

Iannis Xenakis: strutturalismo e poetica della sonorità oggettiva.

L'arte partecipa di un meccanismo inferenziale che costituisce la base su cui si muovono tutte le teorie delle scienze matematiche, fisiche e degli esseri viventi.

Le sue proporzioni sono riconducibili ai giochi di numeri (...) in architettura, letteratura, musica, pittura (...) giochi di continuità, di prossimità, nel tempo o fuori tempo come *giochi di essenza topologica* che si producono tutti sul terreno di questa inferenza, nel senso stretto della logica.¹

Introduzione

Seppur in maniera sintetica, questo articolo muove dall'intento di ripercorrere i rapporti profondi e al tempo stesso problematici che legano la figura del compositore Iannis Xenakis alla generalità del programma strutturalista. A partire dai termini stessi della relazione proposta, tale operazione pone tuttavia da subito il rischio di una semplificazione calcolata e, probabilmente, in buona parte ineludibile.

Compresa nell'arco di mezzo secolo, la vastità della produzione di Xenakis riflette infatti la complessità di un approccio multidisciplinare e sostanzialmente irriducibile: dal giovanile programma bartokiano al rigido formalismo degli anni sessanta, fino al periodo della cosiddetta "produzione libera"², gli esperimenti di musica concreta, elettronica, per orchestra e strumenti solisti non solo si offrono ad analisi eterogenee, ma descrivono i tratti di un percorso aperto, difficilmente sintetizzabile nell'esposizione di teorie univoche o risultati definitivamente acquisiti. Al tempo stesso il termine "strutturalismo" potrebbe risultare pericolosamente incline alla generazione di una gamma troppo ampia di significati per poter escludere una definizione attenta a circoscrivere le possibilità di fraintendimento.

Occorre dunque da subito delimitare, prima ancora del raggio di reciproca influenza, l'ottica generale attraverso cui intendere il programma strutturalista e le modalità tramite cui applicarlo a un discorso sul musicale, nonché definire quale parte della produzione di Xenakis possa essere, coerentemente a questa premessa, presa in considerazione.

Propongo dunque di focalizzare la nostra definizione di strutturalismo alla luce delle sintesi proposte da Jean Piaget e Gilles Deleuze³, ovvero attorno a un nucleo teorico e metodologico, una sorta di "sistema d'echi" capace di sottolineare, nonostante interpretazioni e applicazioni eterogenee, un'adesione senza precedenti nel panorama intellettuale francese del dopoguerra. In relazione a questo contesto, mi sembra opportuno riferirci a *Musiques formelles*⁴, sforzo teorico centrale della produzione di Xenakis.

¹ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Casterman, Tournai 1979, p. 6. trad. it. *Arti/Scienze: Leghe*, Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano n°18, 1989 e *Musique.Architecture*, Casterman, Paris 1976. trad. it. *Musica.Architettura*, Spirali Edizioni, Milano 1982, pp. 146-7. Corsivo mio.

² Un percorso sintetico all'interno della produzione di Xenakis può essere ritrovato in Enzo Restagno, *Un'autobiografia raccontata dall'autore*, in I. Xenakis, a cura di Enzo Restagno, EDT/Musica, Torino 1988, parte prima, pp.3-70

³ Cfr. Jean Piaget, *Le structuralisme*, in Presses Universitaires de France, Paris, 1968. trad. it. a cura di Andrea Bonomi, J.Piaget, *Lo strutturalismo*, Il sagggiatore, Milano 1994. Cfr. anche Gilles Deleuze, *À quoi reconnaît-on le structuralisme?*, in *Histoire de la philosophie, Idées, Doctrines*, vol. 8 - *Le XXe siècle*, Hachette, Parigi 1973, pp. 299-335. tr. it. in F. Chatelet, *Storia della filosofia*, vol. VIII, Rizzoli, Milano 1973 e in Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo*, Rizzoli, Milano 2001.

⁴ Cfr. Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, n. monografico di « Revue Musicale », n. 253-254, 1963 e C. Butchers, G.H. Hopkins, J.Challifour (a cura di), Iannis Xenakis, *Formalized Music*, Indiana University Press, Bloomington 1971.

