

## NOTE SU ALCUNE TENDENZE COMPOSITIVE CONTEMPORANEE

di Moreno Andreatta

### Premessa

I sette compositori dei quali cercherò di mettere in evidenza qualche aspetto che spero possa essere utile al progetto *L'Arte Innocente*, rappresentano, nella maggior parte dei casi, ciò che di più lontano vi può essere dalle mie ricerche e competenze attuali. Ed è forse questo che mi ha spinto maggiormente ad aderire ad un progetto del quale mi sembra di cogliere l'importanza nel panorama degli studi musicologici in Italia ma rispetto al quale ho l'impressione di non essere riuscito ad andare al di là dello spettatore, per quanto attento e motivato. È indubbio che un progetto del genere richiede(va) una stretta collaborazione innanzitutto con i compositori, soli depositari di un sapere musicale del quale si cercherà di portare alla luce gli aspetti forse più appariscenti attraverso un'indagine che è inevitabilmente destinata a privilegiare alcune chiavi di lettura trascurando, probabilmente, gli elementi essenziali di ogni singolo percorso compositivo. Sento quindi innanzitutto il dovere di scusarmi con quei compositori dei quali non ho saputo cogliere gli elementi a loro avviso essenziali e sui quali ho applicato delle categorie e delle metodologie che probabilmente male si prestano a coglierne la singolarità. Questi elementi saranno probabilmente considerati marginali da quanti seguono da lungo tempo compositori dei quali, lo dico con estrema sincerità, devo a Renzo Cresti e a questo progetto la scoperta e l'affascinazione. Resta la speranza che questi pochi elementi possano offrire ai curatori del progetto e agli altri saggisti spunti per rivedere, o riascoltare, alcune fra le tematiche proposte che mi sembrano, tuttora, aperte a nuove interpretazioni.

Cercare un filo rosso che lega tendenze espressive ed esiti compositivi così differenti, quali quelli rappresentati dai sette compositori in esame, è senza dubbio un'impresa pericolosa. Nulla permette infatti

di scorgere, ad un primo e superficiale esame dei differenti percorsi compositivi, dei punti di contatto significativi fra compositori che affondono le radici, innanzitutto, in tradizioni culturali alquanto eterogenee. La tradizione mitteleuropea, in un senso ben più profondo rispetto all'uso spesso stereotipato dell'aggettivo applicato alla musica e all'arte in generale, rappresenta idealmente un punto di riferimento per quanti, come Giampaolo Coral, Gianvincenzo Cresta o Biagio Putignano, si ricollegano, all'esperienza della seconda scuola di Vienna, alla quale attingono con motivazioni e risultati compositivi differenti. Seguendo questo primo tentativo di tipologia, non vi è dubbio che la posizione diametralmente opposta è occupata da quei compositori, come Nicola Cisternino e Mario Cesa, che sono accomunati non solo dal fatto di avere una formazione musicale di tipo non-academico ma anche da un interesse costante verso la cultura popolare e le tradizioni extra-europee. Restano due compositori, Fernando Mencherini e Gianfranco Pernaiachi, che sembrano costituire isole a parte non solo per quanto riguarda il rapporto con tradizioni culturali o con la cosiddetta storia della musica, ma innanzitutto perché incarnano due visioni antitetiche rispetto ad una stessa problematica che affonda le proprie radici nella storia del pensiero filosofico e scientifico occidentale. Una prima tendenza, che ritroviamo in Gianfranco Pernaiachi, considera l'arte come indissolubilmente legata alla filosofia e privilegia del sapere scientifico quegli aspetti mistici ed esotericoc-numerologici che dai tempi di Pitagora hanno periodicamente trovato nella musica un terreno particolarmente fertile. Nella direzione opposta si muovono quei compositori, come Fernando Mencherini, che sembrano coscienti dell'esistenza di un parallelismo fra l'evoluzione della scienza da un lato e l'evoluzione della tecnica compositiva e della riflessione musicale dall'altro lato. Nelle pagine che seguono cercheremo di sviluppare brevemente la tipologia precedente cercando di mettere in evidenza alcuni elementi ricorrenti che potrebbero suggerire l'esistenza di un filo rosso col quale tessere una lettura unitaria dei sette compositori in esame.

### Giampaolo Coral

Una delle esperienze centrali nella storia del Novecento musicale in Europa è senza dubbio rappresentata dalla cosiddetta seconda scuola di Vienna, non solo come momento storico ma soprattutto come movimento di idee che ha avuto una notevole influenza su più gene-

