigno e vitale che dall'incomprensibile porta, per immagini e per episodi, al comprensibile, al momentaneamente comprensibile, nell'apertura cairologica di un attimo. Niente più niente meno. Ecco il compito dell'arte. Cage fece ciò con il silenzio, Feldman lo fa con il tempo. Questione di immagini, ma lo sfondo da cui si attinge è sempre il medesimo: l'incommensurabile della vita e del mondo.

Ora che ci siamo spogliati della tradizione e dell'impalcatura precostruita della storia, le cose sono diventate facili. E ora che le cose sono facili, c'è così tanto da fare.

«There are people who say, "if music's that easy to write, I could do it." Of course they could, but they don't. I find Feldman's own statement more affirmative. We were driving back from some place in New England where a concert had been given. He is a large man and falls asleep easily. Out of a sound sleep, he awoke to say, "Now that things are so simple, there's so much to do." And then he went back to sleep»¹⁸⁵.

Ora che la struttura ha perso tutto il suo valore culturale, la musica si apre. Ora che le cose sono facili, c'è così tanto da fare. C'è un mondo da reinventare. Una musica tutta nuova da ascoltare e scoprire. Ecco quello che, più o meno, Feldman ha in mente, ed ecco i parametri con cui possiamo leggere la sua poetica e la sua estetica, ma, *mutatis mutandis*, ecco anche ciò che si ritiene essere lo scopo e il perché di tutta l'arte, ma quella contemporanea a maggior ragione. E se noi applichiamo questo ragionare al concetto che qui ci è caro, le cose non cambiano poi così tanto. Ma per far sì che le cose oggi stiano in modo diverso, è stato necessario tutto questo peregrinare, generico prima, più puntuale poi. E così, partendo dal tempo, andando al generale, ora possiamo ritornare al tempo, e vedere cosa sia davvero cambiato. Oggi l'immagine del tempo è l'immagine di un orologio, di un quadrante che dice, segna. Al massimo si conosce la struttura del meccanismo interiore, ma niente più: non ci si ricorda di cosa quel quadrante sia immagine. La musica di Feldman, l'uso del colore e delle tonalità nei suoi suoni, l'accostamento di gradazioni diverse,

185 John Cage su Morton Feldman, citazione di quarta di copertina, senza fonte, in *Give my regards to the Eighth Street*, *Collected writings of Morton Feldman*, op. cit. «Ci sono persone che dicono, "Se la musica è così facile da scrivere, lo posso fare anch'io". Certamente lo possono fare, ma non lo fanno. Trovo l'affermazione di Feldman molto più affermativa. Stavamo guidando di ritorno da qualche parte nel New England dove era stato fatto un concerto. Lui è un uomo grosso e si addormenta facilmente. Fuori da un sonno sonoro, si svegliò per dire, "Ora che le cose sono così facili, c'è così tanto da fare". E poi ritornò a dormire».

sfumature, e il silenzio, permettono di fare un salto indietro, all'orologio di un tempo, alla meridiana, e, così facendo, ridare all'immagine del tempo, ridarle il suo rapporto diretto e autentico con l'infinito, con l'incommensurabile e l'incomprensibile. L'incomprensibile è incomprensibile: Feldman trova un modo per rendercelo, in piccoli frammenti, comprensibile: tramite l'uso di suoni pieni, silenziosi, striati, memori del tempo che li sostiene, tutto ciò che, insomma, abbiamo tentato di tratteggiare fin qui. L'eterno ci si mostra grazie alla costruzione della possibilità di un'esperienza dello stesso. Esperienza che è materiale, fisica, e singola. Non si può fare esperienza del tutto, ma di un uno. Così Feldman lo fa con i suoi suoni, la sua musica. Altri lo fanno in modo diverso. Ecco perché il profondamente particolare diventa imprescindibile per l'esperienza del tutto, dell'infinito e dell'incommensurabile che ci sovrasta.

3. Durations

Non serve dire molto di più sul tempo. E Feldman non dice molto di più: ormai abbiamo imparato a conoscerlo, sappiamo che preferisce dare definizioni veloci, ambigue, velate, ma puntuali e precise. Tutto sommato il pensiero feldmaniano si può riassumere nella concezione temporale appena tratteggiata. Ma tutto il percorso intrapreso prima è risultato imprescindibile per accogliere con dovuta accortezza nel giusto contesto una verità tanto essenziale quanto minuta riguardante il Tempo. E se abbiamo più e più volte sottolineato che l'aspetto principale e il valore più importante del fenomeno artistico è l'esperienza, allora bisogna qui dire che, prima di qualsiasi parola, prima di qualsiasi pensare il

Tempo, c'è il fare, l'esperienza stessa. Le parole vengono dopo (ma, qui, per noi, sono venute anche prima, altrimenti non avremmo capito nulla). E se la praticità viene per prima, non possiamo congedarci senza aver mostrato un esempio pratico riassumendo in se stesso tutto ciò che prima è stato detto. L'esempio è uno, ma potrebbero essere mille. Purtroppo lo spazio e il tempo di questo nostro parlare non ci permettono di addentrarci approfonditamente nello studio musicologico delle composizioni feldmaniane (per questo rinviamo all'interessante libro di Lenzi, più e più volte citato). Piuttosto ciò che vogliamo fare è mostrare, dal lato pratico, come la musica venga prima. Tutto il resto poi. Dunque il nostro esempio non vuole essere né esaustivo, né sussumendo in sé tutta la poetica di Feldman, ma piuttosto essere un rinvio, un rimando, un'immagine tangibile, pratica, fisica, esperienziale di ciò che abbiamo tentato di dire fino a qui.

