



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Scuola di scienze umanistiche

Laurea in filosofia

**LA CONCEZIONE DEL TEMPO
NELLA MUSICA CONTEMPORANEA**

Relatore: *Chiar.mo Prof. Oscar Meo*

Candidato: *Francesco Denini*

Correlatore: *Chiar.mo Prof. Raffaele Mellace*

Matricola: 1107009

ANNO ACCADEMICO 2014 - 2015

LA CONCEZIONE DEL TEMPO NELLA MUSICA CONTEMPORANEA

Indice	3
PREFAZIONE	7
Il tempo musicale tra forma e storia	7
Un <i>point de vue</i> leibniziano	9
Suono e tempo, natura e mondo: tra catastrofi categoriali e significazione dinamiche	12
IL TEMPO MUSICALE : UNA QUESTIONE NOVECENTESCA	17
Introduzione	19
<i>CAPITOLO I : PRIMA DEL 1945</i>	23
Stravinskij : il tempo come costruzione	23
Schoenberg : il tempo come espressione	29
Bartók : il tempo come <i>natura naturans</i>	34
Debussy : il tempo come evento	39
Ravel : il tempo come estensione	44
Skrjabin: il tempo come creazione	49
Strauss : il tempo come destino	54
Mahler : il tempo come memoria	60
Ives : il tempo come libertà	65
Berg : il tempo come entropia	69
Webern : il tempo come idea	74

<i>CAPITOLO II : DOPO IL 1945</i>	79
Varèse : il tempo come campo spazio-temporale	79
Messiaen : il tempo come epifania	84
Boulez : il tempo come struttura	89
Carter : il tempo come articolazione	94
Xenakis : il tempo come progetto	98
Stockhausen : il tempo come relazione	103
Cage : il tempo come apertura	108
Nono : il tempo come differenziale	113
Ligeti : il tempo come <i>forma fluens</i>	118
Berio : il tempo come significazione	121
Ferneyhough : il tempo come traccia	128
IL TEMPO MUSICALE PER L'ENSEMBLE L'ITINÉRAIRE	133
1973 : <i>“La révolution des sons complexes”</i>	135
<i>Ars et Scientia</i> : musica e acustica	148
Armonia del tempo	151
Razionalità del mondo e realtà del suono	155
Dinamica e simbolo nel suono	161
Forma e parametri interdipendenti	165
Dalla forma al formalismo	163
Teoria del tempo ontologico-formale	167
ed estetica del tempo epistemico-dinamico	

Serialismo, Informatica, Spettralismo	175
Serie e rumore	175
Mente e corpo	179
Tristan Murail : timbro come metafora della composizione	184
Tutt'attorno a " <i>Time and again</i> " (1986)	184
Monade: 1 - Dal segno al numero	190
Monade: 2 - Dal mondo come campo pluriprospectico alla natura come intuizione complessiva	193
Monade: 3 - Dal discreto al continuo	197
Gérard Grisey : " <i>Tempus ex machina</i> "	201
Ordine e disordine	201
Le ragioni dell'infinito	205
Corpo e mondo : dal neoplatonismo all'estetica tedesca	211
Hugues Dufourt : " <i>L'ordre du sensible</i> "	217
Empirismo e calcolo infinitesimale	217
Mente e mondo : teoria musicale e inconscio	222
Michaël Lévinas : storia, scrittura e materia	229
" <i>La fêlure du son</i> " - tra corpo e natura	229
Dall'estetica classica all'estetica dei Lumi	238
La rete cosmica e " <i>La memoire créatrice</i> "	239
Bergson, Valéry e la memoria moderna	239
Mente e Natura : dinamismi, complessità, catastrofi categoriali - ontologie	245
CONCLUSIONE	251
Bibliografia	265
Partiture; siti web	283

PREFAZIONE

Il tempo musicale, tra forma e storia

Molti compositori del Novecento hanno approfondito gli aspetti temporali relativi alle strutture musicali e al suono per ragioni non di rado comparabili con quegli stessi stravolgimenti scientifici e filosofici che hanno al contempo animato il dibattito sulla natura e l'esperienza del tempo. Che la *durée* sia sostanza di uno spirituale *élan vital*, come sostiene Bergson, cosa comporta per il tempo musicale? E l'esperienza temporale del suono in che misura è implicata nello *innere Zeitbewusstsein* indagato da Husserl? L'ambito delle nozioni relative al tempo, non riconducibile già per Agostino a una *imago* circolare, e reso ancor più complesso dalla dinamica newtoniana, è scosso alle fondamenta dalla teoria dei campi spazio-temporali di Einstein e dalla fisica quantistica, mentre ogni ontoteologia del tempo sembra perdere consistenza quanto più sembra posta in questione, già con Kant, e poi con Nietzsche e Heidegger, l'opportunità stessa d'ogni fondazione ontoteologica.¹ Parallelamente in musica il sistema tonale, affermatosi nel XVIII secolo quale specchio dell'universo newtoniano, appare orientato, dopo Liszt, Wagner, Debussy, Skrjabin e Schoenberg, verso forme d'infinità aperte, parafrasi di un multiverso in fase di deflagrazione. Né, allorquando s'è tentato di costruire metodi alternativi, come la dodecafonìa, s'è potuto ritrovare un'equivalente universalità. Una *imago mundi* reticolare o atomistica è venuta fondendosi con un'idea di pluralità mai univocamente orientata da qualsivoglia dominante *point de vue*. E gli

¹ Sulla storia del concetto di tempo: RUGGIU (a cura di) [1997] e [1998]. Analogie tra musica e tempo stimolano sia BERGSON [1959], in particolare: *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896), *La Pensée et le mouvant* (1938), sia HUSSERL [1966], in particolare: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928). Sul tempo in Nietzsche: D'IORIO [1995]. Sul tempo in Heidegger: CAMERA [1984]. Circa i rapporti tra fisica e filosofia, anche in rapporto alla musica: DORATO [1997], [2007], in BORIO, GENTILI (a cura di) [2007], DORATO [2013] e ORILIA [2012]. Circa l'ontoteologia del tempo dopo Heidegger, per lo meno: LÉVINAS [1948], anche in rapporto all'opera musicale del figlio Michaël Lévinas. Più in generale, sui temi del senso e del tempo in rapporto all'ascolto musicale: NANCY [2002].

sviluppi di tale fusione costituiscono *il* campo presso cui sembrano convergere le pur molteplici concezioni del tempo in musica, quanto mai sollecitato, negli ultimi quarant'anni, dalla rivoluzione informatica, che, dissodate le sintassi correnti tramite più adeguate misurazioni del suono, ha contribuito a maturare in senso fonosensibile la scrittura musicale e la stessa coscienza storica delle sue complessità.

Dopo il 1945, le attenzioni teoriche di taluni musicisti alla curvatura mnemonico-protensiva volta all'acustico, in relazione a flussi quantici d'atomi sonori o a unità di relazione infinitesimali nei campi semiperiodici del suono, hanno risvegliato diversi ritorni alle radici pitagoriche della musica occidentale. Le ricadute estetiche di tali teorie hanno sollevato questioni relative alla loro effettiva dimensione psicofisica e simbolico-immaginativa: intorno a una definizione tensionale di *ritmo* quale riferimento per tutti i parametri sonori convergerebbero un piano sintattico, multi-prospettico e infinitamente articolato, e un piano semantico d'ambiguità e dinamicità elevate.² E il percorso storico di tali acquisizioni, mai solo descrittivamente teoriche o solo normativamente poetiche, parteciperebbe alla ridiscussione del concetto di *tempo musicale*, oscillando tra autonomia della forma/evento *suono* e ricerca dei suoi molteplici orizzonti semiotici. A una continua calibrazione tra rilievi formali e considerazioni storiche intende perciò attenersi il metodo del presente lavoro, organizzato in una prima parte, volta a sondare le esperienze temporali, teoriche e creative, di alcuni tra i più significativi compositori del Novecento e una seconda parte, più propriamente filosofica, volta a interrogare le esperienze maturate a partire dagli anni Settanta, in Francia, in particolare dai compositori de *L'ensemble L'Itinéraire*, assunti qui quale riferimento, seppure naturalmente parziale e sempre variamente valutabile, di una qualche possibile sintesi propulsiva del XX secolo.³

Fenomenologie, strutturalismi e scienze entrano nel merito della definizione del tempo musicale in modi che solo un approfondimento delle singole poetiche può restituire, specificando ogni passaggio

2 RUDZINSKI [1993]; BARBIERI [2004]; MOLINO [2009]; ORCALLI [2013].

3 LELONG [2014]. Un'attenzione ai recenti scritti di Lelong può rivelare un'ulteriore esplicitazione filosofico-letteraria delle poetiche dell'*ensemble L'Itinéraire*, con un riferimento particolare alle poetiche di Mallarmé.

dai problemi d'estetica della prima metà del secolo alle questioni più propriamente teoriche della seconda metà del secolo. Poetiche diverse, incentrate sulla *scrittura*, come quelle di Ravel o Berg, o legate a un'analisi della *significazione*, come quelle di Berio, tendono a esplorare le complessità segniche del suono musicale, trovando nelle attenzioni di Stravinskij o Skrjabin all'essenza della *costruzione* o della *creazione*, o negli approfondimenti teorici di Boulez e Ferneyhough circa le *strutture costruttive* o *decostruttive* del comporre, un compendio metateorico alle evanescenze del segno sottese alle fenomenologie dell'*espressione* e dell'*idea* di Schoenberg e Webern, e già implicate negli *eventi* di durata di Debussy, nel senso del *destino* di Richard Strauss, nelle esperienze di *libertà* spirituale di Ives o nella *memoria* storico-critica di Mahler. È nelle spire di tali evanescenze, spinte all'estremo da Cage, che s'insinuano gli stessi dinamismi per cui Bartók e Varèse approfondiranno i *processi qualitativi* del suono. Prospettive sul senso dell'infinito si fonderanno poi con esplorazioni sulla forma e la complessità del tempo nel suono nelle opere di Ligeti e Nono, di Messiaen e Carter. E tali esplorazioni s'aggireranno attorno a una sorta di 'grado zero' del segno musicale, che predispone agli abbandoni tra le braccia dell'acustica e della teoria dell'informazione del costruttivismo atomistico di Xenakis o delle interparametricità di Stockhausen. Da tali vicende del secolo XX nel loro insieme proverò, insomma, a evincere una *costellazione dinamica* di concetti inerenti a prospettive critico-simboliche della temporalità musicale che abbiano modo di tradurre in termini di estetica elaborazioni teorico-immaginative e impegni creativi variamente fertili, là dove la parte più propriamente filosofica di questo lavoro proverà a indagare ulteriori possibilità di senso per un'estetica musicale della durata.

Un *point de vue* leibniziano

Negli ultimi quarant'anni si deve all'*ensemble L'Itinéraire* un tentativo d'integrazione di tali questioni, attento ad aspetti della composizione riguardanti la dinamicità del suono, la creatività della memoria e l'interpretazione delle prospettive più propriamente musicali della modernità. Caratteristica di tale inte-

grazione è il pensare la musica come non separata dalla società, dalle vicende storiche e dalle scienze, e di seguire le mediazioni che la intendono come attività simbolica a largo raggio. Come s'evince dalle riflessioni di uno dei principali teorici e compositori de *L'itinéraire*, Gerard Grisey, i problemi aperti dalla *computer music* in riferimento alla creazione investono i rapporti tra quantità e qualità, finito e infinito, astratto e concreto.⁴ In particolare, il compositore e filosofo Hugues Dufourt ha affrontato lo sfondo più propriamente filosofico di tali problemi con uno scritto del 1995 intitolato *Les fonctions paradigmatiques de la musique chez Leibniz*,⁵ nel quale sonda le potenzialità dell'estetica di Leibniz rispetto ai problemi più attuali, improntando per molti versi l'affresco più idoneo per intendere nell'insieme l'estetica tedesca dei secoli XVIII e XIX e la sua rilevanza in rapporto a un'idea di virtualità. Perciò l'intelaiatura filosofica del presente lavoro, esposta nella sua seconda parte, riprenderà otto domande-chiave del saggio di Dufourt relative agli aspetti più vivi del pensiero leibniziano: ripercorrere con esse alcuni dei principali problemi aperti da *L'itinéraire* sarà un modo per approntarne una risposta la più possibile aggiornata.

L'assimilazione leibniziana tra musica e scienza apre all'opportunità di un *intellectualisme* che pure teorizza rappresentazioni inconse, ammettendo forme di continuità tra intelletto, immaginazione, sensibilità e percezione (e la 'scissione' di uno studioso come Fechner, ad esempio, padre della psicoacustica e precursore della freudiana *Traumdeutung*, esprime in qualche modo la vastità non facile di tale eredità). Quale mediazione tra facoltà di percepire fenomeni e facoltà di produrre concezioni, tale continuità implicherebbe la non riducibilità del tempo musicale a fatto solo materiale o solo spirituale. Così la musica, tornando almeno in parte a Leibniz, ritroverebbe l'analogia costitutiva che la specifica rispetto ad altre arti, tra differenziale e *presque rien*, tra istanze analitiche dell'estetica illuministica e istanze spirituali dell'estetica romantica. I presupposti di un ascolto attivo e analitico potrebbero convergere con quelli di un ascolto spirituale e sintetico nella misura in cui i rapporti tra oggetto sonoro e

4 GRISEY [1984]; [2008]; [1989]. ORCALLI [1993]; HERVÉ [2001]; MANFRIN [2003].

5 DUFOURT [1995].

percezione, sullo sfondo dei rapporti tra calcolo e pensiero, colgono la funzione percettiva della cognizione. E analoghe considerazioni circa i rapporti tra percezione e fruizione esprimerebbero il senso di un'estetica formalista che disponga per la prima volta di un infinito dominio analitico, lungo una curva che corregga il concetto kantiano di tempo tramite la riaffermazione di quello leibniziano, più idoneo a esplicitare le funzioni di possibilità del tempo nel darsi come *relazionalità* del sistema di riferimento e *pluralità* dei punti d'osservazione.

Tale prospettiva si aprirebbe a molteplici ipotesi di compatibilità tra *reversibilità* gestaltico-formali e *irreversibilità* mnemonico-dinamiche, concepite come spazio e percepite nel tempo in funzione biunivoca tra forma e forza, concetto e percetto, algoritmo e affetto, simbolo e senso, teoria ed estetica, scienza e arte, mente e corpo, in quanto conseguenze di uno stesso rapporto tra finito e infinito. L'oltrepassamento dei metodi di composizione seriale da parte de *L'itinéraire* rispecchia, di fatto, il passaggio da un'intellettualizzazione della composizione musicale a un'esplorazione degli aspetti corporei del suono nel senso della continuità leibniziana. La pluralità di categorizzazioni qualitative messa in gioco dall'approfondimento dello spettro sonoro genererebbe una pluralità di *points de vues*, superando molti miti relativi all'ascolto (come la rigida contrapposizione tra suono e rumore), e aprirebbe un dialogo tra fisica del *quantum* d'azione e psicoacustica delle soglie percettive, offrendo modelli per l'informatica musicale e aprendo interrogativi sulla dinamicità delle forme e sulle loro valenze estetiche.

Ciò ripropone, su basi rinnovate, la questione dell'*unità*, della *specificità* e dell'*autonomia* dei linguaggi musicali e il problema delle determinanti storico-sociali dell'ascolto, del convenire di un significato o, invece, della possibilità di sospendere il già acquisito nell'ascolto, in linea con un ideale ascolto fenomenico *puro* (tanto più difficile quanto meno l'ascoltatore è uso alla musica sperimentale). In questo quadro Dufourt pone il problema leibniziano circa lo statuto dell'estetica per un'ontologia formale; problema che riguarda i rapporti con la significazione e con il calcolo delle dinamiche del timbro, parametro posto in primo piano da *L'itinéraire*. C'è da chiedersi se all'intuizione di un'unità monadica tra suono e senso possa inerire un tratto platonico, in Leibniz, a convergenza di un'estetica della *συμμετρία*

(in riferimento al primato della percezione) e di un'estetica del σῆμα (come alveo di significazione):⁶ il giudizio estetico coglierebbe in maniera 'confusa', ossia non analitica, l'unità del molteplice, approntando al piano simbolico quegli aspetti della comunicazione e dell'immaginazione in cui entra in gioco la realizzazione stessa come - per dirla in termini leibniziani - 'sistema ordinato di individui' (anime).⁷

Suono e tempo / natura e mondo: tra catastrofi categoriali e significazioni dinamiche

In virtù di questa unità nel molteplice, tali prospettive comunicano al simbolismo le proprietà delle relazioni spazio-temporali, legando alla raffinatezza concettuale della nozione di 'sistema di riferimento' l'immediatezza quasi fenomenologica della relazione diretta alla situazione osservativa del soggetto

⁶ Συμμετρία non è intesa qui in un ambito fisico di reversibilità temporale, quanto nel seno della tradizione estetica che risale al pitagorismo del *Timeo* di Platone, attenta a qualità esteriori come 'proporzione', 'equilibrio', 'forma', 'misura', 'unitaria compiutezza', e compresente a un'idea di bellezza sensibile, nell'immagine del corpo/ostrica del σῆμα, che rimanda, nel *Fedro* 250 d, all'anima/perla dell'unità della sostanza. MEO [1998]. Lo sfondo metaestetico di tale convergenza può ricordare quella sovrapposizione di piani tra *natura* e *mondo* che DELEUZE e GUATTARI [1991] trad. it. pp. 196-198, individuano nel reciproco rispecchiarsi variabile di percolato e concetto, proprio dell'arte come regno del possibile. Essi parlano di territorio e terra tra limite e infinito, compiendo, in fondo, un allargamento della differenza tra mappa e territorio cara a G. Bateson.

⁷ MEO [1998] pp. 17-40. Il giudizio estetico tenderebbe alla connettibilità dei mondi e all'infinita variabilità armonica della natura, secondo finalità interna, base dell'adeguazione di principio tra spirito e cose, che concorda reciprocamente le facoltà. In questo senso, lo stadio più complesso, quello dell'immediata percezione formale, sconfessa la presunta complessità dell'obbedienza all'inferenza logica e mostra quanto sia più complessa la sua sospensione simbolica nella percezione delle forme, una sorta di sospensione del segno che ne conservi il *contesto*, riferimento *a priori* verso il tempo come commistione di presentazione ed efficacia causale, immediatezza non-significante del mondo e sua funzionalità nel senso comune, ambiguità segnica e simbolismo dell'opera. WHITEHEAD [1928]. Sperando di orientare con chiarezza l'intelaiatura concettuale più generale del mio lavoro, in questa prefazione evidenzio in corsivo le due seguenti coppie concettuali, trattate esplicitamente nella seconda parte: *mente/corpo* (III capitolo, II parte) e *mondo/natura* (IV capitolo, II parte). Le rapporterò così, in un quadro di incroci, alle derivanti coppie concettuali: *corpo/mondo* (V capitolo, II parte), *mente/mondo* (VI capitolo, II parte) e *corpo/natura* (VII capitolo, II parte), *mente/natura* (VIII capitolo, II parte).

psicofisico e alla attività d'esplorazione percettiva.⁸ E ciò è rilevante sul piano del senso del percolato artistico, indagabile attraverso fenomenologie materiali in cui ogni sovrapposizione tra *natura* e *mondo* risponda a una diplopia di piani tra *corpo* e *mondo*. La costruzione dell'oggetto musicale tende a plasarsi secondo le instabilità del suono, e la spontanea organizzazione morfologica dei substrati collabora con il soggetto attivo nella categorizzazione: l'astratto e il concreto attraversano logiche costruttive e analisi categoriali in virtù di un chiasmo. E l'astrattezza con cui il calcolo insegue la complessità delle forme sarebbe in vario modo proporzionale alla concretezza con cui la significazione partecipa dinamicamente all'elaborazione della percezione. Gli ordini del sensibile incontrerebbero *mente* e *mondo* entro un campo di corrispondenze tra dinamismi della materia e fluidità del senso che da Leibniz arriva all'estetica di Baumgarten, alla compenetrazione goethiana di scienza e arte, e finanche alle intuizioni formali e categoriali di D'Arcy Thompson.

Così si specifica l'estetica musicale. E attorno a tale specificazione ruota il nucleo, direi, più vivo de *L'itinéraire*. Il tempo, nell'identità di differenziale e *presque rien*, incontra forma e senso sposando sottigliezza del percolato (oggetto percepito, in riferimento a dimensioni concettuali) e dinamicità del significato: la logica di controllo del visibile (nel senso delle 'idee chiare' di Cartesio) lascia il posto a un intendimento del prevedere (*intueor*) e del presente come ciò che coglie l'insorgere generalizzante della visione e la presuppone come ipotesi. Per altro, anche attraverso l'esperienza del barocco l'immaginazione assurde a modo di conoscenza dei predicati delle essenze in modo al pari 'confuso' e irrinunciabile; così si formò quell'accessibilità all'abisso di sensazioni che - sganciata dai requisiti razionali dell'Armonia Prestabilita - riguarderà quegli eredi di Leibniz, come Herder, Haller e Novalis, che approderanno a un'intuizione dell'inconscio come convergenza d'anima e di sfondo, di progresso spirituale e mediazione tra universale e individuale. Nell'ambito de *L'itinéraire* Gerard Grisey rimanderà a reti cosmiche stoiche e orientali, mentre Hugues Dufourt indagherà le analogie tra ordine del sensibile e agire storico del simbolo; ma queste sono solo due tra le strade aperte dalla loro svolta, legata più in generale

⁸ MEO [1998²] p. 31.

all'analogia tra individuazione del differenziale e *pli* collegante percezione e potenzialità sonore. E la pertinenza delle ermeneutiche del tempo a tale analogia chiama in causa la *scrittura* come *traccia* e *memoria* extracerebrale, tra *corpo* e *natura*, risvegliando il senso della domanda su cosa abbia permesso alla dottrina leibniziana della sostanza di compiere una transizione senza rotture tra estetica classica e estetica illuministica. Per Cassirer,⁹ l'estetica tedesca torna al problema della particolarità, come emerge dall'Armonia Prestabilita, quale mediazione con l'universale in virtù di un'idea di anima come finestra sul mondo; finestra, che apre a una dimensione chiaroscurale tra presunto 'dato' acustico e 'dono' (*donnée*) emozionale, tra ascolto come registrazione d'una traccia mnemonica e scrittura come tracciabilità di uno scarto temporale.

Deleuze e Guattari avrebbero parlato di un punto all'infinito che anticipa ogni differenziazione naturale in una zona d'indiscernibilità 'caotica', immaginabile forse come sensazione sospesa tra percezione e oggetto, sostanza di composizione infinitesimale tra arte, scienza e filosofia, tra *mente* e *natura*: sia esso l'inconscio gnoseologico in cui riposa, secondo Hermann Broch,¹⁰ ogni esplicitazione della sfera razionale che affronta l'infinito o la visione *nel* colore di Cézanne per Merleau-Ponty;¹¹ sia l'*instantanée prise sur une transition* con cui Bergson descrive la forma che sorge da un ritmo come *durée* e *continuum* inscindibili o l'idea che il ritmo attorno a cui si predispongono l'armonia risulti accessibile al calcolo e possa esprimere leggi relative alle catastrofi delle categorie e all'irrequietezza delle forme simboliche nel tempo; sia, infine, tornando a Leibniz, la ritrovata unità di sensibile e concetto (e di *corpo* e *mente*) *brisée par Descartes*,¹² il superamento della separazione di universale e particolare grazie alla *scientia generalis* delle forme di pensiero a prolungamento del calcolo differenziale. Se e come tale unità risponda alla questione della relazione tra *continuum* e sostanza è il punto su cui potrebbero divergere le posizioni all'interno e su *Itinéraire*. Il senso storico delle instabilità dinamiche di Dufourt si differenzia

9 CASSIRER [1932].

10 DELEUZE -GUATTARI [1991], trad. it. p. 216 e, in generale, capitolo conclusivo; BROCH [1955].

11 MERLEAU-PONTY [1964].

12 DUFOURT [1995] p. 39; questo saggio di Dufourt si riferisce strettamente all'opera di LUPPI [1989].

dalla metafisica bergsoniana di Grisey, dalle metafore epistemologiche di Tristan Murail o dalla spiritualità ebraica di Michäel Lévinas. E questi sono solo i punti di vista più teoricamente esposti di un gruppo che, negli anni, ha coinvolto molti altri musicisti dalle visioni e dalle risposte creative più differenti. L'estetica ribadisce anche così il suo doppio volto di pensiero ed esperienza, teoria e creazione. Sul fronte della scrittura e della percezione dicono molto anche gli orizzonti contemporanei (ma non derivanti da *L'itinéraire*) di complessità decostruttiva di Brian Ferneyhough o di Salvatore Sciarrino, o l'attenzione alla temporalità della percezione di compositori molto diversi, come Alfred Schnittke, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm o Azio Corghi e Fabio Vacchi, che mostrano, per altre vie, e al di là di ogni anticipazione intellettualistica rispetto alla fruizione, la non rigidità di un dibattito generazionale circa le concezioni del tempo in musica, capace di rivelare in modo, direi, non trascurabile come creazione ed estetica musicale siano davvero un nucleo attivo e partecipe del dibattito concernente le problematiche più propriamente filosofiche del tempo.

Parte prima

II TEMPO MUSICALE : UNA QUESTIONE NOVECENTESCA

INTRODUZIONE

Le contrôle des détails temporels du son a pour contrepartie la dislocation de leurs rapports mutuels. Le son musical, le son dit 'naturel' est désintégré. Il cesse de proposer à l'écriture des modèles d'organisation et d'enchaînement.

H Dufourt *L'Oeuvre et l'histoire*

Come per la storia, anche per la musica il 1945 segna una svolta. Nell'Europa delle *Trümmerfrauen* e degli *sciuscìa*, dei patti di Jalta e degli accordi di Potsdam, muore a Mittersill, presso Salisburgo, Anton Webern, ucciso in casa della figlia durante l'arresto di un parente.¹ Mentre Eisenhower apre il Lager di Dachau, Richard Strauss, a Garmisch, piange il bombardamento dei teatri austrotedeschi.² E l'emigrazione verso gli Stati Uniti, che aveva coinvolto i vertici della cultura europea, riguarda dal 1939 anche Igor Stravinskij, reduce da pesanti lutti familiari ma ora in possesso dell'agognata cittadinanza americana. Arnold Schoenberg è invece negli Stati Uniti dal 1933, e nel 1945 è ormai già in pensione dai corsi per la UCLA, a Los Angeles; città, in cui aveva dato lezioni, una dozzina d'anni prima, gratuitamente, anche al giovane John Cage.³ Nel 1945, in Georgia, a Warm Springs muore Roosevelt; e muore anche Bela Bartók, a New York, mal integrato, nonostante l'aiuto di giovani come Elliot Carter, nel paese dell'industria culturale e degli *studios*. Varèse, invece, statunitense già dal 1916, nella sua casa laboratorio nel Greenwich Village, tra un viaggio e l'altro per i deserti americani, sta uscendo da una crisi che si risolverà solo dopo il 1950, con *Déserts*.⁴ Anche Giacinto Scelsi sta uscendo da una crisi che lo avvicinerà alle culture orientali, mentre il coreano Isang Yun, ventottenne nell'anno di Hiroshima e della spartizione della Corea lungo il 38° parallelo, sta maturando quella sintesi "senza punti deboli"⁵ che fiorirà negli anni Cinquanta col suo trasferimento in Germania. A Parigi, intanto, Olivier

1 MOLDENHAUER [1961]; JONKE [1996]; ARBASINO [1971].

2 STRAUSS [1949]; ROSS [2009].

3 MANZONI [1975]; LAMPER, SOMFAI, LAMPERT [1980].

4 VARÈSE [1983].

5 DE CANDÉ [1978], trad. it. p. 362.

Messiaen, reduce dalla prigionia nello Stalag VIII-A di Görlitz, sul confine polacco, in cui aveva scritto, nel 1941, il *Quatuor pour la fin du temps*, è nel pieno delle polemiche circa il suo *Technique de mon langage musical*, e attira già alle sue lezioni giovani come Jean Barraqué, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karheinz Stockhausen.⁶ Di lì a due anni inizieranno, tra l'altro, gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt per la musica contemporanea, che diverranno, come i *Documenta* di Kassel per le arti visuali, un punto di riferimento mondiale nell'arco del cinquantennio successivo. In generale, mentre l'America comincia ad apprezzare le proprie potenzialità, l'Europa sta avviando una ristrutturazione decisa del proprio rapporto con la modernità: nel 1946 Carter inaugurerà la sua produzione più sperimentale e nel 1947 Charles Ives riceverà il premio Pulitzer, mentre in Italia la generazione di Berio, Maderna e Nono incontrerà 'con rabbia' (vicino a Dallapiccola, Malipiero e Petrassi) quel mondo musicale avanzato che l'ideologia fascista le aveva precluso.⁷ La vicenda musicale europea antecedente la Seconda Guerra Mondiale aveva proceduto a tentoni verso una dimezzata modernizzazione, incentrata attorno alle innovazioni del secondo decennio, e ripresa poi, dopo la guerra, con il serialismo, nell'ambito di quei contrasti storici, ancora molto forti, che porteranno nel secondo dopoguerra a un definitivo dissolvimento dell'umanesimo romantico-borghese e a una prima e solo parziale democratizzazione dell'Europa.⁸

6 GOLÉA [1960]; SHERLAW - JOHNSON [1975]; HALBREICH [1980].

7 "La musica moderna - dice DUFOURT [1991], trad. it p. 10 - è nata da una tragedia, da uno sconvolgimento che in due riprese ha mandato in frantumi la civiltà occidentale. Il grande storico statunitense Arno Mayer riunisce questi due drammi all'interno di quel processo da lui chiamato, giustamente, la 'guerra dei trent'anni' del XX secolo. Se, dopo la Seconda guerra mondiale, la musica ha potuto finalmente conseguire la modernità del proprio disegno, tuttavia non per questo bisogna negare la permanenza di conservatorismi di ogni tipo e prendere la giusta misura alle forze contrarie al progresso, alla ragione, alla scienza e all'innovazione artistica".

8 "A partire dal 1945 - continua DUFOURT [1991], p. 10 - la musica per una volta è stata in grado di sottrarre la scrittura al potere e dare forma alle ambizioni razionalizzanti del mondo teso verso la ricostruzione. Ma questa volontà è stata subito vanificata dagli eventi e dalle contraddizioni di una società che non è pervenuta ad un reale processo di democratizzazione. Così, tra potere e scrittura si sono stabiliti di nuovo poteri di denegazione simbolica reciproca".

Da una sintassi legata a modelli di connessione storici, solo idealmente autonomi (contrappunto, armonia, forme classiche), e da una pratica simbolista di *correspondances* sostanzialmente visuale, la musica, di fatto, a partire da quegli anni, tenderà a orientare la propria attenzione verso questioni di fondazione della geometria, e in generale verso la matematica, l'ingegneria, l'acustica, la psicoacustica, avviandosi a dedurre le proprie forme dalle proprie strutture e, infine, con Stockhausen e Xenakis, dall'analisi e dalla sintesi del suono. Per molti versi è possibile leggere l'intero corso musicale del Novecento come un percorso frastagliato e graduale dalla *tonalità* al *suono complesso*. E, considerando il suono nella sua accezione più ampia, comprendente il 'rumore' e la sua alternanza col 'silenzio' (quali esperienze percettive concepibili in senso relativo), l'attuale teoria acustica appare divisa in due modelli opposti che influenzeranno queste tendenze: il modello *dinamico*, preferibile per fenomeni dalla durata non brevissima, descritti secondo Hermann von Helmholtz e Harvey Fletcher da spettri di Fourier di funzioni sinusoidali, riconsiderato più di recente alla luce di una attenta osservazione della complessità frattalica e delle transitorietà del suono, e prossimo a una visione tensionale e irreversibile del tempo di matrice bergsoniana; e il modello *granulare*, secondo la teoria dei *quanta* acustici, intuita da Norbert Wiener e ipotizzata da Dennis Gabor in analogia con la fisica quantistica di Max Plank (applicata da Albert Einstein alla luce), oggi in grado d'affrontare le indeterminazioni della dualità tempo/frequenza e di rendersi meglio compatibile con una visione fisica, simmetrica e reversibile del tempo.⁹ Molti musicisti nel secondo dopoguerra avvicineranno queste teorie. E il tratto caratteristico di questa attenzione sarà il rinnovamento del rapporto suono/tempo sulla base di una riconsiderazione dell'idea di scrittura già de/ristrutturata nelle sue funzioni di controllo e di organizzazione dei rapporti tra dettagli.

Considerare le premesse estetiche di questa nuova consapevolezza del sensibile aiuta a evidenziare il senso che il tempo in musica viene ad assumere con la crisi del serialismo.¹⁰ Il primo capitolo di questa

⁹ ORCALLI [2013], [1993], pp. 81-86 e appendice 3 e 5; GABOR [1946], pp. 492-457, e [1947]. Sul modello helmholtziano si veda pure: REYLEIGH [1945].

¹⁰ EVANS [1962].

prima parte tenderà di venire incontro a tale considerazione, ripercorrendo le concezioni del tempo elaborate da quei musicisti che, nella prima metà del secolo, gettarono le basi di questa svolta. Nel secondo capitolo sarà invece opportuno spostare l'attenzione verso i rapporti che poetiche ancora vive intrattengono con la fisica e la matematica, ancora per altro sotto l'influsso delle poetiche precedenti. La flessibilità concettuale della matematica offre vantaggi decisivi nello specificare l'estetica di questa musica. Né, per altro, l'aspetto ricettivo, sulla scia di fattori psicoacustici e informativi, potrà essere trascurato, essendo il tempo anche un fatto sociale, storico, interpretativo, e trovando, insomma, nelle *forêts de signes*, parafrasando Baudelaire, un'altra fonte di considerazione estetica.¹¹ Ed anzi è questo il confronto più attuale sul fronte del tempo musicale, coinvolgente musicisti e teorici, sullo sfondo di una possibile interpretazione funzionale del concetto leibniziano di monade, valido in prima istanza come *numero* e in seconda istanza come *segno*.¹² Anche per questo, lo studio dei diversi compositori imporrà metodi flessibili, capaci di restituire l'opera, la cultura e il mondo. Né potrà prescindere dal servizio della musicologia. E tanto meno vorrà rinunciare a rintracciare percorsi sommersi e talvolta nemmeno consapevoli tra poetiche per altri versi opposte. Né infine tale studio sarà mirato ad una qualsiasi forma di valutazione. Riferimenti solo tangenziali a figure centrali come Prokofiev, Hindemith o Milhaud o la mancanza di capitoli appositi per musicisti decisivi come Maderna, Pousseur o Scelsi risponderanno all'unico obiettivo di svolgere un'indagine sul tempo. Per alcuni versi le loro poetiche risaltano proprio in quanto assenti, trovando il loro nucleo altrove. Il modello che qui tenderò di seguire mostra figure variamente orientate verso una compagine concettuale ampia, volta a *pensare l'energia musicale del tempo*, ma *in relazione alla domanda filosofica più propria*. Temi relativi ai rapporti tra finito

11 Sul risorgere della teoria del segno, sotto l'effetto dello strutturalismo, in rapporto a R. Jakobson: MONTANI – PRAMPOLINI (a cura di) [1990], in particolare: ECO [1990²].

12 La tendenza complessiva di certa matematica moderna a privilegiare gli aspetti qualitativi e di 'ordine', piuttosto che gli aspetti quantitativi, sembra convergere con lo spirito con cui Jakobson partecipò, insieme a Stevens e Nagel, alle conferenze dello *Hayden Colloquium on Scientific Method and Concept*, pubblicate da LERNER [1959-1963].

e infinito, tra qualità e quantità, e tra *continuum* e il suo taglio numerico o segnico rispetto al suono, collaboreranno a tessere le fila di un'indagine unica, che nasce e finisce nell'estetica e nei suoi nessi con la percezione. Per altro, tali temi, così come emergono nelle poetiche e nelle riflessioni dei diversi musicisti, permettono l'individuazione, per via d'astrazione, di specifiche teorie della composizione musicale, che si diversificano o s'influenzano reciprocamente nella misura in cui tratteggiano percorsi per i quali non è più possibile confidare su un'idea immediatamente condivisa di tempo e di linguaggio, anche se i contesti comunicativi e l'arte stessa ne continuerebbero per molti versi a indagare la possibilità. Ed è così che le trame di un secolo emergono qui solo per squarci, cercando un equilibrio tra la varietà delle esperienze e il loro senso. L'unità dell'esperienza sarebbe in parte salva senza violarne la storicità, e restituendone anzi il dramma interno, tra un mistero, intuibile e virtuale, dell'infinito e le sue epifanie percettive e materiali. E tale *fil rouge* potrebbe forse rispecchiarsi nelle parole del giovane Robert Musil, allorché, negli infiniti aperti di *Vereinigungen*, vagheggiava una convergenza potenziale nell'emersione frastagliata delle voci dei suoi protagonisti:

*Vielleicht sollte man diesen Punkt suchen wollen, dessen Nähe man hier nur an einer Unruhe gewahrt wie die Bewegung einer Musik, die noch nicht hörbar, sich schon mit schweren unklaren Falten in dem undurchrissenen Vorhang der Ferne abdrückt. Vielleicht daß diese Stücke hier dann aneinander sprängen, aus ihrer Krankheit und Schwäche hinweg ins Klare, Tagfeste, Aufgerichtete.**

* “Forse si dovrebbe cercare questo punto la cui vicinanza si manifesta solo in uno stato d'inquietudine, come il movimento di una musica non ancora percepibile che s'imprime già con pieghe pesanti ed indefinibili nel sipario strappato della lontananza. Forse allora questi pezzi salterebbero l'uno insieme all'altro, via dalla propria malattia e debolezza, verso il chiaro, verso la saldezza, verso ciò che è lineare” (trad. it., Spagnoletti).

PRIMA DEL 1945

Stravinskij: il tempo come costruzione

Nella seconda delle sei lezioni del 1939-40, raccolte sotto il titolo *Poétique musicale*, Stravinskij propone una riflessione attorno al fenomeno musicale con la quale intende indagare i presupposti dell'attività compositiva. Alla base della creazione musicale si svilupperebbe una specifica "ricerca speculativa", intesa a dar forma alla materia sonora e riferita a due elementi senza dubbio centrali: "Gli elementi che questa speculazione ha necessariamente di mira sono gli elementi del suono e del tempo".¹³ Tale presupposto, a prima vista scontato, non è quasi mai considerato dai compositori precedenti o contemporanei, coinvolti per lo più in riflessioni concernenti la scrittura, l'armonia, le forme o i raffronti con altre espressioni artistiche; ciò che quindi si propone in questa riflessione è da intendere anche come riduzione chiarificatrice dell'intera attività compositiva. Le lezioni di Harvard possono rappresentare in questo senso un punto di partenza adeguato per una ricerca relativa alle diverse concezioni del tempo nella musica contemporanea, anche se impongono, va subito detto, un'analisi attenta di ciò che Stravinskij intende con le parole 'tempo' e 'suono'. L'intenzione di sostenere una poetica formalista contro ogni romanticismo o espressionismo ha adagiato qualsivoglia definizione del suono nell'alveo di quell'artigianato orchestrale di cui Stravinskij era maestro, secondo una distinzione tra suono "naturale" e suono "musicale" esposta nella prima parte della lezione.¹⁴ In questo senso, ogni considerazione di tipo psicoacustico, ad esempio, è messa in secondo piano. Per quanto riguarda il tempo, il riferimento ad un saggio del suo amico e stretto collaboratore Pierre Souvtchinskij, intitolato *La notion du temps et la musique*,¹⁵ orienta la riflessione verso due aspetti della temporalità. Da un lato Stravinskij afferma la presen-

13 STRAVINSKIJ [1942], trad. it. p. 20.

14 "Gli elementi sonori costituiscono la musica solo se organizzati e... la loro organizzazione presuppone l'azione cosciente dell'uomo" STRAVINSKIJ, *ivi*, p. 17.

15 SOUVTCHINSKIJ [1939] pp.70-80; vedi anche CARTER [1976].

za di un fondamento ontologico del tempo musicale.¹⁶ Dall'altro, ribadendo il taglio formalistico della sua arte, fornisce un saggio di quella sua capacità d'articolare ritmi metrici, metri irregolari e accenti che aveva colpito Debussy e che lo aveva portato all'emancipazione del tempo ritmico dal primato dei rapporti tra altezze (costante dal Rinascimento) in opere radicali quali *Petruška*, *Le Sacre*, *Les Noces*.¹⁷

La riflessione di Stravinskij indica nei principi dell'unità e della varietà i due poli, ontologico e psicologico, implicati nell'architettura del tempo musicale e s'instrada così verso una teoria prossima alla teoria hegeliana della musica.¹⁸ Per altro, come si strutturino i rapporti tra unità ontologica e varietà psicologica, Stravinskij, che ricalca inconsapevolmente una tesi d'origine barocca comune a Leibniz, in realtà non sembra spiegarlo pienamente, usando tali concetti come contraltare alle correnti categorie formali della musica. Notevole è che Stravinskij si muova in uno spazio concettuale puramente formale, in cui la costruzione del tradizionale pensiero armonico sembra non trovare più una solida giustificazione teorica anche in seguito alla svolta simbolista di Debussy. La musica dopo Debussy sembra non saper più ritrovare quell'unità su cui poggiavano più o meno realmente le più diffuse teorie dell'armonia tonale. E Stravinskij, che è tra i primi a riflettere su questi problemi, sembra inteso a spostare sul versante del ritmo ogni nuova eventuale corrispondenza tra coerenza ed estensione, in un senso che sembra allontanare l'intuizione dell'unità, salvo indicarne una qualche possibilità a partire da un concetto 'ultimo' di tempo, conteso tra emozione e realtà. In questo senso, può essere utile notare come nel capitolo III-III-2-2 dell'*Ästhetik* Hegel¹⁹ (anch'egli in questo debitore dell'estetica barocca), nel considerare prima gli aspetti ritmico-temporali e solo poi quelli armonico-melodici, ribadisca una maggiore concretezza di questi ultimi, convenendo a quella secolare gerarchia dei parametri sonori che solo Stra-

16 VLAD [1983] cap. 3, coglie il sotterraneo legame con la poetica di Skrjabin, riferendo di un intervento del 1925 di B. de Schloezer che parla di un aspetto ontologico in molti tratti dell'arte sacra di Stravinskij, a partire dalla cantata simbolista *Zvesdoliki*, del 1910, su testo di Bal'mont.

17 BOUCOURECLIEV [1984]; LOCKSPEISER [1978] in particolare capitoli II-X; BOULEZ [1966], pp. 73 e 132; MESSIAEN [1994], voll. I e II.

18 FUBINI [1868], in particolare p. 175.

19 HEGEL [1955] trad. it. p. 1016.

vinskij sposterà sul versante del ritmo.²⁰ L'unità che predispone l'armonia universale da Pitagora a Hegel è basata su rapporti tra altezze, mentre qui l'unità si sposta sul versante delle durate; la rivoluzione di Stravinskij, oltre che tecnica, si rivela anche un'incisiva rivoluzione estetica.²¹

L'attenzione di Stravinskij andava verso il suono da lui detto 'musicale', organizzato secondo un processo creativo conformato ai principi dalla varietà e dall'uniformità, in un senso che verrà colto da Jakobson allorché proverà a indagare le differenze tra sistema musicale e sistema fonologico: "Stravinskij non cessava di ripetere che 'la musica è dominata dalla similarità'. Nell'arte musicale le corrispondenze d'oggetti riconosciuti da una data convenzione come mutuamente equivalenti o come opposti, costituiscono il principale, se non il solo, valore semiotico". Il fenomeno musicale si baserebbe su un sistema intenzionale di segni, in cui i termini d'equivalenza semantica e d'opposizione sintattica garantirebbero una qualche complicità tra architettura formale e significazione. In questo senso, le riflessioni di Stravinskij potrebbero dirsi (al di là della non facile individuabilità dell'intenzionalità del segno musicale) una preistoria della semiotica musicale. Jakobson sembra accogliere da Stravinskij l'assunto per il quale "l'importante in musica non era il dato naturale, non i suoni come sono stati realizzati, ma come sono stati concepiti (*intentionnés*)".²² Non deve sorprendere piuttosto che a pochi anni dalle considerazioni di Jakobson uno degli accostamenti più rilevanti alla temporalità stravinskiana sia stato dato da Gisèle Brelet in termini bergsoniani, intendendo il tempo in termini di continuità. Brelet proporrà un incontro tra formalismo e spiritualismo, in *Esthétique et création musicale* (1947), che rimanda, oltre che a He-

20 BOULEZ [1966], trad. it. p. 73.

21 La riduzione di Lipps del suono al ritmo, in anticipo su Cowell, Carter, Messiaen e Stockhausen, può ricordare Stravinskij, ma ogni *liaison* tra psicoacustica e composizione è qui ancora imprevedibile, avendo più peso certe determinanti etnomusicologiche, filtrate da un'impronta cubista, presurrealista e surrealista. La fenomenologia ritmo-coscienziale di Ansermet, per certi versi più vicina a Stravinskij, ridimensionerebbe anche ogni legame con un taglio teorico *à la Fétis*: sembra si tratti, insomma, di una possibilità di cogliere la compatibilità tra segno e numero. Un esempio in questo senso lo dà l'analisi dell'accordo 'degli àuguri' del *Sacre* di R. Vlad, espressa nella 'Presentazione' a ZACCHINI [2002].

22 JAKOBSON [1974]. Jakobson non esclude il continuo, ma lo intende come artificio protensivo.

gel e a Bergson, anche a Souvtchinskij e Stravinskij, e che porrà le basi di un ampio lavoro attorno al tempo musicale pubblicato due anni dopo.²³ Per Brelet, l'atonalità entra in conflitto con le strutture formanti del suono musicale, le quali implicano una corrispondenza tra dinamiche di rilassamento/tensione e la forma propria del vissuto temporale della coscienza. Quindi, almeno in questo primo lavoro, Brelet indica nel formalismo stravinskiano uno degli atti creativi che meglio restituiscono l'elemento centrale delle sue riflessioni. Per altro, è forse solo nel suo lavoro che emerge l'aspetto profondo di tale formalismo, nella misura in cui non nega alla musica un ruolo espressivo, come Stravinskij ha rischiato di lasciar intendere, ma pone in questione il presupposto che si tratti dell'espressione di un solido soggetto soggiacente, supponendo in essa la temporalità stessa con cui una qualche forma di coscienza si costituisce dinamicamente. Quello che Gisèle Brelet sembra cogliere è l'eco radicale di Debussy, il tratto costruttivista dell'intuizionismo di Poincaré, l'infinito nel tempo di Bergson.

Alla base della creazione sembra esprimersi una complicità tra forma e soggettività, in virtù della quale verrebbero costituendosi dimensioni claudesche della temporalità, al contempo generatrici di istanze soggettive e prodotti di esse. Il surrealismo che ne scaturisce sembra evidenziare l'impossibilità di individuare un luogo della soggettività, un luogo della forma, un luogo della temporalità, per lasciar spazio ad una visione dell'atto costruttivo in quanto sorgente e maschera di soggettività, e di forma, e di tempo.²⁴ L'estetica formalista, antiromantica e antibrahmsiana, scoprirebbe nel postsimbolismo di Stravinskij abissi e disincanto, potenzialità dirompenti e sconfitta. Il ritmo, non l'altezza, fonda la composizione. La costruzione, prossima al Cubismo, si muove come contiguità ritmico-segnica (*discretum*) in

23 BRELET [1947]; [1949].

24 Della semantica di μῦθος, tra 'discorso', 'progetto' e 'macchinazione' qualcosa rimane ne *L'histoire du Soldat*, presso un'allegoricità vicina a quell'*Arlequin Trismégiste*, maestro in trasmissioni, che Apollinaire in *Crépuscule* farebbe crescere fra una schiera di guitti, situati in un luogo vago, fra la vita e la morte, la notte e il giorno, la menzogna e la verità, la terra e il cielo e nel quale si sospetta l'ombra d'un briccone divino (STAROBINSKY [1983]): è Dioniso/Orfeo mascherato da Hermes, o Pan figlio di Hermes. *Petruška* o *Pulcinella* narrerebbero dei personaggi ritmici e degli stilemi manieristi, quanto le evocazioni e il timbro di *Orpheus* o di *Apollon Musagète*. Qui la lettura adorniana rivela un sostanzialismo estraneo tanto a Stravinskij quanto a Jakobson: DENINI [2004].

senso metonimico, ma l'irruzione che ne consegue, nel soggetto ideale dell'armonia tonale, spezza la maschera della similarità metaforica, procurandone la parodia/allegoria surrealista (*continuum*), in un irrisolto connubio di *καρπός* surrealista e di emanazione cubista. Tale formalismo (integrale ad una più generale svolta formalista che Dufourt ricollega a Nietzsche)²⁵ vive una compenetrazione di piani tra una visione strutturalista, *à la* Jakobson, procedente per coppie d'opposti, salti diacronici, funzioni in-temporali, e una concezione *à la* Bergson, in cui si escludono punti separati, estranei ad una dinamica continuità. La costruzione in Stravinskij non corrisponde più ad un'articolazione genetica in cui il tono garantisca la coerenza della forma: il ritmo, più vicino al timbro e al rumore nelle sue infinite possibilità d'articolazione, apre ad un'intuizione parimenti irrisolta e irrinunciabile dell'universo che sospende comunque la costruzione umana su una totalità spezzata; qualcosa, che segnerà anche molti tratti di certe sue opere religiose come *Mass* o *Symphonie de Psaumes*.

Si tratta di un'irrisolta eredità simbolista (manifesta nella cantata *Zvezdoliki*) per cui nemmeno l'esplosione del *Sacre* avrebbe potuto sciogliere il nodo tra idea e tempo lasciato irrisolto dall'irrisolto *Livre* di Mallarmé. E si tratta forse anche di una propensione spiccatamente russa per la sovrapposizione semantica/sintassi (similarità/contiguità) studiata da Jakobson: Stravinskij sembra più portato ad esplorarne l'articolazione sintattica e relazionale, mentre Skrjabin è più orientato a un'idea di creazione come sfondo semantico e mistico.²⁶ Nella poetica di entrambi, per altro il tema meno frequentato sembra costituirne anche l'ombra pregnante. Comprendere Cocteau²⁷ quando afferma che c'è ancora qualcosa di wagneriano in Stravinskij è forse possibile solo in virtù di questo non evidente contrasto. Il rapporto col simbolismo di Debussy avrebbe lasciato il formalismo di Stravinskij in un interregno in cui

25 DUFOURT [1991], trad. it. p. 58 e segg.

26 JAKOBSON [1985].

27 COCTEAU [1918]; VLAD [1983], p. 25, n. 7. Che Stravinskij avesse attinto a piene mani, per la sua orchestrazione del *Sacre*, anche dall'orchestra wagneriana, pur con stile opposto, lo indica, ad esempio, il suo entusiasmo per il timbro raro della tromba bassa wagneriana. Anche solo in questo rimarrebbe effettivamente qualcosa di mastodontico e timbricamente associabile a Wagner; così, almeno per un nipotino di Satie come Cocteau.

artificio e significazione verrebbero a confluire. E la liberazione del suono dalla forma (simile alla rottura impressionista delle gerarchie tra colore e disegno) porta per contro all'esplosione delle facoltà formali. La leggibilità del tempo rimanderebbe a un testo ideale, modellato su una totalità strutturata, ma l'inattangibilità di questo stesso totale rende convenzionale ogni formalizzazione del percepibile anche quando ambisce alla *calme dynamique* di un tempo ontologico, entro cui le istituzioni della scrittura (e pur anche le loro interpretazioni naturali) quasi più del suono stesso esercitano ancora il loro potere.

Schoenberg: il tempo come espressione

Non avete visto alcun'immagine - soltanto una voce.

Torah Dt, 4, 12

Di contro alla concezione stravinskiana del tempo, non si può non ricordare che la critica mossa a Stravinskij da Adorno concerneva un qualche venire meno di quella dinamica mediazione strutturale che unirebbe la musica progressista alla grande musica tedesca. Per Adorno la composizione in Stravinskij: "Non si attua evolvendosi, ma in forza delle fenditure che la solcano. In tal modo si dissocia però la stessa continuità temporale della musica". E, in questo, Adorno mostra di essere guidato da un'idea integralmente schoenberghiana della composizione, secondo la quale la dimensione temporale si risolve in una mediazione fondata sulla connessione armonica, sull'imitazione tematica e su un'idea di sviluppo per variazioni e articolazioni che è "sostanza di tutta la grande musica classica fin da Bach". Già Busoni, in *Lettera musicale aperta* del 1922, aveva palesato i suoi dubbi circa la reale conoscenza della tradizione tedesca da parte dell'"acrobata musicale russo". Mentre sull'altro fronte ci penserà Hanns Eisler, solo due anni dopo, in *Arnold Schönberg der musikalische Reaktionär* (1924), a indicare come Schoenberg sia arrivato addirittura a crearsi un nuovo materiale pur di "comporre con la pienezza e la compiutezza dei classici": "Egli è un vero conservatore: ha desiderato addirittura una rivoluzione per poter essere reazionario". Ed il senso della conservazione per Eisler, ben si comprende, non è in

contraddizione con la determinazione secondo cui Adorno porrà Schoenberg sul versante del progresso, contrapponendolo a Stravinskij come all'emblema della restaurazione.²⁸ Al fondo della posizione espressionista si può scorgere il tentativo di sostenere un'idea di soggettività che Stravinskij aveva rifiutato, avventurato verso quell'orizzonte temporale e quella dimensione di coscienza espressi dal pensiero della Brelet. Ciò che potrebbe rivelare una nuova dislocazione costruttivistica dell'espressione, simile all'*écriture somnambule* di Rimbaud, in un montaggio parimenti aperto e artificiale della coscienza temporale, nasconde per Adorno la quasi totale alienazione del soggetto, ormai privato dei suoi mezzi espressivi dalla struttura della società tardo-industriale e da uno strapotere della ragione strumentale ad essa connesso.²⁹ Mentre il formalismo stravinskiano si rivela ideologicamente astorico e, di fatto, immanente, soprattutto quando dirige verso esiti neoclassici, l'espressionismo musicale mostra di poggiare su presupposti universalisti e messianici, secondo i quali la storia c'è ed è una e universale, e in essa riposa il destino della coscienza comune, in un processo che Schoenberg identifica con le sorti dissolutive/espansive del sistema tonale e che in Adorno si scorge al negativo, in una complessa dialettica tra condizione storico-sociale e tensione verso l'incondizionato.³⁰

Alla base di queste due diverse concezioni dell'estetica riposerebbero due diverse idee di coscienza individuale e di storia collettiva, oltreché due diverse idee di linguaggio. Nel primo caso il linguaggio risulterebbe concepito come una struttura convenzionale autonoma e plastica, mentre nel secondo caso esso rivelerebbe una natura storico-interpersonale e, insieme, astratta ed espressiva. La scrittura, mentre per Stravinskij è uno strumento d'artificio, sempre ricontrattabile e articolabile, per Schoenberg è un'eredità logico-spirituale. Un frammento tematico per Stravinskij è un costrutto fonologico, articolabile per differenziazioni e costanti, mentre per Schoenberg è il tratto motivico-combinatorio d'intervallo e di

28 ADORNO [1949] trad. it. p. 183; SCHOENBERG [1935], trad. it. in ROGNONI [1974]; SCHOENBERG [1974]. Su Busoni e Stravinskij: BUSONI [1954] e DUSE [1981]. Su Eisler e Schoenberg: EISLER [1924], p. 313 e NAGLER [1980].

29 Si veda anche: MASINI [1974].

30 RINGER [1999].

ritmo, che si sviluppa e si disperde all'infinito nella stessa tensione che lo esprime. Come dice Ernst Bloch, Schoenberg "prende sul serio il nuovo e l'infinito della fine".³¹ Alla base della critica che Adorno rivolge a Stravinskij riposa un diverso rapporto dello *Schoenbergkreis* nei confronti del tempo. E difficilmente si troveranno negli scritti di Schoenberg delle riflessioni centrali sul tempo, poiché quei concetti tecnici che ineriscono alla temporalizzazione musicale, da lui attinti con grande capacità di rielaborazione dalla tradizione europea, gli si mostrano storicamente come l'unica possibile fenomenologia del tempo musicale: variazione, sviluppo, relazione, funzione, successione, periodo, modulazione attingono per Schoenberg a precisi aspetti tecnici, intimi alla struttura temporale della composizione. Mentre in Stravinskij questi concetti sono quasi totalmente assenti, poiché il rinnovamento da lui impresso al linguaggio ritmico deve tutto all'allontanamento da quei paradigmi compositivi (armonico-formali e motivico-polifonici) da cui Schoenberg trae questi concetti, mirando a cogliere il tratto puramente funzionale del ritmo.³² D'altra parte, è pur vero che tale bagaglio di concetti tecnici è il derivato analitico di quello stesso sistema tonale che Schoenberg dall'interno fa deflagrare. Esso è diretto verso un'integrazione tra sintassi ed espressione tesa a creare, spiega Boulez, "una forma in evoluzione costante", una variazione in sviluppo³³ già *in nuce* nel librarsi ideale degli *Zwei Gesänge op. 1* (1898), risultato delle nuove vie aperte dagli accordi vaganti e degna davvero di quei versi di George con i quali inaugura, nel *Streichquartett op. 10* (1908), la sua svolta atonale:³⁴ "Ich löse mich in Tönen, kreisend, webend".³⁵ Da ciò ben si comprende perché alcuni abbiano visto nell'espressionismo dialettico dell'interprete di Dehmel, Maeterlinck, Jacobsen, George e Rilke il compiersi di una fenomenologia del linguaggio musicale ed altri abbiano accostato il suo itinerario a quello della fenomenologia della co-

31 BLOCH [1959], trad. it. p. 26.

32 BOULEZ [1966]; qui, si veda nota 6 del paragrafo su Stravinskij.

33 DALHAUS in BORIO (a cura di) [1999].

34 Su *Streichquartett n°2* op. 10 e l'espressionismo: MANZONI [1997] p. 41.

35 Da *Entrückung* di George che, con *Litanei*, costituisce il testo dell'*op.10*; ROGNONI [1966]; ADORNO [1970], trad. it. p. 509.

scienza di Husserl.³⁶ È, insomma, nella crisi della soggettività europea e nella dissoluzione/espansione del linguaggio in cui s'era formata, che emerge il senso dell'universo deflagrato, e scientifico, e della temporalità protesa e distillata dello Schoenberg atonale.³⁷

Questa crisi, già palesatasi con l'esperienza della Grande Guerra, che porterà Schoenberg a ritornare sulla sua precedente conversione luterana e a riscoprire in sé un ebraismo dolente e fierissimo, aprirà non solo all'invenzione del sistema dodecafonico e ad un periodo d'indagine sulle potenzialità propulsive delle forme storiche in un nuovo contesto linguistico, ma anche ad una riflessione sull'assolutezza della norma in un universo relativo, che coinvolgerà la questione tra finito e infinito (sino all'atomismo messianico di *Kol Nidre* op. 39). È come se il linguaggio di cui era maestro, la cui storia in Occidente si è resa possibile attraverso l'invenzione di una scrittura e di una strumentazione tanto espressive quanto artificiali, si fosse rivelato a lui nella sua più intima ambiguità: il canto, unico ponte tra vagito, linguaggio e preghiera, si mostrerebbe alla modernità come sospeso tra il mito del Golem e il silenzio mistico. Artificio e norma verrebbero a coincidere, nella misura in cui ci liberano da una comunicazione tanto coinvolgente quanto lontana dalla Creazione. Questo resta il senso della contrapposizione nel *Moses und Aron* (1932) tra il vicario della Legge e il suo luogotenente presso il popolo. E tale coincidenza di norma e artificio svelerebbe l'abisso tra Creazione e creatura che rende demoniaco il gesto eroico che goffamente approssima la creazione, come nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann.³⁸ Le note nella dodecafonica conservano il tratto combinatorio della cabala, che muta le cifre alfabetiche in recipienti dei processi delle *sefirot*. Oltre la norma, la distanza tra canto ed *En-sof* si rivela incolmabile. E, su tale vuoto, la prassi fiamminga che orienta la stagione dodecafonica sembra librarsi sull'infinito attuale di un cielo swedenborghiano, presente già nell'ispirazione di *Die Jakobsleiter* (1917).³⁹

36 ROGNONI [1966] e LEIBOWITZ [1949].

37 MAGRIS [1984], p. 63.

38 Sui rapporti tra norma e artificio: SCHOENBERG [1922]; sui rapporti tra connessione e molteplicità: STEFAN [1999] in BORIO (a cura di) [1999].

39 ALLENDE-BLINN [1980]; MANZONI [1997] p. 95; SICHARDT in BORIO [1999]. Su Schoenberg e il nu-

È come se il canto, in quanto scritto e composto, mostrasse ora la sua doppia natura. Una confidenza spiccata con l'analiticità quasi necrofila della scrittura, riflessa in un orgoglio demiurgico per la partecipazione alla moltiplicazione delle architetture temporali, si relaziona all'ebraico tratto adamico con cui espressione e contenuto, scrittura e norma, artificio e natura tendono messianicamente all'unità.⁴⁰ Opere come *Pierrot Lunaire* o il terzo tempo dell'*op. 11* anticipano questo nodo. Un abisso di impronunciabilità si aprirà nel risvolto dell'assenza ebraica di Dio sul dissolvimento postwagneriano conseguente alla continuità pretesa tra *natura* e *artificio*.⁴¹ Struttura della fede e storicità del κήρυγμα sembrano sfumare nelle sospese indecidibilità dell'infinito formale, o, come nella *Klangfarbenmelodie* dell'*op. 16*, nel suo formarsi drammatico entro la *materia mater* della timbrica del suono. L'ultima produzione sembra vivere in una dinamica mediazione tra norma e poiesi, tra natura logica del linguaggio e storicità della sua attuazione, tra ragione e simbolismo, presso quella sintesi di razionale e irrazionale che Broch rimanda alla *Bildung* goethiana. Il soggettivismo dello *String Trio op. 45* (1946) coglie la sostanza dell'espressione in una tensione al 'meglio' anti-cartesiana, non causale, che cerca le *expressiones ejusdem universi* nel particolare, l'Idea nello Stile.⁴² Ma il desiderio non è ancora speranza. L'espressione rimane invocativa. Dal punto di vista ontologico, qui Freud prevale su Bloch. Lo *Scemà Israel* che si leva sul finire di *A Survivor from Warsaw* (1947) esprime la possibilità/impossibilità di liberare l'uomo dal ma-

mero: TONIETTI [1991]; sui nessi tra pitagorismo, simbolismo e cabala: BLOCH [1959, trad. it. p. 1555. L'avvento della teoria degli insiemi nell'algebra, con Cantor, s'affianca idealmente all'invenzione della dodecaфония variamente distribuita tra Schoenberg, Hauer, Golyscheff, Eimert, Busoni e Alaleona. Dal punto di vista teorico gli studi sulla statistica degli accordi possibili entro la settima maggiore (applicati da Krenek ed Eimert alla dodecaфония, in considerazione o meno delle tensioni intervallari) potranno trovare nessi con un taglio teorico à la Durutte oppure, invece, con un'insiemistica adirezionale: EIMERT [1952].

40 FUBINI [1994] in particolare il capitolo *Schoenberg, la dodecaфония e la tradizione ebraica*; RINGER [1967] e [1990].

41 Sono i temi di BROCH [1963] come letti in ZELLINI [1980], da collegare, per contrapposizione, a WIESEL [1958] e alle riflessioni su Schoenberg di BROCH [1955]. Vedi: ORCALLI [1996], pp. 124-125.

42 DUFOURT [199], p. 971. Su *String Trio op. 45*: MANZONI [1997], p. 196. Su integrazione motivica e contrappunto nel tardo Schoenberg si torni al Sichardt.

le, al crocevia tra dileguare nell'assoluto e attesa ebraica, totalità del molteplice e sospensione dell'origine, gnosi e sperimentazione. E la temporalità di tale musica è poi tutta in questa sospesa e tragica teologia, al punto medio tra artificio e natura, tra storia ed espressione.

Bartók: il tempo come *natura naturans*

*Überall regt sich Bildung und Streben,
Alles will sie mit Farben beleben.*

J. W. Goethe *Faust I* 912-13

Mentre Schoenberg procedeva all'analisi delle potenzialità sintattiche della tradizione europea e mentre Stravinskij dava fondo al suo formulario ritmico, gettando le coordinate per una messa a fuoco del rapporto tra musica e tempo, Bartók arrivava ad individuare un'altra dimensione temporale, capace di cogliere il modo in cui soggetto e forma convergono in naturale transitorietà. Considerato da Adorno e da Leibowitz come un 'compromesso' tra le due principali tendenze della musica moderna e anche in alcuni lavori più capace di Stravinskij "per densità e pienezza", ma meno emblematico ideologicamente, Bartók sembra vivere, secondo Boris de Schloezer e Gavazzeni,⁴³ un'esperienza culturale più pacata, meno univoca, ma sotto alcuni aspetti più matura. Ungherese, generazionalmente coinvolto in un processo d'affrancamento delle identità nazionali che da un primo slancio indipendentista verrà assumendo venature di carattere positivista, Bartók fu artefice di una ricerca etnomusicologica di portata eccezionale e centrale per il suo rapporto con la composizione. Proprio per questo non potrà condividere il coinvolgimento con cui Schoenberg affrontava la tradizione europea, sapendosene fare interprete, ma avendone anche presenti i limiti ideali, attraverso, appunto, il suo lavoro d'etnomusicologo. Né potrà condividere l'artificiosità del costruttivismo stravinskiano, affiancandone i tratti antiromantici, ma senza astrarsi da un qualsivoglia sfondo soggettivo e contando anzi sulla rielaborazione dei patrimoni po-

43 ADORNO [1949], trad. it. p.10; LEIBOWITZ [1947], p. 705 e segg.; GAVAZZENI [1988], p. 254 in riferimento a DE SCHLOEZER [1948], in cui si critica Leibowitz.

polari per dare un *humus* d'affabilità al suo linguaggio. In questo senso, più che rappresentare un compromesso, Bartók rappresenta una reale terza via tra formalismo ed espressionismo, la cui dimensione estetica può rivelare influssi positivisti, come dicevo, al vaglio delle più drammatiche esperienze della prima metà del secolo.

Non comunista, Bartók ebbe un rapporto personale con Lukács, il quale ne dichiarò pubblicamente l'importanza. Non è quindi escluso che si sia confrontato con le idee sulla forma e sulla vita sviluppate ad esempio in *Esztétikai Kultúra*.⁴⁴ Ciò che fa dell'itinerario bartokiano un itinerario terzo rispetto a Schoenberg e Stravinskij, è il suo essere più vicino al nodo democratico dell'indagine espressiva, un'indagine che sappia porsi con più esattezza rispetto alla mutevolezza delle cose, che sappia far respirare i contrasti senza disperderli, che sappia affrontare il difficile nodo culturale che lega libertà pulsionali e condizionamenti della natura.⁴⁵ Al fondo, tutto questo sembra evolvere da una maturazione del formalismo kantiano, nel rapporto tra la visione tragica del vuoto di Dio e l'esistenza individuale e storica, indagato dal giovane Lukács in *Die Seele und die Formen*.⁴⁶ La molteplicità agogica, ritmica e scalare fornitagli dal modello popolare diventano per Bartók una fonte d'individuazione espressiva alternativa all'astorico cosmopolitismo aristocratico di Stravinskij o all'ascetismo totalizzante di Schoenberg. Questi presupposti estetico-musicologici sottendono, in Bartók, a un'altrettanto precisa dimensione temporale, che si riflette nella scelta di altri due riferimenti musicali, questa volta 'colti' e fondamentali per una modernizzazione del tempo in musica, quali sono stati Debussy e l'ultimo Beethoven. Partito da raffinate esperienze tardo-romantiche, Bartók potrà trovare solo in Debussy, una scrittura altrettanto varia quanto quella popolare per quanto riguarda l'uso delle scale non tonali. D'altra parte, come spiega Mila, le sospensioni accordali di Debussy riaprono il problema di uno sviluppo contrappuntistico che non sia esplicitamente tematico, alla Bach, ma sia piuttosto germinale, o autointegrativo, fondato sul

44 LUKÁCS [1912].

45 MILA [1998].

46 LUKÁCS [1910].

lento svolgersi di cellule musicali, simile al formicolio delle particelle costitutive della materi;⁴⁷ sviluppo, che trova nel tardo Beethoven, quello degli ultimi *Quartetti*, la sua più netta anticipazione. In tale aspetto della poetica bartókiana si vedrebbe, tra l'altro, una prova dell'accostamento non regressivo che Bartók volse all'etnomusicologia. E, a partire da questa "sintesi fra le più curiose", come la definì Boulez,⁴⁸ Bartók, non senza instabilità e gravitazioni attorno al lavoro d'altri suoi contemporanei, approderà tra gli anni Venti e gli anni Trenta a un personale equilibrio espressivo, legato a una sintesi della dimensione temporale che entra nella carne del suono, sino a coinvolgere il cosiddetto 'rumore', imprimendo così una radicale svolta nella concezione del suono della musica.

Se il Beethoven della *Nona Sinfonia* era arrivato a dar voce alla "connessione tra amore e gioia – così come la si ritrova negli inni di Schiller e che rimanda a Leibniz", come dice Wilhelm Dilthey,⁴⁹ questo era avvenuto in virtù di un connessionismo tra elementi tematici evidente nella stessa composizione, e indagato da Beethoven, per travaglio o idillio, in tutta la sua opera. D'altra parte è pur vero che tale connessionismo dinamico arriva, in opere più esoteriche come i *Quartetti* e le *Sonate* più tarde, a un limite di complessità tale, da esprimerne tragicamente il mistero, da rivelare l'eccedenza della musica sulla logica della totalità connettiva, da spalancarsi su quell'aperto in cui 'originario' e 'segno', come dice Hölderlin nel suo scritto sul tragico, sono pari a zero.⁵⁰ È il penetrare nel seno oscuro della materia, in quei processi di concatenazione che tessono il *continuum* tra organico e inorganico, che, secondo Mila, lega Bartók alla tradizione romantica del pensiero; tradizione che, da quell'unità tra Dio e il mondo inseguita da Jacobi, arriva sino al Nietzsche degli *Hinterwelten*, degli uomini cioè a cui si dischiudono i segreti del mondo naturale, sino ai nove cervi fatati della *Cantata Profana* o, come evidenzia Erno Lendvai, ai mondi poetici di letterati ungheresi come Béla Basasz, Endre Ady o Vörösmarty.⁵¹ E se è

47 MILA [1998], p. 98.

48 BOULEZ [1966].

49 DILTHEY [1957].

50 Tragico per HÖLDERLIN [1989], p. 94, è segno privo di significato, e presenta il fondo nascosto delle cose.

51 MILA [1998] pp. 79 e 80.

sugli abissi dell'Idea che Beethoven lascia aperta la sua opera più tarda, è su questi mondi, propri della soggettività nel suo contesto, cui Bartók sembra voler piegare il proprio sviluppo indefinito, e infinito, con esattezza d'espressione.⁵² Dall'altro lato, se qualcosa è stata riconosciuta a Debussy, è certo la sua dimensione spaziale, non direzionale, e nello stesso tempo, dal punto di vista formale, irreversibile. L'apertura di Debussy a scale modali e a scale a toni interi, in reazione al cromatismo wagneriano, riconosciuta da Bartók come ciò che di affine ha con la musica popolare est-europea, lo aveva portato da un connessionismo esasperato ma senza approdo, come quello di Wagner, a una forma impressionistica, come dice Lukács, e fedele a un indeterminabile fluire eracliteo. Tale dimensione ha generato nel tardo Debussy di brani come *La mer* un nuovo tipo di connessionismo, per così dire 'liquido', basato non più su attrazioni funzionali armoniche, ma sull'affinità e variabilità di piccole cellule tematiche.

Di questo processo, il Bartók più maturo, quello dei *Quartetti*, della *Sonata per due pianoforti e percussioni*, della *Musica per archi celesta e percussioni* e delle due *Sonate* per violino e piano, sembra far tesoro per riprendere il problema del connessionismo lasciato aperto da Beethoven. In un'analisi del *Quinto Quartetto* E. Restagno paragona le modalità di sviluppo germinale di Bartók, anche attraverso forme concentriche e 'a ponte', agli studi sulla deformazione dei volti proposti da Dürer nel *De symmetria partium*, prendendo spunto da un riferimento a tali studi contenuto in *On Growth and Form* di D'Arcy Wentworth Thomson, pubblicato a Londra nel 1897 e forse, a quel tempo, accessibile anche a Bartók.⁵³ "Per catturare le differenti espressioni del volto umano Dürer aveva inserito un profilo entro un reticolo di coordinate ortogonali; rendendo oblique le coordinate lo stesso profilo assumeva significative modificazioni espressive. Quello che è in gioco è evidentemente il principio di variazione di una

52 "La musica – DUFOURT [1991], trad. it., p. 243 - è sempre stata un'arte del tempo e della memoria, ma l'esistenza divisa non si addice alla forma. Al termine della differenziazione, l'identità sfuma. Dilatando il rapporto desiderio/pensiero, la musica s'annulla nel silenzio oppure scopre una traccia di mondo, un rumore originale che potrebbe essere quello delle situazioni crepuscolari o anche dei discorsi alienanti. Di quest'arte del limite si potrebbero citare le *Musiche della notte* di Bartók per pianoforte tratte dalla suite all'aria aperta..."

53 RESTAGNO [1997]. Ho abbozzato sviluppi in questa direzione, in DENINI [2004].

matrice". Come si vede, questo tipo di paragone, che si attaglia benissimo a certo procedere di Bartók, ruota attorno a un principio di polarità intesa come "identità strutturale di fenomeni qualitativamente diversi", che risponde ai problemi contro cui si scontrano le concezioni del tempo, pur così diverse, di Beethoven e di Debussy. Si tratterebbe di un problema leibniziano, di natura topologica, legato alla funzione di dominante su cui si struttura la totalità collaborante (σύμπνοια πάντα) in divenire temporale. Tale processo tende al mantenimento dei rapporti nella deformazione delle figure (che perdono quasi i loro contorni, pur mantenendo una relazione con il tutto). L'allargamento tonale di Debussy e la dissoluzione dinamica del tardo Beethoven trovano in Bartók una nuova forma di sviluppo nella pluralità, una *natura naturans* in cui la funzione di dominante (in senso leibniziano, ma anche per certi versi in senso tonale) non è più ontologicamente fissata nei rapporti tra altezze, ma si articola nell'elasticità, variabile e antigerarchica, di motivi guida ritmico-intervallari. E anzi, Restagno va più a fondo richiamando alla mente un altro nodo leibniziano, che è quello con cui Goethe sintetizza il processo di ciclicità delle forme naturali, ovvero la *Steigerung*, quella 'ascesa graduale' rispetto alla Pianta originaria cioè, che in Bartók diventa canone di temporalità: "Il tempo può pulsare con intensità furiosa o sfiorare la stasi restando però sempre inscritto in quella dimensione circolare nella quale goethianamente si svolge la peripezia delle forme naturali". Quello che si deve a Bartók, e che lo distingue da Schoenberg e Stravinskij, è la sua capacità di aprirsi un varco verso una espressività complessa e naturale al contempo, anzi, potremmo dire, complessa *perché* naturale (come avrebbe detto delle melodie popolari da lui studiate, ricalcando un'altra specificità del pensiero leibniziano),⁵⁴ in grado di emulare le forme della natura per generare modelli di complessità temporale: la possibilità della sospensione maturata con Debussy sembra riconoscere con Bartók un'impossibilità dell'infinito attuale (tentato da Schoenberg, e che certe stagnazioni meridiane di Debussy lasciavano in forse). Bartók avrà agio di rapportarsi a una nuova concezione del suono, meno attenta a funzioni logiche o convenzionalità linguistiche della composizione e più disponibile ad orientarne l'ascolto tra *forma* e *forza* in quanto puro fenomeno fisico.

54 MATHIEU [1991], p. 4.

Debussy: il tempo come evento

*La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini.
Elle est responsable du jeu des courbes qui décrivent les brises changeantes;
rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil. Pour celui qui sait regarder avec émotion,
c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire: la nature.*

C. Debussy *Monsieur Croche*

Le parole con cui Louis Laloy ricorda il pomeriggio, a casa sua, durante il quale Debussy e Stravinskij eseguirono a quattro mani *Le Sacre du Printemps*, evocano lo sfondo che si cela dietro la svolta stravinskijana: "Eravamo muti, sopraffatti da quest'uragano venuto dal fondo dei tempi a sconvolgere la nostra vita alle radici".⁵⁵ Un tratto originario sembra sottendere a tale incontro di poetiche non identiche, qualcosa che è in rapporto con il tempo e su cui Adorno calibrerà il suo attacco al formalismo stravinskiano: "Il trafugamento prestigioso del tempo, mandato ad effetto dagli artifici ritmici, non è un'acquisizione improvvisa di Stravinskij: colui che fu acclamato, fin dal *Sacre*, antipapa dell'impressionismo, ha appreso da quest'ultimo la 'atemporalità' della musica".⁵⁶ Alla base della sospensione dei nessi armonici Adorno coglie la comune avversione per "l'esperienza disgregante del cromatismo (e l'assunzione del timbro come parametro extra-strutturale)".⁵⁷ Wagner s'era proteso verso una "forma ideale" ed un'estetica dell'infinito "sfociante in un'ideologia centralizzata", che rinviava ad una straripante e dileguante *Urmelodie*, priva, secondo Hanslick,⁵⁸ d'ogni contorno formale. Si candidava così a portavoce di una classe "già minacciata obiettivamente dalla tendenza storica, senza pur prendere coscienza di sé come forza storicamente condannata". La difficoltà beethoveniana nell'abbracciare la natura infinita in un unico spazio di scrittura (come evenienza dell'Idea e matrice di connessioni) si rivelava, insomma, dopo Wagner ancor più viva, indeterminabile e, in realtà, tutta da approfondire.

55 LOCKSPEISER [1978].

56 ADORNO [1949], trad. it., p. 183.

57 CRESTI [1981] cita ROGNONI [1974] (2. XV), *ivi*, citazioni ss.; ŽIŽEK [2010]; BADIOU [2011].

58 HANSLICK [1854].

Oppure, stando almeno a Debussy, tale problema era già di fatto chiuso. Se in una nota sulla *Nona Sinfonia* di *Monsieur Croche et autres écrits* Debussy dichiara una sconfinata ammirazione per la capacità beethoveniana di coniugare la "duttività dell'idea alla forma che le si propone", tale dichiarazione mira in realtà a paragonare questa duttilità al "chimerico rigoglio di un albero le cui foglie spuntassero tutte insieme"⁵⁹ e a dichiarare insomma impossibile scrivere ancora sinfonie dopo Beethoven. In un altro scritto, poi, egli critica apertamente il Beethoven della *Sesta* per una qualche mimesi mancata della natura e, in fondo, per il suo idealismo. Debussy vien così tratteggiando un suo sfumato manifesto per quel che Adorno (come Jacobik e molti altri) chiamerà "bergsonismo musicale". Adorno si guarderà bene, per altro, dall'attribuire a questa svolta una reale ragione estetica e la imputerà piuttosto ad una qualche "pseudomorfosi con la pittura", più probabile in una cultura marcata, a suo dire, da una minore attitudine al divenire, e più legata ad una mentalità 'positivista', lontana cioè da quello Hegel senza il quale Beethoven, almeno per lui, risulterebbe del tutto incomprensibile. E il rapporto di Debussy con Beethoven, infatti, corrisponde a quello tra Mallarmé ed Hegel.⁶⁰ Quella che Adorno chiama "pseudomorfosi con la pittura" rientrerebbe in un processo di carattere più ampio, comprendente anche la cosiddetta 'musica a programma', d'ispirazione letteraria o extramusicale, e realmente cara alla musica francese, tale da sospendere secondo Schoenberg il connettivismo formale della tradizione tedesca, per affidarsi a corrispondenze intuitive tra musica e immagine; corrispondenze, il cui pioniere è stato per molti versi Liszt, il quale poi non aveva fatto altro che applicare alla musica una concezione centrale del decadentismo, inaugurata da Baudelaire: quella concezione che voleva riflessa la totalità della realtà nei linguaggi dell'arte.⁶¹ Tale pseudomorfosi, insomma, come chiarirà S. Jarocinski, va al di là della pittura, per giungere al fondo delle poetiche del simbolismo. La dialettica schoenberghiana tra norma e

59 DEBUSSY [1971]; questa tesi coincide con quella esposta da Bergson sulla temporalità dell'inorganico, in *L'evolution creatice*, I. 2.

60 ADORNO [1949], trad. it., p. 186; PETAZZI [1997].

61 METZGER [1985].

connessione, interna alla dialettica tra natura e artificio, preclude al comporre la totalità dinamica.⁶² Non decidendo l'anima dell'artificio, con ottica intuizionista (in questo, simile a Stravinskij), Debussy era approdato a una sospensione dell'essenzialità delle connessioni sul fondo d'un infinito dinamico, mentre Schoenberg ne produrrà il superamento sotto l'effetto della loro stessa spinta.

Gli ambienti artistici di Parigi seguivano le obiezioni di Poincaré alla concezione kantiana dello spazio e del tempo come intuizioni *a priori*. Si trattava di un tentativo di revisione della *Tranzendentale Ästhetik*, per il quale geometria o meccanica sono convenzioni ipotetiche, non necessariamente ordinate empiricamente o logicamente, in cui le nostre misurazioni del tempo secondo definizioni di contemporaneità, causalità o uguaglianza tra archi temporali non sono meno convenzionali delle visioni pittoriche di Monet o Signac, rispondendo a criteri di utilità e di realtà che oscillano tra contingentismo e armonia relazionale col reale, quand'anche senza perdere un'intuibilità possibile delle strutture di esperienza.⁶³ In qualche modo, questa flessione somigliava a considerazioni su disegno e colore che erano state di Berkeley. James e Bergson, intanto, proponevano il primato del flusso di coscienza nell'eco di una spiritualità ravaissoniana e leibniziana. E con Virginia Woolf, con Proust e con Musil il romanzo verrà perlustrando itinerari ignoti, in cui si dilatano il tempo e la coscienza. Mentre con Mallarmé la parola mira all'assoluto, oltre il soggetto; e Debussy fu poi, con Valéry, un intimo amico di Mallarmé. Il suo *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1913) e i *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) non sono il frutto d'un incontro passeggero. Assiduo ai suoi *mardis*, deve ogni rapporto con gli impressionismi e i bergsonismi coevi ad un maturare nella poesia simbolista. E la sospensione dei nessi armonici, il recu-

62 Un Adorno già passato attraverso la polemica con Hans-Klaus Metzger che inaugurerà la Musica Informale, tornerà sul problema del connessionismo nel 1966, in *Die Kunst und die Künste*: "Schoenberg ha virtualmente unificato tutti i mezzi nati nella storia obiettiva, non ancora riflessa, della musica, per formare connessioni a vantaggio dell'opera organizzata da cima a fondo in se stessa. Ma confrontati con la norma della funzionalità artistica, quei mezzi si sono rivelati abbastanza rapidamente come a loro volta accidentali, limitati, casi speciali di connessione musicale in generale" (ADORNO [1966], trad. it., p. 176).

63 POINCARÉ [1994]; è interessante l'ottica con cui FACCHINELLI [1986], correla l'intuizionismo di Poincaré alle dimensioni oceaniche.

però della pura risonanza timbrica e dell'arabesco (quel che resta di "un noeud rythmique", dice Mallarmé, per cui la musica è fatta di "sinueuses et mobiles variations de l'Idée") è già un oltrepasamento del soggetto d'autentica impronta mallarméiana: "La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée".⁶⁴ L'Idée, insomma, incontra la sua ombra. E l'elemento onirico, come nota Jarocinski, è un aspetto dell'accogliamento dell'inconscio.⁶⁵ I nessi tra sogno e linguaggio si nutrono di una mediazione che introduce ad un acquatico spazio di condensazioni, spostamenti e rielaborazioni, non lontano, a tratti, dall'attualità edenica, o infera, di un infinito smisurato. In *Dialectique de la durée* (1936) Gaston Bachelard parlerà del sognare come un "disingranare tempi sovrapposti".⁶⁶ Tempo musicale e simbolismo rimandano così alla forma potenziale dell'inconscio, al ritmo del brivido panico, a una dinamica poetica dei fluidi e a un contingentismo della continuità, la bergsoniana "instantané pris sur une transition" che Jankélévitch in *Debussy et le mystère* sonderà quale ontologia sommersa sotto una tale simbologia dell'acqua.⁶⁷

Si dà un fondo virtuale da cui sgorga l'istante? L'attimo vertiginoso e ammaliante in cui la consueta linearità del tempo bruscamente s'interrompe oppure sfuma? Un fugace *presqué rien* interroga l'evenienza di un substrato purchessia? Effettivamente, presso i limiti più prossimi al silenzio qualcosa d'irreversibile potrebbe emergere dall'immobilità della stagnanza, dall'espandersi luminoso del *gran jour*.

64 MALLARMÉ (1893) in [1993], pp. 227-248. Lockspeiser proporrà un nesso, valido anche per Mallarmé, col Bachelard onirico (non prossimo a Bergson) di *L'eau et les rêves*, per intendere il simbolismo acquatico di Verlaine e del Debussy di *Reflets dans l'eau, Ondine* o *La cathédrale engloutie*. MESSIAEN [1994] p. 44.

65 JAROCINSKI [1970].

66 Il riferimento a BACHELARD [1950], anche in MESSIAEN [1994] (I), coglie i nessi tra temporalità funzionale e spazialità topologica in Debussy, in modi che potrebbero convenire al Fechner ctonio e a BACHELARD [1957] come letti da Hillman in HILLMAN [1979], a connessione funzionale tra i tratti tecnici della poetica di Debussy e la topologia panica, mallarmeiana dell'infinito. Vedi anche: HILLMAN [1972]; REPETTO [2000]; LANDI [2001].

67 JANKÉLÉVITCH [1949]: "Come l'essere si staglia sullo sfondo illimitato del non-essere, così la musica di Debussy è completamente immersa nell'oceanografia del silenzio". Vedi, tra l'altro, il paragone tra la *Pénélope* di Fauré e il *Pelléas* di Debussy. Accosta, poi: NATTIEZ [1984].

Nell'abitato nomade entro cui la modernità si confermerebbe come priva di fondamento, un qualche *non-sense* inscenerebbe un tempo aperto, paradossale e allusivo, scommetterebbe su una durata occasionale, su un'etica consapevolmente "inspiegabile". E, di fatto, *Pelléas et Mélisande* getta lo sguardo su un Ulisse sospeso e una non-Penelope. Esso partecipa a uno schopenhauerismo generazionale, sulle orme di *A rébours* di Huysman e poi di Wagner, che verrà distillandosi negli anni in trasparenti tessiture dell'anima, oscillanti tra le anfibolie del mondo relazionale e il vuoto che le apre. Su questo fondale immaginario qualcosa salta con le *Danseuses de Delphes* e intavola giochi per bambini, come in *Children's corner* o in *Boîte à joujoux*, radica "geomorfismi" e "metereografie" e tradisce lo *charme* abissale di un'anima archetipica e senza speranza. Ma il mistero di queste forme è *nel* tempo, come sfondo d'ogni idea eventuale (mentre il gusto per la *nuance* di Jankélévitch sembra derivare il tempo stesso dal mistero). Esso riposa *sur l'eau* del puro suono e sembrerebbe farsi sorprendere da un sentimento ctonio dell'origine e del limite. È quella morte simbolica dalle cui profondità si rigenera un desiderio postco-pernicano d'affermazione, e non solo in senso psicologico, e, forse anzi, più propriamente, nei termini offerti da categorie culturali complesse, le cui funzioni ontologico-formali e le cui valenze simboliche più spesso inconsapevolmente si confondono.⁶⁸ L'idea stessa che la sua musica si apra all'istantaneità della 'monade sonora'⁶⁹ non implica una caduta pura e semplice del tempo, ma apre a un ben più sfumato

68 Il simbolismo di Mallarmé introduce a tutto questo. Si veda, ad esempio, il capitolo di BLUMENBERG [1981] dedicato al *Livre*. Debussy ne segue le tracce nei modi in cui lo interpreta IMBERTY [1981]: in questo, si comprende il taglio formale in Brahms e la differenziazione di Debussy, secondo un'idea storica a tratti avvicinata a quella di KERN [1983].

69 BORTOLOTTI [1972] p. 21; questi temi sono trattati da LISCIANI PETRINI [2001], secondo un'impostazione che tralascia, direi, le componenti della musica di Debussy, essenziali per Bartók (stranamente trascurato), Varèse e Messiaen, che, andando oltre ogni platonismo, rimettono in gioco un'idea anfibolica, pitagorico-eracritea d'armonia, per cui si può parlare, secondo una prospettiva leibniziana, di 'monade sonora'. Porre l'accento sull'incrinatura della monade può effettivamente evidenziare la facoltà decostruttiva del suono rispetto alle categorizzazioni percettive (qualcosa su cui il primo Novecento ha posto l'accento), lasciandone però in ombra ogni facoltà costruttiva, in quanto 'suono complesso', anch'essa figlia di Debussy. Dietro un'impostazione simile sembra potersi scorgere un'idea statica e senza risonanza del timbro, in senso più che helmholziano; qualcosa, che si atterrebbe più propriamente a Ravel che Debussy. Altre sono le direzioni che suggerite dalle filosofie su tempo

to accesso al tempo come accessibilità al mondo 'esterno', oltre ogni idealismo temporale in musica; si fa, cioè, essenza materiale viva di quel 'mistero' che per Debussy è l'essenza stessa della musica. Crepa di ogni istituzione categoriale della percezione, il suono è qui parimenti riconoscibile *a posteriori* come *pli* di una virtualità esterna; qualcosa, che muove ad un ascolto 'sorpreso', capace d'intuire il lavoro del tempo tra immaginazione e natura sonora. Tale è la rilevanza di queste dimensioni, che il costruttivismo di Stravinskij o il biomorfismo di Bartók o, ancora, la svolta di Varèse e quindi poi tutto il secondo Novecento si possono quasi solamente comprendere nell'ambito della loro influenza. E anche i musicisti del secolo XX che hanno evolutivamente insistito su un connessionismo più convenzionale, come Ravel, sembrano comunque coinvolti alla radice da queste libere risonanze indefinite.