razioni di compositori italiani. Giampaolo Coral è senza dubbio fra le figure che sono state maggiormente marcate, per ragioni non solo geografiche, da questa importante tradizione culturale. Viene spontaneo parlare di dimensione “mitteleuropea” nella produzione artistica di Coral, benché il compositore triestino tenda spesso a mettere in discussione la pertinenza musicale, oggi, del termine ‘mitteleuropeo’, che egli considera indissociabilmente legato all’esperienza (conclusa) di Darmstadt. Quest’esperienza, ed in particolare la lezione weberniana, influenza la prima fase dell’attività compositiva di Coral che attribuisce al concetto di “intervallo” una posizione privilegiata nell’organizzazione della forma musicale. È interessante seguire l’auto-analisi che il compositore fa di questo primo periodo in uno scritto rimasto inedito nel quale il compositore riprende il titolo della psico-musica<sup>1</sup> *Demoni e fantasmi notturni della città di Perla* (1997) aggiungendo un sottotitolo che rende ancora più esplicita l’allusione ad una tradizione mitteleuropea: “Biografia di Emilio Musul, un compositore”. L’aspetto biografico è in realtà un pretesto per introdurre alcuni elementi (auto)analitici rispetto ad una tecnica compositiva che si è radicalmente evoluta nel corso degli anni. Un primo periodo riguarda la cosiddetta “fase dell’oggettivazione”, scandita da brani quali la *Composizione per violoncello e pianoforte* (1974), *Variazioni per due pianoforti su una serie di Schönberg* dell’anno successivo e culminata nella “*Seconda sonata per pianoforte*” (1979), sottile allusione ad una composizione di Pierre Boulez che rappresenta, agli occhi del compositore triestino, la massima forma di oggettivazione in musica. Una seconda fase è rappresentata da un periodo, quale quello degli anni ’80, nel quale la componente soggettivistica assume una posizione sempre più centrale in quello che il compositore definisce come il “fantasma della dualità” soggetto-oggetto. Questo processo di de-oggettivazione progressiva dell’atto compositivo segna l’abbandono definitivo del riferimento alla tradizione post-weberniana ed una messa in discussione del linguaggio come categoria conoscitiva. Si tratta di un altro aspetto, forse meno evidente, di una tradizione mitteleuropea che continua a guidare le scelte compositive di Coral, come lo stesso autore ci suggerisce citando, sempre nel medesimo scritto autobiografico, la lettera immaginaria di Hugo von Hofmansthal a Lord Chandos. Nella lettera, lo scrittore austriaco parla di *Anfechtung*

<sup>1</sup> Il termine è una trasposizione musicale di un procedimento stilistico sviluppato da Alfred Kubin in ambito grafico/letterario e caratterizzato, secondo le indicazioni del compositore, da un’accentuata frantumazione e da un carattere visionario.

per definire l'inquietudine e il disagio della parola, un disagio che può spingere l'immaginazione e la tecnica compositiva verso territori nei quali centrale diviene la componente esoterica e simbolica.<sup>2</sup> Si veda, per esempio, l'uso di elementi simbolici nell'opera *Mr. Hyde* (1986) nella quale i numeri non vengono più assunti quali strumento d'organizzazione formale ma diventano ingredienti dell'arcana organizzazione dell'Universo, un po' come gli «elementi che compongono la droga dell'identità» del laboratorio di Mr. Hyde. Questa crisi dell'identità, che allontana ancor più il compositore dall'esperienza post-weberniana della prima fase, trova nel sogno un'ulteriore forma espressiva, come testimoniano i lavori degli anni '90, primo fra i quali la psico-musica su disegni di Alfred Kubin alla quale si è già fatto riferimento. Il carattere onirico, ed i numerosi riferimenti ad elementi esoterici, è in fondo un mero pretesto per indagare i meccanismi che sottendono l'attività compositiva. «L'opera che l'artista produce – si chiede Coral – s'inserisce in questa realtà (dei sensi)? Oppure c'è un'«altra parte»? Una parte in cui i sensi, le opinioni, il pensiero non hanno alcuna importanza. Una dimensione strana che ci appare quando, privi di volontà, ci abbandoniamo al Sogno, pur essendo vivi». Si è senza dubbio tentati di vedere una forte dicotomia fra un'attitudine oggettivante, quale quella che caratterizza tutta la prima fase della produzione musicale di Coral, e la dimensione onirica presente nelle opere più recenti. Ma un'indagine più fine mette in evidenza l'esistenza di una simbiosi profonda fra struttura e simbolo, una simbiosi che sembra essere facilitata dall'uso di alcune «costanti simboliche», come le definisce il compositore triestino, all'interno di opere appartenenti a periodi differenti. Una tipica «costante simbolica» ricorrente è offerta dal cosiddetto «accordo di purificazione», un accordo formato dalla giustapposizione speculare di due intervalli di quarta ad una distanza di una sesta minore (Si<sub>b</sub>-Fa giustapposto a Si naturale-Fa<sub>♯</sub>). Si tratta di un accordo che ben si presta ad interpretazioni simboliche, come il tema della morte e della purificazione che ritroviamo innanzitutto nelle composizioni della fine degli anni Sessanta ed inizio anni Settanta (quali il *Requiem per Jan Palach*, il *Magnificat*, *Le Beatitudini*, *Favola* e la *Seconda Sonata*). Ma il tema della morte e l'uso simbolico dell'accordo di purificazione, soprattutto

<sup>2</sup> La fuga dalla realtà oggettiva alla ricerca di una dimensione simbolica, spesso intrisa di elementi esoterici, rappresenta un aspetto comune ad altri approcci compositivi. Torneremo in seguito su questo tema, in particolare attraverso l'analisi dei rapporti fra filosofia, poesia e musica in Gianfranco Pernaichi.