Il componimento, o meglio, la serie di brani che meglio si adattano a quanto finora detto, in stretta correlazione cioè alla nostra concezione temporale, è la serie degli anni Sessanta delle *Durations*¹⁸⁶. Qui viene messa a punto una nuova forma di notazione usata anche in altri componimenti appartenenti, più o meno, allo stesso decennio.

«I tratti comuni più vistosi che emergono da una loro disamina [delle opere degli anni Sessanta] sono un rinnovato interesse per il timbro e l'orchestrazione, l'uso di una nuova forma di notazione definita da Feldman *free durational notation* in cui, diversamente dalle prime notazioni grafiche delle *Projections* e delle *Intersections*, sono le durate e non le altezze ad essere lasciate indeterminate, e una esplorazione sempre più appropofon-

186 *Duration 1*, 1960, per flauto, contralto, pianoforte, violino e violoncello. *Durations 2*, 1960, per violoncello e pianoforte. *Durations 3*, 1961, per violino, tuba e pianoforte. *Durations 4*, per violino, violoncello e vibrafono. *Durations 5*, 1961, per corno, vibrafono, arpa e pianoforte o celesta, violino e violoncello. Tutte registrate in ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103 e edite da Peters.

dita della dimensione armonica, verticale del suono»¹⁸⁷.

Fin dai primi componimenti, il nostro compositore cerca di aggiungere qualcosa di nuovo, qualcosa che permetta alla sua musica di essere al tempo stesso originale, nuova e distante dalla tradizione. Il primo metodo che adottò in questa direzione fu quello di scrivere musica grafica, dove erano le altezze ad essere indeterminate, e dunque scelte ogni volta dall'esecutore. Questo metodo tuttavia lasciò insoddisfatto Feldman, in quanto, troppo spesso, l'indeterminazione delle altezze veniva presa, dagli esecutori, come incitamento all'improvvisazione. Fu così che nei primi anni Sessanta il compositore cercò di sistemare il problema, cambiando metodo di notazione. Adesso indeterminate sono le lunghezze dei suoni, non la loro altezza.

«In *Durations* I arrive at a more complex style where each instrument is living out its own individual life in its own individual sound world. In each piece the instruments begin simultaneously, and are then free to choose their own durations within a given tempo. The sounds themselves are designated»¹⁸⁸.

187M. Lenzi, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, op. cit., p. 55.

188 *Give my regards to the Eighth Street*, Collected writings of Morton Feldman, op. cit., p. 7. «In *Durations* arrivo ad uno stile più complesso dove ogni strumento vive la propria vita individuale nel suo individuale mondo sonoro. In ogni pezzo gli strumenti iniziano simultaneamente, e poi sono liberi di scegliere le loro proprie durate all'interno di un tempo generale dato. I suoni sono invece definiti».

Slow. Soft. Durations are free

PIANO

The musical score is written for piano and consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The tempo and dynamics are indicated as 'Slow. Soft. Durations are free'. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 's' for sostenuto. The key signature is one flat (B-flat).

Illustrazione 7: Morton Feldman: esempio di un brano caratterizzato dalla free durational notation.

Vediamo dall'esempio qui sopra riportato che, sempre rimanendo all'interno di un ambito sonoro molto tenue, e con un tempo complessivo molto lento, tutto è determinato, tranne ciò che, comunemente è chiamato tempo, o ritmo che dir si voglia. Le durate vengono scelte dall'esecutore, e dunque risulteranno essere diverse ad ogni singola esecuzione. Qui viene fatto scacco matto alla tradizione. Non solo perché un parametro è indeterminato, cosa che non solo Feldman aveva fatto, ma perché il parametro ad essere lasciato

aperto è il tempo, è quella dimensione temporale che, dal classicismo in poi, sembrava essere il fulcro portante della musica, della sua spiritualità (con Hegel) e del suo collegarsi con le problematiche della vita e della filosofia, con Bergson e Husserl. E invece il tempo si blocca, si ferma, eppure la musica c'è, e se c'è, è. Perché se il presente c'è, lo percepiamo nell'istante, allora il presente è, il presente rimane essere, permane nel suo essere, e dunque, si congela, il presente diventa statico, si apre, accoglie spazi e suoni, si moltiplica, non solo esiste, non solo c'è, ma, soprattutto, è.

