

D'istante la durata

È nato
l'attesa attiva terminata
il nuovo intero
di un intero è separato.

Penso morfologicamente un pezzo musicale come una trama di relazioni fra loro interagenti, più simile ad un organismo che a un oggetto da smontare. Da questo punto di vista, ne esistono certo molti altri, il progressivo organizzarsi della vita nella fase prenatale è per me un parallelo strutturale illuminante: dopo l'ingresso dello spermatozoo nell'ovulo, attraverso l'esponenziale suddivisione della prima cellula dalla (morula alla) blastocisti all'embrione al feto, il processo di formazione si sviluppa dal generale al particolare contemporaneamente su tre livelli, interno, medio ed esterno, diventando infine forma a sé stante nascendo. Un processo sotterraneo che il più delle volte miracolosamente si compie superando incalcolabili insidie con grande meraviglia di tutti e della madre che mai avrebbe creduto ...
Scientificamente possiamo seguire quasi nel dettaglio quanto sta accadendo ma non possiamo prevederlo esattamente nè modificarlo se non interrompendolo: saper riconoscere il mistero (questo o un altro, anche se credo che il plurale sia solo un diluire la dose ad ognuno affidata) senza perdersi in generici sentimentalismi è l'occasione per tutti di provare ad uscire dalla propria chiusa prospettiva che tranquillamente continuerebbe nel rifrangere all'infinito l'unica sillaba io io io io io -

Le opere (non solo nell'ambito dell'arte) che più lasciano il segno contengono/in-formano (danno forma a) una dose di mistero: aprendo il troppo chiuso e contemporaneamente chiudendo il troppo aperto suggeriscono una nuova misura, un mobile equilibrio lì nel mezzo. Forse più in generale si può dire che ogni opera di questo tipo è la materializzazione di una domanda contestuale ben posta: un luogo inizialmente instabile che nel rimettere tutto in discussione disperde per ri-orientare; domanda pericolosa perchè destabilizza l'ordine precedente, creativa perchè chiama ad un nuovo ordine più ampio.

E' necessario imparare a riconoscere (individuare, distinguere, ammettere) ed osservare (nei due sensi, guardare con attenzione/esaminare con cura e rispettare/non trasgredire) la presenza del mistero dove c'è, non per indebolirlo, al contrario, per concentrarne la forza separandolo dai luoghi comuni nei quali abitualmente lo si annacqua. Ogni nuova opera interrogante ritaglia all'interno del mistero una forma, sottraendo da un lato mistero al mistero, dall'altro circoscrivendolo, precisandolo.
Ogni nuova opera interrogante *compie* il mistero, indicandolo - *adesso qui, così* -

Lo studio morfologico, nella sua ricerca di senso, ha per oggetto la descrizione delle costanti che all'interno di una struttura, diventando riferimenti, ci permettono di comprenderne l'ordine e la gerarchia. Oggi mi interessano soprattutto le costanti che sono riuscito ad identificare a monte degli specifici sviluppi in ogni pezzo, o meglio, le costanti che gli specifici sviluppi mi hanno suggerito al di là delle loro locali applicazioni. Parlando d'arte è fondamentale (praticarla o quanto meno) riferirsi precisamente alla pratica, perchè l'arte è *pratica* (che si distingue dalla applicazione piatta di una tecnica per il suo essere strumento esperienziale), ricordandosi però che il cuore della pratica non alimenta meccanismi ma relazioni: ciò che è più prezioso in un'opera (interrogante) non si può argomentare, si può forse solo suggerire facendogli spazio attorno. Questo fare spazio attorno mi attrae: a partire dalla necessità di trovare il senso non solo all'interno del prodotto ma il senso che il prodotto comunica al di là di se stesso, proverò a descrivere non tanto una tecnica quanto una pratica morfologica così come l'ho vista crescere nel mio lavoro, dal generale al particolare, entrando infine in qualche rappresentativo dettaglio con *) place* (il quartetto del 2001 che apre un ciclo di 4 pezzi per archi preparati (a cui è seguito un trio e seguiranno 2 celli con le schiene a contatto, poi un cb. solo, in un totale di circa 70').

La pratica morfologica

Lo studio di una struttura, sia nell'elaborarla che nell'analizzarla a posteriori, ma anche comprendere/entrare in relazione con una forma, un organismo, un corpo, a mio parere deve partire da un diventare disponibili all'ascolto, ascolto dell'altro e di se stessi.

diventare disponibili - sospendere momentaneamente le proprie necessità, le abitudini, la fretta, per trovare il tempo, lasciare spazio, fare attenzione

all'ascolto - è necessaria la presenza di schemi interpretativi perchè senza riferimenti non potremmo separare nulla dal caos, ma l'abituale rigidità di questi schemi nell'adulto oltre che non essere per niente indispensabile li/ci limita inutilmente.

La formazione di un individuo è il processo di progressiva acquisizione ed elaborazione dei dati che costituiranno il senso profondo (fisico, mentale, spirituale) della sua vita; questo senso, più o meno consapevole, nel trasmettere e ricevere segnali alla e dalla vita altrui permette la relazione di ogni singolo individuo con il mondo, caratterizzandone le modalità. Un processo di formazione continua che molto spesso invece, assicurata la sopravvivenza fisica, rallenta impigrendosi con l'età (non necessariamente anagrafica), fino ad irrigidirsi in una serie di tic comportamentali, reazioni automatiche a pochi e selezionati stimoli funzionali all'immutabilità dei riferimenti scelti, rimanendo sordo a tutto il resto

ascolto - la flessibilità interpretativa; si potrebbe definire come uno schema aperto in continua trasformazione (tipico del bambino) che si basa su relazioni incessantemente verificate e riaggornate sostituendo di volta in volta i termini al loro interno. Opposto al tic comportamentale, corrisponde ad uno *stato nascente* in cui l'abitudine (il condizionamento) tende ad annullarsi in favore della novità di ogni istante; uno stato massimamente presente, che *vivendo* il presente rigenera il passato.