Ravel: il tempo come estensione

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

C. Baudelaire, *Correspondances*

Partito da un pianismo prossimo a quello di Debussy, attento all'esperienza stravinskiana ed estimatore della ricerca di Bartók, Ravel, in controtendenza rispetto alla cultura francese della prima metà del secolo, avrà parole d'ammirazione anche nei confronti di Schoenberg. Tale atteggiamento è il portato di un cosmopolitismo medioborghese d'ampie vedute e apertamente dichiarato da Ravel contro i diffusi nazionalismi dell'Europa anteriore al 1945. L'interesse per la rielaborazione di musiche 'tradizionali' operata da Bartók lo spinse a trascrivere canti popolari, tra cui, non senza le critiche del comando hitleriano, *Deux Mélodie hébraïques*. Oltre all'interesse per la musica iberica e russa, variamente condiviso in Francia, Ravel volle dedicarsi a tre *Chansons madécasses* su testi di un poeta settecentesco (che furono tacciate d'anticolonialismo), riconosciute insieme ai *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* tra le pagine ed evento di SASSO [1996] e BADIOU [1988]. Ho tratteggiato appunti in questo senso in DENINI [2006].

gine sue più sfaccettate (è in questo caso che farà appello al *Pierrot Lunaire* di Schoenberg per motivare un linguaggio più ardito, ma ancora lontano dall'atonalismo) e inserì tratti jazzistici nel suo *Concerto in sol* per piano e orchestra (1929) con il quale conquistò l'America di Scott Fitzgerald, di Gershwin e degli Studios cinematografici. Così Ravel sembra assurgere a specchio sociologico della migliore borghesia europea, in relazione al distacco da ogni romanticismo *à la* Fauré, promosso prima che da Ravel da Debussy, in ragione di un vuoto tra uomo e musica che è anche un oscillare tra sentimentalità e indifferenza, parente dello sfondo ambiguo del formalismo stravinskiano e pure radicato nelle sospensioni evenemenziali di Debussy.⁷⁰ Non opposto al percorso schoenberghiano, né capace di cogliere a fondo l'intuizione di Bartók, Ravel non è riconducibile all'impressionismo di Debussy per un suo recupero di tratti connettivistici e una riconsiderazione delle funzioni tonali sospese in quest'ultimo, oltretutto per un gusto nostalgico e parodistico rispetto ad alcune forme storiche quali il Valzer o il Minuetto e, infine, per una riedizione d'enigmi contrappuntistici a fini spesso semidescrittivi; tutte tecniche, in ragione delle quali sembrò allontanarsi da quell'irreversibilità temporale, a tratti tragica, così tipica di Debussy (e per le quali perse quasi ogni seguito tra le avanguardie del secondo dopoguerra). Di essa rimane il senso di un distacco nel gioco, fondato su un vuoto, di cui, tuttavia, s'intende disconoscere i presupposti più radicali, quasi fosse una sospensione ironica del sacrificio e del senso.⁷¹

70 ZÀCCARO [1974]: "Fra l'uomo e la situazione, fra l'uomo e la musica, v'è uno spazio vuoto: e questo spazio vuoto permette il "gioco" cioè consente l'accesso agli aspetti della realtà che l'unione diretta fra l'uomo e la musica in un certo senso selezionava e riduceva a un che di comune. Ora, in Ravel, lo stile stesso è come estrapolato: è cosa a sé; è una specie di *à plomb* personale, un segno di riconoscibilità che prescinde da tutto il resto, vale a dire dalla contingenza che lo ha occasionato e comprovato. Nei confronti dell'ideologia romantica, questa forma di cinica non-interferenza, questo sapido intervento non-modificante, è spaventoso. È la fine reale dell'antica funzione dell'*opera*". BORTOLOTTO [1992], riscopre il bacino storico di tale prospettiva agli ipogei di tali tratti moderni. Si tratta di una prospettiva evidentemente opposta alla prospettiva dell'espressionismo musicale viennese; e, parimenti, la funzione delle figure di connessione in questa musica è quella di riproporre, in realtà, immagini temporali riferibili più agevolmente ad un simbolismo descrittivo e figurale.

71 La letteratura italiana ha conosciuto vicende analoghe nell'ironia formale di Gozzano rispetto al verso libero d'annunziano (SANGUINETI [1977]), non senza legami con i temi della fuga *nel/dal* tempo (GETTO [1953]).

Si tratta di una prosecuzione in senso antiromantico della linea indicata da Debussy, che comporta un'inversione di tendenza dal punto di vista della dimensione temporale. Quello che nella tecnica Debussy abbandona, Ravel sembra riprenderlo convertendone il senso. Se Debussy approfondisce un pianismo timbrico come quello di Chopin, Ravel sembra approssimarsi ad un pianismo lisztiano, d'ispirazione extramusicale e figurativa. Se Debussy allontana il contrappunto, Ravel sembra recuperarlo per dismetterne il senso strutturale e inventarne un senso narrativo o quasi 'madrigalistico'. Se Debussy sospende i nessi tonali senza uscire dalla tonalità, Ravel torna alla tonalità anche in senso 'ristretto' per ritrovarne valenze architettoniche, ma senza nostalgia per un qualsiasi aspetto funzionale totalizzante. Se, infine, Debussy rifiuta ogni forma classica, Ravel, in *La Valse* o *Valse noble et sentimentale*, sembra riavvicinarla *à la manière de*. Tutti i procedimenti tipici della tradizione connessionista sembrano venir riconsiderati da Ravel in termini di corrispondenza extramusicale. Questa strategia gli consente di evitare qualunque wagnerismo di ritorno e di dismettere ogni ideologizzazione totalizzante del linguaggio musicale, per avvicinarsi ad un formalismo per nulla evolutivo come quello di Stravinskij, ma piuttosto crepuscolare e finemente ironico, anche a dispetto di quei tratti decadenti che appunto in Debussy si esprimono attraverso una qualche 'irreversibilità atemporale', se così si può dire. *Histoires naturelles*, ad esempio, può rappresentare una parodia di *Pelléas et Mélisande*. E così le trame de *L'Heure espagnole* o de *L'Enfant et les Sortilèges* non hanno più nulla della sospensione tragica del *Pelléas* di Debussy, richiamandosi, soprattutto nel primo caso, all'opera buffa italiana.⁷²

Di fatto, Ravel e Debussy rappresentano due anime diverse del simbolismo musicale. Attenti alla poetica di Mallarmé nel suo intento di "Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit", trassero dal poeta esperienze formali opposte, corrispondenti a una diversa concezione del tempo. È possibile che Debussy abbia preso ispirazione dai modi d'estrapolazione di una certa qualità dell'oggetto, con fini di intensificazione estetica, che Mallarmé teorizza in *Crise de vers*.⁷³ Tali modalità, che Mallarmé riunisce

72 CASINI [1989]; RESTAGNO [2009].

73 MALLARMÉ [1959], p. 137.

sotto il nome di *transposition*, non sono molto differenti da quelle con cui Debussy usa, decontestualizzandoli, quegli accordi o frammenti melodici che non tornano, ma a cui si torna ad alludere.⁷⁴ E mentre là si recupera una forza di nominazione della parola dispersa nel commercio del linguaggio, qui si recupera la forza evocativa del suono puro, dispersa in genere dalla strutturazione convenzionalista del discorso musicale. Così il continuo si sposa con il contingente. Il puro suono e la pura parola entrerebbero in quel mondo di corrispondenze in cui la forma si disperde. Ma tale applicazione delle corrispondenze baudelairiane si tradurrebbe in un'allusività musicale potenziata, a scapito d'ogni continuità temporale. La risonanza mima la durata, di contro ad una connettività temporale che la spazializza. L'omogeneità stessa della composizione si dà quasi involontariamente, per accostamento, come la memoria in Proust. E il simbolismo di Debussy sembrerebbe dirigersi verso la divisione tra *temps spatialisé* e *temps-duré*, per sfociare in un esito ambiguo: da un lato può rappresentare un avvicinamento bergsoniano a nuove fonti di autenticità del divenire, dall'altro può rappresentare una rinuncia alla progettualità, a favore di una contemplazione schopenhaueriana che s'abbandona al tempo. La durata che s'astrae dalla spazialità cartesiana o kantiana sembra poter scoprire le proprie fonti creative al prezzo d'ogni esplicita direzionalità. Come il pensiero dell'infinito attuale, così la poetica delle *correspondances* inaugura la svolta verso la modernità senza poter già risolverne i problemi.

E Ravel sembra contrarsi in questa nuova dimensione. Il suo *charme* mantiene un δαίμων socratico e cartesiano. Se ciò che trae dai simbolisti, come dichiara in un'intervista del 1928, è qualcosa di prossimo al saggio di Poe (tradotto da Baudelaire) *The Philosophy of Composition*,⁷⁵ lo specifico costruttivismo che ne consegue ricorda un poco quello dell'*Eupalinos* di Valery, in cui musica e architettura intervengono entro un unico campo spazio-temporale: "Ne te sembaît-il que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant; ou plutôt, que le temps lui-même t'entourait de toutes parts? Ne vivais-tu pas dans un édifice mobile, et sans cesse renouvelé et reconstruit en lui-même; tout consacré

74 IMBERTY [1985].

75 CASINI [1989], p. 99.

aux transformations d'une âme qui serait l'âme de étendue? ... Et ces moments, et leurs ornements; et ces dances sans danseuses, et ces statues sans corps et sans visage (mais pourtant si délicatement dessinées), ne te semblaient-ils pas t'environner, toi, esclave de la présence générale de la Musique?"⁷⁶ Valéry nei suoi *Cahiers* si dichiarava dalla parte della teoria temporale Minkowski/Einstein, piuttosto che da quella di Bergson. Il tempo non solo non è fonte creativa di una freccia evolutiva, ma fuori da ogni teoria di campo unitario si rivela 'un'ostinata illusione'. E la reinterpretazione illustrativa del connettivismo classico in Ravel, seppure a livello di semplice consonanza storica, sembra avvicinarsi a tali posizioni. Le sue architetture, quasi indifferenti al materiale con cui sono realizzate, si conformano alla Francia dei Fétis o dei Lasserre, e rispetto a Debussy sembrano ancor più compromettere ogni domanda ontologica. La musica, con i suoi mezzi costruttivi, ricalca il fascino discreto della *res extensa*. Già Cassirer aveva messo in guardia da ogni tentazione di "tradurre precipitosamente" la teoria della relatività di Einstein "in risultati puramente 'filosofici' o addirittura speculativi e metafisici",⁷⁷ poichè si sarebbe rivelata incapace di cogliere la compatibilità di tale teoria con ogni fonte creativo-temporale; fonte, che per Cassirer risulterebbe specificata nella sua articolazione di 'intuizione pura' del tempo, quale "forma della possibilità". E Valéry non sembra cadere in alcuna precipitazione filosofica; solo, intende indagare le durate nelle loro fratture, arrivando ad approssimare le due temporalità della musica (quella dei suoni singoli e quella dei rapporti tra suoni) e indicando il tempo come "distanza interiore".⁷⁸ Parafasando tutto ciò nel linguaggio del Socrate dell'*Eupalinos*, si potrebbe dire che, secondo tale compatibilità, lo spazio primitivo sarebbe già in realtà del tutto intelligibile, in quanto aperta possibilità d'intuire l'anima dell'estensione. Le conseguenze musicali del Simbolismo possono anche aver prodotto un costruttivismo diverso da quello stravinskiano, dal gesto allusivo, polivalente e perciò liberatorio verso l'infinito. Tale aurea riconversione di un'intera civiltà meccanizzata ha vissuto "nell'impegno di fingere

76 VALÉRY [1990] .

77 CASSIRER [1921].

78 VALÉRY [1990].

l'esito della marionetta di Kleist".⁷⁹ La grazia che ne scaturisce s'aggira nell'ombra di una moderna grotta platonica, ma senza cercarne l'uscita, intesa a forme d'innocenza più ironiche, disincantate o scettiche. E si estende a tutto il secolo XX, con diverse prospettive e gradazioni: da Hindemith a Milhaud, da Prokofiev a Britten, da Poulenc a De Falla, sino alle sottili 'pagine/tempo' della dodecaфония di Dallapiccola e del postserialismo di Maderna. Il tempo musicale nel primo Novecento è stato per lo più 'scritto', 'scolpito' e 'architettato' secondo un'immaginazione legata a tratti del passato, ma sorgente anche da un nuovo svuotamento armonico e prospettico, quasi immerso in uno spazio di connessioni puramente locali, d'una plasticità per certi versi prossima a quella di un Gaudì, per un qualche 'squaderarsi' del libro del tempo, in grazia di sensibilissimi meccanismi particolari.

Skrjabin: il tempo come creazione

*E in questo turbine, questo volo creatore
Per magia della coscienza dolcemente sedotta,
L'onda, in un torpore mai ancora conosciuto,
Si dà alla contemplazione delle differenze.*

A. Skrjabin *Mysterium*

Nel 1910 Stravinskij lascia la Pietroburgo di Rimskij-Korsakov, di Glazunov per i *Ballets Russes* di Diaghilev a Parigi: nei tre anni che seguiranno, il successo sarà assicurato da partiture come *Petruška* o *Le sacre*. Per contro, la Russia che si lascia alle spalle, sebbene non possa offrirgli le opportunità di Parigi, sta attraversando comunque una sua artistica "età d'argento". Merežkovskij, Solov'ëv e Blók stanno gettando le basi per il Futurismo di Majakovskij, Kandinskij, Tatlin e Malevič. È del 1912 il manifesto futurista *Poscecina obscestvennomu vkusu* (schiaffo al gusto corrente), l'anno in cui il Kandinskij delle mostre di *Der Blaue Reiter* pubblica *Über das Geistige in der Kunst*. E, l'anno dopo, lo stesso in cui Stravinskij farà esplodere Parigi con *Le sacre*, Malevič curerà le scene per l'opera futurista *Pobeda*

79 D'AMICO [1991], p. 143.

nad solncem (la vittoria sul sole) dando inizio alla ricerca suprematista. Nell'arco del decennio precedente filosofi come Solov'ëv e Trubeckoj avevano intrapreso una ricerca relativa alle possibilità di un idealismo mistico, mentre facevano il loro ingresso in Russia gli scritti di Nietzsche. E, nel 1915, intanto, all'età di quarantadue anni, moriva uno dei protagonisti di questa svolta, il pianista e compositore Aleksandr Skrjabin.

Debitore di Liszt e Chopin per la scrittura pianistica, attento nei suoi primi lavori al sinfonismo tedesco e ai poemi sinfonici di Berlioz, di Liszt e di Rimskij-Korsakov, Skrjabin raggiunge la maturità espressiva con *Poema ekstaza* op. 54 (poema dell'estasi), scritto tra il 1905 e il 1908, con la *Sonata n.5 op.53* per pianoforte e con *Poema ognija: Prometey* (poema del fuoco: Prometeo), scritto tra il 1908 e il 1910, mentre esprime i suoi traguardi più innovativi nell'opera pianistica che va dal 1911 al 1914 (dall'*op. 61* all'*op. 64*), per molti versi vicina ai traguardi espressivi dei coevi *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19* di Schoenberg.⁸⁰ La sua opera germoglia dagli sviluppi della poesia simbolista russa, come attestano un buon numero di suoi stessi frammenti letterari, e mostra una spiccata vicinanza con la vicenda pittorica contemporanea per un'originale ricerca attorno ai substrati espressivi della sinestesia che coinvolgerà lo stesso Kandinskij.⁸¹ Ma Skrjabin dà anche sfogo a un personale appetito filosofico, a tratti assimilabile all'idealismo di Berkeley, coltivato attraverso la lettura degli idealisti tedeschi, la frequentazione con Trubetzkoy, la critica della psicologia sperimentale di Wundt, l'ascesi di Schopenhauer e la volontà di Nietzsche, l'antroposofia di Steiner e la teosofia di Madame Blavatskij (che aveva affascinato Kandinskij e Belyj).⁸² Fondamenti, fenomenologia e poesia della creazione sono i temi attorno a cui ruota tutta l'immaginazione di Skrjabin. E ciò che rende interessante la sua riflessione è la possibilità di chiarire come si collocasse rispetto al problema delle connessioni compositive e al problema delle *correspondances* extramusicali. Skrjabin, infatti, può rappresentare qualcosa di prossimo a una

80 METZGER [1985].

81 KANDINSKIJ [1912].

82 SKRJABIN [1979].

sintesi intuitiva delle due componenti: se il connessionismo strutturale della composizione deve molto, nello sviluppo della sua dialettica, all'esperienza di Wagner e di Beethoven, è altrettanto vero che si deve probabilmente alle composizioni quasi atonali del tardo Liszt ("fra le quali la famosa *Bagatelle sans tonalité* non è certo la più radicale", come dice Hans Klaus Metzger)⁸³ la più radicale anticipazione storica della svolta 'atonale' di Schoenberg. E Liszt, da cui maggiormente Skrjabin prende le mosse, incarna un nodo importante in cui le due componenti, connessione e corrispondenza, vengono intrecciandosi. Mentre però Schoenberg procederà ad un'analisi delle funzioni strutturali della composizione e a una corrispondente teologia dell'attesa, Skrjabin mirerà a una visione di stampo neoplatonico tramite la tendenza all'esplosione multicentrica della tonalità, quasi un viaggio nei gradi di chiarezza della percepibilità dell'universo.⁸⁴

L'idea del tempo è qui connessa con quella dello spazio (lo spazio sarebbe il tempo esteriore e il tempo lo spazio interiore),⁸⁵ mostrando una predisposizione a fondersi in un processo sintetico-analitico di natura psicologica (da qui, le sue critiche a Wundt), nell'ambito del quale diventa difficile stagliare confini tra elemento musicale ed elemento extramusicale, e il cui centro è occupato dalla creazione, incarnata nel secondo poema di Skrjabin dalla figura di Prometeo.⁸⁶ Queste riflessioni, marcate in prima istanza dall'influsso di Fichte, preludono ad uno scarto verso Schopenhauer e verso Nietzsche, allorché alla base del processo creatore Skrjabin non pone il Verbo giovanneo, come fece il Fichte più tardo,

83 METZGER [1985].

84 Valga ad esempio l'analisi dell'accordo 'mistico' di Skrjabin in DUSE [1981].

85 SKRJABIN [1979], trad. it., p. 7, e VERDI [1991], p. 38, n. 9.

86 "Per il fatto che dico che spazio e tempo sono alcuni aspetti del mio processo creatore, ciò non significa che ci sia stato un tempo in cui tali forme non esistevano. Non si può concepire che ci sia un tempo in cui il tempo non esisteva e che sia venuto un momento in cui io le ho create. Creo lo spazio e il tempo per il fatto che li distinguo. Tuttavia non ci si può chiedere a partire da cosa si abbia cominciato a distinguere. Poiché nel processo di diversificazione esiste qualcosa solo in rapporto a qualcos'altro. In modo che creando una qualunque rappresentazione, un qualunque io, creo simultaneamente un non-io, che lo limita, e tutta la sua storia. Creo il tempo attraverso la differenziazione delle sensazioni e lo spazio attraverso la distinzione (*razlicie*) in me del soggetto e dell'oggetto" (SKRJABIN [1979], trad. it., p. 12).

quanto piuttosto una volontà incomprensibile, di cui la musica è il gioco essenziale: "In che maniera si esplica la volontà di vivere, che è pura tensione? Il volere vivere si esprime oggettivamente nell'essere in quanto Tutto. Cos'è allora tutta la nostra vita? È ciò che io stesso sperimento, ciò che desidero e a cui aspiro. È un gioco, il mio libero gioco...".⁸⁷ Dietro Prometeo, insomma, sia per Skrjabin sia per Nietzsche, traluce ancora la prestanza di Dioniso. E Skrjabin non sembra assumere la musica solo come un *medium* spaziale della contemplazione, diretto dalla necessità insita nella volontà, ma, in quanto musicista e compositore, non può non approfondirne l'*azione*, nella sua natura creativa, andandone a cercare i fondamenti in una "rappresentazione di ordine superiore", in un'Analogia,⁸⁸ che, se non fosse per le sue implicazioni estatiche, si avvicinerebbe molto all'*οἰκειώσις* stoica. L'insopprimibile accento soggettivistico dell'atto creatore *absolutum*, ovvero il momento in cui la differenza si dà come originaria, si concilia con l'oggettiva estrinsecazione della volontà, ovvero l'esprimersi dell'infinita potenza cosmica, onniabbracciante e onnipenetrante, nell'identità dell'atto creatore, come silenzio cosmico precedente e successivo al *punctum* d'inizio, in un avvolgimento dai tratti romantici. È pure possibile qui cogliere i punti che anticipano le riflessioni di Malevitch sui rapporti tra la libera creatività del *Wollen* e la sua conseguente concrezione della forma come totalità concreta, dotata di contenuto, e come struttura dotata di linguaggio autonomo. E la sua poetica appare opposta e complementare a quella di Stravinskij, nella misura in cui sembra più attento al senso perfetto di una totalità iniziale come caos sensibile e archetipico sul versante semantico del tempo musicale, là dove Stravinskij è più attento alla contiguità e alle differenze di esso sul versante sintattico. E, comunque, anche qui come in Stravinskij si respirano già le tematiche proprie del formalismo russo.

87 RIESEMANN [1924]; VERDI [1991].

88 "L'oceano dell'immaginazione crea: ciò significa che esso colora le sue gocce in tinte differenti, tuttavia gli è sufficiente colorarne una in mezzo ad altre di un qualsiasi colore che le altre, immancabilmente, riceveranno altri colori corrispondenti, poiché non esiste alcun colore che non sia in rapporto con altri colori. Ciò da una certa idea, per analogia, della creazione individuale e della sua azione sull'universo" (SKRJABIN [1979], tr. it., p. 58). Che sia un'*idea analogica* è ciò che fa di questa poetica una selezione 'sintattica'.

Questa Analogia creativa rivelerebbe la duplicità strutturale della musica, in un modo che riconcilia la consapevolezza del comporre rispetto all'atto dell'ascolto. Il primo è adibito a spazializzare il suono sulla carta, cioè a riferirsi ad una temporalità basata sulla differenza tra 'prima' e 'dopo'; mentre il secondo è portato a percepire il suono in una prospettiva lineare, basata sull'ordine irreversibile di 'passato', 'presente', 'futuro'. In questo senso, si comprende meglio il passaggio ad una dimensione estatica, che in Skrjabin avrebbe la funzione di chiarire il nesso tra percezione del suono e coscienza. Mentre per Stravinskij il rapporto si risolve in una convenzionalità linguistica, operata da un soggetto non immediatamente collocabile, e mentre per Ravel tale rapporto s'inquadra in un tratteggio delle sezioni auree del formalismo, per Skrjabin la percezione del suono è psicofisica ed è impossibile averne coscienza, se non attraverso un'analisi che ne oltrepassi il dato percepibile (la componente cognitiva dell'intelletto kantiano di Wronski si lega a un tratto quasi leibniziano), che implichi cioè una qualche 'dimissione iperperceptiva' all'inconscio della coscienza, per soglie oltre le quali la coscienza non s'attivi più nei modi noti, introducendola in un mondo dove tutto è vibrazione fisica e tutto è corrispondenza.⁸⁹ La dicotomia tra connessione strutturale della composizione e figurazione basata su elementi extramusicali sembra risolta nella coincidenza tra corrispondenze sensoriali e vibrazione sonora: la vibrazione del suono e la vibrazione del colore non sono altro che il differenziarsi di un'unica vibrazione del Tutto. La teorizzazione di un'opera d'arte totale su cui si basa *Poema ognjia* e l'abbozzo del *Mysterium* si differenzia così dal precedente wagneriano e rifiuta di porsi come 'teatro' per esprimersi in quanto espe-

⁸⁹ "Ciascuno degli stati di coscienza è un punto-limite nel movimento vibratorio. La vibrazione è la relazione degli stati di coscienza ed è l'unico materiale. La loro apparente oscillazione ci dà lo schema delle opposizioni e la loro identità nella vibrazione. Ogni stato di coscienza, in quanto tale, è una sfera chiusa, impenetrabile dagli altri stati di coscienza che sono ugualmente delle sfere chiuse. In questo aspetto della chiusura della sfera di ogni stato il fatto della demoltiplica di una coscienza unica, in cui sono contenuti tutti gli stati. Nel movimento vibratorio, i punti estremi di ogni oscillazione sono dei momenti e possono essere percepiti solo in quanto limiti del movimento vibratorio. In se stessi, essendo dei momenti, non possono essere percepiti; si spiega così il fatto che ciascuno di questi stati esiste solamente nel *sistema di relazioni* e al di fuori di esso è impensabile. La differenziazione nella vibrazione dei punti estremi di ogni oscillazione contiene in sé l'idea del tempo e dello spazio. Ogni stato di coscienza è la negazione di un qualcos'altro" (SKRJABIN [1979], trad. it., pp. 76-77).

rienza iniziatica e d'avanguardia. Sulla linea di un infinito intuibile la musica ritrova così quei suoi sentieri orfico-pitagorici che la guidano 'fuori città', lontano dagli dei olimpici che sanciscono 'la distanza che separa uomini e dei'.⁹⁰ Ed anche alle spalle di questa scelta traluce l'esperienza del Simbolismo e del *Livre* di Mallarmé: si tratta dell'esperimento cruciale in cui totalità ed espressione si scoprono definitivamente divaricate, salvo ricostituirsi in unità sperimentali appartate, concentrate sul definirsi di uno stato nascente (come accadrà in Nono, Ligeti, in certo Boulez e Barraqué, e in molta musica del dopoguerra). E se qui l'ideologia si pone sulla soglia evolutiva dell'impossibile, la sociologia estetica concreta tenderà all'astrazione radicale della comunicazione e alla nicchia.

Strauss: il tempo come destino

*Die Zeit nur eine Theaterwasserfallen gleich,
der herabzuströmer scheint, während er, als ein bloßes Rad,
nicht vor der Stelle kommt.*

A. Schopenhauer *Parerga und Paralipomena*

La molteplicità delle esperienze musicali, la plasticità del linguaggio e la collaborazione con Hofmannsthal fanno di Richard Strauss, al pari di Puccini, ma su altri piani, il compositore che, nel Novecento, meglio ha approfondito le tematiche del tempo come dramma, azione e parola teatrale.⁹¹ Il carteggio con l'esclusivo librettista rivela una ricerca d'equilibrio, tra comunicazione e simbolo, che attra-

⁹⁰ DETIENNE [1977], trad. it., p. 125 e ss., soprattutto là dove parla dei rapporti tra pitagorismo e Prometeo. Quali possano essere i rapporti tra Dioniso e il Pitagorismo è un problema anche musicale, nella misura in cui può concernere la possibilità di nessi tra lo sfondo più radicalmente immaginale del simbolismo musicale e la tradizione maggiore della *teoria* musicale.

⁹¹ Il mistero del *Pelléas* di Debussy può essere per Puccini 'momento', ma non 'centro' dell'articolazione scenica. Analoghe esigenze determinano l'assunzione di tratti armonici wagneriani nel Verdi tardo di *Otello* e *Falstaff*. Dalla messe d'operisti *fin de siècle* il Novecento ha ereditato una tradizione legata ai pur diversi melodrammi italiano e francese e un'altra legata al *Wort-Ton-Drama* wagneriano, la cui estetica ha costituito un contraltare alla prima e al quale si può annettere, per contrapposizione, il *Pelléas et Melisande* e, per continuità, la *Salome* e l'*Elektra* di Strauss: KERMAN [1988].

versa i temi della ciclicità e della fedeltà nella metamorfosi.⁹² E, tale ricerca, nonostante l'intesa non sempre omogenea, mostra il suo sfondo più intimo all'ombra del simbolismo e del wagnerismo, e coglie la riuscita dell'incontro tra gli intendimenti sociali dell'uno e le risorse comunicative dell'altro.

Certo, l'arte wagneriana dell'*Übergang* e del *Leitmotiv* ha forgiato i cromatismi e le poliarmonie di *Salome* o di *Elektra*. Ma che tale influsso sia venuto distillandosi con *Der Rosenkavalier* è notoriamente la vicenda chiave della poetica straussiana, ed è tutta nel rapporto con Hofmannsthal. La riedizione di tratti mozartiani, i timbri più luminosi e smaglianti dell'orchestra e la melodia maggiormente delineata rispetto al timbro e alla melodia infinita wagneriani incontrano il particolare sentimento hofmannsthaliano del superamento della 'pre-esistenza' (l'anticipare il mondo con la sensibilità e il rivivere all'infinito eventi ed epoche trascorsi) e la sua aspirazione post-simbolista ad una soggettività, per quanto è possibile, più affabile.⁹³ Qualunque sintesi tra motivo guida, trama contrappuntistica e melodia classica favorisce il consolidarsi di ogni tipo teatrale, ben ritagliato entro il *Reigen* scenico in cui è intessuto, corrispondendo parimenti ad autonome esigenze poetiche e all'intenzione più consapevolmente 'allomatica' dello Hofmannsthal maturo.⁹⁴ Se il cromatismo che intesse i temi, e in cui le armonie tendono al defluire dell'inciso melodico, corrisponde al flusso dissolutivo di *Ein Brief* o alle evocazioni direttamente musicali di una poesia come *Erlebnis* (se non poi addirittura alla putredine di *Das gerettete Venedig*), la melodia classica tende a sollevarsi dal mondo come le forme del Bello in *Der Tod des Tizian*.⁹⁵ E il taglio armonico⁹⁶ mostra le stesse attenzioni all'equilibrio tra plastica stilistica e *Nervenkunst*, soprattutto nelle opere della maturità quali appunto in *Der Rosenkavalier* o in *Ariadne auf Naxos*. Si tratta di una poetica che bilancia forma e pulsione tra spirito *Jung-Wien*, industria culturale e

92 STRAUSS - HOFMANNSTHAL [1960].

93 Sulla compartecipazione alle epoche: HOFMANNSTHAL [1991]; MITTNER [2002] (III, II Parte 4 §314).

94 Allomatica: eterodiretta, causata, non del tutto autentica. MITTNER [2002], (III, II Parte 4 § 313).

95 SCHORSKE [1961]. Sul tema lukacsiano 'forme-esistenza': MAGRIS [1984]; MASINI [1981]. Su *Erlebnis*: MAGRIS [1990].

96 FASSONE [1989].

ruolo sociale. Se all'influenza di Wagner possono corrispondere certe ascendenze baudelairiane in George,⁹⁷ agli echi di Mozart (e, nei *Lieder*, di Schubert) corrispondono il culto per Goethe o per Novalis (rimpianti qui da una borghesia che ne ha perduto il metro). Lo sfondo naturale tra arte e vita, sbilanciandosi nella lettura di *tous les livres* o nelle ambivalenze wagneriane, cerca un riequilibrio presso simulacri di Stile Galante o presso il rococò di un Goethe alchemico e rivissuto già più *in vitro* che in animo.⁹⁸

Lo sforzo wagneriano di dissolvere la distanza tra natura e cultura⁹⁹ e la ricerca simbolista di ridefinirne l'Idea, muovendo dalla poetica delle *correspondances*,¹⁰⁰ hanno separato tempo e certezza, aprendo a una densità immaginale al limite dell'archetipico. La rimozione del Goethe politicamente più attivo aveva tolto reattività alla soggettività *Biedermaier* e a quella succedanea ai *Gründerjahre*, contrapponendo vuote perfezioni a sensibilità informi (solo per intenderci: Brahms a Wagner). La stessa stratificazione del contrappunto, in Strauss, coniuga pulsione e sospensione del tempo. Di fatto, non implica un passo indietro, ma ambisce alle virtù dell'emersione. Mentre le strutture di connessione sono sospese da Debussy, variamente funzionalizzate da Schoenberg, Stravinskij e Bartók o ricostruite spazialmente da Ravel, in Strauss esse fanno da quinta alla parola dopo la sua stessa bancarotta, maschera di un uomo difficile (come l'*Anatol* di Schnitzler o il Kari Bühl del *Der Schwirige*) e di uno spazio segnico disperso instabile regressivo, cui ogni poliedrica evidenza ribollente mima il flusso di coscienza e risveglia l'inconscio, giocando a tratti con tenui parodie del desiderio.¹⁰¹

Questa scena, per nulla neutra rispetto al tempo, è appunto sintesi tra una *κοινή* wagneriana tardo-romantica e un classicismo ideale eterno, che Strauss provò a rivendere dietro il marchio di 'germanesimo

97 ADORNO [1955], (*George e Hofmannsthal*), trad. it. (1972), p. 211. La centralità, per Adorno, di questo dialogo riguarda anche l'esegesi intima della stessa musica nella stagione guglielmina, per l'importanza enorme che George ha avuto anche per lo *Schoenbergkreis*.

98 HOFMANNSTHAL [1891], trad. it. (1991), p. 31 e ss.

99 NATTIEZ [1990] parla delle poetiche di Wagner come incontro di morte e di assoluto.

100 HOFMANNSTHAL [1991] (*Il dialogo su poesia*); SANTOLI [1993²], cap. 19; DE ANGELIS [1987].

101 BROCH [1975]. Segno vivente in rapporto al romanticismo: ZAGARI [1985].

greco' e che Hofmannsthal invece, con maggiore accortezza, volle distanziare.¹⁰² E un tale ritorno di echi classici nell'età della riproducibilità tecnica¹⁰³ trapassa al fondo di un gesto leggero, quasi di ope-
retta o di *pochade*, anticipando e quasi ancora sospendendo gli intenti culturali dell'industria di massa.
Così l'aria *Die Zeit ist ein sondebar' Ding* del II atto di *Der Rosenkavalier*, ispirata ad un sentimento di
mistero del tempo, varrebbe il paragone con un *Lied* come *Das Geheimnis*,¹⁰⁴ dove più d'ogni slancio
mistico o di ogni gesto eroico basta un sospiro aristocratico per risvegliare l'anima concentrica del-
l'*Andreas oder die Vereinigten*. Un *puer aeternus* preromantico (e una simbolista, baudelairiana *vie an-
térieure*) è qui congedato e già rimpianto, quale *virtus* coltivata ma non colta.¹⁰⁵

Se il mistero incrina ogni certezza d'equilibrio, potrebbe pur sempre non annullarlo, avvicinando con
leggerezza un tempo magico, un labile argine contro quel naufragio cui ogni attaccamento alla totalità
si condanna. Non resta che riscontrare un salto tra il tempo della natura e il tempo del mondo, poiché a
questo sembra ridursi la vita oltre la storia: destino biologico rimosso, sfondo astrologico/archetipico,
mitico attaccamento ad un *puer* che si riscopre nel *senex*. Come la Romana dell'*Andreas*, la *Marschal-
lin* del *Rosenkavalier* tradisce così l'emozione. Per Nietzsche tale salto sarebbe coinciso col salto di Za-
rathustra, colui che perdendo *il* mondo riconquista il *suo* mondo, nell'ora "più immobile" della dispera-
zione e della "guarigione", in cui si realizza la "specie più alta dell'essente" e in cui l'unisono tra uomo
e mondo s'intreccia con volontà e fato (*amor fati*) nell'eterno ritorno dell'uguale,¹⁰⁶ su uno sfondo sim-

102 STRAUSS [1949]; HOFMANNSTHAL [1991]; GRUBER [1985].

103 Nella loro ampiezza orchestrale, già di per sé post-guglielmina, i luminosi *Drei Hymnen* op. 71, su testi di Hölderlin, tradiranno l'utopia radicale del poeta, senza nulla sapere della sua intima tragicità.

104 Richard Strauss *op. 17 n. 3* per voce e piano, su testo di Schack.

105 ZELLINI [1996], pp. 39 e 247, sul tratto *Puer* del romanticismo: MITTNER [2002], III Parte 2 §6 e §7 e Parte 6 §338.

106 È il Nietzsche di Zarathustra. Ed è anche il mondo tematico antidemocratico con cui JÜNGER [1981] di *An der Zeitmauer* rivisita i mondi temporali della ciclicità nello stoicismo e nell'astrologia. Heidegger parlerebbe di "temporalità dell'Esserci come cura e come apertura", la cui elaborazione, in quanto quotidianità, storicità e in-
tratemporalità, permette di penetrare l'intrico dell'ontologia originaria dell'Esserci, nei modi di un nesso tra desti-
no individuale (*Schicksal*) e destino collettivo, per un più ampio destino dell'Essere aperto alla comprensione

bolico aperto, polisemico, flessibile e pure atavicamente già scritto, ideale (e ancora sull'onda dell'idealismo dileguante). Hofmannsthal e Strauss replicheranno all'inflazione nietzschiana della volontà col recupero *in extremis* di una maschera di socialità (tanto meno conseguente nei destini, quanto più radicata nella tradizione).

Tale dialettica, tra tempo e mistero, orienta il decorso musicale verso un'estetica goethiana dell'*attimo*, tra forma e anima,¹⁰⁷ ed è fondamento non solo della funzionalizzazione del tempo teatrale entro un connettivismo musicale più noto, ma anche della stessa reazione di Strauss rispetto all'evoluzione dei linguaggi d'avanguardia. Essa rivive l'intero nucleo programmatico del *Lied* in tutta la sua positività e ingenuità, di cui Strauss si fa così ultimo attore e convertitore ideologico per il teatro operistico. Si costituisce così rispetto al tempo un contraltare difensivo ed arioso (anch'esso d'origine wagneriana e schopenhaueriana)¹⁰⁸ delle dilatazioni e contrazioni temporali 'senza memoria' di *Der Zauberberg* di Thomas Mann.

La parola, scolpita nella polifonia, dà linfa alle immagini e sospende il tempo nel presente e nel mito. Si scorge così una qualche ideologia del teatro musicale *tout court* e parimenti si giustifica un'espressione ideologica con le eterne ragioni del teatro musicale. L'entusiasmo di Mahler per *Salome*, la sua insistenza sulla vocazione operistica di Strauss, in polemica con i suoi poemi sinfonici, la sua idea se-della storia (*Geschick*). La musica, qui al servizio della rappresentazione, coi suoi mobilissimi giochi dell'attesa, dell'anticipazione e della sorpresa, contribuirebbe a orientare la scena in quanto ambito paraverbale organizzato, *Wink* allusivo a un qualche "poter-essere-un-tutto dell'Esserci". Ma questo rimanderebbe a un'estetica della divisibilità della "rappresentazione", che non può aver nulla a che fare con le mobilità strutturali di Stravinskij o di Skrjabin, né si può conciliare con le poetiche dell'assenza o della presenza di Schoenberg e di Bartók, e che, se supera l'estensionalismo cartesiano di Ravel, lo può fare solo a patto che sia la parola a dettarne il senso. Strauss rinuncia così a ciò che ha portato la consapevolezza musicale contemporanea a determinarsi in quanto radicale, ovvero alla concezione del suono come pura "presentazione", in quanto intreccio tra percepito e segno, capace di aprirsi all'immediata precognitività del tempo-suono e all'esercizio di autoesperienza del tempo nel suono. E però avvicina l'interpretazione all'esperienza della pre-orientazione 'stoica' della natura, che il platonismo aveva visto nella geometria e il pitagorismo aveva contempla-to nell'armonia del suono/numero.

107 MAGRIS [1990].

108 MAGRIS [1982].

condo cui, in Strauss, "è tanto difficile separare il grano dal loglio" o la confessione di Berg (riportata da Adorno) secondo la quale ai tempi di *Salome* era difficile scegliere tra Strauss e Mahler,¹⁰⁹ danno la misura di quanto sia avvenuto nel teatro musicale europeo nel primo decennio del Secolo. La dissoluzione dell'universo tonale a cui per altro neanche lo Strauss più radicale perviene, è l'aspetto più evidente di una trasformazione estrema, in ragione della quale (sempre un po' come per Hans Karl), l'autoriflessione più acuta coincide con una sospensione della comunicazione più aperta, quale è quella, ad esempio, del teatro musicale. Tale trasformazione sarà superabile, ma non è poi il caso né di Strauss né di Hofmannsthal, con una scelta di minoranza che faccia esplodere la maschera a partire da pulsioni interne (Skrjabin o il *Schoenbergkreis*, sulla scia di un ritorno a George), o con un coinvolgente straniamento critico entro la situazione dell'industria culturale più popolare, che sappia opporre, con metodica energia, ad ogni maschera ideologica un'altra corrispondente maschera spiazzante (Weill e Brecht).¹¹⁰

Contro il pessimismo che nasce dal decadere della classicità, prossimo a figure care a Mahler come Rückert o Schubert (indissolubilmente legate all'*Entsagung* goethiana), Strauss e Hoffmannsthal provano a rimettere in gioco suggestioni settecentesche alternative, che nel denso contrappunto simbolico sappiano ritrovare una nutritiva e sospendente intimità. In questo senso, anche le densità tematiche della *Frau ohne Schatten*¹¹¹ ribadiranno l'intento di correggere il pessimismo schopenhaueriano con echi lontani di una *Gelassenheit* pietista o con pezze di un'affabilità borghese 'riformata', alla *Meistersinger*. E anche le vedute luminescenti di ogni remota Venezia del Canaletto possono far saltare la maschera dal volto di un soggetto storicamente senza volto, e quasi davvero senz'ombra, e senz'anima, riportandone gli echi di sempre altalenanti, regressivi, dignitosi 'ritorni dalla pre-esistenza'.

109 ADORNO [1968]; BLAUKOPF [1991].

110 CHIARINI [1961].

111 Nella versione in prosa di Hofmannsthal de *Die Frau ohne Schatten* la densità delle immagini sembra quasi richiamare l'idea junghiana di un'attenzione all'inconscio come coscienza multipla, polifonica e plurale.

Mahler: il tempo come memoria

...rendendo introvabile all'uomo di tutto il fare di Dio principio e fine.

Qohélet 3, 11

Gustav Mahler sembra anticipare il Novecento non in virtù d'una qualche facoltà profetica, essendo stato per molti versi più attento al passato che all'avvenire, né in virtù di una propensione per l'attualità, essendo un'artista consapevolmente *unzeitgemäss*,¹¹² quanto per una comprensione delle implicazioni storiche insite in ogni procedimento compositivo.¹¹³ Rispetto ai traguardi tecnici della sua epoca il suo linguaggio, apparentemente, non è evoluto. Una dialettica tra ingenuità e straniamento accompagna ogni aspetto della scrittura rivelandone la strategia poetica. Friabilità di temi popolari, tratti operistici, valzer e marce, elementi *kitsch*, discontinuità formali, asimmetrie, uso non sempre organicamente strutturale dell'armonia, relativa semplicità del contrappunto, deformazione timbrica degli strumenti (spesso in senso mimico) e un accostamento quasi cameristico alla grand'orchestra sono le costanti del suo procedere "critico" all'interno della prassi contemporanea. Non si tratta di un montaggio costruttivo come in Stravinskij, né di un'esplosione di immagini a sé stanti come in Berlioz, ma di una più sottile dialettica tra contenuti e forma della composizione; dialettica, in cui non sembra più riconoscibile l'immediatezza del singolo elemento, se non entro un contesto in cui sappia ritrovare la propria emergenza, quella che Adorno indica come il suo elemento di utopicità.¹¹⁴ Mahler tenta, attraverso una riconversione del sinfonismo schubertiano e bruckneriano, nei modi di un apparente *pot-pourri*, un grande affresco del secolo romantico nell'ambito del quale il principio formale della sinfonia possa garantire una paradossale e dialettica totalità. Tale totalità non mirerà a integrare le parti, come in Beethoven o in Brahms, quanto a evidenziarne la loro inintegrabilità e inattingibilità immediata: è una dialettica tra sinfonia e *Lied* come forme della mediazione e dell'immediatezza, che genera in Mahler una narratività analitica,

112 DUSE [1973].

113 ZÀCCARO [1971] e [1979]. cap. 13.

114 ADORNO [1960].

una criticità narrativa come compenetrazione irrisolta d'uomo e mondo.¹¹⁵ L'infinitismo postwagneriano viene così messo al vaglio da una riconsiderazione posthegeliana del particolare, che è per molti versi la cifra della poetica dell'amico Hugo Wolf. Adorno e Boulez ne daranno una visione fenomenica, quasi agostiniana, tramite un'analogia con gli elementi di mediazione e di metaforizzazione del romanzo.¹¹⁶

Gli elementi compositivi non subiscono con Mahler penetranti sconvolgimenti strutturali, come accadrà con Stravinskij o con Bartók, ma mirano al corto circuito entro un grado secondo dell'articolazione. Solo a quel livello le schegge schizzano come schizzano nel "continuo delle opinioni" che si perde nella prosa teatrale di Karl Kraus.¹¹⁷ Questo carattere d'immagine dei temi, che potrebbe ricordare quella

115 Più che in un qualche nichilismo, è in tale irresolutezza del rapporto uomo/mondo che cresce lo sguardo all'indietro, come un affidarsi al senso che è oltre il progetto: se senso deve darsi, sia il senso della ripresa kierkegaardiana per tutto ciò che è stato, nella condizione di frammentarietà in cui è dato e al di là del suo stesso *appetitus perfectionis*, sia senso, cioè, che si confronti (come dice ADORNO [1973], trad. it., pp. 181-18) con la minima traccia di sofferenza, non quindi destino posseduto, ma fede impugnata. Nel complesso si leggano i fondamentali saggi contenuti in FOURNIER-FACIO (a cura di) [2010].

116 "Nella sua musica il mediato e l'immediato vengono accoppiati perché la forma sinfonica non garantisce più un senso musicale - né come nesso vincolante né come contenuto di verità - e deve andarselo a cercare. Le mediazioni vanno cavate fuori da una specie di mera presenza musicale, cioè dagli elementi popolari di cui si diceva, poiché questi ultimi acquistano un senso e una giustificazione solo attraverso di quelle. In tal modo la forma di Mahler si avvicina, in senso storico-filosofico, a quella del romanzo, in quanto il suo materiale musicale è pedestre ma il modo di presentarlo sublime. Il rapporto tra stile e contenuto non era certo diverso nel romanzo per antonomasia, in *Madame Bovary* di Flaubert". ADORNO [1960], trad. it. p. 193, cfr. col tempo nel 'romanticismo della disillusione' in *Die Theorie des Romans* di Lukács.

117 Questa strategia delinea una sospensione dei particolari secondo una dimensione temporale in cui le connessioni non sono più ovvie, diversa dalla strategia di Beethoven o di Schoenberg (dove ogni elemento tende alla connessione), in uno sforzo di coerenza per certi versi più vicino, ma con una consapevolezza storica maggiore, al corrispondentismo figurale che sarà di Ravel o alla strutturazione drammatico-operistica di Strauss, in cui è sempre possibile l'emergere di elementi tematici imprevedibili, come accade a certi personaggi di romanzo. Ma mentre là la relativa imprevedibilità formale mirava a un sottile straniamento del soggetto dal continuo sonoro o a un rapporto di solidarietà semantica con la parola scenica, qui diventa essa stessa obiettivo, apertura/spezzatura di istituzioni ereditate e frattura stessa del segno come *de-creatio* che ritorna al possibile. La presenza di temi popolari non ha la stessa funzione che avrà in Bartók o in Stravinskij. Qui non si tratta di cercare una sovversione antiromantica o una forza ricostituente per la cultura musicale europea, quanto di mostrare la complessità tardo-

pseudomorfose con la pittura che Adorno ritrova nell'istantaneità di Debussy, ritorna in Mahler, senza che tuttavia nessun'immagine possa dominare incontrastata nel flusso romanzesco della sinfonia. Le immagini si fondono reciprocamente e si negano, rimandando parimenti ad un mistero e a una consapevolezza. Non esiste per la coscienza nient'altro che un tempo fuso alle dimensioni dinamiche della società, perciò ogni approssimarsi all'attimo in cui il tempo sembra sospendersi è anche per essa un'attesa utopica (di un'utopia estranea a Debussy) in cui, per usare un'immagine adorniana, una totalità finalmente 'altra' mostra il mondo nelle sue macerie. Mentre la sospensione del tempo in Debussy può apparire come una riconversione in positivo della sospensione sincronico-spontanea in cui s'abbandona il protagonista di *Pan* di Knut Hamsun, in fuga dalla città e dalla storia, il rapporto col tempo in Mahler può paragonarsi invece a quello di Proust, tempo complesso e articolato proprio perché inscindibilmente storico e individuale al contempo, tempo perduto o ritrovato in quanto mediazione dell'individuo nel suo contesto storico, tempo effettivo, infine, solo nel momento in cui il caos storico trova una qualche riorganizzazione transitoria nella soggettività del ricordo e della narrazione. Mahler decreta, insomma, con le trasformazioni caleidoscopiche delle sue *Sinfonie*, una sconnessione ironica tra il tempo del mondo e il tempo della vita che impedirebbe l'universalizzazione di un qualunque particolare senza tradirne l'aspirazione ad un costellarsi con l'altro da sé.¹¹⁸

Certi tratti infantili che Webern¹¹⁹ gli attribuisce evocano il patrimonio eversivo e seducente del mondo alla rovescia già a partire dalla rievocazione del libro di fiabe *Des Jägers Leichenbegängnis* della *Prima Sinfonia*, album di figurine di una ribellione della Natura dal sapore vagamente post-romantica di *quella* storia e di ogni biografia in essa immersa.

118 "I campi di collasso nella musica sinfonica come quella di Mahler - dice ADORNO [1970], trad. it., pp. 331 - hanno la loro fedele analogia nelle situazioni del caleidoscopio, in cui una serie di immagini leggermente varianti crolla e diviene visibile una costellazione qualitativamente nuova. Solo che nella musica la sua indeterminatezza concettuale, il suo variare, la sua articolazione, sono altamente determinati dai suoi propri mezzi; e nella totalità delle determinazioni che essa stessa si dà, la musica conquista il contenuto ignorato dal concetto di gioco delle forme".

119 ADORNO [1968], trad. it., p. 28.

schubertiano. Per altro, l'idea di creazione, in Mahler, è filosofica solo in parte e ben meno mistica e pitagorica di quella di uno Skriabin o di un Hoéne-Wronski, quanto piuttosto storica, narrativa, e addirittura, come osserva Boulez, biografica.¹²⁰ Sono gli anni in cui Dilthey e Croce maturano l'idea (e non in senso solipsistico) di una storia come biografia (e autobiografia).¹²¹ Il passaggio dal destino individuale al senso collettivo qui non corre come per Strauss sui sentieri del linguaggio, ma su quelli del ricordo. Si precorrono qui più i *Minima Moralia* che *Sein und Zeit*. Nel suo *Versuch* dedicato a Mahler, Adorno parla di una 'macrologia' formale, all'interno della quale ogni elemento acquista autonomia mutando funzione. Le melodie, anche le più romantiche, assumono una dimensione quasi parlata. Sono rare le grandi modulazioni tra tonalità distanti. Mentre sono più frequenti i passaggi netti di tonalità, e vi è un uso espressivo o addirittura simbolico del passaggio dal modo minore al modo maggiore. D'altra parte, l'armonia stride in virtù del frequente uso d'altezze cosiddette 'estranee', venendo incontro alla strategia stessa del suono orchestrale, di rado fuso in una qualche totalità, e mirante piuttosto ad un'evidenziazione quasi pre-espressionista dei timbri singoli o degli impasti; evidenziazione, tramite la quale la personalità dei temi e dei passaggi risulta sbalzata in senso figurativo rispetto alla totalità del discorso. Il nihilismo tardoromantico, denunciato da Dufourt,¹²² è in sintonia con l'atemporalità storico-psichica in cui Mann immergerà i protagonisti di *Der Zauberberg*. Se la critica di Dufourt tocca Mahler, è per gettare un suo lungo sguardo sulla prima metà del Novecento, anche in virtù di quella capacità pre-

120 BOULEZ [1981], trad. it., p. 186 parla d'autobiografia e confessione come spezzatura in senso espansivo e/o dispersivo della simmetria formale su uno iato tra esistenza e creazione.

121 DILTHEY [1914-1936], trad. it. pp. 304-310; CROCE [1941].

122 Dufourt, nel condannare le tentazioni antimoderne della borghesia di fine Novecento, stigmatizza comprensibilmente l'attuale abuso nostalgico del sinfonismo mahleriano, ricollegandosi a FAURE [1985], evidenziando come il nesso tra Mahler, la cultura del suo tempo e la storia che ancora ci riguarda s'esprimano nella sua inscindibilità: "Mahler disintegra i simboli, sgretola le forme ampliandole faticosamente. La celebrazione di pagode e d'altri templi del passato discende da un'ispirazione per nulla meno pessimistica perché lo charme del tempo che fu, del passato, di cui si diletta, accompagna le più cupe elucubrazioni sul destino della civiltà" DUFOURT [1991], trad. it., p. 115). Una lettura lukácsiana di Mahler ne evidenzerebbe per contro, credo, un tratto ironico, pur presente e forse qui trascurato.

corritrice che in Mahler alcuni credono di intendere. E non mancano tratti di una forza anticipante, come lo strappo centrale dell'unico tempo completato della *Decima* (non è difficile riconoscere la capacità di cogliere il passaggio 'cultura/ natura' che la musica avvicinerà con Nono solo dopo il 1945). Il tempo della vita può trovare nello sguardo utopico frammenti di un ricongiungimento col tempo del mondo, ma tale sguardo si dà solo al cospetto di una concezione della storia come *memoria* e come *racconto*, a tratti simile a quella che indicherà Ricoeur in *Temps et récit*. In questo senso, si può intendere la profondità dell'opera di Mahler rispetto all'affacciarsi del mistero del tempo in Debussy. "Il mistero del tempo - concluderà Ricoeur -¹²³ non equivale ad un interdetto che pesa sul linguaggio; suscita piuttosto l'esigenza di pensare di più e di dire altrimenti". Tale mahleriana memoria/anticipazione è prossima a quel volare *a ritroso* verso il futuro che Benjamin descriverà con la nota immagine dell'*Angelus Novus* di Klee, l'angelo che proprio nei luoghi della gloria dell'ideologia Straussiana intende la "catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine".¹²⁴ Il che non coincide col nichilismo, ma si dispone alla "ricomposizione messianica dei sensi perduti" in virtù di un raccoglimento alternativo e non-ingenuamente ingenuo del mondo. E così Mahler, insomma, cerca ancora di cantare 'criticamente', in un contesto ormai privo di certezze e al cospetto dell'alienazione sociale, il punto di fusione storico tra origine e futuro.

123 RICOEUR [1985], III, trad. it. p. 413.

124 Al fondo d'un tale *néant* - particolarmente in Baudelaire e in Leopardi, ma l'argomento è estendibile - tutto potrebbe rimandare alla differenza tra la radice ebraica *rbs* (riposo dell'animale e dell'antiduo) rispetto alla radice *sbt* (riposo divino che allude alla "possibile pienezza dell'uomo"), come evidenziata da ANGELINO – SALVANESE [1983].

Ives: il tempo come libertà

*Nature centres into balls,
and her proud ephemerals,
fast to surface and outside,
scan the profile of the sphere...*

R. W. Emerson

Americano, assicuratore a New York, attivo soprattutto nei primi decenni del secolo, ma riconosciuto solo dal 1947 dopo il premio Pulitzer per le sue innovazioni musicali, Charles Ives incarna il meglio dell'utopia liberale americana, esprimendo un punto di vista per molti versi alternativo alla cultura europea. Il suo radicalismo democratico coinvolge le premesse individualistiche e le strutture temporali del suo stesso prospettivismo compositivo.¹²⁵ Il rilevamento statistico, lungi dall'essere demonizzato, è preso a sostegno di un'idea normativa secondo la quale la libertà si misura in ragione della maggiore indipendenza dell'individuo dallo Stato, piuttosto che in funzione d'una sua abnegazione a un ideale, secondo gli assunti del liberalismo anglosassone. Né il mito, né la coesione Stato/Chiesa, né tantomeno il riconoscimento dell'individuo in una qualunque missione collettiva possono concorrere alla rassicurazione degli uomini. Ciò che conta è la fusione dei sistemi pensionistici ad un solido sistema assicurativo, per quanto riguarda il futuro materiale,¹²⁶ uno Stato strutturato a garanzia delle libertà dei cittadini, per quanto riguarda il futuro politico, e un'arte che concili immaginazione e apertura, per quanto riguarda il futuro spirituale. L'unità del tessuto d'esistenza, lungi dall'essere *a priori* negata o ipostatizzata da un'arte mimetica, è vissuta come rimando e assunta come funzione di possibilità secondo un sentimento trascendentalista ereditato da Emerson, Thoreau e i pensatori del Rinascimento Americano. L'Uno non è garanzia di una realtà ideale del Tutto come in Platone, bensì è virtualità *nel* particolare, sia esso il suono, la mente che l'ascolta e, non molto diversamente da come ne avrebbe parlato Bateson, lo sfondo

125 DE LISA [1999].

126 IVES [1970], trad. it. p. 139.

ecobiologico in cui entrambi sono immersi. L'infinitismo di Ives come l'anello dell'anima di Emerson,¹²⁷ infinitesimale ed espansivo, orienta una sonorità concernente la *substance*, senza vincolarne altro che intuitivamente il nesso 'individuo/mondo'. Come gli dei in Epicuro dimorano distanti dal mondo degli uomini, così qualsivoglia teodicea accostata al pensiero liberale viene sospesa nell'indeterminazione delle azioni individuali, aperta al mistero quale garanzia di un'imprescindibilità del possibile *nel* reale, ovvero quale garanzia di un qualche "romanticismo del futuro". Necessità progettuale e libertà trovano così una qualche unità. Il progetto, in quanto proiezione nel futuro, consegna alla possibilità di modificazione il suo tratto razionale, mentre la libertà si apre al possibile.

I testi e la scrittura delle sue *114 Songs* rispecchiano a pieno questa fede nel futuro. Gli autori prediletti, Thoreau, Whitman, Emerson, sono affiancati da frammenti tra i più disparati della letteratura europea e americana, a testimonianza di un'anarchica autoformazione dell'"individuo Ives", attraverso lo scambio con la più ampia pluralità delle *human experiences*, delle memorie, e dei sentimenti. Tanto nella scelta dei testi, quanto nel linguaggio musicale, è deposta ogni mimesi simbolista della totalità, per far posto a una complessa parodia di parodie, a una mimesi delle infinite articolazioni del molteplice, in cui il nesso tra *manners* e *substance* apre a una semantica idealistico-intuizionista. Solo Mahler, che dicesse un'esecuzione newyorkese della sua *Quarta Sinfonia*, può essere avvicinato a Ives, anche se il suo lungo sguardo all'indietro si trasforma qui in un prospettivismo dell'infinito futuro.¹²⁸

Le strutture di alcune sue opere come *The Unanswered Question* o *Three Places in New England*, dove è prevista un'elastica eterofonia tra *ensembles* strumentali, o come il *song 'Majority'*, concepita con un sistema di *clusters* che la scrittura può solo stimolare, prendono le distanze da un'idea di scrittura come controllo puntuale del tempo, e anticipano le poetiche dell'opera aperta (e certe riflessioni di Stockhausen) nel tentare di ridurre la τάξις a situazioni d'ordine spontaneo o forme di un κόσμος transitorio. In brani come *Quarta Sinfonia* o *Calcium Light* Ives crea complesse eterofonie volte alla molte-

127 ZELLINI [1980], p. 39.

128 VINAY [1974].

plicità del tempo in un unico brano cameristico, aprendo la strada ad articolazioni inedite tra durate, metri, ritmi, accenti, dinamiche e forme, che saranno il terreno d'elezione d'una generazione successiva di compositori/teorici, tra i quali Cowell, Nancarrow, Cage, La Monte Young e Carter, procedente a una qualche 'teoria della relatività musicale'.¹²⁹ Il contesto d'una tale molteplicità è tanto la convenzione che sta alla base delle regole, quanto un'idea psicoacustica e sperimentale della natura del suono, ereditata da un padre di pionieristica mentalità frankliniana. Tale eredità si spingerà, con brani come *Three Quartertone pieces*, a ricerche comuni negli anni venti solo a Alois Hába e Ivan Wyschnegradsky,¹³⁰ e confortate dalla lettura d'un ciclo di lezioni dell'ingegnere inglese W. Pole.¹³¹ Per altro, anche in tale questione Ives prendeva le distanze da quelle teorie percezioniste che l'Ottocento (da Leopardi a Spencer) aveva conservato dal secolo dei Lumi, ed entrava in una più ampia visione trascendentalista.

Se la *Quarta Sinfonia* è un'opera tra le più radicali in fatto di ritmiche complesse, la *Concord Sonata* per pianoforte (insieme all'incompiuta *Universe Symphony*) è l'opera di maggiore impegno filosofico. In entrambe le direzioni, quella teorico-sintattica e quella semantica, l'aspetto temporale della musica esprime una relazione specifica tra estetica, molteplicità e natura. Come spiega E. Carter:¹³² "Ives adotta tre procedimenti principali. Il primo consiste nella sovrapposizione di tempi diversi che possono essere espressi nella notazione con un'unità comune.... Un altro tipo d'artificio ritmico impiegato da Ives consiste nel disporre dei rubati su un livello, mentre su un altro si osserva esattamente il tempo ... In un terzo tipo d'effetto, due livelli indipendenti sono offerti simultaneamente all'ascolto. In *The Unanswered Question* e *Central Park in the Dark* un calmo ostinato degli archi sotto la guida di un direttore fa da sottofondo ad una musica più veloce e sonora affidata ad un altro direttore e eseguita in modo fram-

129 Attribuita a COWELL (1930) [1996], importante per il Cage delle forme 'a radice quadrata', sino a *Music of Changes* (1951), e per Xenakis.

130 HÁBA [1984].

131 POLE [1879], vedi IVES [1970], trad. it., pag. 143 e segg. Questo testo s'ispira alle idee di Helmholtz ed Hauptmann.

132 CARTER [1955]; DI SCIPIO [1999].

mentario, cosicché quando questa s'interrompe è possibile udire il tenue *background*. Anche nella *Quarta Sinfonia* e in altri lavori recenti di Ives ricorrono simili livelli musicali indipendenti che richiedono la presenza di diversi direttori".

Che si tratti di una poetica della libertà, spinta a piegare la stessa scrittura, si rivela nel libro *Before a Sonata* che Ives stesso scrive sulla sua *Concord Sonata*. Qui si fondono il New Deal rooseveltiano e l'idea estetica di una libertà soggettiva, vicina allo Schelling di Samuel T. Coleridge e sulla scia dei pensatori di Concord (appunto i Trascendentalisti), quasi s'intravedesse una continuità profonda tra 'natura prima' e 'natura seconda' nell'uomo, tra pulsioni, cioè, ed abitudini. Il liberalismo anarchico di Ives è un pensare la libertà come espressione collettiva, antioligarchica, evolutiva dell'individuo, in mistico distacco da qualsivoglia politica costruzionista, secondo un romanticismo lontano da ogni ansia di potenza, come appare nel *Walden* di Thoreau. L'individuo dissolve in sé la connessione vincolante della società, grazie anche alla minimizzazione dei vincoli concreti dello Stato. In questo senso egli aspira a dileguare l'alienazione sociale in un dissolvimento dell'aspirazione alla libertà oltre l'impatto delle convenzioni sociali, concepite come norme implicite, orientanti ma non vincolanti (e, all'occorrenza, criticabili). Così la volontà dell'individuo, sospesa da ogni pretesa di potere e in nome di un diritto democratico, accede a un rapporto con l'unità della sostanza e a una cognizione del tempo che sposta il platonismo su un piano infinito, ora sì leibniziano, in un'espansione dell'anima nel tempo.

La cultura musicale americana del XX Secolo, vero laboratorio epicureo della libertà temporale, conserva solo una *risonanza* d'unità, quasi uno Spirito naturale indefinito, come accade nell'unisono di dominante, parimenti nostalgico e positivo, del finale della song *Grantchester* di Ives. Si potrebbe quasi parlare d'un qualche 'sublime americano' che accosti l'infinito attraverso l'immagine delle masse o la *skyline* delle metropoli, avente in Charles Ives il suo pioniere e attraversante vari percorsi di ricerca: dalle ritmicità e dalla natura anarchica e decostruzionista di John Cage, Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff e David Tudor alle strategie di molteplicità costruttiva di Carter, dalla cultura dell'estemporaneità codificata del Jazz (da Duke Ellington fino al Free) alle commistioni di stilistiche di

Gershwin, Frank Zappa, David Del Tredici, John Corigliano e alle modulazioni minimali di Philip Glass o Steve Reich. La questione che qui si fa palpabile tocca il fondo del pensiero musicale nella misura in cui fa saltare un'ideologia secolare dell'armonia, che scambiava per armonia *reale* il prodotto di una costruzione solo parzialmente naturale. E d'altra parte, tale ottica può rischiare di tranciare la struttura della connessione, recidendo, oltrech  un qualunque modello 'continuista' della teoria del suono, anche il nesso qualitativo in generale, e, di conseguenza, disperdendo la stessa esteticit  delle forme, come vuole provocatoriamente il John Cage pi  tardi. Il laboratorio epicureo sembra sociologicamente pi  efficace quando rimanda, come in Varèse o in Cowell, a una conoscenza pi  profonda della struttura del sensibile acustico, impedendone ogni ipostatizzazione ideologica, sia in senso convenzionalista (ignorando il peso della sutura autoritaria tra ideologia e assoluto), sia in senso innatista (ignorando il peso della sutura reazionaria tra ideologia e natura). E, anche per questo, Ives deve molto al democratico pionierismo fisicalista del padre e all'infinito aperto e propulsivo che ne animava il romanticismo.

Berg: il tempo come entropia

Misurazione, articolazione, costruzione, narrazione, dramma e tutte le modalit  di connessione di un patrimonio di scrittura millenario sembrano confluire, con Berg, verso il loro pi  proprio punto di caduta, e in virt , paradossalmente, di un atteggiamento radicalmente propulsivo. Adorno presenta Berg come il contraltare moderno del razionalismo bachiano, artista della mediazione wagneriana, della proliferazione nella polverizzazione, e maestro del minimo passaggio. Il caos, a cui Berg sembra tendere attraverso la riduzione infinitesimale delle cellule,   lo specchio di un'alienazione storica volta ad una temporalit  dileguante, intima alle simmetrie della scrittura.¹³³   un caos che non ha ancora tratto dallo studio del fenomeno acustico un pi  complesso rapporto con la virtualit , senza per altro potersi pi  ritrovare nelle gerarchie delle prassi tonali. N  conosce, come per Ives, le virt  del pragmatismo. La crisi

133 DUFOURT [1991], trad. it, p. 191.

dell'Europa predemocratica vi si rispecchia come un'alienazione in doppio senso, quale mito che si realizza dissolvendosi e quale mito che si dissolve realizzandosi: l'universo di massa di Canetti dissolve hegelianamente il limite in un "infinito sconsolatamente aperto".¹³⁴ Né i dibattiti sulla termodinamica, sull'indeterminazione e sulla relatività sembrano ancora aprire all'intuizione di una creatività degli equilibri improbabili.

Cosa siano il *suono* e il *tempo* non è ancora questione che coinvolga l'Europa musicale, anche se la strategia della complessità a cui Berg si volge sembra presagire un superamento delle categorie essenziali per Schoenberg. L'articolazione minerale e minimale, a cui Webern consegnerà ogni suo sforzo di essenzializzazione della condizione che con Berg condivide, fornirà alla generazione successiva la possibilità di intendersi in un universo finalmente relativo,¹³⁵ e quindi di poter concepire strutture dalle grandi possibilità di proliferazione o d'indicare la strada verso una composizione che possa formalizzare l'articolarsi dei parametri sonori, resi accessibili dalla scrittura e dalla strumentazione. Ma, anche in questo caso, quel nesso che individua nel tempo e nel suono i costituenti dell'estetica musicale viene qui in qualche modo sospeso. Se per Webern l'importanza di Schoenberg consiste nell'aver posto la questione dell'integrabilità tra espressione ed essenza, per Berg Schoenberg è il maestro dell'articolazione espansiva dell'espressione, sino alla totalità. Se, come racconta Schoenberg, il giovane Berg sembrava capace di scrivere solo *Lieder*,¹³⁶ qualcosa della grande capacità contrappuntistica, che porterà Berg alle vette del terzo dei *Drei Orchesterstücke op.6*,¹³⁷ lo si dovrà al suo diretto insegnamento. Le analisi berghiane del *Pelléas und Mélisande* e dei *Gurre-Lieder* pongono la massima attenzione a questi aspetti dell'articolazione. Per Berg gli artifici della tradizione musicale non sono, come per Webern, il nucleo di ogni analisi creativa, quanto piuttosto la *conditio sine qua non* della stessa espressione mu-

134 ADORNO [1968], trad. it., p. 11.

135 BOULEZ [1966].

136 SCHOENBERG [1958], trad. it. p. 13.

137 ADORNO [1968]; SCHERLISS [1975].

sicale.¹³⁸ All'essenzializzazione weberniana, Berg contrappone un radicale abbandono al mondo della vita, qualcosa che arrivi a rivelare, nei toni d'un teatro più berlinese che viennese (ma con alle spalle Karl Kraus), la tragicità dissolutiva e l'aspra contraddittorietà che la svolta wagneriana comporta. Che la norma sia artificio, implica per Berg, più ancora che una *débâcle* teologica o strutturale, una reale disfatta psichica, una *putrefactio* dell'anima. L'atto creativo perde ogni integrità, rivelandosi articolazione autonoma di simbolizzazioni storiche, mentre l'essenza del desiderio si corrompe e il mondo della vita si rivela un centrifugo 'mondo di mondi', una pluralità inabitabile e omologante.

Le dialettiche tra integrazione della forma, sua simmetricità e autonomia del particolare, cioè tra forma e caos, e tra complessità costruttiva e affezione passionale al particolare (sino all'erotizzazione dell'artificio, nella *Lyrische Suite*), mostrano l'accettazione di un destino in cui, come in *Lulu*,¹³⁹ l'origine stessa confessa le sue sconcertanti contraddittorietà, polivalenze, nevrosi, cioè la sua per nulla metafisica particolarità. Il *Mutterakkord* del secondo *Stormlied* e della *Lyrische Suite*, che è anche una *Mutterreihe*, poiché *Allintervallreihe*, non ha più legami con la sintassi 'naturale' dell'accordo fondamentale tonale, ma porta con sé la nostalgia della totalizzazione verso cui certa tonalità aveva mirato nell'arco della sua storia, autodistruttivamente. Non solo si può dire, come disse Adorno, che il personaggio manniano di Leverkühn è, per tratti e destino, più vicino a Berg che a Schoenberg, ma si è tentati di leggere l'intera filosofia adorniana, sino alla tarda *Ästhetische Theorie*, come un'assimilazione viscerale e una fedele concettualizzazione della poetica musicale di Berg. Per altro, che il giovane Adorno cogliesse nel segno accostando il terzo tempo dell'*op.6* alla *Neunte* di Mahler e agli *Orchesterstücke op.16*¹⁴⁰ di Schoenberg non testimonia solo di un'intuitiva intesa tra maestro e allievo, ma indica, di fatto, il confluire in Berg dell'appassionata narrazione di Mahler e della densissima articolazione espressiva di Schoenberg, in una dialettica pressoché identica a quella adorniana tra particolare e universale.

138 BERG (Morazzoni) [1995], pag. 271; ADORNO [1968], trad. it., p. 53.

139 BORTOLOTTI [1971].

140 ADORNO [1970], trad. it., p. 346 e, su Leverkühn e sull'*op. 6* [1968], trad. it., pp. 27, 37 e 85. Vedi inoltre il capitolo conclusivo (*Un aspetto dell'eredità mahleriana: Mahler e Berg*) di PETAZZI [1998], p. 229.

Non a caso, le poche volte in cui Adorno cita Berg in *Ästhetische Theorie* è per ribadire questa sofferta inintegrabilità di particolare e universale, che giustifica il comporre nei suoi risvolti tecnici, formali, sociologici e, non ultimo, temporali.¹⁴¹ I rapporti tra tempo e *Leitmotiv*, che nel dramma Strauss ereditò da Wagner, vengono in Berg a loro volta formalizzati e rinarrati (li ribattezzerà *Erinnerungsmotive*) entro una complessa dialettica tra totalità e simmetrie temporali, che tende ad estendere la simbolicità dei temi anche alle forme usate localmente e a permeare l'espressione stessa di velati effetti di reversibilità e di meticolose manipolazioni del tempo (accelerando misurati o tesi *Zeitlupe*), la cui coerenza contribuisce paradossalmente alla proliferazione e all'articolarsi del dramma. Volker Scherliess descrive la risultante recettiva di questa strategia, in *Lulu*, come “un infinito ondeggiare di serie, un infinito andirivieni”: “E già Nietzsche aveva opposto, non senza fondamento, alla ‘melodia infinita’ di Wagner l'elogio della *Carmen* di Bizet: essa costruisce, organizza, conclude' ...”.¹⁴² Con queste parole, Nietzsche non compì solamente il così noto smascheramento metafisico della cattiva infinità wagneriana, ma indicò, e a sua insaputa, il nucleo di tante problematiche successive del teatro musicale. E Berg, che più di Nietzsche tiene alla connessione tra espressione e totalità, sembra ribaltare l'effetto in direzione di una costruzione che, se forse si organizza, certo non conclude. Il percorso delle simmetrie sembra partecipare ad un progetto perverso, tanto più forte quanto più incurante delle estreme conseguenze. Come l'*ἀδύνατον* della tragedia seneciana nasce per una colpevole *antiphysis*, così il destino berghiano è

141 "L'analisi è in grado di attingere gli indici di un superiore concetto di mestiere; in musica per esempio il 'flusso' di un'opera: essa non è pensata in singole battute bensì oltrepassandole, in archi; oppure: gli impulsi vengono sviluppati, hanno un seguito invece di paralizzarsi nell'aggiunta di pezzo a pezzo. ... Quando Alban Berg rispose di no all'ingenua domanda se in Strauss non vada ammirata almeno la tecnica, egli mirava all'aspetto non vincolante del procedimento straussiano, che calcola con ponderazione una successione d'effetti senza che sul piano puramente musicale l'uno scaturisca dall'altro o ne sia preteso. ... La critica di Berg al mestiere di Strauss è fondata perché chi rifiuta la logica è incapace di quella formazione integrale al servizio della quale è quel mestiere cui Strauss a sua volta era tenuto. ... Una musica come quella di Strauss, impiantata tutta sul piano temporale-dinamico, è incompatibile con un procedimento che non organizza coerentemente la successione temporale" (ADORNO [1968]). Si veda, quindi: PETAZZI [1979]; WIGGERHAUS [1986]; MAURIZI [2004].

142 SCHERLIESS [1975], trad. it.. p. 89.

quello di *perdere il destino*¹⁴³ in una tragica, distruttiva intimità tra particolare e caos, frutto della più rigorosa articolazione compositiva e delle più aspre strategie del grottesco teatrale. Ma la φύσις, di cui qui si perde senso ed origine, è la φύσις stoica, sociale e segnica, se non poi l'olimpica φύσις/τέχνη eraclea, su cui l'Atena, nelle *Eumenidi*, posa lo sguardo; e non la φύσις pitagorica, algoritmica, eccentrica, antiolimpica e, in fondo, mistica.¹⁴⁴ Di tutti i musicisti del secolo XX Berg è il musicista più intimamente letterato e il suo modo di comporre sembra quasi un edificio fatto interamente di scrittura, slanciato sullo sfondo di un dileguare metastorico.

Anche nei brani non teatrali l'avviarsi al caos si manifesta tecnicamente, in un nuovo modo di usare la stanghetta di battuta o nel dipanarsi della forma sino alla stasi. Nelle composizioni di più vasto respiro, poi, Berg conserva al particolare una sua collocazione nella totalità della composizione, ma quello che è avanzato e peculiare nella sua poetica è la contraddittoria conformazione della totalità. Il particolare è sottoposto ad una tale polverizzazione delle caratteristiche o è fatto parte d'una tale complessità di articolazioni imitative (come emerge nei *Drei Orchesterstücke* op.6) che è la totalità stessa a scivolare nel caos, nella frantumazione, nel labirinto. La totalità fa un torto al particolare, che si trova così sul punto di perdersi nell'indistinto (*Präludium*) o nell'intrico (*March*), secondo una visione che sarà centrale nello hegelismo riverso di Adorno (e forse anche nel sentimento dell'infinito della cultura tedesca prima del 1945). In certi casi, il particolare è geneticamente implicato in logiche contraddittorie, come nel *Violinkonzert*, in cui serialità e tonalità si contendono la logica della composizione tra programma narrativo e forma. In questo senso, si può parlare di un tempo del disfacimento nel frantumarsi del particolare sino all'infinitamente piccolo, o di un disfarsi del tempo nel perdersi del particolare, sino all'infinitamente complesso. L'articolazione compositiva media quella che, in Adorno, sarà la socializzazione del particolare, e mostra la tragica affinità tra la socializzazione della società e l'inorganico (da cui sola può sprizzare, secondo Adorno, l'apparenza essenziale del suo contrario).

143 SCHORSKE [1961]; PETAZZI [1997], p. 93: per il primo Lukacs Webern sarebbe 'platonico', Berg 'poeta'.

144 Questi temi possono incontrare il nesso 'natura/pensiero' in HEIDEGGER [1983], trad. it., pp. 135-149.

Webern: il tempo come idea

Anton Webern dissolve il dilemma schoenberghiano tra norma ed artificio in una transitorietà del tempo, la cui prevedibilità assume i contorni di un cristallo esplorato dall'interno. Sospesa ogni concatenazione armonica in un tessuto di silenzi, Webern mira ad una miniaturizzazione formalmente compiuta di figure reciprocamente irrelate. Schoenberg definiva l'intenzione poetica di Webern: "esprimere una condizione di felicità con un unico respiro". Boulez ricorderà gli *haiku* orientali e il gesto del teatro *Nō*.¹⁴⁵ Come il *Sondergot*, l'intuizione dell'Idea si rivela quasi solo nel ricordo della fuggente perfezione con cui s'era venuta differenziando dal tempo della vita. L'incondizionato percepito è qui un cristallo temporale transitorio. Per comprendere quest'espressione radicale è indispensabile tornare al problema schoenberghiano dell'artificialità della norma in un'espressione che si voglia totale. In *Style and Idea*¹⁴⁶ Schoenberg illustra l'importanza della lezione formale brahmsiana come risposta alla dissoluzione wagneriana dei contorni. Si trattava di salvare l'espressione dalla sospensione temporale che l'assenza di contorni comporta, e che con Debussy giunge a compiersi. Uguale problema si riproporrà con l'adozione delle forme classiche nella composizione dodecafonica. Il nodo, chiaro a Schoenberg forse solo nell'ultima sua fase, è nell'impossibilità di una coesione formale tra totalità dell'articolazione ed espressione. Se la norma non è rivelazione ma artificio, le radici dell'espressione non riguarderanno più la totalità, ma la proporzione. E il tempo, la storia, il diritto stesso si mostreranno in una dimensione relativa.

Il giovane Webern deve essersi reso conto molto presto della rilevanza che la risposta schubertiana venne ad assumere nei confronti della positività beethoveniana e del suo esito finale. La soluzione al conflitto tra esigenza di contorni formali e svolta wagneriana, oltre che da Brahms e da Schoenberg, Webern sembra trarla da Mahler che a Schubert pure s'ispira. La forza della narratività è elemento di un'autenticità non più totalizzante. Rimane il tempo e la storia e il religioso, ma sospesi in un'incertezza

145 SCHOENBERG 'Prefazione' a *Sechs Bagatellen* [1924]; BOULEZ [1966], trad. it., p. 323.

146 SCHOENBERG [1950].

costitutiva. In questo senso le analisi dell'*op.6* e dell'*op.10* proposte da Rognoni in chiave mahleriana documentano una ricerca d'autenticità. L'uso della grande orchestra come tavolozza di colori più che come strumento di intensificazione delle masse sonore, i grandi contrasti tra fortissimo e pianissimo, l'uso dei fiati "nei registri inconsueti e stridenti", le alternanze di ritmi di danza grottesca e marcia funebre (quarto pezzo *op.6*), la ricerca dei *Naturlaute* come tratto di nostalgia romantico, o certe citazioni come nella decima battuta dello *Scherzo* dell'*op. 10*, che rimanda al corno della *Quinta Sinfonia*, segnano il rapporto tra Mahler e Webern. Lo sforzo di Webern è di portare questi elementi all'essenzialità.¹⁴⁷ La stessa *Klangfarbenmelodie* dell'*op. 10*, in quanto erede sia dei *Fünf Orchesterstücke* di Schoenberg sia della strumentazione coloristica di Mahler, risuona "qui veramente - dice Rognoni - come un ritorno alla percezione pura dell'udito, dopo la riduzione fenomenologica, nella diretta intenzionalità soggettiva verso le essenze; ma ritorno alle essenze come ritorno alla *Lebenswelt* e quindi recupero dell'esperienza nella sua autenticità storica". E tale purezza coglie l'udibile *in quanto segno*. Il contingentismo nel continuo di Debussy non è stato ancora metabolizzato a sufficienza da aprirsi alle dialettiche che s'instaureranno tra percezione, cognizione e vibrazione. E se l'assiomatica seriale può ricordare Hilbert, l'interiorità weberniana s'avvicina al *λόγος* espressivo di Brouwer o al tempo irriducibile di Weyl. È il caleidoscopio mahleriano che si muta, con Webern, in cristallo.

Si tratta di una nostalgia dell'essenza intesa come nostalgia per il mondo della vita e *habitat* naturale dell'autentico, secondo la proposta husserliana di Rognoni, che si può rintracciare anche come tratto delineante dell'intero *Schoenbergkreis*, sino alle pagine adorniane su Eichendorff o a quelle sull'espressione del "suono liberato" in Schubert e in Webern.¹⁴⁸ Un'idea romantica dell'ascolto è alla base

147 "Il processo riduttivo - dice ROGNONI [1974], p. 316 e ss. - porta Webern a riscattare l'autenticità esistenziale di Mahler. Egli coglie l'*inneres Erlebnis*, ma non lo sviluppa: si limita a fissarlo e lo impone nella sua immediatezza".

148 "Scopo della sua musica è unicamente e inevitabilmente il momento lirico nel quale il tempo si addensa e dilegua: per questo non conosce sviluppo sia nel trascorrere da un'opera all'altra, sia entro la singola nota. Il suono liberato, autentico, puramente creaturale: questa l'idea che pervade la sua musica, la cui coerenza non vuol nient'altro che penetrare in esso e in esso ogni forma far sprofondare, sotto l'impero della legge formale che gli è

dell'espressionismo musicale; un'idea, che ha fatto parlare Novalis di una "akustische Natur der Seele" (prossima a un infinito matematico) e che porterà Kierkegaard a immaginare un "ascolto speculativo" orientante l'estetico a quella fede nell'assoluto che fu dell'Abramo di *Timore e tremore*. E se lo sfondo da cui si staglia l'opera weberniana è quello d'una natura essenzializzata nell'espressione, i modi di una tal essenzializzazione sembrano il lato peculiare della scelta weberniana. Da Adorno a Rognoni, da Boulez a Stockhausen¹⁴⁹ è nel raffronto con le poetiche di Klee che si decide in questo senso l'interpretabilità d'ogni strategia weberniana, in quanto parallelismo e coincidenza d'esiti temporali. Alla base delle poetiche di entrambi vive un'obiezione all'identificazione dell'opera col mondo, in ragione non tanto di un'impotenza dell'opera a comprendere il mondo (come in Mallarmé o in Debussy), ma di un'impossibilità di concepire unitariamente il mondo stesso nella misura in cui è possibile credere che il visibile sia solo un esempio isolato in rapporto al mondo intero, che esistano innumerevoli altre verità latenti, e che questo, insomma, non sia l'unico mondo possibile. Tale idea in Klee coincide con la svolta che porta Webern a radicalizzare la questione della norma, oltre il Verbo divino e l'immagine rivelata. Se l'opera musicale non vuole più significare qualcosa, ma vuole essere qualcosa, e se il sistema tonale non vuole più essere immagine del connettersi del mondo, ma permanere nella composizione dodecafonica come immagine dell'imperscrutabilità delle sue connessioni vicine o lontane,¹⁵⁰ allora il problema schoenberghiano è dissolto. E la dissoluzione dell'identità tra essere e natura non porta con sé una svalutazione nichilista, ma apre la creazione a nuove dimensioni del possibile. In questo senso Rognoni può parlare della scrittura weberniana come Klee parla della grafica.¹⁵¹ Per Webern, come per Klee, si può parlare di una poetica del *Wink*, del cenno come segno puro nella sua nuda essenzialità, nel

propria" ADORNO [1968], trad. it., p. 45.

149 ADORNO [1968]; ROGNONI [1974]; BOULEZ [1980]; STOCKHAUSEN [1963].

150 WEBERN [1960].

151 Rognoni trae la seguente frase da *Teoria della forma e della figurazione* di Klee: "L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile. L'essenza della grafica induce spesso e giustamente all'astrazione. Nella grafica albergano i fantasmi e le fiabe dell'immaginazione, e nello stesso tempo si rivelano con grande precisione".

suo sospeso rapporto con l'origine; di qui, il possibile aggancio ad Husserl e in parte ad Heidegger, e il rapporto tra astrazione e tempo.¹⁵² "Tutta la pittura di Klee è pittura di "movimento, quindi temporale: in quanto 'interiore' lo spazio si presenta in Webern come *durée réelle* che si sostituisce al 'tempo psicologico' dei romantici. ... Ma osserva Klee, 'soltanto nel movimento è possibile la molteplicità delle sfumature. Per divenire più precisi bisogna impoverire". Solo il tempo così inteso s'approssima a cadere in quella nostalgia della natura che porta ad assumere la dodecaфонia come un principio, più che come un metodo.¹⁵³ Rognoni parla di riduzione eidetica: "...la serie non è per lui un semplice materiale 'preordinato', ma riguarda sempre il soggetto e non l'oggetto: Webern non perde mai di vista la percezione sensibile nel movimento intenzionale della coscienza soggettiva verso l'essenza del campo sonoro".

E tale riduzione ha con Klee un rapporto che, come dice Blumenberg, riguarda Leibniz. Nell'opera di Klee "si cristallizzano delle strutture in cui si rivela con nuova persuasività qualcosa d'originario, il già-stato di una causa prima della natura. Per questo, i quadri di Klee non esprimono il solito imbarazzo dell'astrazione che si appella ad associazioni rassicuranti, ma sono atti di uno stupito riconoscere in cui finalmente si annuncia che solo un mondo realizza a pieno le possibilità dell'essere, e che l'itinerario che conduce all'infinito del possibile rappresentava solo la fuga dell'illibertà nella mimesi. I mondi infiniti che Leibniz ha donato all'estetica sono solo gli infiniti rispecchiamenti di una figura fondamentale? Non lo sappiamo e non sappiamo neppure se lo sapremo; ma cercheremo di saperlo all'infinito. ... C'è una differenza decisiva tra l'accettare come inevitabile il dato e il poterlo ritrovare quale nucleo evidente nel campo d'azione dell'infinita possibilità e dunque riconoscere in libero consenso. E di questo in fin dei conti si trattava, dell'essenzializzazione del casuale".¹⁵⁴ Che questo sfondo non fosse colto

152 ROGNONI [1974], p. 318. Sono temi che da Novalis arrivano a Merlau-Ponty.

153 "Webern mira a depurare il linguaggio dei suoni sino a riportarlo alla dimensione dell'*Urton*; tuttavia, nel momento della prassi creativa, l'esigenza espressiva che lo costringe a comporre, ancora e sempre, nell'immediatezza dell'attimo interiore, urta contro l'idea della costruzione stessa. Costruire vuol dire perdere l'immediatezza nel soggetto; ma costruire significa anche poter comunicare, e comunicare 'qualcosa di sensato'" ROGNONI [1974], trad. it., p. 337.

154 BLUMENBERG [1981].

dalla generazione che prese a modello Webern negli anni Cinquanta, non impedì di notare come l'importanza della vocalità in Webern distogliesse ogni costruttivismo dal porsi come mera geometria di proporzioni intervallari e predisponesse a una 'essenzializzazione' se non del casuale, del relativo, nei termini neoplatonici delle ultime cantate *op.29* e *31*.¹⁵⁵ Gli sviluppi della serialità in Boulez si differenziano da questa dimensione, non solo in senso tecnologico, ma anche come risultanza temporale, senza per altro misconoscere l'esperienza espressiva weberniana, paragonabile a quella "di un Goethe succedaneo".¹⁵⁶ Il tempo come idea è l'unica condizione di possibilità per una qualche unità del mondo in un universo plurale. Webern ne cerca l'incontro con gli strumenti della scrittura musicale e ne coglie il libero riconoscimento in un istante della *Lebenswelt*. Che poi tale unità si strutturi nel silenzio è il più impressionante dei traguardi analitici cui l'espressionismo avrebbe potuto aspirare. Webern sembra individuare la struttura assente del tessuto desiderante entro cui la tonalità avrebbe posto ogni capacità di rendere partecipabile l'*harmonia mundi*, individuando il punto d'incidenza eidetica, sia segnico che numerico, in cui costruttivismo, biologismo ed espressionismo possono in musica ancora riconoscersi.

155 BOULEZ [1966], trad. it., p. 73 coglie il tratto timbrico dell'articolazione contrappuntistica in un ambito di silenzi 'diagonale' che RIOTTE [1997] legge come simmetria temporale di specchi; i CHOLOPOV [1984] parlavano di tempo sospeso, denso, circolare, biologico.

156 DUFOURT [1991]. CARAPEZZA, VLAD, COLLISANTI (e altri) [1984] colgono la matrice goethiana di tale relazione biologico-architettonica, oltretutto timbro-spaziale, tra soggetto, natura e tempo; WEBERN [1960], trad. it., p. 21.

DOPO IL 1945

Varèse: il tempo come campo spazio-temporale

Dal punto di vista della creazione, la prima metà del Novecento sembra caratterizzata da una spiccata indifferenza per le innovazioni che la tecnica le stava già per fornire. Disco e radio, mentre creano e limitano interi generi, come il jazz, e diffondono il repertorio medio-alto della musica classica, non sembrano coinvolgere tecnologicamente l'atto creativo, forse ancora per una qualche immaturità dei mezzi, ma anche e più probabilmente per un'idea di scrittura che, accentrando il controllo sulla composizione, non si rende disponibile a confrontarsi con altro.¹⁵⁷ La *damnatio memoriae*¹⁵⁸ che è caduta sul positivismo musicale ottocentesco sembra anch'essa il portato dell'univocità della scrittura rispetto al suono come descritto dalla psicoacustica. E tale univocità è insita nella pretesa mitica della scrittura (soggiacente al simbolismo postwagneriano e mallarméiano, e riflesso di una tendenza restauratrice) di totalizzarsi quale 'libro del tempo' in quanto 'tempo del mondo'.¹⁵⁹ Di fatto, le relazioni tra psicoacustica e creazione musicale sono ferme all'incontro mancato tra Helmholtz e Brahms.¹⁶⁰ E bisognerà aspettare Edgard Varèse per poter vedere un'intera poetica musicale spostarsi dalla cosiddetta *paper music*¹⁶¹ a quella na-

157 I brani per Onde Marthenot o Tratonium di Honegger, Milhaud, Messiaen e Hindemith sono fatti sporadici.

158 SERRAVEZZA [1996].

159 BLUMENBERG [1981], per i nessi tra Mallarmé e Wagner e tra Valéry e Benjamin circa i legami tra libro, mondo e assoluto, e BLUMENBERG [1986], in cui pone una forbice temporale tra mondo e vita (analoga ai rapporti tra composizione e ascolto) restituendone lo sfondo culturale (e la sociologia).

160 "Joachim ed io - fa dire KALBECK [1904] a Brahms, come riporta SERRAVEZZA [1996], p. 80 - eravamo da Helmholtz, che ci illustrava le sue scoperte e armonie pure con uno strumento da lui ideato. Affermava che la terza dovesse essere un po' più alta, la settima più bassa dell'usuale. Joachim, che è persona di squisita cortesia, asseriva di aver ricevuto dagli intervalli un'impressione del tutto particolare, e fingeva di udirli allo stesso modo di Helmholtz. Allora gli dissi che la cosa era troppo seria perché le buone maniere dovessero avere il sopravvento (...). In campo musicale Helmholtz è proprio un atroce dilettante".

