

LA RIVISTA ILLUSTRATA DEL  
**MUSEO**  
**TEATRALE**  
ALLA  
**SCALA**



«Il flauto»  
della saggezza

**Il cerchio magico:**  
**Mozart e Jung**

Il «Ballet»  
di Baldassarino

I tesori del Museo:  
*19. Le lucerne*

La meravigliosa  
Opera dei Pupi (2)

Amici del Loggione:  
Musica e spazio

**n.31** dicembre 1995

## Lo spazio dentro la musica

La nostra civiltà, come tutti sanno, misura, tassonomizza, giudica, si interroga, pone metafore ricorrendo alle categorie spaziali. Nel contesto occidentale l'aggettivo «grande» assume sicuramente significati rafforzativi rispetto ad aggettivi quali «buono» o «bello». La metafora si misura sempre a vista d'occhio, mai a portata d'orecchio.

Ribadita questa ovvia premessa, veniamo ai fatti musicali che, come è altrettanto ovvio, si nominano anch'essi con categorie spaziali, laddove gli addetti ai lavori si affrettano però a ribadire – quasi a titolo di giustificazione – che operano in ambito temporale. Sull'altro versante le polarità fonosimboliche della percezione sonora sono inequivocabilmente di natura visivo-spaziale: grande/piccolo, esile/voluminoso, acuminato/tondeggiante, piatto/spigoloso, chiaro/scuro, pesante/leggero, aperto/chiuso... e un'infinità di altre associazioni rimandano a quella dimensione. Siamo propensi a credere che anche molti compositori utilizzano nella composizione tali categorie, in maniera più o meno conscia, ma certamente decisiva. Se l'atto creativo è filiato della percezione del mondo, anche il compositore, in quanto «recettore» di messaggi, tenderà a riflettere modelli simili.

Eviteremo, per circoscrivere l'oggetto in una precisa prospettiva, di approfondire l'argomento nelle sue implicazioni filosofico-fenomenologiche, limitandoci all'aspetto psicoacustico, al legame con la percezione, quindi all'esame di fatti empirici.

Le relazioni fra tempo e spazio hanno sempre sollecitato musicisti e architetti (due categorie che operano con strutture formali simili) nella ricerca di un terreno comune, di una relazione logica.

Si scopre così che i musicisti (al-



Wagner tiene in equilibrio il Festspielhaus (Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth).

cuni più di altri) tendono a pensare spesso anche secondo una logica spaziale e gli architetti anche secondo una logica temporale. La questione sembrerebbe risolta, se non che i due linguaggi poi non s'incontrano: il «tempo» dei musicisti non è quello degli architetti, mentre lo spazio degli architetti non coincide con quello dei musicisti.

Tali categorie – il tempo, lo spazio – non esistono in assoluto nelle espressioni artistiche, ma vengono plasmate, composte volta a volta, dal musicista, dall'architetto, dal pittore. Categorie relative, simulate, virtuali. L'organizzazione del tempo di un montaggio cinematografico, dei moduli di una costruzione, di un brano musicale, di una pubblicità televisiva, non è il medesimo tempo. All'interno di un'espressione sinestesica come il cinema, il ritmo del montaggio visivo non ha con gli altri linguaggi – parola recitata, rumori, musica – una stretta relazione sul piano temporale, e i tentativi hanno solo originato esperimenti curiosi ma di scarso valore estetico. Lo ha capito

benissimo Stanley Kubrick, che nei suoi film ha spesso adoperato «campi lunghi» musicali, che seguono il loro flusso incuranti del mutare degli eventi scenici, che non ubbidiscono alla hollywoodiana *birdy sings music sings*. Come osserva Sergio Miceli, vi sono due generi cinematografici *a latere* che realizzano, nella loro dimensione, un certo equilibrio sinestesico: il film «astratto» e quello d'animazione. Allontanandosi dalla realtà concreta il cinema si avvicina alla musica, lo spazio visivo è più simile allo spazio musicale.

La coincidenza sincronica dei linguaggi dovrebbe garantire la sinestesia, ma il cinema crea artificialmente, *in vitro*, questa simultaneità, che finisce per essere sempre sbilanciata, per un verso, a sfavore di alcune componenti. La sinestesi sinestesica che tutti operiamo abitualmente quando fruiamo un qualsiasi stimolo/messaggio (quando ascoltiamo non cessiamo di vedere, di annusare ecc, come dice Sciarrino) è bilanciata dalla nostra personale attenzione selettiva, e in tale selezione scegliamo ciò che per noi è meglio, quindi la risultante non è soggetta a critiche. La sinestesia ha invece un valore estetico (sembra scontato ma utile ribadirlo) non solo quando ciò che si percepisce con l'orecchio dà un contributo – narrativo o in termini di informazioni – altrettanto complesso di ciò che si percepisce con l'occhio, ma quando le due dimensioni hanno pari dignità estetica, e creano un *tertium genus* impossibile da ottenersi senza il loro concorso. La musica nel cinema spesso «non si nota», perché viene fruita come visione; assorbita dall'occhio, realizza una falsa sinestesia che non ha la coscienza della partecipazione dei sensi, più sul piano dell'ottundimento che della coscienza estetica.

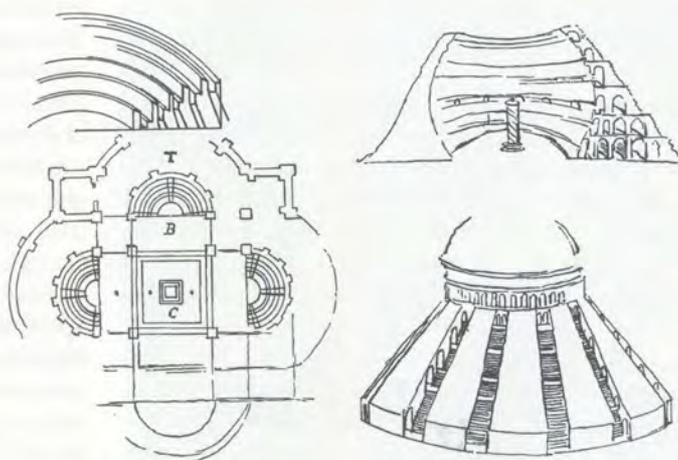
Se la fusione delle arti è sempre

naufregata sul piano estetico (anche nei grandi progetti wagneriani, anche nei rigorosi giochi dadaisti, anche negli splendidi tentativi eisensteiniani), uno dei motivi fondamentali risiede nell'impossibilità di riportare a unità i diversi ordini spazio-temporali dei vari linguaggi (nel caso del teatro di prosa, poi, non c'è neanche la volontà del tentativo, e il «commento sonoro» rimane spesso pura tappezzeria). L'impossibile sinestesia è causata da un asincronismo dello spazio-tempo, un asincronismo sfuggente e non dominabile.