Proprio nella corrispondenza successiva fra opera e stato nascente sarà da cercare la novità strettamente collegata alla produzione artistica importante, novità che in qualsiasi campo da sempre rimanda al nuovo ascolto che l'ha generata

dell'altro - tutto ciò che nello schema interpretativo impiegato non è compreso, ciò che ci sorprende, l'anello mancante, un vuoto; niente di spettacolare, una differenza attiva piuttosto, una differenza rispetto a prima che non sappiamo ancora interpretare ma che già lavora a trasformarci. Di quel *vuoto* ascoltato e circoscritto l'opera diventerà traccia cava, impronta, f/orma del passaggio

di se stessi - saper distinguere i differenti livelli dello schema interpretativo che ci caratterizza, per trovare al suo interno una nostra autonomia, tanto più nostra quanto più il livello che riusciamo ad osservare è profondo. Dalle convenzioni al pensiero che le ha generate, dai valori tramandati in quel pensiero al senso che collega valori simili in pensieri differenti, togliendo progressivamente l'accessorio per ritrovare l'essenziale, potremo da lì più liberamente ascoltare

Immaginando un pezzo come una trama di relazioni, l'ascolto dovrà successivamente esplorando espandersi, sia internamente alla scoperta della complessità contenuta nel singolo elemento che esternamente nel moltiplicarsi degli elementi, arrivando a ipotizzare una topografia dei luoghi (vibrazione/relazione) incontrati; affiorerà così un contesto, all'interno del quale sarà possibile organizzare una struttura, che a sua volta (forse) farà nascere la singolarità di una nuova forma.

Semplificando, qui mostro l'espandersi come progressione per cerchi concentrici dal più piccolo al più grande, ma nella realtà il processo avviene (quasi) contemporaneamente a tutti i livelli: (*più precisamente*) *l'ascolto, l'esplorazione, la scrittura dei luoghi, il contesto, la struttura, la forma.*

Progressione che il pezzo riuscito ribalta, trasformando la forma finale in stretto passaggio all'altro cono rovescio e più ampio (come di un'asimmetrica clessidra) che al di là del pezzo, *indicando*, risale alla struttura / scrittura / ricerca / Ascolto nei quali a sua volta, a nostra volta siamo contenuti.

(più precisamente) l'ascolto

Sintetizzo in 3 le differenti modalità d'ascolto in cui mi sono spesso sorpreso nel sentire/pensare musica, chiamandole ascolto predatore, ascolto analitico e ascolto sospeso.

L'ascolto *predatore* tende a focalizzarsi sull'eventuale presenza di oggetti sonori evidenti e inusitati (siano questi figure, nuove tecniche strumentali, usi differenti di tecniche conosciute o l'insieme dei tre), per estrarli dal contesto e usarli, allo stato solido irrigiditi nel loro essere a

questo punto identificati come oggetti. L'ascolto predatore cattura (una figura, un'immagine, una tecnica): ciò che perdiamo nella pratica impropria di questo ascolto è il contesto generante, declassando il/i soggetti in questione da elementi a oggetti e insieme al contesto la loro eventuale necessità di esistere. Non necessariamente è da escludere; potrebbe diventare un ascolto che penetra la particolarità cercando le relazioni delle quali si compone, diventando l'ascolto che considera l'istante come porta per il tutto, che all'istante illuminante si affida per avvicinare il tutto. Questo ascolto deve però sempre e comunque trasformare la "preda", deve cioè trovarle/donarle una nuova libertà, senza la quale quell'agire rimarrebbe limitato all'inutilità del plagio.

L'ascolto *analitico* è un ascolto a strati, si allunga su archi più estesi mettendo in relazione gli aggregati fra loro, isola via via alcuni elementi a suo avviso portanti che (come le campate di un ponte) gli servono da appoggio alla tenuta dell'attenzione sull'intera durata.

Questo ascolto più degli altri si può tradurre in segno musicale, grafico, matematico, verbale, e proprio per questa sua alta conducibilità/traducibilità è diventato lo strumento degli innumerevoli studi che affollano lo spazio musica. Solo apparentemente oggettivo, è molto influenzato dalla gerarchia di valori precedentemente stabilita, diventando spesso un ascolto che cerca la conferma di quei valori, tanto più soddisfatto quanto più la presenza eventuale dei valori cercati è quantificabile. Mira alla struttura, dimenticando spesso che per quanto dettagliata sia la descrizione che ne fa, la struttura non è mai la cosa. Diventa un ascolto fondamentale però (soprattutto per interpreti e compositori) se, senza considerarlo esaustivo, ne impieghiamo le potenzialità orientative, che collegando le singolarità potenziano la percezione delle differenze nel riproporle all'interno di un contesto. Suggestirei poi una particolare attenzione alla periferia del contesto, dove le informazioni allentano la presa e la struttura diventa più disponibile all'imprevedibilità *dell'altro*.