attraverso la metafora del viaggio e della “trasformazione” di una materia originale, percorre le opere degli anni Ottanta (*Modulazioni*, *Mr. Hyde*,...) sino alle composizioni più recenti, quali il *Requiem* per orchestra ed i *Miraggi di luce* per flauto. D'altra parte, la capacità evocativa, dal punto di vista simbolico ed espressivo, di strutture musicali e tecniche compositive care ad una tradizione culturale che affonda le radici nell'esperienza della seconda scuola di Vienna, sembra essere un elemento che accomuna l'esperienza estetica del compositore triestino ad altre tendenze più recenti della musica contemporanea italiana, come ad esempio quella di Gianvincenzo Cresta e di Biagio Putignano. Vi è però una differenza essenziale fra la riflessione di questi due compositori e l'influenza che la tradizione post-weberniana esercita sul compositore triestino. L'auto-analisi di Coral, dalla quale abbiamo cercato di trarre alcuni elementi significativi, non sembra dare spazio ad un parametro musicale che è invece al centro della ricerca musicale di Gianvincenzo Cresta e Biagio Putignano. Si tratta del parametro “timbro” che, come le strutture accordali care a Coral, è da un lato materia oggettiva dal grande potere evocativo ma rappresenta, nello stesso tempo, uno degli elementi musicali più sfuggenti. Ed è attorno a questo parametro che Gianvincenzo Cresta e Biagio Putignano concentrano e fanno propria l'attitudine costruttivistica di una certa tradizione compositiva, peraltro già sensibile all'elemento timbrico, che ha avuto probabilmente in Anton Webern uno dei massimi rappresentanti.

### Gianvincenzo Cresta

L'elemento strutturale è per Cresta l'architettura necessaria sulla quale fondare una ricerca musicale capace di sfruttare pienamente la ricchezza del parametro timbrico. Una delle tecniche impiegate dal compositore consiste nel creare una stratificazione della forma musicale, attraverso la quale gli stessi elementi possono assumere una diversa funzione espressiva. Questa sorta di «profondità formale», come la definisce lo stesso Cresta, permette di passare con continuità dall'elemento in funzione di “sfondo” all'elemento musicale avente funzione di “figura”. Si tratta di un caso particolare di una dicotomia che nel corso soprattutto del XX secolo ha interessato non solo la musica (si pensi alla teoria della *Gestalt* ed ai diversi piani della percezione visiva) e che permette di rendere intellegibile, nell'ascoltatore, un particolare elemento timbrico presente in uno degli “strati” della com-

posizione. Ne è un felice esempio il brano *La scia: è una stella* per quartetto d'archi (2000) nel quale una tavolozza estremamente ridotta di *modes de jeu* viene esaltata grazie ad un processo di stratificazione formale. Ed in tutte le composizioni di Cresta la forma appare come l'elemento al quale il parametro timbrico è inevitabilmente destinato a ricollegarsi. Non stupisce quindi l'uso di tecniche e procedimenti compositivi tradizionali, come in un brano dalle raffinate sonorità microtonali – *Apophthegmata* per orchestra d'archi (1998) – che sviluppa il materiale armonico contenuto in una struttura tetracordale attraverso la tecnica del canone. Ma l'aspetto probabilmente più interessante della ricerca formale del compositore avellinese consiste nella relazione fra la “struttura”, intesa come dato oggettivo, e la “memoria”, momento attraverso il quale la forma (ri)vive nell'ascoltatore. Questo aspetto è sviluppato nel recente brano *Sospesi (anonimi, diseredati, poeti)* per flauto (2001) nel quale la tecnica della ripetizione e della variazione si appoggia su una organizzazione *hors temps* della composizione, realizzata attraverso un'utilizzazione di diagrammi formali in rapporto alla percezione musicale. È indubbiamente una tappa significativa nel percorso creativo di un compositore che non rinuncia al potere seduttivo della forma ma che, al contrario, costringe l'astrazione a prendere in conto una dimensione temporale capace di trasformare non solo il lavoro compositivo in «forma della memoria», per riprendere una felice espressione dello stesso Cresta, ma, verrebbe da aggiungere, la struttura musicale in una sorta di “memoria della forma”.

### Biagio Putignano

La stessa attenzione per gli aspetti formali e timbrici della composizione musicale anima l'attività di un compositore, Biagio Putignano, che non nasconde la grande importanza, nell'elaborazione della propria estetica musicale, di un approccio di tipo “strutturalistico”, quale quello che si è venuto a creare storicamente in Europa in seguito all'esperienza di Darmstadt. Come nel caso di Cresta, il compositore pugliese parte dal concetto di “forma” come dato oggettivo sul quale fondare la propria tecnica compositiva. Anche in questo caso è il timbro l'elemento sul quale si concentra l'attenzione del compositore e la forma non è mai, per ammissione dello stesso Putignano, «il risultato di anonimi procedimenti meccanici, ma il frutto di un complesso, articolato, multidimensionale processo temporale». Questo processo è