Lo spazio e il tempo, nel fruitore, esistono sempre in funzione di come sono percepiti. E, ancora una volta, è lo spazio la categoria di riferimento. La stessa memoria, che governa e rende possibili le connessioni per attivare la percezione, per collegare un antecedente ad un conseguente, è una categoria spaziale: noi ricordiamo per immagini, immagini sintetiche, fotografiche, riferite a un decorso temporale che può essere anche molto ampio.

Se l'opera musicale è sempre meno autoreferenziale e non coincide solo con il risultato della creazione, ma anche della sua ricezione, delle tracce che lascia in chi la esegue, la interpreta, la ascolta, vediamo che lo spazio assume una dimensione addirittura preponderante. Se non si accetta solo l'interpretazione «autentica» dell'autore, la sua organizzazione temporale – tempo demiurgico del compositore ed elemento linguisticamente preponderante nell'opera – passa in secondo piano, perché non vie-



ne di fatto percepita da chi ascolta. Le composizioni basate su griglie temporali complesse risultano infatti non gradite all'ascoltatore medio, che preferisce quelle opere che hanno un impatto più fisiologico, più concreto, in sostanza più spaziale o più percepibile sensorialmente.

Ma in quanti modi lo spazio può entrare nella musica? Il suono anzitutto abita lo spazio: si pensi che un *si bemolle grave* (ottava -1) di un basso tuba ha una lunghezza d'onda di 11,67 metri; per potere risonare, quindi, ha bisogno di uno spazio almeno di tale lunghezza. Per quasi 12 metri, quindi, le molecole dell'aria subiscono in un unico arco una variazione di pressione, quindi, al primo ostacolo che incontrano, rimbalzano in tutte le possibili direzioni e si espandono per tutto l'ambiente. Prima ancora dell'intervento dell'uomo il suono ingombra lo spazio. Quando Edgar Varèse parla di proiezione del suono nello spazio, il suono è visto come *corpo* che si sposta in uno spazio.

Se si considera poi la dimensione *estetica*, il livello percettivo, ci sono (e ci sono sempre stati) elementi fruiti come strutture spaziali. Tutti sanno che una «forma» spaziale è soggetta a una percezione sintetica, d'insieme, che si fissa nel

nostro cervello fotograficamente, «analiticamente».

In musica c'è stato, per circa due secoli, un elemento che ha assolto in maniera preponderante tale funzione: il tema. Noi percepiamo l'arco totale di un tema fin dai primissimi istanti in cui arriva alle nostre orecchie, come fosse un'immagine. Anche nella

percezione visiva, in fondo, ci basta focalizzare o percepire un elemento per riconoscere l'insieme: l'angolazione di un paio di labbra, il taglio delle ciglia, perfino il riverbero del colore di un'aurora ci fa percepire e riconoscere l'aurora: una sorta di *speed sighting*. Il tema, quindi, viene percepito come «gesto», come linea con una direzione e una evoluzione nello spazio.

Il «riconoscimento», in musica, è sempre istantaneo, quindi spaziale. L'utilizzo dei *Leitmotive* nelle opere wagneriane assolve questa funzione, in particolare nella *Tetralogia*, ciclo in cui Wagner costruisce, fin dalla metafora della nascita dell'universo (attraverso le quinte vuote dell'inizio del *Rheingold*), un alfabeto, quindi un vocabolario, una grammatica e una sintassi vera e propria. Tale sintassi riesce ad articolarsi solo nella *Götterdämmerung*, dopo oltre nove ore di musica – che costituiscono, sul piano «pedagogico», una sorta di apprendistato per l'ascoltatore – con una polifonia di flashback, una sorta di visione simultanea di immagini sonore. Wagner non «inventa» solo il cinema, ma preconizza la multivisione.

L'appropriazione cinematografica della tecnica dei *Leitmotive* è dovuta alla loro valenza percettiva di tipo spaziale: funzionano benissimo come flashback sonoro, intro-

ducono un altro spazio-tempo, in contrasto/sovrapposizione alla scena. Il *Leitmotiv*, per la qualità con cui si imprime come immagine nella memoria, non denota semplicemente, ma connota, mette in moto i rimandi della catena simbolica. Un esempio cinematografico – ancora Stanley Kubrick – può venirci incontro: l'utilizzo dei *tópoi* musicali di repertorio in *2001 Odissea nello spazio*. Le musiche di Richard Strauss (*Also sprach Zarathustra*), Johann Strauss (*An der schönen blauen Donau*) e György Ligéti (*Atmosphères*) si caricano di simbologie spaziali archetipiche – la retta, il cerchio, lo spazio infinito – prima ancora che l'immagine sullo schermo le denunci.

Il proposito di raccontare crea anche il problema di dotare il fruitore degli strumenti atti a fargli cogliere il procedere del decorso narrativo. Più la rete di relazioni si fa complessa, più i segnali riconoscibili dovranno essere ampi. Ciò che «non si vede», che è espresso dall'orchestra, deve conquistare una dimensione spaziale, percepibile sinteticamente. Wagner, nella *Götterdämmerung*, fa conquistare all'ascoltatore (attento) l'accesso a questa sorta di percezione profonda, ricostruendo, attraverso la «polifonia» motivica, il «pensiero» dei protagonisti, le allegorie della stratificazione simbolica, e quindi le motivazioni profonde del dipanarsi della vicenda, estremamente complessa quanto intimamente e saldamente interrelata. La *Tetralogia* è così pedagogia ed estetica al tempo stesso. Come in un dipinto fiammingo o nelle iconografie delle «historie» rinascimentali, dove con un colpo d'occhio si percepisce l'insieme e il particolare, nella *Götterdämmerung*, attraverso le «immagini sonore» dell'orchestra, si ripercorre all'istante tutta la vicenda, fino alle «quinte vuote» del *Rheingold*.