161 VARÈSE [1983], trad. it., p. 113.

tura esplorabile del suono che l'ingegneria stava rendendo disponibile. Nonostante le diverse proposte di Busoni, Ives o dei Futuristi, e nonostante ricerche come quelle di Hába o di Cowell, solo con Varèse l'approccio acustico entrerà nel pieno di un'elaborazione moderna e antiborghese.¹⁶² E questa svolta ha implicato per Varèse un'ampia elaborazione estetica, un distacco dall'Europa, un'attenzione alle culture extraeuropee e alle utopie anarchico-liberali della Frontiera, oltretutto una personalissima riconsiderazione del kantismo armonico-algoritmico proposto in pieno secolo XIX da Hoene-Wroński e Durutte.¹⁶³ Quest'approccio, basato su un calcolo in grado d'estendere la teoria di Rameau all'armonia per terze sovrapposte di Wagner e Liszt e di raggiungere potenzialmente fenomeni più complessi, ben oltre la tonalità, implica il passaggio da un protostrutturalismo paralinguistico (per altro ancora solo intuito da Stravinskij e forse da Skrjabin, e, direi, non precluso dal Kant della *Kritik der Urteilskraft*, §53), a uno strutturalismo più propriamente fisico-matematico, maturato alle relazioni funzionali tra discreto e continuo, tra finito e infinito, e a un'interpretazione vettoriale e intensionale del suono, per tensioni e risoluzioni, correlanti l'esteticità razionale (in senso kantiano) della composizione con una costituzione ritmica ed extraestetica dell'acustico, quale anima d'una arte/scienza.

Per altro, proprio per l'effettiva novità delle sue scelte, Varèse sembra ripercorrere un'utopia che la musica, nella sua storia, s'era messa alle spalle molto presto, a causa di un'intensificazione di tratti conservatori della scrittura. La scrittura ha articolato la segnicità musicale di due secoli sulla base di una serie di presupposti ben radicati sin dall'inizio del millennio. Ma in un'epoca di più grandi sperimentazioni, quale fu il Seicento, tale utopia s'era già espressa nelle visioni degli strumenti acustici della *Salomon's House* di Francis Bacon, in *New Atlantis* (1627). E all'utopia dell'arte/scienza, all'artificialità rinascimentale e cartesiana, all'implicita pluralità di modi di pensiero e agli imbarazzi che comporta per la teologia sembra rispondere già nel Seicento l'intento ideologico della *Musurgia Universalis* (1650) di Athanasius Kircher, che, se introduce all'impostazione leibniziana, lo fa calcando l'impianto teologico

162 LOMBARDI [1996] e il quadro storico di DUFOURT [1991] (I-II).

163 ORCALLI [1997], per una per forza breve sintesi si veda qui: parte II paragrafo su Grisey.

su quello logico e matematico.¹⁶⁴ Il risorgere di una sperimentazione baconiana nel Novecento non è quindi senza uno sforzo contro il suo maggiore antagonista, cioè contro quel rapporto tra arte e totalità, che, oltre ad aver dominato il teatro musicale postwagneriano, sembra aver coinvolto lo sviluppo simbolista in senso antimoderno. E appunto contro tali scogli si leverà, anche proprio in senso corporale, la voce di Antonin Artaud, il quale, come Varèse, si lancerà in un' esplorazione delle Americhe desertiche e che cercherà Varèse per i suoni del suo *Théâtre de la Cruauté*.¹⁶⁵

Di fatto, se Varèse è l'unico compositore di rilievo che accoglie le conoscenze scientifiche sulla musica, questo accade a declino decretato dell'esperienza positivista, quando fisiologismo e naturalismo sono stati attentamente vagliati anche in sede di teoria musicale. Le radici romantiche dello *stylus expressus* varèsiano, a partire da una qualche geometrizzazione più che da una strutturazione matematica dello spazio acustico (qui forse il fraintendimento di Wronski),¹⁶⁶ non sono riducibili a quel 'romanticismo della scienza' che alcuni individuano nel positivismo, ma partono dal bacino problematico del simbolismo di Debussy, per evolvere a un 'romanticismo del futuro' prossimo ad Ives e recuperare l'utopia baconiana oltreché nelle sue componenti sperimentali anche nei suoi arcani alchemici, nel suo δαίμων di futuro archetipico. Di Bacone Varèse trattiene l'idea di natura come oggetto intellettuale, diretta fonte delle sue stesse leggi logico-naturali. È dalla cognizione del suono che Varèse progetta le sue forme, sganciandosi dalla tradizione e rispondendo così all'idea funzionale delle forme a cui il simbolismo e l'impressionismo sembravano approdati. Come Artaud fa sorgere il teatro dalla carne dell'attore, rispondendo all'*impasse* della messa in scena del *Livre* di Mallarmé, così Varèse cerca le naturali condizioni logiche in cui l'isocronismo ritmico del suono riveli il valico faustiano dalla natura all'estetica, dal finito all'infinito, in virtù d'una infinità opposta al Simbolismo (sino alla fisicità delle altezze indeterminate di *Ionisation*), rispondendo all'istantaneità nel tempo di Debussy con la cristallizzazione d'un pre-

164 BACONE (1624) [1997]; ALEXITCH [1984]; AGENO [2004].

165 ARTAUD [1964], trad. it., p. 210

166 BRISTIGER [1985]; ORCALLI [1997], p. 124, in riferimento a uno studio di L. Zanoncelli del 1985.

sente prelinguistico, in parte addirittura prefonico (e, su un altro piano, quasi psicotico).

Spiega Manzoni nella *Prefazione* alla versione italiana degli *Écrits* di Varèse:¹⁶⁷ "Spesso nelle sue partiture degli anni Venti sembra di assistere alla riproduzione ingrandita di processi basilari della fisica acustica, quando ad esempio accordi vengono costruiti ed elaborati per così dire con gratuità, quasi si volessero rallentare fino a misura di percezione uditiva i processi di formazione e le singole componenti dello spettro sonoro che appaiono, in natura, quasi istantanei. 'Quasi', appunto, poiché gli eventi che qualsiasi fenomeno sonoro contiene, e specie i fenomeni più complessi, costituiscono un microscopio assai ricco, con transitori, suoni di combinazione (suoni-somma e differenziali), formanti, rumori residui, battimenti interni, infrasuoni e ultrasuoni (i quali ultimi Varèse ritiene che l'orecchio umano potrebbe arrivare a percepire mediante un'educazione graduale), variazioni di ampiezza e via discorrendo: proprio questo processo viene riproposto analiticamente in certe costruzioni accordali varèsiane, ma naturalmente con più ricchezza, con più fantasia, con più imprevedibilità di quanto avvenga 'in natura' mentre la percussione - come è noto prediletta dal compositore - ha funzione ora di transitorio d'attacco o d'estinzione non temperata, ora di camera di risonanza, di eco, di pulsazione interna allo spettro stesso dell'accordo; ovvero essa si rende autonoma, diviene quasi analisi acustica a sua volta ingrandita di quello che si suole chiamare rumore, ma che per Varèse era ovviamente solo un aspetto come tanti dell'universo sonoro, perfettamente alla pari con i suoni per così dire puri degli strumenti temperati".

Se *Poème Électronique* nasce nel 1958 sotto la sollecitazione di Le Corbusier e di Xenakis per l'inaugurazione del Padiglione Philips di Bruxelles, è in virtù d'una visione processuale. L'attenzione alla cristallografia, da cui Varèse trae fantasie spettrali, spiega sia la spazializzazione del tempo, sia la geometrizzazione del suono. Qui il suono è un mondo di mondi, connessi e parimenti autonomi, un campo di tempi interdipendenti, già ben oltre ogni cultura newtoniana (Dufourt paragona Varèse a Whitehead e ne ricorda il rimando ad Einstein). Per altro, l'analogia coi processi di conformazione dei cristalli (si

167 MANZONI [1983], trad. it., p. 17 e 18.

pensi all'*imago* di *Hyperprism*) incide sull'anchilosi del tempo in un senso che risente dei limiti della coeva teoria del suono. In questo, Varèse è ancora un figlio dell'analisi helmholtziana, solo più tardi articolata in senso temporale.¹⁶⁸ Ma l'emozione di questi cristalli muove all'inconscio in un modo che Jung provò a indagare in *Synchronizität* (1952) nell'acausalità dei tratti psicoidi, su quella soglia tra psichico e fisico che Kant aveva in parte escluso e che Leibniz aveva invece varcato nei modi dell'Armonia prestabilita (e Jung lo ricorda).¹⁶⁹ E questo, al di là d'ogni entelechia autosostanziale, è pure il centro dei *nerfs* di Artaud.¹⁷⁰ Per certi versi, Woody Allen saprà cogliere tale convergenza, usando il frammento iniziale di *Ecuatorial* per una sequenza onirica intensamente archetipica di *Another Woman* (sequenza legata a passi rilkiani che ricordano alla protagonista l'anima e la cultura della madre). Simbolo e presente sembrano sovrapporsi in un'eco di continuità ancora 'biologica', in cui la libertà s'inabissa nell'origine, il destino con una pluralità potenziale indeterministica e con una compatibilità dispiegata tra reversibilità e irreversibilità. L'apertura dell'ultima opera, *Nocturnal* (1961), a testi di Anais Nin sembra orientare a una resimbolizzazione energetica dell'anima. Anche per questo a Varèse va attribuita la svolta rispetto alle ideologizzazioni della tonalità e a quelle della sua dissoluzione. E, insomma, oltre ogni sua 'marginalità', è alla luce della sua poetica che il lavoro e l'epoca dei suoi successori sembrano interpretabili sui fronti del tempo e del suono.

168 ORCALLI [1993], p. 7: "Inseguendo la neutralizzazione del tempo, la sua ricerca timbrica lo aveva portato a pensare la forma in termini spaziali, come un processo di estensione di unità elementari che formano la base della struttura interna. Il modello, come egli stesso afferma, gli è suggerito dalla materia inorganica allo stato cristallino" (prossima all'"America della velocità desertica' del Jean Baudrillard di *Amérique*).

169 JUNG [1952]. Sulla rilevanza dei riferimenti di Jung a Leibniz e alla fisica quantistica vedi qui, parte II.

170 Su Artaud, LACAN (a cura di) [1968-1973], trad. it. p. 44. Con Paul MacLean e la stratificazione del cervello (*rettiliano*, di pura presenza aggressiva, campo delle pratiche indiane; *mammiferiano*, connesso dal sistema limbico alle funzioni della specie; *umano*, o neocorteccia, coordinante percezioni, linguaggio e memoria), è possibile un'idea di temporalità psicoide, eterna, reversibile e/o ciclica: MACLEAN [1984]; COVENEY, HIGH-FIELD [1991] (vedi qui 1.16. nota 11).

Messiaen: il tempo come epifania

La durée est le progrès continu du passé.

H. Bergson

Numerus est pluralitas mensurata uno.

San Tommaso

Se i filosofi 'da viaggio' dell'Ottocento e del Novecento (i vari von Humbolt, Darwin, Mead, Levi-Strauss, Métraux, Bateson) hanno sviluppato un confronto serrato tra modernità e culture extraeuropee, quei musicisti europei che si sono fatti più attenti alle culture musicali tradizionali, come Bartók o Olivier Messiaen, hanno lavorato ad uno straniamento progressivo dell'eurocentrismo. Quadratura metrica e consequenzialità formale vengono rivelandosi retrospettivamente quali strumenti di autoaffermazione della modernità. Grazie a loro il meccanismo propulsivo della scrittura è pervenuto a una sua classicità escludendo aristotelicamente l'infinito, o quasi. Le difficoltà del giovane Bartók nel trovare un'accentuazione adeguata alle melodie magiare lo porteranno a ridefinire i rapporti tra metrica e scrittura, spingendolo a comporre strutture ritmiche irregolari rispetto alla pratica europea. Il montaggio in Stravinskij s'apre ad influssi extraeuropei, nello stesso modo in cui Fauvisti e Cubisti, in pittura, evolvono Cézanne ispirandosi all'arte africana. E il parametro su cui questi confronti giungono alle più nette conseguenze è ovviamente quello delle durate, dei ritmi, dei metri, quello cioè maggiormente razionalizzato nel secolo XVIII ad opera dello Stile Galante. La scrittura del Novecento, in questo senso, ha mediato le tensioni di un'estetica pulsionale e dionisiaca con le esigenze d'una razionalizzazione crescente. Dufourt vede in questo processo una delle specificità della prima metà del Novecento, non solo rispetto al passato ma anche rispetto agli intenti della generazione successiva.¹⁷¹ Partendo dallo studio dei ritmi indù, della metrica greca, dei modi gregoriani e della trascrizione del canto degli uccelli secondo tessitura, armonia e ritmo (uno dei suoi filoni più originali con *Le merle noire*, *Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, i sette libri del *Catalogue d'oiseaux*), le ricerche di Messiaen furono destinate a incidere, in

171 DUFOURT [1991], trad. it, p. 304.

virtù del loro "eclettismo metodico",¹⁷² nella direzione d'una serializzazione *all'infinito* d'ogni parametro sonoro, cogliendo le basi per una possibilità di superamento della serie, diventando in questo modo nutrimento per le generazioni successive, da Boulez a Stockhausen, da Jean Barraqué a Xenakis, da *Itinéraire* a Benjamin. Non è un caso quindi che il suo vasto *Traité de rythme, couleur et ornithologie* sia per molti versi un incontro tra il pensiero francese attorno al tempo (da Bergson a Bachelard) e le più profonde questioni musicali aperte in conseguenza della svolta temporale di Debussy.¹⁷³

Il rapporto tra molteplicità delle grandezze finite e idea unitaria della durata è alla base della comprensione dei diversi aspetti del suono. Alcuni procedimenti come la composizione della sequenza delle durate attraverso l'adozione di valori minimi predefiniti, sembrano presumere l'impossibilità di raggiungere quantitativamente il continuo attraverso la ricerca dei limiti delle simmetrie retrogradabili o attraverso i modi a trasposizione limitata.¹⁷⁴ In questo senso Messiaen abbraccia la tesi tomista secondo cui l'unico infinito concepibile è l'infinito *ex parte formae*: "sans unité de valeur préalable, une durée longue est inappréciable, parce que divisible d'une infinité de façons".¹⁷⁵ La considerazione delle scansioni in-

172 BOULEZ [1881], trad. it. pp. 287-300.

173 I filosofi del tempo a cui MESSIAEN [1994] fa riferimento sono: Bergson e Bachelard per la filosofia, André Souris e Gisèle Brelet per la musicologia filosofica, Alexis Carrel per la temporalità fisiologica e psicologica, Armand Cuvillier e Gustave Thibon per i rapporti tra durata vissuta e tempo strutturato, Pierre Lecomte du Noüy per i tempi biologici, Louis-Victor Raymond de Broglie, Arthur Eddington, Emile Borel per la relatività einsteiniana, Pierre Termier e Abbé Moreux per il tempo astrale. E ancora, tra gli altri: Louis Lavelle, Edgar Willem, Matila Ghyka e Herbert G. Wells.

174 MESSIAEN [1994], in particolare: *Tome II (Les Rythmes non rétrogradables - Technique des rythmes non rétrogradables - Augmentations et diminutions - Pedales et canons rythmiques)*; *Tome III (Permutations symétriques - Les 'Hors Tempo')*; *Tome V (Les Chants d'oiseaux et leur analyse)*. Particolarmente produttiva è la formalizzazione dei suoi modi a trasposizione limitata con la teoria dei vagli, che appare così come un'evidente premessa a molti aspetti della ricerca seriale e post-seriale, quasi un *trait d'union* tra il serialismo di Boulez e certe ricerche di formalizzazione di Xenakis, entrambi debitori - sebbene in direzioni per molti versi opposte - di Maessiaen: ORCALLI [1991], pp. 139-140. Se poi se ne cercasse invece le premesse, oltreché al Debussy eptafonico bisognerà risalire forse allo Skryabin degli appunti dell'*Acte préalable*: BORTOLOTTO [1999]. Si veda il complesso di saggi raccolti da HILL [1995].

175 MESSIAEN [1994], Tomo I, in particolare p. 26, p. 33 e p. 43.

troduce ad un'intuizione orientata per omogeneità, estinguendo l'infinito là dove il cambiamento si registra in un ambito d'eterogeneità cangiante, infinitamente divisa e quindi indivisibile. E alle spalle di una tale presa di posizione risuona la consapevolezza (basata sulla scrittura riferita ai numeri razionali) che i problemi temporali della musica convergano coi problemi di pensabilità matematica dell'infinito. La classe delle unità di valore corrisponde al flusso del suono come la classe dei numeri razionali corrisponde alla classe dei numeri irrazionali (così, dopo Leibniz, si decretano i rapporti tra realtà necessaria e realtà contingente).¹⁷⁶ E in questo senso si può dire che Messiaen colga più propriamente le facoltà formanti dell'infinito wronskiano di quanto ne intuisca Varèse le potenzialità acustico-formali. Per Messiaen come per Wronski, l'eternità si distingue dal tempo in quanto la quantità finita prodotta dall'intelletto (volto al sapere) si distingue dall'idea dell'infinito intuita dalla ragione (espressione dell'essere), che tutt'al più può rendersi regolativa nella conoscenza delle quantità. Per Wronski si tratta di due classi di conoscenze eterogenee, come per Messiaen l'ascoltare nell'irreversibilità è diverso dal comporre con simmetrie retrogradabili. In questo senso si può dire che il passaggio da Varèse e Messiaen (come da una spazializzazione a una geometrizzazione sonora dell'infinito) predisponga a un incontro ottimale tra scrittura, matematica e psicoacustica. Tra *somma discontinua* della generazione delle quantità e *transizione indefinita*, relativa alla sua *continuità*, la costruzione formale della composizione e la sintesi generativa del suono intravedono quel che sarà il loro trasfondersi astratto. Con Durutte si concretizzava una teoria armonica secondo cui l'atonalità è posta in continuità con la tonalità più ristretta, a partire da fondamento ritmonumerico.¹⁷⁷ In *Catalogue d'oiseaux* per pianoforte si fonderanno momenti tonali, atonali e bruitistici legati all'attenzione ai modi d'attacco del suono, resi quantificabili dalla scrittura. Analoga attenzione ai rapporti tra tessiture, timbri e armonie non può che confermare un'allusione all'infinito attraverso la molteplicità delle forme. Così si comprende la definizione di 'arcobaleno teologico' che un Messiaen memore della teoria dei colori di Goethe verrà proponendo per la propria poeti-

176 ZELLINI 1980, P. 176 e cap. IV sull'infinito in San Tommaso.

177 ORCALLI [1996], p. 133; BERGSON [1959], *Introduction à la métaphysique* II.

ca.¹⁷⁸

Ciò che differenzia Messiaen da Varèse è il tipo di razionalizzazione, strutturata, ma non spazializzata, in cui l'intelligenza s'incarna nel suono. Un salto creativo della volontà (che ricorda semanticamente Skrjabin e sintatticamente Stravinskij, seppure in senso prelinguistico) presiede, come in Wronski, al passaggio da un tempo astratto, omogeneo, quantitativo, oggettivo a una durata concreta, eterogenea, qualitativa e soggettiva. In Messiaen questo salto (che per Wronski è il momento in cui numero e tempo accedono al ritmo e alla simbolizzazione) recupera, attraverso il numero e il tempo, la possibilità di farsi spettro monadico dell'infinità in quanto *moment form*. Messiaen risponde alle istantanee nel continuo di Debussy con mescolanze timbriche radicalizzate, sino a farsi principio formale autonomo, capace d'organizzare differenze e ripetizioni.¹⁷⁹ Sebbene attraverso un passaggio da un ordine di topologie qualitative a una pensabilità dell'infinito nel finito, tale principio converge con l'organizzazione biologica di Bartók: la *somiglianza* piuttosto che l'identità sembra presiedere alla relazione tra lo 'stesso' e l'altro' nelle *périodicité à variations* dei più diversi fenomeni naturali.¹⁸⁰ E tale somiglianza è componente d'una poliritmicità di tempi sovrapposti che orienta fattori di coesione condizionanti la composizione, colleganti in un unico ambito complessi timbrici, isocronie, tonalità, unità di registro, di tempo, di durata, d'intensità e d'attacco. In una sua nota per *Couleurs de la Cité celeste* (1963) Messiaen affermava la strategia coloristica che ne deriva, senza pretendere come Skrjabin una netta relazione tra fisiologia della sinestesia e simbolicità del suono, ma evidenziando l'analogia percettiva tra variazioni qualitative del colore e variazioni timbriche del suono. E tale analogia va al fondo delle *correspondences*

178 MESSIAEN [1994] Tome VII; note al CD ERATO 4509-91706-2.

179 Se, dopo Berlioz, già in Musorgskij, Rismki-Korsakov, Debussy e Stravinskij il timbro aveva trovato forme d'autonomia rispetto agli altri parametri, se con la *Klangfarbenmelodie* di Schoenberg e di Webern il timbro aveva acquistato una sua rilevanza strutturale e con la timbrica di Berg, da un lato, e quella di Ravel, dall'altro, aveva raggiunto i massimi vertici di duttilità orchestrale, e se infine con Varèse il timbro aveva trovato una sua incidenza complessiva nell'organizzazione del processo formale, è con Messiaen che l'accostamento dei timbri, assimilato alla cromaticità dei colori, assume a elemento chiave della mobilità temporale della composizione.

180 MESSIAEN [1994], p. 29.

baudelairiane, toccandone le potenzialità formali non evidenti ancora nel simbolismo, sino all'idea di una forma "tournant sur elle-même" prodotta dall'iterazione di timbri, armonie e ritmi.¹⁸¹ Si tratta d'un ordine di fluttuazioni aperto che esprime forme temporali come *emanazione* (e in cui il *punctus* della scrittura precede e ordina il suono).

Messiaen non chiude la forma entro un tutto entropico o ideale, come Berg o Webern, ma trancia frammenti d'una durata timbro-ritmica, che sospende ogni immagine gestaltica dell'unità per intuirne la presenza *nelle cose*. L'unità, infatti, è al centro delle preoccupazioni del cattolico Messiaen, ma in quanto *unità dinamica*, che si confronta con l'infinito e che è quindi solo a squarci attingibile. È l'unità giovannea del *Quatuor pour la fin du Temps*, ed è l'unità/evento delle forme creaturali di *Oiseaux Exotiques* o dell'opera tarda *Saint François d'Assise* (in questo senso, non lontana dalla *présence de Dieu au monde* di Teilhard de Chardin). Rispetto a Schoenberg è più funzionale e capace di cogliere nella sospensione della scansione ciò che connette il flusso, la forma e il momento. "Il suo linguaggio - dice Boulez¹⁸²- è sufficientemente unificante per aggregare saldamente componenti che tenderebbero a disperdersi". L'intenzione religiosa, legata anche alla pratica d'organista presso la Chiesa de la Trinité di Parigi, è incompatibile con un'idea astrattamente gerarchizzata delle articolazioni dell'opera. Tale idea, in sintonia con la mistica delle pietre preziose di Claudel,¹⁸³ accede al senso d'un atto musicale come 'frammento del mondo', atto dinamico iperfisico ed epifanico, scardinante ogni mediazione tra contemplazione ed azione, secondo l'interpretazione bergsoniana della durata metafisica. Tale senso, infatti, sarebbe impossibile nel tempo, se non fosse per quel momento, anche solo pensato, che, per Messiaen, riguarda la musica.

181 MESSIAEN note al CD ERATO 4509-91706-2. Sulle relazioni tra forma e processo, e tra timbro e tempo, DELEUZE e GUATTARI [1991], trad. it. p. 188, indagheranno le relazioni tra simbolicità e percettività in pittura, dissolvendo difficoltà che il positivismo aveva incontrato nel salto tra percezione e rappresentazione, anche in virtù di un'oscillazione tra percolato pittorico e musicale vicina alle iperdialettiche percettive di Merleau-Ponty.

182 BOULEZ [1981], trad. it., p. 299.

183 CLAUDEL [1937]; STUCKENSCHMIDT [1951], p. 257 e segg.

Boulez: il tempo come struttura

Con Boulez i tempi sono maturi per una mappatura non più gerarchizzata ma reticolare della tecnica. La scrittura spalanca le proprie possibilità e rivela i propri confini nello sforzo teorico più grande di Boulez, il capitolo centrale di *Penser la musique aujourd'hui* (1963). In questo studio sono teorizzate le esperienze seriali dei quindici anni precedenti e sono delineate alcune potenzialità dello stesso atteggiamento teorico che, per i limiti storici della tecnologia di allora, hanno dovuto aspettare anni prima di essere realizzate. Dopo un'ampia trattazione del tempo così come è reso accessibile dalla scrittura nelle sue potenzialità seriali, Boulez espande la sua riflessione oltre la pratica della scrittura storica,¹⁸⁴ elaborando modelli che potranno aspirare ad un'utilizzazione più puntuale solo con l'avvento dell'informatica. In particolare, sembra solo in parte accostabile dalla scrittura la differenza ivi proposta di *tempo liscio e tempo striato*, ovvero del tempo in cui una qualsiasi scansione, regolare o irregolare, ne offra una qualche misurabilità, e del tempo in cui, per contro, nulla ci permetta di misurarlo. Il nodo del problema riguarda l'articolabilità delle due operazioni fondamentali relative al tempo, quella di *contarlo* e quella di *occuparlo*: "Nel tempo liscio - dice Boulez, memore di Messiaen¹⁸⁵ - si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo". Costruttivismo e relatività in Boulez appaiono termini di una correlazione che guida ogni sua riflessione e ogni sua azione musicale. La linea Debussy/Strawinskij/Webern/Messiaen, da cui parte l'opera di Boulez,¹⁸⁶ ribadisce l'inevitabilità di una risposta costruttivista alla svolta temporale di Debussy; risposta, che per Boulez non può che dipendere da un approfondimento del concetto di serie, intesa come "germe di una gerarchizzazione fon-

184 BOULEZ [1963], trad. it., pp. 81-98.

185 BOULEZ [1963], trad. it., p. 94: "La variabilità dell'unità di taglio si ottiene sia direttamente (qualsiasi taglio - divisione pari o dispari dell'unità, utilizzata in qualsiasi proporzione - è sempre possibile meccanicamente), sia con il cambiamento di tempo (valori approssimativi); quando l'intervallo di taglio tende verso l'epsilon di percezione, si passerà dal continuo al discontinuo".

186 BOULEZ [1966].

data su certe proprietà psicofisiologiche acustiche". Resta l'evidenza di una svolta, già presente in Messiaen e nella generazione che lo ha seguito, ma solo da Boulez teorizzata attorno a una coscienza strutturale della composizione, per la quale l'universo della musica oggi, "(...) è un universo relativo; nel quale, cioè, le relazioni strutturali non sono definite una volta per tutte secondo criteri assoluti; esse si organizzano, al contrario, secondo schemi variabili". La scrittura seriale estende la sua possibilità d'articolazione alle componenti del così detto "fatto sonoro grezzo", ovvero altezza, durata, intensità, timbro, o altrimenti su insiemi omogenei o combinati di altezza/durata, altezza/intensità, ecc., secondo un principio di "composizione vettoriale"¹⁸⁷ che somma i parametri sonori intesi come tra loro indipendenti, strutturandoli secondo leggi locali di composizione interna.

Molto si è detto sull'intellettualismo di Boulez, che in realtà non è più rigido della rigidità che mostra una scrittura ancora nell'eco della dialettica schoenberghiana di norma e natura. Tale dialettica per altro è qui ormai risolta del tutto, giacché è accettato il principio di situazionalità della scelta strutturante iniziale ed è ancora minimamente presente nei principi di "obbligo" e di "scrittura rigorosa", la cui funzione è però solo quella di assicurare, appunto, una vettorialità alla scrittura. Tale vettorialità diventa così aspetto essenziale per la temporalità formalizzata di Boulez, e tende ad una creazione *negativa* rispetto alle mediazioni socioculturali che solitamente ineriscono al processo compositivo. Volendo in questo senso risalire alle categorie celate dietro l'intuizione musicale, Boulez trova nell'assiomatica della geometria di Pasch l'unica risposta strutturale alle ricerche combinatorie seriali.¹⁸⁸ Se con Debussy e con la dodecaфонia la scrittura si trova da sola a reggere la dissoluzione del tempo con il dissolversi della tonalità, con Boulez essa prende su di sé l'intero carico di potenzialità di proliferazione dell'articolazione

187 Le due citazioni sono tratte da BOULEZ [1963], trad. it., pp. 30 e s. Il discorso così prosegue: "Vi può dunque essere: sia organizzazione principale o primordiale, e organizzazioni secondarie o annesse; sia organizzazione globale che rende conto delle diverse specializzazioni; fra queste posizioni estreme, vengono a collocarsi i diversi stadi di predominanza di certe organizzazioni rispetto ad altre; in altre parole, una dialettica a vasto campo d'azione fra libertà e obbligo (fra scrittura libera e scrittura rigorosa)".

188 BOULEZ [1963], trad. it., pp. 25 e 26. Qui, seconda parte, terzo paragrafo.

che deriva da un'assiomatizzazione specifica d'ogni composizione, attiva in modo diverso sulle diverse componenti del suono.¹⁸⁹ In questo senso, la musica di Boulez assurge ad una mallarmeiana *subdivision prismatique de l'Idee*, dai tratti tendenzialmente automatici, critica verso le sue determinanti storico-sociali (negli anni della teoria della complessità e della politica mondiale a blocchi contrapposti), aspirando, soprattutto nella prima produzione, sino al rinnegamento dell'estrema *Polyphonie X* (1952), a una qualche serializzazione *integrale*, in quanto scrittura a grado zero, autonoma, autoreferenziale, non esplicitamente comunicativa, sulla scia dell'utopia combinatoria di Abulafia e dell'occasionismo degli orologi di Leibniz.¹⁹⁰ Già Krenek aveva colto il nesso tra la fondazione hilbertiana della geometria e la dodecafonia, e qui tale tendenza riconverte il tratto eidetico di Webern, gli infiniti potenziali di Messiaen e il costruttivismo metrico-segnico di Stravinskij alla costituzione di un complesso di gruppi variamente cooperanti, attivi sui diversi fronti dei diversi parametri sonori (attraverso l'utilizzo di una scrittura atta a ricondurre il tempo a *fonctions bien fondée* di molteplici attuali) e ordinanti le successioni sulla pagina.

Per altro, tale formalismo si manterrà al di qua delle potenzialità in questo senso variamente espresse, più tardi, dall'informatica musicale, rivelando il suo legame con la scrittura nelle sue relazioni con la geometria e nel rapporto con la temporalità che ne deriva.¹⁹¹ Quello che di tali strategie risulta all'ascol-

189 DUFOURT [1991], trad. it., p. 172: "In Boulez l'elaborazione della forma unisce in qualche modo negatività e strutturazione. *Le Marteu sans maître, Pli selon pli, Eclat-Multiples* e oggi *Répons* accolgono scopertamente, nella loro stessa forma, quel tema che è tanto di Hegel quanto di Mallarmé della negatività creatrice". Per quanto possa risultare lontano, intuizioni filosofiche sulla 'creazione negativa' in musica appaiono già negli appunti di SKRJABIN [1979]. Naturalmente, gli accostamenti all'ultimo Boulez di NATTIEZ [1993], all'insegna del concetto di *creazione*, vanno propriamente riferiti a prospettive concernenti l'arco storico dello Strutturalismo.

190 DUFOURT [1991], trad. it., pp. 154-155: "Essa allora reinventa, in maniera autonoma, l'idea del calcolo logico e sperimenta in maniera metodica le risorse induttive del formalismo, confidando nella potenza del pensiero cieco. Alla base dello spirito seriale c'è la profonda convinzione, d'ispirazione leibniziana, che lo sviluppo degli algoritmi sia espressione fedele di una realtà che non si conosce mai direttamente ed è avvicinabile per via obliqua attraverso la traduzione riflessa dei sistemi formali".

191 DUFOURT [1991], trad. it., p. 103: "La razionalità compositiva si collega all'estetica della forma attraverso questa particolarissima relazione tra struttura e tempo. La struttura non impone la persistenza di una forma pre-

to spiazza la memoria senza per questo perdere ogni funzione di senso strutturale percepibile.¹⁹² Un semplice paragone tra le articolazioni simmetriche di un brano di Berg e l'organizzazione formale parentetica e asimmetrica di *Le Marteau sans maître* (come quella che Boulez stesso ha fatto tra *Le Marteau* e il *Pierrot Lunaire* di Schoenberg)¹⁹³ potrebbe mostrare la concretezza della svolta di Boulez rispetto al tempo, a parità di complessità di scrittura e di possibilità di proliferazione. Allo stesso modo,

stabilità, non esiste e si costituisce solo con la mobilità degli attimi decisivi. La durata dunque è il risultato non di una successione lineare di momenti, ma del carattere discontinuo di integrazioni parziali, che sono altrettanti compromessi disposti in successione tra determinazioni opposte. Discende di qui l'andamento oscillante e imprevedibile di una durata interamente basata sulla negazione dell'inerzia temporale, durata la cui coerenza viene definita, al contrario da una concatenazione di determinanti particolari e che, escludendo regole di transizioni progressive, si pone come puro sgorgare del possibile. Boulez conferisce un'importanza prioritaria alla configurazioni mentali determinate dalla scrittura, in quanto per lui è questa, gesto creativo collocato nella sua logica e nella sua esperienza, la fonte sia dei contenuti sia dei simboli dell'operazione artistica".

192 "La musica occidentale con la sua forte gerarchia prestabilita in ogni opera esistente, si era sforzata di creare riferimenti dati in una forma data in partenza; naturalmente, poteva esserci una qualche sorpresa, ma - grosso modo - la sorpresa veniva esercitata, a esempio, su alcuni temi, figure interamente costituite, di cui poteva agevolmente rendere conto, soprattutto quando essi erano brevi, convincenti e ripetuti un certo numero di volte. Ecco dunque il procedimento della musica occidentale classica: memoria reale portante sopra oggetti reali, 'angolo uditivo' richiamato nei punti importanti della struttura. Coscienza a priori degli schemi formali impiegati, sorta di fondo comune alla coscienza musicale di una società. Cosa vediamo, per contro, a mano a mano che ci si avvicina al presente? Nel desiderio, tra l'altro, di mantener viva la sensibilità, questi riferimenti sono divenuti sempre più dissimetrici, sempre meno... individuabili. Se ne può concludere che l'evoluzione formale, a fronte dei riferimenti, deve sfociare in un tempo irreversibile, ove i criteri di forma si stabiliscono a partire da una rete di possibili differenziati. Un esempio: se, in rapporto a una rete data di possibilità, utilizzo un certo numero di criteri (negativi o positivi), e poi, più oltre, utilizzo la stessa rete di possibilità ma con criteri che non corrispondono esattamente ai primi, avrò allora due classi di oggetti musicali di uguale origine, ma di aspetto diverso. Per riconoscerli, ricorrerò a quanto essi hanno in comune, a proprietà che chiamerò virtuali in quanto non sono direttamente esplicitate; sarà dunque una 'para-memoria' a cui spetta di stabilire l'accostamento tra due classi di oggetti così presentati. D'altra parte, poiché gli schemi formali odierni non sono più prestabiliti, ma si costituiscono a grado a grado in una sorta di tempo intrecciato, non si può avere coscienza della forma se non una volta che questa sia descritta; finché dura il tempo dell'esecuzione, si passa attraverso l'opera, secondo una sorta di fibratura che può accostarsi allo spazio fibrato della teoria degli insiemi valutando gradualmente i riferimenti forniti dai criteri formali. Non ho dunque coscienza della forma e il mio 'angolo uditivo' viene a stabilirsi solo dopo che la

la trascrizione complessa dal frammento pianistico giovanile alla grande orchestra, in *Notations I-IV*, mostra un intento progressivo in Boulez, anche come autorilettura, in linea con una nozione formale di irreversibilità del tempo ispirata alla continua sedimentazione calcarea, di cui parla in *Par volonté et par hasard* (1975).¹⁹⁴ Per altro, è forse nella privilegiata relazione con Mallarmé che si scorge l'ultimo legame tra Boulez e la scrittura. Nei suoi lavori su Mallarmé, Boulez rinuncia a tratti di intelligibilità del testo cantato e ne affida il rapporto alla pura articolazione strutturale della composizione, sviluppata secondo l'idea mallarmeiana di verso come musica mentale: " Le necessità della musica corrispondono quasi interamente alle esigenze del testo, da un punto di vista morfologico; resta il problema di far coincidere le grandi strutture di organizzazione e di composizione. Operare in tal modo questa fusione del suono e della parola, far sprizzare il fenomeno quando la parola è allo stremo, insomma organizzare il delirio? Che controsenso e che assurda alleanza di termini, si dirà! Ma come! Credereste solo alla vertigine dell'improvvisazione? Solo alla forza di una sacralizzazione "elementare"? Sempre più, immagino perché sia efficace, occorre considerare il delirio e davvero organizzarlo".¹⁹⁵ Quest'idea di scrittura come arte del delirio organizzato (che, nella sua linearità, talvolta sfida l'eccesso di complessità) sembra radicalizzare quello che fu l'effetto peculiare del segno musicale nella cultura europea: ovvero l'apertura di una molteplicità di molteplicità articolate del tempo. Il libro, insomma, è definitivamente spalancato su una *fiction* d'infinità variamente strutturabili, e la totalità è evocata, convocata e forse, infine, revocata, nella linea che va da Mallarmé ad Artaud, sulla possibilità stessa dell'artificialità della creazione, agli antipodi dai rigidi e rassicuranti modi mnemonici della composizione orale, per proiettare nuovi campi d'articolazione della simbolizzazione, verso i limiti stessi (finanche quelli *live electronics* dello Halafon) della 'terra fertile' del suono.

forma si sia interamente sviluppata a posteriori" (BOULEZ [1981], trad. it, pp. 71-72).

193 BOULEZ [1981], trad. it., pp. 327 e s.

194 BOULEZ [1975], trad. it., p. 16.

195 BOULEZ [1966].

Carter: il tempo come articolazione

Se per Boulez il costruttivismo di Stravinskij e il generativismo di Webern sembrano fornire la risposta tecnologica migliore alle questioni aperte da Debussy, per Elliot Carter un'ingegneria pluralistica sembra fornire la naturale prosecuzione tecnica dell'espansione articolatoria di Ives. La differenza fra le due strade riflette la differenza tra il clima razionalista del continente, nel dopoguerra, e la tradizione analitico-liberale americana. Tale differenza risulterà più evidente con l'arrivo a Darmstadt nel 1957 di John Cage, ma sarebbe risultata forse più precisa (e difficile da assimilare per l'Europa) a partire dall'empirismo critico di Carter. Newyorkese, fine conoscitore della cultura europea, vicino all'ambiente di Stravinskij negli anni Trenta e amico di Ives, a partire dal 1946 Carter inizia la sua azione innovativa con *Sonata for violoncello and piano* (1948), che - per quanto s'ispiri alle riflessioni sul tempo di Stravinskij e di Souvtchinsky - deve molto alle innovazioni di Ives. M. A. Wolfthal coglie nel segno quando denuncia nel procedere complessivo del primo Novecento un'attenzione eccessiva all'innovabilità del tessuto armonico e un "persistere anacronistico di tutte le vecchie nozioni di continuità del discorso musicale", "tranne saltuariamente in alcune opere di Debussy, Berg e Stravinskij".¹⁹⁶ Anche Ezra Pound in un suo *Treatise on Harmony* - un *phamplet* d'ispirazione futurista dedicato a G. Antheil - aveva segnalato una qualche trascuratezza del fattore-tempo; trascuratezza, che diventerà teoricamente evidente solo più tardi in teorici come Maury A. Yeston o semiologi come Jean-Jacques Nattiez¹⁹⁷ che approfondiranno la stretta relazione tra sistema metrico-ritmico occidentale e tonalità. La strutturazione

196 WOLFTHAL 1983, p. 108: "Molteplici influenze hanno contribuito a questa svolta creativa, e in primo luogo, quella di Charles Ives, già mentore del giovane Carter. Nella musica di Ives idee nuove ed esplosive hanno trovato una prima, ancora primitiva, espressione; in Carter esse provocano riflessioni profonde che finiscono con l'investire il linguaggio musicale nella sua totalità. Più precisamente, tutta l'opera matura di Carter è leggibile come l'elaborazione progressiva di una problematica che, a dispetto della sua centralità costruttiva nella tradizione occidentale, solo con lui viene per la prima volta affrontata in maniera esplicita e sistematica: l'organizzazione temporale musicale".

197 YESTON [1976]; NATTIEZ [1987]; POUND [1924].

temporale della composizione 'europea' non ha più senso dopo l'esplosione della tonalità, e in questo senso si può dire che Carter affronti lo stesso nucleo problematico attorno a cui si aggira l'obiezione dello *Schoenbergkreis* alla svolta di Debussy, e cioè la perdita di continuità seguita alla sospensione delle funzioni strutturali dell'armonia. Carter, però, invece di essenzializzare un'articolazione di matrice brahmsiana, come fecero Schoenberg e Webern, affronta la temporalità con spirito pragmatico, calcolando la perdita di riferimenti ritmico-temporali senza accettare la caduta di fluidità in cui molte avanguardie sembravano bloccate.

Gli itinerari dei viennesi e di Stravinskij sono interpretati da Carter come due altrettanto legittime ricerche, in direzione l'una della coordinazione delle tecniche compositive e l'altra della "dissociazione delle tecniche". L'intrecciarsi di temporalità psicologica e temporalità cronologica, nella *Sonata for cello and piano*, appare già come il precipitato di una precisa ricerca tecnica, in direzione di una nuova drammaturgia temporale che risponda in senso innovativo ai problemi temporali della propria epoca. Per altro verso, l'attenzione quasi esclusivamente ritmico-temporale che Carter presta alle opere di Varèse in uno scritto del 1979 (trascurandone la componente timbrica e indicando in Varèse una sintesi tra Schoenberg e Stravinskij), mostra cosa Carter stesse cercando nei compositori della generazione precedente.¹⁹⁸ Un "alto grado di moto", senza metrica regolare, definisce l'estensibilità di quell'inventario di complessità ('modulazioni temporali', articolazioni poliritmiche, temporalizzazioni timbrico-espressive dei singoli strumenti in un gruppo, caratterizzazioni articolate della forma 'a variazioni' o eterofonie tra

198 "È molto importante rendersi conto che Varèse non stava adottando questa struttura come un modo per incoraggiare l'espressività quasi isterica tentata dai compositori viennesi, o come mezzo per bloccare il flusso musicale, ma piuttosto come una via per produrre una nuova struttura ritmica, con un alto grado di moto che non risulta dai sistemi di metrica regolare. Era una concezione affascinante, che interessava specialmente la generazione successiva alla seconda guerra mondiale, quando compositori come Boulez e Stockhausen cercarono per un certo periodo di abolire completamente ogni senso di regolarità ritmica sia nei grandi sia nei piccoli dettagli. Molto nelle *Structures* di Boulez sembra riguardare questo problema, e certamente la nozione della serializzazione dei valori di nota deve essere derivata da una considerazione della continuità ritmica di lavori quali *Intégrales*" (CARTER [1979], trad. it. In CARTER (Restagno) [1989]).

gruppi orchestrali), che Carter sviluppa con i cinque *String Quartets*, con le *Variations for Orchestra* (1955), con il *Double Concerto* (1961) o con *A Symphony of Three Orchestras* (1976). Ciò che cambia è l'atteggiamento costruttivo. Mentre per Boulez l'unità della composizione s'esprime nella forza di proliferazione, per Varèse nel processo interno al suono, e per Messiaen negli ordini parametrici variabili cui rimanda ogni flusso, per Carter la temporalità musicale non necessita d'alcuna relazione con una qualsivoglia unità, se non quale carattere locale e più variamente discorsivo ed emozionale, sulla base di un primato del ritmo.¹⁹⁹ A costo di piegare la pratica ben oltre le consuetudini passate, Carter punta ad un concetto di tempo come articolazione del molteplice, in un senso che può rinunciare all'unità senza cadere nell'assenza di tempo. La costruzione analizza la scrittura, mantenendo il suo fermo pragmatismo in virtù di un qualcosa che solo Ives aveva potuto introdurre, e che Carter svolge in termini più complessi, cioè la sospensione dell'unità dal progetto compositivo in vista di un'espansione di libertà espressive e spirituali.

Unità ritmiche più piccole, variamente accentate, irregolari e asimmetriche, caratterizzano l'orientamento della musica americana, da Harris ad Copland, da Sessions a Nacarrow. Cowell propone, nel 1930, un modello teorico relativistico ed evoluzionista, per cui le relazioni tra armoniche, ritmo e timbro sono determinanti per l'ordinamento assunto in ogni tradizione e pratica, in linea con la teoria microritmica del suono di Lipps, sintetica di ritmo e d'altezza, e virtualmente aperta un'idea indeterministica della costruzione compositiva.²⁰⁰ Nell'ambito di questo filone sperimentale Carter propone una strategia della complessità evolutiva che lo porta all'introduzione di 'modulazioni ritmiche', in cui l'articolazione si basa su convenzionalità locali degli elementi, individuati come oggetti di movimento, memori dello sfondo indeterministico del suono e non di meno scelti in quanto rendono possibile un modello di libertà locale. Se la serialità in Boulez porta ad una correlazione tra costruzione come caos organizzato e ricezione come "para-memoria", in Carter l'articolazione porta ad una costruzione come

199 CARTER (Restagno), *ibidem*.

200 COWELL [1930].

drammaturgia degli eventi e incommensurabilità immediata del tempo/suono alla pagina, alla geometria, alla scrittura. In questo senso, se Ives è vicino al liberalismo romantico degli scrittori di Concord, Carter ricorda le critiche al costruzionismo politico mosse da Popper e da Hayek (per una critica ad ogni abuso della ragione, in senso liberale evoluzionista). Dal punto di vista di Carter, insomma, un vero problema d'integrazione non c'è o, almeno, se emerge, s'impone in maniera diversa da come si evolve in Europa. E questo potrebbe effettivamente portare al *pout-pourri* d'elementi protosegnici. A maggior ragione tale problema dell'integrazione non sembra intaccare il tempo, pensato qui su un piano kantiano/humiano, tra categorie lineari della coscienza, convenzioni dell'abitudine e inafferrabilità globale dei fenomeni.²⁰¹ Ma l'impulso analitico a scendere sin dentro le strutture complesse della temporalità porta Carter, in questo, un ragionevole evoluzionista, ad affondare il convenzionalismo sin dentro le modalità correnti della temporalizzazione, sotto l'uso e il gusto contestualmente più corrente, spez-

201 Verso la fine degli anni Cinquanta anche il compositore tedesco Bern-Alois ZIMMERMANN [1974] aveva avanzato una teoria pluralista del tempo musicale, in *Intervall und Zeit*, secondo la quale l'intervallo musicale poteva essere letto melodicamente come *successione* di due suoni, oppure armonicamente come *simultaneità* del due suoni: la doppia lettura per successione e simultaneità rappresenterebbe l'ambiguità di fondo della musica, che ci permette così di trovare una qualche compatibilità tra la visione *simmetrica* e la visione *asimmetrica* del tempo. Questa tesi, che ricalca il rapporto tra *sintesi figurata e sintesi intellettuale in Kant e la doppia lettura kantiana della linea (parimenti come linea in rappresentazione dello spazio e come successione di punti in rappresentazione del tempo)*, scardinava, già in Kant, ogni relazione stretta tra logica ed estetica, mentre esprimerà qui, *potenzialmente*, il nucleo, paradossale, dell'immaginazione musicale, basata storicamente più sulla scrittura che sul suono, nello sforzo di rendere 'immaginabile' *ciò che per Kant immaginabile non è, cioè il tempo*. Ed è questa tesi, intanto, quella che per Zimmermann è sufficiente a giustificare una poetica in cui l'unità non sia affatto conseguita come ragion d'essere della composizione. Questa riflessione contiene *in nuce* una riduzione dell'idealismo compositivo, protrattosi nella scuola di Vienna, a un mero fatto di scrittura, e non di temporalità reale, smascherando le tesi di Adorno sul tempo schoenberghiano e prendendo le distanze da ogni riedizione moderna del platonismo musicale. Ma, a differenza di Carter, Zimmermann non si spinge verso nuove dimensioni temporali, e si ferma, invece, a registrare la legittimità della riedizione di dati storico-statistici del linguaggio musicale: l'atteggiamento di Carter è empirista rispetto alla scrittura musicale, là dove quello di Zimmermann è invece riduzionista. Per altro, se in Zimmermann la domanda ontologica sul tempo sembra ancora sofferatamente presente, in Carter (e per certi tratti nel Petrassi più tardo) si potrebbe dire, parodiando il J. T. FRAZER [1987], che ogni livello organizzativo tra materia e vita, e tra mente e società, "ha una temporalità sua propria".

zando quella che potremmo chiamare la continuità tra 'natura prima' e 'natura seconda' del suono, tra dato supposto e convenzione inconscia ed ereditaria; e se questo modo di comporre deve qualcosa al *collage*, lo deve a livello di strutture anche minime della convenzione,²⁰² ricomposte le quali, l'esito non può che volgere un'analoga criticità alle convenzioni dell'ascolto, spiazzando, innovando e dissodando le forme, i rapporti, le istituzioni, prime tra tutte quelle temporali. In questo, la sua tecnologia sembra distolta dalla totalità, a favore di un esercizio della più ampia apertura mentale, che si esprime nell'articolazione e riarticolazione del tempo.

Xenakis: il tempo come progetto

τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὧδ' ἀναστένω;

Eschilo *Agamennone* v. 1286*

Se si deve a Boulez una definitiva relativizzazione della scrittura, è solo con Xenakis che si arriva ad una radicale riconsiderazione della struttura dello spazio sonoro. Il passaggio a una scrittura che sia diagramma orario di pulviscoli di segnali e non già selettore automatico di sintassi, il superamento del 202 "Il caos era il frutto indesiderato, malignamente scaturito dall'ipertrofia del serialismo integrale; esso era però anche un concetto ricorrente in ogni cosmogonia. Di fronte alla realtà del caos sonoro Carter si sentiva intellettualmente sollecitato, e mondo sonoro e cosmogonia cominciavano a intrigare la sua immaginazione. Si poteva dare una raffigurazione sonora del caos con procedure controllatissime, sicché il caos sarebbe stato non una conseguenza sgradita e indesiderata, ma il frutto di un preciso disegno compositivo. Alla definizione di questo progetto Carter giunse sollecitato dalla lettura del *De rerum natura* di Lucrezio e della *Dunciad* di Pope. La pioggia incessante di atomi e il loro naturale urtare e rimbalzare, incalzati da un imperscrutabile *clinamen*, stavano all'origine del divenire e il pensiero di questa cieca casualità toccava il suo apice tragico nella descrizione della peste di Atene. Per evitare di percorrere sino in fondo la curva tragica del pensiero di Lucrezio, Carter ricorse al correttivo dell'ironia offertagli dai versi di Pope, dove l'intelletto celebrava nuovamente la sua sconfitta, ma questa volta contro le forze della stupidità umana. Questa visione cosmogonica che intrecciava il pessimismo filosofico di Lucrezio ai neri sarcasmi di Pope aveva in sé qualcosa di beckettiano, e come tale era destinata a diventare la base del progetto drammaturgico-strumentale che Carter realizzò nel 1961 col *Doppio Concerto per clavicembalo e pianoforte con due orchestre da camera*" RESTAGNO [1962], p. 724.

* "Ho forse pietà di me stessa?" (delirio veggente di Cassandra, nell'*Agamennone* di Eschilo – trad. it. Savino)

neoserialismo a favore d'un più coerente procedimento statistico e l'attitudine a distribuire massivamente l'evoluzione macroscopica delle nubi acustiche mutano i parametri di controllo del suono, preparando per molti versi il terreno all'avvento dell'informatica musicale (i nuovi parametri sono medie, deviazioni standard, rapporto ordine/disordine...). La facoltà del computer di visualizzare in molti modi gli aspetti più riposti del suono renderà creativo un confronto analitico, anticipato da Xenakis, tra i diversi modelli scientifici a riguardo. Nel 1955, ad un anno dall'esecuzione di *Metastasis*, la sua opera prima e ancora in piena temperie neoseriata, Xenakis scrive un saggio sui *Gravesaner Blätter* in cui espone i principi di una musica stocastica.²⁰³ Essi volgono al superamento della pretesa neoseriata di controllo deterministico sul materiale e all'oltrepassamento d'alcuni problemi ad esso relativi di incalcolata e dispersiva indistinguibilità della polifonia lineare, attraverso un uso del calcolo delle probabilità mirante alla coordinazione di ordini macroscopici su realtà microscopiche disordinate (ad esempio le trasformazioni d'un insieme timbrico attraverso mutamenti della densità media degli aggregati). Di lì a pochi anni Ligeti e Stockhausen, seppure prospettando soluzioni diverse, daranno ragione a tale superamento della serialità, stimolando la futura controproposta mallarmeiana di Boulez e tutta una stagione di confronti tra vari approcci aleatori. Per altro, nulla più della composizione aleatoria è estraneo all'universo democriteo di Xenakis, essendo egli per antonomasia progettatore di campi spazio-temporali (non fosse altro per la sua formazione d'architetto presso Le Corbusier).²⁰⁴ Il suo comporre si basa sulla possibilità di isolare oggetti numerabili dal *continuum* sonoro organizzandone il flusso a partire da una sorta di teoria cinetica dei suoni che riduca in scala percepibile il disordine microscopico caratteristico dei gas, da un massimo ordine logico ad un massimo caos gestaltico, in riferimento alle leggi della teoria dell'informazione.²⁰⁵

203 XENAKIS [1956], pp. 2-4

204 Nel 1958, Le Corbusier darà incarico a Xenakis di realizzare il Padiglione Philips e di chiedere a Varèse il brano d'inaugurazione, che sarà uno degli ultimi lavori di Varèse, cioè *Poème Électronique*.

205 BIRKHOFF [1933], espone una relazione complessità/ordine che anticipa quella del Moles di *Théorie de l'information et perception esthétique* tra informazione/originalità e ridondanza: la quantità d'originalità, indipen-

In questo senso, pur avendo provato ad approfondire matematicamente le poetiche di Varèse, Xenakis in alcuni dei suoi primi lavori come *Achorripsis* o *Pithoprakta* già se ne differenzia per una tendenziale perdita di sensibilità per i profili intervallari. La caratteristica distribuzione di masse di glissandi e pizzicati, gli insiemi disordinati, gli ammassi frequenziali fluttuanti, le nubi d'atomi sonori e quelle generate da andamenti browniani delle altezze (magari, come nei brani intitolati *ST/4*, *ST/10*, *ST/48*, organizzati in serie pluriparametriche con l'utilizzazione dell'IBM 7090) sono chiamate ad evocare immagini naturali, quali l'addensarsi delle nubi, il cadere della pioggia, il procedere della folla o il canto delle cicale, capaci cioè di dare "una consistenza 'visiva' alle *textures*, una compattezza che neutralizzi la provenienza matematica delle soluzioni"²⁰⁶ e tali da cambiare il tipo d'ascolto, tanto meno sintattico quanto più complessivamente gestaltico. Il nucleo di tali strategie mira ad un gesto elettronico totale, orientato all'unificazione del pensiero che presiede alla manipolazione d'oggetti diversi, non solo acustici, ma anche ottici, sullo stesso terreno dell'astrazione logico-matematica (valga il nesso tra *Déserts* di Varèse e i suoi *Polytopes*), alla ricerca di un nuovo controllo dello spazio e un'espressione spiccatamente desemanticizzata (certamente estranea ad ogni tentativo di ridurre la costruzione musicale a modalità della significazione linguistica). Xenakis sposa così l'abisso esplosivo del primo Stravinskij, alla ricerca di un'energia prelinguistica e di un qualche fauvismo costruttivista.²⁰⁷ Il suo ritorno ad un universo democriteo muove anche dalla volontà di spostarsi su un piano iconico-indessicale. In quest'ottica, ricorre a successioni di Fibonacci, sezione aurea, distribuzioni ispirate alla termodinamica, proporzioni utilizzate da Le Corbusier o lanci stocastici di 'fononi', secondo il modello granulare di Gabor,²⁰⁸ qui al servizio di una traduzione dal quantitativo al qualitativo orientata ad una temporalità isotropica, dirente dal significato, è indice di una complessità *misurabile* come somma di calibrizioni tra orientamento percettivo, campo di sensazioni e campo ulteriore di associazioni.

206 ORCALLI [1993], p. 27.

207 FRISIUS [1988], pp. 93-158.

208 L'idea di Gabor, in grado di cogliere la crescita d'indeterminazione sulla frequenza in rapporto al restringimento dell'intervallo di durata di un segnale, porta a individuare un *quantum* acustico nella forma di un segnale elementare. GABOR [1947]; ORCALLI [1993], p. 73 e ss., e relativa 'Appendice V'.

zionalmente reversibile. Infatti, per Xenakis "la musica partecipa contemporaneamente allo spazio *hors-temps* ed al flusso temporale", in virtù di un qualche principio d'antiorità in grado di saldare la discontinuità dei percetti con l'impressione del flusso del *continuum*.²⁰⁹

Per altro, in Xenakis, l'utilizzo delle *lois du hasard* della materia, per una proiezione temporale percepibile di leggi probabilistiche, si è viepiù accompagnato alla ricerca della coerenza logica globale (anche per questo opposta a Carter). E ciò lo condurrà, in *Achorripsis*, al controllo degli eventi con l'ausilio della legge di Poisson, sino ad arrivare, con *Nomos Alpha* (non senza notevoli approssimazioni) ad un'organizzazione globale delle connessioni dei parametri a partire da un'assiomatizzazione *hors-temps* della struttura.²¹⁰ Le ragioni, da più parti criticate, che hanno spinto Xenakis a sviluppare rigide assiomatiche di costruzione o a concepire sistemi chiusi (pregödeliani) non sono, per contro, senza una loro profondità.²¹¹ M. Serres ha indicato in Xenakis il musicista che più d'ogni altro ha lavorato in direzione di un 'passaggio a nord-ovest' tra culture scientifiche e umanistiche, recuperando, come un Hermes protettore dei viaggi, l'ideale leibniziano di una mediazione tra i due saperi. Il viaggio tra *scientia* e *ars* è il passaggio da un'idea di controllo ad un'idea d'analisi. Alla base si pone l'ideale logico d'unificazione assiomatica della temporalità musicale; il che lascerebbe trasparire un'ontologizzazione della logica di perfetta fedeltà parmenidea, o la traccia di una 'rivelazione' per nulla sperimentale (e ontologicamente carica di difficoltà). Ma l'Hermes di Xenakis, è anche eminentemente un Hermes psicopompo, è il trasportatore d'anime che vive il salto tragico tra impermanenza dei suoni e iconicità del flusso, che comu-

209 XENAKIS (Restagno) [1988], p. 277. Torna così un tratto pre-fisico, quasi wronskiano, della musica (al di là dell'argomento di corrispondenza di Bohr e l'onda di probabilità heisenberghiana).

210 L'utilizzazione dei gruppi algebrici e della teoria dei vagli è per molti versi il compimento di una tendenza che ha caratterizzato la musica più armonicamente evoluta, a partire da certe intuizioni di Skrjabin al sistema, troppo elementare, della dodecafonia, sino al serialismo e a teoria dei modi a trasposizione limitata di Messiaen.

211 ORCALLI [1993], pp. 127-166. DUSE [1981] descrive tale ottica come un 'tractatus musico-philosophicus' à la Wittgenstein che non approda alle *Untersuchungen* e alle *Bemerkungen*. Se così fosse, si potrebbe cogliere l'opportunità di un confronto tra il taglio filosofico di Xenakis e quello continuista di *Itinéraire*, quale rapportabilità kantiana della verità come ordine sintattico e della verità come *adeguatio rei et intellectus*.

nica coi Titani ed è forse uno di loro, che progetta, in alternativa ad Apollo, il furto dei suoi buoi, per farsi poi perdonare dal dio regalandogli la lira.²¹² Anche la costruzione di *Nomos Alpha* è nel suo fauvismo costruttivistico questo stesso furto ad Apollo. Sembra che la funzione di un tale fondazionalismo sia quella di porsi in conflitto con ogni intenzionalità semantica della musica.

Esso (e qui entriamo nel nucleo magico di Xenakis) scaturisce, estatico o violento, dal doppio ἀδύνατον di una natura viscerale, più ancora che parmenidea, eschilea. Qui si scommette su una reversibilità dell'irreversibile come progettualità rivolta contro lo schermo dell'assurdo (l'ἄπειρον) e al cui centro si pone l'ossimoro eschileo dell'"assurdo di natura", su cui si fonda il tragico di *Kassandra* (1987) come conflitto onto-linguistico.²¹³ In questo senso, una visione probabilistica della natura e in

212 SERRES [1972], VOL. 2.

213 "La tragicità nell'opera di Xenakis la ritroviamo soprattutto in un profondo dissidio dato da una parte dal vitalismo musicale che, conflittualizzando i linguaggi della rappresentazione, crea estasi sonora, dall'altra parte in un più ampio livello espressivo, semantico e comunicazionale che piega la totalità del senso: lo scontro coro/profetessa nell'unica voce baritonale non definisce mai il conflitto, ma lo esaspera. L'eccesso di vocalità deviata potrebbe anche apparire denigrante, lasciando in trasparenza un alone di scherno". Così dice MUCCI [1997], nel suo studio su *Kassandra* (1987) e sul *work in progress* dell'*Oresteia* (1997). Mucci parla di un assurdo eschileo nel suono stesso di Xenakis, illuminandone l'intera poetica. Può essere pertinente ricordare, per contrasto, la conferenza di HEIDEGGER [1961] all'Accademia di Scienze e Arti di Atene nel 1961: *L'origine dell'arte e la determinazione del pensiero*. Nell'ottica di liberare l'uomo dalla prigionia in cui si chiude entro il "cerchio normativo" del moderno progetto "cibernetico del mondo", dalla "vittoria del metodo sulla scienza" e dal porsi del futuro come λόγος, Heidegger si interroga sulla co-appartenenza "carica di mistero" di τέχνη e φύσις, sin quasi al punto di cogliere il ruolo della dea Atena in quanto colei che, "sola tra gli dei" (μονή θεῶν), "conosce le chiavi della dimora" (κλειδιάς οἴδας δώματος) "in cui è suggellata la folgore di Zeus" (ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐκφραγισμένος), come dice Eschilo in *Eumenidi*. Così si decide la rivelazione del limite che può oltrepassare il prolungamento del presente prospettato dal progetto cibernetico, grazie a un ritorno al non-pensato, inteso come dono, apertura, sorgente delle βαθείας φρήν (che Heidegger traduce con "profondità del cuore che medita") Tale non-pensato in Xenakis torna come tragedia dell'apertura tra significazione dei suoni e continuità del flusso sonoro o tra limiti umani del senso e fluire materiale del mondo, tra coappartenenza della τέχνη e della φύσις, tra 'calcolo del limite' e 'limite del calcolo'. E Xenakis, sulle orme di Hermes, indaga il passaggio dall'età dei titani a quella degli dei, dal sapere apolitico del pitagorismo al significare eracliteo, poiché quello che Heidegger (e Kundera) non sottolinea è la compresenza nel τεχνίτης (Cassandra) d'artigianato e saggezza, di dominio del tempo e di destino.

tutti i suoi aspetti priva d'ogni rigida causalità sembra venire negando, e paradossalmente nei modi di una 'rivelazione' (come lui stesso la definisce), la possibilità di una qualunque pienezza semantica dell'universo. Il teatro di Xenakis brucia ancora nell'impronta ellittica di *Le pèse-nerfs* di Artaud.²¹⁴ Solo l'assurdo può generare tempo dal 'fuori-tempo dell'anteriorità'. Progettando Cassandra scheletri di cristallo contro l'assurdo, la sua prospettiva viene a sporgere verso un inconscio *hors-temps* della virtualità, una sospensione emozionale del *logos*, per una corporeità archetipica dell'assurdo (prossime per Xenakis alle sincronicità di Varèse e a una reintegrazione rivelata di pulsionalità) in grazia della quali risulta infine sostenibile la "necessità di arrancare contro corrente lungo il flusso del tempo".²¹⁵

Stockhausen: il tempo come relazione

Wir sehen die kleine, dann die große Welt.

J. W. Goethe *Faust*

Come Stravinskij nel 1939, anche Stockhausen, nel 1957 non potrà che muovere da una riflessione sul tempo per rielaborare quanto l'elettronica e la serialità avevano saputo generare. L'analisi procedeva in relazione agli sviluppi delle tecnologie di registrazione, di diffusione e di rielaborazione. La costruzione dei primi sintetizzatori incoraggiava nuove esperienze. Il serialismo cominciava a saggiare i limi-

214 "Mi ha sempre impressionato l'ostinazione della mente a voler pensare in termini di dimensioni e spazi, e a fissarsi su situazioni arbitrarie delle cose per pensare, a pensare in segmenti, in cristalloidi, e così pure che ogni più piccolo modo dell'essere rimanesse fissato su un inizio, che il pensiero non fosse in comunicazione impaziente e ininterrotta con le cose, che invece questo fissarsi e congelarsi, questa specie di riduzione dell'anima a monumento, si producesse per così dire prima del pensiero. È evidente la condizione favorevole per creare... Immagino un'anima lavorata e quasi solforata e fosforizzata da questi incontri, come unico stato accettabile della realtà. Ma non so quale lucidità incredibile, sconosciuta, me ne fornisce il tono e il grido e me li fa sentire me stesso. Io li sento per via d'una certa totalità insolubile, voglio dire, nessun dubbio interviene sul sentimento di essa. E io, rispetto a questi incontri inquietanti, sono in uno stato di emozione minima, vorrei s'immaginasse un nulla bloccato, una massa di spirito sepolta da qualche parte e diventata virtualità" (ARTAUD [1925], trad. it. parziale in JEAN [1978].

215 XENAKIS (Restagno) [1988], p. 277.

ti della scrittura al cospetto dell'elettronica. Con lo scritto *Wie die Zeit vergeht...* Stockhausen proporrà una risposta a tali sollecitazioni, volta al controllo statistico e qualitativo degli eventi, attenta ai fenomeni microacustici e in grado sintetizzare i precedenti approcci temporali. L'applicabilità seriale della scala interparametrica di Cowell,²¹⁶ nel rispetto dell'ordine prestabilito dalla serie, porta alla riconside-

216 H. Cowell deduce le relazioni ritmiche dalle armoniche per orientare *tempi, altezze e timbri* (già accessibili con piccoli precursori dello studio elettronico come il Rhythmicon o il Theremin). Un suono di 16 cicli al secondo vibra 16 volte, l'8[^] 32 volte, la 5[^] 48 volte, in un ordine di parziali trasferibile alle *scansioni ritmiche* secondo suddivisione dei rapporti (la 5[^] (2:3) corrisponde al ritmo di 3 note su 2). Questi rapporti sono trasferibili ai *tempi di battuta*, su base 2/4, ordinati come gli intervalli principali, e ai *tempi di metronomo* (se 1[^] è MM=24 allora 8[^] : MM=48 su 48; ecc...). Stockhausen organizza serialmente tale relazione tra parametri, ricorrendo alla serie logaritmica (I), per scale di tempi (II-III), ordina serie con tutti gli intervalli (IV) e le traspone in tempi e proporzioni (IV-V). Ricorrente la serie 1:2, 2:3, 3:4, 4:5... Qui, un schema d'entrambe le prospettive:

COWELL

Intervalli	Rapporti	Durate	Tempi di battuta (metri)	Quarti	M.M.
1 (unis.)	1:1	C	Quarto	1 battuta in 2/4 : 1 in 2/4	2 60
<i>Durate:</i> Le note in n-esimi rimandano a una tabella, importante anche per Stockhausen, di valori diversi, non divisi per due (metà, quarto...), conciliabili con i tempi di battuta solo rendendo variabile la base.					
<i>Tempi di battuta:</i> in relazione alle durate in quarti.					
<i>Quarti:</i> in relazione ai tempi di battuta.					
<i>M.M.:</i> tempi di metronomo.					
1 ecc.	14:15	Cd	Nota in 7/30esimi	14 battute in 15/14 : 15 in 14/4	210 64 2/7
2 [^] +	8:9	D	Nota in 2/9	8 battute in 9/4 : 9 in 8/4	72 67
3 [^] -	5:6	Eb	Nota in 5/24esimi	5 battute in 6/4 : 6 in 5/4	30 72
3 [^] +	4:5	E	Quinto	4 battute in 5/4 : 5 in 4/4	20 75
4 [^]	3:4	F	Nota in 3/16esimi	3 battute in 4/4 : 4 in 3/4	12 80
5 [^] dim.	5:7	Gb	Nota in 5/28esimi	5 battute in 7/4 : 7 in 5/4	35 84
5 [^]	2:3	G	Sesto	2 battute in 3/4 : 3 in 2/4	6 90
6 [^] -	5:8	Ab	Nota in 5/32esimi	5 battute in 8/4 : 8 in 5/4	40 96
6 [^] +	3:5	A	Nota in 3/20esimi	3 battute in 7/4 : 7 in 4/4	15 100
7 [^] -	4:7	Bb	Settimo	4 battute in 7/4 : 7 in 4/4	28 105
7 [^] +	8:15	B	Nota in 215esimo	8 battute in 15/4 : 15 in 8/4	120 112 1/2
8 [^]	1:2	C	Ottavo	1 battuta in 4/4 : 2 in 2/4	4 120

STOCKHAUSEN

I	1"=60MM. u ⁿ ;	n=1,2,3...	II Serie 1:2, 2:3, 3:4...	III Durate	MM	IV Serie di intervalli	V Proporzioni armoniche
13	A ²	13"	1/13"	8192	1/154"	1/1300"	0,500" 120 MM=60 I=1/2 T
12	Gd	12"	1/12"	4096	1/167"	1/1200"	0,530" 113.3 12 G ⁵ -6 G ⁵ +0 1/2*Q=107
	?	5/9"					
11	G	11"	1/11"	2048	1/182"	1/1100"	0,561" 106.9 11 Dd ⁵ +4 Dd ⁴ -1 2/2*H=85

razione dell'intervallo proporzionale weberniano,²¹⁷ oltre il tempo newtoniano, secondo un'estetica per cui "la musica consiste in relazioni d'ordine di tempo".²¹⁸ La scrittura insegue la continuità tra microstruttura e macrostruttura, e tra durate e altezze (ancora solo coordinate dal webernismo di Eimert, dall'insiemistica di Babbitt o dalle strutture di Boulez) a partire da relazioni logaritmiche ed estendibile dal ritmo al timbro, sino all'ambiente e alla forma della composizione, in quanto parametri distinti di uno stesso fenomeno.²¹⁹ Così Stockhausen oltrepassa l'idea di un'articolazione d'oggetti irrelati, per indivi-

	4:10	1-4/11"										
10	Fd	10"	1/10"	1024	1/200"	1/1000"	0,597"	100.9	10	Gd ⁵ -5	Gd ⁴ -1	2/2*H=113
	12:9	1-1/29"										
9	F	9"	1/9"	512	1/222"	1/900"	0,630"	95.2	9	F ⁵ -2	F ⁵ +0	1/2*H=95
	5:3	3/5"										
8	E	8"	1/8"	256	1/250"	1/800"	0,667"	89.9	8	E ⁵ +1	E ⁴ -1	2/2*H=90
	6:13	1-1/3"										
7	Dd	7"	1/7"	128	1/286"	1/700"	0,707"	84.9	7	Fd ⁵ -2	Fd ² -3	2/2*H=101
	2:7	4-11/16"										
6	D	6"	1/6"	64	1/333"	1/600"	0,749"	80.1	6	C ⁵ +6	C ³ -2	4/2*H=72 11:8
	3-3/8"											
5	Cd	5"	1/5"	32	1/400"	1/500"	0,794"	75.6	5	Ad ⁴ +2	Ad ³ -1	2/2*H=64
	9:5	1-7/8"										
4	C	4"	1/4"	16	1/500"	1/400"	0,841"	71.4	4	B ⁴ -1	B ⁴ +0	1/2*H=67 13:6
	7/8"											
3	B	3"	1/3"	2 ³ =8	1/666"	1/300"	0,891"	67.3	3	D ⁵ -3	D ⁴ -1	2/2*H=80
	7:12	1-1/2"										
2	Ad	2"	1/2"	2 ² =4	1/1000"	1/200"	0,944"	63.6	2	A ⁴ +5	A ³ -1	2/2*H=60
	3:4	2"										
1	A	1**	1**	2 ¹ =u	1/2000"	1/100"	1" **	60	1	Cd ⁵ -4	Cd ⁶ +4	1/4*Q=76
	10:2	2/5"										

217 Il dibattito su Webern (Leibowitz, Eimert, Adorno, Boulez, Stockhausen, Pousseur, Evangelisti, Ligeti, Schnebel, Maderna e Nono: BORIO e GARDA (a cura di) [1989], p. 187) riguardava il contenuto della sua svolta spazio-temporale, con un'intelligenza che si mostra nelle diverse soluzioni espressive e nelle prime prove elettroniche come possibilità di correlazione tra altezze e ritmi, intuizione spaziale del suono, liminarità di suono/silenzio e suono/rumore, superamento del tematismo narrativo. Sono le esperienze intraprese da Stockhausen presso il Westdeutscher Rundfunk di Colonia. PRIEBERG [1960], trad. it., pp. 169-187; ORCALLI [1993] p. 96 n. 8; POUSSEUR (a cura di) [1976], p. 65.

218 STOCKHAUSEN [1957]. Sono gli anni di *Tempo e relazione* di Enzo Paci. Già Schoenberg intendeva il suono come musicale solo in relazione con altri. L'intenzione eideologica, atta a salvare il tratto armonico-tematico dell'opera, preservava dall'errore, di molta musica seriale, d'astrarre gli elementi dalle loro relazioni percepibili (Schoenberg [1922 (1997)]).

219 Con *Modes de valeurs et d'intensités* di Messiaen e con la sezione I delle *Structures* di Boulez l'elemento metro-ritmico perde ogni forza di correlazione, inaugurando un puntillismo in cui le relazioni dirette tra altezze

duare gradi di articolabilità dei rapporti nelle categorizzazioni armonico-melodiche, metrico-ritmiche, dinamiche e timbriche; gradi, volti a un'idea quasi adorniana di *Einstand*, di καιρός, che sfocerà con *Momente* (1961-1965) nella *mens momentanea* di una *Momentform* intesa come "taglio verticale inferito alla dimensione orizzontale del tempo".

In *Gesang der Jünglinge* (1956) il tempo rigido e infinitesimale della musica elettronica produce un'estrema dinamicità spazio-temporale. In *Zeitmasse* (1956) il tempo *mobile* della musica strumentale viene scandagliato attraverso una distribuzione delle variazioni del tempo (attentamente indagate da Stockhausen) indipendente per ogni strumento. In *Gruppen* (1957) un principio analogo viene a coordinare campi temporali diversi su tre orchestre indipendenti distribuite nello spazio. Il tempo delle macrostrutture formali tende alla continuità con le microstrutture del suono. L'ordine delle altezze temperate, nel loro raddoppio tramite dodici incrementi di radice $12^{\frac{1}{2}}$ ($1/2T$) può risultare trasponibile in un'analogia scala cromatica delle durate, ordinata secondo un principio analogo e opposto a quello della serialità mensurale additiva di Messiaen (elusiva delle relazioni fechneriane). L'uso dei valori di durata irrazionali viene così a cogliere il nesso tra tempo di battuta e ritmo nel suono, tendendo ai formanti spettrali che orientano la sezione dei formanti ritmici impiegati. Così si oltrepassa la divisibilità infinita

sono sospese. L'elettronica mostra però l'astrattezza di quest'idea rispetto al controllo della forma d'onda. La serialità viene esaltata dall'elettronica là dove gli strumenti tradizionali non riescono a sostenere le richieste della serie. Il sistema seriale delle durate è entrato a tal punto in contraddizione con gli strumenti tradizionali da indurre alcuni compositori a rinunciare alla musica strumentale per la sola musica acusmatica (la quale accede al tempo immobile della trasposizione del suono in centimetri di nastro). Per contro la divisione in parametri separati, il principio di non-ripetizione degli elementi della serie e l'organizzazione precompositiva della struttura (tramite tavole prestabilite di materiali) possono entrare in conflitto col mezzo elettronico. Gli stessi tentativi a quei tempi rigorosi di redigere partiture di brani elettronici come *Studie II* (1954) di Stockhausen, si riveleranno insufficienti ad affrontare la ricostruzione computerizzata. STOCKHAUSEN [1985]; ORCALLI [1993], p. 96. Per una critica dell'interpretazione gruppale e delle analisi insiemistiche in Schillinger, Babbitt e nei neoseriali: ORCALLI [1997] pp. 169-170) ritrova qui lo spazio swedenborghiano che Stockhausen tende sostituire con una totalità del tempo interconnettivo. Sugli aspetti spaziali di tale idea: STOCKHAUSEN [1958] (si pensi, quindi, alla realizzazione nel 1970 dell'ambiente sferico dell'Esposizione Mondiale di Osaka).

degli intervalli temporali²²⁰ nel senso di un infinito *ex partae materiae*, volto all'indeterminazione formale secondo il principio d'unità che si diceva (per Tommaso è l'ἄπειρον, per Goethe l'*Augenblick* di Faust). Stockhausen coglie così la continuità dei parametri, secondo una prospettiva propria al microcosmo acusmatico, seppure opposta a quella dei *quanta* acustici di Gabor e all'idea parmenidea di inizio di Xenakis.²²¹

Dopo la riduzione del materiale alla modulazione degli eventi microritmici di *Kontakte* (1960), prossima a un'idea leibniziana d'infinito contenuto nel finito, Stockhausen abbandonerà il controllo matematico delle strutture per volgersi al controllo dei parametri qualitativi di più alto livello, connesso a tecniche di *field-compositions*, gestibile in *time-notations*, per gruppi di struttura a gradi diversi di libertà (e in contrapposizione col rigore di alcuni *Klavierstücke*), in un trapasso per certi versi analogo alla crisi dello strutturalismo bourbakista in matematica. La stagione che va dal 1964 al 1970 comporta una vasta fenomenologia dei margini d'articolazione organizzativa, in virtù della quale la scrittura e la progettazione s'adattano alle più diverse esigenze, sin a quasi ad estinguersi nei cicli di musica intuitiva *Aus den sieben Tagen e Für kommende Zeiten* (1968-1970). E mentre il problema timbrico negli anni Settanta e Ottanta sarà sostanza delle ricerche di Nono, del gruppo *Itinéraire* e di compositori più giovani come Benjamin o Stroppa, il problema della corrispondenza tra macrostrutture e microstrutture avrà appunto un risvolto nella poetica stockhauseniana. Che tale idea del tempo fosse una conseguenza su basi percettive delle sospensioni di Debussy²²² non esclude in Stockhausen l'aspirazione a rispec-

220 KOENIGSBERG [1991], in cui le tabelle qui riassunte in nota 216 sono approfondite, non senza attenti rilievi critici.

221 Come in Carter, qui si va oltre ogni residuo d'impaginazione bidimensionale del tempo. E questo è lo scarto, ben ponderato, rispetto a Xenakis da un lato e da Cage dall'altro.

222 BORTOLOTTO [1969]. Tale metafisica, estranea a Debussy, sembrerebbe porsi nel punto di convergenza prospettica tra microtempo delle altezze e macrotempo delle durate; e, se la poetica di Stockhausen ritorna a Debussy, lo fa attraverso l'esperienza, prima impossibile, della non-corrispondibilità del microtempo con il macrotempo, essendo, come osserverà LASKE [1990] p. 125), il primo un fenomeno *quantizzato* e il secondo un fenomeno *frattalico*.

chiare le microstrutture nelle macrostrutture, ed è opportuno chiedersi con Duse, in riferimento alla teoria del macroritmo di Kurth considerata da Stockhausen: "Quanto neoplatonismo, sia pure rovesciato, sia stato sollecitato da o abbia finito per approdare alla teoria del macroritmo di Kurth - perché sempre la predisposizione scientifica di Stockhausen sembra derivare dall'alchimia -, certo è comunque presente la rivendicazione metafisica". Ed è in realtà a una qualche non-corrispondibilità fenomenologico-strutturale che sembra far fronte la metafisica stockhauseniana, rilanciando verso la luce, come nel ciclo teatrale *Licht* (1977-2003), una *relazione* che s'intende quale simbolo dell'anima del mondo, quasi in sella sul raggio di luce del *Micromegas* volteriano o su quello del giovane Einstein. L'eco diffusa, insomma, del pensiero di Goethe giunge in Stockhausen all'essenza della relazione temporale. L'alchimia del tempo, sulle tracce del principio alchemico di Varèse, tende a risolvere le trasformazioni delle categorie percettive nel $\delta\rho\tilde{\alpha}v$ stesso della materia, come indeterminabilità di soggetto e oggetto, rispecchiamento di materiale e creazione, d'azione e contemplazione, volgendosi così a una circolarità essenziale tra ascolto, composizione ed esecuzione.

Cage: il tempo come apertura

Che Schoenberg abbia espresso simpatia per Cage e, al contempo, abbia espresso dubbi circa i suoi rapporti con l'armonia e la composizione, basta a porre la valenza del 'problema-tempo' in Cage, che ha posto non solo e non tanto la musica americana, ma soprattutto quella europea (e per qualche verso la stessa musica seriale) di fronte al punto più estremo della sua interpretazione 'liberata', concernente l'allargamento della tonalità e/o della sua sospensione connettiva, al vaglio d'ogni involontaria metafisica della costruzione e decostruibilità del nesso sintattico e semantico. Cage, infatti, ha alle spalle una cultura anarchica americana cui si deve molto in termini di pensiero libertario.²²³ E, d'altra parte, la destrutturazione delle qualità connettive tende, con lui, a recidere i nessi d'individuazione, sino a rischiare

223 Nei suoi scritti abbondano i rimandi a Thoreau ed Emerson, e a Buckminster Fuller.

di distruggere, come Adorno aveva rilevato, il senso stesso dell'opera, o almeno a portarlo a un livello di ambiguità ontologica insuperabile (tendenzialmente sospensiva d'ogni possibile nesso sintattico e di ogni riferimento semantico).²²⁴ La svalutazione di tali intendimenti può muovere da un'idea storica di gusto che Cage capovolge, e la diffidenza verso tali strategie dell'*indifferenza* può tradire una nostalgia ideologica per una logica dell'armonia 'universale', fatta di contrapposizioni tra armonico e contrappuntistico, monodico e polifonico, modi maggiore e minore, consonanza e dissonanza, suono e rumore.

L'allargamento di queste relazioni s'assimila, infatti, alla storia del pensiero della libertà: la violenza nasce dall'intollerabilità di un'integrazione dinamica per un'identità che non sa intendere la differenza insita nella ripetizione. Ciò che porterà *Itinéraire* a cercare strade oltre Cage sarà in qualche modo l'impegno a coniugare una più allargata *common law* del materiale (il comunemente detto 'suono') con l'andare *zu den Sache selbst* della percezione, nella mobilità delle categorie in cui la riassume sperimentalmente la ricerca.²²⁵ La concettualizzazione in Cage è residua e riguarda il silenzio,²²⁶ la sospensione dei nessi melodici e l'irreversibilità del tempo/ritmo. In *Forerunners of Modern Music* (1949)²²⁷ Cage ragiona su una relazione naturale tra struttura, ritmo e gravitazioni, ma altrove comprende la possibilità di una reversibilità del tempo. Da un lato propone la sospensione del suono dall'espressione, in *History of Experimental Music in the United States* (1958),²²⁸ ma dall'altro sa cogliere con C. Wolff le connessioni 'melodiche' anche là dove non sono volute o sono sospese, come nello scritto *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965).²²⁹ Infine impernia l'essenza della sua poetica sul silenzio e parimenti accoglie l'impercettibilità del silenzio assoluto a partire dai suoni fisiologici del corpo in una camera anecoica.

224 ADORNO [1970] trad. it. (1977), p. 260; [1978], trad. it. (2004), p. 273.

225 In questo, il contributo tecnologico alla musica non cade sotto le critiche che Lyotard muoverà all'alternativa moderna, ma porta con sé il senso di una mediazione fra le non dimesse narrazioni globali e le sottili micrologie locali, tra storia e attimo, e tra natura e corpo.

226 È noto il brano 4' 33' per pianista solo, composto unicamente di silenzio.

227 CAGE [1961], trad. it., pp. 37-41.

228 CAGE, *ivi*, p. 48.

229 CAGE, *ivi*, p. 87.

L'avvicinamento di un riduzionismo empirista a problemi post-tonali di struttura del tempo ne esprime la complessità, ma rischia di dissolvere i nessi tra armonie, timbro e ritmo, e questo è, infondo, il residuo concettuale irriducibile in Cage.

Le contraddizioni erano già emerse all'inizio degli anni Cinquanta nei rapporti tra serie e caso.²³⁰ Non solo una lingua 'cieca', basata puramente sul calcolo combinatorio, può apparire pressoché priva di contesto, ma lo stesso preordinamento della serie non può controllare il grado d'originalità informativa della messa in opera, procurando all'ascolto un effetto di casualità che non restituisce il rigore della struttura.²³¹ L'appiattimento in cui rischia di cadere l'estetica formalista di Boulez, ancorata ad una concettualizzazione rigida del materiale,²³² genera un cortocircuito tra costruzione e caos. Mentre dall'altra parte, i sistemi casuali di Cage, per ammissione dello stesso autore, non riescono nel loro intento di isolare dalle relazioni melodiche i suoni 'singoli', incontrando fenomeni percettivi di completamento sintattico che relativizzano ogni sforzo di rendere impersonale l'ascolto. Totalizzare la predeterminazione è altrettanto impossibile quanto azzerarne i nessi. Le espressioni più radicali dal punto di vista ontologico, in senso costruttivo o decostruttivo, si rivelano così poco predisposte ai modi della percezione. E, forse anche per questo, l'attenzione di Cage si viene soffermando da un lato su concezioni infinitesime del suono, e dall'altro su sistemi di organizzazione il più possibile causali come *I-King*. In particolare, verso la fine degli anni Quaranta sino a *Music of Changes*, del 1951, Cage si confronta con le forme 'a radice quadrata', esplorate per primo da Cowell e che verranno utilizzate poi anche da Xenakis. Qui vengono messi in atto dispositivi in cui al modello teorico relativistico ed evolucionista, per cui le relazioni tra armoniche, ritmo e timbro sono determinanti per l'ordinamento assunto in ogni tradizione e

230 BOULEZ-CAGE (a cura di J.-J. Nattiez) [1990].

231 ORCALLI [1993]. Per altro, le ragioni del costruttivismo di Boulez non sono riducibili ad un qualunque rigido platonismo, incapace di cogliere la chiusura dei suoi stessi sistemi, ma nascono dal tentativo di liberare le forme da ogni simulacro dell'espressione. Le ideologie della libertà, per VALÉRY [1945], hanno un effetto omologante, in quanto l'eccesso di contrapposizioni interiorizzate annulla la differenziazione di sé: l'apatia nasce dall'intollerabilità di un'anchilosi in cui cade quell'identità che non intende la ripetizione di sé *nella* differenza.

232 LIGETI [1960].

pratica (in linea con la teoria microritmica del suono di Lipps, sintetica di ritmo e d'altezza, e virtualmente aperta un'idea indeterministica della costruzione compositiva), si intreccia uno sforzo di accedere a una connessione percettiva legata unicamente al materiale sonoro, priva d'ogni intenzione dell'autore. Questa, insieme a quella dell'ascoltatore, viene rimandata su un piano ulteriore di fruibilità concettuale e a modello teorico relativistico ed evolucionista, per cui le relazioni tra armoniche, ritmo e timbro sono determinanti per l'ordinamento assunto in ogni tradizione e pratica, in linea con la teoria microritmica del suono di Lipps, sintetica di ritmo e d'altezza, ed aperta ad un'idea indeterministica della costruzione compositiva.²³³

L'intenzione di Cage, in questo senso, è figlia di un'eversione che torna sulle strutture 'a tempo vuoto' di Satie e ribadisce così un suo concettuale antiplatonismo radicale, che per molti versi irriterà e affascinerà i musicisti europei: "Un tempo che sia unicamente tempo consentirà ai suoni di essere soltanto suoni, e se sono canzoni popolari, accordi di nona senza soluzione, oppure forchette lascerà che restino motivi popolari, accordi di nona senza soluzione, oppure coltelli o forchette. Per interessarsi di Satie, si dev'essere, in primo luogo, disinteressati, accettare che un suono sia un suono e un uomo un uomo, abbandonare le illusioni circa le idee d'ordine, le espressioni del sentimento, e tutto l'altro imbonimento estetico che abbiamo ereditato".²³⁴ Ma questo vuoto è da un lato la deduzione più radicale, in musica, di quanto Marchel Duchamp (altra figura di riferimento per Cage) era venuto deducendo dalla lezione metafisica di Mallarmé e, dall'altro, è la risposta concettuale alla concettualità connaturata nell'istituto stesso dell'opera musicale, che da questo punto di vista viene sostanzialmente esteso ad ogni manifesta-

233 Le articolazioni inedite tra durate, metri, ritmi, accenti, dinamiche e forme, che saranno il terreno d'elezione di una generazione successiva di compositori/teorici - tra i quali Cowell, Nancarrow, La Monte Young e Carter - procedente a una qualche 'teoria della relatività musicale' attribuita a COWELL [1930], importante per il Cage delle forme 'a radice quadrata', sino a *Music of Changes* (1951). La chiave è nell'ordinamento in base 16 sia delle scansioni (scale ritmiche) sia delle vibrazioni (armoniche e subarmoniche), che unifica in un campo altezze e tempi sulla base di un unico ritmo divisorio, cogliendo un nodo del dibattito sulla serialità sviluppato poi da Stockhausen. Su Cage: Kramer [1988].

234 CAGE [1961], trad. it. (1971), p. 47.

zione dell'udibile, e perciò decostruito. In questo, la lezione di Webern viene estesa sino a coinvolgere la partecipazione del pubblico nei modi di un antico filosofo cinico.²³⁵ Lo stesso cenno grafico, che dopo gli anni Cinquanta per lui e per i suoi seguaci (Feldman, Brown, Cardew, Wolff, Ichiyanagi) diventerà fonte di una riossigenazione della scrittura musicale che contagerà quasi tutti i musicisti europei (da Stockhausen a Maderna, da Penderecki a Bussotti), aprirà da un lato a un'indeterminazione pressoché insuperabile della progettualità intenzionale dell'opera e dall'altro alla dimostrazione più lampante che il segno musicale (anche quello scritto) è eminentemente un'entrata 'nel-mondo-di-...!', e perciò assolutamente personale, contestualizzato ed istantaneo.²³⁶

Ed in questo senso si comprende anche il rapporto di Cage con l'Oriente. È, infatti, un Oriente molto diverso da quello, ad esempio, di Scelsi: decostruzionistico questo, e teso ad una sospensione paradigmatica della connessione, pur nella consapevolezza di una fondamentale ritmicità del suono; più attentamente mitico e cosmico, quello, volto ad una radicalità del simbolismo, che il Surrealismo sembra predisporre, secondo cui il vuoto è il *Wu* del *Tao te Ching*, soggiacente all'indiscernibilità dell'identità come infinito in atto. In Scelsi ogni dato, in quanto incontro della certezza sensibile, è contemplato nel sentore costante dell'ombra che cela, e che in qualche modo s'incrocia tra salmodia e invocazione, in brani come *Preghiera per un'ombra* (1954) o, acusticamente, nella ricerca del vuoto come ombra interna alla pura potenza del suono/spazio (in *Hurqualia* (1959)).