Se l'ascolto analitico procede per campate, l'ascolto *sospeso* (non interrotto, sospeso) è l'azzardo di una campata lunga fino al termine del passaggio nella sua intera durata: è l'ascolto più aperto perché presuppone la capacità di sospendere momentaneamente le categorie interpretative che abitualmente ci caratterizzano; riuscire a farlo vuol dire riuscire ad ascoltare ciò che ci è proposto in sé e non in relazione a noi (in relazione a quello che noi pensiamo sia interessante, giusto, storicamente fondato, etc). La difficoltà è evidente non solo dal lato della sospensione da parte di chi ascolta delle proprie categorie (affidandosi alla necessaria fiducia che all'opera, all'uomo, dovrebbe sempre essere concessa), ma anche dal lato di ciò che si propone, che a sua volta dovrebbe non essere l'ennesima ripetizione delle categorie che l'ascoltatore sta cercando di abbandonare (le cosiddette banalità): questo ascolto vorrebbe essere un impegno, la condivisione di un impegno fra chi scrive, chi suona e chi dall'esterno ascolta.

Dall'ascolto esterno (predatore, analitico), passati per un ascolto *dall'interno* (sospeso), qualche minima considerazione sull'ascolto interno, l'ascolto che ascolta gli altri tre.

L'ascolto interno nasce da una necessità di silenzio: silenzio di suoni, immagini, opinioni, aspettative, scadenze, verifiche; dalla necessità di (ri)trovare una misura, una distanza. Precede la distinzione fra i sensi, non è ancora udito: può contenere sia il singolo suono che la musica intera, un'immagine, un profumo, un sapore, una sensazione fisica, un'emozione. Questo ascolto fa spazio, è spazio, spazio di attenzione; l'unico per il quale la *distanza* (nello spazio, nel tempo) è vissuta non come separazione ma come *compresenza*.

L'esplorazione

Gli studi strumentali corrispondono, per me, all'esplorazione di un nuovo territorio.

La quantità di lavoro sullo strumento, con lo strumento, sia chiaro, non garantisce nulla; negli ultimi pezzi è stata una condizione indispensabile ma sicuramente non è l'unica; a monte della mia personale applicazione però credo sia molto importante insistere.

Insistere su uno strumento, un materiale, una struttura, una relazione, un'idea, senza fermarsi ai primi risultati usandoli così come li abbiamo trovati ma proseguire, provare a proiettare i risultati su altri piani immaginandone le possibili differenti applicazioni, conseguenze, trasformazioni, sperimentandone praticamente gli sviluppi.

Questo mantenersi vicino, questo insistere, non deve però soffocare lo strumento-materiale-struttura-relazione-idea (è la cosa più difficile e l'evitarlo dipende principalmente dalla qualità/capacità del nostro ascolto) ma, al contrario, guadagnarne la confidenza: confidenza non nel senso di eccesso di familiarità (che quasi sempre poi si manifesta come mancanza di

attenzione), *con-fidenza* nell'originale significato latino di 'fiducia, coraggio, speranza', come forza indispensabile (non tanto al concepimento quanto) al portare a compimento una nuova forma o una qualsiasi nascita.

La scrittura dei luoghi

Dalla esplorazione del nuovo territorio attraverso la graduale confidenza guadagnata arriviamo a ipotizzare, nel mettere in relazione similitudini e differenze incontrate, una sua prima e approssimata topografia: letteralmente, una *scrittura dei luoghi* (per quanto semplificata e provvisoria) che ci permetta di scegliere fra loro (i luoghi scoperti) dove e come approfondire.

Dicendo *luoghi* intendo stati energetici specifici che si materializzano in una particolare caratteristica, sia questa timbrica, armonica, temporale, strutturale, mentale, poetica ...

L'identificazione, la distinguibilità dei singoli luoghi, deriva dall'aver messo in relazione similitudini e differenze incontrate nella fase esplorativa, relazioni che diventeranno determinanti negli sviluppi successivi: cosa ci permette poi praticamente di lavorare questi luoghi (vale a dire di viverli e farli vivere) è il segno con il quale scegliamo di indicarli.

Segno, dunque, *scrittura*: sia questo verbale, grafico, musicale, matematico, deve essere preciso, preciso nell'indicare le caratteristiche essenziali che, di passaggio in passaggio, dal primo abbozzo alla partitura finale, saranno il materiale concreto di lavoro. A questo proposito penso che il tipo di notazione scelta dovrebbe via via nel depositarsi in partitura semplificarsi e diventare il più possibile neutra, vale a dire contenente il massimo della informazione nel minor numero di segni: sia nel rispetto dei musicisti, che troppo spesso ancora prima di cominciare a suonare devono decrittare ciò che il compositore sta chiedendo loro, sia perchè la neutralità della scrittura mostra più chiaramente quello che realmente c'è, al di là dei problemi personali o degli estetizzanti grafismi.

Pertanto, la *scrittura dei luoghi* è un elenco nel quale i segni, corrispondenti a stati energetici differenti, sono provvisoriamente messi in relazione per essere scelti.

Il contesto

La successiva *scelta* dei luoghi che stabilisce un legame complessivo fra questi: in altre parole, la mappa, l'ambito all'interno del quale sarà possibile progettare *un* percorso fra tutti gli altri possibili.

Ammesso che un pezzo possa essere inteso come viaggio, ci sono molte maniere di viaggiare: personalmente preferisco quelle che, aprendosi al dialogo con le diversità incontrate, diventano occasione per ricalibrare lo spazio delle proprie certezze.