Ma se in Wagner troviamo un caso limite di costruzione spaziale, in tutta la musica tematica, che si giova delle simmetrie cadenzali dell'universo tonale, è possibile percepire lo spazio. Uno spazio che gira su se stesso, come nel I tempo della *V Sinfonia* di Beethoven, uno spazio piano, come quello del Concerto grosso barocco, uno spazio atomizzato, come quello della *Symphonie fantastique* di Berlioz, uno spazio rispecchiato, come quello del mozartiano *Così fan tutte*. E, oltre la tonalità, uno spazio olografico, come quello di Edgar Varèse, o uno spazio dilatato, come quello di Ligéti (ma anche di Gesualdo, di Josquin)... Le varie epoche, in fondo, presentano una diversa considerazione spaziale: allo spazio verticale, proiettato verso l'alto, del Gotico, succede lo spazio orizzontale del Barocco, quello geometrico del Classicismo, quello tridimensionale del Romanticismo, fino ad arrivare allo spazio macroscopico di Mahler e del tardo sinfonismo, allo spazio senza bordi di Debussy, allo spazio cubista di Stravinsky, allo spazio microscopico di Webern, allo spazio negato del serialismo post-weberniano, allo spazio entropico di Cage e, per altri versi, del *free jazz*, allo spazio a una sola dimensione dei minimalisti o, per finire, allo spazio virtuale e mobile della musica che si giova dell'elettronica.

Ai due confini del mondo tonale, lo spazio escheriano della dodecafonia schönberghiana e delle fughe enigmatiche bachiane, con i retrogradi e i capovolgimenti, è un esempio interessante di come le simmetrie notazionali – referenti spaziali e, quindi, extramusicali – costituiscano la conquista prima dello spazio da parte del musicista.

Spazio tematico, spazio strutturale e concettuale, ma anche spazio timbrico, spazio dinamico, spazio scalare. Si pensi, detto banalmente, alla «presenza» del timbro del cla-

rinetto o alla «distanza» del timbro del corno, o al timbro degli archi con sordina (definibile «suono velato»). Delimitazione di spazi anche nell'uso delle sezioni dell'orchestra: dallo spazio piccolo dei legni allo spazio grande degli archi, allo spazio aperto degli ottoni. L'orchestrazione per sezioni è un continuo gioco fra geometrie di spazi diversi: l'uso degli spazi di Mondrian, per intendersi. L'atomizzazione cameristica dell'orchestra, in tanti compositori del Novecento, è anche tentativo di sottrarsi alle gabbie spaziali: allo spostamento di blocchi timbrici compatti delle sezioni si sostituisce il più fluido intercalarsi dei timbri dei singoli strumenti. Con la perdita del centro c'è la perdita dell'ambiente fonico, dello spazio di risonanza naturale in cui agisce uno strumento. Il timbro, evento complesso formato da eventi perfettamente sincronici, è elemento percettivamente spaziale: si imprime molto più facilmente nella memoria un timbro anche estremamente «complesso», piuttosto che un agglomerato armonico. Un orecchio non addetto ai lavori riconoscerà facilmente il primo, non il secondo.

C'è uno scompenso continuo di «volumi» all'ascolto della weberniana trascrizione orchestrale del *Ricercare a 6* dalla *Musikalisches Opfer* di Bach: la melodia negata è negazione dello spazio in cui l'arco melodico si tende. Atomizzare timbricamente, creare ciò che è stato chiamato puntillismo sonoro, dà come risultato un *collage* di spazi, un *patchwork* che somiglia a quei messaggi anonimi composti con i ritagli delle lettere di giornale. L'estremo interesse estetico di questa operazione trova il suo limite nel gradimento percettivo. Del resto, come la linea e il colore creano e demarcano volumi, così il timbro restituisce il suo spazio. E le demarcazioni dello spazio rassicurano!

---

---

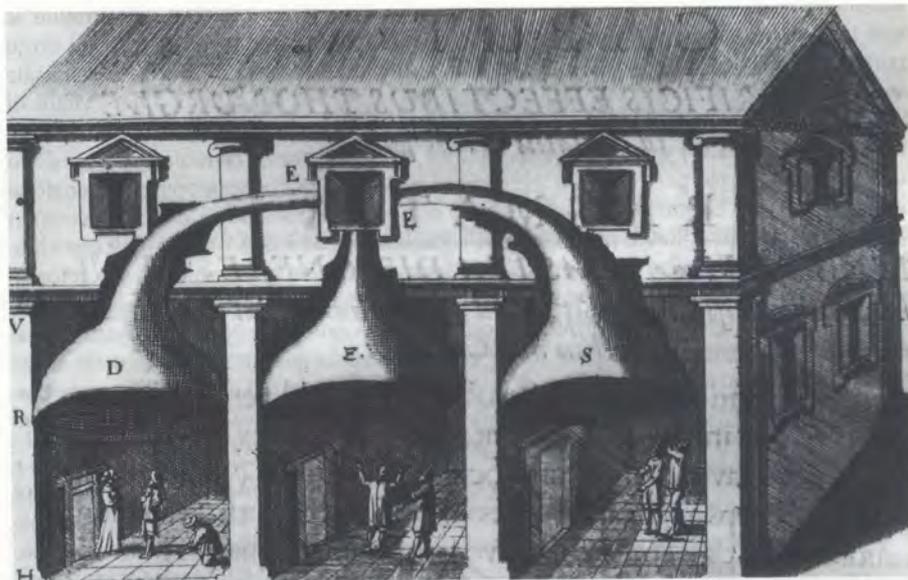
Corni utilizzati per chiamare qualcuno o per ascoltare di nascosto, da Phonurgia Nova di Athanasius Kircher, 1673 (Yale University Library).

La musica cosiddetta «da camera» è una chiara metafora spaziale ma, curiosamente, l'utilizzo che se ne fa può ribaltare la metafora: un quartetto d'archi può avere potenzialità spaziali maggiori di una grande orchestra (non si pensi a un quartetto di Haydn, ma a uno degli ultimi Quartetti di Beethoven o a quelli di Bartók e oltre...), come un'orchestrazione «cameristica» moltiplica le implicazioni spaziali rispetto a un'orchestrazione per sezioni. Anche un solo strumento può scavare enormi distanze: il pianoforte, ad esempio, con i registri della tastiera, con il pedale di risonanza, con una disposizione armonica lata, con l'uso della dinamica. Si pensi agli accordi della *Porta di Kiev* nei musorgskijani *Tableaux d'une Exposition* – composizione per sua natura legata allo spazio – che danno la sensazione di andare molto oltre i confini della tastiera (o, nella stessa opera, all'enorme distanza che fa percorrere Ravel, nella sua orchestrazione, al basso tuba in *Bydlo*), ma gli esempi in ambito contemporaneo sono innumerevoli.