Come atmosfera, il sistema di rinvii a cui faremo riferimento sembra organizzare alcune esperienze centrali ed eterogenee alla luce di un duplice ideale, ovvero l'analisi sia la creazione di oggetti a partire dalle sole leggi che ne costituiscono appunto la struttura⁵. I risultati più significativi riconducono gli sforzi ottenuti in linguistica, antropologia e scienze umane alla ricerca di sistemi operanti all'interno dell'oggetto indagato, ovvero al tentativo di far emergere quell'insieme di elementi che costituiscono, attraverso i loro rapporti, una totalità autonoma.

Riassunte nei testi che entrambi gli autori dedicano allo strutturalismo, le caratteristiche del movimento sembrano ridursi sinteticamente alla proposta di un'astrazione e rimando dalle parti dell'oggetto indagato (fisico, biologico, culturale) a elementi convenzionali (lettera, numero), al fine di trovare una serie di equilibri funzionali, o catene di relazioni quantificabili che spieghino la costituzione e le trasformazioni del campo descritto.

In questi termini, le unità strutturali sono elementi definiti esclusivamente per la posizione⁶ che occupano all'interno di una rete di connessioni formalizzabili. Il loro studio non trova quindi interesse in una descrizione qualitativa o storica di un singolo elemento, ma si volge alla chiarificazione di un sistema costituito dalla simultaneità di elementi e relazioni, analizzabile da un punto di vista essenzialmente quantitativo e sincronico.

Ma accanto agli sviluppi culturali, filosofici e scientifici che Deleuze e Piaget ripercorrono, lo strutturalismo sembra a tutti gli effetti un programma capace di influenzare il dominio artistico. A partire dalla riflessione di Roland Barthes, è la critica dei prodotti artistici a seguire da subito le conquiste linguistiche e antropologiche. L'autore delle *Nuove lettere* dimostra infatti di intendere tale termine in maniera analoga a quello che abbiamo visto essere il desiderio di costruzione sistematica: arte strutturalista è "attività il cui unico fine è ricostituire un oggetto, in modo da manifestarne il funzionamento"⁷, venendo poi descritto in arte come una "imitazione"⁸ basata non tanto su un'analogia sostanziale a un modello, quanto su una medesima situazione funzionale.

E' infatti convinzione di Barthes, a partire dalle stesse *Nuove lettere* e dai *Saggi critici*, che sia possibile riscontrare un'organizzazione dei prodotti artistici analoga alle strutture ricavate dalle contemporanee nei campi delle scienze umane o con Lévi-Strauss o da altri esponenti di spicco di questa atmosfera, come Troubetzkoy, Dumézil, Propp.

Nello sviluppo di tale tesi, i romanzi di Michel Butor, la musica di Pierre Boulez o ancora la pittura di Mondrian, sono risultati artistici che vengono analizzati attraverso un "metodo comparativo" sul piano della forma⁹. Dunque anche la letteratura, la pittura e la musica possono essere considerate come degli oggetti in cui ricercare (o "ricreare") delle strutture, ovvero insiemi autonomi e formalizzabili che rendano l'opera attraverso le loro sole relazioni, esaltando l'indipendenza della forma artistica nel suo essere oggetto di una scienza certa, che nel caso di Barthes coincide con la semiotica.

Ma è possibile ricavare non solo una scienza e una critica strutturalista, ma anche una vera e propria produzione artistica che si rifaccia a questo metodo? Certamente Barthes mostra come il romanzo possa fungere rispetto a questo ideale da "arte pilota": rispondono quindi attraverso un'opera

⁵ Cfr. Jean Piaget, *Le structuralisme*, op. cit., p. 6. « un ideale o delle speranze di intellegibilità intrinseca, fondate sul postulato che una struttura sia in sé autosufficiente, e non richieda, per essere colta, alcun ricorso a elementi estranei alla sua natura ; in secondo luogo, delle realizzazioni, nella misura in cui si sono effettivamente individuate strutture e dove il loro impiego mette in evidenza un numero di caratteristiche generali e apparentemente necessarie, che si presentano nonostante la loro varietà»

⁶ Cfr. Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo*, op.cit., p.19. "Gli elementi di una struttura non hanno né designazione intrinseca né significato intrinseco. Cosa rimane? (...) In breve, i posti in uno spazio puramente strutturale sono primi rispetto alle cose e agli esseri reali che vengono ad occuparli".