gestito, come nel caso di Cresta, attraverso il ricorso a rappresentazioni diagrammatiche, sorte di architetture parametrizzate di un processo compositivo del quale la partitura rappresenta uno dei possibili modi di realizzazione. Si tratta di un'idea che è stata sostenuta a più riprese da vari compositori nel corso del xx secolo, ed in maniera sistematica da Iannis Xenakis, la cui abbondante riflessione teorica e produzione musicale testimonia dell'importanza della fase di rappresentazione simbolica nel processo compositivo.<sup>3</sup> E Putignano risente, a nostro avviso, della rivoluzione musicale operata da Iannis Xenakis non solo per l'importanza assunta dall'organizzazione *hors temps* degli avvenimenti sonori ma soprattutto nella consapevolezza che quest'organizzazione resta vuota se il compositore si ferma a questo stadio, rinunciando così a mettere in relazione, magari attraverso un altro tipo di diagramma, spazio e tempo musicali. Come ha ben messo in evidenza il compositore e teorico francese Hugues Dufourt, «ogni forma trae la propria necessità nel campo delle forze da essa distribuite nel tempo. In questo modo la forma [...] non è separabile dal processo dinamico dal quale è stata generata».<sup>4</sup> A riprova della pertinenza di quest'osservazione, soprattutto rispetto all'estetica musicale elaborata da Putignano, si prenda, ad esempio, il brano *Il Respiro del Cielo* (2000) per quartetto d'archi, nel quale l'apparente brulichio caotico che nasce da superposizioni poliritmiche di *modes de jeu* differenti e di arborescenze sonore di xenakiana memoria è in realtà organizzato nei minimi dettagli. L'organizzazione formale, che è presumibilmente il frutto di una sapiente rappresentazione diagrammatica, non è però fine a se stessa, ma è tramite per poter operare, in modo cosciente, sul fattore timbrico. Ne è un esempio ancora più significativo il brano *Passaggi di pietra* per ensemble nel quale l'organizzazione rigorosa dei numerosi glissandi, che possono ispirarsi alle sonorità xenakiane di brani come *Nomos Alpha*, crea in realtà un universo timbrico del tutto originale. Ci stupisce che il recentissimo ciclo dei *Commentari*, in particolare i *Cinque Commentari* per pianoforte (2003), nei quali Putignano testimonia una sorta di debito intellettuale verso alcune figure centrali del Novecento (Schönberg,

<sup>3</sup> Si pensi, per esempio, a brani come *Herma* per pianoforte basato su un diagramma di tipo insiemistico o ancora *Nomos Alpha* per violoncello, pezzo nel quale la forma nasce da una generalizzazione del procedimento di costruzione di una serie di Fibonacci applicata, in questo caso, al gruppo di trasformazioni di un cubo nello spazio.

<sup>4</sup> HUGUES DUFOURT, "La dialettica del suono manipolato", in *Musica, potere, scrittura*, Ricordi, LIM, 1997, p. 320.

Gentilucci, Stockhausen, Fedele e Cage), non rechi traccia, apparentemente, dell'influenza esercitata da Xenakis sul compositore leccese. Ma la lista precedente non può che rappresentare un breve frammento rispetto a tutti quegli autori che hanno influenzato, in momenti diversi, l'universo musicale di Putignano. E così tecniche compositive rinascimentali, quali la talea, il bicinium, la passacaglia o l'intonazione, si ritrovano, trasfigurate e proiettate in quella che Putignano chiama la «dimensione entropica tipica del pensiero odierno», in brani come le *Cattedrali di silenzio* (2001). In fondo la stessa riflessione del compositore sulla polifonia, che egli propone di ripensare come «contrappunto di masse sonore» oltre che di elementi musicali elementari (quali le durate e le altezze), prende avvio da un'attenzione tutta particolare rivolta verso il suono come fenomeno complesso, difficilmente riconducibile ad una semplice somma di elementi costituenti. Il suono diventa così «processo» più che «oggetto», una posizione che dopo esser stata affermata con forza da Varèse e soprattutto da Xenakis, è divenuta in seguito l'idea-guida di varie tendenze musicali contemporanee, a partire dai rappresentanti della cosiddetta musica spettrale.<sup>5</sup>

### Nicola Cisternino

È senza dubbio fra i compositori che hanno maggiormente saputo cogliere la vastità dell'orizzonte filosofico aperto dalle riflessioni sul suono nel corso del xx secolo. Cisternino, un po' come Varèse, e ancor più Xenakis, ha una formazione anti-accademica, una caratteristica che lo accomuna inoltre ad altri compositori italiani dalla forte attitudine sperimentale, primo fra i quali Mario Cesa. Ma lo «sperimentalismo», termine che taluni, come Varèse, considerano estremamente riduttivo rispetto all'autentica attività compositiva, si nutre in Cisternino di riferimenti filosofici e culturali ben diversi da quelli di Cesa, pur attribuendo la stessa importanza alla rappresentazione grafica di tipo non tradizionale della musica. Ma al di là (o al di qua) di ogni forma di notazione, che resta di fatto una convenzione culturale, vi è, secondo Cisternino, il «suono» inteso come ricettacolo di

