

Esperienze esatte e intuizione, immersione e distacco

$$45 = 1+2+3+4+5+6+7+8+9 = 9 * 5 = 3 * 15 = 3 * ((15 - x) + x) =$$

$$6^2+9 = \frac{10^2 * 9^2}{45 * 4} = \frac{10^2 - 10}{2} = \frac{9^2 + 9}{2} = \frac{8 * 9}{2} =$$

$$= \begin{array}{l} 8 + 3 + 4 + \\ 1 + 5 + 9 + \\ 6 + 7 + 2 \end{array}$$

Queste identità aritmetiche sono un esempio di proprietà del numero 45, preso quale caso ricco di potenzialità in tutte le discipline che hanno a che fare con le misure e le proporzioni, dunque la musica *in primis*. Una semplice possibilità di applicazione: se adoperiamo una pulsazione rapida possiamo costruire un metro di 45 di esse, e suddividerlo in modo variabile secondo le suddette uguaglianze, o infinite altre. Si possono rincontrare così riproposizioni di ritmi e metri classici un po' straniati, o ascoltare le proprietà dei numeri quadrati, dei numeri triangolari, dei numeri primi, della media proporzionale, per finire con il più piccolo quadrato magico esistente, sommabile-leggibile in tutte le direzioni, simile al famoso '*Sator Arepo tenet opera rotas*' rievocato da Webern (ma nel nostro quadrato di numeri si può leggere anche in diagonale, ottenendo sempre 15). Oppure si possono approfondire ad esempio le sole sequenze di numeri quadrati in metri o altezze via via crescenti, ecc.

Vorrei da qui (e dalla mia prospettiva di compositore siciliano) sollecitare alcune riflessioni, di carattere costruttivo e interdisciplinare, di rilievo per la situazione attuale della musica contemporanea. Vedremo come si possa interrogare una serie di numeri, e in essa vedere il germe microstrutturale di possibili ordinamenti di universi naturali o artistici. O in parole molto più povere, modelliamo uno strumento spartitraffico, dove l'arte di rendere fluido il 'traffico', di mezzi di locomozione, di informazioni, può anche divenire una disciplina di contrappunto, di un'esattezza che l'ascolto può intuire e assaporare pur nella sua dimensione apparentemente vaga. E non conosco a tale fine di esattezza mezzo più affilato ed equilibrato della disciplina matematica applicata al suono, ampliando un tradizionale rapporto che tutte le altre arti invidiano.

Disciplina: su essa non finiamo di imparare da Cage, e le modalità di scrittura che qui descrivo sono debitorie anche al suo cercare risposte nel libro di oracoli cinese I-Ching. L'automatismo di scrittura che da tale pratica deriva, volutamente impersonale, sposta l'invenzione dall'inventiva immediata del buon artigiano all'arte dell'inventare domande, da sottoporre all'oracolo cinese. Duchamp, impartendo lezioni di scacchi a Cage, gli rimproverava di non voler vincere¹: e così è la sua musica e il suo modo di usare le sue risorse in genere, agli antipodi dell'arte oratoria della convinzione che manipola realtà e umori delle masse, per porre piuttosto interrogativi a un giudice severo, che non è detto che risponda in modo 'utile'. Una simile 'lettera a uno sconosciuto' si ha del resto in certi ambiti del serialismo: secondo la bella espressione di Camillo Togni, la serie e la composizione seriale costituiscono una scala gettata nel buio.² E così anche secondo la lezione esemplare del compositore palermitano Federico Incardona (1958-2006), per la sua fiducia incrollabile sulle possibili riletture oggi del serialismo quale vettore di relazioni inaudite.³

Vorrei citare altri compositori poco noti che ci accompagneranno in questa veloce peripezia musicale: dalle musiche incandescenti e tormentate di Incardona passiamo allora a quelle dalla più

¹ Jeff Goldberg, *John Cage interviewed*, in *Transatlantic Review*, n.55-56, mag.1976.