⁷ Roland Barthes, *L'activité structuraliste*, in *Lettres Nouvelles*, 1963, ripreso in *Essais critiques*, Seuil, Paris 1971, p. 214.

⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁹ Cfr. François Dosse, *Le champ du signe 1945-1966*, in *Histoire du structuralisme*, vol I, éditions La Découverte, Paris 1991, introduzione.

strutturata a partire dalle leggi della fonologia e della semiotica, ma che sembra assorbire anche la generalità del programma strutturalista: il rifiuto dell'identificazione con il personaggio, l'emarginazione della sfera sentimentale e la distruzione di stereotipi caratteriali, passando attraverso il decentramento del soggetto che si riscontra in linguistica, in antropologia e psicanalisi. Al tempo stesso questo comporta un nuovo rapporto con il reale: questo non è più un oggetto esterno da descrivere, ma collocarsi all'interno della sola sfera discorsiva ("l'essenziale non è fuori dal linguaggio, è il linguaggio stesso"¹⁰ scrive Ricardou). La tecnica narrativa si mostra infine neutra, scevra da ogni interesse esterno al proprio gioco: "Non mostra, non si impegna, non riflette"¹¹, ma sviluppa autonomamente la propria trama in una indipendenza sperimentale. Sono queste caratteristiche che potremmo ascrivere anche alle ricerca musicale.

Per raggiungere finalmente il nostro discorso i tratti di questa adesione al programma strutturale si possono riscontrare anche nel campo della musica. L'ondata di teorizzazione senza precedenti che coinvolge autori quali Boulez, Xenakis o Schaffer¹² risponde a quella tendenza attraverso il desiderio di sistematizzazione della pratica compositiva che, organizzandosi in maniera esemplare intorno ai corsi estivi di Darmstadt, muove verso la ricerca di un'autonomia totale dell'opera, privilegiando una tensione verso l'assoluta priorità formale.

Attraverso una fitta serie di scritti teorici, estetici e analitici, si delinea dunque una posizione che mostra interesse per l'esclusivo dirsi di composizioni chiuse in un perfetto logocentrismo, in un'ottica che viene definita spesso come "costruttivista" o appunto "strutturalista". E' questa ad esempio la posizione dello storico François Dosse, così come del musicologo Fabien Lévy¹³, che riscontra nelle espressioni musicali dei primi Ferienkurse una nozione di struttura che risponde ai caratteri citati in Deleuze e Piaget¹⁴:

Il metodo strutturale, favorendo l'analisi, la formalizzazione o la creazione di strutture che muovono dall'astrazione dalla coscienza contestuale del soggetto, (...) non risparmia nemmeno l'arte. Nel 1949, O. Messiaen compone i *Modes de valeur et d'intensité*, generalizzando a tutti i parametri il principio seriale. Seguono immediatamente *Polyphonie X* (1950-51) e le *Structures I pour deux pianos* (1952) di P. Boulez, *Kreuzspiel*, *Formel*, *Spiel*, *Punkte-Kontrapunkte* e *Klavierstücke I/IV* di K. Stockhausen, la *Sonate pour piano* (1950-1952) di J. Barraqué, e i *Trois Chants Sacrés* di H. Pousseur. Durante gli anni cinquanta, il serialismo integrale e i metodi matematici (I Xenakis, M. Philippot, P. Barbaud) rappresentano le risposte più adeguate all'influenza del pensiero strutturalista sulla musica. Queste tecniche compositive si rivelano in effetti formalizzabili, autonome in rapporto all'oggetto realizzato (opera). Sono autoregolate e presentano un carattere di trasformazione e semi-totalità.¹⁵

Pierre Boulez, nella figura di teorico e compositore, sottolinea chiaramente questo punto in *Penser la musique aujourd'hui*: la musica non deve essere considerata solamente un mezzo di espressione, ma innanzitutto un oggetto cui applicare una riflessione sistematica¹⁶. Tale sforzo teorico mira a identificare procedimenti autonomi, validi indipendentemente dall'opera stessa. Se il romanzo

¹⁰ *Ibid.*, cit. p. 52

¹¹ *Ibid.*, cit. p. 260.