<sup>5</sup> In un saggio intitolato «Per una genesi del suono», apparso originariamente nei *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* alla fine degli anni Settanta, il compositore francese Gérard Grisey suggeriva che «la scelta fondamentale del compositore attuale sta proprio nel determinare da quale figura sonora il suono derivi e verso quale figura sonora si diriga».



intelligenza che si “corporifica”, secondo una felice espressione del logico e filosofo polacco Hoene Wronski, nella musica. Ed il suono è ciò che si nasconde non solo all’interno delle note musicali, come diceva Scelsi, ma in ogni fenomeno fisico/acustico del quale la scrittura non può che offrire una rappresentazione estremamente limitata. Questo rapporto nuovo col suono, “fino alle soglie della trascendenza” rappresenta, secondo Cisternino, ciò che accomuna i percorsi creativi di compositori appartenenti a tradizioni culturali diverse, da Debussy a Scelsi, passando per Ives, Varèse, Cage, Nono, Xenakis. Ma queste tappe, che scandiscono un’evoluzione inesorabile del linguaggio musicale tradizionale, si muovono in realtà, secondo il compositore veneziano, «verso una sorta di emancipazione *sensibile* del suono, un percorso dovuto ad un ripensamento totale delle categorie spazio-temporali dell’universo culturale occidentale». <sup>6</sup> Questo spiega il duplice interesse da parte di Cisternino per partiture grafiche in grado di frantumare le categorie musicali tradizionali e, d’altro canto, l’interesse profondo per espressioni e tradizioni culturali nelle quali la notazione è impotente di fronte al carattere fondamentalmente orale del gesto musicale. Alla prima categoria appartengono le esperienze grafiche dell’inizio degli anni Ottanta che si sono concretizzate attorno ai cosiddetti *Graffiti sonori* (1980-1985). Ma la tecnica dei *Graffiti sonori* attraversa le esperienze degli anni Novanta e trova nuove possibilità di espressione grazie alla versatilità del sistema UPIC, concepito e realizzato da Iannis Xenakis per facilitare la rappresentazione di fenomeni acustici difficilmente traducibili in notazione musicale tradizionale. Ma Cisternino non si accontenta delle possibilità offerte dall’informatica e concepisce una “metapartitura topografica” in grado di realizzare «un nuovo livello di ibrido scritturale del suono che [...] rende accessibili e funzionali in termini di partitura e di progettazione compositiva vere e proprie forme della visione». Si tratta, in particolare, del brano *Xöömij* (1997) che costituisce il primo canto di un progetto più ampio che prende spunto dagli scritti *Le Vie dei Canti* di Bruce Chatwin. In questo caso la triplice forma assunta dalla partitura, che si compone in realtà di tre “strati” (graffito sonoro, bozzetti, partitura grafica realizzata sul sistema UPIC), rende pienamente conto della difficoltà di un dialogo fra tradizioni culturali radicalmente diverse, quali quella occidentale e quella di certe popolazioni che abitano i paesaggi desertici australiani narrati da Chatwin. Allo stes-

<sup>6</sup> NICOLA CISTERNINO, “La partitura iconica... il gesto impossibile. Dal tempo necessario alla necessità del tempo”, *Graffiti sonori*, Luna Editore, 1997, p. 112.

so ciclo appartiene il brano *Aukele-Nui-A-Iku* (per gocce d'acqua, membrane e sistema UPIC). Si tratta di un lavoro che mostra la grande distanza che separa Cisternino da un altro compositore, come Pernaiachi, che pure condivide lo stesso interesse per gli elementi naturali, quali l'acqua, l'aria, la terra ed il fuoco. Come afferma Cisternino per bocca di Murray Schafer, «non esistono due gocce d'acqua con lo stesso suono»,<sup>7</sup> motivo per il quale l'impiego di elementi naturali in *Aukele-Nui-A-Iku* avviene attraverso un'esaltazione del comportamento irregolare, a discapito di ogni micro-simmetria eventuale. In fondo il silenzio della natura è brulichio costante e caotico di molecole, quanto di più lontano può esserci, come vedremo, dalla concezione del vuoto sonoro come silenzio interiore che domina in tutti i lavori di Pernaiachi. Ma l'esperienza compositiva di Cisternino pone soprattutto una questione di fondo sugli aspetti problematici della notazione musicale, in particolar modo quando questa entra in collisione con tradizioni culturali che hanno privilegiato la trasmissione orale rispetto all'«artificio della scrittura», per riprendere una celebre espressione di Dufourt. E non si tratta solamente di acquisire nuovi strumenti tecnico-espressivi. Secondo il compositore veneziano, le prospettive aperte dalla scrittura musicale coinvolgono soprattutto «le sfere più alte del *progettare* musicale poiché la scrittura è per la musica quello spazio percettivo di [...] contatto tra la proiezione concettuale del compositore e la sua integra realizzabilità progettuale».<sup>8</sup>

### Mario Cesa

Una riflessione simile, ma che conduce ad esiti compositivi ben diversi, è indubbiamente alla base del tentativo di Mario Cesa di rinnovare profondamente la dimensione grafica della scrittura tradizionale nell'atto compositivo. Si tratta di un compositore che, al pari di Cisternino, sembra mosso da una forte pulsione sperimentale, un atteggiamento che può anche in questo caso essere ricondotto ad una formazione di tipo anti-accademico. Come Cisternino, Cesa è attratto da espressioni culturali che non sono riconducibili alla tradizione colta occidentale. Ma a differenza del compositore foggiano, che trae ispirazione dai canti degli aborigeni australiani, Cesa sembra legato ad una

<sup>7</sup> MURRAY R. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, 1985, pp. 34-35.