² Camillo Togni, *Un paio di linee*, Quadrante 1994.

³ P.E. Carapezza, *Sviluppi della dodecafonìa nel meridione d'Italia*, in '*Musica/Realtà*', n.53 (1997), p.65-76.

quieta superficie di due illustri accademici di inizio Ottocento, Reicha e Raimondi, compositori e didatti, progressista il primo, apparentemente conservatore il secondo.

L'opera ancora misconosciuta del praghese Antonin Reicha (1770-1836), sia compositiva, sia teorica, porta spesso, con grande logica e coraggio, alle estreme conseguenze costruttive le forme classiche. La fuga, la variazione, che avrebbero in seguito così tanto interessato Beethoven e in modo diverso i romantici, vengono da Reicha trattati senza nostalgia e sclerotismi, bensì trasformati con estrema lucidità in principi costruttivi astratti dalla fenomenologia totalmente nuova: si vedano soprattutto le opere pianistiche: *L'art de varier* o le *36 Fughe* (e di queste si leggano innanzitutto la 'dodecafonica' n. 29, la n.15 a sei soggetti sovrapposti, e inevitabilmente le 18 e 19, e si capirà molto di quel che segue). Studioso anche di matematica e filosofia, amico di Beethoven e di grande influenza su tanti compositori di prima grandezza (Liszt, Berlioz, Franck furono suoi alunni), Reicha espone ardite prospettive di poliritmia, politonalità e impiego dei quarti di tono (si veda il ponderoso *Cours de composition musicale*, Parigi 1818, tradotto da Czerny, pag.1195), che malgrado la sua influenza non furono accolte dai contemporanei, né forse portate fino in fondo da lui stesso in parte delle sue opere più rassicuranti.

Continuiamo con un florilegio di compositori operanti in Sicilia: innanzitutto Pietro Raimondi (1786-1853), romano ma a lungo attivo a Palermo, dal 1833 al 1852, quale direttore del Teatro Carolino e del Conservatorio del Buon Pastore, che con lui rifiorì.⁴ Le sue *Quattro fughe in una dissimili nel modo, opera scientifica* (Palermo 1844⁵), pur non contravvenendo ai principi di non dissonanza del contrappunto classico, allargano la tonalità sovrapponendo 4 cori a 4 voci, ciascuno con la sua peculiarità tematica e col suo colore tonale: il primo in Sol, il secondo in Do, il terzo in Re, il quarto in Mi minore. Raimondi riscopre con geniale artificio la duttilità armonica dell'antica modalità e della musica ficta, con modulazioni non funzionali ma tanto ricche di vaghezza, e inserisce tutto ciò nel tematismo moderno, forzato dentro un tessuto virtuosistico di somma didattica. Le quattro fughe suonano complete anche eseguite singolarmente, e questa possibilità diventa esplicita nell'oratorio 'triplo' *Putifar-Giuseppe-Giacobbe* (1848), in tre parti da eseguire in successione e poi sovrapposte! Chissà se abbia influito in una tale estetica la frequenza con l'architettura palermitana, quale quella della Cattedrale che accumula stile normanno, barocco, neoclassico. Così come una società composita come quella statunitense non poteva che generare le musiche composite ad ogni livello di Ives, Cowell o Cage. L'appellativo di Raimondi 'opera scientifica' si potrebbe interpretare come giustificazione per pratiche inusuali e inattuali, di carattere didattico, accademico o ipotetico in tempi e luoghi di predominio incontrastato del melodramma; ma sotto l'ala protettiva della 'scienza musicale', in mezzo a tanta arida e retriva speculazione, o sotto l'aspetto riduttivo del manierismo tecnico, dell'aspetto ludico che libera temporaneamente dalle attese comunicativo-espressive, si cela talvolta il colpo di genio, o il germe di sviluppi dove l'intuizione scevra dal calcolo e dalla disciplina difficilmente può spingersi. L'idea di una macchina per pensare, anzi per organizzare tutto lo scibile, attraversa sotterranea tutta la storia occidentale: da Raimondo Lullo a G.W. Leibniz, da Athanasius Kircher a David Hilbert,; sui suoi limiti e i rapporti di ciò con l'intuizione torneremo più avanti.