¹² Cfr. Malkis Solomos, *Apollo e Dioniso. Gli scritti di Iannis Xenakis in Universi del suono, scritti e interventi 1955-1994*, a cura di Agostino Di Scipio, BGM Publications S.r.l., Milano 2003

¹³ Fabien Lévy, compositore francese, direttore artistico del progetto StudioOnline dell'Ircam, docente presso Université Paris IV-Sorbonne.

¹⁴ Cfr. Fabien Lévy, *Les tournantes des années '70 : De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception in Le temps d'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, ed. Cohen-Lévinas, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2004.

¹⁵ *Ibid.*, cit. p.4.

¹⁶ Cfr. P. Boulez: *Penser la musique aujourd'hui*, Tel Gallimard éd, Paris, 1963, pp. 30-33.

quindi, nella ricerca di una completa autoreferenzialità diventa opera-scientifica¹⁷, la musica ricerca allora analogie procedurali con i risultati raggiunti dalle scienze che hanno aderito alla nozione di struttura, come mostra la volontà di Boulez di riferirsi, in questi termini, allo stesso Lévi-Strauss¹⁸. Da queste premesse vengono tracciate le tappe di uno sviluppo in cui “organizzare rigorosamente il pensiero musicale”¹⁹ comporta il “disciplinare il nostro universo mentale in modo tale da non trovarsi di fronte a incertezze, o subire disillusioni”²⁰, confermando la ricerca di “coerenza inattaccabile, evidenza indiscutibile”²¹ della composizione.

§ 1 *Musiques formelles* : astrazione e formalizzazione della composizione musicale

E’ questa parte dell’atmosfera da cui muovere nell’introdurre la figura di Iannis Xenakis, resa da subito evidente nella prefazione di *Musiques formelles*:

Questo testo rappresenta la raccolta di ricerche intorno alla composizione compiute in direzioni differenti. Lo sforzo di *ridurre* determinate sensazioni sonore, di *comprendere* le loro cause logiche, di *dominarle*, e di usarle per le costruzioni volute; il tentativo di materializzare movimenti di pensiero attraverso il suono, di testarli all’interno delle composizioni; la volontà di comprendere meglio le opere del passato, cercando di sottolinearne un’unità più profonda che corrisponde al pensiero scientifico del nostro tempo; lo sforzo di fare arte attraverso un “processo geometrico”, ovvero, dando un supporto logico meno incerto dell’impulso del momento, e al tempo stesso più serio, più meritevole della fiera lotta che l’intelligenza umana compie in tutti gli altri domini. Tutti questi tentativi devono portare a una sorta di *astrazione e formalizzazione della composizione musicale*.²²

Espresso in questi termini, l’insieme delle ricerche di Xenakis si presenta come una dichiarazione vicina al programma darmdstadtiano, ma anche aperta a una riflessione, se possibile, più radicale. Si tratta di uno sforzo che mira a estendersi non solo nell’opera in sé, ma muove dal desiderio di comprensione delle strutture che determinano sia ogni possibile fenomeno sonoro che le impressioni acustiche che da questo derivano: ridurre in sintesi ogni aspetto della produzione e ricezione sonora alle leggi del pensiero che si presentano sempre uguali nel corso della storia²³. Si delinea un modo preciso di intendere l’attività del compositore e un’estetica che deriva da presa di posizione esclusivamente quantitativa²⁴: la ricerca di una struttura che renda conto dei parametri che descrivono un singolo suono, la totalità e le trasformazioni che regolano il suo essere inserito all’interno di un fenomeno sonoro:

“Tutti hanno osservato i fenomeni sonori di una grande folla politicizzata di decine o di centinaia di migliaia di persone. Il fiume umano scandisce una parola d’ordine con ritmo uniforme. Poi un’altra parola d’ordine viene lanciata in testa alla manifestazione e si propaga fino alla coda sostituendo la prima. Un’onda di transizione parte così dalla testa per arrivare alla coda. Il clamore riempie la città, la

¹⁷ Cfr. Insieme a nota 4, Fabien Lévy, *Les tournantes des années '70 : De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception*, in *Le temps d’écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, ed. Cohen-Lévinas, L’Harmattan/L’Itinéraire, 2004.

¹⁸ P. Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*, Tel Gallimard éd, Paris, p.33

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., prefazione.

²³ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, op. cit p. 6. *Musica. Architettura*, Spirali Edizioni, Milano 1982, pp. 146-7.

²⁴ Cfr. Iannis Xenakis, “Problèmes de composition musicale grecque », n°9, Athènes, 1955, p. 185-189. cit. p. 12:

« Le son en acoustique s’analyse en équations physico-mathématiques (il est une vibration élastique de la matière) qui se mesurent : intensité, couleur, temps. Dans la couleur entrent la hauteur, les harmoniques, les sons additifs et soustractifs, les ondulations, etc. Par conséquent, le son est une grandeur quantitative »

forza inibitrice della voce e del ritmo è al culmine. E' un avvenimento potentissimo e bello nella sua ferocia. Il ritmo perfetto dell'ultima parola d'ordine si spezza in un ammasso enorme di urla caotiche che si propagano anch'esse fino alla coda. Immaginiamo inoltre il crepitare di decine di mitragliatrici e i fischi delle pallottole che si aggiungono a questo disordine totale. Poi, rapidamente, la folla viene dispersa, e all'inferno sonoro e visivo succede una calma assordante, piena di disperazione, di morte e di polvere. Le leggi statistiche di questi avvenimenti *svuotati dal loro contenuto politico o morale* sono quelle delle cicale o della pioggia. Sono leggi del passaggio dall'ordine perfetto al disordine totale, in modo continuo o esplosivo²⁵

Anni dopo, quei ricordi, svuotati del loro contenuto emotivo, mi lasciarono una domanda astratta: *quali erano le loro strutture e le loro trasformazioni nel tempo?*²⁶

Il fenomeno sonoro viene dunque a esercitare sull'autore una suggestione legata al suo carattere sistematico, l'attenzione si sposta allora alle costanti, i rapporti che si instaurano nella disposizione dei singoli suoni a partire da quei parametri che determinano gli elementi della struttura. Le leggi che permeano il sistema-evento, non ancora enunciate, forniscono il primo richiamo ad una prassi impersonale che renda la sola logica intrinseca dell'evento. Da questo punto di vista la figura dell'osservatore distaccato chiarisce un altro motivo di analogia con la pratica strutturale: se Lévi Strauss nello studio dell'uomo mira a comportarsi come "un osservatore di un altro pianeta", l'astrazione dalla coscienza contestuale del soggetto si realizza in Xenakis in una sottrazione di qualsiasi dinamismo emozionale.

Postulato: Dobbiamo rifiutare sistematicamente un giudizio qualitativo su ogni evento sonoro. Quello che conterà saranno le relazioni astratte nell'evento o fra diversi eventi, e le operazioni logiche che possono essere loro imposte²⁷.

Svuotare "da ogni contenuto morale o politico" significa dunque porre l'attenzione su ciò che è riconducibile a una quantificazione (la posizione degli elementi, le loro relazioni, la previsione dei cambiamenti a livello di sistema), ma non muove necessariamente da una impostazione esclusivamente scientifica: la struttura di qualunque fenomeno sonoro, il meccanismo che gestisce la sua evoluzione è a tutti gli effetti un modello anche di tipo estetico.