<sup>8</sup> NICOLA CISTERNINO, *Graffiti sonori*, op. cit. p. 12.

dimensione più “paesana”, nella quale predomina il tema della festa, momento che sembra particolarmente idoneo ad essere caricato di valori simbolici. Nello stesso tempo la festa diventa metafora di un procedimento compositivo che ritroviamo in numerose partiture di Cesa e che consiste nel cercare di riprodurre il disordine tipico di ogni sistema caotico al fine di poterne controllare la macro e micro-forma. Il recente brano *Le storie di sempre*, per 30 timbri e 78 tessiture strumentali (1996-97) realizza pienamente il difficile tentativo, da parte del compositore, di caratterizzare da un punto di vista timbrico le diverse parti dell'orchestra. L'entrata progressiva e inesorabile dei vari strumenti, che caratterizza ad esempio il secondo movimento (*molto mosso*), è una metafora estremamente suggestiva del carattere attrattivo della festa che finisce per coinvolgere ogni musicista. Il carattere popolare emerge invece, ci sembra di poter dire, dalle numerose ripetizioni di uno stesso frammento che viene sottoposto a incessanti variazioni di agogica, sorta di tentativo di imporre un ordine ben preciso al caos che sottende ogni esperienza di festa. La ripetizione è una costante nella tecnica compositiva di Cesa che riesce attraverso l'affermazione di uno stile estremamente personale, a restare lontano dalle soluzioni tipiche di un certo minimalismo americano del quale non può condividere, per esempio, l'automatismo desumanizzante. Ne è un felice esempio il brano *Tre pezzi per un concerto in memoriam* per poliensemble strumentale (1989), nel quale le numerose ripetizioni svolgono funzioni diverse nelle differenti sezioni. Se infatti l'ostinato ritmico del primo pezzo (*Andante*) introduce il tema della morte come una sorta di riflessione speculare al tema della festa, le ripetizioni nel secondo pezzo (*veloce*) concorrono, secondo le indicazioni del compositore, a creare una sensazione di ossessiva caoticità. Da notare, sempre nello stesso brano, la tendenza a forzare il sistema verso spazi sonori completamente strutturati da un punto di vista geometrico. Sono i glissandi che formano progressivamente un mosaico armonico nel quale si innestano, in modo apparentemente libero, degli spazi vuoti, quasi a voler suggerire che la massima regolarità formale, quale quella comunemente associata all'idea del mosaico, può auto-distruggersi e ritornare caos per semplice eliminazione progressiva di tasselli. Un buco che si innesta progressivamente in un mosaico ordinato è un po' come un ingranaggio che si inceppa in un meccanismo perfetto. Si tratta di una metafora che troviamo all'opera in un brano come *Modulo* per disklavier (2001), che soltanto superficialmente può essere associabile all'esperienza minimalista. In realtà si tratta di una sorta di emulazione di un raffinato meccanismo ad orologeria che nella sezione finale (*con iro-*

*nia velocissimo*) si inceppa con una precisione scandita dal numero sempre minore di ripetizioni delle varie sezioni (dapprima cinque volte, poi quattro e così via sino alla fine del brano, momento nel quale la sezione viene enunciata una sola volta come sorta di sigillo finale ad un meccanismo votato alla morte). Si tratta di metafore che cercano di introdurre l'idea di perturbazioni aleatorie in un meccanismo rigoroso, naturalmente destinato a ripetersi *ad aeternum*. Ma le perturbazioni restano metafore, nel senso che Cesa, a differenza per esempio di Fernando Mencherini, non sembra interessato a spingere la riflessione verso le cause prime di questi fenomeni caotici.