Scendiamo allora brevemente nei particolari compositivi di questi brani, ascoltando la descrizione diretta del loro autore:

«The pieces, while looking identical on paper, were actually conceived quite differently. In *Durations I* the quality of the particular instruments together suggested a closely written kaleidoscope of sound. To achieve this I wrote each voice individually, choosing intervals that seem to erase or cancel out each sound as soon we hear the next. In the *Durations* with the tuba, the weight of the three instruments used made me treat them as one. I wrote all sounds simultaneously, knowing that no instrument would ever be too far behind or too far ahead of the other. Through thinning and thickening my sounds I kept the image intact. In *Durations IV* there was a combination of both. Here I was a little more precise in that I gave metronome indications. I also allowed the instruments to have their own individual color more pronouncedly than in the others»¹⁸⁹.

189/*ibidem*. «I pezzi, benché identici sulla carta, erano effettivamente concepiti abbastanza diversamente. In *Durations I* la qualità particolare degli strumenti messi insieme mostrava un caleidoscopio sonoro molto denso. Per fare ciò scrissi ogni voce singolarmente, scegliendo intervalli che sembrassero cancellare e annullare ogni suono nel momento stesso in cui sentivamo il successivo. In *Durations* con tuba, il peso dei tre strumenti usati ha fatto sì che li trattassi come uno solo. Ho scritto tutti i

Ecco velocemente elencate le caratteristiche di questa serie di brani: suoni morbidi, pronunciati da strumenti ben indicati, altezze scelte scrupolosamente pensando agli strumenti che poi le avrebbero prodotte. Un brano fu scritto concependo le altezze di ogni strumento, separatamente, un altro invece tenendo tutte le voci assieme. Abbiamo un pentagramma, delle note nere di lunghezza indeterminata, alcune coronate, altre no. Abbiamo l'indicazione di dinamiche e velocità generale. Niente più, niente tempo. Sono gli esecutori che, suonando, decidono il tempo giusto per ogni singolo suono, attaccando nel modo più *soft* possibile, e lasciando decadere ogni singolo suono, dimodoché quello successivo riesca ad attirare l'attenzione su se stesso, senza avere ancora relazione con ciò che l'ha preceduto. In questo modo l'ascoltatore è posto di fronte al puro rendersi visibile, percepibile, udibile, di suoni puri, singoli: non ci sono pattern ripetitivi, né strutture armoniche che legano un suono con un altro. No. Soltanto il tempo, che, tuttavia, è indeterminato, è estemporaneo, è immediato, è apertura dell'istante. Non è predeterminato, quasi fosse lo scorrere su un orologio. È un tempo che si è fermato, statico, plastico, che arranca, si muove e poi si ferma. Ci aspetta, ci sfugge, ci accompagna, sparisce, ricompare. Il tutto all'interno di un agglomerato sonoro dal carattere caleidoscopico.

E proprio il caleidoscopio può permetterci, ora, di meglio capire cosa Feldman tentasse di esprimere, di dire. Il suono che lui accoglie, che lascia essere, è un colore, è il colore della tela di un Guston, o di un Rothko (e lo vedremo tra poco), è il colore dei pezzettini di vetro posti all'estremità dello strumento. I pezzettini sono determinati, assomigliano alle al-

suoni simultaneamente, conscio del fatto che nessun strumento sarebbe stato troppo indietro o troppo avanti rispetto all'altro. Attraverso l'assottigliamento e l'ispessimento dei suoni ho mantenuta intatta l'immagine. In *Durations IV* ci fu una combinazione dei due precedenti metodi. Qui fui più preciso indicando il metronomo. Permessi anche agli strumenti di esprimere il proprio colore in modo più pronunciato rispetto agli altri brani».

tezze: non sono infinite, sono colori scelti. Poi ci sono gli specchi, cioè, per noi gli strumenti che questi colori esprimono. Serve la luce, l'atto creativo dell'esecuzione, del *fare* musica. E la giusta forza che permette di girare la base del nostro strumento. Colori, strumenti, forze, intensità: tutto dato. Eppure, grazie alla luce, grazie agli specchi, e grazie all'evento presente, ogni agglomerato di colore risulta essere ogni volta nuovo, ogni volta presenta sfumature diverse (grazie ad intensità di luce diversa), ogni volta coinvolge la retina (o, per noi, il timpano) in modo diverso. Non bastano i colori, non bastano gli specchi, e nemmeno lo strumento stesso. Per mettere assieme tutto manca un ingrediente sapido ed imprescindibile. Quasi fosse del sale che, da solo risulta immangiabile, ma, sciolto in ogni cosa, rende ogni cibo ricco di gusto, e più "spesso", sapido appunto. Manca un po' di Caso: ecco il nostro sale, il nostro condimento, il nostro agglomerante. Non il caso casuale, ma il Caso Eventuale, quello di cageana memoria, il caso che è apertura dell'evento, e che dentro di sé, nella fatticità dell'accadere, accoglie e congrega ogni singolo aspetto, prima separato dal tutto.