Giudizi quali "bello" o "brutto" non hanno senso per quanto riguarda il suono, né per la musica che da esso deriva, la quantità di intelligenza portata dalle sonorità deve essere il vero criterio. (...) L'efficacia è un segno di intelligenza²⁸.

Ritrovato nella suggestione attraverso l'esclusione di ogni parametro non quantificabile, questo rende la logica dell'evento e al tempo stesso, grazie all'indipendenza della sua collocazione astratta, la possibilità di essere successivamente ricollocato su un piano sensibile, attraverso un transfert nell'opera. Da questo punto di vista l'insieme dei processi quantificabili, o struttura, si ritrova all'interno della suggestione già dotato di una indipendenza che deriva dalla validità logica della trama delle relazioni dei singoli suoni, nella sua autonomia può dunque essere trasferito in una composizione musicale che provvederà a regolare.

Non si tratta di imitare il suono dello slogan della folla (non esiste nessun tipo di analogie poetica vissuto/opera), ma di fissare i suoi elementi strutturali in un sistema e ricreare l'ordine nel brano. Esiste dunque un'operatività concreta e una giustificazione: in primo luogo la registrazione di una

²⁵ *Ibid.*, p. 19. Pubblicazione originale: Iannis Xenakis, *La musique stochastique: éléments sur les procédés probabilistes de la composition musicale*, « Revue d'Esthétique », vol.14, n. 4-5, 1961, p 294, corsivo mio. (L'articolo è dunque ripreso e diviso in parti all'interno di *Musiques formelles*. Per l'edizione Stock (nota 51) si vedano pp. 15-36, pp.53-3, p.61, pp 137-9 e pp. 211-2)

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Iannis Xenakis, *Musique formelles*, op. cit. p.10. Cfr anche Bulletin de souscription: *Musiques formelles* par Iannis Xenakis, *La Revue Musicale*, 1963, p. 1.

²⁸ Iannis Xenakis, *Musique formelles*, op. cit. p.10.

struttura che è indipendente dal piano sensibile, ovvero un processo di astrazione da ricercare sul modello della formalizzazione che avviene anche in altri campi artistici, in secondo luogo la giustificazione che porta un'opera la cui validità estetica poggerà esclusivamente sulla conformità al modello.

La musica diventa per Xenakis il luogo in cui la logica umana si rispecchia, la fissazione sonora della virtualità del pensiero: “Ormai il musicista dovrà essere un costruttore di tesi filosofiche e di architetture globali, di combinazioni di strutture (forme) e di materie sonore”²⁹. Facilmente rintracciabile all'interno della biografia xenakiana, l'ideale platonico permea la peculiarità della sua adesione allo strutturalismo. E' quel tratto che Makis Solomos definisce come “apollineo” e che prevede tre momenti essenziali:

1. Ricerca di una struttura
(piano sensibile: fenomeni naturali, sociali)
2. Creazione di un modello che condivida la perfezione logica della struttura ritrovata
(piano insensibile, “hors-temps”: progetto)
3. Incarnazione sonora
(piano sensibile, “en-temps”: fissazione del modello nell'opera)

Il secondo momento, ovvero il piano del progetto, è il luogo in cui Xenakis porta con sé quello che è il risultato dell'astrazione, ovvero la perdita di qualsiasi riferimento sensibile: da qui la distinzione fra “hors-temps” e “en-temps”:

Bisogna distinguere due nature: nel tempo ed extra-tempo. Ciò che si lascia pensare senza prima o dopo è extra-tempo (...) le relazioni o le operazioni logiche applicate a classi di suoni, di intervalli, di caratteri (...) sono anch'esse fuori dal tempo. Dal momento stesso in cui il discorso contiene il “prima” o “dopo”, siamo nel tempo. L'ordine seriale è nel tempo, una melodia tradizionale anche. Ogni musica, nella sua natura extra-tempo, può essere colta istantaneamente, bloccata. La sua natura nel tempo è la relazione della sua natura extra-tempo con il tempo. In quanto realtà sonora, non esiste alcuna musica puramente extra-tempo; esiste invece musica nel tempo pura, che è ritmo allo stato puro.³⁰