Il distacco poetico di Ravel, l'ἐποχή di Webern, certo vuoto formante di Ligeti o il *vacuum* decostruttivo di Ferneyhough tendono, seppure in maniere diverse, ad una sospensione/sostituzione d'ogni ipotetico substrato costitutivo, in vista di un'apertura effettiva verso il possibile. In Cage, invece queste stesse istanze sono portate definitivamente a livello di costruzione concettuale e struttura compositiva. L'importanza di questa svolta, per molti versi non replicabile, è stata la base di movimenti non principalmente musicali, come *Fluxus*, e la sua concettualità immediata ha portato a fare di Cage il 'procura-

235 CAGE (in italiano, autori diversi) [1978].

236 Applico a Cage la tesi semiotica di GOODMAN [1976].

tore unico' della musica in molti dibattiti estetologici anche abbastanza avanzati (non senza semplificazioni sbrigative e riduzioni delle esperienze musicali a termini che trovano in Cage uno solo dei suoi punti di riferimento), nel mentre la sua influenza nell'ambito della ricerca più radicale è venuta parallelamente, e in modo altrettanto ingiusto, subendo un'eccessiva deflazione. Né una sua troppo rapida storicizzazione contribuisce ad una comprensione adeguata del lato più profondo della sua esperienza, se è condotta con una sorta d'intenzione all'addomesticamento. In questo senso, l'esperienza di Cage (come forse quella di Duchamp nelle arti visive) sta aspettando ancora una giusta prospettiva d'avvicinamento. E, in questo senso, la vicenda del tempo come 'alea' e come 'vuoto', in Cage, assume il ruolo di un'esperienza che si avvantaggia d'ogni ripensamento teorico, mentre sembra depauperarsi ad ogni prosecuzione mera, inevitabilmente più fiacca.

Nono: il tempo come differenziale

*Du seiest so allein in der schönen Welt,
Behauptest du mir immer; Geliebter! Das
Weißt aber du nicht,*

F. Hölderlin *Wenn aus der Ferne...*

Se l'incontro tra arte e scienza è in grado d'indagare le valenze qualitative dell'esperienza estetica, le poetiche di Luigi Nono possono rivelarsi alla tecnologia terra feconda per una domanda radicale sull'ultima natura dell'ascolto. Condizione di quest'indagine: smettere di 'credere' l'ascolto in ragione di una qualunque rappresentazione.²³⁷ La sua lettura di Webern, in intesa con Maderna, ne rivendica i tratti wolffiani e schubertiani e s'oppono ai tentativi neoseriali di ridurlo a premessa per astratti formalismi assiomatici, senza alcuna *adaequatio intellectus et rei* e senza un'assunzione di responsabilità ideologica: "Il rapporto con Schubert verteva essenzialmente sulla melodia, perché spesso in Webern un unico suono è come un'intera melodia di Schubert. Le qualità del suono, il modo d'attacco, di svilupparsi e di

237 NONO-CACCIARI-BETRAGLIA [1984], p. 23-24.

diminuire contengono in concentratissima sintesi un intero arco melodico".²³⁸ La produzione giovanile, dalle *Variazioni Canoniche op.1* (1950) a *Diario Polacco '58* (1959), è una partecipazione critica all'avanguardia seriale, vicina all'idea storico-evolutiva di Schoenberg ma sulla base di una visione materialista della storia, che non s'immola a "le magnifiche sorti e progressive" o a qualsivoglia pseudognosi dell'essente, intendendo l'opera come azione tecnologica sul ciglio del nuovo e dell'aperto.²³⁹ L'espressione scopre così il suo infinito orizzonte percettivo. Che la soggettività si manifesti nell'espressione, come in Schoenberg, che vi si compia, come in Bartók, o addirittura vi si costituisca, come in Stravinskij, è per Nono evento inscindibilmente legato alle vicende della percezione e delle sue soglie, lungo la linea di passaggio tra spirito e materia. Storia, politica e poetica fissano così l'appuntamento sul comune terreno della soggettività. L'attacco a Stockhausen e a Cage, nella conferenza del 1959, intitolata *Presenza storica nella musica d'oggi*, mirava alla "cognizione cosciente e responsabile della materia per mezzo dello spirito, il riconoscimento della materia raggiunto in reciproca compenetrazione".²⁴⁰ Senza voler negare la svolta di Nono dal teatro politico di *Intolleranza '60* alla radicalità dell'ascolto di *Fragmente-Stille an Diotima* (1980), è comunque possibile inseguire lungo la sua vicenda artistica questa cura costante per l'ascolto. L'ascolto è il luogo dell'attenzione, intesa con Benjamin come preghiera laica, ma è anche il luogo dello stupore interrogativo circa i nessi tra realtà e ignoto, della metamorfosi del possibile come critica sociale al fondo d'ogni fenomenologia del tempo e luogo del 'tragico' come inizio.

238 NONO [1987], p. 14, in cui sembra attaccare Schillinger per distinguersi anche dall'asomatismo di Boulez.

239 "A partire da *Incontri*, Nono comincia ad operare con stati d'aggregazione del materiale, ad elaborare minuziosamente timbri e ritmi, inaugurando un progetto estetico che nel suono riconosce una struttura multidimensionale. Il prossimo stadio sarebbe potuto essere l'indagine delle microstrutture intervallari! Con *Diario Polacco '58* Nono scrive un'opera costituita da un susseguirsi di eventi musicali differenti e frammentari - fatto questo che esautorava la concezione della musica come sviluppo temporale continuo. In certi istanti il tempo-esperienza si arresta e gli eventi musicali si diramano nello spazio" (BORIO [1987]). Su tali nodi potrebbe essere utile approfondire la conoscenza dei contrasti tra Bortolotto, Pestalozza e D'Amico.

240 NONO [1987], p. 239.

La coerenza poetico-politica di Nono si traduce nel motto de *Le petit livre de la subversion hors de soupçon* di Jabès: "Non c'è via di uscita se non nell'ignoto". L'ignoto passa qui attraverso la perturbazione dei condizionamenti con cui storicamente il suono è stato immaginato, figurato, 'visionato'. Riportare il suono alla sua costitutiva inimmaginabilità è l'azione politica del musicista, ed è possibile solo interrogando la tecnologia. Diretta conseguenza dell'inimmaginabilità risorta del suono è l'incontro con la non-omologabilità dello spazio e con l'invisibilità kantiana del tempo. Conseguenza meno diretta, è il convertire l'udire all'ascoltare, ridargli dignità d'esperienza capace di scompaginare soggetto e realtà, nell'ambito del percepito e senza eccessive precomprensioni. Perciò, la storia che sta alle spalle di questa sovversione si manifesta nell'interesse di Boulez per l'edizione del 1957 dei 202 fogli del *Livre* di Mallarmé e in quella di Nono per la *Frankfurter Ausgabe* di Hölderlin.²⁴¹ Se Boulez incontra in Mallarmé la via d'uscita dalle secche del serialismo integrale e una risposta alle proposte aleatorie d'oltreoceano, in Hölderlin Nono incontra la *Frühromantik* come retroterra del pensiero musicale novecentesco ed esperienza di "un ordine intermedio, interstiziale, un'esperienza di *Zwischen* inserita dalla maestria del gioco (scatta qui la funzione anch'essa intermedia delle strutture tecnologiche) fra le dimensioni del ricordo e dell'immaginazione":²⁴² il simbolo non è più garanzia di fondamento, ma passaggio, *medium* e μεταξύ, in un mediare immediato che nella tragedia, per Hölderlin, tende la relazione (quella infinita di Stockhausen) al limite Zero.²⁴³

Oltre a presentare la proposta d'un ritorno all'ascolto percettivo, contro ogni ιδεῖν dell'ascolto neutralizzato (e proiettato in uno spazio omogeneizzato), viene presentata la possibilità di comprendere una

241 Questi due eventi letterari del dopoguerra hanno reso ragione di un processo che la musica aveva assunto attraverso Debussy, e attraverso l'elaborazione del simbolico avvenuta in vari modi nel teatro, con l'estraniamento o l'affascinazione ideologica di Brecht e di Piscator, con l'esplosione del simbolico in Majakovskij e in Artaud o con la polverizzazione di esso in Beckett. Tali esperienze sono state significative a tal punto, per il teatro musicale dopo il 1945, che non c'è quasi musicista teatrale - da Bussotti a Kagel, da Manzoni a Nono, da Ligeti a Maderna - che non abbia riletto loro tramite il proprio rapporto con la scena.

242 MORELLI [1987].

243 HÖLDERLIN [1797], trad. it. (1980), si veda in particolare la presentazione di Remo Bodei e p. 94.

multisonorità dello spazio,²⁴⁴ che si spinga oltre ogni gerarchia piramidale, quale ripresa della tradizione spaziale di San Marco e dei doppi cori dei Gabrieli, sulla base di un'approfondimento della ricorsività infinitesima del suono.²⁴⁵ Il silenzio come orizzonte dell'ascolto diventa così natura dinamica di un possibile mai localizzabile, di una pluralità di possibili.²⁴⁶ Questa poetica, ha compiuto il salto oltre le logiche temporali della scrittura, oltreché dell'omogeneizzazione dello spazio idealistico. Le difficoltà nell'individuare una scrittura per il *Live electronic* mostrano l'entrata in crisi di un tipo di progettualità tendenzialmente bidimensionale e della relativa idea di tempo, in virtù di una ben più sofisticata possibilità di controllo attraverso la sintesi digitale, che viene così a rappresentare uno squarcio di luce su territori sonori sino ad oggi inagibili. L'universo che ora si apre è molto più simile a quell'ordine su cui Goethe e Schelling tentarono, dopo Leibniz, un qualche incontro di Natura e Coscienza. E quanto di

244 VIDOLIN [1993].

245 L'estetica positivista ottocentesca, con Lipps, Engel, Villanis o Wallaschek, aveva sostenuto una costituzione ritmica d'ogni aspetto musicale, dalla melodia al timbro, dall'armonia alla forma, quasi a premessa di questa visione materiale (SERRAVEZZA [1998]). La storia del ritmo musicale nel Novecento potrebbe ricondursi allo sviluppo di quest'idea attraverso i personaggi ritmici di Stravinskij, gli accordi ritmici di Ives, le parziali ritmiche di Cowell, la forma a radice di due di Cage, le serie additive di Messiaen, le modulazioni ritmiche di Carter, le masse di segnali di Xenakis e le formanti ritmiche di Stockhausen, non senza legami con la riconduzione del continuo temporale alla ricorsività kepleriana del numero ritmico in Durutte, ponte tra l'ancestrale tradizione che associa numero e ritmo alle ultime proposte di Grisey.

246 NONO – CACCIARI - BETRAGLIA [1987], p. 253: "BETRAGLIA: Nell'impossibilità di ripetere un'esperienza prima e originaria del 'naturale' che consenta di afferrarne l'*Ur-bild*, è il 'naturale' stesso a definirsi come resto, *quantité négligeable*, mera sottrazione delle figure del Moderno. (...). CACCIARI: È anche alla piena potenzialità del mezzo tecnico, invece, che si lega l'*opus* Gigi come lavoro letteralmente di composizione dei possibili, ascolto/espressione dei compossibili (...). E l'ispirazione leibniziana di questi pensieri è tanto evidente poi quanto è palesata nella sua collocabilità ai nostri giorni: BETRAGLIA: (...) E, tuttavia, ciò che mi sembra originale in quanto si è detto è proprio che, nell'infinità del Possibile, nella durata dell'interminabile sta ogni parola ogni suono come monade perfetta, senza pretesa d'altro ... Insomma..., è come se il tragitto di queste riflessioni corresse tra Bruno e Leibniz rivisitati...CACCIARI: Sì, quel suono è in fondo proprio quello della monade che si autoriflette, che si sa. Si crea una consonanza perfetta tra la purezza di quel suono e la purezza del possibile in cui esso vive (...)" La teoria leibniziana della pluralità dei *points de vue* predispose qui ad un materialismo che, a differenza di quello d'ispirazione spinoziana, si conforma al pluralismo e ad un qualche *esprit de finesse*.

fatto sembra emergere da questa nuova armonia prestabilita, da questa nuova *anima mundi*, è la decretata impossibilità di formalizzare un inizio fondante e la possibilità d'evocarlo intuitivamente come luogo immemorabile dell'aura, della memoria e dell'utopia virtuale, cantato da Nono in brani come *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988) ed interrogato da Cacciari in *Dell'inizio*²⁴⁷ quasi come una pre-teologia. Questa è la tragedia dell'ascolto: la possibilità d'affacciarsi al $\delta\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}$ differenziale percepibilmente, e all'incanto, all'indeterminato, quale luogo dell'aperto e dell'estraneo, nella capacità loro d'estenderci oltre i limiti, nel furto del numero di Prometeo, in quel rimando all'indeterminato da cui, come per Diotima, s'esista, e in cui infinito e finito si misurino. È ciò che al XX secolo resta delle esperienze, estreme e a lungo rimosse, di Hölderlin e del tardo Beethoven.

Il misto di rivelazione e assurdo che sottende alle costruzioni logiche di Xenakis si converte qui nel magnetismo senza corpo con cui Schelling recupera l'idea della musica come autocomputarsi dell'anima, azione monadica e iperfisica in cui la successione $1, 1/2, 1/3 \dots 1/n \dots 1/\infty$ nell'intervallo $[0,1]$ coglie l'innesto dell'infinito nel finito. Nono intende così ciò che Bloch indicava per Schoenberg come "infinito della fine" e che Cacciari meglio individua nell'acausalità e incondizionatezza dell'inizio come "dimensione intemporale del tempo". Essa è in grado di comprendere, oltreché la fenomenologia percettiva di Webern, anche l'infinito dissolvimento berghiano, secondo un tono prossimo al lungo sguardo al passato di Mahler, ma parimenti aperto all'ampio sguardo in avanti di Ives. Il riferimento a Leibniz coglie la duplice precarietà di tale *puer* iniziale, come *com*-posizione e compossibilità originaria nell'indeterminazione, lancio di dadi e spettro infinito di mondi possibili, a integrazione di continuo e discreto.²⁴⁸ L'esito di una tale poetica coglie nel continuo del suono il pulviscolo emozionale dei cenni del

247 "(...) il mondo degli dei è già espressione dell'Inizio e, in quanto tale, già inizio del suo oblio. Non esso, dunque, Mnemosyne canterà per primo, ma quella dimensione intemporale del tempo che nell'ebraico si esprime con '*olam*': 'età remotissima, tanto al 'passato' quanto al 'futuro', indifferente, appunto, rispetto a queste cronologiche determinazioni. La radice '*lm*' indica l'essere nascosto; *Elhoim 'olam*: l'*uralte Gott* di Schelling" (CACCIARI [1987] p. 252). Si chiude qui, almeno in parte, la crisi tra regola e artificio aperta da Schoenberg, anticipando di poco Ligeti, Berio e Scelsi. Aspetti interessanti, in questo senso, in MILA–NONO [2010].

248 SCHELLING [1859 (1802-1804)] p. 139; ORCALLI [1996], pp. 37-38; CACCIARI [1987], pp. 293-294.

sensu, nel *horror vacui* della materia la porosità sospesa del significare, simile ai caleidoscopi mahleriani, ma con la coscienza post-leibniziana (anti-newtoniana) dell'infinità dei mondi possibili e della non superiorità del tutto sulle parti. Così traccia e percepito convengono con l'inizio, con l'evento inteso al *donarsi* del percepito e al suo *farsi* traccia su uno sfondo complesso.

Ligeti: il tempo come *forma fluens*

*Allwo das Meer auch einer beschauen kann
Doch keiner sein will.*

F. Hölderlin *Wenn aus der Ferne...*

L'opera di Bartók si rivela una delle più lungimiranti della prima metà del Novecento, anche in virtù della conferma retroattiva che ne ha dato il connazionale Georgy Ligeti. Se è possibile ordinare gli elementi in modo da renderli più coerenti con la loro struttura materiale, che è l'idea guida della poetica di Bartók, si è prossimi allora all'organizzazione dell'intera forma/movimento, in conformità con la "trasformazione continua dei *blow up* all'interno del suono".²⁴⁹ Ciò che rende possibile tale passaggio, per Ligeti, è l'esperienza microdescrittiva che proviene dalla musica elettronica, la quale anticipa il portato più radicale espresso dalle rappresentazioni formali del suono prodotte dal *computer*.²⁵⁰ Materia e forma son qui ricondotte alla *texture* sonora e al testo compositivo in piena identità di substrato e articolazione, e in contrasto, ad esempio, con un sistema ad opposizioni binarie come quello di Jakobson. In Ligeti la vasta produzione per gruppi vocali,²⁵¹ influenzata dagli studi etnomusicologici di Bartók e Ko-

249 STOIANOVA [1985].

250 I grafici del suono colgono l'analogo temporale delle trasformazioni spaziali di D'Arcy Thompson come esistenza di regole matematiche nella crescita di forme organiche: da qui il paragone con Bartók. UNO e HÜBSCHER [1994] indagando le relazioni tra sintassi interparametrica e forma (in quattro brani, tra cui il primo del *Ten Pieces for Wind Quintett* di Ligeti) sembrano sviluppare tale linea d'analisi, ottima per la musica di Ligeti, volta alla percezione della forma complessiva.

251 LIGETI *A Cappella Choral Works* London Sinfonietta Voices in CD SK62305.

dály, dalla polifonia tardomedioevale e dal madrigale cinquecentesco, tradisce una commistione di plasticità e staticità che s'infonde e parimenti proviene dal tessuto timbrico delle voci, nella misura in cui si confronta con la scrittura e rimanda alla trasparenza delle sfere, alla fissità dell'icona orientale. L'eco della goethiana teoria dei colori giunge, da Bartók a Messiaen, sino a Ligeti, alla sua esplicitazione metamorfica, in un arcobaleno quasi-estatico che mima il continuo come intorno indefinito dello stato nascente. Se l'estensionalismo raveliano o i cristalli varèsiani possono a tratti ricordare gli studi sui gruppi di simmetria della cristallografia di Auguste Bravais, Evgraf Fëdorov e Heinrich Heesch o le simmetrie paradossali di Escher, parimenti le ricerche formali di Ligeti hanno qualcosa delle indagini sui quasicristalli di Dan Scheechnman, Sergei Novikov e Enrico Bombieri o delle ricerche coeve dell'*optical art* di Piero Dorazio, di Richard Anuskiewicz e del conterraneo Victor Vasarely. L'influenza su Ligeti della genetica di Jaques Monod e Manfred Eigen e dei libri di Douglas Hofstadter s'incontra con l'interesse per la geometria frattale di Benoît Mandelbrot, e la grafica dei limiti complessi.²⁵² La pseudomorfosi tra pittura e musica trova, insomma, in Ligeti l'approfondimento più acuto e il luogo creativo in cui l'analisi formale e la materia percettiva giungono (quasi) all'identificazione.²⁵³ In questo senso, la continuità di intenti che lega il suo *Quartetto II* (1968) con la produzione quartettistica bartókiana evidenzia un impianto creativo che resterà costante in tutta l'opera successiva.

Dopo l'emigrazione dall'Ungheria, l'incontro nel 1956 con Stockhausen, Eimert, Koenig e Cardew e in genere con l'agognata cultura musicale occidentale, e in particolare dopo il lavoro presso la Westdeutscher Rundfunk di Colonia, la già vasta opera giovanile di Ligeti giunge alla svolta che decide per una nuova dimensione del tempo. Ligeti come Stockhausen trae dall'esperienza elettronica una lezione formale, strutturale e materiale, che egli fonde con una personale maestria timbrica e un'intenzione sequenziale bartókiana. L'entropia nell'infinito e nel continuo, anticipata dalla scrittura di Berg, dalle so-

252 LIGETI [1985], p. 3.

253 Altri maestri dell'*optical* variamente confrontabili con Ligeti: B. Riely, P. Sedgley, Y. Agam, C. Cruz-Diez, J. R. Soto e G. Uecker: LUCIE-SMITH [1976], p. 291 e ss.

sensioni formali di Debussy e dalle armonie statiche di Skriabin, arriva con Ligeti al culto del suono come irradiazione, forma fluttuante, presenza essenziale ed assente, immobilità apparente o indistinto brulicare di figure, rigore formale del suono ed immanente energia delle forme.²⁵⁴ In particolare, la tecnica elettronica dell'intreccio di fasce sonore viene ricondotta al tessuto statico dei timbri. Con *Apparitions* (1959) un'interpretazione nuova dei *cluster*, intesi come fasce disposte non necessariamente a blocchi, volge, pur partendo da tratti metodologici seriali, alla staticità formale, alla rinuncia dell'intervallo, a una micropolifonia quasi atematica e a una dialettica generale tra stato ed evento: è qualcosa che gioca col *Ton* mahleriano, immaginario ed esteso tra passato infinito e infinito futuro. Con *Atmosphères* (1961) la trasparenza è evocata in virtù di un suono statico, aritmico, mosso da interni micromovimenti, per una qualche luminosità timbrica del tempo che verrà approfondita nelle prospettive temporali di *Lontano* (1967). Si tratta di una "dialettica fra la propria dimensione temporale e il tempo fisico", in cui "non si annunciano affermazioni soggettive di temporalità, ma l'indifferente abbandono all'eternità di un tempo oggettivo".²⁵⁵ In *Requiem* (1965) le prospettive stratificate di una timbricità metamorfica ribadiscono un rimando simbolico all'eterno apocalittico,²⁵⁶ già evocato in precedenti partiture, con tratti che rimandano a Ockeghem o a Orlando di Lasso (e che si ritrovano oggi in brani come lo *Stabat Mater* di Penderecki),²⁵⁷ e che verrà portato alla massima espressione con *Lux Aeterna* (1966). Napolitano vede in queste strategie, l'apparizione d'"un tempo della morte": "non più avversata come suprema discordanza e disordine, non più vissuta come scandalo, si inserisce impercettibilmente e sen-

254 "Il principio dell'entropia diviene qui nelle mani del compositore uno strumento formidabile: ingabbia il flusso del tempo, satura lo spazio sonoro con un gioco di densità variabili che impongono un diverso tipo di percezione. Come conseguenza della 'permeabilità' si ha una realtà nuova nella quale l'ascoltatore viene attraversato dalla musica. Le micromutazioni del continuum non possono più essere controllate ad ogni istante e la percezione può agire soltanto a spazi intermittenti" (RESTAGNO [1985]).

255 NAPOLITANO [1985].

256 Ligeti parla d'una musica che "sembra venire dall'infinito e nell'infinito perdersi non essendo che un momento audibile della musica delle sfere che resta immutabile ed eterna" (RESTAGNO (a cura di) [1985], p. 90).

257 Un confronto su questi temi tra Ligeti, Penderecki, Lutosławski o Kurtág porterebbe a profondità notevoli.

za frattura in un fluire del tempo declinante e uniforme, privo di discontinuità".²⁵⁸ Ma al pari con *Volumina* (1962) una continuità di contigui, che mima l'infinito analogico, nasce dalle discontinuità microtemporali imposte dalle facoltà tecniche dell'organo. E ciò accadrà anche col clavicembalo di *Continuum* (1968), in virtù di una "linea fatta di puntini", un "ritmo non-ritmo" di $\nu\delta\nu$ aristotelici, in cui la più rapida delle sequenze "porta all'immobilità", alla sospensione tragica e all'evanescente assenza di variazioni quantitative.²⁵⁹

Le ragioni critiche di tali scelte emergono particolarmente in un'esplorazione della dissoluzione del serialismo che Ligeti ha sviluppato attraverso uno studio, molto noto, delle *Structures* di Boulez (1958) e attraverso l'approfondimento dei rapporti tra tempo e modalità di serializzazione esposto nello scritto *Wandlungen der musikalischen Form* (1960). Al di là dell'analisi delle diverse strategie strutturali volte a superare la serializzazione intervallare - proposte di volta in volta da Pousseur, Stockhausen, Nono, Boulez, Koenig o Cage - Ligeti individua una dialettica tra la parziale spazializzazione immaginaria del *continuum* temporale, implicata nella serializzazione post-weberniana, e la struttura materiale irreversibile del suono, indicata già da Ligeti come l'unico destino possibile di tutta questa vicenda storica.²⁶⁰ Al fondo di tale indicazione riposa la sostituzione del punto di vista particolare in virtù di un'ottica complessiva. Al *fluxus formae* dei parametri serializzati si sostituisce una complessiva *forma fluens*,²⁶¹ che sappia cogliere l'insieme irreversibile del processo sonoro in quanto totalità transitante. L'idea bartókiana d'una *natura naturans* della forma s'estende ai regni inorganici dell'infinitesimamente piccolo e all'infinitesimamente grande, per Ligeti simboli impliciti, rispondenti all'infinito per immagine (attuale) delle grandi estensioni di *Lontano* e alle allegorie grottesche dell'assurdo di *Aventures et Nouvelles A-*

258 NAPOLITANO [1985]. *Requiem*, usato da Kubrick nella scena culminante di *2001: a Space Odyssey*, coglie il *mix* di finalismo e ombra che caratterizza il mito della deriva lineare nello spazio/tempo gravitazionale.

259 PULCINI [1985].

260 LIGETI [1987] immagina, oltre il serialismo, l'intreccio dei suoni come la progressione dell'impasto della plastilina multicolore. ORCALLI [1993], pp. 23-27.

261 PIERANTONI [1987], cap. 5.

ventures (1966) o di *Le Grand Macabre* (1977). L'idea d'una natura come equilibrio improbabile di meccanismi transitori, intreccio labirintico di moti browniani (vedi ancora il *Quartetto II*) e di conglomerati di nuvole e orologi, nel senso che Ligeti trae da Popper in *Clouds and Clocks* (1973), si fonde con un'attenzione ribadita per i modelli ritmici d'estrazione etnica o per le complessità ritmiche di Nancarrow (puntando per certi versi alla stessa semi-ipnosi ritmica inseguita variamente da Clementi, Donatoni, Riley, Glass, Reich e altri). Ciò si lega anche a un tratto grottesco, ironico e 'basso', che estende le assenze di discontinuità e l'iconicità mortuaria delle opere orchestrali all'adozione di tratti allegorici à la Bosch, colti a un corporeo *mundus reversus* di una corrispondente ontologia del suono quasi matematica, che si mescola al gusto per certe operazioni-evento dadaiste, prossime agli *happening* di Cage e degli artisti del movimento *Fluxus* (vedi ad esempio *Poème Symphonique* (1962) per 100 metronomi). Claudio Tempo, per *San Francisco Poliphony* (1974), accosterà tali aspetti al rischio dell'infinito indicato da Borges: "C'è un concetto che corrompe e altera tutti gli altri. Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'Etica; parlo dell'infinito". E ricorderà, in sintonia con l'intuizione del Kubrik di *2001: a Space Odyssey*, il commento che ne darà Zellini: "Non c'è nulla di più pericoloso della perdita del limite e della misura: l'errore dell'infinito è la perdita del valore contenuto nella relativa perfezione di ciò che è concretamente determinato e formalmente compiuto, ed induce perciò a smarrirsi nel nulla o in un labirinto senza via d'uscita".²⁶²

Tale pericolo non sembra estraneo a un tratto ontologico. Come in Nono si pone nel suono l'evento-presenza, tra molteplice e vuoto, predisponendo a una possibile topologia ontologica e alla dilatazione all'infinito della sfera semantica. Si coglie così la possibilità di coniugare il pitagorismo delle *Wandlungen* con la simbolicità emozionante dell'infinito e con l'ontologizzazione del suono. Non sarebbe impossibile cogliere delle analogie tra queste ontologie della forma, tese tra presenza *nel* suono e vuoto, e una filosofia che si oppone all'ontologia poetica heideggeriana della φύσις, qual è l'ontologia matema-

262 TEMPO [1985] cita ZELLINI [1980].

tica di Alan Badiou.²⁶³ Anche qui la questione tornerebbe su Hölderlin. Nelle *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982) - su frammenti lirici prossimi a quelli che Nono coinvolge in *Fragmente-Stille an Diotima* - Ligeti modella il tempo sull'immagine delle *nuages insensé* di *Die Alexander-schlacht* di Altdorfers, mirando all'identità tra organico e aorganico, tra sogno e riflessione, quale anima del tempo della tragedia (e della sua vocazione all'Infinito e allo Zero).²⁶⁴

Berio: il tempo come significazione

Se con Stravinskij ci si è affacciati sin sulle soglie di una protosemiologia musicale e con Schoenberg si è tornati invece sui temi ebraici della convenzionalità e dello spirito della scrittura, con Berio ci si apre a un più vasto gioco semiotico, a partire proprio dalla leggerezza strutturante del suono stesso. Che il suono, attraverso il codificarsi della scrittura, abbia subito una scompartimentazione in *στοιχεῖα*, ricalcanti in parte l'arcaica divisione in *καθμεῖα γράμματα* (pur anche sviata poi nella neumatica medievale sino alle *taleae* dell'Ars Nova, per una griglia visiva della temporalità), è un fatto storico che già potrebbe giustificare l'accostamento tra musica e linguistica. Nondimeno la cultura italiana, nel corso suo più ampio, sembra aver portato il rapporto parole/musica ad un particolare irrigidimento ideologico, sotto gli effetti di quella Controriforma che, come già il De Sanctis denunciava, aveva promosso nella stilizzazione dei codici petrarcheschi una narcosi orfica delle istituzioni rinascimentali, segnando per intero la storia tutta del Melodramma italiano.²⁶⁵ La scommessa implicita nel lavoro con Cathy Berberian, anche attraverso la plasticità della lingua inglese, con Maderna per un atteggiamento articolato

263 BADIOU [1988], parte V e VI.

264 HOLDERLIN [1989]; si veda in particolare l'Introduzione di Remo Bodei.

265 Si può capire come la vivacità con cui Umberto Eco verrà descrivendo l'*habitat* in cui era, nato prima del 1962, il suo *Opera Aperta*, tra letture di Joyce e lo Studio di Fonologia della Rai di Milano, in cui "passavano Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen", tra strutturalismo e Gruppo '63 - possa rivelare il sentimento emergente nell'Italia d'allora di una possibile riconversione storica nei rapporti tra parola, musica e cultura nazionale.

riguardo all'elettronica e all'orchestra, e quindi con Eco, Sanguineti e Calvino nei confronti della più spessa materia letteraria è quella di demitizzare un tale irrigidimento, determinante, ancora, nella cultura dell'Italia repubblicana. Attraverso l'elettronica di *Visage* (1961) voce e parola partecipano ad una radicale decontestualizzazione del *medium* radiofonico. Con *Thema (omaggio a Joyce)* (1958) gli studi di Eco su Joyce vengono compiendo il passo decisivo verso una sonorità tanto sperimentale quanto lo è l'onomatopea su cui lavorano. Con *Laborintus II* (1965) si propone, attraverso la differenza tra mobilità vocale/strumentale e fissità elettronica (tagliante come il ghiaccio in Malebolge), un'esplorazione anti-aulica del rapporto parole/musica, se è possibile radicalizzata, poi ancora, con *A-ronne* (1975). Mentre in *Passaggio* (1962), *Un Re in Ascolto* (1983), *Opera* (1970) o *Storia Vera* (1978) saranno le strutture stesse della parola-in-scena, dal teatro musicale al melodramma, ad essere sottoposte ad atto critico. Al fondo, si coglie la scelta di Berio per uno strutturalismo linguistico, di contro allo strutturalismo matematico di Boulez.

Infatti, se considerare il contesto italiano dei tardi anni Cinquanta può mostrare l'emergenza nazionale di tale lavoro, è pur vero che l'analisi creativa di Berio concerne il rapporto parola/musica nella misura in cui si fa indice di un problema più complesso, relativo al suono come significazione. Se come sostiene Benveniste la nostra stessa soggettività si forma su basi linguistiche e se, come intende R. Barthes, ogni semiotica andrebbe ricondotta alla linguistica,²⁶⁶ potrebbe risultare illusorio pensare il suono quale elemento puro, oggettivo, extralinguistico e antecedente la soggettività, secondo un qualunque 'mito del dato'. Ogni sforzo costruzionistico di formare una soggettività e un'oggettività musicale è sempre in confronto e spesso in contrapposizione con un contesto già linguisticamente vivo. E così pure ogni espressionismo, idealismo o naturalismo musicale incontrano un'obiezione relativa alla collocazione linguistica della musica rispetto alla parola; obiezione, a cui la linguistica non sembra aver risposto. E il musicista, sebbene si occupi del suono in termini non omologabili (Jakobson per esempio precisa i pericoli d'ogni imperialismo linguistico), sembra essere comunque un uomo afflitto da una qual-

266 Su queste posizioni: RAPALLO [1994], p. 123 e s.

che fonologica complicazione di quello stesso Complesso di Cratilo che, in anni più recenti, Sanguineti verrà diagnosticando quale morbo specifico del moderno specialista della parola.²⁶⁷ Berio trova la definizione linguistica più propria per descrivere i processi di sviluppo più intimamente musicali nel concetto di 'struttura allitterativa' o 'allitterazione musicale': "La coerenza e l'invenzione musicale sono spesso fondate su strutture allitterative. Lo sviluppo beethoveniano, per esempio, sembra talvolta fondato su diversi livelli allitterativi. L'insistente ritorno della celebre melodia del Fauno debussiano in situazioni armoniche, timbriche e metriche sempre diverse, può essere definito un procedimento allitterativo".²⁶⁸ In questo quadro è rilevante, non tanto un'ingenua corrispondenza tra parole e musica, quanto l'individuazione di una circolarità collaborante tra processi di significazione, un 'sistema di sistemi' semiotico il cui riferimento integrante sia un'idea di "significato come *relazione*".²⁶⁹ *Relazione e sequenzialità* sembrano essere le categorie²⁷⁰ entro cui far rientrare la specificità comune tra segno più propriamente linguistico e segno musicale, in senso anticipante, retrospettivo e integrativo. Ed è chiaro che la

267 SANGUINETI [1985].

268 Tale proprietà allitterativa è al centro della poetica di Berio, nella misura in cui è asse d'una possibilità consecutiva del suono. Essa sembra voler cavalcare quella che Petitot chiama l'ambiguità fondatrice della fonologia, tra significante della parola e senso formale della musica, tra articolazione strutturante della composizione e significato della parola; ambiguità, che Berio insegue nelle poetiche di Joyce, per oltrepassarle compiendo l'intero circolo prossemico e paralinguistico della parola in lavori come *Passaggio* e ogni volta in cui l'insieme parola-musica s'articola in ambiti teatrali. Come spiega Berio parlando di *A-ronne*: "Il significato di una parola può esser sempre lo stesso (un tavolo è sempre un tavolo) mentre il senso e le funzioni di una parola sono sempre mutevoli. Una modificazione di contesto, di intonazione e di inflessione possono dare un senso e un peso diverso allo stesso enunciato. Cioè, una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso" (BERIO [1995]).

269 SANGUINETI [1995]: "Di fronte al muto materiale la notazione musicale decide e definisce quella misconosciuta dimensione semantica riduttivamente concettuale, astratta, scorporata. In ultima istanza, la donazione e la dotazione di senso, che dipendono dalla 'messa in musica', sono da rivolgersi, antropologicamente, in una restituzione di senso. Si salda un debito".

270 Si veda ECO [1999], sulla tavola dei giudizi, categorie, schemi e principi dell'intelletto puro in Kant (e Peirce) e in particolare il rapporto tra schemi e relazione in quanto 'permanenza reale nel tempo', 'successione del molteplice' 'simultaneità delle determinazioni' (p. 56 e ss).

temporalità sequenziale del segno linguistico è da intendere come temporalità simbolica e complessa: simbolica, perché in relazione non rigida ma costitutiva con la sequenzialità lineare della scrittura e del riferimento (la scrittura passa per la lettera su cui costruisce l'allitterazione);²⁷¹ complessa, perché muove dalla complessità già intimamente polifonica d'ogni continuo sonoro, per quanto si frazioni.²⁷² Il ciclo delle *Sequenze*, che, esclusa la *Terza* (se non vi si colga l'uso strumentistico e quasi 'elettronico' della voce), sono tutte strumentali, sembrano disporsi ad un'esplorazione del campo così individuato. Le *Sequenze* sono infatti strutturate secondo l'idea d'allitterazione, in un passaggio dalla simbolicità del tempo 'scritto' della partitura alla complessità del tempo vivo dell'esecuzione, come tempo continuo/discreto, 'polifonico' e polisenso.²⁷³

La competenza forse più alta implicata in questa musica ruota attorno all'idea d'un teatro mentale fonologico, del quale sia possibile comprendere le strategie compositive delle sintassi e delle pragmatiche, tra differenzialità e linearità delle componenti sintagmatiche e paradigmatiche. La dinamicità nello spostamento di livelli di competenza semiotica anche all'interno d'una stessa composizione, come in *Sinfonia* o in *Storia vera*, trova un elemento d'unità, non tanto nella struttura dell'organizzazione del materiale, come nel serialismo, e nemmeno in una forma materiale fluida, come in Stockhausen, in Ligeti o in *Itinéraire*, ma nell'articolazione semiotica tra *relazione fonica* e *sequenzialità segnica*. Queste categorie sembrano mediare tempo e segno in termini coincidenti a quelli proposti da G. Stefani allorché parla, per delineare una semiotica della temporalità musicale, di *scansioni come energia* e di *durate come spazialità* (vedi l'energia del I tempo e la spazialità del III tempo di *Sinfonia* (1968)): *relazione* è ciò che connette le durate (relazioni di uno spazio omogeneo come prevedibilità in un tempo continuo); *sequenzialità* è ciò che connette le scansioni (quasi 'quanti segnici' di presegnici campi d'energia).

271 In un brano come *Linea* (1973), ad esempio, la dialettica tra ripetizione e differenza si cura di mantenere una riconoscibilità quasi iconica delle cellule, rispetto a simili strategie in Ligeti o Steve Reich.

272 È la consequenzialità dell'articolazione fonologica, ricca di polifonie, che Jakobson evidenzia a partire dall'analisi anche fonografica del fonema, e che in Berio emerge in brani come la *Sequenza* per viola.

273 GALLIANO [1995].

Ma la mediazione tra tempo e linguaggio sta nel modo complesso di convogliare l'ascolto verso quella soglia, ad un tempo inconscia ed interpretabile, in cui il suono è e non è (ancora) fonema. Si tratta di una soglia in cui il suono può essere o no riconosciuto in quanto forma d'espressione o, se già prericonosciuto come tale, può comunque essere preso in quel campo d'ambiguità in cui non è ancora appurato il sistema fonologico a cui debba appartenere. Si potrebbe parlare di una condizione di dormiveglia semiosico in cui percezione categoriale e interpretazione segnica entrano in un rapido caleidoscopio di identità materiali-funzionali, in ragione del quale istituzioni musicali e simbolismi si muovono con ampia libertà di manovra (vedi il II tempo di *Sinfonia*) tramutando i caleidoscopi della memoria di Mahler o gli arcobaleni teologici di Messiaen in un più complesso caleidoscopio/arcobaleno antropologico e psico-sociologico.

È un fatto che Berio non arrivi all'approfondimento della multisegnicità attraverso una confutazione del serialismo, come Zimmermann, ma attraverso una sua specializzazione, abbracciando il tratto semiotico dello strutturalismo. E la qualità estetica in Berio sembra inerire alla struttura che lega tempo e linguaggio a un connettivismo che non si limiti allo spazio sonoro in sé 'dato' (Stockhausen) e non sia nemmeno pura connessione d'elementi (Carter). Il ventaglio d'azione in cui si pone la divisione tra durate e scansioni comprende sia la differenza tra consonanti e vocali, esplorata in *Circles* (1960) e in *Aronne*, sia le macrostrutturazioni esplosive o ipnotiche di *Sinfonia*.²⁷⁴ Microstrutture e macrostrutture trovano così una connessione non mistica né intuitiva, ma segnica e antropologica. Si raggiunge così la multitemporalità simultanea dell'attuale vita planetaria come la descriverebbe un Fraser (vedi: *Ofanim*) e quel costituirsi di una soggettività residua, tutt'uno con la significazione, di cui parla Eco. Il tempo qui è orientamento *con*-testuale, non-narrativo o multinarrativo, volto al 'passato-futuro' delle strategie dell'opera aperta o del lungo sguardo mahleriano, con tratti di una soggettività porosa, vicina al Maderna del *III Concerto per oboe e orchestra* (e rispondente alla questione della sospensione della doppia articolazione denunciata da Levi-Strauss). Con Calvino, Berio ne porrà le strategie come *indizio*, ri-

274 Su *Sinfonia*: OSMOND-SMITH [1985].

mando e decifrazione, per una significanza inconscia e virtuale, un qualche 'brusio della lingua', per dirla con Barthes, o un percolante flusso intuitivo di meta-abduzioni, che oscilli nell'atto d'ascolto tra mente testuale e categorie fisiche del suono, e secondo cui nemmeno il nesso diretto tra finito e infinito possa eludere le fitte foreste della significazione.²⁷⁵

Ferneyhough: il tempo come traccia

*Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est
lui-même comme un nouvel idiome qui se construit.*

M. Merleau-Ponty *Signes*

"In un certo senso si può paragonare il mio approccio verso la composizione all'incessante passare di una massa malleabile e relativamente indifferenziata attraverso una serie di griglie... Una tale strategia permette soprattutto una predisposizione della personalità creativa che, nell'analisi finale, è il solo arbitro dell'opera risultante. Il grado finale di complessità della tessitura quindi è tanto lo scopo dei metodi impiegati, quando un risultato della pressione strutturata (e strutturante) che conduce ad una diversificazione del materiale filtrato, materiale inizialmente non differenziato. Preordinare, per me è quasi sempre qualcosa con cui confrontarmi, contrappormi, nel senso che sviluppo molte strategie relativamente spontanee, con cui cerco di rispondere alle esigenze predeterminate di un qualsiasi contesto compositivo".²⁷⁶ Brian Ferneyough descrive il proprio procedere secondo un'immagine che ribalta l'idea di serialità complessa (paragonata da Ligeti all'impasto di una plastilina multicolore)²⁷⁷ e riconduce i rapporti tra tempo e musica sotto l'effetto della più evoluta scrittura musicale. Anche per Ferneyhough i rapporti tra musica e tempo sono, a partire dal secondo dopoguerra, ciò che decide di un qualche sta-

275 CALVINO e BERIO [1995] affrontano questi temi, riferendosi a R. Barthes, su *A proposito di "Un re in ascolto"*; sull'intuizione: ECO [1990], p. 252.

276 FERNEYHOUGH [1982].

277 LIGETI [1987]

tuto estetico della composizione, come dichiara in una conferenza intitolata *The Concept of Time in Contemporary Music*.²⁷⁸ La sua poetica, in questo debitrice a Cowell, attiene alle realtà delle frazioni ritmiche che tentano l'indiscernibile: il *punctum*, come diade indefinita, si fa δύνωμις di un'unità sfuggente. L'approfondimento delle dimensioni temporali attraverso l'estremismo mensurale, dalle prime esperienze di *Coloritura* per oboe e piano (1966) agli estremi di *Études Transcendentales* (1987), costituisce una ripresa dei presupposti espressionistici dello *Schoenbergkreis*, a partire però da un ribaltamento del soggetto e da una sintesi delle esperienze costruttivistiche del secolo XX tendente all' *essenza* della scrittura. Luogo di una soggettività impersonale e intertemporale, la scrittura di *Lemma-Icon-Epigram* (1981) orienta il testo sonoro al senso del suo differire, lo dispone nel senso della sua assenza emergente,²⁷⁹ lo insegue in virtù di un doppio labirinto, che, se qualcosa deve al leibniziano labirinto del continuo, molto di più affonda nell'inter-temporalità delle *images* archetipiche della testualità. Complessità e decostruzione s'incontrano qui secondo una prospettiva opposta a quella di Nono o di Ligeti, tale per cui il rapporto col suono si rivela mediato da una semiotica ontologica della scrittura e da un'esaltata facoltà scritturale di decostruire il suono nelle sue incrostazioni storico-metafisiche.

Non si tratta di un'immersione nelle condizioni semiotico-funzionali del suono, come per Berio, né di un esercizio dell'articolazione come modello di libertà degli eventi, come per Carter, ma di un recupero del senso della *traccia*, che si estende dall'atto della scrittura al suo agire nella e soprattutto *contro* la memoria (ciò è evidente nell'articolazione dei simboli fonetici nella produzione del suono del flauto in *Unity Capsule* (1976)).²⁸⁰ Come per il tratto grafico di Bussotti o come per il segno rimandante al suono/gesto di Lachenmann o al suono/cenno di Sciarrino (nell'eco del *Wink* post-husserliano e weberniano), la scrittura di Ferneyhough recupera il segno a una radice eraclitea e platonica del σῆμα, del 'corpo'

278 FERNEYHOUGH [1988].

279 MERCHIORRE [1984] parla di "tecnica di progressiva e continua erosione di ciascuno elemento, sino alla sua cancellazione", mentre lo stesso Ferneyhough dice: "L'unità dell'intero edificio va in pezzi sotto il peso della diversificazione delle grammatiche ... la forma esplode per sovradefinizione".

280 FERNEYHOUGH [1984], p. 53.

cioè inteso come 'ostrica' contenente l'anima/perla, l'origine comune rinviante a un luogo 'contenuto', differente, altro. Il senso semiotico di tale prospettiva è quello inseguito da Derrida ne *Le puits et la pyramide*, che a quest'immagine platonica rimanda quale cifra ontologica del segno, al fondo d'una fenomenologia kantiano-hegeliana dell'immaginazione creatrice. Essa lega *Vorstellung* ed *Erinnerung* al *nächtliche Schacht* dell'inconscio. Tutt'uno con la *schaffende Einbildungskraft*, essa coniuga significazione e tempo nei modi indagati dalla terza *Kritik* kantiana e dall'*Ästhetik* hegeliana (nell'eco rifratta dell'immagine della camera oscura dei *Nouveaux essais* di Leibniz).²⁸¹ Come propone Merchiorre, la sua poetica s'intende in una prospettiva anti-fonocentrica tra forza e forma, tra forza e signifiazione.²⁸² A proposito di *Time and motion study I e II* (1971-1977) Ferneyhough parla di "una risintesi utopica della percezione a livello dell'osservatore e non a livello di quello che viene osservato".²⁸³

Come s'evince dal nucleo generatore del ciclo *Carceri di Invenzione* (1982-1986), esplicitamente ispirato all'omonimo ciclo del Piranesi, la scrittura perde qui il tratto cartesiano d'impaginazione bidimensionale del tempo per farsi costrizione produttiva e formante, coordinante microlivelli e *Grossform* a partire da un oltrepassamento del *continuum* stockhauseniano tra microcosmo e macrocosmo. La scrittura, sostituita la struttura con l'azione energica della griglia, mira alla decostruzione organizzante dell'immediatezza del suono, all'inseguimento di una sua autenticità originaria pregressa, rinviata o assente. Espansione, accrescimento, compressione ed erosione possono rivelarsi processi compresenti su piani parametrici diversi e per via di distinti dispositivi di scrittura. In questo senso sembrano qui convenire modi berghiani e modi bartokiani. Al fondo, solo la scrittura può rimandare a quel qualche tratto ontologico che era forse ancora rintracciabile come oggetto immediato delle sospensioni di Debussy e

281 DERRIDA [1972], trad. it., pp. 157-152. Derrida sviluppa qui idee concernenti esplicitamente il tempo in *Il gramma e il numero* di *Ousia e grammé*.

282 Questa è la proposta interpretativa del citato studio di Merchiorre. Il riferimento esplicito di Merchiorre è a DERRIDA [1968], trad. it., p. 5 e segg. Al fondo, vi è la questione husserliana dell'origine della geometria come discussa da Derrida; se ne veda la lettura di ZELLINI [1999], pp. 162-63, 237-38.

283 FERNEYHOUGH [1984], p. 63.

delle azioni di Skriabin. Un corrispettivo poetico di tali strategie (ma più ancora destrutturato e semplificato nella scrittura stessa, e quindi opposto) si può scorgere solo nei suoni minimi e nelle strutture leggerissime di Feldman. Il tempo emerge come forza alternativa contro il consolidarsi della forma. Al contrario di ciò che avviene nella musica di Bartók e di Ligeti la *Bildung* è qui quanto mai opposta alla *Gestalt*, in virtù della sua stessa forza. Come nella teologia dell'attesa di Schoenberg, la forma è assente e la sua sussistenza è data solo nell'archeologia del rimando, a cui qui si volge la griglia compositiva. *Intermedio* (1986) per violino, rispetto al modello bachiano (la *Ciaccona*, edificata sul potere mnemonico dell'ostinato) insiste nel tempo in virtù della forza *obliante* della reiterata ridifferenziazione. La forza del *filtering* tecnico svuota la scelta del soggetto rivelando la struttura assente dell'iperstrutturalismo di Ferneyhough, quasi attraverso un recupero del vuoto scritturale raveliano ma in un contesto successivo a Boulez. Il tempo, insomma, è nel vuoto che dà spazio alla scrittura, è nel varco ontologico aperto da un complicatissimo attimo d'oblio. L'ontologia d'un silenzio percettivo, prossima all'iperdialettica 'visibile/invisibile' del tardo Merleau-Ponty, coglie la specificità della determinazione scritturale della musica occidentale, ponendola fuoricampo rispetto a quel fonocentrismo genetico che Derrida, a partire dal tardo Husserl, pensa di poter cogliere come tratto complessivo del pensiero occidentale. L'inafferrabile delle forme/processo muoverebbe alla metamorfosi per esclusione; esclusione, di cui la griglia è parimenti traccia e produzione. In questo senso, la poetica di Ferneyhough è opposta a quelle di Varèse e Xenakis e, nello stesso tempo, coglie un tratto del pensiero di Artaud che in Varèse sembra meno presente, e che riguarda la sostanza in rapporto alla scrittura. L'infinito rimando al *continuum* di Messiaen si volge con Ferneyhough, tramite la progressione delle forme della scrittura, alla negazione della metafisicità delle forme.

Al medio tra una dimensione percettiva e una metafisica figurale, le poetiche del silenzio di Sciarrino si volgono a una *Gestalt* minimale della scrittura, tesa al controllo relativo di microperturbazioni liminari, tra suono, silenzio e rumore, e rinviati a un silenzio ulteriore e a una forma complessiva più am-

pia. In questo senso, il raffronto con la scrittura di Ferneyhough²⁸⁴ può mostrare qualcosa dell'ontologia comune ai due compositori. Nel parossismo scrittoria degli *Études Transcendentales* il tratto metafisico di Sciarrino è decostruito ulteriormente dal procedere ostinato della griglia, in un'assenza che ricorda il tratto freudiano, ovvero l'assenza ontologica, di Schoenberg, e che rimanda ai temi della libertà e del destino (oltre i creodi del suono, o quasi, e oltre ogni ottica pitagorica e psicoacustica). In questo senso la scrittura e il tempo s'identificano. La scrittura è il tempo della liberazione dalla metafisica entro le categorizzazioni che agiscono sul suono come filtro, volto a un non luogo dell'interpretabile. Nella già citata conferenza di Cambridge Ferneyhough mette in luce un particolare rapporto che la musica tende a sviluppare tra tempo, coscienza e storia.²⁸⁵ Molteplicità dei piani temporali, effetti spaziali della musica, relazioni tra istante e memoria costituiscono il terreno d'approfondimento del tempo musicale; terreno, che può aspirare ben più al confronto con le tracce del passato e all'esperienza fenomenologica del tempo, piuttosto che all'invenzione di nuove dimensioni temporali: "Music cannot invent new forms of time; all that it can legitimately aspire to (perhaps) is the sensual underlining of the extent to which our comprehension of the world around us is actively framed by a multitude of conflicting measures of temporal experience - modes of apprehension according to which the conventionally received concepts of "before" and "after" are less important than an appreciation of "depth" effect. Time as si-

284 Sciarrino sembra via via approssimarvisi, vedi: S. Scarrino *L'opera per flauto* Ricordi, Milano 1990.

285 "Music is surely the art form which most unapologetically tends towards productive confrontation with the residua of its own past. This perspectival approach nourishes itself on the unending - and endlessly obsessive - conversation carried on by present-day composers with their forebears. Far from being an incidental byproduct of recent postmodernist stances, this productive dialogue-as-monologue can be found beating often unexpected paths through the thicket of occidental music history. It has often been argued that creativity is a peculiarly powerful form of appropriation through misunderstanding. It is misunderstanding by means of the continual palimpsestic re-writing of a certain sort of fictive history through which we feverishly seek to re-inscribe ourselves on the already chaotically teeming page of the present. The implication is that music represents the purest, most unadulterated manifestation of this omnipresent urge, in that the sheer transparent immateriality of the temporal medium permits the representation of a form of truth (as Hegel argues in his *Aesthetics*) which can be achieved in music's atemporal cousin, painting, only by resort to dissimulation and self-abnegation of the medium itself" (FERNEYHOUGH [1998]).

multaneity? Time as mnemonic ballet of potentiality? The search continues". In questo senso, insomma, la scrittura si colloca ben al di là d'ogni poetica del controllo, e viene anzi a conoscere, quale tensione volta a un tempo virtuale della complessità, l'avvitamento fatale attorno al suo stesso abisso.

Parte seconda

IL TEMPO MUSICALE PER L'*ENSEMBLE ITINÉRAIRE*

ANNO 1973: “LA RÉVOLUTION DES SONS COMPLEXES”

Trunknen vom letzten Strahl

Reiß mich, ein Feuermeer...

Johann Wolfgang Goethe *An Schwanger Kronos*

- Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...

là-bas les merveilleux nuages!

Charles Baudelaire *L'étranger*

In uno scritto del 1980, intitolato *La révolution des sons complexes*,¹ Tristan Murail ribadiva le poetiche di quello stesso *Ensemble L'Itinéraire* che sette anni prima, a Parigi, aveva attivamente contribuito a fondare. Intese a proseguire in direzione di un'estetica della modernità, tali poetiche venivano ponendo al centro d'ogni loro ragion d'essere lo spostamento delle problematiche compositive dalla *scrittura* al *suono* stesso, quale risultante poetica d'una trasformazione culturale più ampia. L'ondata surrealista ed emancipativa che aveva animato il maggio francese del 1968 era venuta coincidendo con un'erosione progressiva dello Strutturalismo, dominante negli ambiti delle scienze umane dalla metà degli anni Cinquanta e importante per la stessa creazione musicale.² Le tesi, allora emergenti, circa la differenza come eccesso della rappresentazione o come divaricazione essenziale tra significante e significato riconducevano la funzione strutturale della differenza al nucleo delle problematiche postidealiste e post-hegeliane, aprendo a una rilettura di Nietzsche quale avamposto ontologico dell'antidiscorso surrealista, tra filosofia e non-filosofia, identità e simulacro, λόγος e ἄλόγος. Mentre, con Nietzsche, si veniva riconoscendo una pensabilità solo alle traiettorie immanenti di quei dispositivi d'inchiesta che, secondo Deleuze, andrebbero sostituiti agli universali dottrinali,³ un confronto tra fenomenologia e pensiero

1 MURAIL [1980].

2 Sui rapporti tra serialismo e i problemi fondativi per lo strutturalismo antropologico-linguistico anche in rapporto alla musica: LÉVI-STRAUSS [1964]; ECO [1985] (D4); FUBINI [1973].

3 DELEUZE [1988, 1989].

analitico sarebbe giunto a incrociare la fenomenologia dello scacco del formalismo logico all'analisi della rottura dell'intenzionalità fenomenologica. E tali fenomenologie analitiche avrebbero costituito lo sfondo da cui muoveranno, tra l'altro, le ermeneutiche matematiche delle forme di realtà di Petitot-Cocorda, comportando, soprattutto in Francia, un qualche evaporare della fenomenologia verso forme negative, trascendentali o estetiche, destinate nell'insieme a una particolare *méta-esthétique matérielle*.⁴

All'interno di tale cornice la musica dei primi anni Settanta era attraversata da una crisi tecnologica e ricezionale. S'era ormai rivelato insanabile il divorzio tra gli isomorfismi sintattico-combinatori dello strutturalismo neoseriale (o del suo doppio decostruzionista, gestuale e grafico) e un'elettroacustica sempre più suggestiva, ma alterante la mediazione della scrittura e affiancata da un numero crescente di strumentisti aggiornati, in grado di liberare le sonorità e di mettere a loro volta alla prova le capacità tradizionali della scrittura. Stockhausen aveva già tratto dalla teoria cowelliana dei formanti ritmici modelli isomorfi di sintesi e sintassi sonora e Xenakis n'era venuto svolgendo altri dalla rappresentazione quantistica del suono, ponendo la strutturazione al di là dei meccanicismi del neoserialismo. E l'orientamento d'opere diverse, come *Sinfonia* di Berio (1968), *Konzert für Violoncello* di Ligeti (1968), *The Rara Requiem* di Bussotti (1969), *Quadrivium* di Maderna (1969) o la nascita della *computer music*, con Risset e Mathews o, ancora, le vicende del jazz internazionale e di certo rock sperimentale correverano, da un lato, a un rinnovamento corporale e linguistico della comunicazione, e, dall'altro, all'avanzare della fenomenologia temporale del suono complesso. L'effetto dei suoni del corpo nel silenzio cosmico e l'uso del *Requiem* di Ligeti nelle sequenze culminanti di *2001: a Space Odyssey* di Ku-

4 ALLIEZ [1994]: nel capitolo *Contre-exemple thomiste*, Alliez raffronta i presupposti di Petitot-Cocorda e il dibattito Clarke-Leibniz sulla portata del principio di ragione sufficiente, evidenziando l'instabilità strategica dell'ideale di oggettività di quest'ermeneutica matematica, nella misura in cui sospende ogni concezione unitaria della matematica e ogni immediata coincidenza tra logica e realtà fenomenica, per una più aperta ontogenesi dei sistemi complessi e dei problemi non lineari, sullo sfondo dell'avanzante rivoluzione informatica (p. 77); mentre in *Une phénoménologie du concept pour mettre fin à toutes les phénoménologies?* Alliez coglie il trapasso da una fenomenologia dell'arte, ultima tappa della fenomenologia, ad una metaestetica materiale "comme nouveau commencement de l'ontologie" (pp. 87-97).

brik (1968) o la neutralità dell'elettronica in *Solaris* (1972) di Tarkovskij consacravano una nuova epistemologica 'metafora assoluta' tra spazio siderale e *neue Musik*, che pure ha inciso, all'epoca del primo sbarco sulla luna, sulle più diffuse precomprensioni di molta musica radicale di allora, quasi una riedizione astronautica dell'antico nesso tra *anima mundi* e *musica mundana*.⁵

In quest'ambito veniva formandosi il nucleo centrale del gruppo *Itinéraire*, comprendente compositori legati per lo più all'insegnamento di Olivier Messiaen, tra cui Gerard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michaël Lévinas e Rogier Tessier - e rivelatosi "un formidabile strumento di propagazione della cultura musicale".⁶ Al di là delle personali strade poetiche, l'unità d'intenti dell'*ensemble* appare evidente già nei lavori che precorrono la sua stessa fondazione. In *Couleur de Mer* (1969), il suo primo brano eseguito in pubblico (cinque tempi di non più di tre minuti e mezzo l'uno), Murail percorre sì spezzature e processi variamente legati a Messiaen, a tratti cameristici di certo Boulez e al cosiddetto postserialismo, ma nell'ultimo tempo già sembra scommette su un allontanamento più netto da esso in direzione di "agrégats transparents qui annoncent les futures harmonies 'spectrales'".⁷ E proprio quest'ultimo termine, *spectrale*, proposto da Dufourt quale riferimento generale allo studio degli spettri acustici, è il termine-chiave che designerà questo orientamento, manifestatosi in buona sostanza abbastanza presto.⁸ In lavori suoi primi come *Down to a Sunless Sea* per archi (1970) anche Dufourt sembra già cercare, appunto, una mediazione tra distribuzione di elementi simbolici e campiture timbriche premonitrici d'*Itinéraire*.⁹

5 DUFOURT [1991], pp. 303 e 276, trad. it. pp. 325 e 296]; DUSE [1981], p. 143 parla di dimensione siderale; ECO [1987, 1990].

6 RESTAGNO [1974, 1992], p. 774; 'La revue musicale' 421-424 [1991]. Tra i compositori coinvolti dall'*ensemble L'Itinéraire*: Monic Cecconi-Botella, François Bousch, Peter Eötvös, Gilles Tremblay, Claude Vivier, Horațiu Rădulescu, Jonatham Harvey, York Höller, Emmanuel Nunes, Mesias Maiguaschca, Bruno Mantovani, Frank Bedrossian, Yassen Vodenitcharov, Philippe Manoury, Jean-Luc Hervé, Philippe Hurel, Fausto Romitelli.

7 Dalle note di *Couleur de Mer* (11 strumenti, durata: 13' 30") CD Accord 204672.

8 DUFOURT [1991], III 3. Si confronti l'*Introduction à la métaphisique* di Bergson.

9 DUFOURT *Down to the Sunless Sea* [1970]; DUFOURT [1991], trad. it. p. 334.

Nonostante l'importanza di Messiaen, che anticipa anche da un punto di vista estetico questa tendenza,¹⁰ il vero precursore di *Itinéraire* è stato senza alcun dubbio Edgar Varèse. Il peso della timbrica è tale nella costruzione di molti lavori di Messiaen da diventare guida dell'articolazione, approfondendo l'integrazione tra i diversi parametri musicali.¹¹ Anche Stockhausen con la sovrapposizione d'onde sinusoidali, la variazione vocalica di *Stimmung* o l'uso della modulazione ad anello in *Mixtur* o in *Mantra* tenderà ad organizzare la composizione a partire dalla struttura timbrica del suono.¹² E tuttavia, come mostra Gilles Tremblay,¹³ è con l'"ingegnere" Edgard Varèse che si comincia a costruire la composizione attorno allo spettro dei suoni armonici e alle loro isole d'ordine locali; che è poi l'idea-guida del post-strutturalismo di *Itinéraire*, connessa a idee più recenti sulla confluenza non-lineare di periodicità e non-periodicità del suono, le quali a loro volta preludono alla maturazione epistemologica di una tendenza teorica (nota a Varèse) già presente nella Francia del secolo XIX, che avrebbe aperto all'infinito lo spazio armonico di Rameau, contro ogni formalismo simmetrico-deduttivo ed ogni convenzionalismo paralinguistico. In *Périodes* (1974) di Grisey,¹⁴ secondo dei sei brani del ciclo *Les Espaces acoustiques* (1974-1985), un succedersi di fluttuazioni semiperiodiche è immerso in un tessuto d'armoniche parimenti orientante. E in un tale campo connettivo-funzionale d'eventi percettivi, analogo all'intreccio biocronologico in cui tenderebbero a fondersi flussi di respirazione, battito cardiaco e altri ritmi fisiolo-

10 MESSIAEN [1994].

11 VARÈSE [1983]. MESSIAEN, su *Couleurs de la Cité Céleste*, in note a Erato 4509-91706-2 (partitura: [1964]): "La forme de cette oeuvre dépend entièrement des couleurs. Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs".

12 STOCKHAUSEN *Stimmung* (6 vocalisti, 80' c.a) [1967], Deutsche Grammophon Stereo 2561043; STUPPNER [1974]. Il timbro stockhauseniano è qui, per altro, ancora prevalentemente orientato al modello statico hemholtiano.

13 TRAMBLEY [1985].

14 *Périodes* per 7 strumenti (1974), *Partiels* per 16 o 18 strumenti (1974), *Prologue* per viola sola (1976), *Modulations* per 33 strumenti (1976), *Transitoires* per grande orchestra (1985) e *Epilogue* per 4 corni soli e grande orchestra (1985) compongono il ciclo *Les espaces acoustiques* (partiture Ricordi, Milano).

gici, s'orienta una pluralità anche 'confusa' di scansioni intimamente asimmetrica.¹⁵

Le convenzioni articolatorie classiche (armonia, contrappunto, forma, orchestrazione) sopravvivono nel principio di composizione seriale, attraverso strutturazioni che - fondate su una qualunque assiomatica relazionale/funzionale - si realizzano formalisticamente, vuoi partendo da tavole organizzate di elementi deduttivamente individuati, come in Boulez, vuoi orientando la polifonia entro griglie di scrittura complesse, come in Ferneyhough.¹⁶ E i risultati di quei contrapposti serialismi, per quanto non chiusi nel sostanzialismo universalista di molte estetiche della tonalità, conserverebbero una concettualizzazione rigida, sedimentata nell'assunzione acritica della scrittura musicale storica, e comune, di fatto, alle più diffuse interpretazioni convenzionaliste del tonalismo. Tale concettualizzazione, se costituisce l'articolazione temporale e inventiva dell'unità del concetto compositivo, non è senza una separazione dal reale corpo sonoro, riducendo i molti punti singolari del suono ad una qualche provincia nobile dell'udibile. Si seleziona ciò che nell' $\eta\theta\omicron\varsigma$ musicale può entrare (il suono) da ciò che non deve entrare (il rumore), ciò che si può controllare (i parametri discretizzabili delle altezze e del tempo) da ciò che rimane inconscio (i passaggi interparametrici, le mobilità del timbro, le rugosità e luminosità del suono).¹⁷ La musica spettrale, invece, al contempo informatica e informale, mira a cogliere la continuità tra armonie, timbri e frequenze con atteggiamento libero da formalismi o idealismi, tra ritmo e altezze, intensità e spazio, timbro e frequenza, memore della lezione delle *Moment Form* di Stockhausen e di Messiaen, ma posta su più flessibili basi epistemologiche, intese ad orientare coerenza, elasticità e dilatazione della temporalità entro il ventaglio che s'apre tra la più cristallina periodicità e il più gassoso

15 ORCALLI [1993], p. 204. Analoghe interazioni di scansioni, nella fisica atomica, avrebbero evocato a Bachelard di *La philosophie du non* [1940], trad. it. p. 39 il verso di Verlaine: 'de la musique avant tout chose, et pour cela préfère l'impair', quasi assunto ad *ars poetica* pan-pitagorica della fisica, secondo l'eredità di Poincaré, Duhem e Brunschvicg, contro le formalizzazioni di Couturat o Hilbert o il sostanzialismo di Lavoisier.

16 Critico con tali impostazioni, MURAIL [1984], sostiene le poetiche volte alla coordinazione tra elaborazione intellettuale e *continuum* tra variabili.

17 DUFOURT [1997], III 4; GRISEY [1984]; MURAIL [1984]; VARESE [1980], trad. it. p. 107; ORCALLI [1993], p. 177.

dei silenzi ritmici. In questo, più che ordinare rigidi vettori di figurazioni simmetriche, tale musica dilata nel tempo le singolarità, le biforcazioni, i creodi, gli stadi caoidi e le transizioni al caos del suono.¹⁸

Per altro, anche all'interno di *Itinéraire* le posizioni relative a tali esperienze non saranno affatto identiche. Le visioni fechneriane di Grisey sembrano più vicine all'intuizione di un'unità bioformale schrödingeriana, immanente sia al suono inteso come fenomeno in sé, sia al controllo del suo *degré de changement* che ne incarna la durata, in un'intuibile continuità di mente e natura. Mentre Dufourt sembra porre l'accento sull'elemento sistemico-trasformativo dell'artificialità della scrittura, capace di focalizzare i rapporti tra la spontaneità del simbolico e l'ordine insito nel sensibile, in una qualche continuità concreta tra l'agibilità delle forme e i loro condizionamenti storici. Grisey, in *La musique: le devenir des sons* (1984), evidenzia tre qualità essenziali di tale 'ecologia dei suoni', connesse con quelle qualità dell'aura acustica che traboccano tendenzialmente oltre i limiti della scrittura: tale musica è per Grisey differenziale, liminale e transitoria. La differenzialità emerge nell'integrabilità non gerarchica delle relazioni qualitative tra categorie sonore, ponendo come differenziale il fondamento dell'organizzazione delle tensioni. In questo senso è essenziale a questa musica la liminalità: se il tessuto correlativo diventa percettivamente più libero degli oggetti/funzione correlabili, conciliando causalità locali e libertà complessive, le protagoniste di questa musica saranno le soglie, ovvero quelle zone percettive d'ambiguità parametriche che sfidano categorizzazioni e scrittura storica. Tali iterazioni sono connaturate al dinamismo sonoro, che manifesta come transitorietà l'appartenenza ad un mondo costituito da processi instabili, campi di forze dalla ricorsività semiperiodica.¹⁹

La differenza rispetto ai precedenti atteggiamenti compositivi emerge nella trasmutazione d'ogni dialettica tra norma e natura; dialettica, che caratterizza entro un pensiero d'astratte simmetrie la musica almeno sino a Webern, e che con i seriali sembra avvicinare, attraverso una simbolizzazione volta al-

18 Sul 'silenzio ritmico' in Grisey: qui cap. 2.5; per una prima cronaca sulle teorie del caos: GLEICK [1987]; su processi autosimili e costanze scalari in musica: BENNETT [1998].

19 GRISEY [1984].

l'automatismo sul materiale, un suo stesso superamento sintattico, per un grado zero della scrittura orientante il controllo dei suoi stadi ad una complessità, anche eccessiva, dell'ascolto.²⁰ Tale dialettica s'orienta con *Itinéraire* verso percezioni categoriali di relazioni tra ordine e complessità, a partire da un'interpretazione dei fenomeni sonori intesa ad assecondare le virtualità del suono e disponibile ad una mediazione tra scienza e stili individuali. La musica, grazie all'applicazione della teoria dell'informazione in rapporto alla psicoacustica, secondo le proposte di Abraham Moles, e le esperienze di digitalizzazione del suono di Max Mathews e Jean Claude Risset, accede a una compenetrazione funzionale di ripetizione e differenza. E ciò si mostra in linea con quella dialettica del 'non' che Gastone Bachelard indicava come l'atteggiamento epistemologico di fondo dei nuovi paradigmi scientifici:²¹ lo stesso concetto di suono singolo diventa, per molti versi, meno chiaro, rimandando intuitivamente a una definizione monadica.²² Mentre l'ordine d'ascolto dei suoni naturali, rispetto ai suoni artistici passa dalla differenziazione aristocratica alla complicità reciproca. Si accede insomma ad una struttura dinamica della morfologia, calcolabile in un senso funzionale e vettoriale, per la quale la periodicità matematica prende il posto di un principio formale che intenda le relazioni esperienziali e percettive.²³ Nelle tradi-

20 KRENEK [1984]; per contro, cfr. qui, nota 20 del paragrafo su Schoenberg.

21 BACHLARD [1940] trad. it. p. 66, ipotizza, a partire dall'inseparabilità del concetto di sostanza da quello di energia, un'immagine temporale della sostanza non-lavoiseriana come un 'ammasso' di ritmi, 'energia strutturata, vibrante funzione di un numero del tempo'.

22 La dialettica tra natura e norma è la chiave schoenberghiana su cui ruota la dissoluzione della tonalità. Le tesi di Durutte precludono ad una visione opposta, creativa ed espansiva dell'esodo dalla tonalità, che in *Itinéraire* raccorderà l'esplorazione degli ordini dell'udibile e il mondo informatico, e che nell'intuizione di Tartini *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754), del suono come monade fisica, trova il necessario passaggio da un modello greco-rinascimentale dell'algebra geometrica a un'algebra differenziale, prossima a tale idea dell'armonia. Anche: VARESE [1983, trad. it. p. 74)].

23 ASSAYAG, HANNAPE, AGON, FINEBERG [1996] ribadiscono come la fonologia per Petitot s'estenda ai problemi della codificazione di una notazione nella composizione per computer: "Comment un flux acoustique de nature physique et décrit par des formalismes de type analyse spectrale peut il devenir perceptuellement le support d'une code phonologique de nature linguistique et décrits par un formalisme de type algèbre discrète de traits distinctif binaires?". Tali aspetti evidenziano il convergere in vicende musicali (sino alla *computer music* e

zionali note musicali sonnechiavano ancora *στοιχεῖα* indicali, tesi tra l'immagine percettivamente orientante (e propulsiva) e il segno linguistico-mnemonico, variamente coniugabili a un meccanismo che era, nell'atto d'articolare il testo, tendenzialmente indifferente alla sua sostanza più propria.²⁴ Mentre coi suoni complessi, la scrittura è chiamata a formarsi sul tasso d'informazione e sul grado di preudibilità percettiva del messaggio.

L'universo che così si dischiude rifugge ogni reificazione indotta da qualsivoglia pregiudizio percettivo, anche all'interno delle stesse percezioni acustiche, portando la musica oltre le trasparenze perfette della meccanica classica, verso dilatazioni evenemenziali, intertemporali.²⁵ La rilevanza spirituale dell'estetica s'incontra con un raffinato calcolo degli effetti d'attenzione e di memoria, messi in atto dall'ordine degli stimoli. E questo presuppone una teoria capace di accedere alla comprensione di un'ormai sterminato dominio analitico, che sa estendersi dalle teorie dell'armonia di Rameau sino alle propaggini più lontane della sintesi sonora. La rivoluzione dei suoni complessi rappresenta in questo senso un'espressione dispiegata di quelle stesse componenti virtuali che il pensiero musicale tardobarocco aveva già con Leibniz concepito. A livello estetico, insomma, quanto più si esprime in musica qualcosa

nell'abbassamento della fondamentale oltre l'udibile), dell'infinito matematico e del concetto filosofico di tempo.

24 Una tale interpretazione della scrittura musicale è suggerita da FERRARIS [1996, p. 19] con un cortocircuito tra immagine, traccia, percezione e memoria. Non rispecchia l'aspetto propulsivo differenziante della scrittura, ma n'esprime l'uso storico da cui il secondo Novecento a dovuto emanciparsi. Se per Brahms, o per Hanslick o Fétis, un 'la' acquistava senso entro un'idea convenzionalista o rigidamente metafisica delle tonalità quali ordini gerarchici tra loro alternativi e correlabili, per Mureil invece un *la'* sarà una variazione rapida di pressione nell'ambiente, interna alla banda dell'udibile secondo gradi di periodicità frequenza/ampiezza, di caratterizzazione dello spazio di propagazione e di complessità della forma d'onda, non senza fenomeni di quasiperiodicità, raddoppiamenti di periodo, intermittenze, accessibile al calcolo e al pensiero secondo relazioni tra quantità e qualità, continuo e discreto, infinito e finito, e distinguibile in un tessuto di altezze per il fatto d'avere una frequenza di 440 Hz circa. Sulla teoria nel XIX Secolo: FUBINI [1968]. Su Varèse: VARÈSE [1983].

25 Si potrebbe accostare a questi concetti la nozione fisica di 'percolanza', affrontata da SERRES [1993, trad. it. p. 35)] scatenando cortocircuiti tra *s'écoule* e *percoler*, *mosaïque*, nel senso di un montaggio digitale/continuo, e *musique*, per avvicinare l'etimologia di 'tempo' tra *τέμνω*=tagliare e *τείνω*=tendere al continuo. Un approfondimento di quest'idea, in rapporto al silenzio e al barthesiano 'brusio della lingua', in: GIANSAANTI [1999].

come un tempo in senso non banalmente cronometrico, tanto più esso raffina le proprie transitorie modalità rappresentative, sulle tracce di una creazione dell'udibile sfumatissima e orientata da un inudibile algoritmo generante, variamente intuibile e costruibile.²⁶ Non sorprende, quindi, che il compositore e filosofo Hugues Dufourt, nel suo saggio *Les fonctions paradigmaticques de la musique chez Leibniz* (1995),²⁷ individui in Leibniz l'epicentro di queste problematiche, indicando in esse il raggio di questioni che la filosofia leibniziana sembra porre alla nostra epoca. Per altro, Dufourt propone qui un'esplicita intenzione volta ad evidenziare nello studio di Leibniz quegli stessi elementi che si riveleranno determinanti per le estetiche musicali successive e soprattutto per quelle più recenti.²⁸

Se si deve accogliere il presupposto di Deleuze secondo il quale al pensiero scientifico inerebbe la sfera delle funzioni, al pensiero logico la riduzione in funzioni dei concetti e al pensiero artistico la costituzione di durevoli blocchi di sensazioni,²⁹ si potrebbe allora dire che questo presupposto sembra operare, in *Itinéraire*, ad una definizione della musica come arte/scienza. In particolare in Dufourt tale presupposto sembra venire integrandosi, al di là dello stesso Deleuze, a una più positiva e sistematica intenzionalità storica, in uno sforzo creativo/trasformativo che sappia estendere il proprio raggio d'azione all'intero campo di responsabilità del comporre. Tale raggio s'irradia qui a ventaglio, in uno spa-

26 ORCALLI [1996], pp. 124-125, rimanda, nello studio di Durutte, ad una realtà unica dell'assoluto, strutturata secondo le condizioni del tempo, del numero e del ritmo nell'opposizione pitagorica tra limitato e illimitato. Per un rapporto con il pitagorismo: DUFOURT [1991], (III.1.).

27 DUFOURT [1995].

28 SERRES [1982]; DELEUZE [1988]. Le riflessioni di Deleuze sulla sintesi ideale delle differenze, in *Différence et répétition* [1968], trad. it. p. 229, possono orientare i riferimenti a Hegel e a Adorno del saggio di Dufourt. L'hegelismo su cui Adorno aveva costruito la sua sociologia critica è per Dufourt un'altra precondizione storica, necessaria ma non sufficiente per questa svolta nel panorama musicale. Ciò che Adorno per Dufourt sembra non aver sviluppato è l'universale concreto di Hegel nei suoi rapporti con la differenziazione. Tale incompletezza deriverebbe da un insufficiente sviluppo delle potenzialità dell'esperienza nella mediazione tra particolare e universale, evidenziabile attraverso un ritorno alle questioni leibniziane ancora aperte. DUFOURT [1995], p. 38. Per i rapporti con Adorno, Marx, Hegel: DELIEGE [1995].

29 DELEUZE- GUATTARI [1991].

zio che va dal porsi costruttivo del concetto di composizione all'istituirsi come durata del percolato acustico, in conformità ad un'*objectologie* del suono che sappia comprenderne il calcolo, l'interpretazione simbolica e l'incisività critico-ideologica.³⁰ E, a fronte di un'aspra critica alle componenti aristocratiche della sua dialettica, Dufourt mantiene in questo senso aperto un esplicito confronto con Adorno, in quanto garante, meglio di Deleuze, di una qualche unità dialettica tra Storia e Materia, seppure gli si riveli subito, appunto, anche hegelianamente inibito di fronte alle esperienze coeve del costruttivismo epistemologico, della scienza stessa e della democrazia. Mentre Adorno, col dinamico platonismo con cui Hegel sviluppa l'esperienza della natura, rischia di costituire un argine contro le ricerche musicali dopo il 1945 e contro le questioni poste dal neopositivismo epistemologico contemporaneo, Dufourt, attraverso la riconsiderazione della mediazione hegeliana nell'universale concreto, intende costituire l'occasione di un realizzarsi delle 'sintesi delle differenze', in parte predisposto dalla filosofia di Leibniz e risolutivo per l'intelligenza delle incidenze materiali del suono *nella* storia, oltretutto della storicità intrinseca *nel* materiale sonoro.³¹ In Dufourt sembra emergere una funzione di mediazione delle forme simboliche che tende a ricondurre ogni sintesi di questo tipo sul fronte dell'azione storica, costituita da quel tratto dialetticamente genetico/conflagrativo (per Adorno residuale, per Dufourt forse più bergsonianamente sorgivo), che sia in grado di porsi criticamente tra condizioni storico-sociali e tensioni liberanti un tratto virtuale, espressione estranea a qualsivoglia metafisica contemplativa.³² Tale mediazione, nel passare all'universale concreto dello stesso universo logico che la costituirebbe, sembra ricondurre le indagini centrifughe di Deleuze ad un senso storico più unitario. Essa mira più alla poiesi simbolica

30 Dufourt dedica *Musique, pouvoir, écriture* a François Dagognet.

31 DUFOURT [1995], p. 37.

32 Dufourt trae da Varèse, in un senso discusso anche da Schaeffer, la possibilità di concepire la 'composizione coi/nei suoni' in termini di campi/linee di forza, nei modi propri al concetto di 'spazio pieno'. D'altro canto, affronta il tema del sublime simbolico in Adorno, rispetto a Kierkegaard e a Nietzsche, come incontro tra il continuo così implicato e le sue qualità significanti, in relazione a un primato non ingenuo della percezione sulla concezione, a una valenza sistemico-discontinua della mobilità dei paradigmi scientifici che influenzano l'arte, a un'agire ideologico-sociale delle conversioni così possibili (vedi anche: DUFOURT [1991], 'Introduzione').

che all'indagine archeologica o alla critica dei dispositivi di pensiero;³³ e ciò, comunque, non senza il rischio di risolvere nell'ambito del pensiero che più apertamente li rifiuta (Hegel) quella stessa filosofia in cui i principi della logica classica assurgono a verità di ragione (Leibniz). Così Dufourt sembra sondare, insomma, l'aderenza storica ed epistemologica dell'analogia adorniana secondo cui "il rapporto delle opere d'arte con la società è paragonabile alla monade leibniziana".³⁴

Per altro, il passaggio dalla calcolabilità del percepibile alla totalità storico-dinamica in cui risulterebbe immerso sembra dover implicare, qui, non solo una qualche paradigmaticità quasi-scientifica della musica, secondo l'efficacia percepibile di una formalizzazione che totalizza lo spazio acustico, ma anche una qualche sua simbolicità temporale, sintesi di tante differenti concezioni del tempo sviluppate nel Novecento dalla musica più radicale. L'espressione e la costruzione compositiva entrerebbero in rapporto con le biforcazioni e le instabilità dei processi sonori, nell'avventura dei quali sono progettabili forme parimenti dinamiche ed epifaniche, e sono intuibili strutture connettive e segnico-simboliche con cui intercettare, tra libertà e destino, momenti di una memoria creativa, capace di tradurre l'esperienza del tempo oltre l'estensionalità sequenziale d'ogni segno convenzionalmente inteso, verso una coscienza percettiva del tempo come dimensione 'caosmica', libera dalle rigidità più tipiche di concetti classici quali 'idea' o 'caos'. E mentre per Grisey entrare in rapporto con tale *chair du temps* può voler dire scrutare nell'intima processualità dell'evento sonoro tratti preudibili, cogliendone il tessuto cosmico nella sua forma/istante, per Dufourt tale esperienza del tempo può cogliere allo stato nascente l'atto di trasformazione sistemica implicato nel comporre, ovvero il nucleo creatore che sappia attraversare armonicamente gli interregni tra le normatività del comporre e la mobilità del sensibile sonoro.³⁵

33 La distanza di Dufourt da Foucault sembra ritentare fattori di stabilità inerenti alla storia, al di là d'ogni astoricismo strutturalista. Dufourt, mettendo in relazione Foucault a Nietzsche, innesca una dialettica tra simbolo e storia, riferita, tramite Nietzsche, ad Adorno: DUFOURT [1991], trad. it., p. 331.

34 DUFOURT [1991], trad. it. p. 65; ADORNO [1962], trad. it., p. 252, e [1970], trad. it., p. 302, trad. fr. (1989), p. 231] discute l'analogia, indicando nell'idea di 'opera come monade' l'indeterminabilità d'attivo 'centro di forza' e di *res* percepibile (non essendo la monade, per Leibniz, una *res* passiva, ma *agens*, una sostanza).

35 GRISEY [1984], pp. 101-115; DUFOURT [1991], trad. it. p. 203-205 e [1995], p. 21.

Ed è in quest'ottica che Dufourt affronta tali nodi leibniziani, attraverso otto domande principali, di natura diversa ma tutte integrate dalla stessa struttura analogica del pensiero leibniziano. In questa parte del lavoro, quindi, la discussione sulle poetiche di *Itinéraire* procederà attraverso una ricognizione filosofica e una ricontestualizzazione di tali domande, riferite essenzialmente alle tematiche del tempo. Un nucleo difficile di queste tematiche riguarda la collocazione del pensiero leibniziano in rapporto alla funzione del numero e all'insorgenza del simbolo/segno musicale. Attraverso un'interpretazione della sintesi di *Itinéraire* relativa alla questioni del tempo musicale, tale difficoltà verrà indagata sulle tracce di un isomorfismo mente/corpo (cap.2.4) e sullo sfondo di una rappresentabilità discreta di mondi indefiniti rispetto a un'idea di natura infinita (cap.2.5/2.9). Si suggerirà così quella specificazione dell'estetica musicale che costituirebbe l'ambizione prima di quest'indagine sul tempo, in quanto precognizione, protensione e pre-espressione dell'infinito e del continuo (oltre l'immagine e il linguaggio). Essa è ritraibile lungo l'arco che connette le catastrofi categoriali della percezione a quella logica costruttiva che ne sappia intendere le instabilità nel tempo, per un orientamento estetico che n'esprima la duplicità anfibolica, fra memoria e libertà, e che la riproponga all'interno di una sua concreta praticabilità:³⁶

36 DUFOURT [1995], p. 39, secondo le premesse poste da p. 37.

Les questions que pose la philosophie leibnizienne à notre époque se résument à huit énoncés:

- 1) Quels sont les rapports du calcul et de la pensée pour un réalisme épistémologique?*
- 2) Que signifie une esthétique formaliste qui dispose, pour la première fois, du domaine immense des fonctions analytiques?*
- 3) En quels termes se posent, de Leibniz à l'école de Marburg, les rapports de l'art et de la science?*
- 4) Quel est le statut d'une esthétique pour une ontologie formelle?*
- 5) Comment s'est opérée en Allemagne, chez Leibniz et ses successeurs, la transformation de la théorie néoplatonicienne de l'intellect divin en une esthétique fondamentale qui se distingue, de par son ampleur et sa profondeur, de par les connexions de principe qu'elle établit avec toutes les autres formes d'activité spirituelle, des esthétiques sensualistes et socialisées pres aux philosophies anglosaxonne et française?*
- 6) Comment le calcul infinitésimal a-t-il permis de fonder une psychologie de l'inconscient?*
- 7) En quoi la doctrine leibnizienne de la substance permet-elle une transition sans ropture de l'esthétique classique - totalité spirituelle d'esprit cartésien - à l'esthétique des Lumières?*
- 8) En quoi la scientia generalis des formes de pensée que propose Leibniz au titre de prologemant de son calcul différentiel permet-elle de fonder un pluralisme et de restaurer l'unité du sensible et du concept, brisée par Descartes; d'abolir la séparation cartésienne de l'universel et du particulier?*

ARS ET SCIENTIA: MUSICA E ACUSTICA

...exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Lettera 154 a Goldbach*, 1712

L'interazione tra strumenti elettronici e non-elettronici è frequente nella produzione di *Itinéraire*, da brani come *Clov et Hamm* (1973) di Lévinas o *Saturne* (1979) di Dufourt a *Allégories* (1989-1990) di Mureil.³⁷ Tale interazione è una delle competenze dell'elettronica dagli Anni Settanta anche in virtù della rappresentazione spettrografica, resa più precisa dalla allora neonata *computer music*.³⁸ I computer ad alta velocità, mentre approssimano modalità d'articolazione tali da poter interagire in tempo reale col suono strumentale, vengono offrendo approfondimenti analitici e facoltà di sintesi da tempo ricercate, a fronte di un'estensione nei regni della continuità tra suono e rumore. E i problemi che ne derivano sono inerenti alle caratteristiche formali del suono, alla sua continuità analogica e a una sua mobile discretizzazione. Perciò la prima domanda che Dufourt vede posta dalla nostra epoca al pensiero leibniziano - *quels sont les rapports du calcul et de la pensée pour un réalisme épistémologique?* -, concerne anche la possibilità di una congruenza tra calcolo e creazione. Percezione e calcolo del suono inseguono una mediazione che il pensiero di Leibniz sembra poter fornire. Solo nella possibilità di un calcolo dell'ordine del sensibile, conseguente alla separazione del calcolo differenziale dalle grandezze infinitesimali, sarebbe dato rispondere alla realtà formale del suono.³⁹ Che poi un tale calcolo (*numerare*) riguardi il fondo della coscienza (*animus*), secondo la definizione leibniziana della musica, essendo a tutti gli effetti inconscio (*nescientis se...*), non esclude ed anzi implica, per la *scientia generalis*, la pos-

37 DUFOURT [1991 (1997)], III, capitolo 2 e 'Conclusiones'.

38 Per una ricostruzione storica degli inizi della musica elettronica e informatica: PRIEBERG [1960 (1962)]; GENTILUCCI 1975 (capitolo V); POUSSEUR (a cura di) [1976]; VIDOLIN [1989]; per uno sguardo tecnico complessivo: DEL DUCA [1987]; DI SCIPIO (a cura di) [1995].

39 DUFOURT [1995], in particolare, il riferimento a Parmentier a p. 39.

sibilità di renderlo conscio con i mezzi dell'analisi, rimandando allo sfondo estetico l'infinito percepibile, e interpretabile, e mediando ragione e sentimento.⁴⁰ Per altro, Leibniz è anche ambiguo nel determinare i rapporti tra realtà e calcolo, nella misura in cui li vorrebbe ordinati secondo una gerarchia che sia pure creazione. Egli non specifica⁴¹ se la musica possa solo scoprire ordini di impossibilità nel soggetto o se sia ben più in grado d'inventare nuovi usi dei rapporti di possibilità, comportando una qualche sintesi creativa delle differenze al di là d'ogni intelligenza analitica.⁴² Compossibilità e impossibilità dei mondi possibili, inerenti l'uno allo spazio e l'altro al tempo, sono fondati sui principi di identità e di non contraddizione, cui si ordina logicamente il principio di ragione.⁴³ E a tale principio sono pure riconducibili l'atto creativo e la creazione stessa, nell'ordine del calcolo intuitivo inteso al meglio

40 LEIBNIZ (a Goldbach, Hannover, 6.10.1712), in *Epistolae ad diversos* [1738-1742]. Se Leibniz è uno dei precursori della teoria del parallelismo psicofisico fondato su l'armonia prestabilita che presuppone una separazione tra intelligibile e sensibile, è pur vero che la sua idea di continuità mostra contatti e modalità di relazione tra i due ordini, permettendo a FUBINI [1968] di esprimere i nessi tra Leibniz e il Diderot dell'estetica della natura come *cris animal* (p. 48), per cui la sensazione è "l'unico modo per raggiungere la ragione stessa" (FUBINI [1976], p. 146).