La dinamica, storicamente, è il primo elemento utilizzato per descrivere e demarcare lo spazio, uno spazio, forse, ancora con funzioni decorative. Nel Settecento, all'uniformità timbrica della dualità Concerto grosso-Concertino, supplisce la differenziazione dei piani dinamici. Ancora prima il contrappunto in eco, che riproduceva con un artificio di scrittura lo spazio fra cantorie contrapposte. Il contrappunto stesso si pone in essere come contrapposizione nello spazio, con relazioni parallele, oblique o contrarie, relazioni fra linee su un piano, prima ancora che relazioni intervallari.

Oltre questi confini, nella polifonia cinquecentesca, la linea melo-



dica converge verso il punto culminante, una sorta di cuspidè, forse il campanile della chiesa; comunque, un'immagine spaziale. Tutta la musica sacra del Gotico, oltre che l'architettura, corrispondeva a un'allegoria iconografica spaziale.

Ancora più indietro, il gregoriano abitava lo spazio in cui riecheggiava, musica data per saturare lo spazio, officante e responsorio senza soluzione di continuità, saldati in una sola unità spaziale, fuori dal tempo...



La musica ha poi, ovviamente, un livello linguistico di rappresentazione spaziale: la notazione, che come qualsiasi forma di scrittura si esplica visivamente su una superficie più o meno piana, da sinistra verso destra nella civiltà occidentale, da destra verso sinistra presso gli Arabi, dall'alto verso il basso nel linguaggio aulico dell'Estremo Oriente. Nel concetto di direzione c'è insito anche il concetto di tempo; infatti, nella nostra notazione, anche verbale, il tempo «scorre» orizzontalmente da sinistra verso destra (per gli Arabi da destra verso sinistra, per i Cinesi dall'alto verso il basso). Nella scrittura la direzio-

ne ordina la consequenzialità del tempo della percezione, laddove nella pittura, più che una direzione, vi sono punti focali da dove l'osservazione si diparte con verso centrifugo multidirezionale.

Mentre nel caso della scrittura operiamo con un tipo di attenzione «digitale», procedendo, nel tempo, in una direzione, nel caso della pittura adottiamo (o tendiamo ad adottare) un tipo di attenzione «analogica», d'insieme, e solo in un secondo momento scegliamo percorsi di osservazione più analitici, digitali.

Questa percezione sintetica che, nel caso della notazione musicale, Sciarrino chiama «illusione della simultaneità», ci dà della pagina musicale un'immagine delle relazioni armonico-verticali del brano, ma non della successione temporale degli eventi, per cogliere la quale dovremo imprimere al nostro sguardo una direzione intenzionalmente consequenziale, quindi temporale. Del resto la notazione musicale è la prima forma di scrittura a disporsi contemporaneamente su due assi (le altezze in verticale, il tempo in orizzontale), a essere rappresentata bidirezionalmente (certamente molti secoli prima di Car-

tesio e delle sue coordinate).

Quando il progetto compositivo si focalizza esclusivamente sul «piano» della scrittura, come spazio fisico, non come spazio-tramite verso lo spazio virtuale del suono, chi ascolta non percepisce un ambiente sonoro, a meno che non abbia sotto gli occhi la partitura (e sia in grado di decifrarla), poiché, in quei casi, l'ascolto rimanda solo a quella, a quei rapporti di spazio notazionale, intraducibili in uno spazio, fisico o virtuale non importa, con caratteri di omogeneità, di riconoscibilità. È ciò che accade per parte della musica seriale e post-darmstadtiana degli anni Sessanta, ed è proprio nello stesso periodo, anche per reazione a questa *impasse* spaziale, che alcuni compositori restituiscono una dimensione fortemente icastica alla musica, le costruiscono uno spazio forzato, gratuito, talmente reale, a volte, da non avere corrispondenze musicali, e da coincidere con il puro atto performativo.

Il ritmo, elemento di organizzazione interna, era per Platone «ordine nel movimento», laddove il movimento poneva l'accento sul «piede», che era anche il piede del coreuta, in relazione, quindi, all'organizzazione di uno spazio. C'è una precisa analogia, certamente la più evidente, tra ritmo e movimento, tra ritmo e schemi cinetici (si potrebbe inserire qui una lunga riflessione riguardante i rapporti tra musica e danza, ma toccheremo un settore al di fuori del nostro assunto di partenza).

Potremmo spingerci a definire la natura spaziale di altri procedimenti musicali: la tonalità di un brano dà le coordinate quantitative dello spazio in cui il brano si muove, come la modalità attribuisce le coordinate qualitative di quello spazio: in quest'ultimo caso i rapporti quantitativo-spaziali hanno potenzialità sinestesiche, condizio-

nano i nostri sensi (si pensi alla funzione della modalità nel *raga* indiano). A volere sconfinare nella pedanteria, diremo che la progressione è una traslazione di piani, la modulazione è una sorta di «ascensore» che ci fa accedere a un piano identico, come la sincope è un rilievo rispetto a uno spazio piano (le relazioni cinetiche che ingenera lo confermano, come accade con qualsiasi evento che si percepisce come accentato).

L'*altezza* dei suoni è concetto chiaramente metaforico: i suoni acuti non fanno vibrare fisicamente gli strati più alti dell'aria di un ambiente e, viceversa, i suoni gravi non stanno sotto le nostre sedie. Anche se, ovviamente, ascoltiamo le frequenze gravi soprattutto con le parti basse del nostro corpo (la cassa toracica, l'addome), ma in quel caso è una questione di corpi di risonanza, di cassa di risonanza (se i volumi più ampi del nostro corpo stessero in alto la situazione sarebbe capovolta). E la metafora si spinge oltre, come non manca di far rilevare Piana: «Ciò che importa è che si possa parlare in rapporto ai suoni "acuti" non solo della loro acuminatazza, ma anche della loro sottigliezza, snellezza, rapidità, e così via, secondo un'apertura e mobilità che si attiene tuttavia alla logica della sintesi dell'immaginazione. A questa logica appartiene naturalmente anche il fatto che i suoni acuti si trovino "in alto" e non "in basso", che essi siano "sopra" e non "sotto" e che dunque lo spazio sonoro inteso come flusso possa essere caratterizzato come movimento ascendente e discendente... quelle immagini "fanno presa", esse suggeriscono qualcosa, e il suggerimento cadrebbe nel vuoto se non trovasse un solido appiglio nella superficie fenomenologica della cosa stessa» (G. Piana: *Filosofia della Musica*, Guerini Studio, pp. 195-96). E ancora: «La chiarez-

za appartiene all'area dei suoni acuti, così come l'oscurità a quella dei suoni gravi» (*ibidem*, p. 197).