Cosa sta alla base di tutto questo nuovo modo di comporre (e non comporre)? Quale è il comune denominatore che permette di fare un tuffo nelle profonde profondità delle problematiche più e più volte qui sollevate? Qual'è la conclusione che, non essendo concludente, ma aprente, qui possiamo tentare di trarre? Nulla di più semplice di quanto già sopra detto: lasciare che i suoni, con il loro respirare, con il loro vivere in se stessi, diano la possibilità al tempo di essere, e non di venire usato: si tratta ora insomma di dar forma al tempo, lasciandolo incontrare, heideggerianamente, con il materiale, così come Terra e Mondo, ne *L'origine dell'opera d'arte*, si incontrano, scontrano a vicenda per far sì che la Terra, retrocedendo in se stessa, permetta alla forma, grazie al suo essere parte di Mondo, di emergere, di essere disvelata, dissotterrata. Non si toglie materiale scalpellando, ma è la Terra stessa che si ritrae lasciando emergere. Per noi qui vale lo stesso: nella stasi di un atto

cairologico, lasciare il tempo essere, nel suo ritirarsi, e nel suo dissotterrare il suono, che sgorga ora puro ed incontaminato, nel suo essere fisico, nel suo essere colore, nel suo essere esperienza (astratta, ovviamente), nel suo essere vita: musica.

4. Stasi: Rothko

Eccolo l'elemento fondamentale, la stasi, elemento che il nostro compositore sempre porta nei suoi lavori, e che, più che dalla musica, ha imparato dalla pittura.

«Stasis, as it is utilized in painting, is not traditionally part of the apparatus of music. Music can achieve aspects of immobility, or the illusion of it: the Magritte-like world Satie evokes, or the “floating sculpture” of Varèse. The degrees of stasis, found in a Rothko or a Guston, were perhaps the most significant elements that I brought to my music from painting. For me, stasis, scale, and pattern have put the whole question of symmetry and asymmetry in abeyance. And I wonder if either of these concepts, or an amalgamation of both, can still operate for the many who are now less prone to synthesis as an artistic formula»¹⁹⁰.

190Ivi, p. 149. «La stasi, così come è utilizzata nella pittura, non è tradizionalmente parte dell'apparato musicale. La musica può raggiungere aspetti di immobilità, o l'illusione di essa: il mondo alla Magritte che Satie evoca, o le “fluttuanti sculture” di Varèse. Il grado di stasi, trovato in un Rothko o in un Guston, furono probabilmente gli elementi più importanti che la mia musica prese dalla pittura. Per me la stasi, le scale, e i pattern hanno messo in sospensione l'intera questione di simmetria e asimmetria. E mi chiedo se uno di questi concetti, o entrambi amalgamati assieme, possano ancora essere operativi per i molti che oggi sono poco inclini al concepire la sintesi come una formula artistica».

Ancora una volta, torna la pittura, torna l'influenza dei pittori ed amici di Feldman. Ancora una volta torna la critica alla tradizione e alla sintesi intesa come formula artistica. Feldman vuole scardinarsi dall'operare consueto, che si mantiene sintetico tra simmetria e asimmetria. Qui si sente l'esperienza di un Feldman più maturo, un Feldman appassionato di tappeti persiani, e del continuo ripetersi dei loro fregi in componenti simmetriche azzoppate. Ma questo è un altro discorso, tutto da scrivere. Ciò che per concludere risulta essere, per l'ennesima volta, importantissimo qui, per noi, è, ancora, il debito del nostro autore nei confronti della pittura. E non a caso nel testo appena citato gli artisti nominati sono due: Guston e Rothko. Il primo abbiamo avuto modo di conoscerlo, e di evidenziare come e perché Feldman si sentisse così legato ad egli. Il secondo merita invece di essere qui brevemente presentato, in quanto, a nostro parere, emblematico per riassumere lo stile del nostro compositore e per crearne un'immagine artistica immediata, quasi come se la tela di un Rothko fosse come una partitura di un Feldman. E il merito, in primis, di Rothko, è il seguente:

«it is not form that floats the painting, but Rothko's finding that particular scale which suspends all proportions in equilibrium»¹⁹¹.

Non c'è forma, ma gradazioni. Non ci sono immagini, ma colori. Sono giustapposti, sfumati, ogni singolo "quadrato" è pensato in relazione all'altro, e la scala di gradazioni che dall'uno porta all'altro è costruita appositamente per far sì che il quadro cambi aspetto, sia

191 *Ibidem*. «Non è la forma che fluttua sul dipinto, ma è Rothko che cerca quella particolare scala che sospende tutte le proporzioni in equilibrio».

grazie alla luce, che grazie al luogo, che grazie al suo farne esperienza. Da lontano magari si percepiscono più i contorni, ma meno le sfumature. Da vicino, all'opposto, si notano le sfumature dei colori, ma i contorni sono andati perduti. Il quadro c'è, le sfumature pure, ma noi, nel vederlo, nel sentirlo, ci perdiamo, le proporzioni che vogliamo trovare vengono sospese, ma non tramite gesti inconsulti, bensì costruendo un nuovo equilibrio, ora più punteggiato, più limitrofo, lo possiamo proprio dire. Rothko ci ingabbia, ci fa perdere dentro la sua tela, non riusciamo a trovarne via d'uscita.

«Rothko is closer to life, yet seems to be without the dilemma of life. [...] Whereas with Mondrian and Guston one must leap into the abstractness in order to experience the painting (and we can make the decision to make that leap), with Rothko we must find a way out of it»¹⁹².