Cito ancora velocemente compositori e teorici siciliani di carattere progressista e sistematico, quali Giuseppe Parisi (1815-1884), attivo a Istanbul, che opera una sintesi eclettica ma originale tra musica e teoria musicale orientale e occidentale, o Giuseppe Savagnone (1902-1984) e il suo *Prismatismo musicale* (Flaccovio 1956, con introduzione di Petrassi), che sistematizza l'uso di

⁴ Nel 1836 Raimondi tenta di succedere a Reicha nella cattedra di Armonia e contrappunto di Parigi, ma per un ritardo postale di quattro giorni la candidatura non va a buon fine, anche se da ciò fu certamente avvantaggiata la nuova scuola siciliana. Resta una lettera di rammarico di Cherubini che attesta la stima per il collega.

⁵ Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Palermo; devo la sua conoscenza al suo bibliotecario e acuto valorizzatore Dario Lo Cicero. Furono poi pubblicate nel 1846 da Ricordi; già nel 1838 Ricordi pubblicava le sue *Cinque fughe in una*, in Fa maggiore, con l'avvertenza 'Si faccia attenzione, che ogni fuga può eseguirsi isolatamente, senza il sostegno delle altre'.

intervalli su più ottave, creando una congiunzione tra armonia tonale e dodecafonia. E infine Luigi Rognoni (1913-1986), fondatore dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, noto per i suoi studi dell'espressionismo in cui coniuga coscienza sociale, analitica e filosofica.⁶

Il ricorso a procedimenti matematici non è una fuga dalla responsabilità musicale, dalle problematiche interne del linguaggio o delle emozioni.⁷ Svolto rigorosamente, con padronanza tecnica e storica, può diventare una soluzione radicale alle antinomie e ai vicoli *sordi* delle avanguardie, dei postmodernismi e dei suoi epigoni.

Prendiamo esempio dai periodi d'oro di utopia transdisciplinare.

Magica è l'esperienza del Bauhaus per i rapporti tra prassi, teoria e loro trasmissione; trovo fondamentale per illuminarci sui rapporti tra discipline esatte e intuizione artistiche un breve scritto di Paul Klee: *Esperienze esatte nel campo dell'arte*.⁸ Ne estraggo passi salienti, ma andrebbe letto interamente.

“Laddove l'intuizione si associ alla ricerca esatta, costituirà un valido incentivo al progresso di questa. [...] Anche in arte vi è spazio sufficiente per la ricerca esatta [...] Quanto per la musica è già fatto dalla fine del XVIII sec., è in campo figurativo perlomeno agli inizi. [...] S'impara a vedere dietro la facciata, ad afferrare le cose alla radice; s'impara a riconoscere la legge che scorre di sotto, s'apprende la preistoria del visibile, [...] si costruisce, si organizza, benissimo, e tuttavia non si perviene alla totalità. [...] Sancta ratio chaotica! [...] Ma mettiamoci il cuore in pace: costruttivo non vuol dire totale.”

Klee sembra qui precorrere di qualche anno le istanze rivoluzionarie del teorema d'incompletezza di Gödel!