### Fernando Mencherini

Il rapporto fra caos e composizione musicale è senza dubbio un tema che ha avuto, ed ha tuttora, un grande impatto su compositori spesso appartenenti a tradizioni e a scuole musicali differenti. Lo ritroviamo per esempio al centro del pensiero compositivo del rimpianto Fernando Mencherini, figura che è difficile ricondurre a scuole o tradizioni musicali ben definite. Rari sono i compositori che possono definirsi "eclettici" nel senso più nobile del termine, ed in maniera ben diversa da quell'etichetta che appare spesso uniformata da sterili posizioni post-moderne. Il carattere onnivoro dell'eclettismo di Fernando Mencherini, costantemente aperto alle forme e ai generi musicali più disparati (dalla musica sperimentale al free jazz, dal rock alla musica popolare o alla musica elettronica) sembra non avere molti precedenti nella tradizione musicale, non solo italiana. Ma al di là dei singoli generi musicali adottati dal compositore marchigiano nel corso di una prolifica attività compositiva che si staglia in meno di un ventennio, ci interessa sottolineare un aspetto che lo rende figura ancora più singolare nel panorama contemporaneo italiano. Mencherini ha condotto una riflessione estremamente originale sui rapporti fra arte e scienza ed in particolare fra composizione musicale e sapere scientifico. Non si tratta in questo caso di un'attitudine numerologico/esoterica di stampo neo-pitagorico, come la si può ritrovare in numerosi compositori italiani contemporanei, da Scelsi a Donatoni, ma piuttosto di una disposizione intellettuale che trova nel sapere scientifico una chiave di lettura per numerosi problemi legati alla composizione musicale. Abbiamo già citato i fenomeni caotici, verso i quali più di un compositore ha rivolto l'attenzione e che rappresentano un campo di indagine estremamente ricco e aperto a con-

tinue scoperte. Mencherini ha sviluppato una riflessione estremamente originale sul rapporto fra “caso” e “necessità musicale”, per giocare sul titolo di un celebre libro di Jacques Monod. Si pensi a lavori come *Caravan trio* per clarinetto, sassofono e pianoforte (1989) e soprattutto al brano *Un giardino a mente vuota* per arpa, strumenti a fiato e percussioni (1990), nel quale la coppia caso/necessità si applica alla trasformazione incessante della materia sonora. E la lista potrebbe continuare con numerose composizioni degli anni Novanta nelle quali la scienza, e la matematica in particolare, stimolano la fantasia di Mencherini, laddove le stesse sono spesso considerate antitetiche all'attività compositiva. Ne è un significativo esempio il brano *Divaricanto 3f* per sax baritono e pianoforte (1992), che esprime l'attenzione del compositore per la teoria della complessità, un approccio ai fenomeni naturali e conoscitivi che ha avuto una certa fortuna negli anni Sessanta, assieme alla teoria dell'informazione, ma della quale si comincia solo oggi a scorgere le potenzialità musicali.<sup>9</sup>

### Gianfranco Pernaiachi

Verso direzioni completamente opposte si muove, invece, Gianfranco Pernaiachi, compositore e poeta che incarna, indubbiamente, una delle tendenze più radicali della musica contemporanea. La posizione estetica di Pernaiachi solleva degli interrogativi che non possono certo trovare risposta in queste brevi righe. Poesia e musica sembrano infatti elementi indissociabili nel percorso umano di Pernaiachi e ci si può chiedere in che misura l'analisi della sua musica possa essere scissa da un riferimento sempre maggiore, soprattutto negli esiti compositivi più recenti, a quell'universo poetico che rappresenta forse la traccia “sensibile” più profonda del cammino umano del compositore. E se è vero che “ogni analisi musicale è una possibile mistificazione dell'oggetto sonoro”, come sottolinea Alessio Di Benedetto nell'introduzione ad un saggio che resta invece uno dei pochi tentativi di scindere la componente musicale da

<sup>9</sup> Un'approfondita analisi del concetto di complessità in musica da un punto di vista grammatologico e appercettivo è contenuta nella tesi di dottorato di Fabien Lévy: “Complexité grammatologique/Complexité aperceptive en musique: *Étude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l'écriture et la réception des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*” (IRCAM, EHESS. In preparazione).

quella poetica,<sup>10</sup> ci sembra evidente che la posizione filosofica di un lavoro come *Ora* (2002) solleva innanzitutto il problema dell'inutilità di un approccio analitico *puramente* musicale. L'analisi musicale tradizionale appare alquanto impotente rispetto alle sfide lanciate da un compositore che "coltiva il silenzio", un silenzio che, a differenza di quello espresso per esempio da Cisternino, non è quantificabile perché resta intimamente legato ad un'esperienza poetica. L'ascolto, che diventa categoria metafisica nella musica di Pernaïachi, aspira ad essere "sintetico" più che "analitico", in grado di cogliere il mistero profondo del suono che si fa musica, più che di parcellizzarlo e ridurlo a mera somma di componenti. "Porgo l'orecchio ai suoni della notte", ci suggerisce il poeta attraverso le voci recitanti in *Sillabe d'ombre* (1986-87)<sup>11</sup> e questo "porgere l'orecchio al suono" vuol dire innanzitutto comprendere un universo poetico che in-forma l'atto compositivo. Ci sembra quindi necessario interrogarsi innanzitutto sul "senso" delle parole nell'attività del poeta Gianfranco Pernaïachi e cercheremo di farlo brevemente prendendo in prestito un'immagine suggerita da Federico Ballanti nel bel saggio sulla "molteplicità di significati delle parole poetiche".<sup>12</sup> Poesia e musica realizzano, ciascuna nei modi che le sono propri, quella che Heidegger definisce un'"ambiguità ambigua" che non è semplicemente *pluralità indeterminata* bensì *molteplicità di significati*. L'ascolto musicale, così come la fruizione poetica, è quindi un percorso possibile all'interno di una polisemia che è intrinsecamente ambigua. Ci sembra una chiave di lettura che ben si presta a spiegare lo smarrimento che accompagna l'ascolto della musica di Pernaïachi. E se è vero, come sostiene Ballanti, che nelle poesie di Pernaïachi le parole "agiscono da grimaldelli dell'inconscio, da chiavi del silenzio", ci sembra che siano queste stesse parole, in fondo, a guidare l'ascolto della sua musica. Le parole del poeta operano spesso attraverso un procedimento di "usura del senso", per riprendere una felice espressione di Ballanti, ovvero attraverso una «lenta, costante, ripetuta azione di penetrazione dentro il senso, fino ad esaurirne ogni possibile lettura usuale».<sup>13</sup> Si tratta di un procedi-