Il piano in cui si colloca la ricerca del modello è dunque a tutti gli effetti il risultato di un'astrazione un momento di riflessione pura, disincarnata. Il risultato di questa riflessione, ovvero il modello, nella propria natura insensibile, rappresenta il fine di un'analisi che procede da una suggestione (naturale, sociale, sonora) e che Xenakis paragona al risultato della ricerca parmenidea³¹. Questo si configura dunque come il prodotto di una concezione “platonizzante”, ovvero il dualismo che vedremmo proporre riguardo al rapporto modello/opera. Il modello dunque, rispondendo L'idea identica a se stessa, immutabile, viene sottratta e ricollocata all'interno dell'universo nella prassi della composizione, ma manifesta un'indipendenza totale, un suo essere valida anche fuori dal discorso musicale. Entra quindi in gioco una chiara differenza fra i piani: “dall'universo iletico a quelle delle forme e dei sistemi di organizzazione”³²:

Come si poteva già intuire dall'attenzione posta sull'“hors-temps”, la distinzione in Xenakis permette di tracciare a tutti gli effetti una distinzione fra un livello che precede e regola interamente lo sviluppo dell'opera e l'opera en-temps, ovvero la sua notazione, esecuzione, e le percezioni che da

²⁹Iannis Xenakis, *La voie de la recherche et de la question*, in Preuves n.177, Paris 1965, cit. p. 34 e in *Kéleütha*, Alain Galliani e Benoît Gibson (a cura di), Paris, L'Arche, 1994, p.68.

³⁰ *Ibid.*

³¹Cfr. Iannis Xenakis, *Harmoniques (Structures hors-temps)*, inedito 1965, e pubblicato parzialmente *Vers une métamusique*, La Nef n°29, 1967 e in *Musique.Architecture*, Casterman, Paris, 1976, cap. VI trad. it. *Verso una filosofia della musica*, in I. Xenakis, *Musica.Architettura*, Spirali Edizioni, Milano, 1982, cit., cap. VI, p. 55.

³² Cfr. Iannis Xenakis, *Universi del suono, scritti e interventi 1955-1994*, op. cit. pp.44-5.

questa si ricavano (a tutti gli effetti dunque una incarnazione sonora). E' un tratto che in Xenakis viene a manifestarsi come la separazione fra una sostanza teorico-programmatica e la sua traduzione nella realtà concreta³³, il cui primo termine rappresenta un momento più importante, dissociato dalle musiche in cui viene di volta in volta a sostanziarsi, e caratterizzato da un'autonoma vicenda estetica³⁴.

Universo materiale: ovvero universo iletico, quello della materia, della hyle, sonora degli elementi, in funzione della loro origine e delle tecniche adottate: a) suoni degli strumenti d'orchestra, provenienti dalle vibrazioni delle corde, delle colonne d'aria dei tubi, delle membrane o di oggetti (...) messi in movimento da ogni sorta di contatto manuale. Questo universo comprende naturalmente i tipi di notazione, le tecniche di produzione del suono, con i relativi limiti umani del virtuosismo fisico, di resistenza, di atletica, e la ricchezza in timbri, intensità, altezza (...) b) suoni della natura o del mondo industriale (...) c) suoni prodotti artificialmente da apparecchiature analogiche (...) d) suoni prodotti dal computer con l'ausilio dei programmi matematici codificati numericamente”³⁵.

Universo delle forme: regole di composizione, di costruzione, le architetture musicali a tutti i livelli, da quello delle microstrutture alla scala dei campioni digitali (...) Questi sistemi, vere e proprie macchine, automi astratti, sono secrezioni di civiltà (...) ma possono essere considerati indipendentemente da quelle, come isole formali. Gli enti che formano questo universo sono emancipati dalle loro condizioni storiche di nascita e tempo – poiché il tempo stesso può essere trattato nella sua immobilità. Essi sono fuori dal tempo, sospesi.³⁶

§ 2 Il ruolo del numero

Se i due piani citati possono interagire, realizzando ora la conoscenza della suggestione, ora l'astrazione del modello e il rispecchiarsi di questo nell'opera, questo avviene attraverso lo strumento matematico e, nello specifico, grazie a una concezione peculiare del ruolo del numero, vero e proprio medium di materializzazione³⁷ dal pensiero musicale all'opera (e di astrazione nel rapporto inverso). Come vedremo, il numero rappresenta a tutti gli effetti quel modello traslucido che Xenakis ritiene di poter efficacemente impiegare nella riduzione di ogni fenomeno a una quantificazione, financo la validità estetica di una produzione musicale.