Delle branche della matematica, la teoria dei numeri o aritmetica ha storicamente un rapporto naturalmente elettivo con la musica, e oggi per me per più motivi di quelli tradizionali, non ultimo il fatto che studia anche fenomeni e casi singoli notevoli nell'insieme infinito ma discontinuo dei numeri naturali; col digitale e la ricerca i numeri primi per cifratura è tornata in auge dopo il predominio della geometria e dell'analisi. Nota è la definizione di Leibniz: *'Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi'*.⁹ Per Leibniz la musica non è una prassi cosciente (ai tempi ciò era liberatorio), e può 'contare' solo fino a cinque; poco dopo Eulero si convinse nel corso della sua lunga vita dell'opportunità musicale di arrivare fino al sette, ossia di includere nell'armonia il settimo armonico.¹⁰ Inevitabilmente, le proporzioni della musica, perché siano significative, si devono limitare ai piccoli numeri, o un po' meno piccoli se si tratta di operazioni non in tempo reale quali l'accordatura; la matematica implicata sembra elementare aritmetica (ma in realtà ben presto anche la teoria dei numeri si complica e si arresta a misteri ancora insoluti). Si deve forse scontare l'intrinseca peculiarità dell'orecchio, ma per Xenakis vi è nei compositori anche d'avanguardia una debolezza nell'immaginare strutture soltanto lineari quali la serie, così come anche l'architettura del razionalismo, che viene da lui accusata come fossilizzata sulla linea retta. E la sua musica di masse potenti e sfuggenti eccita l'orecchio (a prescindere dalla conoscenza dei metodi compositivi) verso nuove forme e forze dinamiche: è un magma che minaccia un mondo di lirismo lineare, soggettivo, non per provocazione retorica ma nel suo convincente slancio ai limiti del vivente. Un'inesorabile esplorazione di terre scomode, inospitali, e insieme un'esplorazione umana non priva di riflessioni commosse: indimenticabile ad esempio la

⁶ Recente la massima raccolta di testimonianze: *Luigi Rognoni, intellettuale europeo, Documenti e testimonianze*, a cura di Pietro Misuraca, Archivio Sonoro Siciliano, Palermo 2010

⁷ Chiarisco che l'esattezza può essere una delle forme di esaltazione dell'ascolto, e non sostituisce l'espressione ma la potenza. Due casi anomali e simili, Berg e Kurtàg, anomali per combinazione di elementi costruttivi razionalistici e priorità assoluta del soggettivo.

⁸ Bauhaus, anno II n.2, Dessau 1928, tr. it. in *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004.

⁹ Lettera a Goldbach del 17 aprile 1712.

¹⁰ Luca Conti, *Suoni da una terra incognita. Il microtonalismo in Nord America*, LIM, Milano 2005

parte centrale così vagamente mahleriana dell'impervio *Gmeeeorh* per organo. Ma abitereste nelle sue città utopiche, dentro un'immane campana trasparente?¹¹

Nel rapporto tra progetto formale e ascolto, possiamo contrapporre due tendenze contrapposte. Da un lato il costruttivismo *top-bottom* (mi si perdoni l'inglese, qui di grande sinteticità), il comporre a progetto non privo certamente di libertà e trovate geniali, iperdeterministico nelle opere di Stockhausen, o stocastico-probabilistico in Xenakis, o di chi semplicemente ripete strutture parzialmente attese, 'riempe' forme quali la sonata, la fuga, un grafico. Dall'altro un più precario e umile *bottom-up*, o una forma dal basso, aforistica, per tentativi non del tutto padroni o non padroni della totalità, ma sia pure per tentativi ripetuti non scevri d'errori con la possibilità di riiniziare un processo: e non è poco per armonizzare un tratto di mondo. Ciò giustifica il ricorso a un'aritmetica che sembra semplice misurata 'dall'alto' sulla carta, in realtà molto complessa per chi ascolta o esegue confrontandosi con le sue pulsazioni interne, tra fallacia del corpo e ricerca di limpidezza.

Leggiamo ciò che Wittgenstein afferma sul campo visivo¹²,

"Dove nel mondo, vedere un soggetto metafisico?"

Tu dici che qui sia proprio così come nel caso dell'occhio e del campo visivo. Ma l'occhio, in realtà, tu *non* lo vedi.

E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio."

Ciò vale con pregnanza ancor maggiore nel campo uditivo, puramente temporale, in cui non assistiamo a una rappresentazione sonora, bensì la sensazione sonora ci piomba addosso dal vuoto, considerando secondari i contesti di attesa propri del repertorio storicizzato - di qui si comprende la necessità e il posto primario della musica *nuova* nella società viva. E non è un caso anche la frequenza nel mondo dominato dall'immagine di pratiche acumatiche o per altri versi neopitagoriche.