Nelle numerose gradazioni fra un "andare a zonzo" e il viaggio iper organizzato, ognuno trova la sua modalità: sarà in seguito la realtà del viaggio a dirci, con tutti gli imprevisti che sempre comporta (nella pratica del pezzo per esempio), se le scelte fatte a priori sono effettivamente servite a potenziare la nostra capacità percettiva o piuttosto a stordirla. Comune, ad esempio, è la narcosi da accumulo; accumulo di sicurezze principalmente, ma anche accumulo di necessità, impegni, informazioni: accumuli che sembrerebbero volerci garantire la pienezza e spesso sono solo le mura di un carcere che continua a circondarci ovunque andiamo.

La struttura

Una struttura è il rapporto di coordinazione e interdipendenza in cui i singoli elementi sono organizzati nell'insieme. Differisce dal contesto per il grado di articolazione che al suo interno elabora; stabilendone le leggi, regola l'ordine di successione dei livelli informativi in modo da assicurare le proprietà per cui quel tipo di struttura è stata elaborata; in altre parole, è un filtro molto complesso che attraversato dal flusso tratterrà delle informazioni lasciandone passare delle altre. È caratterizzata da una modulata ricorsività delle relazioni fondamentali: di livello in livello, di trasformazione in trasformazione, a causa del modificarsi dei termini (elementi) di ogni relazione, le relazioni originarie possono perdere riconoscibilità rimanendo comunque sempre collegate però all'insieme in cui sono comprese. Anche la struttura variante, regolando la variabilità secondo parametri precisi, non compromette mai la sua identità.

Per come la vedo oggi, una struttura musicale tende sempre a riferirsi ad uno spazio preciso, alla suddivisione di uno spazio/contexto in un sistema di relazioni generanti qualità e quantità differenti. Anche dove si parla di struttura temporale, metrica, ritmica e tutto ciò che attorno alle durate ruota (dagli interi movimenti al singolo impulso), riferendosi alla struttura ci si serve

quasi sempre di una rappresentazione spaziale, siano 1, 2, 3, 4, 5 i cm. usati per indicare al loro interno *dove* accade ciò che accade ogni secondo.

Se analizzata localmente l'organizzazione di ogni singolo livello è tendenzialmente semplice, la complessità di una struttura si articola infatti nelle relazioni di interdipendenza fra i livelli.

La struttura è un sistema di relazioni (qualitativo); sovrapporre (quantitativamente) un livello all'altro come strati indipendenti non genera struttura ma indifferenza.

Il suo compito è quello di assicurare l'insieme e proprio per questo la struttura, per quanto dettagliata, rimane sempre "generale" perché descrive il *dove* e *come* dovrebbe essere ma non esattamente *cosa* ci sarà; qualsiasi descrizione per quanto particolareggiata non è mai la cosa descritta, si ferma prima.

Parlando di musica o d'arte, la struttura non ha quindi nessun valore in sé perché da sola non vive: è essenziale, ma non è sufficiente a generare la qualità del prodotto al quale tende. Argomentare la validità di un lavoro attraverso la presunta complessità della sua struttura non serve, un'opera che non genera da sé *un'evidenza nuova* rimane un'opera mancata. Le manca il soffio, dunque non è. Dire da dove venga questo soffio non lo so; io lo cerco nel tempo, nella continuità a cui il tempo mi (ri)chiama.

La forma

Assimilato il *dove* e *come*, la forma è l'esattamente *cosa*, ciò che rimane nel filtro e congiunge tutti i passaggi nell'inaccessibile complessità di un corpo compiuto; una tangibile memoria, una traccia, lasciata nel tempo dalla vita che ha attraversato la struttura.

Tre elementi, la struttura, la vita, il tempo, che messi in relazione diventano tre forze:

della prima qualcosa abbiamo detto, prevalentemente statica, se isolata non agisce

la seconda è il flusso più volte accennato, la continuità dello scorrere nel quale qualsiasi cosa è immersa e trasformata; totalmente dinamica, se isolata dalla prima agisce indiscriminatamente

la terza è l'insieme che permette alle altre due, staticamente e dinamicamente, di esistere.

In questo caso, il tempo è la durata di esposizione della struttura al flusso.

La forma in senso artistico è il compiersi, diventando corpo nell'opera, di un equilibrio dinamico (specifico) fra le tre; la sua intensità credo, è in relazione alla profondità d'esperienza del concetto di differenza a cui dà corpo, alla specificità di ascolti / sguardi / sensi che suggerisce e supporta.

Il contrasto è il primo grado della differenza, primitivo, separa: come su di una circonferenza due punti contigui sono massimamente vicini in un senso e massimamente lontani nell'altro, il cammino d'intensità nella forma va nel senso *altro*, quello che compiendo il cerchio congiungerà la massima distanza tornando alla contiguità.

In arte ci sono forme/opere molto capaci, forme (che per eccesso di difesa non si estendono) meno capaci e strutture incapaci; il respiro al loro interno è ampio, trattenuto, soffocato; non esistono forme incapaci ma ci sono molte strutture che dalla vita non sono state attraversate.

Sempre più sono attratto dalle forme espanse, forme ai limiti dell'assenza di forma, forse forme *risonanza* che del loro tacersi risuonano. Riprendendo l'immagine del filtro, una più ampia struttura di partenza potrebbe essere intesa come lo spazio di risonanza finemente caratterizzato, che del flusso esalterà "armonicamente" alcune componenti, orientando ogni singolo istante nel tutto per arrivare forse a compiersi in una forma ulteriore, *diffusa*

La carica di vita trasmessa dall'ascolto di una forma (non dico volutamente vitalità perché potrebbe essere facilmente identificabile in una generica ipercinetività dalla quale dovremmo al contrario preservarci), è indicativa della *nuovità* a cui da corpo, della sua a questo punto giustificata necessità.