Ma oltre la metafora si annida il simbolo, a sua volta figlio del senso. Le metafore della nostra civiltà sono spaziali così come il simbolo si incarna nel segno. Lo spazio e il segno sono veicoli, realtà apparenti... Simbolo inteso però non certo in senso freudiano (come sostitutivo di un oggetto censurato nell'inconscio) e neanche con le pretese universalità junghiane (acuto=alto/grave=basso è una metafora che si inverte nei popoli medio-orientali, e nei bambini si traduce in piccolo/grande), ma, piuttosto, nel senso attribuito dalla linguistica, come modello analogico; «mimetico e non descrittivo di alcune proprietà intuitive negli oggetti... capace di esprimere ciò che non si potrebbe fare in altro modo, ad esempio in termini concettuali...» (C. Cano, *Simboli sonori*, Franco Angeli, Ed., p. 80).

Simbolo, secondo la Scuola di Palo Alto, come «comunicazione analogica». Cristina Cano fa osservare che anche nel linguaggio verbale c'è una dimensione che funziona simbolicamente, come la musica, ed è la dimensione prosodica del discorso (inflessioni, intonazioni, ritmo, registro, accenti, intensità, velocità ecc...). La dimensione, abusata quanto diffusa, delle sensazioni che provoca la musica, inoltre, si collega direttamente allo spazio: la manifestazione della gioia ingenera posture e atteggiamenti del vissuto di carattere vivace e proiettate verso l'alto, esattamente come le curve melodiche e gli andamenti musicali richiamati da tale sentimento.

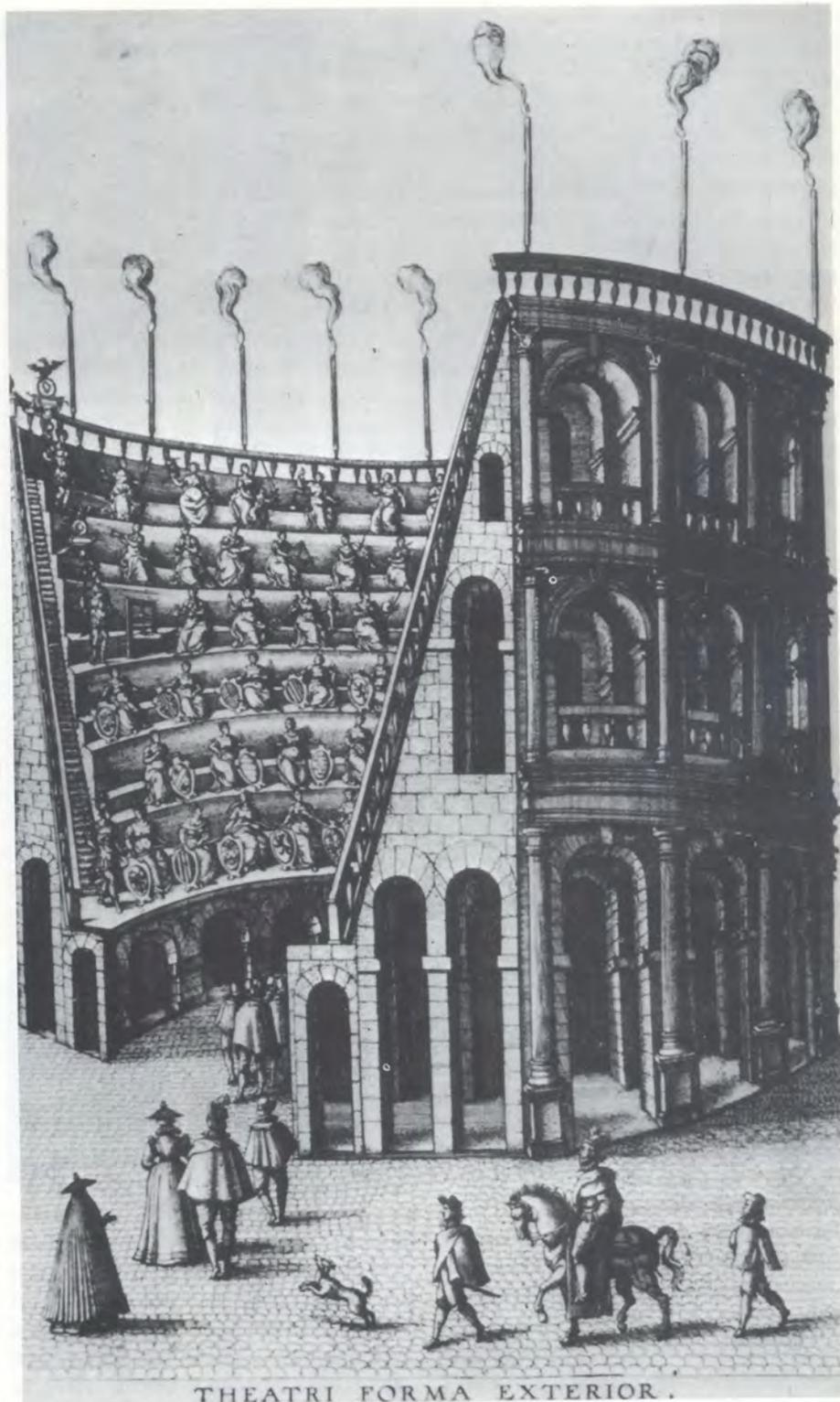
Ecco che la percezione – conscia e subliminale – dello spazio diviene chiave di volta per accedere alla dimensione simbolica, per attribuire senso compiuto al nostro ascolto e chiudere così il cerchio: dall'a-

Incisione di Pieter van der Borcht IV (1545-1608) raffigurante il Teatro della Pace, un edificio costruito per l'ingresso dell'arciduca Ernesto d'Austria ad Anversa (da *Descriptio Publicae Gratulationis, ...* di Johannes Bochius, 1595).

strazione del suono all'astrazione del senso...