Eppure, se quest'approccio primario all'ascolto è imprescindibile, la dialettica tra immersione e distacco è sempre presente. In fondo viviamo sempre di ascolti, letture, viaggi anche immaginari, mediati da racconti, da citazioni altrui, dalle varietà di interpreti. E anche chi scrive musica non può avere il controllo totale dell'atto compositivo, malgrado gli utopici proclami in tal senso sull'anno zero. E non voglio dare tutta la colpa dell'ingenuo costruttivismo a Darmstadt, e al pugno di musiche forse più citato dai musicologi, il che costituisce almeno un errore esemplare: la causa è una sorta di arretratezza tecnica di cui per certi versi tutta la musica anche dotta patisce da sempre (in altri casi vi è piena sincronicità o perfino premonizioni di sviluppi scientifici). La musica doveva ancora percorrere la sua stagione di utopia del controllo totale, che in matematica aveva avuto inizio almeno sessant'anni prima, ed era stata messa in crisi da Gödel nel 1931 con rigorosi e celeberrimi teoremi di logica.

L'incisività del presente, che si misura nei picchi di lucidità, comporta anche una forma di distacco dal mero scorrere cronologico e qualche forma tutta da definire di organizzazione della memoria, come gli spettralisti hanno ben evidenziato. Capacità di distacco non significa controllo totale: si pensi all'immediatezza di Mozart, della sua musica sempre presente a se stessa e insieme padrona dell'intera forma da lui percepita in un'unica intuizione 'come un meraviglioso quadro o un bellissimo uomo. E' una gioia rara!'.¹³ Mahler conio per il comporre la bellissima espressione *il lungo sguardo*: scrivere una musica significa operare scelte tra possibilità proliferanti in numero esponenziale, da profeti stranieri gettati nel mondo in un gioco tragico. Il compositore-direttore guarda sempre avanti, o dietro l'ascoltatore, ma non è un suo crudele aguzzino, non si diverte a guardare dal di fuori il tempo che organizza.¹⁴ Lavorare sul tempo, o sul museo delle esperienze

¹¹ Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Casterman, Parigi 1976.

¹² *Tractatus logico-philosophicus*, proposizione 5.633 (tr. it. A.Conte, Einaudi 1989).

¹³ Così almeno secondo le testimonianze di Rochlitz, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 1815, vol. 17, pp. 561-6; Simon P Keefe, *Rochlitz, (Johann) Friedrich*, in Cliff Eisen and Simon P. Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

¹⁴ Tuttavia in quanto soggetto non fa neanche veramente parte del mondo; si ascolti di Mahler-Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, o ancora queste meravigliose pagine del *Tractatus*: 'Il soggetto non

musicali consacrate, aggiungendo dimensioni: una stravinskiana musica ‘al quadrato’ presupporrebbe un compositore che giochi con i cubi... Questa è una concezione materialistica, cosale come se in arte si potesse cambiare a piacimento la scala e i parametri spaziotemporali delle sensazioni. Non ho mai assecondato questa concezione epigonica della musica, né quella ‘registica’ che si basa su attese, sorprese, inganni, pensati unicamente per la dimensione del pubblico. Mi ha sempre colpito vedere i maggiori capolavori artistici classici nella loro collocazione originale, per esempio in cappelle laterali, con luce imperfetta, dove non sembrano essere creati per chi guarda. O musiche antispettacolari eppure venerate, per esempio *Il clavicembalo ben temperato*, la cui esecuzione in concerto non dà che una pallida eco della sua enorme influenza.