Il segno sicuro di una forma riuscita è la voglia di fare che ci comunica, l'entusiasmo a cui ci affida.

Ma perché insisto tanto sulla precisazione dei passaggi, sulle parole con le quali sto tentando di chiarirli, sulle differenze fra esplorazione, scrittura dei luoghi, contesto, struttura, forma?

Credo che cercare di fare/farsi chiarezza, anche se inizialmente oscilla fra un eccesso di semplificazione e un eccesso di complicazione, spesso conduce ad una nuova necessaria misura, tanto più necessaria quanto più il cammino intrapreso è prevedibilmente molto lungo.

Scrivere per me è *fare l'attenzione, praticare l'attenzione* costruendo; dilatare il tempo per vivere più a contatto con l'intensità dell'istante e raccogliere di ogni istante la traccia (farla durare, ricomporla) in Durata, cercando di ricondurre la distanza che separa (gli istanti, le cose, noi stessi) alla Presenza (che unisce); tentarci (mi) *trasforma*

Negli ultimi anni, sto cercando di far confluire tre aspetti, tre attitudini del comporre che almeno in parte posso ricondurre sia alle tre modalità d'ascolto che alle tre forze sopra indicate

le possibilità di generare senso che una struttura sintetizza,
il montaggio di elementi predefiniti in funzione di uno o più piani d'ascolto,
la fiducia nelle potenzialità che un'intuizione contiene di re-inventare ciò che la precede

) **place** (

ascolto interno

In questo quartetto d'archi il nucleo originario è lo sfregamento, l'attrito onnipresente che dalla differenza genera la vita. Gli studi strumentali esplorativi mi hanno fatto riscoprire alcune proprietà nel materiale stesso di cui questi strumenti sono fatti:

il legno sottile in risonante attesa del contatto, cuore cavo della cassa, vivo d'ombra e luce, interno-esterno, leggero

l'arco come mediazione, crine, crinale, profilo, confine, limite mobile, misura, come organo di senso strumentale senza il quale tutto tace, indistinto, compatto; l'arco è il tatto, ha un palmo e un dorso, un interno e un esterno, due facce quindi, la seconda (il legno) è quella antica, estrema, per niente duttile, legnosa: tiene assieme memorie precedenti alla cultura scritta e forse proprio per la forza di questo suo tenere assieme *tende* la cultura successiva (il crine), ne radica il suo diventare esperienza, mediazione dicevo; nel legno è la faccia antica che parla e tutto diventa rugoso, la superficie s'inspessisce sollecitando la materia ad aprirsi

la corda è tesa, un filo d'equilibrio, una lama, chiama il metallo, tutti i metalli di cui il nostro quotidiano è abitato, a cui il nostro quotidiano è abituato; la corda, diteggiata o no, è il fondamento, la fondamentale che fa vibrare di sé ogni parziale

e il ponticello: un ponte che copre la distanza fra le corde, unendole; 4 corde accordate per risuonare l'una dell'altra, 4 strumenti accordati per contenersi, divisi, sul ponte aereo della risonanza

Mi attraeva il suono al ponte, il suono-ponte:

quanta musica lì attorno, perché? non solo negli strumenti ad arco, nei fiati per esempio, lo sviluppo di strade laterali (armonici, suoni complessi) all'omogeneità di registro per la quale sono stati costruiti; negli strumenti ad arco in più, il ponticello è una realtà fisica e la distanza da questo, unita alla pressione/velocità di scorrimento dell'arco, determina lo spettro di una fondamentale: quanti "misteriosi" conosciamo provenire da quella zona - così tanti da sentirlo ormai come un luogo retorico scontato; eppure nel suonare, il mio arco continuava a tornare lì a produrre quella vibrazione che mi sembrava andare sia al di là della corda sfregata che dell'altezza: sentivo una presenza, la cercavo

questa del ponte è un'immagine antica, musicalmente e non solo, il novecento ha cercato di esplorarne le radici; credo che la sua forza continuamente attuale sia nell'essere un terzo luogo fra i due che unisce, un luogo altro, sospeso, forse il luogo stesso dell'estraniamento

esplorazione

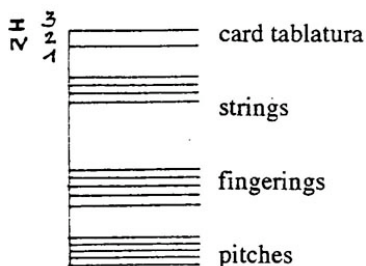
Il ponticello tradizionalmente è quasi un filo, duro, quello che in sua prossimità accade è compresso e apparentemente indistinguibile nel dettaglio; mi sono chiesto se fosse stato più ampio, se le corde avessero potuto avere più di un punto in comune, un'area magari, cosa sarebbe successo? Nasce così l'idea di aggiungere un ponte piatto di collegamento ulteriore fra le corde; tre variabili hanno condotto la ricerca del risultato acusticamente ottimale: il materiale, la dimensione, il posizionamento.