Ma torniamo all'ambito strettamente musicale. Teoria e pratica non descrivono lo stesso spazio in ambito di altezze. La «distanza» scalare, ad esempio, non coincide con la «distanza» acustica che si percepisce nei rapporti scalari: è molto più distante una seconda (maggiore o minore) che una quinta giusta; la distanza d'ottava, poi, è quasi inesistente. Si vede come lo spazio, già nello stesso sistema linguistico, rimandi a più dimensioni. Se l'ambito di regole linguistiche muta, cambiano o sono vanificati i rapporti scalari: la dodecafonia non ha più rapporti scalari, ma conserva e potenzia i rapporti intervallari. Al di là del temperamento si perdono anche i rapporti intervallari, lo spazio fra due elementi diventa più «continuo», più vicino allo spazio sonoro in senso naturalistico, *ante musicam*.

L'utilizzo, in tale musica, dei suoni concreti prima, dei nuovi suoni elettronici privi di referenze poi, dimostra un'apertura verso uno spazio lineare, non più puntiforme, non più «discreto», dove la stessa notazione diventa di fatto impossibile, almeno secondo l'uso spaziale tradizionale (il temperamento, come suggerisce Giovanni Piana, crea uno spazio *striato* nell'ambito di uno spazio *liscio*). Nel sistema scalare, del resto, l'ambito d'ottava ritaglia un modulo spaziale che si ripete, scava immutabilmente spazi identici nel *continuum* sonoro delle frequenze. È come la metafora temporale dell'orologio: nello scorrere del tempo assoluto nessun istante è uguale all'altro, ma la divisione artificiale del tempo in secondi, minuti, ore, giorni, settimane..., costringe la nostra vita in moduli che tendono a essere identici. «Una curvatura dello spa-



zio sonoro che annuncia il ritorno dell'identico», è definito tale spazio da Piana il quale, sotto il profilo fenomenologico, osserva che il

concetto di finitezza dello spazio sonoro è associabile all'immagine della gradazione chiaroscurale: «Nulla può essere più bianco del

bianco e più nero del nero. Ogni grigio è una fase possibile all'interno di quei limiti invalicabili» (*ibidem*, p. 198).

Il collegamento con la semantica testuale, come è ovvio, rende spesso più agevole la comprensione del messaggio musicale. Intanto la parola è anzitutto simbolo diretto di una realtà, rimando immediato al visivo, anche quando non nomina oggetti materiali: la catena memoria-esperienza-associazione-sensazione-cognizione entra immediatamente in campo. Anche nei casi musicali in cui si vuole decontestualizzare la parola, in realtà si resta imprigionati nella sua gabbia semantica. La parola non viene quasi mai percepita come puro suono, crea immediate drammaturgie più o meno dirette. Il canto è una prosodia *in vitro* della parola che, dal *recitar cantando* in poi, ha teso ad allontanarsi dai modelli verbali. L'efficacia della comunicazione non viene però sminuita, poiché restando il linguaggio verbale la lingua madre del fruitore, la parola richiama prepotente le reminiscenze della prosodia del parlato. Anzi, la spoliatura o il mascheramento di tale prosodia provoca a volte l'effetto di richiamo d'attenzione: si veda l'esempio asettico quanto estremamente comunicativo del *Rap*, o il richiamo che ingenera nell'ascoltatore un parlante di un'altra lingua che rispetta le strutture morfologico-sintattiche, ma ne stravolge gli elementi prosodici (perché non li coglie o perché nella sua lingua sono diversi).

La drammaturgia del teatro musicale crea ulteriori dimensioni spaziali. Il *concertato* è il momento della molteplicità degli spazi poiché, alla complessità polifonica, aggiunge la differenziazione semantica che, percettivamente, libera piani d'azione molteplici, orientandoli diversamente nello spazio. Moti e

orientamenti assolutamente non coincidenti, in cui Almaviva, Don Bartolo, Figaro, Rosina (Fenton, Nannetta, Sir John, Alice Ford...), incuranti l'uno dell'altro, scavano un proprio territorio che non sfocia, in musica almeno, nell'entropia, facendo sì che l'ingorgo di tali piani non ingeneri scontri. Per non dire dei doppi duetti (*Bohème*, *Rigoletto* ecc), a cui si aggiunge anche un diverso ambiente fisico, ulteriore divaricazione spaziale. Le emissioni vocali di ogni civiltà, come le tessiture vocali della tradizione operistica occidentale, inoltre, creano altri spazi: nel teatro Nô giapponese l'emissione nasale, in maschera, evoca profondità cavernose; quella del canto femminile cinese, molto contenuta, dà il senso della miniatura, anche nella tessitura acuta, laddove in Occidente c'è l'apoteosi della potenza, del grande spazio da saturare (una facile analogia ci spingerebbe ad associare l'emissione di petto all'ideologia del dominio).

Anche la tecnica *Jodler* tirolese è tesa verso la potenza, quanto la stessa tecnica, utilizzata dai pigmei Aka, tende verso l'intimo, nonostante i grandi salti intervallari che essa comporta, proprio perché il tipo di emissione vuole rimandare a uno spazio, quindi a una funzione e una significazione diversi. Alcuni *tópoi* operistici, ad esempio, utilizzano determinate tecniche di straniamento vocale: così il Caronte di *Orfeo*, piuttosto che il Commendatore di *Don Giovanni* o la scena di Caspar nella Gola del Lupo in *Freischütz*, utilizzano un suono che dà al tempo stesso la dimensione del cavernoso, del lontano, ma anche dell'estraneo, quindi del soprannaturale. Un'emissione particolare restituisce quindi un diverso spazio con fini strettamente drammaturgici.

C'è infine quella che Salvatore Sciarrino definisce «forma a fine-

stre», un'evidente metafora spaziale: brevi e improvvisi frammenti che inseriscono nello scorrere del tempo del brano un'altra dimensione temporale. Tale metodo, molto diffuso nella comunicazione tecnologica odierna, consente nei computer anche i richiami incrociati (detti «ipertestuali»), con le connessioni più remote. La tecnica a finestre è un blitz della memoria che interrompe un flusso: il montaggio visivo di certa pubblicità o di certi videoclip ne sfrutta appieno le potenzialità, costituendo una sorta di *haiku* tecnologico, una rappresentazione il più possibile sinottica degli estremi del nostro universo culturale. Uno dei primi esempi musicali di uso cosciente di tale tecnica si trova all'inizio del IV tempo della *Nona Sinfonia* di Beethoven, in cui scaturiscono improvvisi lacerti di materiali appartenenti ai movimenti precedenti. Immagini sonore che scorrono davanti per un attimo e che restano impresse nella retina in quanto cariche di memoria, mentre un altro ordine di idee sopravanza, causando una sorta di scompenso, come un repentino cambio di fuso orario.