Musica e matematica: naturalmente hanno fini diversi. Massima ambizione per un matematico è formalizzare e dimostrare principi generali, verità razionali universali che si ereditano nell’accumulo del sapere scientifico. La musica cantata o suonata si cura non del generale ma del particolare (escludendo il limbo delle forme aleatorie), quando non dell’irripetibile nel caso di musiche improvvisate. Tuttavia, se restringiamo l’analisi alla composizione pura, vi è una fortissima affinità ‘estetica’ tra essa e la matematica, e simile è ciò che è maggiormente apprezzato: essenzialità, pregnanza, coerenza, compattezza, ricchezza senza ridondanza; in campo matematico l’esattezza, la precisione è solo la base, ormai anche i computer sono capaci di dimostrazioni; ad alto livello si apprezza anche la capacità intuitiva, l’ampiezza di visione, il saper sintetizzare in poche formule principi apparentemente lontani. Simile è la speranza che hanno offerto più volte di disciplina modello ultimo di lingua universale. Simile è anche la modalità di lavoro del compositore e del matematico, ancora fondamentalmente intuitivo, individuale e artigianale malgrado l’aiuto dei centri di ricerca o dell’elaboratore digitale.

L’intuizione matematica fa ampio ricorso a grafici, quindi a sollecitazioni visive; non so se vi siano casi di intuizione indotta dall’ascolto, tuttavia la autorevole *Enciclopedia of Integer Sequences*, un immane ‘Thesaurus online’ di sequenze di numeri interi, offre tra le possibilità di fruizione, oltre a grafici, anche il comando ‘listen’, con vari modi di ‘traduzione’ (facilmente estendibili in ambito digitale a mezzi più raffinati delle note MIDI). E frequenti sono le panoramiche su proprietà matematiche complesse date dalla trasformata di Fourier, una delle più vicine ai meccanismi di analisi delle frequenze dell’orecchio.

E’ facile da accostare discipline matematiche alla musica nei momenti di fiducia costruttiva, o nel periodo d’oro dell’elaborazione motivica o della polifonia, se mai ve n’è stato uno scevro da dibattiti pro o contro costruttivismo. Ma la stessa matematica non è una roccaforte intatta, anzi è da tempo oggetto di interpretazioni inconciliabili: in estrema sintesi, si è passati da un periodo di espansiva creatività (Eulero rivaleggia Telemann in produttività) a uno di indagine sui fondamenti, e dall’ottimismo positivista nella completa assiomatizzazione alla sua smentita da parte del celeberrimo teorema d’incompletezza di Gödel. Per non citare altre branche, quale l’intuizionismo di Brouwer, che non ritengono più accettabili elementi fondamentali di gran parte dell’edificio matematico. Di tutto ciò si possono trovare strette analogie con fasi fondamentali della musica, dalla supposta estensione del serialismo (assiomatizzazione), alla necessaria rinuncia a tante comodità dell’ascolto della musica tonale, alla musica ‘sporcata’ da elementi concreti del postmodernismo... Se era facile nel Seicento, nell’epoca meccanicistica del Dio orologiaio, vedere come Leibniz nella musica un congegno aritmetico inconsciamente creato da musicisti-orologiai, che ruolo ha oggi, nel fiorire di matematiche, prassi e discorsi sui fondamenti? E’ pericoloso e inattuale contaminare *la* musica con congegni algoritmici, è un assecondare il suo posto un tempo privilegiato, oggi minacciato dal consumismo tecnologico di massa? L’opinione che perseguo è invece che proprio nel contesto attuale bisogna combattere su tanti fronti e in anticipo sui tempi,

appartiene al mondo, ma del mondo è un limite. [...] Qui si vede che il solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro. L’Io del solipsismo si contrae in un punto inesteso e resta la realtà ad esso coordinata. [...] V’è, dunque, realmente un senso, nel quale in filosofia si può parlare in termini non psicologici dell’Io. [...] L’Io filosofico [...] il soggetto metafisico, il limite – non una parte – del mondo.

svolgendo fino in fondo le possibilità acustiche e le necessità costruttive di comporre con i suoni e comporre i suoni, con il lavoro costruttivo e insieme l'intuizione visionaria.