Per ottimale, intendo capace di produrre differenze ben percepibili, all'interno di una buona prevedibilità del risultato corrispondente ad un'azione indicata. Un lungo lavoro di esplorazione e selezione si è concretizzato in

materiali	cartoncino elastico (tipo scheda telefonica) di due tipi, morbido e rigido plastica sottile (tipo botiglia l. 1,5) sagomata ad angolo lamella di acciaio armonico (tipo per stucco)
misure	fisse e proporzionali agli strumenti
posizione	infilata fra le corde: I e IV sopra, II e III sotto rispetto al pont: 3 posizioni della prima per i 2 vl. , 2 per la vla, 1 per il vc. 1 posizione fissa della seconda per tutti, oltre il ponticello 1 posizione, solo al vl.II, solo nell'ultimo movimento

Quindi una soluzione grafica che potesse indicare più semplicemente possibile dove e come suonare:

dalle note di esecuzione:



Two lines are the strings' portion crossing the card, so strin *on* card, respectively for two violins and viola (from up to down) I and IV, for cello I and III

Three white spaces are the card's points:

- 1, outer side of the IV string
- 2, between the two strings
- 3, outer side of I string

Tetragram, from down to up IV III II I,

the strings on which one plays out of the card towards Pont. or Tast.

Bigger pentagram shows the eventual fingering: often the strings are not fingered, so the pentagram will be empty. N.B. It is possible that there is a fingering on a different string of where one plays, it is not a mistake, one can hears clearly the result.

Smaller pentagram shows the eventual resulting pitch/es to aim to: because of preparation, in fact, the fingering and pitch not correspond. It could be small intonation's differences between written ones and played ones: the most important is, in the written register of course, the becoming of the sound quality in its articulate rhythmic/formal. To help that comprehension, there is a CD as allegato to score, where the autor plays every single part: so the Player will have a more detailed suggestion of the real sound and, with the super position of the four voices, a first impression of the form in which his voice will become a part of the whole. So each instrument will receive the score with a CD containing the quartett's "home realization" and his single part divided on the seven movement. Because of the sound complexity, I have preferred not overload the score with resulting signs and to concentrate the notation on exactly *where* and *how* to play.

Five bow pression: very light, as the armonico sound, normal, light scratching, heavy scratching

The friction's points of the bow on the strings are written as follow

MT	high on the tast
T	tast
TC	tast near the soft card
PC	pont near the soft card
P	pont
MP	very close to the bridge
SP	<i>on</i> the bridge

OP beyond the bridge before plastic card
 OC beyond the bridge after plastic card

On the portion string on the card

CT towards the tast
 CP towards the pont

ascolto dall'interno/ascolto esterno

Contemporaneamente in altri ascolti, sono partito dalle impronte che più nel tempo mi hanno impressionato (di Beethoven, Schubert, Bartok, Webern, Nono, Ferneyhough, Xenakis, Lachenmann, Rihm), estraendole dalle forme che le hanno generate ho voluto ascoltarne i singoli richiami facendo spazio dentro e attorno alle domande dai richiami contenute.

Le domande sono diventate fluide correnti, 7, all'interno delle quali le impronte dei differenti autori confluivano; ho isolato in una moltitudine di frammenti tutte o quasi quelle occhiate che ascoltando mi avevano sorpreso nel corso degli anni e altre nuove, nate dall'ascolto orientato di oggi: in questo mare frantumato, le sette correnti sono diventate delle linee di forza che avrei voluto unire a rimodellare il tutto; nell'ordine provvisorio dalla più alla meno densa sono:

esplorazione/scrittura dei luoghi

Saturo	massima densità materica, assenza di ritmo e pulsazione, tendenzialmente opaco.
Ostinato	ripetizione ossessiva di un modello che tende a diventare pulsazione ipnotica.
Memoria	intesa come sincronia, contemporaneità di ora e allora, più dilatato canto.
Cuore	la mobilità dello strumento ad arco che trasforma senza interruzioni i parametri classici di timbro (in relazione al ponte e non solo), altezza (per l'assenza di tasti), intensità e, nel quartetto, perché essendo quattro di uno (o meglio, tre più uno di uno), la somma/sottrazione/prodotto delle singole parti origina e riconduce comunque sempre nell'unità dell'essere corda.
Espressione	gli istanti che contengono l'intero, quello stato di massima comunicabilità della materia in cui basta un solo suono per riconoscere la musica nella quale è contenuto.
Apparizione	l'affiorare, il manifestarsi di qualcosa di compiuto in sé, che annulla il prima e il dopo sollevandoci ad un più esteso <i>adesso</i> .
(∞)curvo atemporale,	l'oltre, lo spazio dentro e dietro ad ogni forma, l'assenza d'impronta a cui ogni forma/individualità vuole sfuggire e rimanda.

Le 7 correnti sono poi diventate 7 dighe nelle quali facevo affluire con le tracce degli autori la mia parallela ricerca strumentale, dunque la pratica di ciò che andavo poeticamente sperimentando; la pratica trasforma, le dighe assunsero specifiche ulteriori:

Saturo	lo spazio discontinuo, la compattezza, lo sfregamento, il corpo strumentale
Ostinato	l'elemento ritmico, l'arco
Memoria	la tradizione, le altezze sulle corde, le dita
Cuore	la curva, le altezze dalla preparazione, il Corpo strumento di strumenti
Espressione	il timbro, la periferia infinita, la corda
Apparizione	la sospensione, il risuonare, l'altezza trasfigurata (nuova preparazione)
∞	lo spazio/tempo continuo sullo sfondo

contesto

Molte erano le zone di confine in cui non si poteva assegnare il risultato con precisione all'una o all'altra diga, venne naturale quindi elaborare una struttura d'ascolto che tenendo conto di queste compresenze organizzasse l'intrecciarsi di correnti; per questo motivo le 7 dighe contengono punti d'ascolto differenti che si riferiscono alle qualità specifiche delle altre dighe.