Siamo rapiti, rinchiusi nel colore e nell'esperienza abbacinante della luce di Rothko. Sia spaesati, non abbiamo appoggio, né punti di equilibrio, né centri di focalizzazione.

«Rothko gives a totally opposite sensation. There is virtually no distance between his brush and canvas. One views it from a vast distance in which its center disappears»¹⁹³.

192 Ivi, p. 77. «Rothko è più vicino alla vita, ancora sembra essere senza il dilemma della vita. [...] Mentre con Mondrian e Guston si deve fare un salto nell'astrattezza per far sì che si possa fare esperienza del dipinto (e noi possiamo prendere la decisione di fare quel salto), con Rothko dobbiamo trovare una via d'uscita dal dipinto stesso».

193 Ivi, p. 73. «Rothko ci dà una sensazione totalmente opposta [rispetto a quella tradizionalmente intesa]. Virtualmente non c'è distanza tra il suo tocco e la tela. Lo si vede soltanto quando si guarda il quadro da molto lontano, e in questa distanza il centro sparisce».

Da vicino vediamo il centro, il colore, da lontano il centro si perde, ma si vede il tocco della pennellata. Quante assonanze con la musica di Feldman. Talmente tante che, nel 1971, per l'inaugurazione della Rothko Chappel ("un luogo di contemplazione dove gli uomini e le donne di ogni credo, o di nessuno, possono meditare in silenzio, in solitudine o celebrando tutti assieme"¹⁹⁴, secondo le parole di Feldman stesso) a Houston, fu invitato proprio Feldman a comporre una musica che fosse rispettosa del luogo, una musica che si amalgamasse alla perfezione con le tele di Rothko lì esposte, quasi a voler formare una fusione di esperienze provenienti da occhi e orecchie, insomma, un sentire sinestetico. Lavorando così con lo stesso metodo di Rothko, il nostro autore costruì una musica che, a seconda delle distanze, aveva significati e apparenze diverse, una musica che, così come le sfumature del pittore, creava una progressione invisibile, rimanendo nell'ambito dell'immobilità. Ma molte parole non servono. Ormai sono superflue. Occorre vedere, sentire. Lasciamo parlare le immagini. E ancora una volta non a titolo di esaustività, ma come emblema di poetiche ed estetiche raggrumate in un'unico farsi esperienza.

¹⁹⁴Cfr. *ivi*, p. 125.



Illustrazione 8: Interno della Rothko Chapel di Houston



Illustrazione 9: Mark Rothko, N° 14, 1960.



Illustrazione 10: Mark Rothko, Untitled, 1955.

FINALE:
ADAGIO LAMENTOSO

UNA FINE¹⁹⁵

*«What has been the effect
of his work on mine?
It is, like nothing else, there.
Like a tree.
You could count on it»¹⁹⁶.*

Christian Wolff

1. Coda

195 Non potevamo chiamare questa “fine” conclusione, perché non conclude ma apre, e allo stesso modo, non possiamo intitolare questo finale come Gran Finale in stile verdiano (pensiamo al finale dell’Aida, per esempio), ma piuttosto con una fine che sia più rispettosa di tutto quanto detto fino ad ora, adottando quindi il “nome” del quarto movimento della sesta sinfonia di Tchaikovsky, la Patetica, finale che si sgretola e si perde nel silenzio, come il nostro dire.

196 C. Wolff, *Cues. Writings & Conversations*, op. cit., p. 366. «Quale è stato l’effetto del suo lavoro sul mio? È, come niente altro, lì. Come un albero. Ci puoi fare affidamento».

Lui stà lì, come un albero. C'è sempre. Non invade, ma ci puoi sempre contare. Ecco Feldman. Ecco il suo lascito. Ancora, la stasi e la fermezza di un albero, un albero grande e grosso, che proietta una grossa ombra, sotto la quale rifugiarsi.

Qual'è il suo lascito? Cosa insegna? Cosa possiamo imparare?

«He's the only composer I know whose work seems made in a way that cannot be accounted for, explained, by any other means than the impossible one of becoming that composer oneself. He talked wonderfully, sharply, outrageously, but that wasn't quite his music. One thinks of the disparity of his large, strong presence and the delicate, hypersoft music, but in fact he too was, among other things, full of tenderness and the music is, among other thing, as tough as nail»¹⁹⁷.

Quale immagine migliore per congedarci dal nostro compositore? Uguale all'immagine da cui eravamo partiti, quella di un omaccione grande e grosso, ma che in realtà nasconde una grande tenerezza, che sempre riuscì a manifestare e rappresentare grazie alla sua musica aggraziata ma solida, così come aggraziate e solide sono le unghie.