<sup>10</sup> A. DI BENEDETTO e S. RAGNI, *La ferita e l'accoglienza. Poesia e musica nell'opera di Francesco Pernaïachi*, Edizioni Essegi, 1992.

<sup>11</sup> G. PERNAÏACHI, *Sillabe d'ombre*, Recitativo III per due voci recitanti e pianoforte.

<sup>12</sup> F. BALLANTI, "Dell'ambiguità ambigua", in G. PERNAÏACHI, *Nel riverbero del nome*, Edizioni Tracce, 1994, pp. 37-64.

<sup>13</sup> F. BALLANTI, "Dell'ambiguità ambigua", *op. cit.*, p. 42.

mento che trova una trasposizione naturale nella musica (e nell'esperienza dell'ascolto della musica) di Pernaichi. Si prenda, per esempio, la tecnica del ribattuto in composizioni come *Abendlied* per chitarra (1975) e *Abendland* per pianoforte (1990, rev. 1995), che rimanda in maniera estremamente suggestiva alla metafora del "grimaldello dell'inconscio", scavo psicologico e polisemico dentro ogni singola nota la quale, ci spiega Pernaichi, «rintoccherà nitida e *unica*, lasciandosi<sup>14</sup> tutto il tempo che occorre per irradiare la sua bellezza, la sua fascinazione di suono puro». <sup>15</sup> In altri brani, come per esempio *Nel tempo e nella ragione*, per orchestra (1982), l'"ambigua ambiguità" si realizza attraverso il *frammento*, una nozione che assieme all'*aforisma* ed all'*epifania*, permette, secondo alcuni commentatori, di caratterizzare le tre fasi essenziali della musica di Pernaichi. <sup>16</sup> E così come i frammenti poetici rappresentano «organismi in sè conclusi nonostante gli scivolosi, ombrosi e frastagliati confini della loro significazione semantica», <sup>17</sup> la frammentarietà in musica può contribuire a costruire quella *molteplicità di significati* nella quale l'ascolto individuale emergerà in tutta la sua singolarità. È la sensazione che proviamo di fronte ad un brano come *Nel tempo e nella ragione* per orchestra (1982) nella quale i vari "frammenti sonori" si susseguono, in un tragitto circolare che identifica punto iniziale e punto finale, e appaiono scanditi da silenzi accuratamente calcolati. "Da silenzio a silenzio", ci dice il poeta Pernaichi, e non sorprende che verso il silenzio come categoria compositiva ed esistenziale naufraghi dolcemente l'ultimo lavoro del compositore romano, intitolato *Ora* (2002). Si tratta di un "unico flusso" di due ore, dominato da un silenzio dal quale emergono, puntualmente, sonorità naturali tratte dai quattro elementi empedoclei (acqua, aria, terra e fuoco). Vi è uno "scrivere *a partire dal silenzio*" ed uno "scrivere *in silenzio*", come suggerisce Renzo Cresti nel breve saggio "Silenzio in fiamme". <sup>18</sup> Ma vi è soprattutto uno scrivere *il silenzio*, ovvero, giocando su un'espressione dello

<sup>14</sup> e lasciandoci...

<sup>15</sup> Citato da A. DI BENEDETTO e V. FIORE, *Due studi*, ed. Carish, 1994, p. 168.

<sup>16</sup> Si veda soprattutto il saggio recente di M. PORZIO, *La malinconia dello "sguardo postumo" nella musica di Gianfranco Pernaichi*.

<sup>17</sup> F. BALLANTI, "Dell'ambiguità ambigua", *op. cit.*, p. 44.

<sup>18</sup> Tratto da "Silenzio fiammeggiante" (la solitudine come spazio della scrittura) e ripreso nel libretto che accompagna il doppio CD edito dalla *ants* di Roma.

stesso Cresti, passare dall'udibile all'in-audibile, sconfinando in ciò che per i meno "assorti", per usare un termine caro al poeta, resterà inaudito. "Forse la cosiddetta 'musica' non è lì ove crediamo", ci suggerisce Pernaichi. L'esperienza poetica e musicale del compositore romano ci insegna soprattutto che porrendo l'orecchio al "silenzio ascoltabile" è possibile cogliere quell'"invocazione che, al fondo, permea del proprio mistero ogni atto creativo, costringendolo ad un'in-faticabile interrogazione".