41 DUFOURT [1995] p. 37.

42 Il passaggio dalla logica alla creazione divina e alla creazione umana come libertà, tra esistenza e virtualità, riguardante i temi della *Teodicea*, è discusso da MATHIEU [1991], p. 68, a partire dal *De veritatibus primis*, evidenziandone la componente araba ed ebraica, e la duplice componente di governo degli spiriti e di governo della natura: come anticipazione dell'infinito in atto, non dato da Leibniz se non come intuizione e 'grazia' sempre parziali, che nella grazia piena di Maria trovano il loro punto insuperabile, esprimendo un tema che, da J. Mair a Duns Scoto arriverà all'idealismo e il romanticismo tedesco. Tali temi entreranno nell'estetica della creazione come composizione e memoria, sino all'idea di contemplazione in DELEUZE – GUATTARI [1991], p. 223. DUFOURT [1991 (1997)] (II, IV) li pone nel quadro dell'integrazione agostiniana delle radici greco-ebraiche dell'Occidente.

43 Sui fondamenti dello spazio e del tempo antinewtoniani nell'epistolario tra Leibniz e Clarke (1715-16): RUSSELL [1900 (1971)]; COUTURAT [1901]; CASSIRER [1902 (1986)]; per altro (MEO [1998], pp.17-40), a parte Couturat, gli altri estendono l'analisi oltre quest'unico evento polemico. MATHIEU [1991] sottolinea il passaggio dall'idea del tempo/spazio, contro la definizione newtoniana di *sensorium Dei*, all'idealismo kantiano come forma trascendentale dell'intuizione sensibile.

e dell'esistenza attiva del migliore dei mondi possibili.⁴⁴ In questo senso, non è illegittimo sottolineare, come fa Hegel,⁴⁵ le contraddizioni su cui si basa l'affermazione di un Dio dell'armonia che sia parimenti la regola dove confluirebbero tutte le contraddizioni. Sarebbe forse il luogo di consonanza dove confluirebbero tutte le dissonanze, avendo, come per molti versi avrà, la stessa prospettiva, complessa e antinomica, che avrà il pensiero dell'infinito dopo Leibniz.

Quel che importa è il darsi di una congruenza tra calcolo e pensiero che sia funzionale all'agire storico della creazione come unità nella varietà, invarianza nel cambiamento, sapendo comporre il sensibile in modo conforme a un realismo dei processi autosimili, degli stadi caoidi non-lineari e dell'energia potenziale cinetica.⁴⁶ Tale congruenza è il punto di convergenza in virtù del quale l'atto compositivo può ristrutturare, attraverso gli artifici della scrittura e della simbolizzazione, totalità sintetiche in senso innovativo. La composizione così intesa agisce tanto più storicamente quanto più si concentra sui problemi tecnici e teorici. E in questo senso la domanda leibniziana relativa alla pensabilità e al calcolo del reale è memore di un retroterra pitagorico ritrovato nell'era di Rameau, e che il neoserialismo rischierà

44 In *Les principes de la Nature et de la Grace fondés en raison* §10 Leibniz sancisce il nesso tra creazione e possibilità logico-metafisica, ma è ai §§14 e 15 che l'analogia tra Creazione e atto morale-creativo è posta nell'ambito che dall'inconscio va al rispecchiamento del finito in Dio, secondo l'immagine del rumore del mare composto dai rumori particolari di ciascuna onda e della *σύμπνοια πάντα* come mare interno alla monade e specchio del tutto. Ancor più suggestiva è la pagina analoga del *Discours de Métaphysique* §33. Il nesso con l'idea leibniziana del tempo trasferirebbe sul piano acustico la *comparatio* del *Pacidius Philaleti* 1676 secondo cui la divisione del continuo non è paragonabile alla sabbia in granelli, ma alla carta o alla stoffa in pieghe di numero infinito, paradigma delle problematiche della *computer music* (LEIBNIZ (Couturat) [1988], p. 615).

45 HEGEL [1825-1826], trad .it. 2009, pone il problema, non senza riconoscere, come farà Cassirer, l'importanza della nozione d'attività, quale differenziazione in un'unità. Il molteplice è una rappresentazione nella monade e il distinto è insieme superato, ossia determinato come unità, secondo un'intellettualità dell'universo che dà vita allo sviluppo discorsivo del reale/razionale. Le critiche di HEGEL [1992 (1996)] (*Enciclopedia* §194) a Leibniz riguardano il suo oscillare tra Platone ed Aristotele, tra sospensione del principio di contraddizione e logica, e l'immediatezza dell'identità tra uno e molteplice, che porta Leibniz alla 'contraddizione perfettamente sviluppata'.

46 DELEUZE - GUATTARI [1991], trad. it., p. 216, traggono da SERRES [1982], (I) p. 111 e pp. 120-123, l'idea di una pluralità di vagli infracoscienti, che dal caos passano attraverso stadi caoidi.

di neutralizzare per una fondazione formale dell'universo logico della composizione.⁴⁷ La congruenza di calcolo e pensiero era, infatti, l'essenza del pensiero musicale antico, anche se le proprietà della differenziazione, esprimendosi nella contemplazione e nel mito, mostravano una naturale indifferenza rispetto alla allora ignota idea di creazione. L'età moderna⁴⁸ rielabora tale congruenza negli ambiti segnati dal bergsonismo e dalla svolta informatica del secondo Novecento, riconsiderando le radici del λόγος/γνώμων musicale, alla luce d'una concezione dinamica del suono che s'articola secondo quella riedizione del mito del *Golem* che consegue all'avvento nella musica dell'informatica.

Armonia del tempo

L'orecchio del soldato alla catapulta, che, come spiega Vitruvio, studia le altezze tra le due ali della corda vibrante per orientare la direzione del proiettile, così come lo studio della collocazione dei vasi risonatori nello spazio acusticamente orientato del teatro, mostra a quale funzione tecnica potesse giungere per gli antichi l'algebra geometrica applicata al suono. La discriminazione degli intervalli nella scala pitagorica, fondata sulla successione delle quinte piuttosto che sulla produzione dei suoni armonici (in rapporti superparticolari relativi alla forma $(n + 1) / n$, in cui n abbia il valore dei naturali in successione), è volta a produrre armonia tra principio determinante dell'unità e principio d'indeterminazione della dualità.⁴⁹ E tale armonia s'estende dal tecnico al sacro, passando attraverso una metrica delle

47 TATARKIEWICZ [1960 (1984)], III, coglie il pitagorismo in Leibniz e la novità dell'inconscio e del *presque rien*, poi in Baumgarten, riconoscendo in questo l'aspetto più vivo in Leibniz, insieme all'epistemologia non vincolata dalla trasparenza percettiva della forma-tempo. MATHIEU [1991], p. 78; MEO [1998] p. 18; ORCALLI [1996].

48 Ciò avviene attraverso il pitagorismo di Keplero, il postcartesianesimo di Leibniz, una serie di teorici legati a Rameau e, poi, all'idealismo post-kantiano, sino alle armonie trascendenti di Durutte, alla psicoacustica di Fehner, alla fisiologia di Helmholtz e al magnetismo di Schelling. ORCALLI [1996], p. 37.

49 DUFOURT [1991 (1997)] III, cap. 1 e [1995] e i rimandi a: BECQUEREL [1926]; NEUGEBAUER [1957]; TANNERY [1902]; DESANTI [1972]. Sul lato tecnico di questi saperi: framm.10 Schol. Plat (Phaed. 108 'L'arte di Glauco'); su Ippaso: PASQUINELLI (a cura di) [1976] p. 104 e n. 5. E, ancora: DUFOURT [1999].

altezze che risponde a principi di proporzionalità e rapportabilità, e che rimanda la tecnica presso i limiti dell'intuizione sensibile. Se la distinzione stoica secondo cui “maxime in architectura haec duo insunt: quod significatur et quod significat”⁵⁰ pone la musica, per Vitruvio, sul versante del *significato* dell'architettura, ovvero sul versante della *ratiocinatio* finanche morale e sapienziale, nulla esclude una sua concreta efficacia nelle *proposita res* della *architecti scientia*, l'aspetto cioè *significante* di essa, tale da far supporre una concreta anima musicale nell'architettura antica. L'orecchio, guidato dalla discriminazione d'unità commensurabili nel continuo dal grave all'acuto e formatosi su canoni geometrici, può intendere relazioni fisicamente presenti là dove l'occhio non arriva.⁵¹ L'esempio del teatro in Vitruvio, in quanto parte dell'ellenizzazione della cultura romana,⁵² mostra le componenti pratiche delle relazioni tra μάθησις, ἄρμονία e τέχνη, in virtù delle quali l'incontro di κόσμος, λόγος, e νομός porta a una convergenza di miti e discriminazioni, prossima a una πόλις dell'uguaglianza e della reciprocità,

50 VITRUVIO (trad. it. Migotto) [1993].

51 DUFOURT [1995] cita MIHAUD [1900]: "Les Pythagoriciens se trouvent énoncer des propositions qui ne gardent plus la trace de l'origine concrète des quantités spécifiquement diverses, d'où par conséquent la différenciation qualitative a tout à fait disparu, où l'hétérogénéité de l'intuition sensible s'efface devant le nombre pur". DE PAOLI [1988], nel ribadire la puntualità della descrizione, in Cassirer [1923 (1961)] e [1925(1984)], pp. 28-38, del pensiero pitagorico del numero, anche a proposito del rapporto al numero mitico e ai numeri sacri, a fianco della meno ottimistica (quanto alle valutazioni) analisi di Husserl, non trascura, per altro, l'aspetto religioso evidenziato da JEAGER [1953 (1982, pp. 35-52)]. Per le connessioni tra tecnica, pensiero e magia: VERNANT [1971 (1978)] cap. 4.4. "Selon la tradition pythagoricienne, - dice Dufourt - la science des sons ne relève pas de l'ouïe, mais du travail de discrimination de l'esprit". E l'astrazione numerica, in questo tende a superare la percezione, non solo l'occhio. Per altro, il modello di tale superamento rimanda ai limiti del pensiero tecnico antico (VERNANT [1971 (1978)] cap. 4.4.) che si decide, tra φανερά e ἄδηλα, sulla base di un λογισμός che va oltre l'ἐμπειρία, e la cui dialettica principale è tra cose visibili e cose invisibili (GERNET [1956]). In epoca più tarda, Teofrasto, già influenzato dall'empirizzazione della teoria, dovuta ad Aristotele e Aristosseno, indicherà nell'udito il senso più raffinato, a riprova delle emozioni che procura (FUBINI [1976]). COLLI [1982], par. 253 p. 324, sul concetto aristotelico di συνεχῆν (continuo) e ἄπειρον (infinito) e sull'idea pitagorico-platonica della δυάς/ἄπειρον, che rimanda all'ἀρχή come contatto non-dato, relazione sfuggente, monadica, più che atomistica, raggiunge una chiarezza che sembra anticipare, per certi versi, argomenti utili circa la polemica antileibniziana.

52 COMOTTI [1979].

che irradia i propri canoni a musica, pittura e architettura, tra espressione e calcolo. E tale convergenza, in particolare nel pitagorismo, oltrepassa la contrattazione dei mortali rimandando a una sfera aristocratica, sciamanica, mistica. Calcolo e pensiero governano il reale come θεῖος e come ἐπιστήμη, in equilibrio su un ἄπειρον da cui sorge - come una mediatrice misteriosa - l'algoritmica del numero.⁵³

Non si tratta d'intendere aristotelicamente le funzioni sensibili dell'orecchio e loro soglie, né di determinare le caratteristiche del suono, ma di distinguere un suono 'musicale' dal disordine naturale dei rumori a partire da una geometrizzazione dell'ascolto che si avvalga, in prima istanza, della visione geometrica dei rapporti tra le corde, per estendersi all'ascolto degli intervalli, ed esprimere una sapienza 'oltre la visione', secondo un impianto ancora orfico o dionisiaco, ma espresso razionalmente in virtù del calcolo.⁵⁴ All'orecchio è consegnato uno spazio compreso tra contemplazione ed efficienza, già inteso alla *natura rerum*, là dove l'occhio ancora viene meno, a patto che sia possibile un qualche processo di discretizzazione della continuità discordante della natura. Da qui alla speculazione relativa all'*harmonia mundi*, alla *musica mundana* e quindi poi all'*anima mundi*⁵⁵ o al passaggio, infine, dalla

53 COLLI [1982], par. 156 p. 199. La dialettica visibile/invisibile si sviluppa nell'ambito del pitagorismo in senso diagnostico. Il medico Alcmeone è ricordato da SNELL [1963 (1963)] (VIII), come discriminare, in questa dialettica, tra sapere umano e sapere divino, secondo il rapporto congetturale e/o speculativo-simpatetico tra visibile e invisibile, base per una terapia dell'equilibrio, rispecchiante un'ideale protodemocratico tra parti del corpo e istinti (PASQUINELLI (a cura di) [1976], p. 100 e n. 1; VERNANT [1971 (1978)], 1978 cap. 3.4.). Secondo Giamblico, Pitagora chiama 'medicina' la purificazione catartica della musica (DIELS – KRANZ [1951 (1954)] 58D1). Per i rapporti tra Grecia e struttura democratica: ancora VERNANT [1971 (1978)]. Su ἄπειρον e algoritmo: ZELLINI [1980] e [1999].

54 ARISTOTELE *De anima* in *Opere* II 8 [1994]; per i rapporti tra Pitagorici e Orfici, e il loro rapporto con la πόλις e col mondo delle ombre, connesso con questo salto nell'invisibilità: ROHDE [1890 – 1894] (1982) e DETIENNE [1977].

55 ARISTOTELE *De Caelo* B9.290 b in *Opere* III [1994] rimanda il sistema connettivo che salda tale complesso di credenze, ad un tempo religiose, magiche, astronomiche, etiche, mediche e tecniche, a un metodo induttivo, che tende a prescindere dalla risposta empirica e comune agli elementi pitagorici permanenti in Platone, nello stoicismo e nel neoplatonismo (FUBINI [1976], pp. 21-22). Per altro è pur vero che tale attenzione è una prerogativa peculiare di Aristotele, non condivisa dalla totalità della filosofia precedente e da molta filosofia successiva (VEGETTI [1996]), nemmeno pienamente dall'epicureismo.

rerum natura epicurea alla stoica *natura deorum* basta un'eco di sacralità. Alla geometria corrisponde nelle vibrazioni un'invisibile e quindi arcana, *συμμετρία* del tempo, cui sia riferibile una corrispondente architettura spazio-temporale.⁵⁶ E mentre il passaggio dal calcolabile all'udibile è nell'ordine sintetico del religioso (*Aion/Hestia*),⁵⁷ il passaggio dall'udibile al calcolabile è nell'ordine analitico del tecnico (*Kronos /Hermes*). Il suono per l'orecchio antico, insomma, nella misura in cui è pensabile, calcolabile e pur gettato oltre il visibile, è, nel pieno della sua razionalità, tendenzialmente mistico, misterico, strutturalmente religioso e potenzialmente astronomico, *mondano*.⁵⁸

L'armonia, nel *Filebo* (17,D), rammemora la commensurabilità ideale tra piccolo e grande e la compatibilità integrante di commensurabile e incommensurabile, l'esistenza autentica della parte per il tutto e la totalità sintetica di molteplice e Uno, in un'intuizione immediata dell'*αἰών* come forma originante e gerarchia eterna del Bene. Tali proprietà dell'armonia riguarderanno, con il Neoplatonismo, le sfere celesti, e solo in pallida copia la sfera dei suoni percepibili.⁵⁹ In *Musique, mathesis et crises de l'Antiquité à l'âge classique* Dufourt approfondisce l'aspetto spirituale e matematico della musica antica, nei suoi rapporti con il ribaltante pensiero moderno della creazione e del tempo.⁶⁰ Un millenario passaggio

56 PLATONE, *Timeo* 87c, *Filebo* 64 d-66b, fa consistere il bello nella *συμμετρία*. MEO [1998, p. 61] osserva: "...il termine, che per altro proviene a Platone da una tradizione già consolidata, è usato in realtà come determinazione brachilogica riassuntiva in sé una vasta gamma di qualità esteriori esteticamente apprezzabili: proporzione, equilibrio nei rapporti, forma, misura, unitaria compiutezza. Risulta così fissata, fin dagli albori della meditazione filosofica sui temi estetici, quella duplice definizione, metafisica ed empirica, del bello che contrassegnerà tutta la sua lunga e fortunata storia di concetto-chiave di un'estetica non ancora consapevole di se stessa in quanto disciplina autonoma". In senso matematico, DUFOURT [1995] rimanda a WEYL [1952].

57 VERNANT [1971], 3.1. Sul taglio matematico di questi temi, Dufourt cita MUGLER [1969].

58 Il *somnium Scipionis* del *De republica* di Cicerone, saldatura di elementi stoici e pitagorici, mostra un uso del *verbo intueor* correlato al deduttivismo come capacità di vedere la costruzione architettonico-temporale del cosmo, oltre l'empirismo. L'idea della visione onirica come traccia divina è anche epicurea.

59 FUBINI [1976], cap. III, I.

60 DUFOURT [1995], riferendosi al mondo antico: "La musique, qui n'est pas un art du temps, consiste au contraire à s'affranchir du flux sensible, des réalités déficientes et imparfaites pour se tourner vers l'ordre logique du Bien. ... L'office de la musique est de détourner l'âme de l'illusion et de la fiction des réalités temporelles livrées

si compirà da una discretizzazione dei rapporti intervallari, basata sull'algebra geometrica, ad un'analisi algebrica propriamente detta, tesa ad una costruttiva e progressiva integrazione delle dissonanze. Ma, come Dufourt sottolinea in *Le origini greche del concetto di armonia*,⁶¹ nel calcolo delle medie aritmetiche, geometriche, armoniche e dei loro rapporti la cultura antica ribadiva, al di là dello stesso platonismo, una nozione intelligibile di armonia tra "unità assoluta e pluralismo esclusivo di ogni relazione", in cui il pensiero ritrovasse la legge dell'ordine nelle cose, la consistenza della loro impermanenza e il fondamento del tempo in senso eracliteo. E, se la metafisica opporrà al tempo l'eterno, sarà per risolvere un'anfibologia che la prima nozione d'armonia avrebbe piuttosto inteso cogliere, quale cifra di un primato della follia proprio nel suo dispiegarsi come λόγος.

Razionalità del mondo e realtà del suono

Sotto l'effetto dell'idea ebraico-cristiana di Creazione, l'età moderna compirà un ribaltamento a favore dello squilibrio e della speranza, della temporalità e dell'azione, del miglioramento e della storia, dell'infinito e dello zero. Tale ribaltamento, che sfilaccerà in lento progresso i destini della scienza del suono e della creazione musicale, è connesso alla meditazione agostiniana sul tempo, che per la musica non mancherà d'avere una risultante per nulla contemplativa.⁶² Il risultato sarà nell'ordine di una progressiva neutralizzazione ontologica dell'ascolto e di una correlata astrattizzazione del creare ad opera della nascente scrittura musicale; e questo, nel mentre la musica, con Johannes de Grocheo,⁶³ perderà il suo estatico rimandare a una corrispondente musica delle sfere. Mentre, a partire dall'invenzione della scrittura diastematica di Guido D'Arezzo, nel XI secolo, cambia la relazione tra segni e struttura⁶⁴ in

a elles-memes et de laisse transparaitre, a travers le temps, l'harmonie des réaliées éternelles".

61 DUFOURT [1999], su Filolao, legato ad Eraclito ed Empedocle (cfr. qui: Conclusione).

62 DUFOURT [1995] (II.1), e [1991 (trad. it. 1997)], II 4; sulla storia dello zero: ISRAEL [1999].

63 Sul *De Musica* di Johannes de Grocheo: FUBINI [1976], p. 102.

64 RICO [2004].

direzione di una costruibilità sempre più astratta dello spazio compositivo, lo studio dello spazio sonoro s'incamminerà verso quello stesso processo di scientificizzazione che coinvolgerà l'intero ambito del sensibile, incrinando i vincoli di concordanza tra udibile e trascendente. Il richiamo al pitagorismo in Zarlino, Mersenne, Cartesio, Keplero o Rameau riferirà d'un più autonomo codificarsi della teoria, sino al costituirsi del sistema tonale, quale secolarizzazione musicale del pitagorismo o altrettanto musicale 'rivoluzione copernicana'.⁶⁵ Il nuovo approccio è sancito dalle mediazioni tra meccanicismo e pitagorismo, verso quella che Saveur chiamerà l'acustica', mentre lo spazio delle altezze passa da una prima categorizzazione di relazioni rispetto a una nota scelta a una specificazione categoriale attorno al basculamento intercategoriale dell'intervallo di terza minore o maggiore nell'accordo.⁶⁶

L'imporsi nel Seicento della melodia accompagnata e della pratica del basso continuo, che porterà la vocalità a circondarsi delle sonorità strumentali in rapido progresso, sembra coincidere con il compiersi di una stagione di ricerche acustiche segnata in senso meccanicistico dalla divisione matematica dell'ottava ad opera di Cartesio e Beeckman. Il 'meccanismo' entra nella musica anche in seguito a un periodo d'empirismo dell'acustica che ha avuto il suo riferimento nelle teorie di Vincenzo Galilei. Per altro le teorie razionaliste del Seicento, come quella di Kircher, sembrano contrapporsi a tale empirismo, cercando di orientare il pitagorismo (originariamente ignaro d'una qualche scindibilità tra fenomeno fisico e percettibilità) a un meccanicismo razionalista innatistico. In questo quadro, l'estetica musicale di Leibniz non sembra costituire, a prima vista, un reale elemento di novità. Il suo debito con le teorie del fondamento numerico di Kircher e il suo interesse marcato per la nascente scienza acustica sembrano tradire, nella loro apparente eterogeneità, una qualche incertezza d'orientamento. La musica potrebbe apparire come una metafora corretta della dinamica newtoniana e dell'armonia universale, ma la natura complessa del meccanicismo leibniziano allarga alla musica un'infinita calcolabilità del sensibile, che oltrepassa le contraddizioni apparenti tra i razionalismi e gli empirismi di allora, e fa a tutti gli effetti

65 FUBINI [1976], cap. 6; DUFOURT [1995].

66 ASSAYAG, HANNAPE, AGON, FINEBERG [1996].

della musica, secondo Dufourt, “harmonie en acte”.⁶⁷ E oggi la sua adesione alle teorie coeve potrebbe ricondursi all’evenienza di una mera condizione storica, superata dalle potenzialità del suo stesso sistema, che molto sembra dire proprio sull’orizzonte sfuggente del post-tonalismo e del post-serialismo.⁶⁸

Si dibatte ancor oggi⁶⁹ attorno all’influenza delle teorie pitagoriche sulla visione leibniziana della musica; ed è probabile, stando a Dufourt, che la sua conoscenza delle basi matematiche delle teorie musicali antiche (origini tradizionali della stessa geometria analitica di Cartesio e del leibniziano calcolo infinitesimale) abbia comportato un contatto con queste teorie. Per altro, come osserva Bailhache, egli pensa la natura piuttosto in termini di modelli meccanici che in termini strettamente pitagorici; termini rimandanti a principi radicati metafisicamente oltre l’estensione matematica.⁷⁰ Tale affondare metafisico non è in *immediata* continuità con la natura, se non a livello di un approccio analitico, tanto più preciso quanto meno è estendibile, oppure a livello di percezione sensoriale capace di intuire la continuità/totalità del reale, ma solo in un senso ‘confuso’ o ‘inconscio’. E questo è sufficiente a indicare le potenzialità del pensiero leibniziano, in contrasto con le fattualità delle pratiche e delle teorie musicali a lui contemporanee, le quali appaiono ingabbiare la musica entro i legami strutturali dell’articolazione tonale e le facoltà pratiche della scrittura, contro ogni sua pretesa naturalità universale.⁷¹ Il pensiero di Leibniz apre ad un realismo epistemologico che va oltre questi condizionamenti, basato sulla ritrovata solidarietà tra sensibile e materiale e sulla connessione di strutture variabili, relative ai punti di vista, per cui la musica è intuizione intellettuale e attuazione stessa dell’armonia prestabilita, tra calcolo e creazione.

67 DUFOURT [1995], p. 63, in generale da 40 a p. 46 (su A. Kircher: qui 1.12 n. 8).

68 DELEUZE [1988 (1990)].

69 DUFOURT [1995], p. 40; a p. 43 cita BAILHACHE [1992], p. 26 e HAASE [1963].

70 DUFOURT [1995], pp. 40-41; BAILHACHE [1992]; Leibniz a Arnauld 14 VII 1686, in GERHARDT (a cura di) [1960 (1967)]. Dufourt cita LACHELIER [1871, 1993]. Leibniz impone una discontinuità tra calcolo e oggetti attraverso l’evanescenza delle quantità delle differenziali (false quantità, finzioni, entità immaginarie) dovuta alla legge d’omogeneità che le esprime in numeri ordinali, mostrando la simmetria tra legge di continuità e legge di omogeneità e rivelando il ruolo dell’analogia nella delimitazione dell’operazione differenziale.

71 DUFOURT [1995], p. 48 e s. Sul realismo epistemologico, vedi pp. 9-13.

Dalla codifica del sistema tonale (col fondamento subarmonico del basso continuo) sino alla *koiné* dello Stile Galante e oltre, almeno sino ai Romantici, la dialettica tra razionalità della creazione e ricerca acustica alterna astratte riduzioni ed empirismi inarticolati. La profezia baconiana di una casa della ricerca acustico-musicale in *New Atlantis*, consapevole della portata delle sperimentazioni di Galileo, Cartesio, Mersenne, Huygens e dell'esperienza delle botteghe liutaie, ha colto uno slancio libertario della scienza empirica relativizzato dallo stesso Cartesio. E d'altra parte l'attenzione acustica dell'armonia di Rameau e Tartini non s'integra con le pratiche scritte del contrappunto e della forma. Bach scrive la *Kunst der Fuge* prescindendo quasi del tutto dal timbro degli strumenti. Se la musica aspirerà a essere una seconda natura in quanto codice degli affetti sarà nel senso di una natura ricondotta a ragione, nei limiti implicati dalla scissione cartesiana tra *res extensa* e *res cogitans* e nel quadro di un tempo dominato dalla metafora spaziale (Huygens, Newton). L'allegoria del sublime in Händel e in Gluck intenderà la catarsi come trasfigurazione monumentale delle passioni, barattando il sentimento originario del tragico con la glorificazione del dominio sul mondo, nei modi che troveranno nuova radicalità con la dialettica beethoveniana. E la forza della poetica mozartiana sarà nel lampeggiare abissi in un tessuto connaturato, nell'interrogare la ragione senza arretrare di fronte al mistero e all'infinito.

Un'ottica antifisicalista comincerà a contrapporsi a una teorizzazione fisica e iperfisica dello spazio sonoro. Il problema della formalizzazione dell'universo armonico può superare le barriere tra l'intuibile costruzione del suono e la sua interpretabilità formale. E, certo, M. Hauptmann avrà buon gioco a criticare la *Lehre von den Tonempfindungen* di Helmholtz, sostenendo⁷² che la teoria fisiologica del suono rappresenta “solo l'aspetto elementare-naturale, non l'essenza razionale dell'uomo e le condizioni delle sue libere creazioni d'arte”. Ma solo attraverso una costruzione che vada al di là del convenzionalismo più diretto o d'ogni isolata speculazione sarà possibile intendere le tensioni attrattive nei rapporti tra suoni e correlarle con il dispiegarsi di una corregionalità di 'tempo' e 'infinito' che porti oltre la temporalità lineare posta dalle premesse della dinamica newtoniana. In questo, la tradizione teorica

72 SERRAVEZZA [1996].

francese che da Roussier e De Momigny sino a Barberou, Durutte e D'Indy porta per certi versi a Varèse sembra meglio interpretare le potenzialità implicate nell'universo leibniziano, in linea con l'evoluzione dello studio dell'infinito nelle matematiche moderne. Prima con Barberou, in un senso differenziale volto a chiudere la divisibilità infinita dello spazio acustico, e poi con Durutte, più prossimo al tratto algoritmico-kircheriano di Leibniz (per cogliere la *characteristica* degli accordi), si procede a un'interpretazione della disposizione delle triadi e della sequenza degli accordi, a partire dall'incontro tra serie dei suoni prodotti dalla risonanza e serie dei suoni ordinati in progressione tripla, secondo l'intervallo di quinta già teorizzato in ambito pitagorico; spiegazione, in grado di comprendere in un'unica teoria un orizzonte armonico che si estende dalla teoria armonica di Rameau sino all'armonia di terze sovrapposte di Wagner e di Liszt, ma ancor più capace di protendersi oltre il sistema tonale e oltre lo stesso sistema temperato. Tale impostazione, troppo presto rifiutata dall'ottica antropologica e convenzionalista che da Fétyis porta a molta semiologia odierna, può intendere sotto quali pressioni epistemologiche sia avvenuta quell'espansione all'infinito della tonalità, spesso interpretata come dissoluzione o esplosione del 'giardino'.⁷³ Come intuirà Varèse, tale prospettiva, nella sua correlabilità all'algebrizzazione dello spazio acustico di Helmholtz, rende calcolabile un campo infinitamente esplorabile.⁷⁴

La posterità del leibnizismo, col positivismo logico empiristico di Carnap e Russell, l'idealismo morfologico di Whitehead e il neopositivismo di Reichenbach, predispone a un realismo epistemologico in cui gli ordini dell'astratto e del concreto possono esprimere mediazioni, funzionali al calcolo di quei fe-

73 SCHORSKE [1961 (1981)].

74 VARÈSE [1983 (1985, p. 153)]. ORCALLI [1993, p. 170] fa risalire tale modello a Oersted e Faraday. Le vicende tra logica e matematica dopo Leibniz, con la matematizzazione della logica di Boole o con la logicizzazione del calcolo di Frege, Peano, Russell e Whitehead, arriveranno ad indagare le relazioni tra realtà, calcolo e logica, precisandone le ricadute in fisica. Per DUFOURT [1995], pp. 8 e 9, gli esiti del dibattito interno all'empirismo logico tendono ad evidenziarne le strutture di mediazione, al di là di ogni positivistica ideologia del rigore. Tali strutture configurano possibilità di ben fondate analogie tra realtà e schemi, creando l'opportunità di traduzioni correlanti isomorficamente linguaggi assiomatizzati e costituendo le basi formali della scienza che cambia, dell'organizzazione teorica dell'esperienza e delle strutture di linguaggio della conoscenza, per un "travail spécifique de mise en forme opératoire qui constitue l'essentiel de la démarche rationnelle de la science".

nomeni in cui come nel suono sembrano più efficaci le toponomie della continuità. L'idea d'autosomiglianza e d'invarianza delle forme naturali, già presente nell'antichità, s'innesta, per l'introduzione degli infinitesimi attuali di Leibniz, in uno sforzo parallelo (che riguarderà la matematica almeno sino a Cantor) d'introdurre nel calcolo l'infinito attuale; tentativo, che prelude a un'immagine del mondo come luogo di molteplicità generiche, teso tra lo zero e l'infinito.⁷⁵ E il modello leibniziano della *connexité* analogica sembra poter fornire paradigmi di mediazione tra calcolo e pensiero validi rispetto alla pluralità dei piani di realtà e alla relatività dei punti di vista. Tale pluralità risponde alla sospensione gnoseologica d'ogni soggettività empirica e alle rifrazioni in cui con Whitehead sembra cadere l'idea comune di percezione. In *Science and Philosophy* l'incolmabilità delle esperienze collegabili ad un qualsiasi oggetto specifico, sempre sfumato, dotato inevitabilmente di zone d'ombra e mai del tutto calcolabile, viene indicata come verità metafisica inerente all'opposizione tra finito e infinito, in ragione della quale ogni entità implica una serie infinita di prospettive, tutte specificanti quella caratteristica di quel solo oggetto e perciò mai in grado di restituircene lo sfondo non analizzato. E, da una prospettiva kantiana d'intelletto e di ragione, Wronski, ponendo l'infinito in quanto relazione tra *somma discontinua* della generazione delle quantità (intelletto) e *transizione indefinita* relativa alla sua *continuità* (ragione), era appunto venuto fornendo a Durutte un modello analogo per i rapporti tra calcolo e pensiero in musica.⁷⁶ Tale modello sembra problematizzare l'idea di corpo e di percezione, allontanando il principio cartesiano dell'evidenza. Il suo risvolto acustico emerge nei piani d'ordinabilità del materiale. Ma le facoltà del calcolo mostrano la costruibilità di modelli più ampi e valevoli come realtà epistemiche ed anche per le loro implicazioni metaestetiche.⁷⁷

75 ZELLINI [1999].

76 WHITEHEAD [1947]; ZELLINI [1980], p. 172.

77 'Les modèle mathématique n'est pas entièrement déterminant: sa pluralisation ne fait qu'harmoniser globalement l'indetermination' (SERRES [1982]).

Dinamica e simbolo nel suono

Il cambio di paradigma nell'acustica post-helmholtziana riguarderà l'emersione di slittamenti iniziali dell'altezza, di modulazioni periodiche del vibrato e non-simultaneità di attacco e decadimento delle armoniche.⁷⁸ Le prospettive contenute in concetti quali 'processo dinamico' o 'parametri interdipendenti' delineano un tempo interreale, una molteplicità di definizioni a gradi diversi d'analisi e di sintesi, a partire da un'idea di suono come monade ritmo-funzionale, non dissimile da quella con cui Schelling coglieva l'anima 'magnetica' della musica.⁷⁹ Ogni componente strutturale del materiale è analoga alla continuità della natura con Dio e parimenti estendibile a costruzioni più approfondite. Lo stesso suono isolato rivela l'intrecciarsi di una gamma sterminata di caratteristiche e singolarità. Ogni descrizione analitica del sensibile è correlabile ad un'approssimazione di ciò che Leibniz considerava le 'qualità seconde', le percezioni. Il taglio ritmico tocca i suoi limiti di discernibilità attorno ai 35/45 ms, ma il suo agire artistico può alludere al discreto subatomico come fronte ultimo dell'intuizione del continuo e dello stato iniziale del tempo. E anche in questo le percezioni stesse sono espressioni: comporre, interpretare e ascoltare sono modi d'agire nel tempo, ordinando strutture qualitative per sintesi inconse ma non inconoscibili, correlanti gli sfondi percettivi e la loro simbolicità più ampia. Come dice Dufourt riguardo all'idea leibniziana di musica, tra coerenza e corrispondenza: "La musique opère à la manière de l'âme qui effectue la synthèse inconscient d'une complexité infinie de rapports et la manifeste en une modification de la conscience".⁸⁰

Tale sintesi è in linea con una predisposizione leibniziana all'apertura epistemologica⁸¹ il cui compor-

78 RISSET – MATHEWS [1969].

79 SCHELLING [1859].

80 DUFOURT [1995], p. 63; in quest'ambito, il gradualismo di Leibniz e Baumgarten correla ogni corrispondenza alla riconoscibilità del rappresentato per declinazione psico-ontologica e logico-metodica.

81 Il leibnizismo novecentesco trascende la stessa rivoluzione della relatività ristretta, investendo in matematica, tra l'altro, la topologia, il teorema di indecidibilità, il recupero degli infinitesimi nella matematica non standard, il ritorno informatico all'algoritmo, e, in fisica, la teoria dei sistemi, il principio d'indeterminazione, l'espansione

si sembra avvenire entro una topologia degli incontri multipli. E, anche in una prospettiva epistemologico-hegeliana come per Dufourt o in un ambito asoggettuale e attento alla complessità del soggetto-cervello *à la* Deleuze, essa sembra rimandare ad una fenomenologica presentabilità originaria⁸² implicante il riproporsi di quella diplopia ontologico-formale tra soggetto e oggetto che Merleau-Ponty vedrà, dopo Cartesio, alla base della coscienza e dell'inconscio in Leibniz. La *modification de la conscience*, implicata in tale *synthèse inconscient* della *complexité infinie de rapports*, sembra seguire ad un chiasmo tra ascolto e stimolo, connettivo d'intelletto e sentimento, creazione e ricezione, invenzione e scoperta, teoria ed estetica. Come l'anima per Leibniz è l'unità che esprime le infinite pieghe del corpo, così pure la teoria in quest'ottica focalizza il dispiegarsi delle singolarità differenziali verso un *sens* (oggettività regionale non assoluta) dell'infinita interpretabilità delle forme. E ciò avviene, in quanto la teoria cerca di costruire modelli connettivi funzionali alle morfogenesi del sensibile, sulla scia di Goethe o D'Arcy Thomson, mentre l'interpretazione cerca possibilità di descrizione quasi-estensive, come nell'idea fechneriana dell'anima psicofisica e associativa dell'estetico, aprendo il simbolismo estetico ad ordini di realtà epistemologiche correlanti calcolo e pensiero.

cibernetica della natura, la teoria delle catastrofi, le scienze del caos e, finanche, su altri piani, il ritorno in genetica di un innatismo orientato o l'idea dell'inconscio e della scissione dell'io in psicanalisi; il tutto, orientato a compatibilità locali, seppur complesse e paradossali, tra logica e infinito.

82 MERLEAU-PONTY [1964 (1994)].

FORMA E PARAMETRI INTERDIPENDENTI

Dalla forma al formalismo

Pierre Boulez concludeva il capitolo centrale di *Penser la musique aujourd'hui* osservando che una qualsiasi ricerca d'un qualunque sistema coerente in musica non avrebbe potuto prescindere da una corrispondente riflessione sulla forma. Anni dopo, in un suo scritto sul mestiere del compositore, presenterà una nota sino ad allora inedita e connessa con quel capitolo, nella quale veniva enucleando un sistema di formalizzazione, secondo cui tra l'altro le forme unicamente riconoscibili *a posteriori* risulterebbero le più tipiche del post-webernismo. Considerazioni autonome da ogni eredità storica, relative alla strutturazione dell'universo testuale della composizione, avevano portato il serialismo all'abbandono dei modelli formali nati dalla tonalità. Messi in soffitta Minuetti e tempi di Sonata, ogni brano produrrà una forma propria in dialettica coerenza con la propria struttura.⁸³ Già Schoenberg e Webern avevano rielaborato il patrimonio classico delle forme distillandone l'idea, con prospettive analoghe a quelle con cui Schoenberg aveva rielaborato, con procedimenti funzionali alla temporalizzazione, l'armonia e il contrappunto.⁸⁴ La soluzione in due tempi della *Sonata op.III* (1822) di Beethoven e la faticosa sopravvivenza della forma sonata nell'arco del XIX secolo sono testimonianze d'un dinamismo esplosivo tra forma e armonia. L'organizzazione della *Grossform* per un'opera come *Lohengrin* (1848) e più tardi la pratica del *Durchkomponieren* in *Tristan und Isolde* (1859) avevano fatto di Wagner il cavaliere dell'antiforma, a cui Hanslick e Brahms opporranno un esplicito formalismo, votato al bello in quanto

83 BOULEZ [1963 (1979, p. 145 e s.)] e [1981 (1984 p. 68 e s.)], dal medesimo corso darmstadtiano da cui deriva BOULEZ [1963]). Se l'astoricità serialista è storicamente attiva, lo strutturalismo si fa storia da un'atemporalità più che altro ricettiva: ECO [1968, p. 306].

84 Si veda lo scritto su Brahms in *Style and Idea*, o *Tonality and Form* e le analisi delle sue opere per quartetto in SCHOENBERG [1974] o delle opere per piano in PETAZZI [1997].

contenimento positivistico-borghese del sublime.⁸⁵ In quest'ambito, la dialettica compositiva di Schoenberg e l'eidetica formale di Webern sembrano tendere a forme appena evocate o stringatissime, per un recupero intuitivo delle proporzioni nel prevalere d'un rapporto informe e dileguante all'infinito, mentre Stravinskij, solo apparentemente più libero, è portato a ripercorrere le orme del poema sinfonico e della musica per balletto con gli strumenti del più astuto montaggio articolatorio. A Mahler e a Berg, invece, spettò il compito di stravolgere le forme dell'interno; compito, che porterà Boulez, nella sua *Seconda Sonata* per pianoforte (1947), a immaginarne una più radicale dissoluzione per proliferazione, variazione e frammentazione.⁸⁶ Per altro, le vere novità rispetto alla non-forma, o all'iperforma, nascevano con Debussy, Skriabin, Ives, e poi con Bartók, Varèse, Messiaen o Carter. E via via che si veniva comprendendo più a fondo il significato storico dell'espansione della tonalità, i compositori abbandonavano le forme classiche per l'irreversibilità e una più libera temporalità.⁸⁷

In quest'ambito, Boulez verrà proponendo lo schema forse più onnicomprensivo nella caratterizzazione della forma, utilizzabile sia in sede creativa sia in sede di decifrazione interpretativa. Si può stabilire una *memoria di fatti reali* e una *memoria virtuale*, che si eserciti su classi d'oggetti, in relazione alle quali viene cambiando l'*angolo uditivo*, che può essere *a priori*, se il riferimento è a percorsi formali storicamente noti e diffusi, o può essere *a posteriori*, se solo dopo l'ascolto è riconoscibile l'immagine formale del brano nel suo insieme. Al compositore sono possibili due criteri selettivi rispetto all'articolazione sintattica e alla morfologia del pezzo: mentre da un punto di vista qualitativo si può parlare di *generazione morfologica* e di *produzione sintattica*, dal punto di vista quantitativo si può parlare di *ripartizione morfologica* e di *impostazione sintattica*. L'applicazione di tale rete astratta può avere una *determinazione quantitativa statica* (una qualunque densità fissa di eventi) o una *determinazione quan-*

85 DE LA MOTTE [1976 (1988)]; HANSLICK [1854 (2007)]; ZÀCCARO [1979], p. 126.

86 BOULEZ [1975 (1977)].

87 Protagonisti di questa evoluzione sono compositori come Henry Cowell, Conlon Nancarrow o Julián Carillo, il cui peso solo oggi viene emergendo: DE LISA [2000]; sull'emergenza dell'irreversibilità costruttivo-formale: BOULEZ [1966 (1968)]; quindi, il notevole DELIÈGE [1995].

titativa dinamica (una qualunque densità mobile di eventi), le quali entrambe possono variare per densità forti o deboli, a vari gradi. Secondo un tale schema di strutture topiche-selettive, il campo delle formatività strutturali conosce una convergenza di aspetti quantitativi e qualitativi, che è essenziale nella misura in cui la composizione è un poco sempre un'articolazione in quantità discrete di altezze/durate/intensità/timbri con intenti qualitativi e formali.

memoria e angolo auditivo:

- memoria reale che si esercita su oggetti reali.
- memoria virtuale (para-memori) che si esercita su classi di oggetti.
- angolo auditivo, coscienza *a priori*.
- angolo auditivo, coscienza *a posteriori*.

criteri selettivi dell'organizzazione delle strutture topiche:

- quanto alla morfologia: generazione ripartizione
- quanto alla sintassi: produzione impostazione

determinazioni qualitative delle strutture topiche:

- statiche: 1) criteri selettivi costanti (tendenti all'automatismo limitato delle relazioni).
 2) assenza di criteri relativi (tendenti all'automatismo totale delle relazioni).
- dinamiche: 3) criteri selettivi incostanti (tendenti all'esclusione totale dell'automatismo delle relazioni).

determinazioni quantitative delle strutture topiche:

- statiche: densità fissa degli eventi (da debole a forte).
- dinamiche: densità mobile degli eventi (da debole a forte).⁸⁸

Questo schema può reintegrare le composte sospensioni della forma di Debussy e le riproposizioni delle forme classiche in Schoenberg o in Ravel. E può dirsi un'attenta *Gestalttheorie* delle temporalità musicali secondo criteri selettivi e topiche strutturali. Fatti, classi d'oggetti, eventi, elementi, e altro, possono trovare qui la loro dimensione relazionale con vari gradi d'automatismo e variabilità. In parti-

⁸⁸ BOULEZ [1981 (1988)]. Tale schema riduce i due schemi dello studio ad uno solo.

colare per Boulez è più che mai esauriente la ripartizione categoriale in parametri, ai quali negli anni Cinquanta aveva esteso il principio seriale per serie pluriparametriche, secondo un'estetica antinaturalistica che intende cogliere la mediazione tra parametri della scrittura e parametri della fisica del suono, chiamando in campo la matematica. Con tale ripartizione Boulez tende a eludere ogni contenuto intuitivo del comporre, con riferimento all'approccio assiomatico della geometria di Moritz Pasch e ai paradigmi strutturalistici e funzionalistici del pensiero scientifico di Leon Brillouin e Louis Rougier, sulla scia di un atteggiamento che aveva caratterizzato anche la teorizzazione dodecafonica di Ernst Krenek, memore dell'impresa di Hilbert.⁸⁹ Come la geometria, la musica ordina i suoi procedimenti fondandoli indipendentemente dal significato delle nozioni primitive, scelte solo in funzione delle loro relazioni logiche, a partire da un'idea di legge 'naturale' intesa unicamente come nome dato alle formule che simboleggiano le consuetudini dell'esperienza, e quindi al di là dei principi naturali alla base della teoria di Rameau. Il formalismo assiomatico viene orientando la musica a strutture di relazione chiaramente deducibili, capaci di saltare alle spalle di qualsivoglia vocabolario o campionario di figure o forme ereditate e prossime ad annullare nell'imprevedibilità oggettiva dell'αὐτόματων la soggettività stessa dell'atto creativo, l'eventuale caratterizzazione linguistico-espressiva della musica e le specificità del materiale trasceso, in una prossimità al calcolo combinatorio che Leibniz aveva pure riconosciuto alla musica e che caratterizza in parte il senso stesso del gusto per le simmetrie contrappuntistiche, da Bach a Webern. La pratica delle forme settecentesche, evocatrice d'oggettività 'civile' e di un quadro spaziotemporale astratto, permane con Webern, e col neoserialismo⁹⁰ si tramuta in una lingua 'cieca', sospesa in sen-

89 Questo genere di ripartizione del campo di discernibilità sarebbe accessibile a una teoria dei segnali e a una semiotica musicale, articolabili in senso jakobsoniano per differenze e somiglianze, e per paradigmi e sintagmi, ma l'intenzione di Boulez sembra quella di sospendere queste componenti. Sulla vicenda relativa alla ricerca dei fondamenti della matematica: ZELLINI [1985]. Sui suoi rapporti con la musica contemporanea: ORCALLI [1996].

90 La svolta neoseriale non è solo di Boulez, ma anche delle insiemistiche di Milton Babbitt e Joseph Schillinger e delle ricerche elettroniche proprie degli ambienti universitari americani. HARVEY [1988] registra due rivoluzioni nella musica del Novecento, relativa, la prima, all'abbandono del basso fondamentale dopo Webern, secon-

so segnico e astratta dalla stessa percepibilità del suo materiale. È come se il tipo d'ascolto sintetico, proprio delle forme nate nel XVIII Secolo, pretendesse d'estendersi al di là di sé stesso, disperdendosi in un dominio presunto totale dell'oggetto sonoro, ben oltre le stesse proposte adorniane d'ascolto strutturale.⁹¹ L'assenza di specificità materiali sembra riconciliarsi con una concezione simmetrica del tempo, sul fondo d'una simultaneità assoluta, newtoniana, nonostante sia in grado d'ordinarsi all'ascolto in sensi imprevedibili *a priori* (sensi *a priori* stabiliti, sulla base d'un determinismo logico che appare totalmente trasparente nello schema bouleziano e vincolante per la natura stessa del suono). E tale concezione sarà quella da cui la svolta di *Itinéraire* prende le distanze, senza rifiutarne la sperimentazione.

Teoria del tempo ontologico-formale ed estetica del tempo epistemico-dinamico

Boulez trascura la dinamicità dello spazio timbrico che Moles e Schaeffer venivano almeno classificando per oggetti evolutivi e transitori (per fattura e massa, durata e variazione interna, maggiore o minore equilibrio originario). Il timbro, a partire dall'acustica del dopoguerra, e poi con l'avvento dell'analisi sonografica, appare altresì calcolabile in virtù di un'evoluzione dell'analisi di Fourier, con una finestra temporale di scorrimento, e scopre flussioni e fusioni tra strumenti orchestrali spesso inesplorate, e introduttive a soluzioni materiali inerenti alla macroforma della composizione.⁹² A questa inavvertenza di Boulez corrisponde una disattenzione neoseriale per il tratto dinamico dell'armonia, assunta più

do la scrittura dal basso verso l'alto delle armonie piuttosto che a partire da un qualche centro virtuale. Essa svilupperà una *omnidirectionalité* armonica, prossima a una musicalità *flottante*. Harvey stabilisce un parallelismo tra serialismo e il Paradiso della *Seraphita* di Balzac, ispirato a Swedenborg e già accostato da Schoenberg. La seconda rivoluzione concerne l'"*émancipation du son*" (Varèse) e riguarda il nucleo ideale d'*Itinéraire*.

91 BESSERER [1953].

92 RISSET – MATHEWS [1969]; GRAY [1977] propone una mappa di somiglianza dei suoni strumentali e delle possibili traiettorie di transizione e interpolazione tra immagini acustiche, conseguita attraverso sintesi computerizzata. Tali ideali continuità, per altro, si scontrano contro fattori cognitivi di riconoscimento, che impongono un'esplorazione per centri attrattori dello campo timbrico (ORCALLI [1993]).

spesso come sistema di campitura, per contrasti e transizioni, ma indebolita nelle sue facoltà d'attrazione e di movimento. Con i mezzi forniti dalle più diffuse teorie dell'armonia, basate su uno strutturalismo chiuso o su semiologie quasi linguistiche, non sarebbe possibile un allargamento nello stesso spazio di calcolo oltre i limiti delle più note relazioni tra tonalità, anche là dove si riconosce nel post-tonalismo l'intenzione di un'allargamento della tonalità.⁹³ E bisognerà ripensare Varèse perché s'intuiscono le potenzialità di posizioni razionaliste come quella sostenuta da d'Indy. Ciò che le indeterminazioni del rumore, dell'armonia e del timbro sembrano venire imponendo è una riconversione delle prospettive *a priori* dell'assiomatica seriale in prospettive temporali *a posteriori* dell'analisi/sintesi spettralista. E proprio riguardo all'armonia e al timbro (come categorie integrate con ritmo, altezze e dinamica) la ricerca s'è confrontata, negli ultimi quarant'anni, con una gran varietà di singolarità, difficilmente conciliabili con qualsivoglia concezione lineare e reversibile del tempo e sostanzialmente legate al lavoro compiuto dalla sperimentazione a partire dalla teoria dell'informazione di Moles.

Sullo sfondo di una qualche *compatibilità monadica* tra reversibilità fisica e irreversibilità della coscienza e del vivente, i rapporti tra intuibilità del destino e possibilità della libertà connetterebbero la temporalità estetico-acustica con il più ampio dibattito tra *asimmetrie* gnoseologico-cognitive, causali e attuative, e *simmetrie* relativistiche e quantistiche.⁹⁴ Trasmessa da Moles in musica in virtù d'un principio di incertezza che legherebbe la prevedibilità alla periodicità e quindi al principio di continuità dei parametri, tale compatibilità saprebbe consolidare la bipolarità psicologica di reversibilità formale e irreversibilità mnemonico-dinamica sul piano dei rapporti tra finito e infinito, o almeno come prospettata dalle teorie degli spazi di scorrimento di Kurth e Wellek (presagiti psicologicamente come spazio e o-

93 WEBERN [1960].

94 Tale compatibilità è stata proposta in senso analitico da DORATO [1997] o, nei modi più prossimi agli studi sulla complessità, da ATLAN [1979]. Le corrispondenze tra organizzazione del vivente e fenomeni fisici muovono dall'implicazione dei principi di specificità del reale (2° principio della termodinamica e irreversibilità del tempo) ai principi d'equivalenza (1° principio della termodinamica e relatività) proposta da Olivier Costa de Beauregard. Per Dorato si tratta piuttosto di ricomporre oggi il dibattito medioevale sulla libertà. Vedi anche: VICARIO [1997] e, per un quadro storico interno al problema: KERN [1983].

rientati percettivamente come tempo), in sintonia con le ritenzioni e le protensioni di Husserl riferite alla possibilità di cogliere la successione d'esperienze e l'esperienza sintetica delle successioni, a fronte di un problema (noto a Messiaen) delle determinazioni estetiche di biunivocità tra espressione e concezione formale.⁹⁵ Massimo di prevedibilità dei segnali, dilatazioni temporali e campi di memoria si dispongono in continuità con pari effetti d'imprevedibilità, contrazioni del tempo e aumenti d'attenzione.

Si può comprendere, insomma, l'urgenza per Dufourt di porre in termini di approfondimento musicale la seconda domanda 'leibniziana': *Que signifie une esthétique formaliste qui dispose, pour la première fois, du domaine immense des fonctions analytiques?* Infatti, sembra proprio questa la domanda che timbro e armonia vengono ponendo, quanto più si provi ad adeguare la scrittura all'acustica recente e ai mezzi forniti dalla digitalizzazione del suono. Per altro, una tale domanda impone impegno, oltre che sul piano tecnologico e gnoseologico, anche su un piano estetico e temporale. In particolare, è opportuno rivolgersi all'autore dei *Nouveaux essais sur l'entendement humain* là dove viene deducendo dal meccanismo la sfera del sensibile e il movimento e le radici inconse delle percezioni e dei sentimenti, che verrebbero così a mostrare le stesse radici inconse della musica, in un senso epistemologico (nella misura in cui pone in relazione calcolo e fisica), più direttamente gnoseologico (in quanto ordina conoscenza e sistemi formali) e, finanche, psicologico (salvando la continuità tra percezione ed espressione, emozione e intelligenza). Tali radici pongono, infatti, interrogativi rilevanti sul senso delle forme, la prima conseguenza dei quali sembra quella di supporre, come sottolinea Dufourt, la continui-

95 HUSSERL [1980]; KURTH [1931]; WELLEK [1963]; DUSE [1981]. È una prospettiva prossima a quella che rende conto della possibilità dell'infinito attuale, ma a partire da un'idea di differenziale come "momento infinitesimale d'ogni divenire", cooriginario dell'oggetto/processo sonoro e della coscienza esperienziale. Ciò che accomuna i due problemi è l'atteggiamento rispetto all'asimmetria. La monadologia sembra assicurare la possibilità di pensare lo spazio/tempo di Minkowski come condizione di possibilità di un futuro aperto alla libertà e di un passato come creazione mnemonica, figura biconica a vertice unico aperta tra passato e futuro (MESSIAEN [1994], vol. I). Nel quadro della reversibilità e dell'irreversibilità s'andrebbe oltre le differenze bouleziane tra struttura e messa in opera o tra tempo liscio e tempo striato, per tornare ad un'idea di *Momentform*. Vedi anche: SLOBODA [1985].

tà tra le classi di tutti gli oggetti variamente enucleabili a livello percettivo (ovvero quel nesso tra le cose che ne mostra la verità), mentre la seconda conseguenza è quella di stemperare i confini tra forma e processo, ponendo entrambi sul piano relativo al punto di vista qualitativo con cui li s'individua (secondo la linea morfologica che da Goethe arriva a D'Arcy W.Thomson, alla topologia, sino alla filosofia e fenomenologia della morfogenesi con cui Petitot si propone di riaccomunare fisica e scienze umane).⁹⁶

Leibniz ordina l'*a priori* della conoscenza razionale e l'*a posteriori* dell'esperienza sensibile attraverso una serie in evoluzione graduale, portando al grado più profondo il tentativo di risolvere ogni conflitto tra razionalismo ed empirismo.⁹⁷ E tale conciliazione torna in primo piano a proposito della *Gestalttheorie* di Boulez nella misura in cui questa avrebbe inteso mettere in crisi ogni individuazione pre-sintattica e differenziale degli elementi articolabili nella forma. Mentre la particolare conciliazione leibniziana tra empirismo e razionalismo sembra sfaldare ogni differenza oggettiva tra memoria di fatti reali e memoria virtuale (su classi di oggetti). L'*a priori* e l'*a posteriori* della memoria si disporrebbero in corrispondenza con l'*a priori* dell'intelletto e l'*a posteriori* del senso. La facoltà di ricordare subirebbe una curvatura nel passaggio dal presunto percepito sensoriale (ascolto precategoriale) al così detto concetto razionale (categorizzazione formale fissata); curvatura minimale, che impedisce di collocare univocamente categorizzazioni nette e pure percezioni.⁹⁸ E l'organizzazione delle categorie della percezione si modificherebbe nell'ambito del percepire in un confronto tra noto e percepito che non consente tavole degli elementi definitive, sintassi preordinate e assiomatizzazioni immodificabili.

Ma tale passaggio, così importante per un'estetica temporale della musica, è proprio quanto viene irrigidito dalla *Transzendente Ästhetik* di Kant nel suo passare, come spiega Léon Brunschvicg, da un

96 LEIBNIZ [1988]; DUFOURT [1995], p. 42 che rimanda a CONSTABEL [1960].

97 CORTÈS [1972], pp. 25-26; DUFOURT [1995], p. 58.

98 Sarebbe interessante capire se la proposta di PETITOT [1996], circa un'idea di forma come mediazione, possa saldarsi con la costituzione trascendentale delle ontologie regionali proposta con riferimento all'estetica trascendentale, creando le basi per una facoltà del giudizio riflettente.

razionalismo della complessità, come quello di Leibniz, a un razionalismo della concezione.⁹⁹ E le conseguenze (portate ad assecondare le caratteristiche meccanicistiche della scrittura musicale dell'epoca) si fanno sentire nella successiva pratica e nella successiva estetica della musica (almeno sino a Boulez) come un vero pregiudizio percettivo. Per Kant i diversi tempi sono un solo tempo, e questo tempo non può essere altro che un tempo lineare, il *sensorium Dei* newtoniano, con l'unica differenza che la dimensione propria di tale tempo è per Kant la soggettività. Con ciò Kant pensava d'aver trovato una soluzione all'insufficienza della concezione leibniziana secondo cui il tempo è sì ordine fra i fenomeni, e non direttamente sostanza, come per Newton, ma ordine *oggettivo*. Per Kant l'unica soluzione per evitare il rischio di postulare tempi separati per ciascun fenomeno (la non linearità del tempo) è sostituire alla complessità dell'universo leibniziano l'unilinearità dell'universo newtoniano. Solo così può giustificare l'assunto secondo cui il tempo è ordine della successione dei fenomeni, analogamente al ragionamento impostato per lo spazio. E, mentre la soluzione di Leibniz costituisce per Kant una parcellizzazione dell'esperienza, la soluzione di Kant costituirebbe per Leibniz la negazione del pluriprospektivismo, ossia dell'universo fondato sull'armonia intermonadica.

Per altro, nella sua opera precritica *Monadologia physica*,¹⁰⁰ Kant, sotto l'influenza di Leibniz, distin-

99 BRUNSCHVIG [1922], pp. 303-305; DUFOURT [1995], p. 58; CERMIGNANI [1967]. La discussione sulla percezione dei suoni e dei timbri in Kant non è quasi percorribile, se non ricorrendo a un accostamento alla sua teoria del colore così come la viene ricostruendo MEO [2000], cap. II. Il rimando alla discussione delle anticipazioni della percezione nell'*Analitica dei principi* pone il quadro di problemi gnoseologici ed epistemici che questi problemi comportano; e verrà proseguito nelle indagini successive in attinenza ai problemi di passaggio da una fondazione metafisica della fisica alla fisica stessa e ai problemi di relazione estetica tra piacevole e bello. In generale, il primato estetico della forma sul colore, sostenuto da Kant sulla scia della divisione lockiana tra qualità primarie e secondarie, aiuta a comprendere le stesse difficoltà di Nattiez e Boulez in relazione al timbro; e la gnoseologia berkleiana e, da un altro punto di vista, il nodo circa la ricezione kantiana di Eulero sono precisi spiragli sulle risposte simboliste e fisicaliste a Kant, che approfondiscono, tra complessità e concezione, i rapporti tra forma, tempo, qualità e percezione.

100 Kant *Monadologia physica* trad. it., in KANT [1953]; sul rapporto di delle comunicazioni epistolari di KANT [1990], lettera 45 ad Abraham Gotthelf Kaestner del 5 agosto 1790, in cui emergono le sfumature di posizione nei confronti della filosofia dogmatica, evidentemente avversata e poi ripensata criticamente, sino a pre-

gueva ancora topologicamente tra *realtà sostanziali*, costituite da monadi indivisibili (secondo l'ottica del metafisico), *spazio divisibile all'infinito* (secondo l'ottica del matematico) e *incontro di spazio matematico e materia metafisica* (secondo l'ottica del fisico), in una conciliazione delle visioni che presuppone la pensabilità dello spazio/tempo come fenomeno di relazione tra attrattori le cui azioni di forza si influenzano reciprocamente. E quel problema tra 'spazio', 'tempo' e 'materia' che in questo modo si mantiene è in fondo del tutto simile a quello affrontato poi da Barberou o da Durutte. Le leggi degli equilibri tra vettori di forze che sorgono nelle vibrazioni sonore, così come sono intese da Barberou, sembrano quasi anticipare tratti del gestaltismo di Wolfgang Kohler, allorché parlerà di corrispettivi neurologici delle azione di forze e di campi dalle configurazioni semplici e regolari.¹⁰¹ E il problema che la musica incontra è ancora quello d'intendere il concetto di forza attrattiva in un confronto con la dinamica newtoniana. L'introduzione da parte di Durutte dei numeri relativi (interi positivi e negativi) per descrivere l'ordine individuato a partire dal circolo delle quinte, richiama gli stessi problemi che Kant aveva incontrato allorché, con il tentativo di introdurre i numeri negativi in filosofia, s'avviava oltre la tesi leibniziana dello spazio/tempo come fenomeno puro riconducibile alla logica.¹⁰² L'opposizione reale tra forza dinamica e azione meccanica, proiettata simmetricamente tra semiassi positivo e negativo della serie, libera la fisica dalla logica, procurando una secca frattura tra intuizione sensibile e concetti, che avrà un peso per l'idealismo trascendentale, intervenendo nell'autodeterminazione stessa dell'io, nella misura in cui questo saprà andare oltre la separazione tra funzioni del pensiero e intuizione sensibile. L'armonia è un sistema monadico dalla struttura bipolare simile al magnetismo, e anzi la musica sarà, per Schelling, una forma di magnetismo senza corpo, che, con la teoria di Durutte, arriva a cogliere l'algoritmo più intimo alla struttura dei rapporti tra suoni.

sentarsi, in particolari circostanze, come suo autentico continuatore.

101 KOEHLER [1938] e [1940], propone una teoria della percezione come una teoria di campo, a partire da un 'postulato dell'isomorfismo' che regoli i rapporti tra psicologia, fisiologia e fisica e tra corpo e mente.

102 KANT [1953], pp. 249-290 (*Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*) e *Kritik der reinen Vernunft* in KANT [1969] pp. 183-191.

Il significato di un'estetica formalista basata su un immenso dominio di funzioni analitiche è intanto quello di riabilitare un qualche razionalismo *à la* Leibniz, rispetto allo schematismo kantiano e alle sue riedizioni successive, pur sapendo cogliere i filtri che lasceranno passare tratti di leibnizismo dal Kant precritico all'idealismo più radicale. E tale riabilitazione coinvolge in pieno il tempo, che viene così a costituire l'essenza stessa di questo passaggio dal senso all'intelletto.¹⁰³ In quest'ottica, la forma estetica sembra in grado d'avanzare un qualche primato gnoseologico, rispetto alla formalizzazione in generale (che risulterebbe quasi una concrezione schematica, intemporale e reversibile, di forme estetiche dinamiche, impermanenti, irreversibili). Alla musica sembra attenersi il nesso che lega una temporalità epistemica, sul filo della protensione, all'atto diretto dell'ascolto. Né è difficile cogliere ciò che lega alla composizione una temporalità attenta al disporsi delle proporzioni e delle singolarità. Mentre alla prima attiene una temporalità basata, per dirla con Mc Taggart, sul modello passato/presente/futuro, la seconda attiene a una temporalità disposta sul foglio proiettivamente nell'ordine del 'prima' e del 'dopo', secondo il modello geometrico-analitico occidentale, da sinistra a destra, proprio della scrittura, musicale e non.¹⁰⁴ E questa considerazione apre all'interpretazione dei rapporti tra *libertà* come irregolarità e imprevedibilità e *destino* come regolarità e prevedibilità, intima non solo alla vicenda schoenbergiana, ma anche un po' a tutta l'esperienza della musica occidentale, in quanto superamento del destino orientante del suono tramite le libertà disorientanti della scrittura, e, per contro, in quanto superamento delle tensioni organizzanti della scrittura tramite le libertà caosmiche del suono. La percezione acustica di forma *nel tempo* è il rilevamento di processi d'autoregolazione del tessuto sonoro, che la

103 Quasi un recupero etimologico del concetto di ρυθμός come unità formale democritea del movimento, più ancora che come flusso, BENVENISTE [1966], dopo aver colto la radice democritea di ρυθμός, prossima al concetto di σχήμα, ne trova la definizione presso Platone *Filebo* 17b, e nel *Convivio* 187b e in *Leggi* 665a, come 'forma del movimento' sottomessa alla legge dei numeri e, presso Aristotele *Physica* 882b2, come configurazione dei movimenti ordinati nella durata. La definizione del *Convivio* non esclude la biunivocità 'tempo/frequenza': "L'armonia è una consonanza, la consonanza un accordo... È nello stesso modo che il ritmo risulta dal rapido e dal lento, prima opposti, poi accordati".

104 MC TAGGART [1908], pp. 457-484. Vedi anche: DORATO [1997] cap. 2 e DELIÈGE [1995].

scrittura può dilatare come al microscopio, sino a risalire bergsonianamente dall'azione rappresentativa all'immagine pura, campo tendente alla traccia/ricordo come differenza.

L'incesto sciamanico, che spezzerebbe secondo Nietzsche l'ordine del presente e del futuro nella sperimentazione dionisiaca della dissoluzione della natura, s'incarna coi tempi moderni quasi più nell'artificialità della scrittura che nell'immediata emissione del suono. Ma questo avviene solo là dove destino e libertà siano intesi come incompatibili, dove l'atto di libertà venga inteso come *creatio ex nihilo* extradivina, dove memoria e concetto entrino in collisione, e non si dia continuità tra senso e intelletto; ovvero là dove s'intenda cartesianamente l'intelletto come dominio dell'io e la coscienza come *transcendens*. Un'estetica formalista esercitata all'incontornabilità del mondo è però già fuori da quest'ambito, e Leibniz, che introduce a quest'estetica, risponde anche alla domanda sulla natura dei rapporti tra estetica musicale e teoria. Mentre la prima esperisce e interpreta l'apertura fenomenica al futuro, la seconda costruisce l'intuizione topologica di asimmetria differenziale che irradia da questo cono di futuro. E così musica e tempo reincontrano la loro intima solidarietà orfico-pitagorica, ovvero la proibizione di voltarsi, d'invertire la direzione dell'irreversibile, e l'intenzione d'ammansire le fiere, il contenuto aggressivo d'ogni salto formalista sopra la propria ombra. La relazione infinitesima identifica una vibrazione come l'opera identifica un suo contesto e la coscienza identifica un mondo. Così lo Stockhausen di *Kontakte* sembra cercare l'origine della forma e il Nono di *Fragmente-Stille, An Diotima* sembra comporre l'unità monadica di memoria e *presque rien*: due posizioni, che *Itinéraire* sembra reinterpretare in reciproca continuità.¹⁰⁵ Il tempo in questione è tutto interno al campo suono/ascolto e si rivela totalità sorgiva in un complesso tessuto intermonadico. E, nello stesso modo in cui la teoria del suono e la teoria del tempo sembrano intendere la comune relazione che le orienta, parimenti l'estetica musicale sembra cogliere le qualità del tempo nascente - al pari originario e plurimo, orientato e aperto - lungo l'infinita continuità dei punti di vista che lo interpretano emozionalmente.

105 Si potrebbe, a titolo di suggestione, collocare Stockhausen su una linea goethiana e Nono su una linea kantiana nel quadro delle relazioni con SIMMEL [1906] che studia i rapporti tra Goethe e Kant.

SERIALISMO, INFORMATICA, SPETTRALISMO

Serie e rumore

Chercher à comprendre cette musique, c'est ouvrir un débat d'ensemble sur le thème de la nature de l'acte compositionnel. Ce qui suppose de réfléchir aux conditions de possibilité de la création.

Hugues Dufourt

In molti momenti del suo lavoro storiografico Dufourt affronta il serialismo postbellico rilevandone la rottura con le mode d'anteguerra, i legami col pensiero contemporaneo e il taglio con cui ha proceduto ad una prima avanguardia musicale internazionale.¹⁰⁶ La volontà dei serialisti di rompere con i gesti parodistici dei neoclassici è da intendere come un rifiuto di quel distacco ostentato dalla storia con cui molta musica d'allora s'era resa in qualche modo complice della vicenda nazifascista. La prospettiva musicale d'avanguardia, in ritardo rispetto alle arti visive, si comprende socialmente in quanto scommessa su modalità dirette a quel qualche 'mondo diverso' che s'incarnerà poi, di fatto, nell'industrializzazione degli Anni Cinquanta: stanchi relitti di una stagione ripiegata, galleggianti ancora vuotamente negli ambiti musicali postbellici, sembravano opporsi ad ogni ricostruzione culturale, germinante piuttosto da una qualche radicale funzionalizzazione formativa, in linea con i tratti non umanistici tramite i quali lo strutturalismo d'allora stava tentando una riforma delle scienze umane, e prossimi a una razionalità scompartimentata, nei modi proposti, a dalla appena riscoperta sociologia di Max Weber.¹⁰⁷

Tale *tabula rasa* fu, per altro, subito intesa da Adorno come ideologica. E Dufourt ne accoglie il sospetto, in quanto Adorno sa evincerne una sociologia del soggetto residuo nell'epoca del tardo capitalismo. La musicologia di Adorno ricostituisce i nessi tra musica e società tardo-industriale, mostrandosi quasi più idonea ad affrontare le Avanguardie postbelliche di quanto non lo fosse invece rispetto alle

106 DUFOURT [1991 (1997)], pp. 89, 128, 329; per un'inquadratura storica: DE CANDÈ [1978 (1980)].

107 WEBER [1922 (1980)] (V).

precedenti esperienze, gli stessi Schoenberg, Stravinskij, Webern e Berg. Feticismo del materiale, razionalizzazione storica, perdita della comunicazione sono le difficoltà costitutive più evidenti, secondo Adorno, di questa presunta autonoma soggettività post-weberniana, che pure egli in parte salva, seppure solo nel suo principio d'informalità.¹⁰⁸ E queste pure saranno poi le questioni¹⁰⁹ più interne alla creazione, con la critica di Levi-Strauss a certo feticismo del materiale (nella sospensione della doppia articolazione significante /significato) o la critica di Maderna e Nono alla sua complessiva razionalizzazione storica o con l'individuazione, ad opera di Ligeti, Koenig, Penderecki, Stockhausen e Xenakis, di contraddizioni di fondo tra linearità della polifonia seriale e sua insostenibilità informazionale.

Le contraddizioni erano già emerse all'inizio degli anni Cinquanta nei rapporti tra serie e caso.¹¹⁰ Come una lingua 'cieca', basata solo sul calcolo delle combinazioni, tale musica è priva di contesto: così il preordinamento della serie non può controllare il grado d'originalità informativa della messa in opera, procurando all'ascolto un effetto di casualità che non restituisce il rigore della struttura.¹¹¹ L'appiattimento in cui rischia di cadere l'estetica formalista del giovane Boulez, ancorata ad una concettualizzazione rigida del materiale¹¹² genera contraddizione tra costruzione e caso. Mentre dall'altra parte, i sistemi casuali di Cage, per ammissione dello stesso autore, non riescono nel loro intento di isolare dalle relazioni melodiche i suoni 'singoli'. Totalizzare la predeterminazione era altrettanto impossibile quanto azzerarne i nessi. Le espressioni più radicali dal punto di vista ontologico, in senso costruttivo o decostruttivo, si rivelano in conflitto con la percezione. La critica al feticismo del materiale, mossa da Levi-

108 I *Minima Moralia* di Adorno descrivono, in fondo, le complessive condizioni storiche del neoserialismo: DUFORT [1991 (1997) p. 149-154]. Nel saggio *Schwerigkeiten* (contenuto in *Impromptu* [1968 (1975)]) Adorno riunisce quelle idee, altrove anticipate, che lo preservarono, in virtù del suo particolare hegelismo, dalla allora diffusa tentazione di trascurare la simbolicità storica dei materiali musicali, senza permettergli però di rintracciarne a pieno le potenzialità.

109 LEVI-STRAUSS [1964 (1966)]; RESTAGNO [1987]; XENAKIS [1955]; su Koenig, Penderecki e Ligeti: ORCALLI [1993], parte I, cap. I.

110 BOULEZ - CAGE (a cura di J.-J. Nattiez) [1990].

111 ORCALLI [1993].

112 LIGETI [1960 (1985)]

Strauss, si basava sull'individuazione di una perdita presunta di significazione in tutte quelle espressioni visive e acustiche che rinunciavano alla doppia articolazione. Tale obiezione dava però una visione rigidamente strutturata del segno musicale, che non teneva conto delle relazioni contestualizzanti tra testo, mittente e destinatario, e si fissava su un'organizzazione del segno basata su strutture oppositive, riconducenti la differenza al livello dell'opposizione, sulla base d'una concettualizzazione delle differenze che negli anni Settanta verrà posta in questione'.¹¹³ Le poetiche di Berio meglio indagheranno questi nodi, sciogliendo il primo anche grazie al peircismo di Jakobson, ma sciogliendo, direi, anche il secondo, là dove il rapporto col ricevente s'espande in spazio teatrale.¹¹⁴ Per altro, un momento di verità dell'obiezione di Levi-Strauss permane nella critica di Nono all'astoricismo del serialismo: essa reinsalda la mediazione storica del simbolico in virtù dell'espressione eidetica di Webern, prossima a un'ontologizzazione del suono senza pretenderne la totalizzazione.¹¹⁵ E altra ancora sarà la risposta di Xenakis, il quale, riportando la comunicazione sul piano della misurabilità dell'informazione, orienterà l'ascolto a favore delle proprietà globali, al di là dei legami sintattici tra profili intervallari e cellule ritmiche e al di là d'ogni riferimento segnico, verso una relativizzazione dell'ascolto.¹¹⁶ La distribuzione statistica d'atomi acustici non sembra lasciare spazio a un campo di relazioni funzionali. E da qui, per altro, ai problemi dell'informatizzazione, il passo non è poi così lungo: su questo passo *Itinéraire* proporrà il suo leibnizismo.¹¹⁷

Il passaggio agli aspetti non-lineari degli spazi timbro-armonici era stato anticipato dai Futuristi, da

113 DELEUZE [1988 (1990, pp. 39-41)].

114 Ad esempio in *Passaggio*: ECO [1963], in RESTAGNO (a cura di) [1995].

115 Con rimando a Beethoven e Schubert: BORIO [1987], in RESTAGNO (a cura di) [1987].

116 ORCALLI [1993] parte I cap. I. Si veda in particolare il concetto di rumore e di massima entropia in Xenakis come fenomeno più altamente probabile (pp. 45-46).

117 Sul neoleibnizismo come svolta paradigmatica, e riscatto di Democrito e Lucrezio: SERRES [1976] in GRISONI (a cura di) [1976 (1979)].

Busoni e da Varèse rispetto al concetto di rumore.¹¹⁸ Come mostra Schaeffer,¹¹⁹ il rumore, per la sua aperiodicità, fa saltare ogni rigida classificazione parametrica degli oggetti sonori, diventando il limite sempre spostato delle formalizzazioni degli ordini teorici. L'intuizione che portò Varèse a *Ionisation* (1933), il primo brano per sole percussioni, ricorda la 'disarmonia prestabilita' con cui Gadda si muove tra 'cognizione' e 'pasticciaccio':¹²⁰ un pensiero non rigido e non gerarchico dovrebbe optare per una ragione funzionale, contro ogni divisione netta tra intelletto e senso. Approdato con *Déserts* di Varèse all'apice di frantumazione del linguaggio, tale percorso resta intuito dalla musica elettronica degli Anni Sessanta. Solo il passaggio dall'analogico al digitale renderà necessario un calcolo delle qualità, in linea coi tentativi leibniziani di mediare punto e funzione, di legare spazio e relazione. Il risultato di tali acquisizioni porrà i musicisti di fronte all'importanza della teoria dell'informazione e delle epistemologie della complessità. Come la biologia molecolare veniva orientandosi 'tra cristallo e fumo', così i suoni si pensavano ora tra sinusoidi e rumore bianco, dall'estrema periodicità alla più totale aperiodicità, ed è così che 'caos', 'ricorrenza' e 'ordine' sono divenuti i nodi creativi centrali, oltreché lo sfondo (o la fondazione scientifica non puramente consolatoria) delle stesse questioni estetiche.¹²¹ Se il secondo principio della termodinamica può, come per Prigogine, essere esteso a sistemi aperti, allora si possono

118 LOMBARDI [1996].

119 SCHAEFFER [1966], p. 670 .

120 Su Carlo Emilio Gadda e Leibniz: ROSCIONI [1975].

121 ALTAN [1979 (1986)]; MOLES [1960], p. 42, concludeva così le sue classificazioni degli 'oggetti' sonori: "ora sappiamo come oggetti sonori che evolvono non possono essere considerati periodici e di conseguenza non siano esprimibili per mezzo di uno spettro di Fourier di funzioni sinusoidali armoniche del tempo". Il timbro evolve la configurazione d'onda in fasi dinamiche d'attacco, tenuta, estinzione, conferendovi una microforma, un ritmo interno, slittamenti, modulazioni semiperiodiche, differenti tempi d'attacco, loro diverso involuppo, illuminando i nessi suono/rumore nel aprirsi, con la distorsione dello spettro dei segnali, resi sempre più inarmonici, all'universo di strumenti dall'instabilità maggiore, le percussioni. Le trasposizioni su nastro di Schaeffer, le analisi fonografiche di Leipp, l'universo delle riproduzioni tramite piastra, il sintetizzatore, il *pitch-synchronous analysis* di Risset e Mathews, le tecniche di controllo del voltaggio, il *Live Elettronica*, il *Music V* di Mathews e la *computer music* nel suo complesso hanno collaborato ad una rivoluzione nella descrizione del suono, secondo la quale i parametri, qualora siano distinguibili, lo sono nella misura in cui sono variamente interdipendenti.

concepire processi d'autorganizzazione non rinviati a un equilibrio indifferenziato e perciò davvero creativi:¹²² il tempo che Grisey, ad esempio, ne saprà trarre sarà evolutivo e irreversibile.

Mente e Corpo

Si comprende così in quale senso Dufourt, nel suo saggio su Leibniz, ponga la sua terza domanda leibniziana: *en quels terms se posent, de Leibniz a l'ecole de Marburg, les rapports de l'art et de la science?* L'attenzione della Scuola di Marburgo per il passaggio da Leibniz a Kant si sofferma soprattutto sui diversi concetti di ragione. Ed è in quest'ottica che è opportuno leggere la 'svolta del rumore'. Tale svolta realizza qualcosa che s'incontra con quanto fu pensato cinquant'anni prima da Cassirer o Brunschvicg, stimolati dalla relatività di Einstein. Se la sfera di pregiudizi percettivi che orientano il senso del tempo è esattamente ciò contro cui lotta quell'intuizione del tempo che predispone gli ordini del sensibile su basi sempre diverse, incerte, ambigue, polivalenti, dilatabili al limite della percezione cognitiva, allora il rapporto con le scienze può esprimere effettivamente un contenuto estetico. E Leibniz può rivelarsi utile nella misura in cui sa unire la raffinatezza concettuale insita nella nozione di 'sistema di riferimento' all'immediatezza intuitiva con cui assume una posizione di relazione diretta al punto di vista del soggetto psicofisico e alla sua attività d'esplorazione percettiva. Lo stesso simbolismo della tensione a cui dissonanze e rumore rimandano assume un *point de vue* che relativizza lo statuto locale delle 'idee chiare' e delle 'idee confuse', riportando l'idea formale dell'armonia nell'area della *dynamis rappresentativa* leibniziana, premessa alla kantiana *bildende Kraft*, cioè quella forza non spiegabile meccanicamente, che nella terza *Kritik* renderà di competenza del Giudizio riflettente l'apparenza di finalità dei processi naturali e su cui Petitot prova a teorizzare oggi i fenomeni di autoorganizzazione biologici e la contingenza della forma degli esseri organizzati.¹²³ La musica accosta le catastrofi

122 PRIGOGINE – STENGERS [1979 (1979)] e GERZSO [1995].

123 PETITOT-COCORDA [1985 (1990, p. 26)]; KANT [2002 (Gargiulo)], § 64.

categoriali delle singolarità della materia sonora, cui tempo e spazio obbediscono come al loro orientato orientatore. È una prospettiva che, anche sul piano estetico, fa di Leibniz un pensatore più moderno rispetto a Cartesio e Newton, correggendo Kant stesso.¹²⁴ Come la storia del pensiero matematico è segnata dal problema dell'infinito, così la storia dell'estetica è attraversata dal problema del tempo. E come il paradiso cantoriano non s'evince dall'infinito potenziale, così lo spazio 'swedenborghiano' del serialismo non s'evincerà dal flusso del suono. L'armonia quale centro della musica si rivela costitutivamente dinamica.

L'analisi della percezione in Leibniz tende ad un virtuale colmarsi del discontinuo categoriale, in un arco che si distribuisce dall'inferenza inconscia alla percezione analitica, sino all'intelligenza intuitiva. Il rapporto arte/scienza sviluppato da Leibniz a Cassirer è decisivo per una lettura estetica del suono che sappia cogliere nella spontaneità delle forme il simbolo della sistematicità e della finalità funzionale cui sono orientate. Tale spontaneità sistemica non si richiude entro formalizzazioni rigide, né si preclude ad una riconsiderazione ulteriore attraverso il calcolo, secondo la teoria delle rappresentazioni inconscie.¹²⁵ E tale eredità leibniziana introdurrà certo idealismo a una diversa idea di tempo. Essa inaugura un processo storico che *a posteriori* si rivela in sintonia col passaggio dal tono al suono, all'inseguimento del tempo in ciò che di prelinguistico e di prefigurale può svelare l'esercizio delle forme. Cassirer sostiene che la cultura tedesca si è appunto edificata sull'influenza delle tesi leibniziane e sui concetti annessi d'infinità e di continuità, di unità nella molteplicità, di essere nel divenire, di costanza nel cambiamento. Egli stesso considera la sua fenomenologia dello spirito filosofico in continuità con questa tradizione, nella misura in cui la concettualizzazione dell'infinito in Leibniz costituisce per lui una tappa decisiva del processo dell'intelligenza europea. Con Baumgarten, il vero erede di Leibniz, la dottrina della sensibilità leibniziana si distacca dalla logica divina, e il problema del bello s'affranca dalla

124 Al fondo delle metamorfosi del bello e delle future estetiche del brutto, che dall'euritmica platonica portano al *traskh*, si può anche cogliere il passaggio da una domanda di presenza dell'essere all'accesso a una funzione di durata: MEO [1997].

125 DUFOURT [1995], p. 33.

teologia, per edificarsi su quella che Cassirer chiama 'antropologia filosofica'. E tale scarto tra gusto e intelletto è già presente nel Leibniz delle note per il saggio di Shaftesbury, là dove pone col concetto di 'percezioni oscure' ciò che separa il gusto dall'intelletto.¹²⁶ Con ciò afferma al contempo la specificità dell'estetica e la sua parentela formale con la ragione, e convoglia i principi della ragione classica ad una nuova libertà d'invenzione, che è, di fatto, la quintessenza del Barocco.¹²⁷ Tracce di questo passaggio, arriveranno per altro anche in Francia, raggiungendo le rifrazioni dello spirito di Ravaissou, ad esempio, sino a costituire le condizioni di possibilità dell'intuizionismo nel suo rapporto con l'infinito. E non solo i presupposti estetici, ma la stessa creazione musicale potrebbe coglierne il senso quale son-
da finissima tra pregiudizio percettivo ottimale, senso comune delle forme e intuizione, sino a quell'*animus* del sentimento che sembra porsi a inconscio soggetto del gusto e di un'intuizione del tutto.

Oscillazioni tra poli d'attrazione instabili, in *Attracteurs Etranges* (1992) di Mureil per violoncello, dispongono la linearità dell'*a solo* lungo una pari potenzialità nei rapporti tra suoni. In *Modulations* per 33 strumenti (1978) Grisey percorre acusticamente la leibniziana *συμπνóια παντα*, per cui all'onticizza-

126 Il taglio antisensista dell'estetica Shaftesbury è sottolineato particolarmente da CASSIRER [1968 (1968, p. 279)], per cui l'intreccio di platonismo, illuminismo e prodromi del romanticismo in Shaftesbury esprime l'essenziale irriducibilità dell'arte a fatto di ragione o per contro a fatto puramente sensibile: "Anche l'arte può venire definita come un conoscere, solo che si tratta di un conoscere di un genere tutto particolare. Si può sottoscrivere il detto di Shaftesbury, che 'ogni bellezza è verità', ma la verità della bellezza non consiste in una descrizione o in una spiegazione teorica delle cose, consiste piuttosto nella 'visione simpatica' di esse. Le due concezioni della verità sono bensì in contrasto ma non in conflitto o in contraddizione. ... *Rerum videre formas* è un compito non meno importante e imprescindibile del *rerum cognoscere causas*. ... L'arte ci insegna a visualizzare le cose, non a concettualizzarle o a utilizzarle praticamente" (pp. 289-290). E l'idea, in Cohen, di 'puro sentimento' e di 'direzione estetica della coscienza' (formante, quest'ultima, la scienza e l'etica) e l'idea d'una intuizione individuale-concreta dell'"idea' nell'opera d'arte, per Natorp, vivono ancora nel solco di tale irriducibilità dell'arte a fatto solo di ragione o di sentimento; solco, che qui Cassirer intende come visualizzazione, tra concettualizzazione e utilizzazione.

127 Riproporre oggi l'opportunità d'una relazione tra intelletto e gusto potrebbe essere un modo per approssimare quel 'pensiero-non-pensante' che Deleuze viene intuendo nella terra di mezzo tra piani di riferimento scientifici, piani di composizione dell'arte e piani d'immanenza della filosofia: DELEUZE – GUATTARI [1991 (1996, p. 229)].

zione dell'infinito prevale una dominante ἐντελέχεια processuale:¹²⁸ la metamorfosi delle figure da un parametro all'altro espone la forma alla mutevolezza dei punti di vista e alla non-linearità del tempo ¹²⁹ In *Antiphysis* (1985) Dufourt modula simmetrie di funzione verso arrangiamenti paradossali, percorsi labirintici, interconnessioni tecniche, volte ad un'espansione obliqua, ambigua e artificiale d'ogni simbolismo. La protensione al continuo non esclude né determina l'allusione, come accade all'elemento naturale. Entro lo spazio pieno leibniziano, i rapporti tra teoria ed estetica sembrano ispirati ad una qualche corrispondenza biunivoca tra discretizzazione categoriale e discretizzazione segno-simbolica. La rappresentazione ondulatoria riaccosta il pulviscolo in *L'Heure des Traces* (1986) di Dufourt, mentre il flusso informativo tende allo sfolgorio di categorizzazioni percettive. In *Talea* (1986) Grisey pare intendere questa corrispondenza ordinando la morfogenesi degli ordini scalari a partire da uno sfondo di più complesse indeterminazioni.

In questo senso, la teoria sembra chiamata alla individuazione della massima varietà strutturabile (Birkhoff) o alla focalizzazione di categorizzazioni semiotiche (Petitot), mentre l'estetica sembra inseguire la duplice funzione monadica di δύνασθαι e σημαίνει tendente alla connessione tra percezione e significato, tra corpo e mente.¹³⁰ E questo assetto - per nulla scontato, frutto di complesse collaborazioni tra registrazione degli stimoli e loro elaborazione semantica tramite inferenze inconscie - torna sulla relazione tra sostanza e funzione individuata da Cassirer in seguito ai suoi studi sulla filosofia della scienza dopo Cartesio:¹³¹ la biunivocità tra forma e materia rimanderebbe alla contrapposizione logica tra concetto/genere ontologico e concetto/funzione epistemico, che qui collaborerebbero al ruolo cognitivo stesso della percezione. E tale idea di giudizio percettivo graduerebbe concetti di relazione e con-

128 Sotto l'influenza di LEIPPS [1971]; ORCALLI [1991], p. 180.

129 L'esperienza della durata per BRELET [1947], p. 99, coglie l'armonia prestabilita tra arte e scienza, espressione e fisica del suono; FUBINI [1968], pp. 2-58.

130 ZELLINI [1980], pp. 245-246.

131 CASSIRER [1910, 1973 (1981)]. Su Cassirer, il principio d'indeterminazione in fisica e Cartesio: HEISENBERG [1958 (1998, p. 130)].

cetti di cose contro la divisione gnoseologica cartesiana tra mente e corpo, in correlazione e transizione continua tra funzione e simbolo.¹³² *Corpo*, in senso astratto, sarebbe inconscia *mens momentanea* in un tutt'uno d'azione e percezione; *mente*, in senso empirico, sarebbe coordinazione tra schemi (atti a ricostruire semanticamente i percetti) e intenzioni dei corpi in azione. Leibniz, superando la dicotomia tra *res cogitans* e *res extensa*, sembra trovare la relazione in grado d'esprimere compatibilità tra relatività spazio-temporale e fenomenologie del tempo. E l'attenzione al nesso arte/scienza raggiunge così il tempo, mirando ad un'espansione dell'immaginazione tra ricerca acustica e infinito delle forme possibili. La composizione *con* i suoni si fa anche generazione topologica *del* suono, in un senso ignorato dal dibattito tra Cage e Boulez; mentre l'estetica musicale si colloca rispetto all'ἐπιστήμη su un piano relazionale mai rigido, dinamico e processuale, per cui il rapporto tra concretezza e astrazione (e tra oggetto e soggetto, fenomeno e categorie, semantica e sintassi) sembra svilupparsi nei modi dei zigzag tra struttura e processo descritti da Bateson.¹³³

132 Kant contesterà a Leibniz l'incapacità di cogliere lo scarto tra possibilità e realtà della cosa, e quindi la differenza *di natura* tra intelletto e sensibilità. Ma ciò non lo porterà all'attribuzione di un ruolo non cognitivo della percezione. FERRARIS (a cura di) [2001] cap. 8, pagg. 30-33 illustra, anche in questa prospettiva, le ragioni della rilevanza estetica di Leibniz, ad esempio, su Cartesio, e in FERRARIS [2001] da una risposta all'approccio kantiano alla percezione di ECO [1997]. Su tali problemi di costruzione dinamica della percezione MEO [2002] offre, a mio avviso, soluzioni che partono proprio dall'approfondimento di quel dibattito.

133 Penso alle formazioni inconscie delle immagini di BATESON [1979 (1984 pp. 49-58)], e alle sue definizioni di mente in BATESON [1987 (1989)].