Eccoci arrivati, finalmente giunti al coda della nostra musica, della nostra composizione. Molta strada abbiamo fatto, molte parole, molte musiche, molte note abbiamo sentito ed ascoltato. Abbiamo ascoltato melodie travolgenti che ci hanno colpito nel profondo, e

197Ivi, p. 368. «È l'unico compositore che conosco il cui lavoro sembra essere fatto in un modo che non può essere spiegato, chiarito, con nessun mezzo se non quello impossibile di diventare il compositore stesso. Parlava in modo magnifico, acuto, oltraggioso, ma quella non era la sua musica. Si pensa alla disparità tra la sua grande e grossa presenza e la sua musica soffice e delicata, ma nei fatti anche lui era, tra le altre cose, pieno di tenerezza, e la sua musica, tra le altre cose, era solida come le unghie».

anche canzonette sempliciotte che ci hanno quasi annoiato. E, come con qualsiasi musica, bella o brutta che sia, alla fine rimane soltanto una cosa, la fine stessa. Così eccoci qui, pronti, ad attendere che il sipario si richiuda, pronti ad alzarci e a tornare alla vita di tutti i giorni, pronti a lasciare il teatro entro cui abbiamo fatto la nostra esperienza.

È davvero questo quello che abbiamo imparato? Assolutamente no, se così fosse, non avremmo aggiunto nulla di nuovo o forse originale a quanto già da sempre sulla musica e sulla filosofia è stato detto. Piuttosto qui abbiamo in mente un finale che finale non è. Un finale che decade, si rende inudibile, ma pur sempre permane, come il discorso della montagna ricordato da Marconi. Un finale che si trasforma in inizio, che si apre, si moltiplica, ci trasporta nella vita, nel tempo, nello scorrere di altre melodie inaudibili perché silenti. Ma pur sempre vive e presenti. Un finale che non finisce, un finale inconcludente che ci trasporta nel fiume del sentire, ci riporta alla vita, e che ci fa comprendere che in realtà tutto il nostro viaggiare non è stato altro che un ritorno al luogo da cui siamo partiti. Il viaggio è finito sì, e non siamo nemmeno in un posto nuovo. Però il mondo è cambiato perché noi siamo cambiati. Inauguriamo ora un nuovo sentire memore di quanto imparato lungo tutto il suo peregrinare, un sentire che si è riempito gli occhi e le orecchie di arte, di quell'arte tanto inutile e silenziosa quanto imprescindibile e fondamentale.

Le cose alla fine non cambiano. Il mondo gira, il tempo scorre, la vita nasce e muore. Noi esistiamo. Però ora abbiamo capito una cosa essenziale. Abbiamo portato il nostro sentire al limite, per poi tornare alla sua origine, ora più pura e senza sovrastrutture. Ora sentiamo la vita in modo diverso, ora sentiamo il sentire stesso in modo nuovo, un sentire preculturale, non preconcelto né precostruito, ma che si basa sul vivere stesso, sul sentire, sul percepire. Ci apriamo nuovi al mondo, lo tocchiamo, lo vediamo, lo annusiamo, lo gustiamo, insomma, lo sentiamo sinesteticamente. Ce ne innamoriamo. E qui si apre la nuova e grossa voragine, qui nasce il distinguo che ci separa da un modo gretto e terreno di

considerare vita, musica, arte e tempo. Eppure questa voragine non esiste. È solo nella nostra mente. È tutta una questione di *come*. Ed è questo come che ci ha fatto imparare tantissime cose nuove oggi. Ed è questo come che ci ha fatto suonare e ascoltare. Ed è questo come di questo sentire che inaugura davvero uno spazio temporale ed un tempo spaziale nuovi, non definiti, ma limitrofi, non conclusi ma aperti, non determinati ma "Casuali". Alla fine è un mondo di relazioni, di vite, di note che si incastrano per fondarsi in quella melodia inudibile che è la vita stessa. Milioni, miliardi di note, eppure tutte indispensabili, tutte Evento, tutte figlie del Caso, eppure funzionali soltanto al luogo che occupano. Altrimenti sarebbe un'altra melodia

Non è che forse Heidegger allora aveva ragione quando, nel suo saggio *L'origine dell'opera d'arte*, diceva che è l'arte e soltanto questa che permette di fare esperienza vera e propria della verità, del suo essere evento, del suo rivelarsi, del suo emergere dall'ombra fitta del bosco nella chiarezza di una radura lucente ed abbagliante? Non è allora che l'arte, e per noi la musica, anziché passatempo, anziché elemento secondario rispetto alla vita, diventi invece l'elemento, ancor meglio, l'Evento essenziale per la vita stessa? L'arte ci fa scoprire, nel suo scoprirsi, rivelarsi, la verità, la verità del suo essere limitrofia, del suo essere incontro tra Terra e Mondo, del suo essere medium imprescindibile che dà statuto d'esistenza ad artista e opera d'arte. L'artista e l'opera d'arte non esistono senza l'arte, e l'arte non esiste senza artista ed opera d'arte. È sempre davvero interessante notare come le cose più importanti della vita, le cose davvero determinanti, eventuali, siano cose del tutto *Inutili*, o, ancor meglio, *inesistenti*, così come la musica e l'arte. Eppure le sentiamo.

E le sentiamo nel profondo, così come nel profondo sentiamo l'amore. Tutto sommato non abbiamo fatto che parlare della parte più abissale, umbratile e nascosta dei nostri precordi. Non abbiamo fatto altro che tentare di illuminare le tenebre inspiegabili del nostro sentire, le tenebre inenarrabili dei nostri sentimenti. Così musica, e arte, divengono senti-

menti: diventano manifestazioni tangibili, tattili, sensibili dell'inesistente, diventano immagine dell'infondato che ci sovrasta e ci circonda. Non lo possiamo spiegare, non lo possiamo comprendere, eppure c'è e lo sentiamo.