Saturo ne ha	6	S.s - S.o - S.m - S.c - S.e - S.a	(Saturo.saturo - Sat.ostinato - etc.)
Ostinato	5	O.s - O.o - O.m - O.c - O.e	(Ost.sat. - Ost.ost. - O.mem.- etc.)
Memoria	3	M.o - M.m - M.c	
Cuore	4	C.o - C.m - C.e - C.a	
Espressione	7	E.s - E.o - E.m - E.c - E.e - E.a - E.∞	
Apparizione	2	A.a - A.∞	
∞	1		∞

Troppo spazio prenderebbe il commento dettagliato di questo passaggio; sinteticamente: una stella a sei punte, due triangoli sovrapposti

7 6 5 generano la struttura, la radicano	5	6
4 è il perno fra i due e il collegamento fra tutti		4
3 2 1 svuotano la struttura, l'innalzano	3	2
		7

Due annotazioni: la differenza di suddivisioni interne ad ogni diga, la scelta dei punti di ascolto.

Un suggerimento: l'Espressione contiene tutti gli altri anche l' ∞

Dalla struttura d'ascolto al contesto del percorso formale, avviene una redistribuzione del senso dei 7: fisso gli estremi in Ostinato (la pulsazione generante, l'inizio) e Apparizione (come sospeso finale), poi ∞ come l'annullamento (saturazione a vuoto) che precede A, poi il suo relativo a pieno in Saturazione e Cuore come passaggio fra le due saturazioni, poi Espressione come massima comunicabilità della materia (espansione e rinnovamento della memoria) e Memoria, generata da O e antecedente a E.

Dal senso del nuovo ordine O M E S C ∞ A e la relativa suddivisione d'ascolto ridistribuita, si definisce una prima formulazione delle durate, 180" 210" 240" 210" 180" 240" 240"; ogni luogo orizzontale (p.e. O.o) viene poi a sua volta suddiviso internamente (p.e. O.o :5 = O.oo, O.om, O.os, O.oe, O.oc) a formare un IV livello: a partire da qui, calcolo un'unità di valore (u.v.) specifica ad ogni colonna, dividendo la sua durata per il numero di unità verticali complessive, che moltiplicata per le suddivisioni interne al IV livello dà la durata provvisoria parziale di ogni singolo luogo.

180"(:25) u.v. 7	210"(:12) u.v. 17	240"(:28) u.v. 9	210"(:27) u.v. 8	180"(:16) u.v. 11	240" u.v. 80	240"(:3)
O.o :5 35" m:3 21" s :6 42" e :7 49" c :4 28"	M.m:3 51" o :5 85" c :4 68"	E.s :6 54" o :5 45" m:3 27" c :4 36" e :7 63" a :2 18" ∞ :1 9"	S.a :2 6" c :4 32" e :7 56" o :5 40" s :6 48" m:3 24"	C.o :5 55" m:3 33" e :7 77" a :2 22"	∞ :1	A. ∞ :1 80" a:2 160"

Un successivo aggiustamento stabilisce in maniera definitiva le durate parziali dei luoghi: sottrae e aggiunge 1/2/3 unità di valore (u.v.) nell'ambito della stessa colonna, modificando così alcune durate parziali e lasciando invariata quella complessiva alla colonna.

180"(:25) u.v. 7	210"(:12) u.v. 17	240"(:28) u.v. 9	210"(:27) u.v. 8	180"(:16) u.v. 11	240" u.v. 80	240"(:3) u.v. 80
O.o :5 35" m:3 21" s :6 42" e :7 49" c :4 28"	M.m:3 51"+17 o :5 85"-17 c :4 68"	E.s :6 54"+9 o :5 45"-18 m:3 27"-9 c :4 36" e :7 63"+18 a :2 18" ∞ :1 9"	S.a :2 16"+8 c :4 32"+16 e :7 56"-8 o :5 40"-24 s :6 48"+24 m:3 24"-16	C.o :5 55"+11 m:3 33"-11 e :7 77"+22 a :2 22"-22	∞ :1	A. ∞ :1 80" a:2 160"

struttura

Due livelli, la colonna verticale considerata complessivamente e i singoli luoghi orizzontali che ogni colonna genera: dal contesto del percorso alla sua strutturazione i singoli luoghi, pur rimanendo collegati fra loro qualitativamente, diventano sequenzialmente indipendenti intrecciando saldamente le differenti provenienze:

<u>O</u>	<u>M</u>	<u>E</u>	<u>S</u>	<u>C</u>	<u>∞</u>	<u>A</u>
O.o	E.m	S.s	E.a	C.o	∞	A. ∞
M.m	M.o	E.o	M.c	O.m		A.a
E.s	S.c	S.m	O.e	C.e		
S.e	E.c	S.o	C.a			
O.c	E.e	O.s				
	S.a	C.m				
	E. ∞					

Rimane fissa la lettera minuscola, muta in 14 casi su 28 la maiuscola: le motivazioni sono nell'approfondimento che parallelamente avveniva nella pratica strumentale esplorativa, che per ogni luogo e per ogni punto d'ascolto interno al luogo indicava qualità timbriche / articolatorie (e i segni grafici corrispondenti) sempre più specifiche. Il senso complessivo e il senso locale si (in)formavano reciprocamente; qui non abbiamo lo spazio per seguire anche questa pista.