TRISTAN MURAIL: TIMBRO COME METAFORA DELLA COMPOSIZIONE

Tutt'attorno a *Time and again* (1986)

Se il nome di musica spettrale si deve allo scritto *Musique spectrale* (1979) di Dufourt, un qualche testo teorico di *Itinéraire*, aperto ad ulteriori sviluppi, è costituito dal volume collettivo *Le timbre, métaphore pour la composition* (1991).¹³⁴ Qui le qualità singolari del suono sono indagate in merito al formarsi stesso della forma, riconvertendo qualsivoglia estetica della formatività ad un concetto funzionale di materia, che intervenga nella considerazione delle complessità morfologiche del suono, oltretutto nella dinamicità del loro avvento estetico. Lungi dal negare l'incidenza formale dell'estetica, che nelle forme, trova - ad esempio, per Dufourt - la sua più propria mediazione storica, tale formatività sembra qui orientata a una consapevolezza particolare dell'infinito che la investe: all'agire musicale si riserva una responsabilità che lo specifichi non solo in relazione a eidetiche intenzionali o alla sfera del segno, quanto soprattutto in relazione al suono come pura topologia fisica, percettiva, direttamente legata al suo volgersi in termini di interesse informativo a partire da forme di originalità ben strutturata.¹³⁵ Salva

134 DUFOURT [1991 (1997)]; BARRIERE [1991] (a cura di). La relazione del timbro con le armoniche che accompagnano la frequenza fondamentale pone problemi di scomposizione della vibrazione simili a quelli dello spettro ottico nella rifrazione del prisma. Il timbro è l'immagine acustica risultante dall'evoluzione dell'involuppo spettrale e dalla correlazione dinamica tra tutti parametri. In questo senso, si può dire che il banco di filtri agisce in analogia all'analisi di Fourier, ponendo alla composizione problemi di controllo che si estendono anche alla musica strumentale. È significativo che Helmholtz evidenzi, per altro, la maggiore facoltà di distinzione delle parziali nel suono rispetto al colore.

135 Interpretazioni storiche e/o critiche, non solo negative, sulla semiotica musicale sono presenti in DUFOURT [1991 (1997 p. 104 e s.)], e DUSE [1981] p. 159 e ss., sulla scia di una tradizione risalente a Hanslick, riproposta da IMBERTY [1976] o da NATTIEZ [1987 (1989)]. Allargata all'arte, ma con osservazioni alle formanti di Stockhausen, la critica appare anche in DUFRENNE [1967 (1989, p. 41)], che intende con chiarezza i rapporti musicali tra scrittura, grado zero del segno, cenno e suono in senso non linguistico, sulla base di una metafora

la funzione dell'"opera', su cui Dufourt insiste più volte, tale musica sembra eludere (o elidere) le categorie della significazione, non perché le siano *tout court* estranee, ma in funzione di una più profonda focalizzazione estetica, ovvero di una migliore messa a fuoco delle condizioni di possibilità della stessa creazione musicale, per non ridurne le competenze ad un flusso di *qualia* coscienziali, in termini di facoltà iconiche e di eventuali facoltà indessicali, prima ancora di esperirne i *quanta* acustici e/o la composizione/correlazione delle continuità nel suono e il loro primo riflesso simbolico-emozionale.¹³⁶

Non solo tale orientamento s'opponesse ad ogni formalismo teorico, ma sembra staccarsi da ogni intenzione formativa che non viva di quel continuo dissodamento delle categorizzazioni percettivo-cognitive proprio dell'ascolto esercitato alle graduabili 'quasi-periodicità' del timbro. Con l'avvicinamento alla teoria delle catastrofi categoriali della percezione, proposta da Petitot, i passaggi dall'informazione alla significazione, del tipo inseguito da Eco in *Opera Aperta*,¹³⁷ sembrano trovare strumenti per un appro-

biologica del suono, senza però precisare la relazione differenziale tra tempo/sonoro e spazio/scrittura. Sui problemi aperti dai nodi relativi alla proposizionalità del linguaggio musicale e del problema dell'essenza della logica si chiude il cap. I parte II di DUSE [1981], p. 117. Anche qui al fondo della dialettica tra materia e forma rispetto al tempo riposa l'eco della dialettica tomista, sviluppata da Stockhausen e Messiaen, sull'infinito materiale e l'infinito formale. Dal punto di vista artistico l'evoluzione post-tomistica di tale prospettiva è delineata da ECO [1970] nel capitolo *Dissoluzione del concetto di forma nella scolastica*. Dal punto di vista dell'infinito matematico vale ribadire il capitolo relativo di ZELLINI [1980]. Dal punto di vista del tempo: ZANATTA [1997] in RUGGIU [1997].

136 Il concetto perciano di 'icona' rimanda a una qualità della coscienza che, come dice ECO [1997] (2.8.2), riguarda la 'soglia inferiore della semiotica' come base materiale della significazione, nel passaggio dal sistema diadico 'stimolo/risposta' a quello triadico 'segno/significato/interpretazione'. Il calco che costituirebbe il *ground* dell'iconismo primario come vuoto avvenire del riconoscimento è esso pure nel tempo. Ed è tanto più rilevante che Eco rimandi al passaggio dal continuo al digitale citando il Leibniz di *De organo sive arte magna cogitandi* e alla sua alternanza di 0 e 1. Il nodo è la temporalità del processo di *desingularizzazione*. Anche se non in modo esplicito, qui Eco sembra sul punto di affrontare il timbro come regno di quasi-singularità e di ricorsi, tra sistema diadico e sistema triadico debole in 3.7.9. (ECO [1997] p. 185 n. 54), più prossimo, forse, ai rapporti tra previsione, induzione e costruzionalità temporale del mondo dei predicati di GOODMAN [1968 (1976)].

137 I riferimenti musicali in ECO [1962] sono connaturati al dibattito fine anni Cinquanta. Quando Eco propone una funzione decategorizzante dell'opera aperta (p. 138) mostra una componente essenziale della musica sperimentale. Ciò che passa, direi, in secondo piano è la connessione tra tale fluttuazione delle categorie e le in-deter-

fondimento la cui incidenza è tanto teorica quanto estetica. Il paragone tra musica e linguaggio rischia di estendere a tutta la musica alcune proprietà specifiche di estetiche orientate alla parola e istituite su categorizzazioni che non restituiscono a pieno le codificabilità flessibili del suono, e contro cui già le estetiche di Wagner e di Hanslick, pur contrapposte, avevano optato per l'irriducibilità della musica a un'idea di contenuto avviluppato alla forma 'come il seme alla scorza'. L'estetica di Max Bense tenterà una giustapposizione tra segno e segnale (tra teoria dell'informazione e semiosi peirciana) che potrebbe rispondere ai livelli d'eccitazione del sistema limbico e della corteccia.¹³⁸ E John A. Sloboda, nel 1985, raccoglie ricerche di taglio cognitivista attorno a un paragone tra la teoria armonica di Schenker e la grammatica generativa di Chomsky, riguardante le categorizzazioni linguistiche e musicali per una comune esposizione degli elementi delle sequenze a strutture sottostanti, ma mostrante anche la minore automaticità delle categorizzazioni nella musica e la loro maggiore esposizione a fatti contestuali rispetto alle automaticità del linguaggio; aspetto, che differenzia l'idea di materia linguistica precategorizzata e materia musicale, le cui categorizzazioni sono percorse da una continua contrattazione inconscia tra categorie psicologiche e scarti percettivi immediati.¹³⁹ Al quantitativo *fluxus formae* delle abduzioni interpretative non si può non comparare, insomma, la mobilità topologica che sta alla base dell'identificazione qualitativa della *forma fluens*.

E questo nodo problematico tocca i rapporti di *Itinéraire* con Varèse e con il suo orientamento alla sospensione dinamica del tempo. Tale rapporto è assimilabile a quello che nelle arti plastico-visive si è a-

minazioni del tessuto materiale, essendo Eco attivo, qui, nel dibattito tra elettronica e serialismo. Il problema semiotico della musica tornerà poi al nodo jakobsoniano relativo alla conciliabilità di continuità e articolazione delle differenze: la musica, che può vivere entro un sistema codificato di riferimenti, sembra anche capace di eliderlo, per porsi come fluidità di forma nel tempo, con un simbolismo che è già interno al concetto di armonia e che diventa tanto più rilevante quanto più si confronta con l'infinita complessità delle sue articolazioni e determinazioni. In questo, la topologia di PETITOT - COCORDA [1985 (1985)] offre una dimensione della musica relativa ad un'organizzazione spontanea, astratta, fenomenologico-categoriale dei substrati materiali.

138 BENSE [1965 (1974)].

139 SLOBODA [1985 (1988)].

vuto tra Fontana e il Futurismo. Il nesso arte/scienza ha qui integrato l'antico rapporto arte/natura, sapendo cogliere le spinte della ricerca e l'azione di provocazione in esse contenuta in quanto puro gioco di forme, riverbero di spazi e di tempi, sprigionarsi d'energie.¹⁴⁰ Mentre la fede futurista si rivolgeva agli strumenti operativi della modernità e a un'estetizzazione pressoché taylorista della macchina, in Fontana alla fede subentra la fiducia, e l'accento non è portato sullo strumento, ma sul prodotto: "quella seconda natura che attraverso la macchina l'uomo moderno crea come suo spazio vitale".¹⁴¹ Se per Varèse la materia sonora esibisce pensieri costruttivi modellati sulla nozione di campo, i mezzi con cui è reso agibile dalla tecnica e dall'acustica coeve gli impediscono di maturare quell'arte dei flussi che sarà il centro della ricerca di *Itinéraire*. Fratello ideale di Fontana, Varèse si scontrava con problemi tecnici differenti: mentre Fontana evolve il Futurismo, Varèse predispose al bivio tra Xenakis e *Itinéraire*. E i temi della *natura naturans*, della macchina come ampliamento del movimento organico delle forme dinamiche, dell'interdipendenza spazio/tempo, del creare sintetico, indicati da Fontana nel *Manifesto Blanco*, tornano sullo sfondo di *Le timbre, méhaphore pour la composition*; mentre per il Dufourt del saggio *Timbre et espace*¹⁴² resta l'idea di socializzare la positività storica dell'automatismo.

Che l'approccio sia solo, poi, a quarant'anni di distanza dal *Manifesto Blanco*, acustico e non ottico, può essere un fatto tecnico, cognitivo e insieme storico-antropologico. Un qualunque squilibrio del visibile sembra esperibile ancora quale 'sublime matematico' inquadrato in una cornice razionalizzante, mentre per la musica entra in gioco il fattore tempo. Con la musica lo scardinamento delle convenzioni d'ascolto sembra toccare le nostre consuetudini di riconoscimento del mondo, nella misura in cui l'azio-

140 Diceva il *Manifesto* (in FONTANA [1986]) : "L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo le pratiche delle forme d'arte conosciute e abordiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio... Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la necessità di essere e svilupparsi".

141 CRISPOLTI [1963]; PUGLIESE [2006].

142 DUFOURT [1991 (1997, pag. 295)].

ne fa saltare i parametri di misurazione temporale, mettendo in crisi i più comuni pregiudizi percettivi relativi al tempo. E mentre la ricezione delle avventure novecentesche della visione sembra trovare una più vasta traducibilità nei luoghi della comunicazione, le avventure parallele dell'udibile sembrano votate a un'esclusività davvero pitagorica, che, non potendo non essere storica (come sottolinea Duse) ne implica la stessa problematicità estetica. Essa è recuperabile, direi, sulla base di una contestualità ereditata, ancora attiva sul piano delle pratiche e della teoria, ma pur anche meno facilmente trasferibile, perché in conflitto con i luoghi comuni di una temporalità che la musica sembra disertare, a favore d'un suo affondo nelle variabilità del suono, nelle sue imprevedibilità e nelle sue sospensioni.¹⁴³ Se la fisica propone di riconsiderare spazio e tempo in un campo unico, le forme simboliche e i nostri stessi organi percettivi, con la loro storia naturale, ne orientano chiaramente le differenze di coinvolgimento.

Comunque Jean-Claude Risset tratta questioni relative alla sintesi dei suoni, Marie-Elisabeth Duchez ripercorre l'evoluzione scientifica della nozione di 'materiale musicale', Philippe Hurrel affronta il fenomeno del suono come modello per la composizione, Grisey si sofferma sulla strutturazione timbrica della musica strumentale e Dufourt racconta i rapporti tra timbro e spazio, sempre cercando di trarre dalla scienza quelle modalità di pensiero che guidino la creazione verso ogni possibile arte degli squilibri innovativi e degli equilibri improbabili.¹⁴⁴ Intese proprio dal punto di vista del timbro, le topologie qualitative del suono si confrontano con un'estetica che insegue le aperture della materia, inimitabile campo d'esercitazione per un'imprevedibilità sostenibile all'ascolto, intellettualmente ed esteticamente 'interessante', anche perché per molti versi in sintonia con le condizioni stesse d'orientata apertura del vivente (e quasi un suo simbolo). E, in questo senso, si tenta anche di oltrepassare le difficoltà comunicative della musica sperimentale, non in senso linguistico, ma empatico (prossimo all'estetica di Lipps), nella misura in cui troverebbero nella nostra naturale dimensione biologica un *sensus communis* e un

143 DUSE [1981] (Parte II. III. *La musica nelle sue determinazioni estetiche*).

144 Il volume contiene anche scritti, altrettanto importanti, di Marc-André Dalbavie, Antoine Bonnet, Gérard Grisey, George Benjamin, Mesias Manguashca, Jonathan Harvey, Roger Reynolds, Pierre Boulez.

loro contesto. Calcolo dei flussi, di spazi di propagazione, delle complessità della forma d'onda e delle ristrutturazioni delle quasi-periodicità del rumore introducono a un simbolismo acustico delle dimensioni ottimali del vivente che la musica non era mai stata in grado di raggiungere e a cui aveva già variamente mirato nelle poetiche dei contrappuntisti fiamminghi o delle scuole strumentali del Seicento.

Nel 1986 sarà Boulez a criticare quest'impostazione, soprattutto nelle sue traduzioni orchestrali, riconducendola a un dettagliato ricettacolo d'effetti di risonanza, a un inventario di sfondi adiacenti e incapaci di vivere autonomamente, di produrre cioè articolazioni dinamiche, se non in senso verticale, generando placche successive, utilizzabili tutt'al più come un più complesso effetto d'aura per figure di altezze meglio delineate.¹⁴⁵ È in fondo la stessa critica che avanzerà l'anno dopo Nattiez, attaccando la prospettiva 'acusmatica' in quanto appunto fondata sul timbro, e indicando piuttosto in *Répons* di Boulez (1981-1984) l'opera in cui la serializzazione integrata dei parametri riesce a pervenire a una totalità discorsiva pari agli esempi classici di una *Kunst der Fuge* di Bach. Per altro, per Nattiez, che parte da una prospettiva esclusivamente semiologica, il timbro è un parametro fisso, "incapace di creare, da solo, un divenire".¹⁴⁶ In questo senso, si può comprendere come il salto riguardi le strutture, le funzioni e le componenti semiologiche implicate nella scrittura: mentre per Boulez una gerarchia tra parametri nonostante tutto permane, e a favore delle altezze, sulle quali, come di fatto avviene in *Répons*, è possibile ristrutturare un universo globale, intimo alla composizione, che risulti percepibile all'ascolto, per brani come *Gondwana* (1980) o, ancor più, *Désintégrations* (1982), o anche per brani più recenti, come *L'Esprit des dunes* (1993-1994), di Murail, è invece importante cambiare, oltretutto il sistema di approccio del suono, il rapporto con l'idea di scrittura, con l'utopia che la muove e, per certi versi, con l'ideologia stessa che la sostiene storicamente.¹⁴⁷

145 BOULEZ [1986], pp. 90-91.

146 NATTIEZ [1977], pp. 173.

147 Nel costruttivismo di *Répons* s'esprime un tratto del razionalismo europeo. Se il primo serialismo sembrava articolare, sulle orme del kabalismo di Abulafia, nuove associazioni di lettere (qui di note) per conoscere le possibilità nascoste della costruzione del mondo, quello di *Répons* sembra discepolo di pensatori come Raimondo

In particolare nel suo saggio sul rapporto tra timbro e spazio, Dufourt mette in luce ciò che è comune tra serialismo e spettralismo e ciò che strutturalmente è differente. Le forme basate sulla predominanza delle altezze, lette dal punto di vista di *Itinéraire*, vengono mostrando (come le strategie della complessità di Ferneyhough) l'estremizzazione in esse implicita, connessa a quel loro stesso particolare dissolvimento che aveva spinto Ligeti, nel 1958, a spostare la ricerca dalle astratte articolazioni del serialismo a unità immanenti, trasparenti, continue, organizzate attorno a funzioni globali, orientate a corrispondenti dinamiche luminosità. Esse saranno poi l'anima materiale di *Itinéraire*.¹⁴⁸

E, intanto, in un brano contemporaneo a questo dibattito, come *Time and again* (1986) di Murail si può constatare come quell'arrestarsi agli 'effetti di risonanza', che Boulez credeva di poter criticare, non senza ragioni, nelle poetiche spettraliste è, in realtà, in grado di coniugare diversi rimandi temporali, finanche con strategie narrative o quasi-narrative, in modo da costituire un qualche parziale accoglimento delle critiche di Boulez: ispirato all'omonimo romanzo di Clifford D. Simak, del 1951, ma in dialogo con *Turangalila-Symphonie* di Messiaen, questo brano, per orchestra, s'impenna attorno a una struttura capace di accogliere diversi *flashback*, premonizioni, *loops*, tramite bruschi tagli, echi, salti e altre forme di discontinuità e cambi di prospettive di ascolto. La composizione, pur sempre incentrata sulla mobilità categoriale del timbro, non assume rigidamente il punto di vista della totalità immediata, ma si aggira attorno, sopra, sotto 'prima' e 'dopo' il divenire stesso dei processi materiali, non pretendendo di compiere altro che un'itinerario possibile, appunto, attorno al più ampio divenire del suono.

Monade I - Dal numero al segno

Ciò che Merleau-Ponty dice sul colore parlando di Cézanne, ovvero che è il luogo in cui s'incontrano

Lullo che tentano di ricondurre le differenze culturali entro calcoli combinatori e lingue universali.

148 DUFOURT [1991 (1997, p. 306)]: " Per la prima volta il lavoro sul timbro dà vita a una modulazione di energia luminosa, con *foyers* d'intensità variabile e radiazioni intermittenti che suggeriscono l'instabilità di una luce che si propaga tra le ombre".

il nostro cervello e il mondo, si potrebbe estendere al suono in virtù di una lettura dinamica del timbro. L'esperienza estetica del tempo confermerebbe la frase di Klee: "*je suis ineffable dans l'immanence*". Così si presenterebbe all'estetica il suono su un terreno d'impersonalità corporea. L'io che parla in Klee è il colore stesso; la sua versione negli spazi sonori coinvolge gli ordini del sensibile al di là della relazione soggetto/oggetto.¹⁴⁹ Pensare il timbro come metafora della composizione implica riproporre questo incontro nella morfogenesi dinamica della composizione, ovvero cogliere il tempo del mondo come eidetica materiale, nei modi di una fenomenologia genetica del tempo.¹⁵⁰ L'ascolto rimanda così ad un

149 MERLEAU-PONTY [1964 (1989)]. Feticismo del materiale e meccanicità del serialismo si risolvono qui in una continuità d'intelletto e di senso che riscatta questo dibattito dai limiti di un'estetica suo malgrado idealistica, mentre aprono a un'ermeneutica matematica del suono (PETITOT - COCORDA [1985 (1990)]). Quest'impostazione rimanda alla genesi passiva del senso nel soggetto nell'offerta reciproca tra uomo e mondo in Husserl e Merleau-Ponty. Si possono cogliere anticipazioni di Petitot e della più recente fenomenologia, in MERLEAU-PONTY [1964 (1994)] al capitolo sulla fede percettiva e la riflessione, allorché si pone l'importanza dell'oggetto nella riflessione che esso muove, in senso circolare, contribuendo a descrivere la problematicità dell'intenzionalità: MEO [1988]. Tale prospettiva parte dai livelli più direttamente simbolico-estetici sino ad arrivare a una metaestetica materiale: ALLIEZ [1994].

150 BLUMENBERG [1986 (1996)]: 'fenomenologia genetica del tempo del mondo' si riferisce a quel tempo di presenza che Husserl trae da W. Stern (pp. 317-321), ma può riguardare anche i rapporti tra cosa e percezione: "Non siamo noi a percepire la cosa, è la cosa a percepirsi laggiù. Il limite costituito dal mondo, in quanto orizzonte permanente di tutte le mie *cogitationes* è il limite stesso della mia natura di essere incarnato" (MERLEAU-PONTY [1945 (1965, pp. 22)]). Pensare il timbro come metafora per la composizione implicherebbe allora una modificazione riguardante il senso degli oggetti e la sensibilità che li coglie. "Una superficie colorata omogenea - dice ancora Merleau-Ponty - può essere appresa adeguatamente in un'impressione istantanea, non però una melodia o una frase sentita o letta; e questa è senza dubbio una differenza elementare. Ma su queste differenze, regolate dal senso dell'oggetto, si sovrappone, intensificandole o attenuandole, l'elemento rapportato dall'attenzione del soggetto, dal suo rivolgersi razionale o emozionale verso la corrispondente datità". E: "non si esce dal dilemma razionalismo/irrazionalismo finché si pensano 'coscienza' e 'atti' - il passo decisivo è riconoscere ... che il chiasma, il 'sopravanzamento' intenzionale sono irriducibili; il che conduce a respingere la nozione di soggetto, o a definire il soggetto come campo, come sistema gerarchizzato di strutture aperte da un c'è inaugurale" (MERLEAU-PONTY [1945 (1965, pp. 271-272)]). BLUMENBERG [1986 (1996, p. 330)] menziona i grandi policromi di Barnett Newmann, in relazione con una protenzione tra tempo e vita. "Nel suo fondo, il tempo della vita è la trasformazione della struttura immanente del tempo in tempo della vita vissuta".

genere di coscienza che per Husserl non potrebbe essere divisa dalla coscienza del tempo.¹⁵¹ La risposta che da Wronski e Durutte arriva sino a Grisey sembrerebbe a tratti convenire con una logica concettuale che tende, ad esempio, per Petitot, all'unità *a priori* delle esperienze storiche delle matematiche, distribuita in ontologie regionali.¹⁵² Ma la fenomenologia della percezione non potrebbe nemmeno escludere, per contro, una teoria collaterale del simbolo che precisasse quella che Dufourt chiama *modification de la conscience*, sciogliendo, tra realtà e convenzione, un nodo che, se trascurato, potrebbe confinare tale prospettiva in uno spazio ancora, suo malgrado, newtoniano; ottica, riguardante (ma in un senso da approfondire) la monade come δύναμις e σημαίνειν, in quanto *dynamis rappresentativa*.

Il triplice rapporto che lega il segno artistico agli altri segni, all'oggetto denotato e all'interprete (per Bense, ad esempio) non esclude relazioni misurabili, tanto più quanto più è proprio il rapporto tra ordine e disordine a stimolare la ricerca di un significato. E tale incrocio di segno e numero non sarebbe estraneo all'esperienza della percezione come la intende Merleau-Ponty. Esso toccherebbe un nodo essenziale in Leibniz, di cui si sentirà l'eco ancora nell'ambito delle discussioni cassireriane sull'estendibilità del concetto di funzione in riferimento alla creatività del pensiero e del calcolo.¹⁵³ Per la *Monado-*

151 Come nemmeno Dio per Leibniz può elevarsi sopra i principi della logica, così neppure Dio per Husserl può elevarsi oltre la coscienza del tempo. Oltre ciò si estenderebbe l'irraggiungibile heideggeriano, in ragione del quale è l'Essere a saldarsi con il tempo. BLUMENBERG [1986 (1996, pag. 336)]: "(per Husserl) ogni coscienza è, per sua essenza e quindi irrimediabilmente, coscienza immanente del tempo. Nessun passo, tra quelli compiuti dalla fenomenologia, è più importante di questo. Heidegger - a gettarvi uno sguardo - ha compiuto per così dire il passo successivo ovvero il passo che va oltre il raggiungibile: invece di saldare, definitivamente e assolutamente il tempo con la coscienza, egli lo ha saldato con l'essere stesso". L'indagine attorno a tali prospettive riguarda il rapporto con i limiti del mondo pensati localmente. I rapporti con la natura sono affrontati dal Merleau-Ponty che si occupa di Whithead e Leibniz.

152 ORCALLI [1993], pag. 246. I problemi relativi alla natura della struttura matematica, non logicista e non convenzionalista, portano Petitot a approfondimenti critico-fenomenologici della teoria delle catastrofi in senso hilbertinano. A fronte di un problema non facile circa lo statuto del concetto di struttura, sembra di poter dire che le filosofie matematiche intuizioniste siano più idonee ad affrontare i problemi musicali.

153 ZELLINI [1985], p. 18 rimanda al CASSIRER [1910 (1923, 1976)]. Per un fondo mito-simbolico tra *segno celeste* e ordine del *numero* vedi ZELLINI [1999], p. 125).

logia, $\mu\omicron\nu\acute{\alpha}\varsigma$ è sì generatrice della serie numerica (§9), ma, in quanto centro molteplice (§13) e dinamico (§15), perde la sua chiarezza di *substantia simplex* (§1), quanto più si fa rappresentazione (§60) in un processo d'esplicazione che è riconvertibile in implicazione come riferimento parziale (§60) e che si dispiega in infiniti punti di vista (§57). Questa facoltà esplicante/implicante della 'piega' è appunto l'ambiguità originaria a cui si riferisce Merleau-Ponty e quella stessa instabilità strategica, presupposto di oggettività (ragion sufficiente), che Leibniz propone a Clarke.

Si potrebbe parlare di un modello di *a priori* funzionale, comprensivo di una costruzione eidetico-categoriale alla base del calcolo d'ordine nelle catastrofi del suono e di un'ontologia regionale orientante lo spazio espressivo conteso tra forma, simbolo e contesto. Tale modello chiarirebbe la natura di una composizione volta alla dinamicità delle categorie percettive, nel timbro o nel colore, in modi non lontani da quelli con cui Goethe avvicinò gli ordini metamorfici o Schelling il 'magnetismo' implicato nell'armonia. In linea con la prospettiva di Schelling, la composizione non fonda, ma crea gli incontri tra finito e infinito, singolarità e pluralità, tutto e parti, che non mancano di esprimere il senso delle ontologie regionali cui si conforma.¹⁵⁴ In Schelling, infatti, l'inquietudine del tempo non è l'elemento chiave della filosofia,¹⁵⁵ ma è la filosofia che va verso il tempo, per ragioni legate al problema del finito e del mondo come totalità dell'esperienza, e legate alla finitezza di cui il tempo costituisce la forma dinamica. L'approdo della musica al problema del tempo rientrerebbe nella domanda sul limite del mondo e dell'uomo e sul suo rapporto con la pluralità dei mondi, in virtù di un'infinità percepibile (prossima allo sfondo fenomenologico che regge la cognizione nei suoi rapporti con la geometria e con l'infinito mate-

154 Il concetto di composizione non può non concernere le relazioni tra senso e segno per estendersi alle relazioni tra pensiero della scienza (ordine matematico e conoscenza psicoacustica) e pensiero dell'arte. I rapporti scienza/arte e semiotica vengono a coincidere coi rapporti tra verità interpretativa e verità corroborativa di teorie. In questo, può essere interessante Merleau-Ponty, per cui "fra la logica dell'intelletto che mira a fissare le condizioni di possibilità dell'esperienza epistemica, e la logica dell'immaginazione che mira a fissare le condizioni di possibilità dell'esperienza artistica sussiste una radicale differenza... La scienza è costruita sulla base dell'esperienza del mondo e non viceversa" (MEO [1988]).

155 PETTERLINI [1997] in RUGGIU (a cura di) [1997].

matico). L'ontologia formale, lungi dall'implicare un'assiomatica rigida, predispone l'infinito di dati eventuali in virtù di un numero finito di norme, scaturenti dal collaborare di percezione e d'intuizione degli schemi. Anche in brani recenti come *Un sogno* (2014) di Mureil, riferito al brano *Anahit* di Giacinto Scelsi, i *mondi* risulterebbero dei possibili spazi di veicolazione pluriprospectica del senso, mentre la *natura* risulterebbe l'intuizione di una dinamica continuità reale/costruita dell'infinito (tra discreto come campo schematico calcolabile e continuo come sfondo emozionale interpretabile).

In altre parole, così come è possibile parlare di una poetica 'purovisibilista' per Cézanne,¹⁵⁶ è altrettanto possibile parlare di poetiche 'puroaudibiliste' per *Itinéraire*, nel senso che, con *quegli* strumenti, in *quel* contesto e in rapporto a precisi codici e simboli storicamente condizionati, tali poetiche mirano a orientare l'ascolto su indici atti a consentire il rimando alla dinamicità propria del percetto e del significato, che costituisce qui, secondo le inferenze inconscie implicate nell'ascolto, il mondo stesso dell'opera come presentazione pura delle complessità della *durata* nel suono. E questo è poi altra cosa dal pensare il mondo come costruito arbitrario o, per contro, come realtà sostanzialisticamente fondata.

Monade II - Dal mondo come campo pluriprospectico alla natura come intuizione complessiva

Il quarto grimaldello leibniziano sembra, appunto, riguardare questo nodo: *Quel est le statut d'une esthétique pour une ontologie formelle?* Per un'adeguata risposta a tale problema non basta fermarsi al campo estetico-interpretativo o a quello generalmente temporale della questione. La teoria schellingiana del magnetismo sonoro ripropone alla tradizione interpretativa una considerazione della tradizione pitagorica che ne comporti una qualche ermeneutica matematica del suono. L'affinità con Schelling si manifesta nel rapporto tra l'intelligenza strutturale del tempo dell'ascolto e l'intelligenza empirica all'inseguimento dell'infinità della natura;¹⁵⁷ rapporto, che media l'idea di un'asimmetria nell'infinito

156 MEO [2002], p. 158.

157 F. Schelling in *Sistema dell'idealismo trascendentale* SCHELLING (trad. it) [1990]: "Se si vuol determinare

con un'allusività del finito all'infinito temporale. La musica è chiamata così ad un duplice compito: l'integrazione interparametrica e la testualizzazione estetica. Al punto di fuga in cui convergono l'ascolto attivo/analitico, volto alla relazione formale armonico-melodica, e l'ascolto passivo/sintetico romantico, volto al dispiegamento del soggetto riflettente, la teoria dell'armonia sembra incontrare una qualche convergenza tra un'estetica della *συμμετρία*, mattone della costruzione dell'intuizione complessiva della musica, e un'estetica del *σῆμα*,¹⁵⁸ come contenuto inconscio di possibilità (rimandante a una dinamica del finito come destino e dell'infinito come apertura di libertà). La ritmicità infinitesimale cui rimanda l'armonia trascendentale di Durutte esprime l'asimmetria temporale che sta nello sfondo della pratica orientante dell'armonia. E tale asimmetria, lungi dal sospendere il problema delle forme nell'arte, ne pone piuttosto il senso non-classico. Se l'estetica di Leibniz è incontro tra l'antica tradizione matematica dell'estetica e le premesse di un'estetica dell'interpretazione con l'introduzione del concetto d'inconscio, è per un preciso nodo simbolico e formale che attiene all'infinito.

Mentre l'armonia, al cospetto dell'infinito, si apre al suo tratto assoluto (ma perdendone la presentabilità attuale piena), la non eludibile implicazione semantica che vi si può individuare mira a tratti residuali, deboli, tendenzialmente centrifughi rispetto alla denotazione, mantenendo al più il contesto della significazione da un lato e l'*a priori* della protensione estetica dall'altro. E così, mentre l'opera conserva un suo statuto di testo in virtù di una conservata aprioricità funzionale del contesto,¹⁵⁹ seppur concentrata sul puro gioco sintattico, parimenti l'universo relativo del suono mostra la sua irriducibilità a mo-
per via del tempo in genere l'assoluta intelligenza, alla quale spetta un'eternità, non empirica, ma assoluta, essa è tutto quel che è, che fu e che sarà. Ma l'intelligenza empirica, per essere qualche cosa, cioè per essere un'intelligenza determinata, deve cessare di essere tutto, e di essere fuori del tempo. Originariamente per essa vi è solo un presente; grazie al suo sforzo infinito, il momento attuale diviene garanzia del futuro; ma quest'infinità non è più adesso un'infinità assoluta, cioè extratemporale, ma un'infinità empirica, prodotta mediante la successione di rappresentazioni. L'intelligenza si sforza bensì in ogni momento di rappresentare la sintesi assoluta, come dice Leibniz: l'anima produce in ogni momento la rappresentazione dell'universo. Ma poiché essa non può riuscirvi con un atto assoluto, cerca di farlo con un atto successivo e progrediente nel tempo".

158 Su ascolti settecentesco e romantico: BESSERER [1953 (1995)]; MEO [1997]; DUFORT [1999], p. 32.

159 MEO [1991].

delli che non siano temporalmente funzionali e, in tutto e per tutto, irreversibili. E così l'armonia del 'meglio' non esclude la possibilità di un'attualità dell'infinito, senza peraltro mai coglierla, né implicarla, e parimenti rimanda ad una protensione al futuro che non è necessariamente rimando iconico o linguistico, se non come 'traccia', e salvando la comunicazione contestuale che la implica. Il canone, insomma, non salta, ma si espande nel tempo all'infinito. *L'esprit de finesse* e *l'esprit de geometrie* si coordinano attorno ad uno stesso evento acustico: si confrontano presupposti della cognizione, emozioni e contestualità produttive, ricettive, comunicative.

Nel suo saggio su Leibniz, per altro, Dufourt è attento alle relazioni tra universo simbolico ed emotivo e ontologia formale del calcolo, polarizzando il problema segnico verso l'articolazione più o meno formalizzata d'unità combinatorie (o pseudo-combinatorie) non direttamente correlabili a un contenuto, o, comunque, non riconducibili a sistemi biplanari, secondo l'esempio leibniziano classico della sostituzione delle componenti verbali con corrispondenti altezze musicali.¹⁶⁰ In questo senso, la comunicazione è riconducibile alla contestualità costituita dalle relazioni intermonadiche e dall'empatia che le caratterizza, ma nell'ambito di un rapporto in cui l'oggetto/suono, rispetto ad ogni possibile significato, prende luogo di un *transcendens* assoluto, paragonabile per certi versi al noumeno kantiano e, per dirla in termini husserliani, in grado di sospendere il nesso tra νόημα e νόησις.¹⁶¹ E, se a qualcosa questo orientamento può precludere, è a un'idea di Whitehead secondo la quale ogni simbolismo del riferimento non è detto che sia una condizione più ampia e profonda rispetto alla pura contemplazione delle forme, la quale anzi può apparire come uno stadio superiore.¹⁶² *Itinéraire* sarebbe in questo senso in linea con una qualche non-coincidenza tra ogni possibile mondo discreto e una natura continua, perpetuamente ricategorizzabile il primo, infinitamente intuibile la seconda.¹⁶³ Il giudizio estetico, in questa prospet-

160 LEIBNIZ *Dissertatio de Arte combinatoria* in LEIBNIZ (trad. it.) [1992].

161 HUSSERL [1965 (1950-65)].

162 WHITEHEAD [1928 (1998), p. 5]. Ciò si lega a quella *presentational immediacy* quasi intesa come definizione temporale della monade. Sul rapporto natura/mondo: WHITEHEAD [1938, (1972), p. 109 e ss.].

163 Non diversamente Deleuze e Guattari individuano nel reciproco incarnarsi di concetto e percepito. Deleuze

va, risulterebbe essere un particolare giudizio non-analitico, capace di cogliere in maniera 'confusa', in senso leibniziano, l'unità di un'estrema molteplicità e tale da portare sul piano del simbolico il problema della comunicazione e delle dimensioni spazio-temporali in cui è immerso e a cui parimenti allude, e il cui cardine è la relazione come "sistema ordinato di rapporti tra individui",¹⁶⁴ inteso anche ai rapporti tra le anime. In questo senso, preciserà Dufourt, le predisposizioni del giudizio estetico tendono a cogliere l'unità locale di connessione del mondo e l'infinita variabilità armonica della natura, secondo il punto di vista della finalità interna, sottesa all'intera sostanza nello sviluppo della legge della sua serie, alla base dell'adeguazione di principio tra spirito e cose e che concorda reciprocamente le facoltà.

Monade III - Dal discreto al continuo

Lo *split brain* che consegue a quella che Petitot chiama "l'aporie fondatrice de la fonologie" tra flusso sonoro e codice fonologico, tornante sui rapporti tra continuo e discreto posti in luce dalla musica sperimentale, viene così ricondotto a unità non tanto dalle modalità del testo linguistico (secondo codici, competenze, significazioni, ivi compreso l'esercizio di riflessione esplicito del compositore, il teatro o la titolazione dei brani), quanto piuttosto dalla sostanza differenziabile del suono, nel riconoscersi come spazio abitabile di relazione intermonadiche.¹⁶⁵ Il suono trova nel vibrare quel tutto-pieno che ci av-

ha il merito di cogliere il maggior peso della matematica (Galois, Abel) sulla linguistica circa il pensiero della struttura e della differenza: DELEUZE [1968 (1997), p. 235].

164 MEO [1998], pp. 17-40. FABBRICHESI LEO [2000].

165 DUFOURT [1991 (1997)] descrive, senza farla sua, la posizione contraria alla significazione di molta musica dal dopoguerra ad oggi, citando FUBINI [1973]. Per altro, Fubini in uno studio sulla filosofia di Susan Langer aveva proposto un atteggiamento più sfumato, che entrava in merito al rapporto tra natura e artificio, sullo sfondo del quale è possibile vedere la problematica simbolica cassireriana (discussa anche in ECO [1984], p. 208 dove si scorre anche, alla ricerca di una definizione di simbolo, LANGER [1953 (1965), p. 202], nella misura in cui le facoltà emozionali della musica sono, come dice anche Sloboda, in relazione con tale simbolicità. Emerge in DUFOURT [1991 (1997), p. 62] la considerazione che l'aspetto emotivo, lungi dall'essere sospeso, ambisce ad emergere come dal contatto con i tratti più extralinguistici del suono, dialetticizzati dalle proprietà dell'automati-

volge con il linguaggio, in quanto gioco al contrario degli altri giochi non disertabile, rimandandone però l'analogo alla trascendentalità dinamica del tempo/ritmo come condivisione di traccia tra natura e mondo, tra 'confusione' immediata della percezione e universo simbolico esperienziale. Tale prospettiva non urterebbe quel tratto d'oggettività che un'arte/scienza come la musica può istituire nella costituzione dei suoi modelli teorici. Musicale sarebbe la percezione stessa di quel divenire che Merleau-Ponty indica come l'essenza della natura per Whitehead.¹⁶⁶

Lo statuto di un'estetica per un'ontologia formale si pone nella possibilità di correlazione tra l'esperienza delle configurazioni di forme sospese da ogni riferimento e questa natura temporale immediatamente dinamica, che sembra trascenderle come l'oggetto stesso trascende il significato.¹⁶⁷ Il tempo diventa il centro dell'esperienza musicale, nella misura in cui ogni configurazione d'eventi sembra renderne accessibili alcuni aspetti senza esaurirne la globalità. Il rapporto che l'arte instaura con la scienza mira a conoscere lati diversi dell'articolabilità del flusso empatico, per un controllo che non pretende di afferrare la totalità delle articolazioni,¹⁶⁸ ma di aprire l'esperienza a nuovi inconsci sentimenti del tem-

co e dalla dialettica sociale (*L'oeuvre et l'histoire* in DUFOURT [1991 (1997)]), ma senza escluderne l'effetto significativo. L'interpretabilità dell'opera si disperde nell'indeterminabilità delle categorie percettive culturali del suono, là dove la prospettiva teorica pitagorica sembra coinvolta in una relatività intermonadica che s'apre agli aspetti soggettivi delle scelte compositive, nelle qualità corporee della grana della voce, nelle singolarità del suono, nelle esperienze personali che determinano le facoltà d'ascolto. La composizione è una trasformazione dei repertori simbolici, indessicali e iconici, nelle relazioni strutturali accessibili a qualsivoglia condizione materiale di trasformazione e mediazione, e indisponibili a una formalizzazione totale, complementare a ogni universalizzazione delle categorizzazioni degli elementi, e pure volta a una *sintesi* culturale, ipotetica e mai definitiva, simbolicamente tesa (e qui ha senso il primato langeriano del simbolo sul segno) all'identità dei limiti del mondo e dell'infinità della natura, come temporalità tipica dello stato nascente.

166 Dice MERLEAU-PONTY in [1995 (1996), II, cap. 3], *Il concetto di natura in Whitehead*: "(...) La Natura è puro divenire. Essa è paragonabile all'essere di un'onda, la cui realtà è solo globale e non particellare. L'individualità dell'ordine non è individualità materiale. Appunto come l'onda è solo uno scavalco, così la Natura è uno scavalco del tempo e dello spazio seriale. Così un suono è un essere uniforme, non localizzabile in una serie di esseri istantanei ed è soltanto nel passaggio di ciascuno di essi."

167 DUFOURT [1995], p. 22: in particolare, su oggettività, realismo, semantica di oggetto e sintassi formali.

168 "Non è superfluo sottolineare che tale impostazione del problema non è affatto in disaccordo con la conce-

po, attraverso la corporeità stessa della percezione e il suo intendersi con una dimensione di sospensione del dato. Che tale rapporto possa fondarsi sulle relazioni tra conoscenza ed essere, come vorrebbe Wronski, o riguardare l'identità di essere e pensare, in un'ottica parmenidea, può rimanere questione aperta. Per un'oggettività reale si dovrebbe avere una soggettività distinta. E quel che si può supporre è che non si dia evento dell'anima se non nell'eco di una memoria, e che la contemplazione stessa sia nel tempo, nell'asimmetria e nel flusso naturale, delineando i limiti del mondo, sempre *un* mondo, come limiti di un *verum* rispetto al divenire della natura come impermanenza di ogni *certum*.

Tra forma limitante e materia illimitata s'individua un rapporto inversamente proporzionale nelle relazioni tra segno e numero ritmico, tra tempo contestuale/intersoggettivo e tempo percettivo/pitagorico, tra indefinito metasociale del senso e infinito metadinamico della forma. Brani come *Hymnen* (1967) di Stockhausen o *William Mix* (1952) di Cage lanciano segni rifratti in una serie transfinita di contesti o in qualcosa come un contesto puro, un rumore bianco della significazione,¹⁶⁹ così come le 'parole vuote' di Jakobson o le allitterazioni di Berio sembrano poter conoscere la pura forma (il primo sembra incarnare un infinito attuale del segno, là dove il secondo può tendere a un paradiso sociale della pura durata). In questo, potrebbero toccare un polo diametralmente opposto a quello di *Itinéraire*, tanto più capace a farne cogliere il senso per contrasto. L'intuizione dell'infinito *nel* tempo come grado zero del segno o come forma pura, creata (non composta) del numero ritmico sembra così dividere la musica sul suo

zione epistemologica sorta sulle rovine del 'sogno' husserliano e hilbertiano di una 'teoria deduttiva finita' in logico-matematica e sulle rovine del 'sogno' di un accertamento rigoroso di fatti ritenuti immutabili ed 'oggettivi' in fisica" (MEO [1988], p. 601). Lo stesso Thom nell'*Introduzione a PETITOT-COCORDA* [1985], non avalla pienamente l'ipotesi d'oggettivare le scienze umane come la matematica avalla la fisica. Il problema dell'oggettività passa davvero per il formalismo hilbertiano o per le ontologie heideggeriane? La mediazione in Dufourt e la metafisica bergsoniana in Grisey sono le due risposte più esplicite in *Itinéraire*. Ma il problema è aperto o forse solo ontologico/matematico (Badiou) e/o legato al platonismo in matematica.

¹⁶⁹ *Hymnen* procede velocizzando frammenti preregistrati di inni nazionali, sfruttando il passaggio da scansione ritmica a forma d'onda, secondo un principio per cui una modulazione sintattica si ripercuote sugli aspetti semantici del brano. *William Mix*, per altro, è uno dei più significativi contenitori di *ready made* di Cage, la cui partitura organizza frammenti registrati dai più diversi contesti secondo altezza, durata, timbro, dinamica ecc.

specifico bivio, quello che porta *du côté de signe ou du côté de nombre*. E il senso delle invarianze risulterebbe compenetrato al decorso temporale delle variazioni. La *natura* corrisponderebbe allora all'intuizione degli squilibri complessi dell'infinito aperto (misurabile secondo il rapporto tra ordine e disordine, ed estesa tra silenzio ritmico ed emozionalità pura), mentre il *mondo* corrisponderebbe ontologicamente al campo di definizione e istituzione della realtà (strutturato secondo prospettive simboliche, in relazione a contesti variabili e intenzioni mobili, ed esteso tra semiosi infinita e zero segnico). Entro questi due poli mai perfettamente isolati (e ancor meno ricondotti a un sostanzialismo classico) s'estende l'area dell'ascolto: il testo musicale può estremizzarne gli aspetti semantico-cognitivi verso il concettuale o espanderne i sintattico-percettivi verso la pura forma.

GERARD GRISEY: “*TEMPUS EX MACHINA*”

Ordine e disordine

A la suite de Samuer Butler, nous découvrons le Erewhon, comme signifiant, à la fois, le 'nulle part', originaire, et le 'ici-maintenant', déplacé, déguisé, modifié, toujours recréé. [...] Nous croyons à un monde où les individuations sont impersonnelles, et les singularités pré-individuelles: la splendeur du “On”.

Gilles Deleuze: *Différence et répétition*

Dopo le lezioni di Stravinskij (1939), dopo *Wie die Zeit vergeht...* di Stockhausen (1957) e dopo il capitolo centrale di *Penser la musique aujourd'hui* di Boulez (1963), la teoria più rilevante sul tempo musicale si deve a Grisey, che, nello scritto *Tempus ex machina. Réflexion d'un compositeur sur le temps musical* (1980), propone una scala di complessità temporale secondo il puro piano diadico stimolo/risposta.¹⁷⁰ L'ordine, misurato sul grado di ridondanza, ovvero di prevedibilità degli eventi nel loro divenire, è calcolabile secondo l'applicazione alla musica della teoria dell'informazione di Moles, in relazione alla loro natura più che alla loro densità. L'intelligibilità d'ogni messaggio è in relazione al suo livello di complessità, variabile sulla base del tasso d'originalità espressa (informazione) e relativa ai limiti percettivi dell'ascolto, superati i quali l'ascoltatore viene "sommerso dall'originalità".¹⁷¹ La differenza rispetto alle teorie seriali è che, mentre per quelle l'ordine è in funzione della *simmetria*, qui l'ordine è in funzione della *ripetizione* come base psicofisica del grado di prevedibilità. Il tempo si coordina qui al δp_{av} minimo della periodicità e la musica è orientata alla *semitransitorietà*:

¹⁷⁰ GRISEY [1989].

¹⁷¹ ORCALLI [1993], p. 201, prosegue: "L'individuo opera nel messaggio una selezione di alcune forme, ed ognuna di esse è espressione di una prevedibilità o meglio di una prevedibilità il cui grado non è se non la misura della coerenza del fenomeno, un tasso di regolarità che consente l'insorgenza delle forme stesse. La prevedibilità si regge pertanto sulla capacità di anticipare, sulla base di quanto ascoltato, ciò che seguirà, di immaginare l'avvenire di un fenomeno, dalla valutazione di ciò che si è memorizzato. Il concetto di periodicità è un esempio di come un fenomeno ordinato nel tempo possa generare delle forme".

a) Periodico	<i>prevedibilità massima</i>	ORDINE
b) Dinamico-continuo - accelerazione continua - decelerazione continua	<i>prevedibilità media</i>	
c) Dinamico-discontinuo - accelerazione o decelerazione per gradi o per elisione - accelerazione o decelerazione statistica	<i>prevedibilità debole</i>	
d) Statistico (statico) ¹⁷² - ripartizione totalmente imprevedibile delle durate - massima discontinuità	<i>prevedibilità nulla</i>	
e) Liscio - silenzio ritmico		DISORDINE

Tale scala è funzionale alle esigenze dell'elettroacustica informatizzata, orientata alla continuità delle frequenze inferiori ai 16 Hz (scansioni) e superiori (altezze) e ai gradi di rugosità o d'inarmonicità del timbro, sino ai livelli più sottili delle armoniche vibratorie, alle diverse forme di percussione d'attacco, ai vari gradi di involuppo, secondo una *periodicité floue*,¹⁷³ corrispondendo in pieno alla poetica del ciclo *Les espaces acoustiques*. Tale *périodicité* entra nel mondo di incheste deleuziane tra differenza e ripetizione, come campo d'irreversibilità degli ordini spontanei, su cui si basano anche le dimensioni della molteplicità implicate nell'ascolto più attento e le dilatazioni del tempo delle esperienze percettive più rare. L'acutezza della percezione risulta inversamente proporzionale alla percezione dello scorrere del tempo. Dilatazioni e contrazioni sono il centro strutturale della composizione. Il tempo è in relazione alla frequenza e ciò che può risultare 'suono' nella dilatazione può apparire rumore nella rapidità.¹⁷⁴

La durata, bergsonianamente irriducibile al tempo dell'orologio, qui direttamente percepita e lontana da ogni prospettiva semiotica, è così dilatata sino all'ascolto della pura traccia come infinito che si ordina nello spazio continuo, per transitorietà creative, secondo Grisey affine ai tratti dell'organicismo co-

¹⁷² ORCALLI [1993], p. 200 precisa che i due termini per Grisey appaiono musicalmente quasi equivalenti e alternati nell'edizione in francese e in quella inglese per *Contemporary Music Review* (1987).

¹⁷³ ORCALLI [1993], p. 204 cfr. anche Grisey *Périodes* Ricordi, Milano 1974 (introduzione).

¹⁷⁴ "L'analisi della sostanza sonora ci indica piuttosto che in natura è opportuno parlare di quantità di periodicità o grado di ordine presente nell'organizzazione temporale degli eventi" (ORCALLI [1993], p. 204).

smico di Schrödinger, Heisenberg o Fritjof Capra e in armonia col principio descrittivo e sapienziale pan-psichico del *Zend-Avesta* di Fechner.¹⁷⁵

Questo principio esprime, infondo, la *virtus* ultima del piano diadico stimolo/risposta, nella misura in cui sa intendere il destino *nel* divenire come unità dei processi d'interiorità e d'esteriorità. Se il corpo/ suono è come una successione numerica e l'anima è il principio di descrizione che ne sa comprendere il grado di complessità (di originalità), nessuna nominazione potrà dare l'intuizione immediata dell'anima, se non appunto attraverso la diretta misurazione delle proporzioni, ovvero il suo inabissarsi fenomenologico nell'ombra del ancora incategorizzato, 'invisibile' nel senso di Merlau-Ponty, e pure intuibile. Così, qualcosa dell'estetica classica risorge come intuizione corporea del destino/anima, anche di un suono. Misurare in termini d'informazione la relazione tra la complessità dei rapporti di prevedibilità e la possibilità di produrre interesse porta a coglierne il più alto tasso nelle zone di quasi-periodicità, a fronte d'una dialettica interpretativa delle piccole percezioni (che Deleuze trae dall'esempio di Leibniz del mormorio del mare)¹⁷⁶ secondo cui l'appercezione del rumore d'insieme risulta 'chiara' *in quanto* 'non distinta' e le piccole percezioni risultano 'distinte' (differenziate) *in quanto* 'non chiare'.¹⁷⁷

175 GRISEY *op. cit.* 'Entretemps' 8, 1989; ORCALLI [1993], p. 238. CAPRA [1975]. Su FECHNER [1851]: ZELLINI [1985] pp. 233-234 propone un'interpretazione di Fechner coincidente, direi, col suo lato mistico, ispiratore del Freud di *Traumdeutung* e di *Jenseits des Lustprinzips*.

176 DELEUZE [1968], trad. it. p. 276. Sintesi ideale della differenza, in cui si può cogliere l'importanza, negli ambiti dell'analisi e dell'infinito, dell'opera di Hoene-Wronski.

177 Originalità e informazione rientrano nella comunemente detta 'legge di Fechner' se improbabilità ed eccitazione sono considerate corrispondenti al logaritmo $H=k \log (1/P)$ oppure $H=k \log W$ (se W è il numero dei messaggi possibili $P=1/W$), oggettivabile, misurante il messaggio e contenibile nell'ambito di gradi di ordine relativi alla ridondanza $R=1-Ht/Hm$ (Ht =informazione trasmessa; Hm =informazione massima). Sulla dialettica 'originalità/ridondanza' lavorò, prima di Grunzenhauser e di BENSE [1965], BIRKHOFF [1933]: ordine e complessità si relazionano secondo un valore estetico M pari all'ordine O fratto la percezione C della complessità: $M=O/C$ e secondo il riconoscimento di cinque leggi di valore estetico: *connotazione* (riferito a elementi d'ordine legati a simboli evocativi) *ripetizione* (il cui aumento diminuisce l'interesse anche nelle evocazioni) *centro* (luogo centrale o punto di interesse) *complessità* (alta presso un alto grado di complessità in una serie di oggetti con gli stessi elementi d'ordine) *ambiguità* (relativa all'incertezza sulla presenza di un elemento d'ordine). Questo tipo di visione virtuale/reale più che gestaltica non sembra necessitare d'alcun rapporto con l'ambito semiologico, anche se Ben-

Lo schema di Grisey intende il processo-suono come campo generativo ricreabile, sulla scorta di Varese e della filosofia di Whitehead. L'esperienza del suono si ordina per gradi di ridondanza, che chiamano in causa, con riferimento corporeo immediato, l'efficacia del passato sul presente e la rilevanza del futuro come potenzialità stessa del presente,¹⁷⁸ secondo relazioni di preudibilità, intersezioni di linee e concategorizzazioni delle parti rispetto al dispiegarsi di totalità locali. Ma tale presenza, che in questo senso non si ferma a un puro empirismo, si costituisce come esperibile a partire dalle potenzialità dell'universo sonoro, sull'evenienza *nel* suono d'un calcolo delle strutture connettive (il *nescens* leibniziano).¹⁷⁹ E proprio alla dialettica di persistenza e incertezza lo schema di Grisey sembra offrire spunti concreti, nella misura in cui, tramite la teoria di Moles,¹⁸⁰ può estendere al suono in generale, ad esempio, le categorie di preudibilità tonali di Mayer.¹⁸¹ Sotto l'effetto dell'indeterminazione tra materia e memoria, il suono sembra scoprire nell'ordine del sensibile le tracce che lo istoriano. E il soggetto, preso nella rete cosmica del percepibile, si rivela pensiero larvale, protensivo, intuizione del presente allo stato nascente e della *virtus delle signaturae rerum*.

La teoria dei formanti ritmici proposta da Stockhausen tendeva all'unificazione tra microstruttura timbrico-frequenziale e macrostruttura ritmico-formale, sulla base di una visione ancora statica del timbro: la ripartizione cromatica del continuo modulava nel tempo il principio leibniziano secondo cui le regole

se lo intese in questo senso ed Eco prese le mosse da qui per avvicinarsi alla pragmatica del testo e alla semiotica; il che, indica il senso della continuità che DELEUZE [1968], trad. it. pp. 31-33 pone tra estetiche della 'simmetria' e del 'sema' come dissimmetria ed essenza della ripetizione dinamica, di cui Leibniz sembra premetterne una sintesi.

178 Sulla *presentational immediacy*, WHITEHEAD [1928], trad. it. p. 15, osserva: "Essa esprime come gli eventi contemporanei siano legati l'uno all'altro, e nel contempo preservino la loro indipendenza", che è definizione temporale delle relazioni intermonadiche. L'oggetto è frutto di una contrazione del tempo, in linea con la dialettica chiarezza/confusione (o con la dilatazione mescalina del tempo). Si veda poi la relazione simbolo/corpo di LANGER [1953], cap. 9.

179 BATESON [1979].

180 Si parla propriamente di un 'principio d'incertezza' di Moles: ORCALLI [1993], p. 233.

181 MEYER [1956].

del finito sono riconducibili all'infinito e viceversa. Tale strada in Grisey s'aprirà ad una concezione semiperiodica del timbro, più attenta alle potenzialità predisposte da una periodicità non matematicamente rigida. E, soprattutto, si attiverà sui ritmi fisiologici dell'ascoltatore, in fechneriana corrispondenza tra fisico e simbolico. In questo senso, la temporalità stessa della musica, come il colore in Merleau-Ponty, comporta un'individuazione per molti versi impersonale. Il simbolismo che la ordina è il simbolismo stesso del percetto.¹⁸² E la teoria di Grisey arriva a comprendere così l'essenza della svolta di Debussy, riordinando la teoria musicale entro una teoria *tout court* temporale, e mostrandone la ragione presentita nelle tante teorie della temporalità musicale espresse nell'arco del secolo XX.¹⁸³ La dinamica del senso dell'origine è così contesa tra l'attimo impersonale risonante e la traccia nostalgica. Essa comprende il divario tra storia e forme, tra categorie e simboli. L'intreccio che annoda tempo e numero sui fronti paradossali dell'infinito comprende in sé l'esprimere l'avvenire' schoenberghiano e il raveliano 'abitare l'estensione', il πάθος del dissolvimento berghiano e la creazione scrjabiniana. In esso si compone la differenza tra un'interpretazione utopistica dell'*Erewhon* butleriano (il *No-Where* in Nono, ad esempio) e un'interpretazione estatica di esso (come l'*Here-Now* di Stockhausen).

Le ragioni dell'infinito

Vincent d'Indy, nel suo *Cours de composition musicale* (1912), indicava nella linea che dal primo Rameau giunge a Barberou e a Durutte un'alternativa romantico-razionalista alle dominanti teorie convenzionaliste di Fétis o di Catel, all'insufficiente teoria di Riemann e alla deduzione solo per metà scientifica dell'ordine scalare di Helmholtz:¹⁸⁴ Barberou sviluppa un'idea d'armonia come apparato attrattore,

182 DELEUZE – GUATTARI [1991], cap. 7.

183 La risposta di Debussy all'idealismo era consistita in un gesto sospensivo, per cui s'afferma la memoria *della* materia in un'evenienza virtuale, un mitico 'accoglimento' del principio nel suono presente ancora in Grisey.

184 Mentre BARBEROU [1852] torna sulla relazionalità topologica leibniziana nella dinamica tensione/riposò, HELMHOLTZ [1863] torna piuttosto sulla lezione leibniziana delle piccole percezioni, attraverso lo studio dei

sulla cui forza s'ordina una fisica dinamica dell'ordine armonico secondo principi razionali di semplicità e simmetria, in linea con la tradizione pitagorico-kepleriana e in rapporto alla correlazione da lui introdotta tra la serie delle risonanze e la serie delle quinte, dedotta dalla progressione tripla.¹⁸⁵ Si giunge così a spiegare la ricorsività limitata dei suoni nelle scale diatonica e cromatica (ben dedotte nello spazio infinito d'altezze), la presenza nella scala di un'alternanza irregolare di semitoni e toni, la legge che assegna ai gradi della scala un rango gerarchico preciso, la causa dell'attrazione della sensibile e delle altre forme di attrazione (5a, 6dim, 7a, 9a-/+...), la ragione della necessità di risolvere alcuni accordi nell'accordo perfetto maggiore piuttosto che in quello minore, il posto da assegnare al modo minore rispetto alla percezione. Dall'incontro inerziale delle due serie, Barberou produce leggi d'equilibrio tra vettori di forze e leggi di movimento degli accordi.¹⁸⁶ Tali leggi spiegano, in senso quasi gestaltico, gli

gradi di chiarezza dei modi musicali nell'intersezione delle componenti parziali del suono e nella caratterizzazione degli intervalli, a partire dallo studio dei battimenti (perciò rifiuta la revisione della scala dei fisici per ripristinare l'attrazione del semitono diatonico). CASTEL [1802] e FÉTIS [1849], invece, rinunciano a spiegazioni razionali per i fenomeni armonici e spostano la teoria su un piano puramente riconducibile a convenzioni storiche. Per altro, anche in Helmholtz, tonalità e leggi armoniche sono territorio della fantasia creativa; in questo si misura la posizione storica della scelta di Barberou, in genere meno rivolta ai fenomeni vibratorii che al movimento delle azioni attrattive sullo spazio delle quinte.

185 La progressione tripla (PT) della serie di dodicesime naturali, fa⁰ do¹ sol³ re⁴..., corrisponde a 1 3 9 27... vibrazioni, secondo lunghezza della corda $1 \frac{1}{3} \frac{1}{9} \frac{1}{27}$ Cinque termini della PT, senza contare i valori d'ottava, semplificano *minimamente* cinque prodotti della risonanza (sol si re fa la = $\frac{81}{64} (\frac{5}{4}) \frac{32}{27} (\frac{6}{5}) \frac{32}{27} (\frac{7}{6}^*) \frac{81}{64} (\frac{9}{7}^*) \frac{32}{27} (\frac{11}{9}^*)$) formando la scala diatonica (SD) e imponendole i rapporti irregolari di gradi congiunti. Le 7 ottave coperte dalla sequenza delle 12 quinte che compiono la scala cromatica (SC) (non altrettanto facilmente deducibile rispetto alla SD) pongono la 5[^] con l'8[^] come 7 sta a 12 numeri co-primi in cui il MCD è il *semitono* (S), stabilizzato secondo *un principio di inerzia* che semplifica gli scarti entro il *sesto di tono* così come s'esprimono nello spazio di 7 termini della PT (individuando il tritono (T) come il confine tra SD e SC e ribadendo la funzione repulsiva del S cromatico e quella attrattiva del S diatonico). Da qui derivano le regole per la generazione della scala nella sua irregolarità intervallare e nelle gerarchie, le forme d'attrazione tra gradi, la costituzione del modo minore. ORCALLI [1996], pp. 17-21.

186 La '*legge di movimento*' (l.d.m.) è al centro della teoria: dato un suono fondamentale (sol) V grado della scala le forze della l.d.m. innescate nell'accordo "*sol - si - re - fa - la*" agiranno sui suoni diversi da quelli di risonanza (do - mi). Da qui si vede l'iterazione reale della costruzione razionale sul fenomeno fisico.

ordini delle scale e l'intrico d'attrazioni e repulsioni, di biforcazioni e traiettorie di cui è composta l'armonia classica. L'obiettivo di Barberou è giungere ad una fondazione scientifica dell'armonia. Come il modello stimolo/risposta, questa impostazione, basata sulla dinamica tensione/riposo, s'oppona alla riduzione delle strutture armonico-scalari a fatti di coscienza, il che non esclude ovviamente tratti culturali nella composizione (come la forma, le cellule tematiche, le costruzioni contrappuntistiche...), ma ha comunque un peso rilevante nella specificazione dell'estetica musicale verso tratti psicofisiologici (come quelli dell'estetica di Lipps).

Camille Durutte, allievo di Barberou e studioso di Lagrange e Schelling, leggerà alla legge della tonalità di Barberou un'idea non-analitica dell'infinito, in riferimento alle coeve matematiche dell'infinito e all'idealismo postkantiano, attraverso l'istituzione d'una *legge generatrice degli accordi* e d'una *legge della loro concatenazione*. S'entrerà così nella questione, aperta da Rameau, dell'ontologia formale dell'armonia, muovendo dalla successione delle quinte superiori e inferiori rispetto al suono di partenza, secondo l'ordine dei numeri relativi (interi positivi e negativi), così come il Kant precritico era venuto traducendolo in filosofia,¹⁸⁷ quasi a preludio della teoria di Schelling dell'udito come magnetismo 'organico' (prossima all'idea di musica come autocomputarsi dell'anima e all'idea del tempo come immagine del infinito nel finito). L'ordine generato è in grado d'esprimere matematicamente l'universo monadico del suono, la misura degli intervalli, le funzioni dell'armonia, la legge di strutturazione e la formula di struttura degli accordi di tre, quattro o più suoni, in una serie che lega la dimensione immanente dell'armonia a una dimensione 'trascendente', in sintonia con la metafisica dell'infinito di Wronski, le coeve esplorazioni armoniche di Liszt e Wagner, e (caso relevantissimo di teoria capace d'anticipazione) gli sviluppi di Schoenberg o Debussy. Se la teoria di Barberou presentava una convergenza di serie delle risonanze e progressione tripla, la teoria di Durutte riconduceva a tale premessa la teoria degli accordi e della loro successione, privilegiandone l'astrazione della progressione tripla, ma mantenendone la polarizzazione e l'orientamento dello spazio delle altezze, secondo una disposizione simmetrica delle quin-

187 KANT [1763], trad. it., pp. 249-290.

te, associandole la serie di numeri interi da -15 a + 15 a partire da re = 0.

...	mi.b	si.b	fa	do	sol	Re	la	mi	si	fa.d	do.d	...
...	-5	-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5	...

Il calcolo degli accordi e della loro successione muove dalla deduzione degli intervalli da questa serie,¹⁸⁸ riducendo i suoni a simboli algebrici che consentano di rendere i rapporti intervallari secondo funzione $f(x) = x + a$, in cui x è la nota base e a è il numero di quinte che separa da x la seconda nota dell'intervallo x a $x + a$, rimandando alla funzione dell'intervallo $\varphi(x) = 2x + a$. Tale funzione¹⁸⁹ è estendibile agli accordi, variando il coefficiente in relazione al numero di suoni compresi nell'accordo, mentre il termine noto a caratterizza quest'ultimo. Da qui Durutte affronta le variabili corrispondenti alle distanze di terza, quinta, settima, nona, undicesima e tredicesima secondo l'ampiezza delle combinazioni possibili, impostando un pensiero teorico aperto, riconducibile a una variante apposita della costruzione arbitraria degli accordi per addizione e sottrazione di terze maggiori o minori (all'interno della quinta trovano posizione asimmetrica sull'asse degli interi, la cui somma è, cioè, $4 - 3 = 1$). La costruzione, capace d'integrare in un unico algoritmo l'armonia da Bach a Wagner, si forma in $\varphi(x) = mx + 4t - 3t'$ (somma dei termini di un accordo composto da m suoni) e secondo $t + t' = m(m - 1) / 2$ (numero di combinazioni possibili di m terze maggiori e minori, che compongono un accordo, prese a due a due). In particolare, il calcolo di $t + t'$ corrisponde alla legge di generazione dei numeri triangolari pitagorici o alla terza serie del triangolo aritmetico di Pascal, centrale nella *Dissertatio de Arte combinatoria* (1 3 6 10 15 21...) secondo che i suoni dell'accordo siano due, tre, quattro, cinque, sei o sette, componendo una, due, tre quattro, cinque o sei terze. Per altro, l'importanza musicale di Leibniz non si rivela solo

188 POS: +1=5^g +2=2^M +3=6^M +4=3^M +5=7^M +6=trit. +7=1/2T +8=5^A +9=2^A +10=6^A +11=3^A;

NEG: -1=4^g - 2=7^m -3=3^m -4=6^m -5=2^m -6=trit. -7=8^d -8=4^d -9=7^d -10=3^d -11=6^d.

189 ORCALLI [1996], pp. 41.

nell'applicabilità alla combinatoria degli intervalli negli accordi del triangolo di Pascal,¹⁹⁰ ma si lega a un'impostazione della teoria musicale in linea con la strada che da Eulero porta a Helmholtz e Lotze.¹⁹¹

Nella cultura tedesca le teorie musicali di Hauptmann e Riemann avevano sviluppato la serie delle risonanze armoniche e la successione delle quinte senza coglierne il principio, quando già estetiche come quella di Novalis avevano sviluppato le componenti romantiche dell'estetica postleibniziana. Mentre la musicologia francese e inglese si orientava, in parte con Rousseau, a una dimissione del pitagorismo, la

190 Il triangolo di Pascal, col suo significato polinomiale nell'*Harmonie Universelle* di Hersenne, era noto alla matematica cinese (*Ssu Yuang Yu Chien* di Chu Shih-Chieh, XIV secolo, rimandante a lavori precedenti) e ne è riconosciuta l'estensione indiana in NEEDHAM [1959], trad. it. p. 171. Leibniz sostituisce una razionalità dell'infinito a un'ontologia geometrica, senza identificare i concetti fisici che gli avrebbero permesso di fondare una 'science algorithmique de la vibration' (BLAY [1993], cfr. DUFOURT [1995], p. 44).

191 In virtù dell'inversione del triangolo di Pascal, attraverso la serie infinita $1, 1/2, 1/3, \dots 1/n \dots n$, come la viene proponendo in *Historia et Origo Calculi Differetialis*, Leibniz fornisce un modello di connessione del mondo con le monadi attraverso un triangolo armonico quale base tecnica per sommare i termini della serie armonica e il calcolo logaritmico alla base della futura psicoacustica fechneriana: "Il suo triangolo armonico - dice ORCALLI [1996], p. 50 - sembra quasi una sorta di fonendoscopio aritmetico capace di far auscultare i differenti gradi di chiarezza con cui le monadi colgono l'universo".

0	1	(triangolo di Pascal)	1	(triangolo armonico di Leibniz)
1	1 1		1 1	
2	1 2 1		1 1/2 1	
3	1 3 3 1		1 1/3 1/3 1	
4	1 4 6 4 1		1 1/4 1/6 1/4 1	
5	1 5 10 10 5 1		1 1/5 1/10 1/10 1/5 1	
...	
m-1	$C_{m-1}^0 \dots$		$1 \ 1/n \ \Sigma_{k=0}^{m-1} \dots$	

La 'legge di costruzione' con cui si genera il triangolo di Pascal è

$$C_{m-1}^{p-1} + C_{m-1}^p = C_m^p \quad \text{e all'ordine di numero di suoni } 2, 3, 4, 5, 6, 7 \text{ coordina la sequenza possibile di terze}$$

1, 2, 3, 4, 5, 6 alle loro possibili combinazioni 1, 3, 6, 10, 15, 21 secondo il terzo ordine del triangolo aritmetico di Pascal (LEIBNIZ (*Dissertatio de Arte Combinatoria*) ediz. it. *Scritti di logica* BUL, 1992). In linea con tale tradizione algoritmica, il triangolo armonico di Leibniz introduce alla prospettiva che porterà alla classificazione temporale di Grisey. Differenza e ritmo aritmetico (tra timbro, forma e armonia) sono lati di una medaglia che sembra porre le coordinate di un protostrutturalismo non formalistico, sempre reinterpretabile e non in conflitto con ogni elemento di soggettualità e convenzionalità, ma rilevante rispetto alla rivoluzione informatica del secondo Novecento e rispetto alla maturazione che questa sembra fornire alla musica rispetto alle altre estetiche.

musicologia tedesca ne manteneva l'ispirazione senza ritrovarne la concretezza.¹⁹² Su basi trascendentali kantiane, Durutte tende a un'ontologia formale dell'armonia che sappia saldare ragione e intelletto, *esprit de finesse* e *esprit de geometrie* con i mezzi della matematica dell'infinito di Hoene-Wronski.¹⁹³ Hoene-Wronski, infatti, intendendo la matematica come un sapere intermedio tra scienza e filosofia, individua la legge di generazione dei sistemi di realtà (*legge di creazione*)¹⁹⁴ attraverso principi *tecnici*, atti all'azione dello spirito (pratica), e *teorici*, atti alla speculazione (esperienza), tendenti a restaurare la saldatura leibniziana tra intelletto e volontà. L'individualità degli oggetti, in un sistema, si genera, per loro essenza e forma, in relazione alle loro determinazioni rispetto alla totalità, che Wronski legge nell'opposizione essere/sapere come base d'individuazione degli elementi, da cui è derivabile *per combinazione* l'universalità da cui essi si stagliano e la loro facoltà di transizione tra essere e conoscere. Durutte trarrà da questa filosofia una tecnica di polarizzazione capace di restituire un ordine degli accordi

192 FUBINI [1968].

193 Il riferimento, in ORCALLI [1996], p. 33 e ss., è a: DURUTTE [1855]; HOENE-WRONSKI [1847]. Hoene-Wronski, per DELEUZE [1968]. trad. it. (1997) p. 222 e ss.], rappresenterà, insieme a Salomon Maimon e a Bordas-Demoulin, una svolta della "storia esoterica della filosofia differenziale", nella misura in cui il suo approccio algoritmico al problema del differenziale sembra restituire la concretezza dell'universale sintesi dell'idea, al di là del concetto dell'intelletto e sulla base di un'attenzione alla pura potenzialità del differenziale, alla sua ideale differenza su cui si fonda la quantità indeterminata operante la determinazione che pone a punto l'appartenenza del continuo all'idea, come la definirono Kant, Leibniz e Platone. La differenza in sé si coglie come emergere del fondo, ordine dinamico dal silenzio ritmico, secondo quella che Deleuze chiama una simmetria geometrica dinamica, "un'idea del fuoco che sussume il fuoco come una sola massa continua suscettibile d'accrescimento" (Deleuze, citato da ZELLINI [1999], p. 59), e che Zellini, coglie nelle radici orientali del pensiero algoritmico, partecipi di un aspetto parasintattico e di un aspetto parasemantico che nell'algoritmo trovano il principio empirico-funzionale a priori su cui porre la propria appartenenza all'idea.

194 Per HOENE-WRONSKI [1815], pp. 11-12, al contrario che per gli sviluppi dell'algebrizzazione del calcolo infinitesimale e per Cantor, il tempo e lo spazio sono pensabili in termini di grandezze (somma discontinua) per l'Intelletto e in termini di serie infinite di condizioni (transizione indefinita) per la Ragione, secondo la nota differenziazione kantiana. Se la quantità Fx è prodotta da successivi incrementi, costanti o variabili, di Fx che ricevono da quantità qualunque x, y, \dots legate a funzioni determinate per x ($A_0, A_1, A_2, A_3, \dots$) allora si avrà sempre una serie indefinita ($\Omega_0, \Omega_1, \Omega_2, \Omega_3, \dots$) di termini composti da certe funzioni di x per cui valga $Fx = A_0\Omega_0 + A_1\Omega_1 + A_2\Omega_2 + A_3\Omega_3 + A_4\Omega_4 + \dots$ all'infinito.

più solido di quello proposto in quegli anni da Hauptmann sulla base della triade hegeliana.¹⁹⁵ Cogliendo il nesso continuo/discreto capace di giungere alle virtualità ulteriori dell'armonia, qui il finito media l'infinito *nel tempo*, secondo un'estetica più profondamente musicale. In genere, le conseguenze interpretative¹⁹⁶ che la scelta del modello tensione/riposo determina rispetto al modello segno/ricezione riguardano appunto la specificità della musica. Per altro verso, le indispensabili rivendicazioni di tale specificità, nell'approfondimento delle ambigue compresenze di fatti costituzionalmente informativi e dinamico-tensionali e di fatti categorico-convenzionali (o, meglio, ricettivo-contestuali, riguardanti le inevitabili connotazioni storiche implicate nell'ascolto),¹⁹⁷ dovrebbero, credo, predisporre al loro interno un qualche punto-limite che ne colga la continuità. In questo senso, insomma, la rivoluzione dei suoni complessi, esprimendo la prima rivendicazione, potrebbe introdurre, senza snaturarsi, anche al secondo approfondimento. E l'estetica musicale leibniziana sembrerebbe risultare, allora, davvero l'unica in grado di sostenere la definibilità di tali complessità.

Corpo e mondo: dal neoplatonismo all'estetica tedesca

Cercando di integrare tale impostazione con una concezione che tenga conto del ruolo cognitivo, e quindi semantico, della percezione si potrebbe tradurre la scala di Grisey in gradi di purezza sintattica del simbolo, quale passaggio dalla diade stimolo/risposta alla triade segno/significato/interpretazione. La non-ambiguità del segno entrerebbe in relazione al tasso di incidenza contestuale. Tanti più contesti

195 HAUPTMANN [1873]. A una non riducibilità della musica a fenomeno di coscienza corrisponde, per contro, una teoria razionalista che coglie la struttura del sistema (non senza alcuni problemi relativi alla difficoltà della teoria delle successioni di accordi), ma che non ha ancora attorno a sé il contesto che potrebbe espanderne le potenzialità, a fronte di un'ontologia locale ad ampio raggio e a un nesso col pensiero di Schelling che ne restituisce l'estetica (ORCALLI [1996], p. 118).

196 Valga l'esempio di ORCALLI [1996], p. 14 del *Prélude* dal *Pelléas* di Debussy.

197 DUSE [1981], parte II. III. Su questi problemi, in *Itinéraire*: ORCALLI [1993], p. 177; DUFOURT [1991], trad. it. p. 289)].

son messi in gioco nella pratica testuale e tanti più sono le sovraderminazioni semantiche di un segno, sin quasi ad obliare l'opera nel contesto. E l'emozione del simbolo è direttamente proporzionale alla sua chiarezza, sin *quasi* alla pura dinamicità della durata, ed è inversamente proporzionale alla complessità delle sue intenzionalità, sin alla testualità *quasi* già fusa col contesto di certi *happening*.¹⁹⁸

a) Simbolo-durata o Forma sintattica pura	<i>intelligibilità</i> : assoluta.	<i>empatia</i> : immediata.	CHIAREZZA
b) Segno testuale quasi puro	<i>intelligibilità</i> : relativa		
- formalizzazione sintattica materiale.	interna.		
- formalizzazione sintattica astratta.			
c) Segno a decifrabilità contestuale media	<i>intelligibilità</i> : relativa	<i>empatia</i> : mediata da codici.	
- esercizio attivo (critico-trasformativo)	esterna.		
di codici in uso nello spazio contestuale.			
- esercizio passivo di codici.			
d) Eccesso di componenti contestuali	<i>intelligibilità</i> : pressoché	<i>empatia</i> : oscurata dalla perdita	
- decifrabilità solo intuitiva dei segni.	nulla.	di testualità, per eccesso	
- destrutturazione degli stessi aspetti		di contestualità.	
pragmatici.			
e) Contesto puro			CONFUSIONE
- silenzio segnico.			

Lungi dal poter escludere totalmente la componente fruitiva dell'opera e il suo rimandare ad una funzione semantica di realtà, l'arte che si concentra sul puro gioco sintattico sembra quasi allontanarla il più possibile dalle strategie testuali in primo piano: come in una proiezione geografica cilindrica le linee estreme dei poli tendono a restringersi all'infinito, così la funzione semantica nella musica ordinata secondo un principio puramente rispondente al binomio stimolo/risposta sembra spostarsi sempre più

198 Il primo e l'ultimo stadio tendono alla pura astrazione; lo stadio *b* riguarda la serialità no-standard di Stockhausen o le poetiche di *Itinéraire*; lo stadio *c* la trasformazione di strumenti, codici, spazi e le poetiche d'intrattenimento, musica d'uso, ma anche sfondo rituale; lo stadio *d* la prossima assenza di una codificabilità limpida (sullo statuto del contesto: MEO [1991]). Si pensi, in un'ottica brahmsiana/malheriana, alla deriva berghiana, o in termini di contestualità storico-antropologica ai brani per sole radio di Cage (il secondo punto 'd' è forse il nucleo della poetica di Cage). In genere penso coincida pure con gli obbiettivi con cui DE LISA [...] parla di 'Testo Musicale Dinamico'. Le estetiche dell'empatia si disporrebbero, anche così, in continuità con tratti delle estetiche dell'intenzionalità e della ricezione.

verso, per così dire, la cornice dell'opera, che in questo caso potrebbe svolgere funzione di contenitore già semanticamente orientato (e che Grisey non sembra minimamente voler discutere, conservando a pieno nei suoi brani l'istituto complessivo dell'opera). Per altro verso, è immaginabile un restringimento all'infinito delle preoccupazioni sintattiche, per privilegiare il più possibile il concettualismo dell'opera (come per certi versi avviene in Cage e nei musicisti a lui più vicini).¹⁹⁹

Dal punto di vista di una qualunque soggettività l'evenienza delle pure forme, risaltata da Whitehead, tende a una loro emersione da quello stesso contesto in cui si darebbero come in vario modo codificate. Ciò che emerge è il tempo inteso come taglio, come differenza, come novità in/di un ascolto delle forme. È il tempo di quel αἰών che, al di là d'ogni rappresentazione, si fa tutt'uno con la presentazione della durata. Ma ciò che tien salda l'estetica della percezione a questo riconoscimento del darsi d'un contesto, e proprio nel momento del suo spiazzamento, è qualcosa che era già presente nel suo più proprio atto di nascita. Ciò che Cassirer coglie di più propriamente leibniziano in Baumgarten è, come si è detto, l'attenzione alla differenza tra 'idea chiara', come idea bastante all'orientamento dei sensi, e 'idea distinta', cui la scienza può attingere *a priori* come specificità del principio di ragion sufficiente, riducente al semplice il complesso.²⁰⁰ La virtù della *perceptio confusa* è nel confluire di elementi alla totalità dell'in-

199 Un tale bozzetto teorico sembra poter recuperare quel tratto sociologico che Dufourt, con Adorno, individua in ottica monadica e che sembra imporre una qualche convergenza tra un taglio teorico à la Rameau e prospettive prossemiche rousseauiane. Sulle differenze e le compatibilità tra teoria simbolico-armonica di Rameau, spaziale e oggettuale, e teoria prossemico-melodica di Rousseau, temporale e interpretativa (precedenti ogni idea di 'campo'): FERRARIS - KOBAU [2001]. Grisey stesso sembra trovare tale prospettiva nell'irradiazione multiscale di *Talea* come un ritorno circolare alla pura forma. Il piano triadico tenderebbe al duale quanto più s'avvicina alla forma, e all'eccesso di complessità quanto più s'avvicina al silenzio segnico.

200 CASSIRER [1932] trad. it. p. 465 e segg.]] Oltre all'eredità semiologica leibniziana, in Baumgarten e Lambert, ricorderei il nesso baumgartiano tra forza/pregnanza d'una rappresentazione e percezione, sia essa chiara o oscura: “Di quante più note è composta una rappresentazione, tanto più è forte. Dunque, una percezione oscura che comprende più note di una rappresentazione chiara è più forte di quest'ultima, una percezione confusa che comprende più note di una rappresentazione distinta ne è più forte” (BAUMGARTEN *Metaphisica* 1779 § 517 [1982]) E questo passo prelude, non a caso, all'enunciato neoplatonico § 518: “Lo stato dell'anima in cui dominano le percezioni chiare è il regno della luce'.

tuizione, in quanto condizione di possibilità della *vita congnitionis*, ovvero condizione di possibilità di una ricomposizione della difficoltà tra determinatezza e universalità.²⁰¹ *L'analogon rationis* che tale prospettiva genera muta la chiarezza intensiva della fedeltà al principio di ragion sufficiente in una chiarezza estensiva, che sappia determinare l'intuizione alla perfezione della conoscenza sensitiva.²⁰² Il tratto platonico che Leibniz rivendica nel proemio²⁰³ dei *Nouveaux Essais* inciderà sull'estetica tedesca come proprietà dell'uno sul tutto e del tutto sull'uno nella percezione e nell'espressione. Così s'inquadra, direi, la domanda di Dufourt: *Comment s'est opérée en Allemagne, chez Leibniz et ses successeurs, la transformation de la théorie néoplatonicienne de l'intellect divin en une esthétique fondamentale qui se distingue, de par son ampleur et sa profondeur, de par les connexions de principe qu'elle établit avec toutes les autres formes d'activité spirituelle, des esthétiques sensualistes et socialisées près aux philosophies anglosaxonne et française?*

La distinzione, solo quantitativa o di grado, fra sensibilità e intelletto sarà, di fatto, ciò che Kant conterà a Leibniz, nella misura in cui tale modalità è insufficiente a definire la natura di questa distinzione, mancando l'*adaequatio intellectus et rei* ovvero la condizione necessaria per una concezione non solo coerente ma anche realmente esperibile della verità, della realtà e, quindi, della semantica stessa. In questo senso, ogni collegamento tra sintassi e semantica in nome di Leibniz non può non tenere conto di questa obiezione. È certo un fatto, però, che anche allo stesso Kant sembra occorrere la convergenza della prospettiva coerentista e di quella corrispondentista, inseguita da Leibniz a partire da una logica unicamente intensiva. La differenza profonda tra Leibniz e Kant è nella natura esperienziale dell'ontologia kantiana rispetto alla natura interamente *a priori* dell'ontologia leibniziana: la conciliabilità di limiti umani e verità universali per Leibniz è una manifestazione del rapporto monadico universale tra finito e infinito, mentre per Kant è l'espressione della realtà dell'esperienza umana entro i suoi limiti

201 DELEUZE – GUATTARI [1991], trad. it. p. 211.

202 Questo, per Cassirer, è distintivo dell'estetica tedesca perché le permette d'affermare un *intellectus ectypus* dall'*intellectus archetypus*, un intelletto umano da quello divino, pur mantenendo un rapporto con la totalità.

203 LEIBNIZ [1988], pp. 1-27.

finiti. E, per altro, la possibilità invece, ma solo in sede di giudizio riflettente, di configurare un *a priori* quale potrebbe essere fornito da un intelletto divino, è poi la condizione stessa della facoltà di giudizio, che coglie così il senso di un'estetica che non si limiti a registrare empiricamente piaceri sensibili particolari, né si riproponga rispetto al bello e al sentimento in termini ontologicamente orientati.²⁰⁴

In questo senso, il richiamo all'unità virtuale e alla continuità, imposto all'attenzione dal fenomeno sonoro, filtra la storicità stessa della musica attraverso l'ottica della storia della matematica e del pensiero dell'infinito e del tempo. E ciò è rilevante per il problema stesso del senso del percolato artistico, indagabile più probabilmente in senso simbolico,²⁰⁵ ma in un modo che, per la musica almeno, sembra dover passare attraverso un preambolo fenomenologico per cui la corrispondenza non immediata tra natura e mondo si concretizzi in una diplopia tra *corpo* e *mondo*, ovvero una compenetrazione tra l'organizzazione della percezione e l'orientarsi di un contesto.²⁰⁶ Stando all'osservazione di Whitehead sulla complessità della sospensione segnica, l'astratto e il concreto attraversano calcolo e significazione in virtù di un chiasmo: l'astrattezza con cui il calcolo arriva a chiarire la trasparenza delle forme immediatamente percepibili è pari alla concretezza con cui la significazione riferisce del significato delle cose. Questa duttilità pone l'estetica di Leibniz in posizione favorevole rispetto all'agire musicale, e indica ciò che l'estetica tedesca nel suo insieme ha trovato in questa impostazione, capace di preservare un rimando ulteriore che s'istituisce nel senso romantico per l'infinito. Qualsiasi sostanza, dice Leibniz, è in grado di esprimere, seppure confusamente, tutto ciò che accade nell'universo, passato, presente e futuro, secondo il grado gerarchico di facoltà conoscitiva che gli compete. L'estetica, attraverso la media-

204 MEO [2002].

205 Il senso di tale simbolismo emerge in S. Langer, non senza scivolare sulla viscosità del termine 'simbolico', sussumibile per Cassirer (ECO [1984], p. 202) sotto la categoria del 'simbolico/semiotico' (cap. precedente).

206 Tale prospettiva non rinuncia alle infinite orientate di riferimenti, ma le intende interne alla dialettica fenomenologica corpo/mondo come campo sensibile dell'infinito aperto, per una continuità estetica tra virtualità dell'anima ed emozionalità extracorticale. Anche DUFOURT [1995], p. 50: "Si Leibniz n'accorde pas à proprement parler de vérité à la sensation, il reconnaît cependant une fonction rationnelle à la connaissance sensible. Cette fonction consiste en la représentation dans la monade de la totalité de l'univers".

zione della sensazione, è in grado d'intendere il mondo come ordine dell'intelletto presso locali finalità interne, collegate agli stati del mondo, e stabilire l'espressione stessa come ciò che accomuna le forme e lega la percezione naturale, il sentimento spirituale e la conoscenza intellettuale.²⁰⁷

Ma, come osserva M. Geuroult,²⁰⁸ il rapporto sostanza/accidente è assorbito in senso matematico nel rapporto tra integrale e differenziale, in virtù del quale la dinamica viene a porsi come l'anima dei rapporti tra la sostanza e i suoi predicati. E, se è vero che presso la sua discendenza diretta (Herder, Novalis), Leibniz perde i suoi requisiti razionali per scendere negli abissi dell'oscuro, e che, dopo il rifiuto di Kant, l'intero arco della scienza diviene sostanzialmente kantiano, con l'opera e l'influenza, sulla Vienna di inizio secolo, di Mach, l'eredità leibniziana viene ricostituita nei suoi nessi tra fisica matematica e percezione, e nella capacità della matematica di descrivere i fatti sensibili nella loro essenzialità.²⁰⁹ Una fenomenologia che si stacchi da ogni riduzionismo assoluto e parallela a una costruttività matematica scevra da ogni formalismo assoluto non può che offrire nuove possibilità a un'estetica che, nel relativizzare l'oggetto, ne intenda l'approfondimento, aprendo a un mondo di corrispondenze tra dinamismi della materia e teleologie dello spirito richiamante la compenetrazione goethiana di scienza e arte o la relazione tra arte e fisica di Heisenberg, sotto il segno di un'esperienza del suono per la quale Grisey parla, fenomenologicamente, di *chair du temps*.

207 DUFOURT [1995], pp. 50-52.

208 GUEROULT [1967], p. 175.

209 DUFOURT [1995], p. 57.

HUGUES DUFOURT: “L'ORDRE DU SENSIBLE”

Tra scarto empirico e calcolo infinitesimale

La machine n'est pas un clone de l'esprit mais sa véritable fille.

Hugues Dufourt

Nel 1942, tre anni dopo le lezioni di Stravinskij ad Harvard, Roman Jakobson tenne, anch'egli a New York, le *Six leçons sur le son et le sens*, che costituirono, secondo Levi-Strauss, l'embrione dello strutturalismo linguistico, e il cui rilievo arriverà a estendersi anche a fatti precipuamente musicali. Nella prima lezione Jakobson affronta il suono vocale con l'ausilio di tecniche che attengono a una traduzione visiva misurabile. Dall'analisi filmica di movimenti fonatori della bocca o dallo studio della colonna sonora di un film emergono la continuità e la fluidità con cui si dispongono i significanti linguistici orali.²¹⁰ E tale osservazione implica una serie di cambiamenti prospettici che coinvolge l'amplificabilità del segnale (resa possibile dall'evoluzione dei sistemi di registrazione) e che Dufourt, in *L'ordre du sensible* (1985),²¹¹ intenderà come una rivoluzione da portare a compimento. In questa ottica, Dufourt torna, infatti, sulla storia della musica elettronica, individuandone fasi, prese di coscienza teorica, invenzioni, ed accostandone i nuclei di maggiore pregnanza filosofica.

Dopo una decina d'anni dalle lezioni di Jakobson, Schaeffer e Moles presso gli studi radiofonici della radio francese, con il *Groupe de Recherches de Musique Concrète* (GRMC) a Parigi, Eimert e Stockhausen presso il Westdeutscher Rundfunk di Colonia, Ussachevsky, Babbit e Luening presso il Columbia-Princeton Electronic Music Center concorsero a una fase fondatrice della musica elettronica, intesa

210 JAKOBSON [1942] VIII. Vedi la relativa *Introduzione* di Levi-Strauss alla trad. it. pp. 31-32: "Dal punto di vista strettamente articolatorio la successività dei suoni non esiste. Invece di susseguirsi i suoni s'intrecciano; e un suono che stando all'impressione acustica succede a un altro può invece articolarsi simultaneamente con quest'ultimo o addirittura parzialmente...".