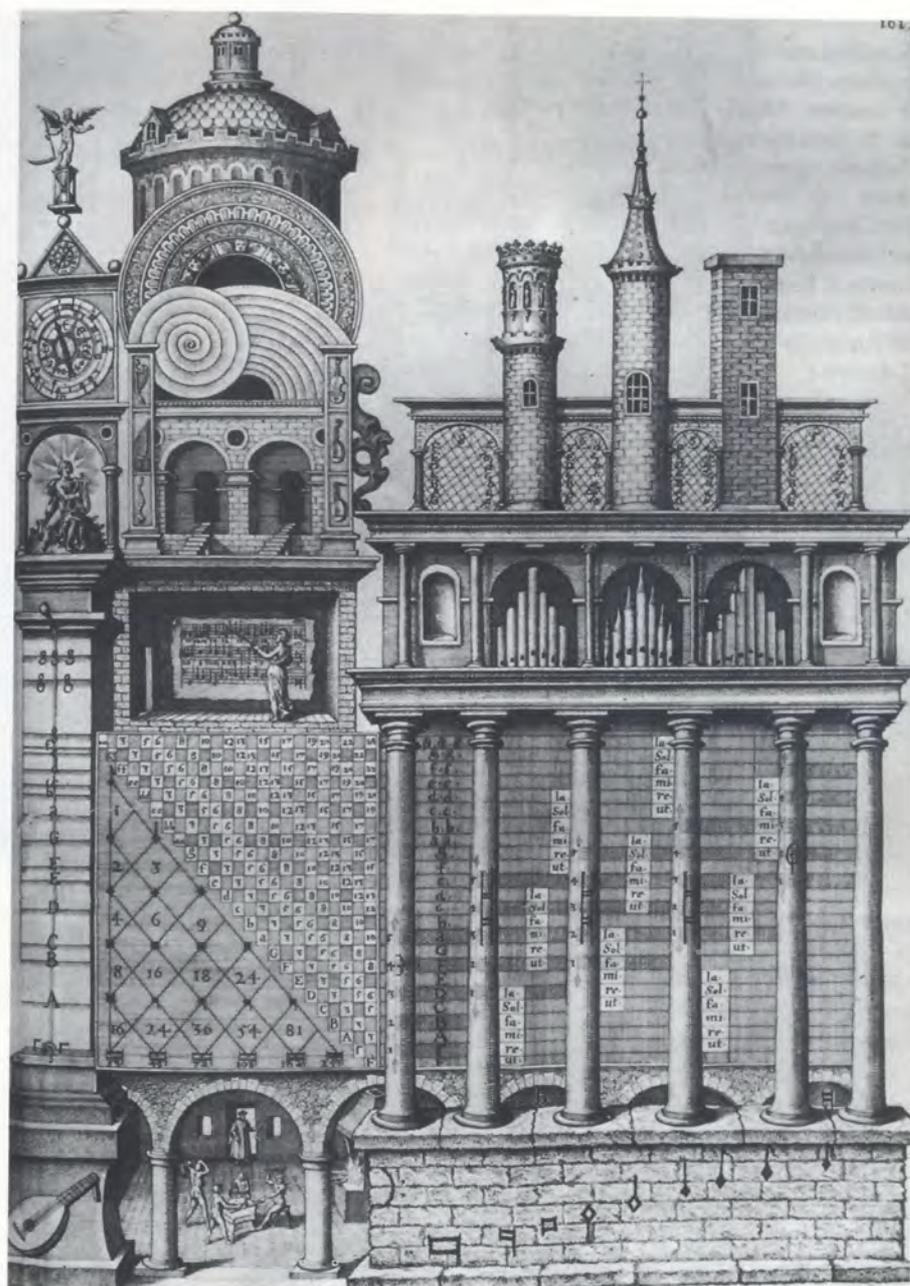
Si diceva, in principio, che l'ascoltatore «preferisce» le composizioni percepibili più spazialmente; che vi sono, quindi, composizioni e compositori più «spaziali», più gestuali. Tale gestualità può utilizzare elementi estremamente omogenei quanto estremamente diversificati. Nel primo caso il gesto viene enunciato, ripetuto, trasposto, snaturato, ma le caratteristiche rimangono riconoscibili. Compositori molto parchi nei materiali che mettono in campo, che costruiscono con risorse esigue, riproponendole «viste» da diverse prospettive. L'uso prospettico che i compositori in tal senso fanno può generare risultati

«Il Tempio della Musica» da Utriusque Cosmi Historia I, II (1618) di Robert Fludd, un edificio immaginario disegnato secondo il simbolismo musicale (British Library).

qualitativamente ed esteticamente molto differenti. Tale gesto risiederà in un nucleo melodico o ritmico, in un frammento tematico, in una cadenza armonica, in un intervallo...

Fra i tanti esempi, a titolo chiarificativo, citeremo alcune opere di compositori in cui questo procedimento è molto evidente. Pensiamo così all'assenza di sviluppo nelle melodie del *Peer Gynt* di Grieg (pura traslazione spaziale di frammenti motivici), all'iterazione meccanicistica nel *I Preludio del wohltemperiertes Klavier* o alla riproposizione della struttura minima del gesto nel *3° Brandeburghese* di Bach, all'utilizzo «assiale» del *do diesis* in *Requies* di Berio (ma anche, con lo stesso significato, all'insistenza sull'intervallo di seconda minore discendente nel *Duo pour Bruno* di Donatoni), alla gestualità quasi cinetica di certi intervalli iterati nei *Preludi* di Debussy (i cui titoli non lasciano dubbi circa l'evocazione spaziale), all'iterazione del materiale intervallare e del frammento – seppur trasformato nelle sue qualità esteriori – in alcune opere di genere rappresentativo di Sciarriano (*La perfezione di uno spirito sottile, Perseo e Andromeda, Vanitas...*), agli stessi materiali tematici dei Concerti vivaldiani, ai meccanismi canonici di Aldo Clementi...