E così come sento una musica, io sento me stesso, nell'amare questa musica. Questa musica allora non diventa nient'altro che immagine vitale del sentire, dell'amare. E io amo in musica. Questo mi ha determinato, questo mi ha cambiato, e questo mi fa sentire, e sottolineo sentire, bene, entro me stesso, entro quello che faccio, suonando, entro quello che faccio, amando. E questo è l'unico punto d'accesso al disvelamento di quanto detto sopra, soltanto aprendosi nell'amore di questo sentire, abbiamo vero accesso ad una novità che solo la musica (in questo caso) può portarci. E questo è anche il punto di contatto tra musica e filosofia. Tutto questo pensare e sentire, lo sperimento, inarticolato in me stesso, ma diventa parola, diventa riflessione soltanto grazie ad un dire filosofico. Ed ecco perché mi sento, amatorialmente, filosofo e musicista. Non sono un professionista, ma la mia vita deve moltissimo e queste due "materie". Amo in musica, perché amo la musica, e amo la mia Mus(ica). Niente di più inesistente, niente di più effimero, eppure niente di più vitale ed essenziale. Ovviamente, per me, ma spero anche per altri.

La musica crea relazioni, è relazione, la musica permette d'amare in modo inspiegabile, permette di conoscere e sentire cose che, senza di lei, rimarrebbero inesistenti. Ecco il mio debito verso la musica, ecco perché ho bisogno di farla, ecco perché non posso rinunciarvi. La musica è amore se la si fa, così come si fa l'amore, lo si costruisce e lo si pratica.

Ripartiamo dunque, proprio da qui, da questa fine che è l'inizio, iniziamo tutto daccapo, ma con occhi, orecchie e cuore nuovi, puliti, pronti ad accogliere ciò che di bello accade, ma, ancor di più, pronti a fare.

BIBLIOGRAFIA**FONTI DIRETTE**

Baremboim Daniel, *Music quickens time*, trad. it. di Laura Nouliau, *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano, 2007.

Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris, 1889, tr. it. a cura di Pier Aldo Rovatti, *Opere 1889-1896*, Mondadori, Milano, 1986.

Borio Gianmario, Gentili Carlo, a cura di, *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, Carocci, Roma, 2007.

Bulgakov Michail, *МАСТЕР И МАРГАРИТА*, pubblicata postuma sulla rivista Moskva tra il 1966 e il 1967, tr. it. di Milly de Monticelli, *Il maestro e Margherita*, Bur, Milano, 2004⁸.

Cage John, *Conversing with John Cage*, a cura di Richard Kostelanetz, Limelight Editions, 1987, trad. it. di Franco Masotti, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma, 1996.

Cage John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1973.

Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Galiléé, Paris, 2006, tr. it. di Massimo Zannini, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006.

Donà Massimo, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano, 2007.

Fubini Enrico, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, 2003.

Galimberti Umberto, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Garda Michela, *L'estetica musicale del novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma, 2007.

Giannattasio Francesco, *Il concetto di musica in una prospettiva culturale*, in *Enciclopedia della musica*, tomo terzo, *Musica e culture*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 2003.

Give my regards to the Eighth Street, Collected writings of Morton Feldman, a cura di B. H. Friedman, Exact Change, Cambridge, 2000.

Lenzi Marco, *L'estetica musicale di Morton Feldman*, Ricordi LIM, San Giuliano Milanese, 2009.

Michielon Letizia, a cura di, *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

Natoli Salvatore, *Parole della filosofia o dell'arte del meditare*, Feltrinelli, Milano, 2004.

Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1987, trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino, 1989.

O'Doherty B., *Feldman throws a switch between sight and sound*, in "The New York Times", CXIII/38725 (2 febbraio 1964), sezione II.

Quirino Principe, *Musica*, Electa, Milano, 2010.

Schönberg Arnold, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1910, trad. it. *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano, 1963.

Wolff Christian, *Cues. Writings & Conversations*, MusikTexte, Köln, 1998.

BIBLIOGRAFIA CRITICA E D'APPROFONDIMENTO

Arte contemporanea, Uno. Anni cinquanta, La biblioteca di Repubblica-L'Espresso|Electa, Milano, 2008.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Bessler Heinrich, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il mulino, Bologna, 1997.

Borio Gianmario e Taglietti Gabrio, a cura di, *Itinerari della musica americana*, Lucca, una cosa rara-Lim 1996.

Borio Gianmario e Garda Michela, a cura di, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della percezione*, EDT Musica, Torino, 1989.

Borio Gianmario, a cura di, *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, Bologna e fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, 2003.

Dorfles Gillo, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino, 1980.

Dorfles Gillo, *Horror Pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelvevchi, Roma, 2008.

Fubini Enrico, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa, 2007.

Fubini Enrico, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973.