211 DUFOURT [1991], trad. it. p. 175.

a procedimenti analogici di traduzione della registrazione acustica in registrazione ottica e viceversa.²¹² La ricerca stava entrando in un processo per cui, come avrebbe detto Valery,²¹³ le condizioni iniziali della nostra esistenza s'allontanano sotto l'effetto di una seconda sensorialità artificiale. Tale sensorialità non sembra perdere, in relazione alla tecnologia del segnale, una sua propensione specifica per quella che Dufourt (memore di Dagognet e Bachelard), chiama "*la materia della sensazione*", cioè la qualità.²¹⁴ Secondo gli studi di Dreyfus-Graf, l'occhio ha una capacità d'informazione che è 75 volte quella dell'orecchio, e ciò rende comprensibile la natura quantitativamente rilevante della traduzione ottica del suono. E, d'altro verso, l'aspetto qualitativo viene in buona parte conservato grazie alla particolarità della conversione implicata.²¹⁵ L'ampliamento nell'ordine del sensibile, introdotto dall'automatismo acustico, non si può ridurre a una replica delle facoltà umane preesistenti, ma fa della macchina un'emanazione dello spirito.²¹⁶ Tale emanazione (*filie*) s'estende oltre ogni automatismo e per certi versi sembra volerlo contrastare, per una qualche affinità con le forme del biologico, nella misura in cui si riappropria

212 Per traslazione di informazioni secondo interconnessione di codici, implicante l'affinamento dell'intercettazione, memorizzazione, codifica, meccanizzazione dei segnali e un'interpretazione dei dati sensoriali in un'organizzazione articolabile per chiarezza del simbolismo, determinazione dei segni, regolazione del collegamento: PRIEBERG [1960].

213 VALERY [1977]. Riguardo i rapporti tra Bergson e Bense circa l'estensione spirituale e la tecnologica del corpo: PRIEBERG [1960], trad. it. p. 90; DUFOURT [1991], trad. it. pp. 236-242.

214 "Les philosophes, toujours séduits par l'idéalité pure, ont été devancés par les artistes, plus près du réel, et de ce réel en voie de décomposition dont ils ont su percevoir les richesses. Songez à l'"Arte povera", ou au travail d'un Joseph Beuys." Su Dagognet, MAGGIORI [1998].

215 "La qualità non viene del tutto screditata o ridimensionata in conseguenza della sua ripresa nelle forme di una logica applicata, dal momento che essa beneficia di quello che, usando il linguaggio di Leibniz, si potrebbe definire come un nuovo compromesso tra il principio di continuità e quello dell'indistinguibile...". DUFOURT [1991], trad. it. pp. 182-183. Dufourt trae questi dati da: DREYFUS-GRAF [1970].

216 "L'automatismo introduce, dunque, un artificio irriducibile alla nostra logica, facendo del prodotto delle nostre operazioni non l'esatta riproduzione del nostro funzionamento mentale, ma lo sconcertante fenomeno di un'intelligenza che risponde alle stesse leggi. La macchina non è un clone dello spirito, ma la sua autentica emanazione". DUFOURT [1991], trad. it. p. 184.

delle funzioni biologiche d'integrazione, regolazione e organizzazione.²¹⁷ L'armonia leibniziana tra mente e corpo, oltretutto proporre una facoltà d'estensione del corpo al mondo come condizione di possibilità di un'estetica, sembra predisporre a una continuità tra mente e mondo come facoltà dello spirito di sviluppare possibili mondi a partire dalle leggi della nostra intelligenza, ma indipendenti dalla nostra esistenza (che pur da loro trae esperienza). È un'idea già attiva nel pensiero musicale di Bartók e di Ligeti, nella misura in cui sembrano procedere alla costruzione della forma secondo naturale continuità, ma partendo da elementi simbolici e sviluppandosi secondo un modello goethiano, seguendo cioè le modificazioni che gli elementi interni vengono producendo entro i limiti che il materiale viene offrendo.²¹⁸ La funzione di quasi-analisi di tale forma porta a cogliere l'analogia che ritrae l'unità del mondo, in una differenziazione per gradi insensibili entro l'unità della natura ed aperta ad un inconscio parimenti cognitivo e psicologico.²¹⁹

217 DUFOURT [1991 (1997, p. 178)] si riferisce agli studi del 1955 sul concetto di riflesso di Georges Canguilhem *La formation du concept de réflexe aux XVII et XVIII siècles* PUF, Paris 1955: "Parlando delle tappe della scoperta della relazione riflessa, egli evidenzia la presenza nei sistemi vitali di un vero automatismo la cui intelligenza sfugge ai sostenitori storici del meccanicismo e del quale spetta alla scuola vitalistica chiarire i processi. Se si può sostenere che la modalità dell'esistenza di un essere vivente sia l'automatismo, si deve anche considerare, ribaltando la tesi, che l'unica forma compiuta d'automatismo è quella proposta dall'essere vivente. In quest'ottica si potrebbe affermare che la tecnologia delle macchine si sia sviluppata in risposta alla rottura arrecata all'organismo dalla meccanicizzazione integrale della sensorialità".

218 L'estetica di Leibniz "implique donc une tension entre des termes antithétiques, les sensible et l'intelligible, l'empirique et le rationnel, la faculté de juger esthétique et la faculté de juger rationnelle, le subjectif et l'ontologique, la subconscie et la conscience. Sa préoccupation principale est de réduire les différences spécifiques, de combler l'écart entre des réalités hétérogènes et d'en produire les notions intermédiaires qui permettront la pensée de passer d'un contraire à l'autre de manière continue." DUFOURT [1995, p. 56].

219 Tale prospettiva è erede di una tradizione che riguarda i rapporti tra percezione e categorie astratte del giudizio d'esperienza, e che ha inciso nell'arte, nella letteratura e nella musica parallelamente al configurarsi dell'inconscio in senso psichico. Surrealismo, romanticismo e dissoluzione della realtà tra astrazione e percezione, risalgono a Leibniz: MATHIEU [1983], pag. 77. D'AGOSTINI [1998], pag. 409 (sulle letture post-strutturaliste di Nietzsche) e pag. 444, nota 3 (sui rapporti tra post-strutturalismo e fenomenologia).

Ad una prima fase, in cui le tecniche di conversione elettronica (incisione su nastro, taglio, suoni al contrario, filtri e *mixages*) non andavano oltre la classificazione, ne sono seguite altre due che hanno deciso l'ingresso del calcolo nell'automatismo. La seconda fase, risalente agli anni Sessanta, favorisce la sintesi analogica, il controllo del voltaggio, le capacità descrittive e la possibilità di filtrare e trattare suoni sintetici con strumenti acustici. La terza risalente agli anni Settanta e Ottanta, vede la trasposizione dell'esperienza analogica in un'analisi digitale che permette nuovi tipi di riproduzione, campionamento, costruzione, trasformazione e autodeterminazione del suono.²²⁰ Queste tre fasi hanno comportato un cambiamento della concezione del suono nella direzione di un rapporto più intimo tra qualità e calcolo. E non hanno solo cambiato i presupposti acustici della musica, ma è anche i modi di composizione e il pensiero musicale nel suo insieme. Secondo Dufourt, è stata questa la "forza occulta della fertilità estetica" della sua generazione.²²¹ Oltre alla maggiore capacità di controllo del suono dovuta alla conversione acustico-ottica degli anni Quaranta e Cinquanta, in seguito alla terza fase, quella informatica, la rivoluzione nell'ordine del sensibile ha portato un mutamento nell'ordine di complessità del suono e delle forme, tale per cui il suono nella sua evoluzione cambia la qualità e la stessa facoltà di previsione dell'ascolto, e tende a porre interrogativi sul principio unitario che lo organizza. "L'altezza spettrale - dice Dufourt - determina alcuni aspetti dell'intensità luminosa. La fluttuazione dell'ampiezza dell'involucro determina certi gradi di rugosità e permette inoltre di controllare *les effets de grain*. La questione si può porre a partire da questo fatto è la seguente: come passare dalle relazioni tra singoli termini ad una relazione globale che le includa tutte?"²²² Tali polarità non sono più statiche e predefini-

220 A tali cambiamenti diversificanti/integranti hanno partecipato musicisti come Chowning presso la Stanford University, o come Shepard, Risset e Mathews presso il Bell Laboratories e presso l'IRCAM di Parigi.

221 "Si trattava di trasformare profondamente l'ordine del sensibile e [...], offrire allo spirito e all'immaginazione altri presupposti, altri mezzi, altre prospettive e altre ambizioni". DUFOURT [1991 (1997), p. 177].

222 DUFOURT [1991], trad. it. p. 187. In DUFOURT [1991], trad. it. p. 317], in *La dialectique du son usiné*, si approfondivano le virtù di un'arte raffinata dalle trasformazioni più sfumate nel suono, senza nascondersi i pericoli d'una fuga tecnologica in avanti: "Dal lavoro di Di Giugno e Kott si potrebbe trarre una lezione filosofica, che potrebbe procurare loro un dolce piacere. L'idea che ogni forma tragga la propria necessità nel campo delle

te, ma sono l'*habitat* unitario della *nuance*, del *presqué rien*, che diventa anzi il sorgere brumoso di una libertà *nel* suono, come traluce nei chiaroscuri di brani come *Hommage à Charles Negre* (1990), ad esempio, e in genere nei campi 'magnetici' di molta produzione cameristica di Dufourt.²²³

Non è da escludersi, per altro, l'atto positivo e normativo. Né si ipostatizza il dato naturale, conservando spazi empirici ad un pensiero e ad un calcolo spontanei, e riportando l'oggettività del dato nell'alveo dell'ontologia regionale in cui s'individua localmente, senza escluderne ogni possibile riconsiderazione e traduzione a partire da altri *points de vue*, e comunicando questa prospettiva a partire dalle stesse caratteristiche del suono di volta in volta poste in luce. Sullo sfondo, l'esperienza che sostiene tale approccio sembra ribadire la continuità tra percezione, cognizione e pensiero, oltretutto la sua natura permeata di razionalità e la sua espressione in una continuità variamente mediata da diverse forme di calcolo. Le conseguenze gnoseologiche del calcolo infinitesimale sembrano insomma diffondersi qui in una riedizione dell'idea aristotelica di 'seconda natura', alveo di senso e d'azione.²²⁴

forze da essa distribuite nel tempo. In questo modo, la forma, ridotta a un gioco di tensioni, di variazioni intrecciate, non è separabile dal processo dinamico dal quale è stata generata. Dunque la forma è inconcepibile senza il divenire, dipende dalle macchine che hanno dato origine al movimento".

223 DUFOURT *Hommage à Charles Negre* CDC59 partitura: Lemoine, Paris 1999; "La civiltà tecnologica si è posta lo scopo di mettere a punto dispositivi il cui funzionamento possa rispondere alle caratteristiche della vita senza per questo obbedire ai suoi imperativi di equilibrio e conservazione". DUFOURT [1991], p. 179, e [1995] p. 56. Per la musica da camera di H. Dufourt: ACCORD 205442.

224 MC DOWELL [1996] propone una ricomposizione dello spazio logico entro il quale la descrizione scientifico-naturale colloca gli oggetti e dello spazio delle ragioni in cui si giudica dell'esperienza; soluzione, che va al di là della dicotomia tra naturale e normativo, riconducendoli a spazi d'intelligibilità diversi, pur salvando le operazioni che ineriscono allo spazio logico delle ragioni e che costituiscono per Aristotele una natura 'seconda': "Questo rende possibile accogliere le impressioni nell'ambito della natura senza minacciare l'empirismo", aprendo all'estetica attraverso un parziale reincantamento del mondo (vedi, sulla forma: DELIEGE [1995]).

Mente e mondo: difficoltà teoriche e inconscio leibniziano

And the fire and the rose are one.

T.S.Eliot *Four Quartets*

In *Les difficultés d'une prise de conscience théorique* Dufourt indica due rischi relativi all'avvento delle macchine nella creazione: il rifiuto totale e difensivo del *computer* in nome di una musicalità fittizia, o, al contrario, l'assimilazione precoce a una logica meccanizzata, a un formalismo tecnico o a una semplice estetica dell'acustica. Il problema è il passaggio dal quantitativo al qualitativo, problema già noto nella transizione dalla pratica orale alla scrittura musicale, ma qui di gran lunga più evidente. Come si può controllare la riuscita estetica della musica partendo da problemi concernenti il calcolo? Dove arriva l'ambito della ricerca? E dove trapassa a quello della creazione? Una delle risposte di Dufourt non viene dalla riflessione filosofica, quanto piuttosto dall'esperienza matematica, dal proposito d'ulteriori avanzamenti nella programmazione e nel calcolo, in direzione di sistemi relazionali che integrino ulteriormente, ulteriormente differenzino e organizzino le più diverse regole operative. L'idea è che il controllo sull'astratto, lungi da ogni irrigidimento comunicativo, consenta di scoprire aspetti insospettabili dell'acustico e nessi nuovi tra arte, scienza e tecnica.

Per altro verso, la natura di queste astrazioni non può tecnicamente aspirare ad una totale integrazione dei processi, nella misura in cui il *computer* è una convergenza di teorie e tecniche mai completamente congruenti.²²⁵ Come l'aspirazione leibniziana a risolvere ogni problematica umana in un deduttivo *calcolemus* è venuta a scontrarsi con le conseguenze logiche del teorema di Church, così pure la *computer music* ha trovato il suo campo di elezione logico nella *logica fuzzy* o in modelli statistico-pro-

²²⁵ "Il confronto e la cooperazione di tecniche e di teorie si risolvono piuttosto in un *optimum* razionale, fatto di compromessi, risoluzioni o coincidenze parziali. In seno allo stesso processo di teorizzazione c'è da attendersi un continuo spostamento degli assi della ricerca - spostamento dovuto da un lato al rinnovamento degli strumenti teorici, dall'altro alle necessità di coordinare prospettive e modalità di formalizzazione" DUFOURT [1991], trad. it. p. 208; si veda, quindi, l'intero articolo da p. 205.

babilistici e non monotoni della logica. L'idea di tendere all'unità attraverso una possibilità estrema dell'astrazione o d'attenersi a una complessità che non possa rendere soddisfazione a tale tensione all'unità sono il doppio lato interno d'un progetto di superamento della divisione tra *suono* e *forma* che è, in realtà, relevantissimo per il pensiero del tempo e che sembra prospettare campi di creazione in cui una gran varietà di qualità derivi da un ristretto numero di costituenti, denunciando la pretestuosità di procedimenti limitati a un calcolo solo al servizio di un ascolto solamente 'segnico' o di una sintassi tesa a costituire forme 'pure'.²²⁶ Si tratta di un superamento che s'impone come fluidità costitutiva del soggetto, oltreché dell'oggetto, il cui esercizio d'astrazione ha saputo costruire forse di più che la stessa invenzione.²²⁷ Tale svolta è, per altro, quella che fa da sfondo alla sesta domanda rivolta a Leibniz: *Comment le calcul infinitésimal a-t-il permis de fonder une psychologie de l'inconscient?* E a questo proposito si può ricordare ciò che Teofilo dice nei *Nouveaux Essais* di Leibniz:

226 "Se tutto il concreto percepito dall'orecchio è sotteso da relazioni astratte, non si vede il motivo di mantenere una distinzione tra una composizione musicale fondata sui suoni e un'altra costruita sulle forme. Su questo punto l'informatica musicale non ha ancora fatto la sua rivoluzione copernicana ... Tanto varrebbe rinunciare alle vestigia di una pratica musicale anacronistica, alle sue divisioni passate, e adottare di colpo un punto di vista più unitario e più differenziato. Ci si preoccuperà di una realtà arborescente, con la sua realtà di scala, le sue strutture d'ordine e le proprietà specifiche a ogni stadio di organizzazione" (DUFORT [1991], trad. it. p. 209). In questa direzione Dufourt avanza l'ipotesi d'una teoria musicale in cui quattro sarebbero le preoccupazioni: 1) creare una *tavola di elementi acustici* costitutivi in scala ultramicroscopica, che porterebbe a un'utilizzazione più precisa in ambito informatico di concetti fisici - secondo Dufourt - ancora troppo generici, quali 'frequenza', 'ampiezza' o 'timbro'; 2) individuare un *complesso di meccanismi* che condizioni gli elementi e che permetta, in alcuni casi, di produrre sistemi in cui nuove proprietà intervengano, irriducibili agli elementi costitutivi; 3) ordinare una *gerarchia di livelli d'organizzazione* secondo il grado di complessità e di proprietà globali relative a tale grado; 4) pervenire a una qualche *legge connettiva tra i vari livelli* di organizzazione secondo principi di interazione e di reciprocità.

227 "Di colpo i musicisti hanno una visione differente del materiale musicale, una visione errata degli schemi meccanicistici, delle immagini transitive della causalità lineare. Il musicista può impadronirsi delle macchine per trasformare l'energia al fine di liberare le proprie intuizioni dinamiche. Ecco cosa ci separa da Adorno, per il quale la storia della dissociazione progressiva del materiale musicale somiglia in modo singolare alla degradazione entropica dell'immagine del mondo". [DUFORT [1991], trad. it. p. 211.

Per rendere maggiore la somiglianza bisognerebbe supporre che nella camera oscura, a ricevere le immagini, fosse una tela non unita ma variata da pieghe, rappresentanti le conoscenze innate; non solo, ma che questa tela o membrana, allorché tesa, avesse una proprietà elastica o una facoltà d'azione o reazione rispondente alle pieghe passate come alle nuove, provenienti dalle impressioni delle immagini. E, questa azione dovrebbe consistere di vibrazioni od oscillazioni, quali si hanno in una corda tesa, che si fa vibrare, in modo che renda una specie di suono. Giacché non soltanto riceviamo nel cervello immagini ed impressioni, ma ne formiamo di nuove, come nel caso delle idee complesse. Bisogna dunque che la tela, che rappresenta il nostro cervello, sia attiva ed elastica. Così questo paragone spiegherebbe discretamente ciò che avviene nel cervello; quanto all'anima, che è una sostanza semplice o monade, essa rappresenta senza estensione queste stesse varietà di masse estese e ne ha percezione.²²⁸

La genesi delle idee complesse viene rappresentata in un viraggio elastico dal visivo all'acustico, dalla 'tela' alla 'membrana vibrante', che contiene *in nuce* una sintesi tra varie immagini già per sé non banali: l'idea come piega in un continuo striato; la vibrazione come un fenomeno che media continuità e percezione; la memoria come deposito attivo di tracce, cui la continuità restituisce un'unità variegata e una facoltà di porre l'azione; la percezione come un processo nemmeno in prima istanza passivo; la collaborazione tra passato, presente e futuro nell'attività percettiva; forse anche l'idea che la creazione umana e l'espressione stessa muovano da *a priori* parimenti costitutivi e mai assoluti. Ma soprattutto ciò che emerge è l'unità con cui l'anima, la monade, riesce a sintetizzare in sé questa varietà, proprio in virtù dell'inconsapevolezza di tale agire. La camera oscura, come l'Uno del triangolo armonico, implica in sé l'infinita complessità delle idee cosce e inconse, in sincronia tra anima e corpo. Il senso di tale viraggio tra visione e audizione è nello stesso campo intuitivo della teoria musicale, ma, nella misura in cui riguarda in senso inconscio impressioni, memoria e creazione, s'estende naturalmente alla musica come esercizio di valutazione temporale/qualitativa delle immagini acustiche e come esercizio estetico preconscious delle virtualità nell'anima. Mentre l'ascolto è portato all'analisi visiva della 'tela', la visione della tela si sublima nel suono della 'membrana', in un rimando biunivoco tra percezione e simbolo.²²⁹

228 LEIBNIZ 1988], cap. XII, pp. 115-116.

229 ORCALLI [1993], p. 239; WHITEHEAD [1928]; CHANGEUX – RICOEUR [1998].

Sullo sfondo di tale camera oscura, attiva al di là della coscienza nei pensieri marginali e nelle più fugaci percezioni, si coglie l'analogia strutturale tra inconscio e infinitesimo:

Non so se non sia necessaria una presunzione maggiore per negare che nell'anima possa accadere qualcosa di cui non abbiamo coscienza; giacché ciò che è percepibile deve essere composto di parti che non sono tali, nulla potendo nascere di un tratto, e il pensiero non più del moto. Insomma, è come se qualcuno venisse oggi a domandare in che modo conosciamo i corpuscoli insensibili".

Da quest'analogia l'intelligibilità di un oggetto, costruito intuitivamente al di là delle percezioni, si rivela corrispondente allo scarto tra l'appercezione di un Sé e la sua individuazione per differenziazione/integrazione di piccole realtà 'altre', esplicando così l'idea d'inconscio.²³⁰ Sebbene Dufourt sottolinei la distanza di Leibniz da ogni immediato rapporto con la totalità,²³¹ l'immagine della camera leibniziana predispone alla notte di Novalis, alla rottura del *principio individuationis* di Schopenhauer, all'indistinto schellinghiano, all'olismo goethiano. Mentre ciò che mantiene Leibniz nei ranghi di una visione empirico-razionale (e Dufourt quasi negli ambiti d'una senescenza saturnina del simbolo) è il passare della durata nella percezione; passare, in cui il continuo si pone come sfondo ineffabile, tela senza pieghe, pura virtualità ipotetico-funzionale di un dinamismo irrisolvibile.²³²

230 VUILLEMIN [1993]: "On voit ici la différence qui oppose les doctrines leibnizienne et kantienne concernant l'inconscient. L'inconscient leibnizien résulte d'un écart entre l'aperception du Moi par lui-même et l'intégration des petites perceptions par lesquelles il reflète l'univers tout entier. ... Pour Kant au contraire, si la réflexion ne correspond pas non plus adéquatement à la perception, celle-ci résulte d'un équilibre entre forces opposées, entre des quantités de signe contraire, ce qui annonce plutôt Freud que Bergson" (si veda anche: ENRIQUEZ [1938]. Questo inconscio ricorda la sincronicità dell'armonia prestabilita tra anima e corpo, riconosciuta da Jung in una sospensione non necessariamente letterale del nesso causale come precognizione della sincronicità dell'archetipo. JUNG [1952], trad. it. p. 95 pone Leibniz sulla linea della *συνπάρθεια τῶν ὅλων*, che fa risalire dal Tao Te Chin e dalla religione zoroastriana, per Filone, Plotino, Pico della Mirandola sino a Keplero e Geulincx, e che egli collega, con Wolfgang Ernst Pauli, alla generalizzazione con cui si forgia il termine medio tra rappresentazioni del discontinuo (particella) e del continuo (onda), detto da Niels Bohr 'argomento della corrispondenza'.

231 DUFOURT [1995], pp. 59-60.

232 "Una continuità di percezione ci suggerisce l'idea di durata, ma non la costituisce. Le nostre percezioni non

In tale riconduzione del tempo al mutamento su uno sfondo continuo ineffabile c'è già per altro il senso del nesso musica/tempo quale possibilità differita d'una percezione del continuo nel caos graduabile di difformità contigue. E la sincronicità (come la 'ripetizione per sé' di Deleuze) sembra così connessa con natura e musica, in un modo simile a una deriva che chiami per nome l'anima stessa della *computer music*.²³³ Il passo successivo potrebbe essere l'aprirsi del tempo alla *conjunctio* immaginativa nelle anfibolie dell'anima o, per contro, alla constatazione della loro costitutiva conflittualità generativa, la frattura tra presenza incerta del continuo e differimento permanente della sostanza sarebbe allora la struttura perturbante della musica, la sua ombra dionisiaca e mortale. Ma più ancora dell'esercizio scientifico, dell'attenzione al pensiero positivista o del rapporto coi disincanti adorniani o lukaciani, è la *nonchalance* per l'*abyssal* di Dagognet che sembra preservare Dufourt da certe suggestioni per altro non rare tra i musicisti orbitanti attorno ad *Itinéraire* (da Benjamin a Nones, da Harvey a Mureil), per orientarlo verso la storia e le articolazioni del pensiero della materia e della libertà. Il tempo prigoginiano, non rigidamente entropico e aperto, sembra trovare un nesso con la *rêverie* bachelardiana de *la flamme d'une chandelle*. Il dilatarsi e il contrarsi del tempo, in Dufourt, sono percezione precategoriale e simbolo ipercategoriale di una condizione immaginativa della libertà come autocrearsi deformante delle forme.²³⁴ L'inseguimento dell'apertura precategoriale nella percezione e d'eventuali sfondi archetipici hanno mai una continuità tanto costante e regolare da equivalere a quella del tempo, che è un continuo semplice ed uniforme, come una retta. Il mutamento delle percezioni ci dà occasione di pensare al tempo, e questo si misura per mezzo di cambiamenti uniformi; ma, quand'anche non vi fosse nulla d'uniforme nella natura, il tempo non sarebbe meno determinato, come non sarebbe meno determinato il luogo, quand'anche non vi fosse nessun corpo fisso o immobile. Infatti, conoscendo le regole dei movimenti difformi, si può sempre stabilire il loro rapporto a movimenti uniformi intelligibili, e prevedere con questo mezzo ciò che risulterà dall'uniforme di movimenti differenti. In questo senso il tempo è la misura del movimento, cioè a dire il movimento uniforme è misura del movimento difforme" (LEIBNIZ [1988], p. 124).

233 Sulla corrispondenza tra fonendoscopia (musica elettronica) ed endoscopia dell'ascolto (inconscio) si trovano dei passi evocativi in DELEUZE – GUATTARI [1980] (sez. I). In genere, sul non sempre facile rapporto tra musica, tempo e psicanalisi si possono trovare riflessioni interessanti in SINOPOLI [1988]. Su tempo, funzione e ontologia si veda anche: HILLMAN [1983], p. 101.

234 L'inconscio gnoseologico e quello psicologico s'incontrano in BACHELARD [1961], trad. it. pp. 31, 48,

pici della mente traluce in certune suggestioni della storia dell'arte, come nel Piero di Cosimo de *La mort de Procris* per 12 voci miste (1986). Se l'opera di Grisey sembra cogliere il rapporto dinamico tra tempo e destino, l'opera di Dufourt sembra esprimere la compatibilità saturnina di tempo e libertà, tra forma e alienazione. L'arte barocca del chiaroscuro, inseguita da Leibniz nei modi del sensibile e nelle funzioni paradigmatiche della musica, diventa per Dufourt riferimento ad uno sfondo eracliteo, pirico, in divenire, sfuggente le sue stesse determinazioni. Mentre, per altri versi, la tendenza alla sospensione o alla rarefazione d'ogni denotazione diretta tra segno musicale e designato, lungi da negare la sua stessa simbolicità e da trascurare il suo stesso contesto, sembra ritrovare lo spirito con cui Calvino invitava ad evitare rappresentazioni idolatriche (sulla scia dell'estetica della 'parete bianca' invocata da Zwingli) a favore di immagini 'senza alcun significato'.²³⁵ La sospensione dell'immagine, in questo contesto, evidenza così al massimo l'aspetto temporale e spaziale puro della musica, in modo più facilmente prossimo a risvegliare in sé le strategie di fruibilità dell'architettura pura, costituendo così il mondo stesso della poetica di Dufourt.

Dufourt realizza così l'empirismo orientato che Grisey stempera invece nella metafisica bergsoniana. Lo sfondo ontologico che ne individua la realtà epistemica morde come Crono su qualsivoglia immagine di infinito attuale, senza escluderne la possibilità.²³⁶ Ogni suono, quanto più è corpo della composizione, nelle sue singolarità, tanto più turba le convenzioni segniche. Il rapporto tra segno e percezione è qui inversamente proporzionale. La musica mira ad un'abitabilità evenemenziale del simbolo che è anche si rivolge a Jung. Del rapporto tra memoria e attenzione, e del dilatarsi del tempo: ORCALLI [1993], (II 3).

235 Mi riferisco al paragrafo 5.1 di STOICHITA [1993], dedicato all'estetica protestante della parete bianca, dove è riportato un estratto suggestivo, in questo senso, dalla *Institution* di Calvino: "Dunque non si dipingano e non si scolpiscono se non le cose che sono visibili, e la maestà di Dio, che l'occhio non può vedere, non sia contaminata da effigi perverse e indecenti. Quanto alle cose che si possono lecitamente rappresentare, ve ne sono di due specie. Nella prima sono comprese le storie, nella seconda gli alberi, le montagne, i fiumi e le figure che sono dipinti senza alcun significato. La prima specie dà insegnamento, la seconda dà solo piacere".

236 Qual è la differenza tra mondo empirico e natura dinamica? La natura tende allo 0 segnico, al riferimento vuoto, al paradiso della pura durata, a una percezione quasi ontologica; il mondo tende alla semiosi infinita. Il *sensibile* non è ancora natura, in esso è ciò che ha possibilità di avere senso per la percezione.

che scarto dalla denotazione segnica, concettuale, ideativa. La sociologia dell'opera secondo chiarezza percettiva porta alla rilevazione dei limiti delle discretizzazioni e all'integrazione sempre rinnovata e *plus outre* di singolarità prima trascurate. Essa è un esercizio di democrazia delle forme e di pluralismo non atomistico. L'adorniana opera-monade come traccia dileguante del singolare si rapporta, secondo questa diversa prospettiva, a un'opera-monade come emanazione di infiniti aperti. Il tempo puro, pitagorico, non spregia qui l'affabilità comunicativa, ma riossigena i tempi sociali. La pura forma è parimenti informale e anticonformista. E se narrazione o corrispondenza si dà, è nel destino di libertà intimo al suono, quale immagine dell'inconscio come campo di complessità ricorsive delle immagini nell'anima: il suo senso è, appunto, in tutte queste molteplici direzioni, *modification de le conscience*.

MICHAËL LÉVINAS: STORIA, SCRITTURA, NATURA

“La fêlure du son” - tra corpo e natura

Se Mureil torna a un simbolismo impressionista su nuove basi epistemiche, e se, negli anni di *Itinéraire*, Grisey dirige verso una fenomenologia del continuo acustico e Dufourt media tra elementi disponibili all'articolazione e funzioni locali di continuità, Lévinas insegue rugosità timbriche per una scena ironica, allegorica, corporea, etica. Tali strategie convogliano verso tessuti temporali ispirati a una libertà non riducibile né a una costruzione formalista, né a una *simplicité* variamente minimalista. Sep-pure capaci d'espressioni di semplicità locale, esse vivono in virtù di una dialettica della complessità a cui è essenziale un'idea qualitativa di tempo (sulla scia di Bergson, Benjamin, o Lukács),²³⁷ senza la quale la composizione si ridurrebbe a una contrattazione di regole dedotte meccanicamente da un materiale pre categorizzato, capace solo di tempi lineari.²³⁸ E al fondo di tale complessità riposano presupposti stratificati e in vario modo profondi. La poetica di Michaël Lévinas, in particolare, sembra prendere corpo da quel punto di mediazione tra 'singhiozzo' e 'richiamo', in cui, il padre, il filosofo Emmanuel Lévinas, autore di testi come *Le temps et l'autre* (1948), affronta la questione del 'soffio', del 'volto' e del 'melodico' che si affaccia alla nudità assoluta dell'*istante* della morte, così com'è descritta da Marcel Proust nelle pagine de *À la recherche du temps perdu* dedicate alla morte della nonna, in *Du côté de Guermantes*.

237 Si veda *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in BENJAMIN [1936 (1966)]. Il tempo, in LUKÁCS [1923], trad. it., p. 4] è relativo alla realtà del metodo dialettico; si vedano quindi: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) e *Matière et mémoire* (1896) in BERGSON [1959].

238 Dissolte sotto il peso di una destrutturazione delle articolazioni, per un dispregio di ogni 'abuso della ragione', la composizione verrebbe a perdere proprio ciò che avrebbe voluto liberare, ovvero il suono. Come accadde in certo Cage: DUFOURT [1991], trad. it. pp. 83, 133, 136-138.

Il racconto con cui Michaël Lévinas riferisce di un dibattito su *le temps musical*²³⁹ - a cui ebbe modo di assistere, in compagnia del padre, negli Anni Settanta - organizzato da Pierre Boulez, all'IRCAM, presso il nuovo Centre George Pompidou, con la partecipazione di Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Elliot Carter, ricrea perfettamente l'intreccio di circostanze favorevoli e di presupposti concettuali compositi, che nutrono il primo sorgere dello spettralismo musicale, a partire dallo Strutturalismo degli Anni Sessanta, e, forse non solo nel suo caso specifico, ancor prima dalla stagione della fenomenologia degli anni Quaranta e Cinquanta. E restituisce il nesso tra l'esperienza 'musicale' di quella lettura proustiana, sviluppata in compagnia del padre, e l'eredità conseguente, che fertilizzò in particolare la *sua* poetica 'spettralista', a partire dalle relazioni che Emmanuel Lévinas aveva avuto con Messiaen e Xenakis, mentre scriveva *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, secondo una linea che articola in un solo percorso (per nulla ingenuo), bergsonismo, fenomenologia, esistenzialismo, strutturalismo e spettralismo: il suono, come il volto dell'altro, esprime la sua morte, il suo respirare, il suo divenire, il suo stesso essere esistente, aprendo per forza uno iato critico difficile tra corpo e natura, non colmato, ma comunque sempre ripercorso da una scrittura musicale che ne insegue il minimo dettaglio.

Al fondo si propone una resimbolizzazione critica delle forme ed una loro anamnesi creativa; intese qui come processi 'bloccati', conservabili, riproducibili e, proprio per questo, detonanti potenzialità,²⁴⁰ nell'ambito di uno storicismo critico delle forme simboliche del tempo che coinvolge la ricerca, l'invenzione e la creazione. La storia critica delle forme simboliche resta correlata ad un'analisi fisica dell'ordine del sensibile, rispondendo così ad un'antropologia della civiltà automatica: solo la creazione di nuove forme, simbolo di continuità e durata, può produrre senso in virtù di una 'memoria informatica'

239 LÉVINAS [2002-2006].

240 DELEUZE - GUATTARI [1991], trad. it. p. 167, dicono 'blocchi' i percetti/affetti dell'arte, riconducibili qui, direi, all'idea d'"allografia flessibile" posta da GOODMAN [1968]. In generale il convenzionalismo di Goodman sembra essere di soccorso all'impostazione complessiva del problema della scrittura in Dufourt, che eredita (e traspone in termini informatici) tratti del linguaggio iconico (ad esempio, nella rappresentazione delle durate) e del linguaggio verbale scritto (ad esempio, posto in sequenza da sinistra a destra secondo il per nulla neutro schema occidentale).

senza precedenti, qui correlata con quegli insiemi d'istituzioni cognitive che J.-P. Changeux definisce 'memoria extacerebrale', ovvero la scrittura.²⁴¹

Tale impostazione pone un problema di natura ontologica relativo alla natura della scrittura e alla sua incidenza strutturale e simbolica, al centro di quello iato tra suono e composizione che istituisce di per sé la scrittura musicale, e che Lévinas sembra intendere come una vera e propria *fêlure du son*. Tale problema trova forse le sue premesse più radicali nel dibattito tra Cage e Boulez. Da un lato, Cage, nonostante le critiche di Boulez,²⁴² non può essere rinchiuso nella decostruttività di un dadaismo 'di ritorno'. Egli ha alle spalle una cultura anarchica americana cui si deve molto in termini di pensiero libertario. Una sua preoccupazione, intima alle pratiche aleatorie, era quella di fare in modo che gli interpreti siano liberi "senza impazzire".²⁴³ Ma la destrutturazione delle qualità connettive tende comunque a recidere i nessi d'individuazione, sino a mettere a rischio, come Adorno aveva rilevato, il senso stesso dell'opera, oscillante tra un'idea ritmica del suono e un'idea atomistica della composizione.²⁴⁴ Per altro, le ragioni del costruttivismo, sia nel senso intuizionista stravinskijano, sia nel senso formalista di Boulez, sia nel senso d'una critica interna al formalismo, come in Webern, non sono riducibili a un qualunque rigido platonismo, incapace di cogliere la chiusura dei suoi stessi sistemi, ma nascono dal tentativo di liberare le forme dai simulacri dell'espressione.²⁴⁵ Dufourt vede un nesso tra il rifiuto serialista per le

241 CHANGEUX [1983]; DUFOURT [1991], trad. it. pp. 255-256. Dufourt parla di mutazione genetica della musica con l'avvento dell'informatica e della scrittura, e delinea prospettive di autoapprendimento nell'approccio compositivo.

242 Nello scritto *Aléa* (1957) BOULEZ [1966], trad. it. 1968, parla di "caso per inavvertenza".

243 Tale idea vive nell'eco di un'obiezione humaniana all'idea positiva di libertà che il surrealismo non comprese. CAGE [1967] trad. it. p. 89.

244 ADORNO [1970], trad. it. p. 260.

245 Stravinskij s'era ribellato al romanticismo in un modo analogo a quello in cui i neoseriali si ribelleranno al Neoclassicismo. Webern e Bartók cercarono alternative all'enfasi retorica e alla sospensione temporale. Il costruttivismo, insomma, non si può ridurre all'infatuazione per la ragione strumentale: in esso s'esprime lo sforzo di liberarsi dalla passività e da quel rancore nei confronti della modernità in cui, secondo Dufourt, sembra paralizzato l'uomo moderno, a quella, cioè, che Valéry chiamò la "logica dell'ambiguità" e che Sartre definirà "con-

affettazioni del Neoclassicismo e la distanza che lo Strutturalismo prende dalle filosofie umaniste.²⁴⁶

Lo sfondo di queste questioni, riferito alla percezione, sembra relativo all'originarietà nei rapporti tra scrittura musicale e ontogenesi della geometria.²⁴⁷ Cosa significa scrivere il tempo nel tempo? Traccia di un corpo solcante i campi geometrici del tempo, la scrittura tatta immagini, cognizioni e finanche percezioni in virtù di una mediazione che le condiziona e ne è condizionata. Siamo ben oltre non solo a una visione assiomatica della composizione, ma anche ad una visione dello spazio/tempo riducibile a una geometria come fondazione dell'idealismo. Ogni concettualizzazione del tempo è sottoposta a critica dalla scrittura, in sintonia con un'impostazione dinamico-differenziale della geometria. Nella polifonia, ad esempio, è la scrittura a porre nuovi problemi teorici. Nell'armonia è il sostrato teorico ad o-traddizione senza opposizione". Le ideologie della libertà, per Valery, hanno un effetto omologante in quanto l'eccesso di contrapposizioni interiorizzate annulla la differenziazione di sé: l'apatia nasce dall'intollerabilità di un'anchilosi in cui cade quell'identità che non sa intendere la ripetizione di sé *nella* differenza. VALERY [1931]; SARTRE [1960 (1963)]; DUFOURT [1991 (1997), p. 241].

246 DUFOURT [1991 (1997, p. 330)].

247 Molte delle posizioni di *Itinéraire* si dibattevano, già nel loro sorgere, all'interno di una discussione filosofica per nulla pacificata. Il modello della dialettica emancipativa, del tipo usato da Mureil per ribadire la rivoluzione di *Itinéraire*, veniva attaccato in quegli anni da Lyotard in rapporto alla svolta informatica, quale istituzione paradigmatica d'una modernità ancorata ai miti del consenso scientifico e politico, e disattesa, per Lyotard, dalla cosiddetta 'dispersività postmoderna'. E la post-filosofia di Derrida veniva aprendo problemi relativi alla scrittura e alla sua originarietà differita, rispetto al rendersi 'presente' della voce, che potrebbero contornare un'ombra nascosta non solo di *Itinéraire*, ma delle stesse svolte informatiche della musica sperimentale. Tali problemi non potevano non lasciare dubbi sull'assimilabilità della scrittura musicale alla decostruzione antifonocentrica di Derrida, nel mentre aprivano squarci ontologici nella storia dell'unica cultura musicale 'scritta'. Concepirlo solo nei pressi d'una scrittura alfabetica, la scrittura musicale, infatti, sembra rimandare sì a una presenza alterata e artificiale del suono, rivendicandone pur anche un qualche 'distacco', il quale però, una volta esaltato, viene proprio così a perdere ogni rapporto con quello stesso suono che da questa prospettiva si vorrebbe proiettato oltre ogni connessione, lasciando cadere ogni riferimento 'indicale' della scrittura, soprattutto là dove essa è decostruita con radicalità, come nel *Concert for piano and orchestra* di Cage (1958). Vattimo, verrà ponendo in forse le stesse occorrenze d'ogni proposta 'rivoluzionaria' nell'arte. Sulle diacriticità tra differenza specifica e differenza ontologica: FERRARIS [1981]; VATTIMO [1980], p. 151. Sul nesso 'strutturalismo/linguistica/topologia' (sino a Thom): HOLENSTEIN [1988]. Sul segno come differenza in Leibniz *De organo sive arte magna cogitandi*: ECO [1984] (I.5.3.).

rientare ulteriori strategie di scrittura. L'oltrepassamento d'ogni concettualizzazione rigida del suono pone il problema di un'attualità infinitesimale nella teoria o di un'infinità attualizzantesi nella scrittura, là almeno dove si predilige il modello fisico ondulatorio per il suono.²⁴⁸ E tale prospettiva sembra interrogare la conciliazione leibniziana tra razionalismo ed empirismo nel nesso tra certezze percettive nella natura e verità logiche dei mondi: il ventaglio, che s'estende dai limiti della percezione agli infiniti naturali della vibrazione, media la percettibilità delle diverse scale temporali con la moltiplicazione delle intenzioni, coordinando *ante rem* l'infinita pluralità delle discretizzazioni cognitive con l'evenienza scritturale di possibili e ulteriori sensi inespressi.²⁴⁹ La dialettica tra teoria e scrittura rimanda così ad una molteplicità d'oggettività regionali e ad un'interpretabilità empirica. Se la scrittura è memoria extracerebrale, la teoria è precognizione di mondi sensibili.

248 DUFOURT sul suo *The Watery Star* (1993): "Le symbolisme explicite de l'astre liquide s'inscrit ainsi dans le symbolisme implicite de la facture musicale: harmonie, timbre, agogique disparaissent dans un jeu de perspectives, dans un fond omniprésent, diffus et insaisissable, partagé entre le vide et l'unité plénière" (note a ACCORD 205442). Tale ripartizione tra simbolismo implicito ed esplicito esprime la relazione tra senso e percezione in un modo anticategoriale e intersoggettivo. Verrebbe da ricordare qui l'immagine di Merlau-Ponty, trasferita dal linguaggio alla percezione, del mondo come corpo del linguaggio e della *langue* come prosa del mondo. In altro senso, Badiou chiama le monadi di Leibniz 'punti metafisici' quantitativamente vuoti e qualitativamente pieni (BADIOU [1988 (1995, p. 324)]. In una nota a *L'espace aux ombres* (Accord 205442) Dufourt parla ancora di "technique de suspension généralisée, de résolution toujours différée...". La particolarità metaestetica di queste esperienze è nell'impossibilità di ipostatizzare l'ἔποχή, in linea con il rifiuto leibniziano dell'ipostasi del pur pensabile infinito attuale. Perdersi sulle tracce di *nihila respectiva* sonori vuol dire intendere questi ultimi fluidamente come "dileguanti certamente nel nulla, ma conservanti il carattere di ciò che dilegua", che è poi un incontrare la sintesi in quelle stesse "contraddizioni inesplicabili" in cui cadiamo "nel labirinto del continuo", allorché cerchiamo "nell'ordine delle possibili parti attuali e nell'aggregato delle attuali parti indeterminate" (MEO [1998]). E ciò, anche in musica, non può che stravolgere i rapporti tra sintesi, globalità e forma, riproponendo una prospettiva pitagorica antiformalista, rivisitando, mediati e metafisicamente deposti, saperi antichi sul tempo ma in un mondo eminentemente dinamico, fluido, non-lineare, suscettibile d'esser meglio colto dalla flessibilità di un costruttivismo intuizionista e da una prospettiva "fortemente immunizzata contro le ambiguità dell'infinito" ZELLINI [1980], p. 253.

249 Si è così oltre il Rognoni di *Alienazione e Intenzionalità musicale*, in ROGNONI [1974]. Vedi poi KANT [1995], 'Lettera a Sommerling' 1795, p. 352.

Ed è fin quasi impossibile dire quali ruoli spettino alla scrittura e alla teoria in questa dialettica. La loro instabilità istitutiva è la stessa specificità estetica della musica, anch'essa legata a quella che Petitot-Cocorda chiama l'aporia fondatrice della fonologia, tra flusso acustico e formalismo algebrico discreto, dai tratti distintivi binari. Dufourt riconosce l'esperibilità storica dell'automatismo musicale. E non solo la storia fa parlare la musica, ma anche la musica, secondo una prospettiva abbozzata da Adorno,²⁵⁰ viene ad interrogare la storia attorno alle strutture culturali dell'attesa, in quanto *conatus* temporalizzante. Tale impostazione è esposta in un saggio del 1981, intitolato *L'artifice d'écriture dans la musique occidentale* e in uno più ampio scritto del 1988, intitolato *Musique et principes de la pensée moderne: des espace plastique et theorique a l'espace sonore*, oltreché nel già citato *Musique, mathesis et crises de l'antiquité a l'age classique*.²⁵¹ In particolare è col primo saggio, che Dufourt estende all'intera storia della musica occidentale quella specifica intromissione dell'occhio nello spazio acustico, con cui interpreterà l'estetica informatica più recente. In quest'ultimo caso l'elemento di svolta è la traduzione ottico-digitale, mentre nel più antico caso è stata la peculiare astrazione della scrittura musicale.²⁵² La differenza kantiana tra linea geometrica e linea aritmetica sembra tornare qui nella differenza tra il campo di virtualità implicato nel suono e le condizioni d'ogni sua eventuale criticità. In gioco è l'affermazione di un'identità dinamica del tempo. La storia delle forme musicali, dalla stilizzazione barocca delle danze all'articolazione dei contrasti successiva allo Stile Galante, è la storia di una progressiva di-

250 ADORNO [1962 (1971)], cap. 12; DUFOURT [1991], trad. it. pp. 149-154].

251 DUFOURT [1995].

252 "La scrittura permetteva di creare un mondo che non doveva più nulla al conformismo e alla spontaneità. Tramite l'occhio, strumento dello studioso, la musica si è dunque liberata dalla propria contingenza. Essa ha ripudiato un passato millenario basato sulla continuità del gesto vocale, sull'infinita varietà delle sue inflessioni, delle sue miniature; ha eliminato ogni riferimento, ogni legame con una realtà cosmica che le era ormai estranea. Ha ignorato la soggezione a un destino fatto di pulsioni e l'imperfezione di fatalità interiori. E allora cosa restava? L'essenziale, il rapporto perpetuamente sinistro con il possibile e con il necessario: la mediazione grafica era l'artificio supremo, l'arte delle sostituzioni". (DUFOURT [1991, trad. it. p. 192]). È un problema trasversale a quello tra musica sacra e profana, e riguarda il 'controllo' del tempo. Per un'ulteriore disanima approfondita dei rapporti tra scrittura e tempo, e tra progetto e memoria, circa la musica contemporanea: VALLE [2002].

namicizzazione del tempo, che esploderà, di fatto, nel Novecento. E l'apertura ontologica del tempo, implicata nella spazializzazione simbolico-funzionale della scrittura, sul modello atensionale del 'prima' e del 'poi', si rivela, in questa storia, addirittura connivente, con un'apertura epistemica del tempo, secondo il modello tensionale fenomenico 'passato-presente-futuro'.²⁵³

Su questo sfondo molto meglio si comprendono le opere e le poetiche di Michaël Lévinas, anche quelle di teatro musicale - da *Arsis et Thésis* (1971), *Clov et Hamm* (1973) o *Appels* (1974) sino a *La conférence des oiseaux* (1985), *Go-gol* (1996), *Les nègres* o *La Métamorphose* (2011) - sospese tra teatro dell'assurdo e opera buffa, allegoria orientale ed esistenzialismo filtrato, oltreché l'intero suo dibattito con i maggiori rappresentanti di *L'itinéraire* nei suoi incontri, organizzati presso il *College International de Philosophie* dal 1985 al 1998.

253 Il Novecento conoscerà con Cage e con la poetiche 'dentro/fuori' la significazione di Bussotti le propaggini più estreme di un'indipendenza originaria della scrittura dal suono, prossime ai rapporti tra segno, sintassi e designazione; ma il suo senso più radicale proviene da una poetica del cenno acustico, che da Webern arriverà sino a Nono, in parte a Donatoni, e che mantiene la scrittura nel contesto del suono, nella sua pratica e nella sua sfera fenomenologica. Un decostruzionismo più propriamente musicale sembra sviluppato dalle strategie di Ferneyhough, ma il rapporto col tempo mira ancora alla frantumazione. Al fondo, riposa un'interpretazione diversa del rapporto di Schoenberg con la scrittura, la *kabala* e il suono. Ferneyhough radicalizza l'uso della griglia pluriparametrica in una tensione verso un luogo inafferrabile della scrittura, che, se genera memoria, è in conseguenza della detonazione che l'energia del percorso genera all'inseguimento del vuoto della struttura. Resta un'eco del discrimine tra 'musica per parole' o musica assoluta: il suono non risulterebbe meno aperto alla questione dell'intenzionalità, né l'apertura così posta da una fenomenologia del segno musicale sarebbe affrancata dal rischio di un'omologazione al segno verbale. E perciò l'idea bergsoniana della traccia come incontro di materia e memoria, sull'asse della piega leibniziana, è centrale.

Dall'estetica classica all'estetica dei Lumi

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig, Unverstanden, doch nicht unverständlich.

J.W.Goethe *Sendschreiben*

Cassirer in *Die Philosophie der Aufklärung* dedica un capitolo risolutivo a Baumgarten e all'idea di un'estetica sistematica. In tale capitolo la presenza dell'estetica leibniziana è inevitabile e, soprattutto, ne è posta in luce la relazione con l'epoca immediatamente successiva. È appunto in quest'ambito che Dufourt si chiede: *En quoi la doctrine leibnizienne de la substance permet-elle une transition sans rupture de l'esthétique classique - totalité spirituelle d'esprit cartésien - à l'esthétique des Lumières?*. Nel saggio su Leibniz Dufourt evidenzia, seguendo Cassirer, quattro tesi fondamentali del sistema leibniziano: l'identità dell'anima e del fondo, dissociata poi da Kant; l'automatismo spirituale che intende il progresso della monade verso l'affermazione dello spirito attraverso i punti di vista individuali; la prerogativa inalienabile dell'individuale, rivelata e applicata nella *Monadologia* e colta poi dall'estetica e dalla filosofia della storia tedesca; la centralità della mediazione armonica d'universalità e individualità, che pone il rapporto tra infinito e individuo in termini, non immediati, non mistici. Il rapporto con l'essere per Leibniz.²⁵⁴ non può passare che attraverso lo sviluppo per gradi insensibili delle rappresentazioni, l'adempimento dell'automatismo spirituale, il contenuto del pensiero, e quindi l'immagine, la memoria, il calcolo, l'utilizzazione intellettuale delle scienze, in contrapposizione al rapporto diretto e presuntuoso tra l'io e l'assoluto. L'unità monadica è nell'infinito, che all'uomo è accessibile solo nelle sue mediazioni armoniche e sull'asse di continuità dell'intelligibilità universale, oltre ogni 'pensiero per contrapposizioni' e oltre ogni estremo acosmismo o panteismo.

Anche grazie alla mediazione di Cartesio, la tradizione medioevale, che collega, soprattutto con la musica, l'estetica all'unità del fare e del sapere, comunica l'idea classica di sostanza all'unità critica inseguita dall'estetica dei Lumi. E la musica in quest'ambito viene a interporre degli equivalenti pratici

254 COURTES [1972], p. 169 e segg.; DUFOURT [1995], p. 59.

tra verità matematica e vita. Con Leibniz l'idea stoica di 'disordine apparente' si associa a quella di 'dissonanza' e pone la gradevolezza della musica sul versante della sua configurazione complessiva, simbolo della totalità e/o rinvio ad essa.²⁵⁵ Ma la perfezione non diventa armonia, se non nella risoluzione dinamicamente differita. Da qui Dufourt ribadisce i nessi tra sostanza leibniziana, desiderio e progresso. In quest'ottica, l'estetica musicale potrebbe significare pur qualcosa per le molte discipline di cui si nutre, incarnando, per dirla con Whitehead,²⁵⁶ il nesso dinamico in cui il soggetto intende l'oggetto naturale come evento. L'esperienza del tempo che queste indagini mostrano non sembra potersi accontentare di un pensiero puramente analitico, riposante sull'idea d'un mondo dato a cui raffrontare quello non dato, né sembra potersi affidare alle sicurezze d'una speculazione ispirata, che non interroghi i modelli a cui s'affida. Parimenti, essa non sembra rasserenata da un'ἐποχή del problema relativo alla natura non esperibile del tempo; né può accogliere *a priori* l'idea che qualcosa si dia per certo sotto forma di un'evoluzione naturale.

Il nodo di fondo della sostanza è la sua natura originaria.²⁵⁷ Cassirer evidenzia la continuità dell'estetica classica, dominata dal problema dell'oggettività del bello, con l'estetica dei Lumi, orientata alla mediazione tra filosofia e critica letteraria, tra chiarezza e attenzione al particolare.²⁵⁸ Sono i temi della lunga anticamera e poi del nucleo vivo dell'estetica autonoma di Baumgarten e di Kant, oltreché delle

255 DUFOURT [1995], p. 61, cita BARUZI [1907] e BELAVAL [1961], vedi note a *Confessio Philosophi* di Leibniz.

256 WHITEHEAD [1934] trad. it. p. 83 e segg.

257 Il problema ontologico tocca i nodi della *Davos Disputation* tra Cassirer e Heidegger (HEIDEGGER [1975]), ordinato alla continuità tra presenza e assenza, rivelando nelle sue pieghe il 'differenziante della differenza.' Da DELEUZE [1968], (cap. 1, n. 23) trad. it. p. 89, e [1988] ciò sarebbe riferito all'heideggeriano *Zwiefalt* (HEIDEGGER [1975], trad. it. p. 79 e ss, p. 397 n. a). Altrimenti il problema riguarda, forse, l'originarietà della geometria, che Derrida indaga con Husserl come darsi di un'unità totalmente presente del tempo e connessa all'originarietà rinviata della scrittura. ZELLINI [1999, pp. 162-163] obietta che nemmeno nelle scienze matematiche l'unità presunta può escludere recuperi di trascurate fonti ulteriori. Per altro, è possibile individuare il nodo del problema nel rapporto tra connessione logica e referenza così come affrontato sul piano della verità logica e della logica della verità in Kant (MEO [2001], cap. III).

258 CASSIRER [1932 (1936, 1998)] (VIII).

poetiche goethiane. Lo scarto tra presenza ed essenza sostiene sia la percezione che la creazione umana e la dinamica delle forme. Ciò pone la mobilità delle differenziazioni e delle moltiplicazioni delle forme della perfezione. E condiziona le azioni e le sospensioni locali dal loro riferimento simbolico.²⁵⁹ La musica sperimentale si porrebbe, anche socialmente, come indagine intersoggettiva del tempo, espressione di un fondo metaestetico compreso tra segno, scrittura e suono puro.²⁶⁰ E l'interpretabilità della scrittura musicale è coinvolta in questa contesa, in quanto principio d'infinita variabilità qualitativa delle forme di durata e principio d'infinità potenziale delle loro variazioni quantitative,²⁶¹ traccia tracciante che si esplicita nelle sue forme derivate come algoritmo della costruzione, misura dell'informazione e azione simbolica. Il tempo rivela così la *natura naturans* dell'esperienza delle forme e il corpo della loro comunicazione socioculturale: è indagine di senso ed esperienza di durata, orientante convenzionalità, sospendibilità e modificabilità del segno verso un divenire intrinseco al suono, rendendo precipua l'estetica musicale rispetto alle matrici visive e verbali del pensiero del destino e della libertà. E mentre il segno apre a tempi interpretabili, il numero coglie l'energia naturale empatica del tempo.

259 Ritorna qui l'idea del Kant precritico, per cui l'astrazione è azione: ORCALLI [1997], p. 37.

260 La sua dimensione di futuro conserva quasi una traccia impersonale della sostanza. L'essenza dell'infinito torna ad irrompere nel pensiero del tempo, come avvenne nel Duecento con la condanna del vescovo di Parigi verso l'infinito ed il tempo *in apprehensione*, non *in re*. La visione stockhausensiana dell'infinito *ex parte materiae* e la visione messiaeniana *ex parte formae* si contendono l'intuizione della processualità come *Momentform* evolutiva. Le evocazioni dell'unità giovannea nel *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen o la presentificazione dell'essenza oltreumana, nel ciclo *Licht* di Stockhausen, sviluppano simbolismi in cui l'infinito e il tempo interrogano l'intuizione dell'essenza della musica.

261 La relazione di ORCALLI [1993] (II-V *Mutamenti nella scrittura*) tra spettrografie e scrittura in Grisey, per cui infatti natura, scrittura e modello scientifico coincidono, esalta qui il suo primato empirico.

TRA RETE COSMICA E “MEMOIRE CREATRICE”

Bergson, Valery e la memoria moderna

Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas.

Paul Valery

L'affermarsi della scrittura polifonica nell'età del Nominalismo filosofico e del Gotico Internazionale, con l'Ars Nova, comportò uno stravolgimento delle categorie di simbolizzazione capace di imporre un'idea nuova di creazione e di memoria. A tale idea sembra connesso un sentimento del tempo opposto a quello degli antichi, formato ad una totalità parimenti artificiale e antiautomatica, dotata di una forza di sintesi tanto maggiore quanto ne risultano funzionali la differenziazione creativa e l'integrazione mnemonica. Questo è il nucleo di *La memoire créatrice*,²⁶² il più filosofico dei saggi di Dufourt tra quelli raccolti in *Musique, pouvoir, écriture*, dal quale, a fronte delle idee di Grisey sulla creazione musicale, si può trarre una visione ulteriore del pensiero sul tempo d'*Itinéraire*. Tali argomenti sembrano intuiti già in Skrjabin attraverso una messa a fuoco di tematiche simboliste coinvolgenti Debussy e l'intero Novecento. E il bergsonismo di *La memoire créatrice* coglie nuclei essenziali del pensiero moderno da cui irradiano prospettive che derivano dall'idea leibniziana di monade. L'Agostino del *De civitate Dei*, del *De musica* e dei libri X e XI delle *Confessiones* è il perno di una svolta dell'Occidente rispetto all'antichità e rispetto allo stesso sogno restaurativo che sarà auspicato da Boezio.²⁶³ L'incontro tra la cosmologia platonica e la *creatio* cristiana produce in Agostino una forma di acosmismo per il quale anche il percepito musicale s'animerebbe di una promessa di eternità futura volta al corpo. Filosofia della storia e educazione all'ascolto rientrerebbero in una stessa agostiniana reintegrazione d'eternità e di tempo, che si differenzia dalla cognizione ellenistica del tempo, per certi versi priva del concetto di

262 DUFOURT [1991], II. IV, trad. it. pp. 213-257.

263 D'ONOFRIO [1997]; DUSE [1981]; ALICI [1998].

avvenire, e che si fa anzi portavoce, secondo Benjamin e Riegl,²⁶⁴ di uno spazio espansivo e irradiante, rintracciabile già quale espressione dell'emergere di tratti plebei e provinciali nel tono e nell'arte della cultura tardo-imperiale. Dufourt, che si sofferma su questo periodo come su una fonte trascurata dell'immaginazione, accoglie la somiglianza 'sconvolgente' tra quel mondo e il XX secolo, e rintraccia le cause di tale somiglianza nel dinamismo irrequieto dell'età moderna, inaugurato musicalmente con le sottigliezze dell'Ars Nova di Philippe de Vitry e di Guillaume de Machaut.²⁶⁵ L'epoca dei banchieri, dei mercanti e della prima diffusione dell'orologio è anche l'epoca in cui l'Ars Nova "mette fine all'antica superiorità dell'Essere sull'Agire". E senza il fermento religioso con cui si dissolse il mondo antico, l'idea di creazione, decisiva per la nascita del mondo moderno, non avrebbe avuto spazio in Europa. Il tratto misterico in Skrjabin sembra trovare una matrice primigenia, ancor più che nell'orfismo antico o nell'alchimismo rinascimentale, nell'arte e nel gusto del Basso Impero, quasi un neopitagorismo saturnio aperto alla pura durata. "Il ripiegamento in profondità - dice Dufourt - non favorisce il disegno ben definito della riproduzione visiva, ma instaura soprattutto un nuovo rapporto tra soggettività e spazio... Lo spazio diventa emanazione della luce, entra in risonanza diretta con un fondo di sensazioni primarie delle quali esalta la portata emotiva, il movimento d'apertura e l'ampiezza della risonanza".²⁶⁶

Per altro, il Novecento, pur condividendo alcuni tratti sociologici col Tardo Impero, sembra prodursi in un ripiegamento della soggettività corrispondente al potenziamento dei suoi mezzi tecnologici, in un senso che Dufourt, sulle tracce di Valery, non giudica privo di potenzialità. In *La régression de l'audition*²⁶⁷ Valery esprime questa condizione di disagio, che è poi alla base per Dufourt dello stesso nichilismo moderno e di certo pessimismo piccolo borghese, mostrando per contro quelle stesse possibilità

264 DUFOURT [1991], trad. it. pp. 232-236, rimanda a: RIEGL [1978], BENJAMIN [1972]; BIANCHI BANDINELLI [1970]; MAZZARINO (1959) [1973] e PANOFSKY [1976]; MARROU [1977], p. 113; BROWN [1983], p. 77; ARQUILLIÈRE [1972], p. 54.

265 DUFOURT [1991], trad. it. p. 214.

266 Le due citazioni in DUFOURT [1991, trad. it. pp. 229 e 236)].

267 VALERY *La régression de l'audition* in [1975]; rapportabile al saggio *Über den Fetischcharackter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938) di ADORNO [1956, 1958].

creative su cui in tale situazione l'agire più consapevole può far leva:²⁶⁸ "Valery non rifiuta mai l'idea di progresso, ma descrive gli effetti "dell'aumento molto veloce e notevole della potenza (meccanica) impiegata dagli uomini, e quella della precisione raggiungibile secondo le loro previsioni". Si tratta di comprendere quanto la modernità incida sulla nostra tentazione di rinuncia, sulla nostra apatia e accondiscendenza al corso del mondo. E si tratta di comprendere come la stessa modernità ci preservi dalla dispersione, grazie alla potenza di quella memoria e di quella creatività messi a disposizione dagli automatismi. Comprendere questo vuol dire decidere per un'etica dello slancio creativo e per un'estetica della complessità, in virtù delle quali la memoria e la creazione collaborino all'insorgenza del desiderio. Comprendere questo, per Dufourt, vuol dire decidere (al di là delle stesse differenze tra Bergson e Valery) per un bergsonismo cognitivo, che trovi nel suo elaborare intellettuale una propria relativa libertà dai condizionamenti sociali. E il modello biologico di Bartók o, in parte, le temporalità unitarie e sorgive di Ligeti sembrano per certi versi introdurre ad un tale bergsonismo e ad una conseguente etica delle forme. Più che le idee stesse sulla musica di Bergson, saranno le sue idee sulla vita, e la durata, che la musica potrà considerare per uscire dalle secche di un automatismo immaturo o da una concezione limitata o negativa dell'informatica.²⁶⁹

La scrittura musicale, che si riconoscerà nell'artificiosità dell'Ars Nova, non è solo un'antenata dall'informatica musicale, ma è portatrice stessa della sua organizzazione. Con essa, la musica s'emancipa dall'assimilazione al culto e dagli usi sociali, affermando la propria autonomia e la propria vocazione alla fluidità, in virtù di un processo d'integrazione e differenziazione che agisce sugli elementi simbolici, ampliando il ventaglio di sfumature espressive e potenziando il sentimento dell'attesa immanente,

268 DUFOURT [1991, trad. it. p. 242].

269 "L'organizzazione rende possibile l'evoluzione delle forme viventi verso la complessità e la diversità e la loro capacità di gestire l'ambiente circostante. Nella biologia contemporanea come nel bergsonismo, la vita appare dunque come qualità e storia, memoria e creazione, superamento dall'automatismo verso l'adattamento, conquista di una autonomia più ampia rispetto ai vincoli insiti nel mezzo" (DUFOURT [1991, trad. it. p. 255]). Si tratta, direi, del Bergson di *Matière et memoire* (1896), in BERGSON [1959].

dell'incertezza e del movimento. Dufourt parla di “memoria in atto” che, nel suo tramandarsi tecnico, imbriglia la creazione nella trama di un tempo collettivamente codificato, ridiscusso ogni volta nei procedimenti d'ogni opera ulteriore, alla ricerca della varietà qualitativa.²⁷⁰ La significazione (per quanto ne potesse dire Levi-Strauss, anche nella musica post-tonale) è, in questo senso, rilevante per la musica, in ragione della quale essa inventa differenziazioni, trasgressioni, discontinuità rispetto all'omogeneità dei codici; discontinuità, che la scrittura, ben più della tradizione mnemonica, sa produrre in virtù del suo agire analitico nel campo dell'espressione. È grazie al superamento delle sue stesse determinazioni che la musica perviene tecnicamente all'irrazionale, al non logico, all'affettivo. Coerentemente con l'ispirazione biologica della forma, lo slancio vitale implica il coinvolgimento di codici e di strutture differenzianti. Ma a questo proposito il dibattito sul timbro, imponendo una visione massimamente dinamica del segno musicale, sembra portare al fondo la questione: la sensazione, aperta alle complessità semantico-sintattiche dei segni/stimoli, aspira ad una sfera d'inferenze percettive più spesso inconscie e tanto più dinamicamente orientate sul sempre nuovo punto di catastrofe in cui le categorie conquistano in modo sempre più sottile il discreto dal continuo materiale²⁷¹ e lo traducono in una dimensione del tempo che si mostra in un tutto dinamico di percezione, immaginazione e cognizione, fusione di dinamicità percettiva e profondità interiore. In questo senso la scrittura musicale post-informatica non può rinunciare né a un tratto di significazione come azione dentro molteplici sistemi simbolici, né a una simbolizzazione dinamica da cui si parta per rielaborare giudizi percettivi e ordini del sensibile.²⁷² Alla base di una tale visione si coglie, direi, il nucleo indiviso che decide dell'identità funzionale e materiale dello stimolo.

270 “Simile a un procedimento che trova il proprio significato e si impadronisce della legge della sua genesi, la durata si costituisce come processo sintetico che le fa acquisire l'esistenza storica. La durata conferisce la propria forma e la propria possibilità di esistere a un'esperienza psicologica da lei riflessa tanto quanto istituita”. Così si esprime DUFURT [1991 (trad. it. p. 216)]: con Leibniz dirà la musica 'armonia in atto'.

271 Il tempo di Bergson, Husserl e Weyl si connette alla matematica nell'idea agostiniana di memoria. Ciò costituisce il nesso con i problemi legati all'infinito attuale e potenziale e con il primato dell'irreversibilità.

272 A questo proposito mi sembra rilevante il dibattito tra PETITOT-COCORDA [1985] e ECO [1997].

In un certo senso, si può dire che la composizione musicale ben più che la scrittura verbale entri nei meccanismi di questa compenetrazione, agendo sul materiale per produrre finanche funzionalità di carattere fatico, emotivo, conativo, referenziale, metalinguistico, poetico,²⁷³ ma in modo tale che la temporalità di tali funzionalità non decada, ovvero che la scrittura non si volga a istituzioni sicure, in cui tale compenetrazione risulti avvilita sul fronte di una qualunque già data codificazione funzionale. È sempre e ancora necessario che la scrittura entri nelle carni del suono, aprendo a campi di attenzione/memoria percettiva. Questo è il genere di porzioni temporali in cui la scrittura mette in pratica la propria forza mnemonico-creatrice, il momento in cui la scrittura varia i codici stessi dell'udibile. Temporalità sarà capacità d'intendere la differenziazione come significazione e la significazione come differenziazione, in un modo che queste componenti si sappiano estendere dallo stimolo al segno e dal segno alle sfere contestuali.²⁷⁴ La memoria creatrice è proprio quella facoltà del percetto/affetto artistico che s'orienta verso opere 'significative' contro la tendenza nichilistica di certa arte contemporanea, figlia di una frizione sconcertante tra quantità della memoria e qualità della creazione.²⁷⁵ E la sua forza memorizzatrice è nelle trasformazioni che si esercitano in modo immanente entro l'area sociale più ampiamente reperibile delle istituzioni simboliche.

Cogliere nella memoria il punto di sutura tra scienze della natura e scienze dello spirito è, in questo senso, il risultato più profondo del lavoro di Bergson. Nell'anima s'incamerano le immagini in quanto

273 JAKOBSON [1963].

274 "La creazione musicale e il suo divenire vanno pensati in rapporto alle condizioni segnaletiche della costruzione dell'apparato simbolico, dunque nel contesto dell'azione e non solo del sistema. Il potere di fissaggio dei codici, la loro impersonalità e oggettività esistono nel linguaggio scientifico, permettono di caratterizzare la logica dei miti e l'ostinata inerzia delle ideologie. Ma la creazione musicale nel suo costante lavoro di memoria che strappa la novità alla ripetizione e la sintesi al luogo comune, non somiglia affatto alla applicazione di un sistema... In questo modo la memoria creatrice reprime l'automatismo dei sistemi, li utilizza adattandoli alla sua nuova prassi." (DUFOURT [1991, trad. it. p. 222]).

275 Con l'Eliot di La tradizione e il talento individuale Dufourt è per un tempo qualitativo: "Nessun poeta, nessun artista, in qualsiasi campo operi, ha un senso che provenga da lui stesso. Capirlo, apprezzarlo, vuol dire valutare i rapporti con i poeti e gli artisti del passato." DUFOURT [1991 (trad. it. p. 245)].

tracce d'estensione, mentre nella materia si sedimentano nuclei di temporalità che la materia ripete inconsciamente, 'mentalmente', secondo una definizione di mente che comprenda natura e spirito e che sappia sostenere un'esatta *objectologie* del suono. Così la poetica di Dufourt può fare il salto tra le braccia del timbro, inteso come dimensione materiale della memoria, oltre le distinzioni tra qualità presunte primarie (altezza, intensità, ritmo) e secondarie (colore, rugosità asprezza, densità...). E può individuare il nodo non differibile su cui si apre la questione su dove sia possibile poggiare quell'interpretazione che attivi la creazione: il problema sarà la mediazione tra estensione della memoria e intenzione del pensiero creativo inteso come dato iniziale e non come esito d'una costruzione o di un'invenzione. E se da un lato si comprende la ragione per cui Dufourt s'inoltrerà nello studio di Leibniz, il filosofo da cui scaturiscono questi nodi, dall'altro le obiezioni mosse a Leibniz sembrano tornare qui del tutto a ribadire un problema ontologico di fondo.

La critica di Heidegger e di Sartre a Bergson è un'estensione della critica alla concezione aristotelica del tempo, nella misura in cui Bergson sembra tornare su quella disinserzione del tempo obiettivo dal flusso immanente della coscienza che Husserl ritrova in Kant, e che è per lui indispensabile per comprendere l'esperienza.²⁷⁶ Ma salvare l'esperienza può non implicare una rinuncia all'idea bergsoniana di memoria come sutura tra scienze dello spirito e scienze della natura; che è nodo centrale in Dufourt allorché tende allo stato nascente del suono, luogo in cui questa sutura potrebbe palesarsi, e non per istituire rigide simbolizzazioni, ma per attingere anzi alla variazione perpetua delle forme da una coscienza coestesa alla vita e compatibile con il pragmatismo sperimentale.²⁷⁷ Se la musica può rivendicare una qualche vocazione ermeneutico-trasformativa rispetto al tempo è in virtù della plasticità con cui è

276 HEIDEGGER [1927], I. II. 6 n. 30; SARTRE [1936]; HUSSERL [1984].

277 Tale idea, centrale per Nono, portava CACCIARI [1990] sulle tracce di Schroedinger, a rileggere l'antico pensiero del tempo e quello di Schelling e di Leibniz: "(...) dicendo che l'Inizio non può esser posto come assoluto (...) e cercando, sulle tracce di uno Schelling pochissimo frequentato, di pensarlo come *ambitus* dell'Indifferenza dei compostibili: perfettamente distinto, perciò, da ogni possibile *realiter* esistentificato (per esprimersi con Leibniz) e perfettamente mai da questo astrattamente separabile".

in grado di formare blocchi di percolato che tentino leibnizianamente l'idea di un *vinculum substantiale*, tra armonia, *vis viva* e *conatus*. La traccia, in quanto *dynamis rappresentativa*, si svolge all'infinito nella memoria bergsoniana, legando goethianamente poesia e natura. Parimenti essa pure in quanto *mens momentanea* imprime all'azione creativa la virtualità di instaurare nel futuro e nel divenire la stessa multiprospettività del mondo. Il 'grado zero' del segno come traccia bergsoniana tra mente e natura coglie così la funzione della mente nella continuità tra dimensione pura della variazione di durata e dimensione simbolico-contestuale. E l'impermanenza della durata collega così la spiritualità espressiva del durare con i campi dinamici del sensibile; a patto che si possa intendere lo statuto ontologico della conversione kantiana della *dynamis rappresentativa* (oggettiva) di Leibniz nella *bildende Kraft* (naturale e pure non oggettiva) regolatrice del giudizio riflettente.

Mente e natura : dinamismi, complessità, catastrofi percettive - ontologia

L'ultima domanda che Dufourt vede posta a Leibniz coglie in molti sensi il nocciolo del problema del tempo musicale: *En quoi la scientia generalis des formes de pensée que propose Leibniz au titre de prolongement de son calcul différentiel permet-elle de fonder un pluralisme et de restaurer l'unité du sensible et du concept, brisée par Descartes; d'abolir la séparation cartésienne de l'universel et du particulier?* Dufourt pone l'accento sulla dimensione espressiva che Leibniz dispone in continuità col senso del meglio, col suo tessersi nel cosmo come inconscio, col suo abitare il mondo intermonadico come sentimento e come corpo. Se l'analisi, cui pure la musica partecipa, seppur 'confusamente', non dovesse dirci più nulla sulla metafisica, sarebbe comunque in grado di dire qualcosa su come tempo e mente siano irrelati in una qualunque *gnoseologia inferior* tra sentimento ed espressione e di come la musica trovi così la sua specifica *mens tuens*, la sua estetica *mens momentanea*.²⁷⁸

278 MERLEAU PONTY [1995] coglie i rapporti tra la *Theoria motus abstracti* di Leibniz e la teoria della natura e della percezione in Schelling.

Così la musica esprime il mondo come agire dei possibili, e così è, in quanto attività dello spirito, essa stessa espressione, traendo come anima dal fondo i suoi simboli. La convergenza tra musica e matematica si coglie nella partecipazione di entrambe all'intuizione del mondo e alla precognizione delle totalità.²⁷⁹ Che, poi, questo implichi una sospensione dell'oggetto sonoro in un tessuto sintattico risulterebbe conseguenza d'ogni deduzione dal pensiero 'cieco' della pura sintassi (e dell'indeterminabilità degli elementi primitivi) proprio della *characteristica* leibniziana. In Leibniz riguarderebbe le relazioni tra verità di ragione e verità di fatto, se l'introduzione del concetto di 'rappresentazione oscura' nella *scientia universalis* non costituisse il passaggio alla sfera del senso. Leibniz verrebbe ad essere l'erede e il paladino di un'estetica delle forme nell'area dei rapporti tra piacere estetico, ordine e complessità; area, capace d'esprimerne, attraverso la sua stessa evoluzione, la continuità con un'estetica delle relazioni intermonadiche (e in questo senso comunicative). Un'intenzione del saggio di Dufourt è l'andare oltre la dimensione della *characteristica universalis* per porsi al cospetto della *scientia universalis*. "La musique - dice Dufourt - représente une sorte d'ideal analytique des langues rationnelles". L'armonia, riconducendo alla temporalità monadica il suo principio di costitutività grazie ad uno spostamento ideale dal tono al numero ritmico, non farebbe che ritrovare il suo sfondo dinamico più ampio e la sua energia più intima, offuscata dalle astrazioni di un formalismo e di una semiologia incapaci di integrare tutti gli aspetti più dinamici del suono.²⁸⁰ La musica così s'intende ad una compatibilità differenziale/bi-

279 BROCH [1955]. "Mystique et mathématique se composent dans le principe de continuité pour indiquer le passage inassignable d'un degré de perfection à l'autre" (DUFOURT [1995], p. 38).

280 Il resto è relativo allo svilupparsi del segno nella percezione. Per Helmholtz riguarda il rapporto tra percezione e quel tipo di semiosi che tenta giudizi percettivi sullo stesso campo stimolante della percezione, senza rimandare altrove. Per Husserl concerne la possibilità di disancorare il fenomeno dal segno o d'inferire il segno dal fenomeno. Per Petitot-Cocorda sta nei punti di catastrofe della percezione categoriale; per Osmond-Smith si tratta di un problema d'iconismo musicale. Per Eco riguarda la determinazione degli oggetti dinamici, orientanti anche inconsciamente i tipi cognitivi della semiosi. L'azione interpretativa che la letteratura ha tratto dalla linguistica sembrerebbe estendibile alla musica solo a patto di rinunciare alle specificità di questa ultima, più nettamente disposta in strutture per opposizioni e similarità, secondo il principio di continuità LELONG [2014]. Mentre le arti visive tenderebbero a orientarsi secondo un primato della temporalità, la musica ne scopre le diffi-

polare fra destino e libertà, fra prevedibilità e mistero, fra visione comune e pluralismo e - in un senso sempre rinviato e sfuggente - d'universo che comincia a conoscersi tra origine e fine.²⁸¹ E la natura di tale cominciamento media espressione e memoria, introduce ad un'idea di creazione che convoca la parte al tutto, l'entelechia alla morfogenesi e ai suoi limiti, le necessità logiche alle preferenze di finalità e la volontà divina al principio del meglio. Tale mediazione è la premessa alla sutura bergsoniana tra mente e natura, restituendo un nesso tra la complessità del soggetto e il suo contesto co-originario.²⁸²

E così traspare il nesso tra Leibniz e le ricerche che dopo di lui variamente si sono mosse in direzione di una morfologia dinamica, da Goethe a Bateson o Deleuze. L'assunzione della definizione epistemica di 'catastrofe categoriale' da parte di Petitot-Cocorda come evento dell'essenza dinamica e dell'espressione drammatica del sensibile delinea, infatti, il fronte ontologico di un'estetica della differenza che non può che riguardare la poetica spettrale. Da un lato, la descrizione della natura pone problemi di struttura che ripropongono questioni relative all'unità tra particolare e universale e tra sensibile e concetto; dall'altra, tali questioni risvegliano, soprattutto se a contatto con l'estetica, problemi concernenti i

coltà di sempre, nell'impermanenza e indeterminazione del suo stesso materiale, nella struttura categoriale delle sue componenti percettive, e nella dimensione nascente del suo orientamento fenomenico. E da queste difficoltà nasce la sua inesauribile possibilità creativa come condivisione del pensiero possibile/impossibile del tempo

281 "La musique exprime d'abord la profondeur insondable des choses': elle traduit dans son registre la continuité profonde entre les substances qui justifie chez Leibniz l'existence d'un inconscient. La variété expressive des formes substantielles commence, au plus bas degré de l'échelle des êtres, par l'état brut d'entéléchies ou d'organismes limités au dynamisme de leur expansion et à leur capacité de différenciation interne. A un niveau plus élevé, auquel commence la musique, l'âme s'introduit: c'est une expression de l'univers qui commence à se connaître." DUFOURT [1995] p. 64, che rimanda a *De la production originelle des choses* in LEIBNIZ [1966].

282 Dufourt riconosce a Leibniz una definizione d'espressione che, reagendo al meccanicismo, coglie un'idea di natura come potenza, fuori dalla causalità, in un mondo di corrispondenze in cui affiora un'idea estetica di sostanza che esprime il mondo (tessuto intermonadico) ed è essa stessa espressione, punto di vista, co-originarietà immanente e differita di presenza ed essenza del tempo. Con Gaudin, Dufourt riconosce in Leibniz un'idea di musica come arte e attività dello spirito, in quanto tradizione di pratiche, scritture, teorie in autonoma dialettica, estraibili dal proprio inconscio e dalla propria memoria storica, e, in quanto esercizio estetico, coespressive del mondo e della natura, relazione costitutiva dell'universo, tra spirito e anima. DUFOURT [1995], p. 64; GAUDIN [1995]. BATESON [1979]; MERLEAU-PONTY [1995, trad. it. p. 149 e segg.).

limiti della ragione, ovvero i problemi che hanno impegnato Kant nella *Kritik der reinen Vernunft*. Per quanto in grado di riconquistare il discreto dal continuo su basi strutturali dinamiche, la definizione di 'catastrofe categoriale' sembra non riuscire a evitare il rischio di trascurare le condizioni di possibilità con cui secondo Kant s'istituisce la 'logica della verità' come esperienza umana.²⁸³ Spostando il problema del rapporto tra finito e infinito (l'universalità necessaria alla verità) dall'uomo alla struttura, la logica intensiva sembra tornare a prevalere sulla ricerca di un paradigma del senso. L'esperienza si spande in uno spazio impersonale, sostanzialmente privo di individuazioni o ritornante a un'idea di intersoggettività che, così com'è posta, non è affatto sicuro che colga l'incontro di logica e realtà. Da un lato, si sarebbe tentati di portare lo stesso momento estetico su un piano di natura estraneo ad ogni sintesi tra percipiente e percepito,²⁸⁴ e dall'altro, cercando di penetrare le morfogenesi della natura, ci si aggira presso un modello in cui il giudizio riflettente è talmente spostato sulla realtà del fenomeno che rischia di decretare una rinnovata oggettività non esperibile alla sua impronta teleologica.²⁸⁵ E d'altra parte è vero che la tradizione che si è costruita su tali ambiguità ha affrontato ventagli di problemi effettiva-

283 Assumendomi la responsabilità di tutta l'incompletezza dell'argomentazione circa temi per altro ancora vivi e complessi in questa discussione sulle proposte di Petitot-Cocorda, m'ispiro agli approfondimenti kantiani contenuti nel capitolo *Verità logica e logica della verità* di MEO [2000]. Si tratta di accertare l'effettivo superamento di ogni idealismo ingenuo attraverso il suo accostamento agli studi hilbertiani di Lautman. La domanda da porsi mi sembra questa: 'se la dialettica del concetto conduce ad una filosofia dei problemi non determinante gli oggetti, può bastare l'anteriorità ontologica della sua intenzione per uscire dall'idealismo?'

284 Questa posizione potrebbe essere un'estensione estetica delle tesi epistemologiche di WHITEHEAD [1920]; il problema, riportato a Kant, è allora interno, direi, al problema tardo del passaggio dai principi metafisici della fisica alla fisica.

285 HEISENBERG [1958], trad. it. p. 113 e segg., riconosceva come la componente soggettiva implicata nel principio di indeterminazione limitasse la determinazione dell'oggettività kantiana alla sola meccanica newtoniana. Questo è per molti versi il motivo del passaggio di Petitot presso la terza critica kantiana. E, di fatto, la teoria delle catastrofi dà modo alla musica di realizzare qualsivoglia cognitivismo che tenda ad approfondire "lo iato fra le rappresentazioni mentali, la struttura concettuale e il mondo fisico reale" (ORCALLI [1993], p. 246). Ma una sua estensione ad un'ontologia formalista potrebbe incorrere nel rischio di far sfumare quella specificità del tempo cui l'intuizionismo sembrava favorire la musica. E forse il problema della cognizione nasce quanto manca la capacità di pensarla *nel* tempo.

mente inaccostabili in termini di assoluto meccanicismo; e forse si deve anche all'insistenza di tale impostazione la tendenza a conseguire una prospettiva realmente pluriprospektivista, aperta ad una logica della percezione relazionale estranea ad ogni imbalsamazione della realtà in oggetti rigidi e libera da ogni ontologia sostanzialista.

Nell'estetica essa sviluppa una dialettica delle categorie percettive che si rapporta al *certum* sensibile in termini di originalità e di ripetizione, senza smentire la dimensione quasi-scientifica della musica. E vien da chiedersi se la definizione di memoria creatrice, al di là della stessa proposta tensionale di Dufourt,²⁸⁶ non possa in questa prospettiva mediare i poli scientifico ed estetico nella misura in cui comprende la regola a partire dal suo sfondo e accoglie la creazione *in quanto* memoria. I problemi che rimangono aperti sono quelli che riguardano la definizione stessa di natura. L'analogia che dovrebbe qui mediare teoria ed estetica rimanderebbe ad una riduzione della sostanza al continuo contro cui le obiezioni non mancano.²⁸⁷ E se il concetto di 'azione' in Dufourt sembra respingere con forza ogni concezione contemplativa della natura (e sembra rendere il suo realismo epistemologico non incompatibile con un costruttivismo gnoseologico su cui s'appoggi la mediazione storica),²⁸⁸ nemmeno la poetica di Grisey (pur con tutte le sue suggestioni sapienziali e con la tendenziale univocità con cui s'affida alla

286 È il problema dello statuto della memoria, ed è nella differenza tra memoria antica e memoria moderna che Dufourt porrà il suo altolà. Si tratta di scegliere tra un'idea di libertà come *azione* e un'idea di libertà come *contemplazione*? Di salvare un millennio musicale basato sulla prima e rinunciare a una rilettura degli antichi? Oppure di lanciarsi nel mondo della memoria antica, sino a risalire la strada dei gimnosofisti indiani, rinunciando alla scrittura, all'esperienza e forse al futuro stesso della musica occidentale? Per Bergson "la sede della tensione è il cervello e il sistema nervoso. Per Empedocle, osserva Gernet, la sede della tensione è il diaframma. ... Il mago, precursore del filosofo, riesce a raccogliere la sua anima e a lasciare la propria condizione temporale grazie a esercizi di respirazione che sono causa d'altrettante proiezioni estatiche". DUFOURT [1991], trad. it. p. 251-252; GERNET [1968], p. 425. Questa resta una delle differenze più nette tra Dufourt e altri compositori di *Itinéraire*.

287 Questo è il centro dell'obiezione kantiana, che seppure rischia di bloccare il razionalismo in termini concettuali più rigidi di quelli leibniziani, è comunque affrancata dai trascendentali ed è in grado di riportare la logica della verità su un piano umano, tra coerenza ed esperienza. Come si può vedere in *Zibaldone* 602-6, LEOPARDI [1958⁶] muoverà l'intera sua estetica contro ogni differenziazione solo 'di grado' tra continuo e sostanza.

288 MEO [2002], p. 27 e la sua attenzione a Nelson Goodman.

sola visualizzazione micrografica del suono) sembra in tutto riducibile ad un vitalistico naturalismo.²⁸⁹ Nel saggio su Leibniz, Dufourt fa riferimento alle lettere ad Arnould in cui si affronta la concezione dinamica della sostanza, con un'attenzione particolare all'*analogia*, quale principio d'unione e coesione tra le sostanze, e all'*armonia*, che nella musica trova più che una metafora una concreta attuazione. Ma l'indagine sembra concentrata sulla definizione funzionale dell'armonia secondo un'impostazione sostanzialmente cassireriana.²⁹⁰ La polemica con Bayle non è menzionata esplicitamente, e sembra solo sfiorata indirettamente la riflessione sulla domanda ontologica dei *Principes de la Nature et de la Grâce* (1714).²⁹¹ Di fatto, il problema della non-identità tra sostanza e continuo, irrisolto in Leibniz, sembra fondersi, in riferimento alla musica, con la questione dello statuto stesso dell'armonia.²⁹² E quest'aspetto sembrerebbe chiudere un cerchio, indubbiamente ampio e fertile, attorno al pensiero complessivo di *Itinéraire*, indicandone condizioni e potenzialità ulteriori.

289 ORCALLI [1991], pp. 270-271.

290 Riassumendo, le questioni su cui Dufourt interroga Leibniz sono: 1) l'armonia nel tempo, non ancorante pensiero e calcolo a un solo punto di vista; 2) un dominio immenso di funzioni analitiche che, se non è ancora 'follia', certo non è più 'sostanza'; 3) la decidibilità o meno dell'isomorfismo corpo/mente; 4) l'indeterminabilità del dato per l'idea; 5) la convenzionalità della funzione segnico-ritmica e una sua possibilità presso il modello scientifico dell'attrazione magnetica dell'armonia; 6) la natura inconscia dell'articolazione cognitiva; 7) lo sfondo predeterminante della traccia; 8) il senso storico e ontologico di tali problemi.

291 LEIBNIZ [1997], II. §7. e §8. in cui è espressa la nota domanda: "Pourquoi il y a plus tôt quelque chose que rien?", base, come è noto, anche dell'indagine sull'essenza del fondamento di Heidegger.

292 Questo problema viene affrontato in prospettiva semiotica da ECO [1984], p. 52, e [2003], p. 39, con riferimento a HJELMSLEV [1943], in un modo che, allo stato attuale dei miei sforzi di comprensione, mi sembra più chiaramente adeguato ad affrontare problemi di filosofia del linguaggio e di relazione tra lingue, piuttosto che problemi, più propriamente musicali, relativi al suono come energia nel tempo e all'armonia.

CONCLUSIONE

Essere nell'illimitato continuando a fondare limiti che descrivano il loro dissolversi.

Marco Ercolani *Vertigine e misura*

*La questione del tempo, lungi dall'essere "un'ostinata illusione",
si mostra oggi come ieri la struttura essenziale di convergenza dei nodi che stringono l'uomo e l'essere.
Non una, ma la questione filosofica per eccellenza, che chiede con rinnovata urgenza di essere ripresa.*

Luigi Ruggiu *Tempo: "una ostinata illusione"?*

Nel saggio di Dufourt sulle origini greche dell'armonia il riferimento ad uno sfondo eracliteo ed empedocleo, nel pitagorismo musicale di Filolao, sembra suggerire un orientamento valido anche per l'odierno pensiero dell'armonia, scandito da un ritmo incessante di integrazioni e disintegrazioni, sotto l'influsso di forze contrastanti, in cui il materiale sonoro non è espressamente 'numero', ma può essere compreso ed orientato tramite una costante riconquista del discreto nell'articolazione di tre fattori comuni al dibattito presocratico: il Limite, l'Illimitato e l'Armonia (intesa, questa, come loro relazione e accomodamento reciproco d'elementi dissimili): "L'armonia, in senso stretto, risale al modello delle operazioni asimmetriche che passano dal medesimo all'altro e dall'altro al medesimo per mezzo di fasi complementari". E la conclusione del saggio, affidata a una citazione di Giorgio Colli, può forse suggerire lo sfondo ontologico complessivo ed il particolare umanesimo di tale concezione: "C'è bisogno della ragione, della spiegazione, dell'argomentazione e dell'applicazione, perché il divino possa dispiegarsi nell'umano. Tale è il rapporto naturale tra la follia e la ragione, dove la seconda è subordinata alla prima, è solo la condizione del suo pieno manifestarsi".²⁹³

293 DUFOURT [1999]. Il saggio è dedicato apertamente allo storico della matematica antica Maurice Caveing. Per la citazione conclusiva: COLLI [1990], vol. I, p. 380.