Allo stesso modo una molteplicità di differenti gesti, proprio perché identificabili come tali, può essere accostata senza ingenerare mancanza di omogeneità o continuità, restituendo punti di riferimento certi: così le citazioni di differenti materiali popolari in Mahler, quelle di Edgar Varèse, le «finestre» della *Nona* di Beethoven e della *Symphonie fantastique* di Berlioz, le permutazioni gestuali del Donatoni dell'ultimo decennio, le fasce compatte della *Trenodia* di Penderecki, i richiami estetico-ornitologici di Messiaen, le impres-



sioni timbriche di Giacinto Scelsi, le situazioni polimotiviche di Charles Ives, gli scollamenti icastici di Mauricio Kagel... Riferimenti tutti, anche nei casi più radicali, a musiche che hanno mediamente un impatto positivo sull'ascoltatore della sala da concerto (perfino sull'abbonato).

Per la «scuola francese» (ci si consenta il termine), fin dai tempi

di Rameau estremamente attenta alle verticalità armonico-timbriche, lo spazio ha acquistato addirittura una funzione «operativa» nei compositori contemporanei: Hugues Dufourt giudica la musica del nostro tempo «musica dello spazio». Liberato dalle costrizioni meccaniche degli strumenti musicali, sostiene Dufourt, lo spazio, per il tramite del calcolatore, viene costru-



to razionalmente, sintesi pura del suono che libera un puro spazio. La progettazione e costruzione discreta di un ambiente di risonanza supera così l'ambito del virtuale e ne concretizza gli esiti. Il *suono complesso* che si tende a costruire non ha più come caratteristica peculiare l'altezza (anche quando è fondato su una parziale fondamentale, essa non si percepisce o finisce per essere marginale), ma costruisce e modula un linguaggio timbrico (il timbro è «una sovrapposizione di altezze che si fondono», laddove l'armonia è «una somma di timbri che non si fondono», sostiene Dufourt). Timbro e spazio soppiantano così le altezze, ma il timbro assume proprietà di fluidità e luminosità modulabili compositivamente. È un'arte non figurativa, anche se legata allo spazio, profondamente legata all'informale proprio perché oltre l'individualità

motivica, un'arte organizzata secondo piani di profondità... un'arte dello spazio, appunto! Uno spazio che non è più cornice, ma condizione continuamente mutevole e profondamente legata al tempo, che si determina man mano. Il vocabolario di questa nuova musica è diverso: *texture, soglia, articolazione, polarità...* Così che, come fa osservare ancora Dufourt, le partizioni classiche di altezza, timbro e durata convergono verso la dimensione dello *spazio acustico*. Si parla naturalmente dello spazio acustico uscito dal calcolatore, di uno spazio in metamorfosi continua, di uno spazio, però, che allontanandosi dagli spazi propri dell'arte, ricade nell'astrazione incomunicabile. In tal senso le teorizzazioni dei compositori francesi (e degli «spettrali» in particolare) sono tanto fascinate quanto non verificabili in un «ascolto cieco», fondato solo sulle

nostre qualità auricolari e sui nostri referenti spaziali. La tecnologia, del resto, ha potenziato enormemente la capacità di sintesi espressiva, ma ha lasciato, almeno per ora, stranamente intatte le capacità percettive, le facoltà per potere percepire oltre una certa soglia, portando degli effetti addirittura negativi per eccesso di informazione: l'abbassamento massiccio del tasso di attenzione e, quindi, di discriminazione sottile.

Il suono invade in ogni modo lo spazio, crea ed evoca a sua volta spazi, li dimensiona, li modula. Non è più soltanto una semplice «perturbazione atmosferica» (come Varèse definiva la musica), ma è il piccolo (grande) teatro dell'ascolto, come diceva Roland Barthes, è veicolo per immaginare infinità di altri spazi possibili, che vanno oltre la nostra stessa finitezza, fisica e sensoriale.



to razionalmente, sintesi pura del suono che libera un puro spazio. La progettazione e costruzione discreta di un ambiente di risonanza supera così l'ambito del virtuale e ne concretizza gli esiti. Il *suono complesso* che si tende a costruire non ha più come caratteristica peculiare l'altezza (anche quando è fondato su una parziale fondamentale, essa non si percepisce o finisce per essere marginale), ma costruisce e modula un linguaggio timbrico (il timbro è «una sovrapposizione di altezze che si fondono», laddove l'armonia è «una somma di timbri che non si fondono», sostiene Dufourt). Timbro e spazio soppiantano così le altezze, ma il timbro assume proprietà di fluidità e luminosità modulabili compositivamente. È un'arte non figurativa, anche se legata allo spazio, profondamente legata all'informale proprio perché oltre l'individualità

motivica, un'arte organizzata secondo piani di profondità... un'arte dello spazio, appunto! Uno spazio che non è più cornice, ma condizione continuamente mutevole e profondamente legata al tempo, che si determina man mano. Il vocabolario di questa nuova musica è diverso: *texture, soglia, articolazione, polarità...* Così che, come fa osservare ancora Dufourt, le partizioni classiche di altezza, timbro e durata convergono verso la dimensione dello *spazio acustico*. Si parla naturalmente dello spazio acustico uscito dal calcolatore, di uno spazio in metamorfosi continua, di uno spazio, però, che allontanandosi dagli spazi propri dell'arte, ricade nell'astrazione incomunicabile. In tal senso le teorizzazioni dei compositori francesi (e degli «spettrali» in particolare) sono tanto fasciose quanto non verificabili in un «ascolto cieco», fondato solo sulle

nostre qualità auricolari e sui nostri referenti spaziali. La tecnologia, del resto, ha potenziato enormemente la capacità di sintesi espressiva, ma ha lasciato, almeno per ora, stranamente intatte le capacità percettive, le facoltà per potere percepire oltre una certa soglia, portando degli effetti addirittura negativi per eccesso di informazione: l'abbassamento massiccio del tasso di attenzione e, quindi, di discriminazione sottile.

Il suono invade in ogni modo lo spazio, crea ed evoca a sua volta spazi, li dimensiona, li modula. Non è più soltanto una semplice «perturbazione atmosferica» (come Varèse definiva la musica), ma è il piccolo (grande) teatro dell'ascolto, come diceva Roland Barthes, è veicolo per immaginare infinità di altri spazi possibili, che vanno oltre la nostra stessa finitezza, fisica e sensoriale.