Heidegger Martin, *Der Ursprung des Kunstwekes*, Reclam Universal-Bibliothek, Ditzingen 1986, trad. it. di I. De Gennario, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano, 2000.

Hersch Jeanne, *Temps et Musique*, Le feu de nuit, Fribourg, 1990, trad. it. di Roberta Guccinelli, *Tempo e musica*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2009.

Imberty Michel, *Continuità e discontinuità*, in *Enciclopedia della musica*, tomo primo, *Il Novecento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 2001.

Jankélévitch Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris, 1961, trad. it. di Enrica Liasciani Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2007.

Kramer Jonathan D., *Il Tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, tomo secondo, *Il sapere musicale*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 2002.

Migliaccio Carlo, a cura di, *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET università, Torino, 2009.

Souvtchinsky Pierre, *La notion du temps et la musique*, in "Revue musicale", 191, 1939.

DISCOGRAFIA¹⁹⁸

Feldman Morton, *Duration 1*, per flauto, contralto, pianoforte, violino e violoncello, ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103, Peters, 1960.

Feldman Morton, *Durations 2*, per violoncello e pianoforte, ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103, Peters, 1960.

Feldman Morton, *Durations 3*, per violino, tuba e pianoforte, ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103, Peters, 1961.

Feldman Morton, *Durations 4*, per violino, violoncello e vibrafono, ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103, Peters, 1961.

Feldman Morton, *Durations 5*, per corno, vibrafono, arpa e pianoforte o celesta, violino e violoncello. ETCETERA KTC 3003; MODE RECORDS MODE 103, Peters, 1961.

Talking Heads, *Little Creatures*, Sire, 1985.

WEBLIOGRAFIA

Cage John, Intervista *In Love with another sound*,
www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M

¹⁹⁸ Discografia dei soli brani citati, per la discografia completa di Feldman si rimanda al citato libro di Marco Lenzi

Spettri musicali, *Il tempo di Feldman* (prima e seconda parte)

<http://www.steppa.net/html/musica/musica6.htm>

<http://www.steppa.net/html/musica/musica7.htm>

Cutruneo Aldo, *An abstract experience*,

<http://www.aldocut.it/cut/conf.pdf>

*COME LA MUSICA CAMBIA IL TEMPO:
MORTON FELDMAN*

UNA PRESEMMA	» 11
<i>ACCORDATURA</i>	
OVERTURE	» 15
<i>UN INIZIO</i>	» 17
1. Datum: data	» 17
2. Sfiurare la pelle	» 23
PRIMO ATTO	» 27
CAPITOLO PRIMO	» 29
<i>IN PRINCIPIO ERA IL VERBO</i>	

1. Quando l'inizio ebbe inizio » 29
2. Ritmo: Tempo » 33
3. Ritmo: musica » 41
4. I tempi della musica: storie » 50
5. Una musica dei tempi » 57

CAPITOLO SECONDO » 69

A TEMPO DI MUSICA

1. La carezza del tempo » 69
2. Cos'è il tempo? » 71
3. Uno sguardo più vicino a noi » 88
4. Il secolo lungo » 96
5. Ogni tempo a suo tempo: » 100
la formalizzazione primo-novecentesca
6. Il tempo oggi: i tempi » 108
7. Il giro di boa » 118

INTERMEZZO	» 129
<i>SPAZIO TEMPORALE. TEMPO SPAZIALE</i> »	131
1. Il luogo comune...	» 131
2. ...genesi e sviluppo	» 135
3. "L'opera musicale" nell'era della sua riproducibilità tecnica	» 142
SECONDO ATTO	» 151
CAPITOLO PRIMO	» 153
<i>UNA VITA SENZA BACH E BEETHOVEN</i>	
1. Come e chi	» 153
2. Profilo biografico	» 158
3. La scena del crimine	» 160
4. Cos'è la nuova musica?	» 173
CAPITOLO SECONDO	» 191
<i>L'INAUGURAZIONE DI UNO SPAZIO: IL "TRA"</i>	

1. La realtà della musica: inbetween-ness	» 191
2. Ascolto visivo: colore e attacco	» 195
3. Esperienza astratta	» 211
 CAPITOLO TERZO	» 223
<i>L'INAUGURAZIONE DI UN TEMPO</i>	
1. Il tempo della tela, lo spazio della musica	» 223
2. Meridiana e orologiai	» 226
3. Durations	» 237
4. Stasi: Rothko	» 244
 FINALE: ADAGIO LAMENTOSO	» 251
<i>UNA FINE</i>	» 253
1. Coda	» 253
 BIBLIOGRAFIA	» 259

Oh grazie alla Musica
in tutto e per tutto.
A chi la musica me l'ha fatta fare e imparare
A chi me l'ha fatta amare
A chi me la fatta studiare
A chi me la fa vivere

Grazie Mamma e Papà, grazie Buba,
grazie Zia, grazie Chiara.

Grazie a tutti i maestri da cui ho imparato tutto ciò.
Grazie a tutte le orchestre, bande e formazioni che mi
hanno permesso di vivere e crescere in musica.
Senza tutto ciò, beh, io non sarei

E grazie quelle amicizie che, qui, sanno di essere tirate in ballo