Mantenendo la suddivisione interna originale ad ogni singolo luogo (livello IV), la segmentazione progressiva degli strati di livello in livello, definisce spazialmente le durate dalla metrica al ritmo: la lettera e il suo posizionamento fanno sempre riferimento alla corrente originaria nello stato in cui lì si presenta.

Le 7 dighe sono diventate così i movimenti che contengono stati differenti dell'intreccio di provenienze; mostro schematicamente questi intrecci in STRUTTURA, aggiungendo a lato qualche breve indicazione sulla natura di ogni movimento e dei suoi periodi interni, non commento invece le frasi contenute in ogni singolo periodo (o+m+s+e+c)

Mi fermo qui nell'analisi per non abusare ulteriormente dello spazio concessomi; ho preferito trattare in linea generale la spiegazione dei processi che meglio potevano essere tradotti in linguaggio alfa numerico: spero di poter indicare più dettagliatamente in altre sedi, con musica partiture e schemi, gli specifici passaggi di questo cammino.

Per concludere, due parole sul lavoro complessivo di cui) *place* (è la prima parte: il ciclo che questo quartetto apre, vorrebbe ritornare col pensiero a quelle *voci* che gli antichi così distintamente sentivano in sé stessi parlare/cantare; vorrebbe rafforzarsi e allontanare il delirio o la follia che spesso le accompagnava, per ascoltare più liberamente il senso ulteriore al quale chiamavano e chiamano. Indicativamente il cammino: le voci attraversano lo spazio in) *place* ((quartetto), con *rinascere sirena* (trio) modellano nel flusso un movimento, diventano corpo dal volto doppio in *inoltre* (2 violini) e un'immagine, *tête* (vc solo), l'acustica icona che in sé contiene i due estremi dello spazio/tempo attraversato, l'impulso originario e l'estendersi mutante della sua risonanza.

) place (Structure

I	ostinato	4'04"	place where the quartet's most harmonic material encounters its opposite, pulsating instinct, energy in its dawning state		
	O.o	35"	o + m + s + e + c	m. 1	friction that generates durations, segmentation of time and flow
	M.m	68"	o + c + m	m. 14	tradition, translation, recognizability
	E.s	63"	c + e + o + s + m + a	m. 48	expression as a wall, utterly taut and compact
	S.e	50"	m + c + e + a + ∞ + s + o	m. 79	saturated in pressure, distortion and recall
	O.c	28"	o + m e + a	m. 99	in an acute curve towards → memory
II	memoria	2'14"	memory contained, memory containing, changing light in places passed down by the composers		
	E.m	18"	c + m + o	m. 110	expression as crystallization, microformation
	M.o	66"	m + s + e + c + o	m. 116	memory of the articulation
	S.c	50"	a + o + m + e	m. 138	propagation
III	espressione	4'23"	where the initial impulse reels and folds, the form opens onto an infinite periphery		
	S.s	74"	e + o + s + m + a + c	m. 158	saturation as inertia, silent friction
	E.o	27"	e + c + o + m + s	m. 173	expression as explosion of the wall, microfragmentation
	S.m	8"	o + m + c	m. 188	clot, scar
			<i>The great curve that gathering up, shapes -----</i>		
	E.c	36"	e + a + o + m	m. 192	expression as containing curve, beyond the wall
	E.e	85"	o + m + c + e + a + ∞ + s	m. 206	expression as slag: seven crossings
	S.a	24"	a + ∞	m. 234	saturation of the resonating space
	E. ∞	9"	∞	m. 240	expression, as a limit, measure
IV	saturo	3'37"	compact, held, withheld, boundary		
	E.a	18"	∞ + a	m. 243	expression as pure harmonic product, the containing space
			----- landing of the great curve -----		
	M.c	71"	m + e + a + o	m. 248	memory of faint voices
	O.e	49"	s + o + m + c + e + a + ∞	m. 276	the generating pulsation
	S.o	15"	e + c + o + m + s	m. 292	interruption/transition
	O.s	42"	a + c + e + o + s + m	m. 297	segmented friction, sizzling desert
	C.m	22"	m + c + o	m. 312	voices re-emerge from the cracks
V	cuore	3'06"	the quartet body, undivided fragmentation, final transformation, little death - life		
	C.o	64"	c + o + m + s + e	m. 321	curve of a broader pulsating
	O.m	21"	m + o + c	m. 346	mechanical magma
	C.e	57"	c + e + a + ∞ + s + o + m	m. 353	heart as a voice/string, swarming curve
	C.a	44"	∞ + a	m. 372	instrument boundary, fundamental that does not die
VI	curvo atemporale (∞)	4'	inside and behind all that came before, the containing breath, the contained breath, zero degree of friction		
	O	18"		m. 383	from <i>Dialogue with Death</i> of J.K.
	M	9"		m. 389	"the sound of this conversation expanded infinitely and was already in existence at the beginning and had no end --
	E	91"		m. 391	it was like a whisper in the wind but a perfectly clear
	∞	24"		m. 408	whisper and, had you listened to it, you would have been
	S	48"		m. 415	able to hear it, you would have been able to be part of it."
	C	76"		m. 428	
VII	apparizione	4'	expanded form, the call beyond the friction		
	A. ∞	1'20"		m. 446	Tanpura
	A.a	2'40"		m. 447	call I (15"), landscape (9"), call II (49"), landscape (38"), call III (47")