La matematica, 'soffeggio' del mondo fisico, sua base imprescindibile, talvolta può essere anche utile per l'evoluzione di certe discipline artistiche, se il suo ricorso è ad alto livello. Viceversa, se la scienza dei numeri è lasciata a livello pre-culturale, i numeri diventano i misuratori esteriori di potere, di classifiche propri della musica commerciale e delle sue inesorabili coazioni a ripetere un destino acustico e umano. E allora l'astrologia anziché lo sguardo sull'universo, le sue leggi e le sue persone, il vecchio simbolismo numerico, o le solite armonie piegate al vento delle mode.

Rimando per descrizioni di realizzazioni concrete dei temi finora trattati a precedenti contributi descrittivi il mio metodo di lavoro;¹⁵ ne estrapolo alcuni spunti programmatici, che mai formeranno un nuovo 'Corso di composizione', ma che ritengo possano interessare problematiche comuni della scrittura e dell'ascolto:

Opportunità dello 'scambiare linguaggi': tra musica e matematica come proposto; altro esempio, nell'esplorare con una tastiera digitale o altra interfaccia *altri* processi algoritmici, usando i tasti come pulsanti e regolatori di qualità o quantità, oppure esplorandovi temperamenti con più o meno di 12 suoni per ottava, o creando/immaginando su di esse tastiere multidimensionali, quadrate o sferiche...

Dato un algoritmo di pregnanza musicale, cambiare il modo di trasformarlo-applicarlo in suoni: dall'ambito ritmico a quello delle altezze, o in quest'ultimo ambito, da quello dei rapporti naturali a quello cromatico, a quello diatonico: l'effetto di quest'ultimo può essere quello di un neominimalismo come sottoinsieme di possibilità ben più vaste, in senso sonoro e immaginativo. E nell'astrarre il principio di variazione non facciamo altro che seguire il principio delle *Variazioni Diabelli*, di cui le citate opere di Reicha sono una premonizione.

Possibilità di oscillare o passare per gradi, dall'ascolto di minime sfumature all'uso di strutture forti e consolidate come i già citati 'generi' cromatico e diatonico, non per opposizione stilistica ma attraverso analisi dei principi.

Modi di bilanciare suono e rumore, tonalità e dissonanza, di 'sfocare' dall'uno all'altro senza perdere coerenza.

Serialità e spettralismo sono inconciliabili?

Dialettica tra spettro e altezze, ritmi, forme, dialettica tra tensioni e nuove consonanze. Comporre i temperamenti, gli spettri in liuteria acustica o elettroacustica.

Ripensare la notazione e i suoi condizionamenti negli esecutori, oltre il grafismo 'bello' da vedere contro la standardizzazione 'professionale' della videoscrittura, verso una forma di comunicazione trasparente anche se tutta da imparare. Notazione in cent, notazione pluriparametrica, prescrittiva o descrittiva con dettagli esplorabili o filtrabili-sintetizzabili a piacimento.

Infinita divisibilità degli intervalli e modi di organizzarli (con frazioni, serie di Farey); comporre polifonie di glissati, glissati di tempi, morphing-interpolazione di timbri e di strutture note e ignote.

Misurare l'approssimazione nel comporre e nell'interprete, lavorare sull'errore e l'oblio; dalle 'note estranee all'armonia' a serie approssimanti.

Unità sfidando la noia, varietà sfidando la capacità di ritenere in memoria.

Contro la linearità del tempo, comporre suoni e strategie che lo intaglino, lo segmentino, lo cortocircuitino verso l'inconscio.

Come organizzare compositivamente e percettivamente l'estremamente piccolo, l'inesorabilmente medio o noto, il tempo della giornata e il nostro passato e futuro: tempo degli antenati, tempo dei posteri.

Spazio come suono, come spazio collettivo occupato o liberato.

L'io: colpevole o innocente?

¹⁵ Giovanni Damiani. *Autobiografia delle musiche*, a cura di F.Tessitore, L'Epos, Palermo 2005.

Giovanni Damiani