La dissolvenza della parola nel canto, correlata alla predilezione per una distribuzione distesa e mai immobile dei campi di durata, in brani come *La Mort de Procis* (1986), o in *Noche Oscura* (1991), sembra agevolare, in Dufourt, un'apertura di quella 'coscienza' che viene a crearsi nell'ambito di quello che William James provò a delineare empiricamente come *specious present* (maturato nelle analisi successive di Russell e Wittgenstein di tale dimensione), nel passaggio dal fisico al simbolico (come nel passaggio da una partitura a un'esecuzione musicale), e che porta a una visione del 'presente' come schermo posto tra il 'prima' e il 'poi' su cui scorre la pellicola 'passato/presente/futuro', correlando le due visioni del tempo sui piani del tutto paritari, intendendo la prima come forma logica del movimento, capace di permanere "come l'arcobaleno sopra la cascata", rispetto alla definizione aristotelica del tempo come numero del movimento secondo il 'prima' e il 'poi' (numerato dalla coscienza), e valutato come *dato nell'attualità* (ma implicante la percezione del passato), come *relazione* (ma configurata come unità compiuta), come *flusso*, unità di misura di ogni fluire. Da tale visione Wittgenstein è in grado di trarne una decostruzione grammaticale degli effetti di realtà e di certezza implicati nelle definizioni comuni di tempo, tale per cui il tempo stesso alla fine risulta un contenuto del presente, in quanto il suo senso si raccoglie nel presente come la possibilità nella realtà, la potenza nell'atto, la privazione nella forma, il non-essere nell'essere: così Crono mostrerebbe il suo doppio volto riflesso d'infinito pieno che sovrasta, quale presenza materiale, immanente e fenomenica, e d'infinito vuoto che si apre, quale rimando spirituale e virtuale.²⁹⁴ In questa direzione non si muoverebbe solo il *tourbillon* di trasformazioni spettro-temporali di *Vortex temporum* (1994) di Grisey, ma anche, in senso traslato, l'accostamento adulto alla morte del suo ultimo *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998). Da un punto di vista teorico, come dice Orcalli, "conquistare la discontinuità senza cadere nella logica combinatoria è compito nuovo non facile, si tratta di articolare, stratificare e soprattutto rendere percepibili scale diverse di

294 VALENT [1997], che rimanda a: JAMES [1886], pp. 374-407; RUSSELL [1915], pp. 212-233; WITTGENSTEIN [1964].

tempo".²⁹⁵ E così pure, da un altro punto di vista, è compito nuovo non facile riconquistare una semiotica dalla sintassi sonora, sull'ultima frontiera delle problematiche leibniziane approfondite da Dufourt e, direi, rielaborate in composizioni 'armonizzanti' come *L'Afrique d'après Tiepolo* (2005) e *L'Asie d'après Tiepolo* (2008- 2009), ispirate agli affreschi di Würzburg del pittore veneziano del Settecento.²⁹⁶

Per altro verso, una riconsiderazione della sperimentazione opposta, quella di Xenakis, potrebbe forse ancora predisporre, con la sua impostazione eleatica e democritea, a una logica della costruzione combinatoria in cui alla probabilità si predilige il nesso: si tratterebbe, in qualche modo, di muoversi correlando logiche probabilistiche e logiche *fuzzy*.²⁹⁷ Secondo Serres nemmeno questa prospettiva sarebbe estranea a Leibniz (in relazione alla pluralità delle monadi e alla riconducibilità intensiva del reale alla *ars combinatoria*). In questo, Varèse e Leibniz si rivelerebbero idealmente come quei 'creodi' da cui opposte idee di sperimentazione musicale si dipartono. Tale prospettiva ha già rivelato, con Xenakis, i suoi vantaggi nei confronti della corrispondenza percettiva tra suono e colore (quasi una forma di corrispondenza tra percezioni diverse). Difficile è, per me, immaginare se le difficoltà di Xenakis a ricondurre la forma ad un'ontologia dell'identità e a riportare la sensazione nei pressi della sensibilità potrebbero rivelarsi superabili in presenza d'altri nuovi supporti tecnici. La possibilità di giungere a forme di compatibilità tra le due diverse teorie del suono (granulare e ondulatoria) da un lato si potrebbe già dire banalmente manifesta nella pratica stessa della musica, allorché si decida tra ascolto sintetico (o passivo) ed ascolto analitico. Dall'altro lato, se s'intendesse spingere la creazione a un più stretto inseguimento del dibattito della fisica, alla ricerca di un multiprospettivismo che penetri *nel* suono e si traduca in soluzioni formali, le difficoltà investirebbero la rappresentazione della materia e le sue estensioni formali, prossima all'immagine dell'"onda di fononi": tale immagine potrebbe forse venire a rappresentare la linea di confine raggiunta la quale si esce, di fatto, da un'immaginazione ontologica sostanzialisti-

295 ORCALLI [1993], p. 274.

296 PASLER [2011(2)]. Mi permetto di accostare a queste opere un rimando a STAROBINSKY [1964].

297 FRIXIONE [2007]; MAGNANI [2013].

camente orientata in un senso o nell'altro.²⁹⁸ Comunque, qualsiasi orizzonte sperimentale o prospettiva ontologica dovesse caratterizzare le ricerche musicali in futuro, difficilmente potrebbero del tutto trascurare, secondo me, questo complesso d'impostazioni, in cui i più diversi problemi gnoseologici, epistemologici, estetici, formali, ricettivi o sociologici tornano a confrontarsi su un unico ampio tavolo di lavoro, tra domande di natura ontologica e concreto supporto acustico. In esso si risolverebbe un aspetto della vicenda musicale del XX secolo che nell'indagine sul tempo ha prodotto, per vie diverse, un consistente patrimonio d'esperienze, la cui riconsiderazione complessiva, certo non conclusa, ho comunque qui provato a tratteggiare, e che considererei tanto più interessante quanto meno si proponga come totalizzante e orientante verso un 'pensiero unico', e quanto più si offra ad ogni possibile direzione come predisposizione ottimale a una generativa mediazione dei contrasti.

Il sospetto secondo cui ogni presunta sistematicità filosofico-scientifica sia presto o tardi riducibile a spesso inevitabili inadeguatezze nel calcolo (come se scarti tra calcolo e realtà, o ambiguità descrittivo-funzionali, non fossero presenti anche nelle relazioni concrete tra matematica e fisica) o riveli per forza insicurezze creative ed eccessive astrazioni rispetto al momento della fruizione, spinte fino a congetturare 'certezze' fittizie, che procrastino a data da destinarsi ogni confronto concreto con un pubblico, insegue come un'ombra anche la più seria teorizzazione musicale, senza che tale sospetto abbia mai distolto la musica (non solo nell'ambito della cultura occidentale, ma anche, ad esempio, nella trattatistica indiana) dal continuare a ricanonizzare e/o a dissodare la propria creatività attraverso più o meno rigorosi calcoli e classificazioni, ora con obiettivi di innovazione (serialismo, spettralismo, musica stocastica), ora con intenti variamente giustificativi (Hindemith, Ansermet).²⁹⁹ E, d'altra parte, il rischio di isterilire la creazione con *purismi* formativi per i quali si pretenda di poter svincolare l'opera da un confronto diretto con i suoi concreti contesti ricezionali, è da considerarsi reale, anche qualora la sua consi-

298 Sulle tracce di un'ipotesi di compatibilità tra teoria ondulatoria e teoria corpuscolare in chiave rigorosamente semiotica si muove il saggio di VALLE [2003-2004].

299 VIZZARDELLI [2007], capitolo III.

derazione comporti parziali sospensioni di ogni riflessione sulle condizioni di possibilità della creazione.³⁰⁰ Ma il rischio che l'induzione teorica s'inciampi nelle sue generalizzazioni non è più grande, direi, del rischio che le abduzioni semiotiche implicate nella fruizione ingenerino, nel loro procedere, quelle derive che intenderebbero escludere oltre i limiti dell'interpretazione: al purismo normativo di un'estetica attenta alla poesia della materia e all'energia temporale fa da contraltare un'estetica antropologica che, proprio quando si dichiara rigorosamente descrittiva, rischia di imporsi in modi larvatamente normativi, in un senso, a mio avviso, poco riflessivo rispetto alla stessa molteplicità di cui si vorrebbe avvocato. In entrambi i casi la questione è: una musica può aspirare ad avere ampie *chances* critiche o il suo senso contestuale è piuttosto un fattore eminentemente stilistico? E in che senso? Barattare certa rigida atemporalità strutturalista 'anni Cinquanta' con un'endemica astoricità antropologica, madre di fruizioni umane tanto più plurali quanto più senza storia, senza visioni, senza possibilità d'ipotizzare progetti, che riedita nel 'villaggio globale' certe sue, infondo, tradizionali visioni mitiche del tempo?

Le immagini mitiche - inevitabilmente europee, almeno per il momento - effettivamente, e con dignità di approfondimento sui fronti della follia e della ragione, confortano davvero l'immaginazione: a Crono va contrapponendosi Orfeo, non diversamente da come si è contrapposto, un secolo prima, Dioniso ad Apollo, correggendo il tiro, tutt'al più, qualora s'intraveda il modo di contrapporre Kairós ad Aion.³⁰¹ Questo però, pur ricordandone i limiti, non toglie alcuna legittimità alla teorizzazione e all'estetica musicale, anzi, per molti versi ne amplifica le risonanze antropologiche (anche qualora esse stesse vogliano trascurarle), nella misura in cui sembra capace di rinvigorire l'immaginazione musicale in un senso parimenti pluralista e profondo. Sono sempre immagini, diverse, di *temporalità*. E, come tali - in concomitanza (o in attesa) di nuovi sviluppi sui fronti delle scienze cognitive, del linguaggio, della logica e dei rapporti tra cervello, mente e pensiero - ripropongono alla filosofia nel suo insieme, anche attraverso la filosofia della musica, il *centro* stesso del suo urgente e pacato lavoro.

300 ORCALLI [1997]; BAGNASCO [2006]; MOLINO [2004]; [2009]; MEO [2008], GERVASI [2009].

301 NATTIEZ [2001] e [1993 (2004)]; MARRAMAO [1992]; ZACCARIA RUGGIU [1998]; SINI [2009].

BIBLIOGRAFIA

- T. W. ADORNO *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 2003.
- T. W. ADORNO *Philosophie der neuen Musik* J. C. B. Mohr, Tübingen 1949, trad. it. Einaudi, Torino 1980.
- T. W. ADORNO *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* Suhrkamp, Berlin/Frankfurt, 1951.
- T. W. ADORNO *Mahler* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1960, trad. it. *Wagner Mahler* Einaudi, Torino 1966.
- T. W. ADORNO *Einleitung in die Musiksoziologie* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1962, trad. it. Einaudi, Torino 1971.
- T. W. ADORNO *Negative Dialektik* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1966, trad. it. Einaudi, Torino 1970.
- T. W. ADORNO *Parva Aesthetica* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1966², trad. it. Feltrinelli, Milano 1979.
- T. W. ADORNO *Impromptus* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1968, trad. it. Feltrinelli, Milano 1979.
- T. W. ADORNO *Alban Berg* Lafite, Wien 1968², trad. it. Feltrinelli, Milano 1983.
- T. W. ADORNO *George e Hofmannsthal (1939-1940)* in *Prismen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1969, trad. it. Einaudi, Torino 1972.
- T. W. ADORNO *Aesthetische Theorie* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1970, trad. it. Einaudi, Torino 1977.
- T. W. ADORNO *Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 2004, trad. it. Einaudi, Torino, 2001.
- A. AGENO – M. FRILLI *Il talismano musicale dell'Architettura* 'SuonoSonda' I, 2003.
- A. AGENO *Vitruvio e magia phonocamptica nell'universo analogico di A. Kircher* 'SuonoSonda' IV, 2004.
- AGOSTINO D'IPPONA *Civiltate Dei*, trad. it. (Marafioti) Mondadori 2015.
- AGOSTINO D'IPPONA *Confessionum Libri tredecim*, trad. it. (Reale) Bompiani, Milano 2012.
- AGOSTINO D'IPPONA *De Musica*, trad. it. in *Ordine Musica Bellezza* (Bettetini) Rusconi, Sant'Arcangelo di Romagna, 1997.
- A. ALEXITCH *Musica, teologia e scienza nella 'Musurgia Universalis' di A. Kircher* in RMI (2) 1984.
- J. ALLENDE-BLINN *A. Schoenberg e la Cabbala* in C. DE INCONTRERA (a cura di) *Come era dolce il profumo del tiglio* Teatro Comunale, Monfalcone 1988, da H. K. METZGER (a cura di) *A. Schoenberg Text+Kritik*, München 1980.

- E. ALLIEZ *De l'impossibilité de la phénoménologie* in Y. MABIN, C. DESCAMPS (a cura di) *Philosophie contemporaine en France* ADPF, Paris 1994.
- C. ANGELINO, E. SALVANESCHI *Anapausis e noia* in *Synkrisis b'* Melangolo, Genova 1983.
- H. ATLAN *Entre le cristal et la fumée* Éditions du Seuil, Paris 1979, trad. it. Hopenfull Monster, Firenze 1986.
- E. ANSERMET *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* Éditions de la Banconière, Boundry 1987, trad. it. Campanotto, Udine 1995.
- A. ARBASINO *Sessanta posizioni* Feltrinelli, Milano 1971.
- A. ARBO *Musica e Fenomenologia* RMI ¼, Gennaio-Dicembre 1997.
- ARISTOTELE *Opere* Laterza, Roma-Bari 1994.
- ARISTOTELE *De anima* Bompiani, Milano 2001.
- ARISTOTELE *De caelo* Sansoni, Firenze 1994.
- A. ARTAUD *Le pèse-nerfs* Gallimard, Paris 1925.
- A. ARTAUD *Le Théâtre et son double* Gallimard Paris 1964, trad. it. Einaudi, Torino 1978.
- G. ASSAYAG, P. HANNAPE, C. AGON, J. FINEBERG *Problèmes de quantification et de transcription en composition assistée par ordinateur* 'Musique & Mathématiques'. RMP GRAME, 'Musiques en Scène' 1996, Aléas, Lyon 1996.
- G. BACHELARD *La philosophie du non* PUF, Paris 1940, trad. it. Pellicanolibri, Catania 1978.
- G. BACHELARD *Dialectique de la durée* PUF, Paris 1950 (1963), Bompiani, Milano 2010.
- G. BACHELARD *La poétique de l'espace* PUF, Paris 1957, trad. it. Dedalo, Bari 1975.
- G. BACHELARD *La flamme d'une chandelle* PUF, Paris 1961, trad. it. SE, Milano 1996.
- G. BACHELARD *Causeries: La poésie et les éléments* Archives sonores INA – les Grandes Heures/RadioFrance 1994, trad. it. Red Edizioni, Como 1997.
- F. BACONE *New Atlantis* (1624) trad. it. (P. Guglielmoni) Rusconi, Milano 1997.
- F. BAGNASCO *Le deviazioni dell'idea musicale* 'SuonoSonda' V, 2006.
- P. BAILHACHE *Le miroir de l'harmonie universelle: musique et théorie de la musique chez Leibniz (L'Esprit de la musique, essais d'esthétique et de philosophie)* Editions Dufourt, Fuquet, Hurard, Klincksieck, Paris 1992.
- A. BADIOU *L'Etre et le Mouvement* Éditions du Seuil Paris 1988, trad. it. Melangolo Genova 1995.

- A. BADIOU *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner* Nous, Caen 2010, trad. it. Asterios, Trieste 2011.
- A. BARBEREAU *Études sur l'origine du système musical*, [Gallica.bnf.fr.], Paris 1852.
- D. BARBIERI *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* Bompiani, Milano 2004.
- J.-B. BARRIERE (a cura di) *Le timbre, methaphore pour la composition* Bourgois, Paris 1991.
- G. BATESON *Steps to an Ecology of Mind*, Bateson, 1972, trad. it. Adelphi, Milano 1977.
- G. BATESON *Mind and Nature* Bateson, 1979, trad. it. Adelphi, Milano 1984.
- G. BATESON *Angels Fear* Macmillan, 1987, trad. it. Adelphi, Milano 1989.
- C. BAUDELAIRE *Les fleures du mal* trad. it. in *I fiori del male altre poesie*, trad. Giovanni Raboni, Collana Supercoralli, Torino, Einaudi, I ed
- C. BAUDELAIRE *Petits poèmes en prose* trad. it. (Berardinelli) Garzanti, Milano 1989.
- A. G. BAUMGARTEN *Methaphisica* 1779 Hildesheim, New York 1982.
- J. BECQUEREL *L'art musical dans ses rapports avec la physique* dal *Cours de Phisique II* PUF, Paris 1926.
- W. BENJAMIN *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) in *Gesammelte Schriften* Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1972 trad. it. Einaudi, Torino 1966.
- G. BENNETT *Chaos, Self-Similarity, Musical Phrase and Form* in *Swiss Center for Computer Music* Zurich 1998.
- M. BENSE *Aesthetica* Agis, Baden-Baden 1965, trad. it. Bompiani, Milano 1974.
- E. BENVENISTE *La nozione di 'ritmo' nella sua espressione linguistica* in *Problèmes de linguistique générale* Gallimard, Paris 1966, trad. it. Mondadori, Milano 1990.
- A. BERG *Die musikalische Impotenz der 'Neuen Aesthetik' H.Pfizers* trad. it. in MORAZZONI (a cura di) *Suite Lirica* Saggiatore, Milano 1998.
- H. BERGSON *Ouvres* PUF, Paris 1959, 2007².
- H. BERGSON *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), PUF, Paris 1959, trad. it. Cortina, Milano 2002.
- H. BERGSON *Durée et simultanéité* (1922), PUF, Paris 1972, trad. it. Cortina, Milano 2004.
- H. BERGSON *La pensée et le mouvant* (1934), PUF, Paris 1959, trad. it. Bompiani, Milano 2000.
- H. BERGSON *Matière et memoire* (1896), PUF, Paris 1959, trad. it. Laterza, Roma Bari 2009.
- L. BERIO *A-ronne* in RESTAGNO (a cura di) *Berio* EDT, Torino 1995
- L. BERIO e I. CALVINO *A proposito di "Un re in ascolto"* in RESTAGNO (a cura di) *Berio* EDT, Torino 1995.

H. BESSERER *Das musikalische Hören der Neuzeit* Akademie-Verlag, Berlin 1953, trad. it. Mulino, Bologna 1995.

M. BETRAGLIA, L. NONO, M. CACCIARI *Verso Prometeo* Ricordi, Milano 1984.

R. BIANCHINI (a cura di) *Storia della musica, 1890-1960*, tradotta da *The New Oxford History of Music* (1957 e ss.), 1974, (ristampa) Feltrinelli - Garzanti, Milano 1992.

G. D. BIRKHOFF *Aesthetic Measure* Harvard University Press, Cambridge 1933.

H. BLAUKOPF *Rivalità e amicizia* postfazione a G. MALHER – R. STRAUSS *Carteggio* SE, Milano 1991.

M. BLAY *Les raisons de l'infini. Du monde clos à l'univers mathématique* Gallimard, Paris 1993.

E. BLOCH *Das Prinzip Hoffnung* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1959, trad. it. Garzanti, Milano 1994.

H. BLUMENBERG *Die Lesbarkeit der Welt* Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1981, trad. it. Mulino, Bologna 1984.

H. BLUMENBERG "Nachahmung der Natur" *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen in Wirklichkeiten in denen wir leben* P. Reclam, Stuttgart 1981, trad. it. Feltrinelli, Milano 1987.

H. BLUMENBERG *Lebenszeit und Weltzeit* Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1986, trad. it. Mulino, Bologna 1996.

R. BODEI *Presentazione* a F. Hölderlin *Sul tragico* Feltrinelli, Milano 1980.

G. M. BORIO *Nono a Darmstadt* in RESTAGNO (a cura di) *Nono* Torino 1987.

G. M. BORIO *L'immagine 'seriale' di Webern* in G. BORIO, M. GARDA (a cura di) *L'esperienza musicale* EDT, Torino 1989.

G. M. BORIO (a cura di) *Schönberg* Mulino, Bologna 1999.

G. BORIO, M. GARDA (a cura di) *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* EDT, Torino 1989.

G. M. BORIO - C. GENTILI *Armonia, Tempo*, in *Storia dei concetti musicali*, Carrocci, Roma, 2007.

M. BORTOLOTTO *Fase Seconda* Einaudi, Torino 1969.

M. BORTOLOTTO *Le vin du voyant* in *Adelphiana* Adelphi, Milano 1971.

M. BORTOLOTTO *Dopo la battaglia* Adelphi, Milano 1992.

M. BORTOLOTTO *Est dell'Oriente* Adelphi, Milano 1999.

A. BOUCOURECLIEV *I. Strawinsky* Librairie Arthème Fayard, Paris 1984, trad. it. Rusconi, Milano 1984.

P. BOULEZ *Penser la musique aujourd'hui* Schott's Söhne, Mainz 1963, trad. it. Einaudi, Torino 1979.

P. BOULEZ *Relevés d'apprentis* Editions du Seuil, Paris 1966, trad. it. Einaudi, Torino 1968.

P. BOULEZ *Pour volonté or pour hazard* Edition du Seuil, Paris 1975, trad. it. Einaudi, Torino 1977.

P. BOULEZ *Points de repère* Bourgois, Paris 1981, trad. it. Einaudi, Torino 1984.

- P. BOULEZ *Le systeme et l'idée* in "InHarmonique" n°1, 1986.
- P. BOULEZ *Le pays fertile. Paul Klee* Edition Gallimard, Paris 1989, trad. it. Abscondita, Milano 2004.
- P. BOULEZ – J. CAGE *Correspondance et documents* (J.-J. Nattiez, a cura di) Amadeus Verlag, Winterthur 1990.
- M. BLAY *Les raisons de l'infini. Du monde clos à l'universe mathématique* Paris, Gallimard 1993.
- G. BRELET *Esthétique et création musicale* PUF, Paris 1947.
- G. BRELET *Les temps musical* PUF, Paris 1949.
- H. BROCH *Erkennen und Handels-Essays* Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1955.
- H. BROCH *Die Schuldlosen Rhein* - Verlag, Zürich 1950, trad. it. Einaudi, Torino 1963.
- H. BROCH *Hofmannsthal und sein Zeit* in *op.cit. I* Suhrkamp Frankfurt am Mein 2001, trad. it. Lericci, Milano 1965.
- L. BRUNSCHVICG *L'expérience humaine et la causalité physique* Alcan, Paris 1922.
- M. BRISTIGER *Webern e Bach, Varèse e Hoene Wronski* in COLLIASANI (a cura di) *Comporre Arcano* Sellerio, Palermo 1985.
- F. BUSONI *Scritti e pensieri sulla musica* La Nuova Italia, Firenze 1954.
- M. CACCIARI – M. BETRAGLIA – L. NONO *Verso Prometeo* Ricordi, Milano 1984.
- M. CACCIARI *Dell'inizio* Adelphi, Milano 1987.
- J. CAGE *Silence* Wesleyan, Middleton 1961, trad. it. Feltrinelli, Milano 1971.
- J. CAGE *A Day from Monday* Wesleyan University Press, Middleton 1967, trad. it. Feltrinelli, Milano 1971.
- J. CAGE *Piano Works 1935 1948* Peters, Londra 1998.
- J. CAGE – P. BOULEZ *Correspondance et documents* (J.-J. Nattiez, a cura di) Amadeus Verlag Winterthur 1990.
- R. CALASSO *John Cage e il piacere del vuoto* in I. MARTINENGO *John Cage Dopo di me il diluvio (?)* Emme, Milano 1978.
- I. CALVINO E L. BERIO *A proposito di "Un re in ascolto"* in E. RESTAGNO *Berio* EDT, Torino 1995.
- F. CAMERA *Il problema del tempo nel primo Heidegger* Marietti, Genova 1984.
- G. CANGUILHEM *La formation du concept de réflexe aux XVII et XVIII siècles* PUF, Paris 1955.
- G. CANTELLI *La disputa Leibniz – Newton* Bollati Boringhieri, Torino (1958) 2006.
- F. CAPRA *The Tao of Physics* Capra, London 1975, trad. it. Adelphi, Milano 1982.

- E. CARTER *The Rhythmic Basis of American Music* in 'The Score' VI 1955, trad. it. in E. RESTAGNO (a cura di) *Carter* EDT 1989.
- E. CARTER *Music and the Time Screen* in 'Ccurrent Thoughts in Musicology University of Texas' Press, Austin 1976, trad .it. in RESTAGNO (a cura di) *Carter* EDT, Torino 1989.
- E. CARTER *Su Edgard Varèse* S.Van Solkema 'Institute for Studies American Musik' New York 1979, trad. it. CARTER *Carter* EDT, Torino 1989.
- C. CASINI *M. Ravel* Studio Tesi, Pordenone 1989.
- E. CASSIRER *Leibniz's System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen* Elwert, Marburg 1902, trad. it. *Cartesio e Leibniz* Laterza, Roma-Bari 1986.
- E. CASSIRER *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910) Wissenschaftl Guchgesellschaft, Darmstadt 1973, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1981.
- E. CASSIRER *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie* Cassirer, Berlin 1921, trad. it. Newton Compton, Milano 1981.
- E. CASSIRER *Philosophie der Symbolische Formen* Oxford University Press Oxford 1923, trad. it. La Nuova Italia Firenze 1961.
- E. CASSIRER *Die Geschichte der Philosophie* Ullstein Berlin 1925, trad. it. Bari Laterza 1984.
- E. CASSIRER *Die Philosophie der Aufklärung* Mohr, Tübingen 1932, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1998.
- E. CASSIRER *Die Geschichte der Philosophie* Ullstein Berlin 1925, trad. it. Bari Laterza 1984.
- E. CASSIRER *An Essay on Man* Yale University Press, New Haven 1968, trad. it. Armando, Roma 1968.
- C. S. CATEL *Traité de l'harmonie* Leduc, Paris 1802 (1874).
- R. CELADA – BALLANDI, D. VENTURELLI *Etica e destino* Melangolo, Genova 1997.
- B. CERMIGNANI *Introduzione a A.Einstein Relatività: esposizione divulgativa* Bollati Boringhieri, Torino 1967.
- J.-P .CHANGEUX – P. RICOEUR *La nature et la règle* Jacob, Paris 1998, trad. it. Cortina, Milano 1999.
- P. CHIARINI *L'avanguardia e la poetica del realismo* Laterza, Roma Bari 1961.
- A. CHIARLONE (a cura di) *Poesia tedesca del Novecento* Einaudi, Torino 1990.
- V. E J. CHOLOPOV *A. Webern Vaap*, Moskva 1984, trad. it. Unicopli, Milano 1990.
- P. CLAUDEL *La mystique des pierres précieuses* Gallimard, Paris 1937, trad. it. Sellerio, Palermo 1991.
- J. COCTEAU *Le coq et l'Arlequin* Éditions de la Sirène, Paris 1918, trad. it. Einaudi, Torino 1990.
- D. COHEN-LEVINAS (a cura di) *Itinéraire* 'La revue musicale' 421-424 1991.

- G. COLLI *Dopo Nietzsche* Adelphi, Milano 1974.
- G. COLLI *La ragione errabonda* Adelphi, Milano 1982.
- G. COLLI *La sapienza greca*, vol. I, *Dioniso, Apollo, Orfeo, Iperborei, Enigma*, Adelphi, Milano 1990.
- A. COLLISANI (a cura di) *Comporre Arcano* Sellerio, Palermo 1985.
- G. COMOTTI *La musica nella cultura greca e romana* EDT, Torino 1979.
- P. CONSTABEL *Leibniz et la dynamique*. Hermann, Paris 1960.
- D. COOPER, S. HENZE *Fractal Characteristics of the Fourier Spectra of Recordings of Musical Compositions*
Department of Music, University of Leeds, Leeds, ESRRS, 1997, 02, 1997.
- L. COUTURAT *La logique de Leibniz d'après des documents inédits* Alcan, Paris 1901.
- F. CORTÈS *La raison et la vie* Vrin, Paris 1972.
- P. COVENEY, R. HIGHFIELD *La freccia del tempo* Rizzoli, Milano 1991.
- H. COWELL *New Musical Resources* (1930) Cambridge University Press 1996, trad. it. Ricordi, Milano 1998.
- R. CRESTI *Wagner oggi* Zanibon, Padova 1981.
- E. CRISPOLTI *Carriera 'barocca' di Fontana 'Fascicoli del Verri X' All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1963.
- B. CROCE *Il carattere della filosofia moderna* Laterza, Roma Bari 1941.
- C. DALLHAUS *Che cosa significa variazione in sviluppo* in G. M. BORIO (a cura di) *Schoenberg* Mulino, Bologna 1999.
- F. D'AGOSTINI *Analitici e continentali* Cortina, Milano 1998.
- F. D'AMICO *Un ragazzino all'Augusteo* Einaudi, Torino 1991.
- C. DAVID, J. F. CHEVIER (a cura di) *Poetics Politics* Catalogo 'Documenta' X, Edition Documenta, Kassel/Ostfilden 1997.
- E. DE ANGELIS *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca* Mulino, Bologna 1987.
- C. DEBUSSY *Monsieur Croche et autres écrits* Gallimard, Paris 1971, trad. it. Studio Tesi, Trieste 1986.
- P. DE CANDÉ *Histoire universelle de la musique* Editions du Seuil, Paris 1978, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1980.
- C. DE INCONTRERA (a cura di) *Come era dolce il profumo del tiglio* Teatro Comunale Monfalcone 1988.
- D. DE LA MOTTE *Harmonielehre* Baerenreiter, Kassel 1976, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1988.
- L. M. DEL DUCA *Musica digitale* Muzzio, Padova 1987.

- G. DELEUZE *Marcel Proust et les signes* PUF, Paris 1964, trad. it. Einaudi, Torino 1967.
- G. DELEUZE *Différence et répétition* PUF, Paris 1968, trad. it. Cortina, Milano 1997.
- G. DELEUZE *Le pli. Leibniz et le Baroque* Editions du Minuit, Paris 1988, trad. it. Einaudi, Torino 1990.
- G. DELEUZE *Qu'est-ce qu'un dispositif?* in *Michel Foucault philosophe - Rencontre internationale* (Paris 9, 10 janvier, 1988) Editions du Seuil, Paris 1989, trad. it. G. DELEUZE *Divenire molteplice* Ombre corte, Verona 1997.
- G. DELEUZE *À quoi reconnaît-on le structuralisme?* In CHÂTELET (a cura di) *Histoire de la philosophie* Hachette, Paris 1999, trad. it. Rizzoli, Milano 1976, SE, Milano 2004.
- G. DELEUZE-F. GUATTARI *Qu'est-ce que la philosophie?* Editions de Minuit, Paris 1991, trad. it. Einaudi, Torino 1996.
- G. DELEUZE F. GUATTARI *Mille Plateaux* 1980, Editions de Minuit, Paris 1980, trad. it. Castelvechi, Roma 1996.
- C. DELIEGE *Du sérialisme à l'informatique musicale* CIREM 35/36, Rouen 1995.
- C. DELIEGE *La distance esthétique* CIREM 35/36, Rouen 1995².
- A. DE LISA *Il Novecento musicale degli irregolari e degli isolati* 'Sonus' n° 18 Anno X 1-2-3, 1996.
- A. DE LISA *Testi, mappe, modelli. Un approccio intuizionista all'analisi della musica contemporanea* in 'Sonus' 16 anno 8, n.2-3 1997.
- A. DE LISA *La 'funzione Ives' nella musica del Novecento* in 'Sonus' 19 anno XI n°1-2 1999.
- F. DENINI *Skriabin, il tempo come creazione* in *SuonoSonda* I, 2003.
- F. DENINI *Strawinsky, il tempo costruzione* in *SuonoSonda* II, 2004.
- F. DENINI *Bartók, il tempo come natura naturans* in *SuonoSonda* III, Ligure 2004².
- F. DENINI *Varèse, il tempo come campo spazio-temporale* in *SuonoSonda* IV 2004³.
- F. DENINI *Webern, il tempo come idea* in *SuonoSonda* V 2005.
- F. DENINI *Debussy, il tempo come evento* in *SuonoSonda* VI 2006.
- F. DENINI *Ives, il tempo come libertà* in *SuonoSonda* VII 2009.
- F. DENINI *Messiaen, il tempo come epifania* in *SuonoSonda* VIII 2009².
- M. DE PAOLI *L'infinito, il vuoto* Schena, Fasano 1988.
- J. DERRIDA *La force et la signification* in *L'écriture et la différence* Gallimard, Paris 1968, trad. it. Einaudi, Torino 1971.
- J. DERRIDA *Marges - de la philosophie* Editions de Minuit, Paris 1972, trad .it. Einaudi, Torino 1977.

- J.-T. DESANTI *Réflexions sur le concept de mathesis* 'Bulletin de la société de la philosophie' Colin, Paris 1972.
- M. DETIENNE *Dionisos mis à mort* Gallimard, Paris 1977.
- H. DIELS - W. KRANZ *Fragmente der Vorsokratiker* Weidmann, Berlin 1903 (1951), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1954.
- P. D'ORIO *La linea e il circolo. Cosmologia e filosofia dell'eterno ritorno in Nietzsche* Pantograf, Genova 1995.
- W. DILTHEY *Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlicher Welt in den Geisteswissenschaften*, in *Gesammelte Schriften* Leipzig-Berlin 1914-36 (VII) trad. it. in *Critica della ragione storica* Einaudi, Torino 1989.
- W. DILTHEY *Von deutscher Dichtung und Musik* Teubne, Stuttgart 1957, trad. it. (parz.) Pagano, Napoli 1989.
- A. DI SCIPIO (a cura di) *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica* Laterza, Milano 1995.
- A. DI SCIPIO *Una macchina organizzativa indifferente: 'Immaginary Landscape' n°5 di J.Cage su 'Sonus' 19 Anno XI n°1-2 1999.*
- M. DORATO *Futuro aperto e libertà* Laterza, Roma-Bari 1997.
- M. DORATO *Uno sguardo al tempo fisico* in G. M. BORIO – C. GENTILI *Armonia, Tempo*, in *Storia dei concetti musicali* (a cura di), Carrocci, Roma, 2007.
- M. DORATO *Che cos'è il tempo?* Carrocci, Roma 2013.
- C. DREYFUS-GRAF *La parole humaine et l'informatique* in *Automatisme* XV/9 1970.
- H. DUFOURT *Art et science* 'La Revue Musical' 383-385, 1985.
- H. DUFOURT *Musique et principes de la pensée moderne: des espaces plastique et theorique à l'espace sonore* in H: DUFOURT – J.- M. FAUQUE (a cura di) *Musique et Médiation* Klincksieck 1994.
- H. DUFOURT – J.- M. FAUQUE (a cura di) *Musique et Médiation* Klincksieck 1994.
- H. DUFOURT *Les fonctions paradigmatiques de la musique chez Leibniz* C.I.R.E.M., Paris 1995.
- H. DUFOURT *Musique, mathesis et crises de l'antiquité à l'age classique* 'Mathématiques et Art' Hermann, Paris 1995².
- H. DUFOURT *Musique, pouvoir, ecriture* Bourgesoise, Paris 1991, trad. it. Ricordi, Milano 1997.
- H. DUFOURT *Le origini greche del concetto di armonia* 'Sonus' 1999.
- M. DUFRENNE *Esthétique et philosophie* Kincksieck, Paris 1967, trad. it. Marietti, Genova 1989.
- U. DUSE *G.Mahler* Einaudi, Torino 1973.
- U. DUSE *Per una storia della musica del Novecento*. EDT, Torino 1981.

- C. DURUTTE *Esthétique musicale. Technie ou lois générales du système harmonique* Mallet-Bachelier, Paris 1855.
- U. ECO *Introduzione a 'Passaggio'* (1963) in E. RESTAGNO (a cura di) *Berio* EDT, Torino 1995.
- U. ECO *Opera Aperta* Bompiani, Milano 1962.
- U. ECO *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* Bompiani, Milano 1970.
- U. ECO *Trattato di semiotica generale* Bompiani, Milano 1975.
- U. ECO *Semiotica e analisi del linguaggio* Einaudi, Torino 1984.
- U. ECO *La struttura assente* Bompiani, Milano 1985.
- U. ECO *I limiti dell'interpretazione* Bompiani, Milano 1990.
- U. ECO *Il contributo di Jakobson alla semiotica* in P. MONTANI – M. PRAMPOLINI (a cura di) *R. Jakobson* Editori Riuniti, Roma 1990².
- U. ECO *Il codice del mondo* in A. POMPILIO, D. RESTANI, L. BIANCONI, F. A. GALLO *Atti XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia - Bologna 1987*. EDT, Torino 1990³.
- U. ECO *La ricerca della lingua perfetta* Laterza, Roma Bari 1993.
- U. ECO *Kant e l'ornitorinco* Bompiani, Milano 1997.
- H. EIMERT *Lehbuch der Zwölftontechnik* Breitkopf & Haertel, Wiesenbaden 1952² trad. it. Carisch, Milano 1954.
- H. EISLER *A. Schoenberg, der musikalische Reaktionsar* in *A. Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage* Universal, Wien 1924.
- F. ENRIQUEZ *La teoria della conoscenza scientifica* (1938) Zanichelli, Bologna 1983.
- M. ERCOLANI *Vertigine e misura* La vita felice, Milano 2007.
- ESCHILO *Oresteia* (Albini, Savino) Garzanti, Milano 1989.
- P. EVANS *La musica in Europa 1940 - 1960* da *The New Oxford History of Music* (X), Oxford University Press 1974, trad. it. Garzanti Feltrinelli, Milano 1962.
- R. FABBRICHESI LEO *I corpi del significato. Lingua, scrittura e conoscenza in Leibniz e Wittgenstein* JacaBook, Milano 2000.
- E. FACCHINELLI *La mente estatica* Adelphi, Milano 1986.
- A. FASSONE *Il linguaggio armonico del Rosenkavalier di R. Strauss* Passigli, Firenze 1989.

- M. FAURE *Musique et société du Second Empire aux années vingt* Flammarion, Paris 1985.
- G. T. FECHNER *Zend-Avesta* Boss, Leipzig 1851, trad. it. 1944.
- B. FERNEYHOUGH *Frammenti diversi* (1982) in MELCHIORRE B. *Ferneyhough* 'I quaderni della civica scuola di Musica' 10, Milano 1984.
- M. FERRARIS *L'immaginazione* Mulino, Bologna 1996.
- M. FERRARIS *Il mondo esterno* Bompiani, Milano, 2001.
- M. FERRARIS – P. KOBAN (a cura di) *L'altra estetica* Einaudi, Torino 2001.
- F.-J. FÉTIS *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art* Brandus et cie, Paris 1849.
- L. FONTANA *Catalogo generale delle opere* Edizione Electa, Milano 1986.
- P. FRAISSE *Psicologia del ritmo* Armando, Milano 1993.
- J.-T. FRASER *Time. The familiar stranger* University Massachusetts Press 1987, trad. it. Feltrinelli, Milano 1991.
- R. FRISIUS *Costruzione come informazione cifrata* in E. RESTAGNO *Xenakis* EDT, Torino 1988.
- M. FRIXIONE *Come ragioniamo* Laterza, Roma-Bari 2007.
- S. FREUD *Traumdeutung* (1899), trad. it (Facchinelli – Trettl) Boringhieri, Torino 1979.
- A. FROVA *Fisica della musica* Zanichelli, Bologna 1999.
- E. FUBINI *L'Estetica musicale dal Settecento ad oggi* Einaudi, Torino 1968.
- E. FUBINI *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* Einaudi, Torino 1973.
- E. FUBINI *L'Estetica musicale dall'antichità al Settecento* Einaudi, Torino 1976.
- E. FUBINI *La musica nella tradizione ebraica* Einaudi, Torino 1994.
- D. GABOR *Theory of communication* 'Journal Institut Electric Enginery' vol. 93, 1946.
- D. GABOR *Acoustical Quanta and the Theory of Hearing* 'Nature' vol. 159, 1947.
- L. GALLIANO (a cura di) *Le 'Sequenze' per strumento solo*, parte terza di E. RESTAGNO *Berio* EDT, Torino 1995.
- G. GAVAZZENI *Quaderno del musicista* Studio Tesi, Pordenone 1988.
- A. GENTILUCCI *Musica Elettronica* Feltrinelli, Milano 1975.
- L. GERNET *Anthropologie de la Grèce antique* PUF, Paris 1968.
- L. GERNET *Choses visibles et choses invisibles* 'Revue Philosophique', 1956.

- F. GERVASI *L'etnomusicologia, l'estetica e il pregiudizio funzionalista* 'SuonoSonda' 8, 2009.
- G. GETTO *Poeti, critici e cose varie del Novecento* La Nuova Italia, Firenze 1953.
- J. GLEICK *Caos* Penguin, New York 1987, trad. it. BUR, Milano 1989.
- J. M. GRAY *Multidimensional perceptual scaling of musical timbres* 'Journal of Acoustical Society of America' vol 61, 5 1977.
- A. GERZSO *Entretien avec Ilya Prigogine* 'Résonance' n° 9, ottobre 1995.
- J. W. GOETHE *Faust – Urfaust* trad. it. (Chiusano - Casalegno) Garzanti, Milano 1994 (1999).
- A. GOLÉA *Rencontres avec Oliver Messiaen* Juilliard, Paris 1960.
- N. GOODMAN *Languages of Art* Hackett, Indianapolis 1976, trad. it. EST, Milano 1998.
- G. GRISEY *La musique: le devenir des sons* 'Darmstaedter Beitrage zur Neue Musik' XIX, Darmstadt 1984 (2000).
- G. GRISEY *Tempus ex machina. Réflexion d'un compositeur sur le temps musical* 'Entretemps' n.8, settembre, 1989.
- G. GRISEY *Ecrits: ou l'invention de la musique spectrale* (Lelong) Editions MF Éditions, Paris 2008.
- D. GRISONI (a cura di) *Politiques de la philosophie* Grasset, Paris 1976, trad. it. Sellerio, Palermo 1979.
- G. GRUBER *Mozart und die Nachwelt* Residenz, Salzburg und Wien 1985, trad. it. Einaudi, Torino 1987.
- J. DE GROCHEO *Ars Musicae* Medieval Institute Publications, Cambridge 2011.
- M. GUEROULT *Leibniz, Dynamique et Métaphysique* Aubier-Montaigne, Paris 1967.
- R. HAASE *Leibniz und die Musik: Ein Beitrag zur Geschichte der harmonikalen Symbolik* Eckhardt, Hommerich 1963.
- A. HÁBA *Harmonické Zàklady Ctvttònové soustavy* Suprapon, Praha, trad. it. Devega, Milano 1984.
- H. HALBREICH *O. Maessiaen* Fayard, Paris 1980.
- C. HAMM *Music in the New Word* Northon & Co.1983, trad. it. Ricordi, Milano 1983.
- E. HANSLICK *Vom Musicalisch-Schönen* Barth, Leipzig 1854, trad. it. Giunti-Martello, Firenze 1945.
- J. HARVEY *Réflexions sur la composition* in 'Resonance' 13 marzo 1998.
- M. HAUPTMANN *Die Natur der Harmonik und Metrik* Moritz, Leipzig 1853.
- M. HEIDEGGER *Denkerfahrten 1910-1976* Klostermann Frankfurt 1983, trad. it. R. CELADA – BALLANDI, D. VENTURELLI *Etica e destino* Melangolo, Genova 1997.
- M. HEIDEGGER *Sein und Zeit*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen 1927, trad. it. Longanesi, Milano 2005.

- S. HENZE e D. COOPER *Fractal Characteristics of the Fourier Spectra of Recordings of Musical Compositions*
Department of Music, University of Leeds, Leeds, LS2.S, United Kindom.
- J.-L. HERVÉ *Dans la vertige de la durée (Vortex temporum de Gérard Grisey)* Cahier d'analyse, L'itinéraire/
L'Harmattan, "Musique et musicologie: les dialogues" 2001.
- R. HIGHFIELD – P. COVENEY *La freccia del tempo* Rizzoli, Milano 1991.
- J. HILLMAN *An essay on Pan* Hillman 1972, trad. it. Adelphi, Milano 1977.
- J. HILLMAN *The Dream and the Underword* Hillman 1979, trad. it. Saggiatore, Milano 1996.
- J. HILLMAN *Healing fiction* Hillman 1983, trad. it. Cortina, Milano 1984.
- G. W. F. HEGEL *Ästhetik* Aufbau-Verlag, Berlin 1955 trad. it. Feltrinelli, Milano 1963.
- G. W. F. HEGEL *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie in Gesammelte Werke* Hamburg 1992, trad. it. La
Nuova Italia, Firenze 1930.
- G. W. F. HEGEL *Enzyklopaedie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1917 - 1830)*, Jubiläumausgabe,
Vol. VI, (Glockner) Frommann 1968, trad. it. Biblioteca Cappelli, Bologna 1985.
- W. HEISENBERG *Physics and Philosophy* George Allen & Unwin, Heisenberg 1958, trad. it. Est, Milano 1998.
- H. VON HELMHOLTZ *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*
Friedrich Vieweg, Braunschweig 1863.
- H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS *Briefwechsel* Atlantis Zürich-Freiburg 1960, trad. it. Adelphi, Milano
1993.
- H. VON HOFMANNSTHAL *Il poeta e il nostro tempo* in H. VON HOFMANNSTHAL *L'ignoto che appare* Adelphi,
Milano 1991.
- H. VON HOFMANNSTHAL *Ein Brief* (1901) in 'Der Tag' Berlin 1902, trad. it. BURm Milano (1974) 1985.
- H. VON HOFMANNSTHAL *Il centenario di Mozart a Salisburgo* in H. VON HOFMANNSTHAL *L'ignoto che
appare* Adelphi, Milano 1991.
- H. VON HOFMANNSTHAL *Singspiele e opere di Goethe* in H. VON HOFMANNSTHAL *L'ignoto che appare*
Adelphi, Milano, 1991.
- H. VON HOFMANNSTHAL *Il dialogo su poesie* in H. VON HOFMANNSTHAL *L'ignoto che appare* Adelphi,
Milano 1991.
- F. HÖLDERLIN *Sul tragico* Feltrinelli, Milano 1989.

- F. HÖLDERLIN *Le liriche* (Mandrizzato) Adelphi, Milano 1977.
- J.-M. HOENE-WRONSKI *Philosophie de la Technie algorithmique* Paris 1815.
- J.-M. HOENE-WRONSKI *Messianisme ou réforme absolue du savoir humain* Firmin-Didot frères, Paris 1847.
- E. HUSSERL *Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstsein* (1893-1917), R. Boehm, 'Husserliana' X, Martinus Nijhoff, The Hague, Hollande 1966, trad. it. Franco Angeli 1998.
- E. HUSSERL *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneres Zeitbewusstsein* Niemeyer Verlag, Tübingen 1928 (1980) trad. it. Angeli, Milano 1981.
- E. HUSSERL *Ideen zur einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie* Ernst Buch, 'Husserliana' III M. Nijhoff, Den Haag 1965, trad. it. Einaudi, Torino 1950-65.
- W. KANDINSKIJ *Über das Geistige in der Kunst* München 1912, trad. it. SE, Milano 1996.
- I. KANT *Monadologia phisica* trad. it. in *Scritti precritici* Laterza, Bari 1953.
- I. KANT *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen* 1763, trad. it. *Scritti precritici* volume I, Laterza, Roma-Bari 1953.
- I. KANT *Kritik der reiner Vernunft* trad. it. Laterza, Bari 1969.
- I. KANT *Epistolario filosofico 1761-1800* Melangolo, Genova 1990.
- I. KANT *Kritik der Urteilskraft* trad. it. (Gargiulo) Laterza Roma-Bari 2002.
- J. KERMAN *Opera as Drama* University California 1988, trad. it. Einaudi, Torino 1990.
- S. KERN *The Culture of Time and Space 1880-1918* Cambridge Mass. 1983, trad. it. Mulino, Bologna 1988.
- H. KLEIST (von) *Über das Marionettentheater* 1810, trad. it. Feltrinelli, Milano.
- W. KOEHLER *The Place of Value in a Word of Facts* Liveright, New York 1938, trad. it. Giunti, Firenze 1969.
- D. KRAMER *The Time of Music New Meanings, New Temporalities, New Listering Strategies* Schirmer Books, New York 1988.
- E. KRENEK *Per il centenario della nascita di Webern* in DE INCONTRERA *Come'era dolce il profumo del tiglio de Teatro Comunale di Monfalcone* 1988, trad. da H. K. METZGER, R. RIEHN *A. Webern Text+Kritik*, München 1984.
- E. KURTH *Musikpsychologie* Hesse, Berlin 1931.

- M. IMBERTY *Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique* in 'SV' 13 1976.
- M. IMBERTY *Suoni Emozioni Significati* CLUEB, Bologna 1985.
- M. IMBERTY *Les écriture du temps* Bordas, Paris 1981, trad. it. Ricordi, Milano 1990.
- G. ISRAEL *La sapienza del nulla* in CUEN (a cura di) *Zero e infinito* Cuen, Napoli 1999.
- C. E. IVES *Essays Before a Sonata* W. W. Norton & Co., New York 1970, trad. it. Marsilio, Venezia 1997.
- R. JAKOBSON *Six leçons sur le son et le sens* in *Selected Writings VIII* 1942, trad. it. Saggiatore, Milano 1978.
- R. JAKOBSON *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique* Jakobson 1974, trad. it. in *Lo sviluppo della semiotica* Bompiani, Milano 1978.
- R. JAKOBSON *Poesia della grammatica e grammatica della poesia* in *Poetica e Poesia* Einaudi, Torino 1985.
- W. JAEGER *Die Theologie der fruehen grichischen Denker* W. Kohlhammer, Stuttgart 1953, trad. it. La Nuova Italia Firenze 1982.
- W. JAMES *The Perception of Time* in 'Journal of Speculative Philosophy', 20, 1886
- V. JANKÉLÉVITCH *Debussy et le mystere* Balconière, Neichatel 1949, trad. it. Mulino, Bologna 1991.
- S. JAROCINSKI *Debussy, impressionisme et symbolisme* Éditions du Seuil, Paris 1970, trad. it. Discanto, Fiesole 1980.
- G. JONKE *Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod* Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1996, trad. it. Meridiano Zero, Padova 2002.
- C. J. JUNG *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge* (1952) da *Gesammelte Werke* Edition C. G. Jung, Patmos Verlag, Ostfildern, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- E. JÜNGER *An der Zeitmauer* Klett, Stuttgart 1981, trad. it. Adelphi, Milano 2000.
- J. LACAN (a cura di) *Scilicet 1,2/3,4* Éditions du Seuil, Paris 1968-1973, trad. it. Feltrinelli, Milano 1977.
- J. LACHELIER *Du fondement de l'induction* (1871) Agorà, Paris 1993.
- V. LAMPER, L. SOMFAI, E. W. LAMPERT, J. NOBLE *Strawinsky, Bartok*, da *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press Ltd., London 1980, trad. it. Ricordi, Milano 1995.
- S. LANGER *Feeling and Form* Scribner, New York 1953, trad. it. Feltrinelli, Milano 1965.
- A. LASKE *Composition Theory* 'Interface Journal' 20 3-4, Amsterdam 1990.

- G. W. LEIBNIZ *Katalog der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek* (G. Ruppelt e altri) Verlag G. W. Leibniz Bibliothek, Hannover [gwlb.de].
- G. W. LEIBNIZ *Monadologia* (Cariati) Rusconi, Milano 1997.
- G. W. LEIBNIZ *Epistolae ad diversos* (Kortholt) Breitkopf, Leipzig 1738-1742.
- G. W. LEIBNIZ *Opuscles et fragments inédits* (Couturat) Olms (1903), ristampa di Hildesheim 1966 (1988).
- G. W. LEIBNIZ *De la production des choses*, in *Opuscles philosophiques choisis* (Scherker) Vrin, Paris 1966.
- G. W. LEIBNIZ *Saggi filosofici e lettere* (Mathieu), Laterza, Bari 1963.
- G. W. LEIBNIZ *Teodicea* (Cariati) Rizzoli, Milano 1993.
- G. W. LEIBNIZ *De veritatibus primis* trad. it. in G. W. LEIBNIZ *Scritti di logica* (Barone) Laterza, Roma Bari 1992.
- G. W. LEIBNIZ *Epistolario Leibniz-Clarke* (1715-16) in *Scritti Filosofici I* (D. O. Bianca), UTET, Torino 1968.
- G. W. LEIBNIZ *Principi razionali della natura e della grazia* in *Monadologia* (Cariati) Rusconi, Milano 1997.
- G. W. LEIBNIZ *Discours de Métaphysique et correspondance avec Arnaud* (G. Le Roy), Vrin, Paris 1993.
- G. W. LEIBNIZ *Dissertatio de Arte combinatoria* in *Scritti di logica* (Barone), Zanichelli, Bologna 1992.
- G. W. LEIBNIZ *Historia et origo Calculi Differenzialis* (Gerardt) 1846, Hahn [University of Michigan Library].
- G. W. LEIBNIZ *Leibniz a Arnauld* 14 VII 1686, da *Oeuvres choisies* (Prenant) Garnier, Paris 1940.
- G. W. LEIBNIZ *Nouveaux essais sur l'entendement humain* trad. it. (Cecchi) Laterza, Roma Bari 1988.
- R. LEIBOWITZ *B. Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine* in 'Les temps Modernes' II ottobre Paris 1947.
- R. LEIBOWITZ *Introduction a la musique de douze sons* L'Arché, Paris 1949.
- E. LEIPPS *Acoustique et Musique* PUF, Paris 1971.
- G. LELONG *Révolutions sonores da Mallarmé à la musique spectrale* Editions MF, Paris 2014.
- G. LEOPARDI *Tutte le opere* (Felici - Trevi) Newton, Milano 1997.
- D. LERNER (a cura di) *Qualità e quantità e altre categorie della scienza* Boringhieri, Torino 1971.
- E. LEVINAS *Le Temps et l'Autre* (1948) oggi per PUF, Paris 2014, trad. it. Il Melangolo, Genova 1987.
- C. LÉVI-STRAUSS *Le cru et le cuit* Plon, Paris 1964, trad. it. Saggiatore, Milano 1966.
- G. LIGETI *Compt rendu de mon travail* nel fascicolo al cofanetto Wergo 60095.
- G. LIGETI *Wandlungen in der musicalische Form 'Die Reihe'* 7 1960, trad. it. RESTAGNO (a cura di) Ligeti EDT, Torino 1985.

- G. LIGETI *La mia posizione di compositore oggi* in RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985.
- E. LISCIANI-PETRINI *Il suono incrinato* Einaudi, Torino 2001.
- E. LOCKSPEISER *Debussy. His life and mind* Cambridge University Press 1978, trad. it. Rusconi, Milano 1983.
- D. LOMBARDI *Il suono veloce* Ricordi, Milano 1996.
- K. LÖWITH *Von Hegel zu Nietzsche* Europa, Zurigo 1941, trad. it. Einaudi, Torino 1949.
- E. LUCIE-SMITH *Arte Oggi* Mondadori Kondansha Ltd., Tokyo 1976.
- G. LUKACS *Die Seele und die Formen* F. Janossy, Budapest 1910, trad. it. SE, Milano 1991.
- G. LUKACS *Esztétikai Kultúra* F. Janossy, Budapest 1912, trad. it. Newton Compton, Milano 1977.
- G. LUKACS *Geschichte und Klassen-bewusstsein* Malik-Verlag, Berlin 1923, trad. it. SugarCo, Milano 1978.
- A. LUPPI *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz* Franco Angeli, Milano 1989.
- Y. MABIN – C. DESCAMPS (a cura di) *Philosophie contemporaine en France* ADPF, Paris 1994.
- R. MAGGIORI *Dagognet, l'homme qui fait parler les cailloux* Liberation, Paris 1998.
- L. MAGNANI *Introduzione alla new logic. Logica, filosofia, cognizione* Melangolo, Genova 2013.
- C. MAGRIS *Prefazione a Lieder* (a cura di V. M. Piazza) Vallardi Garzanti, Milano 1982.
- C. MAGRIS *L'anello di Clarisse* Einaudi, Torino 1984.
- C. MAGRIS *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandlos* in H.von Hofmannsthal *Una lettera* Einaudi, Torino 1984².
- C. MAGRIS *H.von Hofmannsthal 'Erlebnis'* in CHIARLONE (a cura di) *Poesia tedesca del Novecento* Einaudi, Torino 1990, poi in C. MAGRIS *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandlos* in H.von Hofmannsthal *Una lettera* Einaudi, Torino 1984.
- S. MALLARMÉ *Correspondance 1862-1871* Gallimard, Paris 1959.
- S. MALLARMÉ *La musique et les lettres* in *Poésies* Bookking Int., Paris 1993.
- L. MANFRIN *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro: la teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, "De musica", VIII (2003) <http://users.unimi.it/%7Egpiiana/demus.htm>.
- T. MANN *Zauberberg* S. Fischer Verlag, Berlin 1924, trad. it. (Giacchetti, Sorteni) Dall'oglio, Milano 1965.
- T. MANN *Doktor Faustus* Bermann-Fischer Stockholm, 1947, trad. it. Mondadori, Milano 1949.
- G. MANZONI *A. Shoenberg. L'uomo, l'opera, i testi musicali* Ricordi Milano 1975.

- G. MANZONI *Prefazione* a E. Varèse *Écrits Bourgois*, Paris 1983, trad. it. Ricordi, Milano 1985.
- G. MARRAMAIO *Potere e secolarizzazione* Editori Riuniti, Roma 1985.
- G. MARRAMAIO *Minima temporalia* Saggiatore, Milano 1990.
- G. MARRAMAIO *Kairós. Apologia del tempo debito* Saggiatore, Milano 1992.
- R. MARTINELLI *Musica e natura* III Unicopli, Milano 1999.
- I. MARTINENGO *John Cage Dopo di me il diluvio (?)* Emme, Milano 1978.
- V. MATHIEU *Introduzione a Leibniz* Laterza, Roma-Bari 1991
- W. MATHIEU *La voce, la musica, il demoniaco* Spirali, Milano 1983
- P. D. MACLEAN *Evoluzione del cervello e comportamento umano* Einaudi, Torino 1984
- F. MASINI *Gli schiavi di Efesto* Studio Tesi, Pordenone 1981.
- M. MAURIZI *Adorno e il tempo del non-identico* Jaca Book 2004.
- J. MC DOWELL *Mind and Word* 1996 Harvard 1996, trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- J. MC TAGGART *The Unreality of Time* in 'Mind' 18 (1908), trad. it. Rizzoli, Milano 2006.
- O. MESSIAEN *Traité de rythme, couleur et ornithologie* Leduc, Paris 1994.
- W. MELLERS *Music in a New Found Land* Barrie and Rockliff, London trad. it. Einaudi, Torino 1975.
- A. MELCHIORRE *Il labirinti di Ferneyhough* in A. MELCHIORRE (a cura di) *Ferneyhough* 'I quaderni della civica scuola di Musica' numero 10, Milano 1984.
- A. MELCHIORRE (a cura di) *Ferneyhough* 'I quaderni della civica scuola di Musica' numero 10, Milano 1984².
- L. B. MEYER *Emotion and Meaning in Music* Chicago, Chicago-London 1956, trad. it. Mulino, Bologna 1984.
- O. MEO *La 'missione del dotto' secondo Merleau-Ponty: filosofia e scienza come 'linguaggi'* 'Filosofia Religione Nichilismo' Morano, Genova 1988.
- O. MEO *Il Contesto* Angeli, Milano 1991.
- O. MEO *Metamorfosi del bello: da Platone al trash* in *Poesia e Nichilismo* Melangolo, Genova 1998.
- O. MEO *Osservazioni sulla teoria leibniziana dello spazio* 'Epistemologia' XXI 1998².
- O. MEO *Kantiana minora vel rariora* Melangolo, Genova 2000.
- O. MEO *Mondi possibili* Melangolo, Genova 2002.
- O. MEO *"Un'arte celata nel profondo..." Gli aspetti semiotici del pensiero di Kant* Il Melangolo, Genova 2004.
- O. MEO *Questioni di filosofia dello stile* Il nuovo Melangolo, Genova 2008.

- M. MERLEAU-PONTY *Phenomenologie de la Perception* Gallimard, Paris 1945, trad. it. Saggiatore, Milano 1965.
- M. MERLAU-PONTY *L'oeil et l'esprit* Gallimard, Paris 1964, trad. it. SE, Milano 1989.
- M. MERLEAU PONTY *Le visible et l'invisible* Gallimard, Paris 1964², trad. it. Bompiani, Milano 1994.
- H. K. METZGER (a cura di) *A. Schoenberg Text+Kritik*, München 1980.
- H. K. METZGER *Il "Quartetto" del 1905 di Webern* in A. COLLISANI (a cura di) *Comporre Arcano* Sellerio, Palermo 1985.
- G. MIHAUD *Les philosophes géomètres de la Grèce: Platon et ses prédécessurs* Alcan, Paris 1900.
- M. MILA *L'arte di B. Bartok* Einaudi, Torino 1998.
- F. MINAZZI (a cura di) *L'oggettività della conoscenza scientifica* Angeli, Milano 1996.
- L. MITTNER *Storia della letteratura tedesca* Einaudi, Torino 2002.
- H. MOLDENHAUER *The Death of Anton Webern. A drama in documents* A. A. Knopf, New York 1961.
- A. MOLES *Les musiques expérimentales* Bourgois, Paris 1960.
- J. MOLINO *Le single musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Acta Sud, INA, 2009.
- P. MONTANI – M. PRAMPOLINI (a cura di) *R. Jakobson* Editori Riuniti, Roma 1990.
- G. MORELLI *Terza pratica: Nono e la relazione compositiva memoria/oblio* in E. RESTAGNO *Nono* EDT, Torino 1987.
- M. MUCCI *Il delirio di Cassandra 'Sonus' 17 Anno 9 Nr. 1-2-3*, 1997.
- C. MUGLER *Platon et la recherche et la recherche mathématique de son époque* Bekhoven, Naarden 1969.
- M. MUGNAI *Astrazione e realtà* Feltrinelli, Milano 1976.
- T. MURAIL *La Révolution des Sons Complexes* 'Darmstaedter Beitrage zur Neue Musik' XVIII, 1980.
- T. MURAIL *Spectres et lutins* 'Darmstaedter Beitrage zur Neuen Musik' XIX, 1984.
- R. MUSIL *Vereinigungen. Zwei Erzählungen* (1911) trad. it. (Spagnoletti) Newton Compton 1974, 1991.
- N. NAGLER *Restaurazione e progresso* in C. DE INCONTRERA (a cura di) *Come era dolce il profumo del tiglio* Teatro Comunale Monfalcone 1988, da H. K. METZGER *A. Schoenberg Text+Kritik*, München 1980.
- J.-L. NANCY *À l'écoute* Éditions Galiée 2002, trad. it. Cortina, Milano 2004.
- E. NAPOLITANO *"Lontano" e il problema del tempo* in E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* Torino 1985.

- E. NAPOLITANO *Dalla totalità dispersa del 'Requiem' alla coralità senza speranza di 'Lux aeterna'*
in E. RESTAGNO *Ligeti* EDT, Torino 1985².
- J.- J. NATTIEZ *Proust musicien* Bourgois Editeur, Paris 1984, trad. it. Sellerio, Palermo 1992.
- J.- J. NATTIEZ *Il discorso musicale* PBE, Torino 1987.
- J.- J. NATTIEZ *Musicologia generale e semiologia* Union générale d'édition, Paris 1987, trad. it. Einaudi, Torino 1989.
- J.- J. NATTIEZ *Wagner androgino* C.Bourgois, Paris 1990, trad. it. Torino 1997.
- J. - J. NATTIEZ (a cura di) *Enciclopedia della Musica* Einaudi, Torino 2001.
- J.- J. NATTIEZ *La musica dell'avvenire* in *Il Novecento* (I) da J. - J. NATTIEZ (a cura di) *Enciclopedia della Musica* Einaudi, Torino 2001².
- J.- J. NATTIEZ *Le combat de Chronos et d'Orphée* Bourgois 1993, trad. it. PBE, Torino 2004.
- J. NEEDHAM *Science and Civilisation in China* III Cambirdge University Press 1959, trad. it. Einaudi, Torino 1985.
- O. NEUGEBAUER *The Exact Sciences in Antiquity* Dover, NewYork 1957.
- J. NOBLE, E. W. LAMPERT *Strawnsky, Bartok* da *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Macmillan Press Ltd. London 1980, trad. it. Ricordi, Milano 1995.
- L. NONO, M. CACCIARI, M.BETRAGLIA *Verso Prometeo* Ricordi, Milano 1984.
- L. NONO *Presenza storica nella musica d'oggi* in E. RESTAGNO (a cura di) *Nono* EDT, Torino 1987.
- H. F. OLSON *Music, physics and engineering* Dover, New York 1967
- A. ORCALLI *Fenomenologia della musica sperimentale* Sonus, Pescara 1993.
- A. ORCALLI *La ricerca timbrica nella semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez* Leo Olschki, Firenze 1995.
- A. ORCALLI *Stanze inesplorate dell'armonia* Guerini, Milano 1996.
- A. ORCALLI *Tempo/Energia nel pensiero musicale del Novecento* in 'Aisthesis'. Rivista on-line del Seminario permanente di Estetica, Anno VI, Firenze 2013.
- F. ORILIA *Filosofia del tempo. Il dibattito contemporaneo* Carrocci, Roma 2012.
- D. OSMOND-SMITH *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* The Royal Association Monographs, Routledge 1985, trad. it. PBE, Torino 1994.

- E. PACI *La natura e il culto dell'io 'Aut-aut'* 34 1956.
- E. PACI *Tempo e relazione* Saggiatore, Milano 1965.
- J. PASLER *Hugues Dufourt's "Manifesto of the music of our time": narrative without history in L'Afrique e L'Asie d'après Tiepolo* in musicweb.ucsd/~jpasler: Pasler-Dufourt 2011(2)
- E. PASQUINELLI *Presocratici* Einaudi, Torino 1976.
- P. PETAZZI *Percorsi viennesi e altro novecento* Sonus, Pescara 1997.
- P. PETAZZI *Le sinfonie di Mahler* Marsilio, Venezia 1998.
- J. PETITOT-COCORDA *Morphogenèse du sens* PUF, Paris 1985, trad. it. Bompiani, Milano 1990.
- J. PETITOT-COCORDA *Paradigme catastrophique et perception categorielle* 'Recherches sémiotiques Semiotic inquiry' 3, 3 1996.
- J. PETITOT-COCORDA *La costituzione trascendentale delle ontologie regionali* in F. MINAZZI (a cura di) *L'oggettività della conoscenza scientifica* Angeli, Milano 1996².
- A. PETTERLINI *Il ruolo del tempo nel movimento del pensiero schellinghiano* in RUGGIU (a cura di) *Il tempo in questione* Guerini, Milano 1997.
- G. PIANA *Filosofia della musica* Guerini, Milano 1991.
- R. PIERANTONI *Forma fluens* Bollati Boringheri, Torino 1987
- PLATONE *Opere* (Reale) Rusconi, Milano 1993.
- PLATONE *Timeo* (Fronterotta) Rizzoli, Milano 2003.
- PLATONE *Fedro* (Guzzo) Mursia, Milano 1984.
- PLATONE *Filebo* (Migliori) Bompiani, Milano 2000.
- PLATONE
- PLATONE
- E. A. POE *The Philosophy of Composition*, Graham, Philadelphia 1846.
- H. POINCARÉ *Il valore della scienza* La Nuova Italia, Firenze 1994
- W. POLE *The Philosophy of Music* Trübner, London 1879.
- E. POUND *Treatise on Harmony* Three Mountains, Paris 1924, trad. it. Passigli, Firenze 1988
- F. K. PRIEBERG *Musica ex machina* Ulstein, Berlin-Frankfurt-Wien 1960, trad. it. Einaudi, Torino 1962

- I. PRIGOGINE I. STENGERS *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science* Prigogine Stengers, Paris 1979,
trad. it. Longanesi Milano 1979
- M. PROUST *À la recherche du temps perdu* Gallimard, Paris 1954, trad. it. (Bongiovanni Bertini) Einaudi, Milano
1978.
- F. PULCINI *Continuum* in E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985
- H. POUSSEUR (a cura di) *La musica elettronica* Feltrinelli, Milano 1976.
- P. REPETTO *Il sogno di Pan* Melangolo, Genova 2000.
- E. RESTAGNO *Eclissi dell'Avanguardia: esperienze in divenire 1960-1990* in *The New Oxford History of Music*
Oxford University Press 1974, trad. it. Feltrinelli, Garzanti Milano 1992.
- E. RESTAGNO *Fluttuazioni dell'idea del nuovo* in *The New Oxford History of Music* Oxford University Press 1974,
trad. it. Feltrinelli, Garzanti Milano 1992.
- E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985.
- E. RESTAGNO (a cura di) *Nono* EDT, Torino 1987.
- E. RESTAGNO (a cura di) *Xenakis* EDT Torino 1988.
- E. RESTAGNO (a cura di) *Carter* EDT, Torino 1989.
- E. RESTAGNO (a cura di) *Berio* EDT, Torino 1995.
- E. RESTAGNO *Strutture temporali nella musica di B. Bartok* in A. QUATTROCCHI (a cura di) *Novecento. Studi in
onore di A. Panni* EDT, Torino, 1996.
- J. REYLEIGH *The Theory of sound* Dover, New York 1945.
- P. RICOEUR *Temps et récit* Éditions du Seuil, Paris 1985, trad. it. Jaca Book, Milano 1988.
- A. L. RINGER *A. Schoenberg and the prophetic Image in Music* in 'Journal of the A. Schoenberg Institute' 1967.
- A. L. RINGER *A. Schoenberg, the Composer as jew* Clarendon, Press Oxford 1990.
- L. RIOTTE, in *Organizzazione del tempo intorno alla serie, da Webern a Boulez* 'Sonus' 17 Anno IX n°1-2-3,
Pescara.
- O. RIESEMANN (VON) *Promethische Phantasien* Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924.
- A. L. RINGER *L'immagine profetica in musica*, in BORIO (a cura di) *Schönberg* Mulino, Bologna 1999.
- J. C. RISSET - M. MATHEWS *Analysis of musical instrument tones* in 'Physics Today' vol .22, 1969.

- E. ROHDE *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube* J. C. M. Mohr, Freiburg 1890-1894, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1982.
- L. ROGNONI *Fenomenologia della musica radicale* Garzanti, Milano 1974.
- L. ROGNONI *La scuola musicale di Vienna* Einaudi, Torino 1974².
- L. ROSCIONI *La disarmonia prestabilita* Einaudi, Torino 1975.
- A. ROSS *The Rest is Noise* Farrar, Straus and Giroux 2009, trad. it. Bompiani, Milano 2001.
- W. RUDZINSKI *Il ritmo musicale* LMI, Milano 1993.
- L. RUGGIU (a cura di) *Il tempo in questione* Guerini, Milano 1997.
- L. RUGGIU *Il tempo 'un'ostinata illusione'?* In L. RUGGIU (a cura di) *Il tempo in questione* Guerrini e Associati, Milano 1997.
- L. RUGGIU (a cura di) *Filosofia del tempo* Mondadori, Milano 1998.
- B. RUSSELL *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz* Cambridge 1900, trad. it. Longanesi, Milano 1971.
- B. RUSSELL *On the experience of Time*, 'The Monist' 25, 1915.
- E. SALVANESCHI e C. ANGELINO *Anapausis e noia in Synkrisis b'* Melangolo, Genova 1983.
- E. SANGUINETI *Tra Liberty e Crepuscolarismo* Mursia, Firenze 1977.
- E. SANGUINETI *La missione del critico* Marietti, Genova 1985.
- E. SANGUINETI *La messa in scena della parola* in RESTAGNO (a cura di) *Berio* EDT, Torino 1995.
- V. SANTOLI *Letteratura tedesca moderna* Rizzoli, Milano 1993.
- J.-P. SARTRE *Critique de la raison dialectique* Gallimard, Paris 1960, trad. it. Saggiatore, Milano 1963.
- P. SCHAEFFER *Traité des objets musicaux* Bourgois, Paris 1966.
- F. W. J. SCHELLING *Philosophie der Kunst in Sämmtliche Werke* (V) Augsburg-Stuttgart 1859.
- F. W. J. SCHELLING *Sistema dell'idealismo trascendentale* in 'Werke' Munchen 1927-1959, trad. it. Laterza, Roma Bari 1990.
- R. SHERLAW-JOHNSON *Olivier Messiaen* Dent, London 1975.
- V. SCHERLISS *A. Berg in Selbzeugnissen und Bilddokumenten* Rowohlt Taschenbuch Reinbek, Hamburg 1975, trad. it. Discanto Fiesole 1981.
- B. DE SCHLOEZER *Nota su B. Bartok* 'Rassegna Musicale' aprile 1948.

- A. SCHOENBERG *Harmonielehre* Universal, Wien 1922, trad. it. EST, Milano 1997.
- A. SCHOENBERG *Prefazione a A. WEBERN Sechs Bagatellen* Universal, Wien 1924.
- A. SCHOENBERG *Tonality and Form* 'Pacific Coast Musician', New York 1935.
- A. SCHOENBERG *Style and Idea* Philosophical Library New York 1950, trad. it. Rusconi e Paolazzi, Milano 1960.
- A. SCHOENBERG *Briefe* Schödt Söhne, Mainz 1958, trad. It. La Nuova Italia, Firenze 1969.
- A. SCHOENBERG *Analisi e pratica musicale* Einaudi, Torino 1974.
- A. SCHOPENHAUER *Parerga und Paralipomena* trad. it. (Colli - Carpitella) Adelphi, Milano 1981.
- C. E. SCHORSKE *Fin-de-Siècle Vienna* A.Knopf Inc. 1961, trad. it. Bompiani, Milano 1981.
- S. SCIARRINO *Le figure della musica* Ricordi, Milano 1998.
- A. SERRAVEZZA *Musica e scienza nell'età del positivismo* Mulino, Bologna 1996.
- A. SERRAVEZZA *La teoria del ritmo nell'opera di T. Lipps* in 'Musicus Discologus' Macchi Gallucci Simone, Vibo Valenzia 1998.
- M. SERRES *Stima di rotta* in GRISONI (a cura di). *Politiques de la philosophie* Grasset, Paris 1976, trad. it. Sellerio, Palermo 1979.
- M. SERRES *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques* PUF, Paris 1982.
- M. SERRES *Les origines de la géométrie* Tier livre des fondations, Paris 1993, trad. it. Feltrinelli, Milano 1994.
- M. SICHARDT *L'origine del metodo dodecafonico* in BORIO (a cura di) *Schoenberg* Mulino, Bologna 1999.
- G. SIMMEL di *Kant und Goethe* Bard Marquardt, Berlin 1905, trad. it. Ibis, Como Pavia 1995.
- G. SINOPOLI *Alcune riflessioni sui rapporti intercorrenti tra la musica e l'inconscio* in C. DE INCONTRERA (a cura di) *Come era dolce il profumo del tiglio* Teatro comunale di Monfalcone 1988.
- A. SKRJABIN *Notes et réflexions. Carnets inédits* Klincksieck, Paris 1979, trad. it. Studio Tesi, Pordenone 1992.
- J. A. SLOBODA *The musical mind* Oxford University Press, Oxford 1985, trad. it. Mulino, Bologna 1988.
- B. SNELL *Die Entdeckung des Geistes* Claassen, Hamburg 1963 trad. it Einaudi, Torino 1963.
- J. STAROBINSKY *La scoperta della libertà 1700-1789* Éditions d'art Albert Skira, Genève 1964, trad. it. Skira Fabbri 1965.
- J. STAROBINSKY *Portrait de l'artiste en saltimbanque* Flammarion Paris 1983 trad. it. Boringhieri Torino 1984.
- R. STEFAN *Il pensiero musicale di Schoenberg* in G. M. BORIO (a cura di) *A. Schoenberg* Mulino, Bologna 1999.

- V. I. STOICHITA *L'instauration du tableau: mètapeinture à l'aube des Temps Méridiens* - Klincksieck, Paris 1993,
trad. it. Il Saggiatore, Milano 1998.
- K. H. STOCKHAUSEN *Wie die Zeit vergeht...* 'Die Reihe' III (1957), K. H. STOCKHAUSEN *Texte* Dumont, Köln
1975.
- K. H. STOCKHAUSEN *Texte* Dumont, Köln 1975.
- K. H. STOCKHAUSEN *Intervista al genio musicale* Laterza, Milano 1985.
- I. STOIANOVA *Ramificazioni timbriche e forma-movimento* in RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985.
- P. SOUVTCHINSKIJ *La notion du temps e la musique* in 'La Revue Musicale' maggio-giugno 191, 1939.
- R. STRAUSS - H. VON HOFMANNSTHAL *Briefwechsel* Atlantis, Zürich-Freiburg 1960, trad. it. Adelphi, Milano
1993.
- R. STRAUSS *Betrachtungen und Erinnerungen* Atlantis, Zürich 1949, trad. it. EDT, Torino 1991.
- I. STRAVINSKIJ *Poétique musicale* Harvard University, Cambridge Mass. 1942, trad. it. Studio Tesi, Pordenone 1983.
- H. H. STUCKENSCHMIDT *Neue Musik* Suhrkamp Verlag, Berlin 1951, trad. it. Einaudi, Torino 1981.
- H. STUPPNER *Serialità e misticismo in Stimmung di K. Stockhausen* RMI, 1, Milano, 1974.
- P. TANNERY *Du rôle de la musique greque dans le developement de la mathématique pure* Teuber, Leipzig 1902.
- W. TATARKIEWICZ *Storia dell'Estetica* 1960 trad. it. Einaudi, Torino 1984.
- C. TEMPO *San Francisco Polyphony* in RESTAGNO (a cura di) *Ligeti* EDT, Torino 1985.
- THOMSON, D'ARCY W. *On Growth and Form* Bonner, Cambridge University Press, 1917 (1942, 1961)
trad. it. Bollati Boringhieri, Roma Bari 1969 (1992).
- X. TILLIETTE *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel* PUF, Paris.
- T. TONIETTI *Su Berlino* in 'Sonus' 3.1. Pescara 1991.
- G. TREMBLAY *Acoustique et forme chez Varèse* 'Revue Musicale' vol. 6, n° 1, 1985.
- Y. UNO E R. HÜBSCHER *Temporal-Gestalt Segmentation* University of Colorado 1994.
- I. VALENT *La critica del presente nelle Osservazioni filosofiche di Wittgenstein*,
in L. RUGGIU (a cura di) *Il tempo in questione* Guerrini e Associati, Milano 1997.
- P. VALÈRY *Tre dialoghi* (Sereni) Einaudi, Torino 1990.

- P. VALÈRY *Regards sur le monde actuel* in *Oeuvres II* Paris 1977, trad. it. Adelphi, Milano 1994.
- A. VALLE *La notazione musicale. Aspetti semiotici ed estetici* EDT, Torino 2003.
- A. VALLE *Microtensioni* 'SuonoSonda' 1-2-3, 2003-2004.
- E. VARÈSE *Ecrits* Burgois, Paris 1983, trad. it. Ricordi, Milano 1985.
- L. VERDI *A. Skrjabin, tra musica e filosofia* Passigli, Firenze 1991.
- J.-P. VERNANT *Mythe et pensée chez les Grecs* Maspero, Paris 1971, trad. it. Einaudi, Torino 1978.
- M. VEGETTI *Il coltello e lo stilo* Saggiatore, Milano 1996.
- B. VICARIO *Alcuni problemi di psicologia del tempo* in CUEN 'Tessere' (a cura di) *La freccia del tempo* CUEN, Napoli 1997.
- A. VIDOLIN *Dalla musica elettronica alla musica informatica, una prospettiva storica* in 'Tecnomusica' Milano 1989
- A. VIDOLIN *Il suono mobile* in *Con Luigi Nono* (Dorati) Ricordi-Biennale di Venezia 1993.
- G. VINAY *L'America musicale di Charles Ives* Einaudi, Torino 1974.
- VITRUVIO *De Architectura* (Migotto) Studio Tesi, Pordenone 1993.
- S. VIZZARDELLI *Filosofia della musica* Laterza, Roma-Bari 2007.
- R. VLAD *Strawinsky* Einaudi, Torino 1983.
- J. VUILLEMIN *La philosophie de l'algebre* PUF, Paris 1993.
- M. WEBER *Wirtschaft und Gesellschaft* V Mohr, Tübingen 1922, trad. it. Comunità, Milano 1980.
- A. WEBERN *Der Weg zur neuen Musik* Reich Wien 1960, trad. it. Feltrinelli, Milano 1963
- E. WIESEL *La nuit de Minuit* Paris 1958, trad. it. Giuntina, Firenze 1980
- L. WITTGENSTEIN *Philosophische Bemerkungen* Oxford 1964, trad. it. (M. Rosso) Einaudi, Torino 1976.
- A. WELLEK *Musikpsychologie und Musikästhetik* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1963.
- H. WEYL *Symmetry* Princenton University Press, Princenton 1952.
- A. N. WHITEHEAD *Modes of Thought* Mac Millan, New York 1938, trad. it. Saggiatore, Milano 1972.
- A. N. WHITEHEAD *Essays in Science and Philosophy* Mac Millan, New York 1947, trad. it. Bompiani, Milano 1980.
- A. N. WHITEHEAD *Symbolism* Cambridge University Press, Cambridge 1928, trad. it. Cortina, Milano 1998.
- M. A. WOLFFHAL *E. Carter (le opere dal 1946 al 1971)* 'Musica/Realtà' 11, 1983.

- I. XENAKIS *La crise de la musique serielle* in *Gravesaner Blaetter* n°1 1955.
- I. XENAKIS *Sul tempo* in RESTAGNO *Xenakis* EDT, Torino 1988.
- M. A. YESTON *The Stratification of Musical Rhythm* Yale University Press, New Haven 1976.
- A. ZACCARIA RUGGIU *Appendice: Aion, Chronos, Kairos. L'immagine del tempo nel mondo greco e romano*
in RUGGIU (a cura di) *Filosofia del tempo* Mondadori, Milano 1998.
- G. ZÀCCARO *Mahler* Accademia, Milano 1971.
- G. ZÀCCARO *Storia sociale della musica* Newton Compton, Milano 1974.
- S. ZACCHINI *Stravinskij Caos, Nulla, Disincanto* Messaggero, Padova 2002.
- L. ZAGARI *Mitologia del segno vivente* Mulino, Bologna 1985.
- F. ZANATTA *Creazione ex tempore e creazione ab aeterno nel XIII Secolo*
in RUGGIU (a cura di) *Il tempo in questione* Guerini, Milano 1997.
- P. ZELLINI *Breve storia dell'infinito* Adelphi, Milano 1980.
- P. ZELLINI *La ribellione del numero* Adelphi, Milano 1985.
- P. ZELLINI *Gnomon* Adelphi, Milano 1999.
- P. ZELLINI *L'orizzonte che fugge* in CUEN 'Tessere' (a cura di) *Zero e infinito* Cuen, Napoli 1999.
- S. ŽIŽEK *Variations Wagner* Nous, Caen 2010.

INDICE DELLE PARTITURE CITATE

Elenco qui solamente le opere citate relative ai compositori citati nell'indice, rimandando alle bibliografie di opere musicologiche citate per quanto concerne musicisti e opere di riferimento (Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner e via dicendo).

Bartók, Bela

Cantata Profana (...)

Quartetti per quartetto d'archi (...)

Sonata per due pianoforti e percussione (...)

Musica per archi celesta e percussione (...)

Sonate ... (...)

Musiche della notte per pianoforte (...)

Berg, Alban

Lieder (...)

Drei Orchesterstücke op.6 (...)

Lyrische Suite (...)

Lulu (...)

Violinkonzert (...)

Berio, Luciano

Visage (1961)

Thema (omaggio a Joyce) (1958)

Laborintus II (1965)

A-ronne (1975)

Passaggio (1962)

Sequenze

Linea

Circles

Ofanim

Un Re in Ascolto (1983)

Opera (1970)

Storia Vera (1978)

Boulez, Pierre

Le Marteau sans maître (...)

Pli selon pli (...)

Eclat-Multiples (...)

Répons (...)

Structures

Bussotti, Sylvano

The rara Requiem (...)

Cage, John

Music of Changes (1951)

Concert for piano and orchestra ... (1958)

Fontana Mix (...)

Carter, Elliot

String Quartets

Variations for Orchestra (1955)

Double Concerto (1961)

A Symphony of Three Orchestras (1976).

Debussy, Claude

Prélude à l'après-midi d'un faune (1994) per orchestra

Pelléas et Mélisande (1902) **dramma musicale in ...**

Reflets dans l'eau da *Images* (1905) per piano

Children's corner (1908) per piano

Prelude voll. I e II (1909 - 1913) per piano

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé (1913) per **voce e piano**

Boîte à joujoux per piano (1913) per **piano**

Dufourt, Hugues

La mort de Procris pour 12 voix mixtes a cappella - Editions Henry Lemoine, 1986.

L'Heure des Traces pour orchestre de chambre - Editions Henry Lemoine, 1986.

Noche Oscura pour 6 voix d'hommes a cappella - Editions Henry Lemoine, 1991.

Homage a Charles Negre pour ensemble intrumental - Editions Henry Lemoine, 1991

Saturne

L'Afrique d'après Tiepolo

L'Asie d'après Tiepolo

The Water Star ()

Hommages à Charles Negre (1990)

L'espace aux ombres

Ferneyhough, Brian

Coloritura per oboe e piano (1966)

Unity Capsule (1976)

Time and motion study I e II (1971-1977)

Lemma-Icon-Epigram (1981)

Carceri di Invenzione (1982-1986)

Intermedio (1986)

Études Transcendentales (1987)

Grisey, Gérard

Talea, ...

Vortex temporum ..., 1994.

Quatre chants puor franchir le seuil ... 1998.

Modulations

Periods

Espaces Acoustiques

Ives

114 Songs

The Unanswered Question

Three Places in New England,

'Majority'

Quarta Sinfonia

Calcium Light

Three Quartertone pieces,

Concord Sonata

Universe Symphony

Grantchester

Levinas, ...

Clov et Hamm (1973)

Anis et Thésis (1971)

Appels (1974)

La conférence des oiseaux (1985)

Go-gol (1996)

Les Nègres (...)

La Métamorphe (2011)

Ligeti, G...

Ten pieces for wind Quintet ()

Quartetto II (1968).

Apparitions (1959)

Atmosphères (1961)

Lontano (1967)

Requiem (1965)

Lux Aeterna (1966).

Volumina (1962)

Continuum (1968)

Aventures et Nouvelles Aventures (1966)

Le Grand Macabre (1977)

Clouds and Clocks (1973)

Poème Symphonique (1962)

San Francisco Poliphony (1974)

Konzert für Violoncello (1968)

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982)

LIGETI *A Cappella Choral Works* London Sinfonietta Voices in CD SK62305.

Maderna

III Concerto per oboe e orchestra

Quadrivium

Mahler

Nove ...Sinfonie

Prima Sinfonia,

Decima Sinfonia

Nona

Mathews, ...

Music V

Messiaen

Le merle noire,
Réveil des oiseaux,
Oiseaux exotiques,
Catalogue d'oiseaux
Couleurs de la Cité celeste (1963)
Quatuor pour la fin du Temps,
Oiseaux Exotiques
Saint François d'Assise
Modes de valeurs et d'intensités
Turangalila-Symphonie

Mureil

Couleur de Mer (1969)
Allégories (1989-1990)
Attracteurs Etranges (...)
Time and again (1986)
Sogno (2014)
Gondwana (1980)
Désintégrations (1982)
L'esprit des dunes (1993-1994)

Nono

Variazioni Canoniche op.1 (1950)
Diario Polacco '58 (1959),
Intolleranza '60
Fragmente-Stille an Diotima (1980)

La lontananza nostalgica utopica futura (1988)

Prometeo ()

Penderecki

Stabat Mater

Ravel

Deux Mélodie hébraïques

Chansons madécasses

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé

Concerto in sol per piano e orchestra (1929)

La Valse

Valse noble et sentimentale

Histoires naturelles

L'Heure espagnole

L'Enfant et les Sortilèges

Scelsi

Preghiera per un'ombra (1954)

Hurqualia (1959)

Anahit (...)

Schoenberg

Pelléas und Mélisande

Gurre-Lieder

Orchesterstücke op. 16 d

Zwei Gesänge op. 1 (1898)

Streichquartett op. 10 (1908)

Kol Nidre op. 39

Moses und Aron (1932)

Jakobsleiter (1917)

Pierrot Lunaire

op.11

Klanfarbenmelodie dell'op. 16,

String Trio op.45 (1946)

A Survivor from Warsaw (1947)

Sechs kleine klavierstuche op. 19

Sciarrino

L'opera per flauto Ricordi, Milano 1990.

Skrjabin

Poema ekstaza op. 54 (poema dell'estasi)

Sonata n.5 op.53 per pianoforte

Poema ognija: Prometey (poema del fuoco: Prometeo),

dall'op. 61 all'op. 64

Mysterium

Stockhausen

Klavierstücke

Aus den sieben Tagen

Für kommende Zeiten (1968-1970).

Licht (1977-2003),

Gesang der Jünglinge (1956)

Zeitmasse (1956)

Gruppen (1957)

Studie II (1954)

Momente (1961-1965)

Mixtur

Stimmung

Mantra

Hymnen (1967)

Stravinskij

Petruska

Le Sacre du Printemps

Les Noces

Petruška

Le Sacre

Les Noces

Zvesdoliki (1910)

L'histoire du Soldat,

Petruška

Pulcinella

Orpheus

Apollon Musagète

Mass

Symphonie de Psaumes

Strauss

Salome

Elektra

Der Rosenkavalier

Ariadne auf Naxos

Lied come Das Geheimnis

Richard Strauss op. 17 n. 3 per voce e piano, su testo di Schack.

Frau ohne Schatten

Varèse

Poème Électronique

Hyperprism

Ecuatorial

Nocturnal (1961)

Déserts (1954)

Xenakis

Metastasis

Achorripsis

Pithoprakta

ST/4,

ST/10,

ST/48

Polytopes

Nomos Alpha

Kassandra (1987)

Oresteia (1997)

Webern

... in Style and Idea

Sei pezzi per grande orchestra, op.6, 1909-1910 (revisione 1928).

Sei bagatelle per quartetto d'archi, op. 9, Universal, Wien, 1913.

Cinque pezzi per orchestra, op.10 ... , 1911-1913.

Fünf Orchesterstücke di Schoenberg

Cantata per soprano, coro misto e orchestra ..., op.29 (1938-1939).

Cantata per soprano, basso, coro e orchestra ... op. 31 1941-1943.

CENTRI CONSULTABILI

Sui principali musicisti trattati:

- Stravinskij Fondation - Ginevra
- Schenberg Centrum – Vienna
- Bartók Memorial house – Budapest ?
- Debussy
- Ravel
- Skrjabin
- Strauss
- Mahler ... - Vienna
- Ives Society - Talbot MA, Yale University Library
- Alban Berg Stiftung -Vienna
- Webern Institut - Vienna
- Varèse - > Paul Sacher Stiftung - Basilea
- Messiaen - ...
- Carter – Paul Sacher Stiftung - Basilea
- Boulez -
- Xenakis -
- Stockhausen Verlag
- Cage -
- Nono – Fondazione Nono
- Ligeti - ...
- Berio – tempo reale / Verlingeri
- Ferneyough - vivente

*

Sul tempo:

- ISST International Society for the Study of Time : <http://www.studyoftime.org>

*

Su Leibniz:

- Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek waterloostraße 8 30169 Hannover

<http://www.gwlb.de>