“Tutta l'attività intellettuale, comprese le arti, è attualmente immersa nel mondo del numero”³⁸ scrive infatti Xenakis, dobbiamo però distinguere quali ragioni e quali risultati seguono a questo tipo di impostazione del problema di analisi e creazione di un oggetto musicale. In primo luogo, ancora una volta, e' opportuno confrontare tale prassi con il metodo strutturale, passando però attraverso l'influenza di un altro orientamento metodologico. Philippot, ne *I profeti imprudenti*, scrive come “il denominatore comune di tutte le ricerche di Xenakis”³⁹ sia un “pitagorismo ereditato dai suoi antenati, una parte integrante della sua cultura”⁴⁰. In *Verso una filosofia della*

³³ Cfr. Ernesto Napoletano, *Musica est exercitium arithmeticae*, in Xenakis, a cura di Enzo Restagno, op. cit., p. 294-297. (“la supremazia dell'idea”).

³⁴ *Ibid.*, p. 192. “E' parso che il luogo autentico dell'opera dovesse trasferirsi in un'area di astrazione e di teoria, in una regione essenzialmente speculativa i cui influssi potessero proiettarsi anche sui materiali, sui puri eventi sonori. Se questo neoplatonismo di forme ideali, di visioni o intuizioni intellettive ha permeato di sé gli esiti più radicali delle ultime avanguardie (...) ad essi fa capo, sul terreno artistico, quella supremazia dell'idea che ha segnato altri luoghi della riflessione intellettuale del Novecento, e in particolare il pensiero logico-matematico”.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit. p. 9.

³⁸ Iannis Xenakis, *La voie de la recherche et de la question*, in « Preuves » n.177, Paris 1965, pp. 33-36.

³⁹ Cfr. Philippot, *Les propheties imprudentes*.

⁴⁰ *Ibid.*

musica Xenakis stesso ribadisce quindi nell'“esser provvisto di numeri” la caratteristica delle cose, e in questa affermazione, l'importanza del metodo pitagorico⁴¹.

Potremmo qui rifarci alla lettura di Huffman del quarto frammento di Filolao da Crotone, che è poi il riferimento diretto del discorso che Xenakis in questo caso svolge:

“Tutte le cose conosciute hanno numero. Perché non è possibile che nulla possa essere capito o conosciuto senza questo”

Secondo Huffman, il numero gioca un ruolo centrale nella soluzione di un problema epistemologico: affermare che le cose “hanno numeri”, sembra escludere una chiave di lettura numero-essenza (le cose *sono* numeri), e un semplice “poter essere contato”⁴². Nello specifico rimanda a un “possedere un ordine o una struttura che può essere specificata in termini di relazioni fra numeri”⁴³. Insomma, nell'interpretazione che Huffman propone di Filolao, dire che qualcosa ha numero equivale ad attribuire a questo “una struttura descrivibile in termini matematici”⁴⁴. Le cose, più che essere dunque numero, hanno un ordine che può essere riscontrato nei loro rapporti (“conosciamo qualcosa solo quando ne individuiamo le relazioni fra le varie parti”⁴⁵). Questo rapporto rimanda alla descrizione della posizione degli elementi strutturali, come nel caso dell'ottava, questa infatti viene conosciuta nel momento in cui possiamo specificare gli intervalli che la costituiscono e le relazioni che intercorrono, esprimendoli appunto attraverso numeri. Allorché dunque Xenakis non si mostra interessato a un'attestazione generica di un ordine, ma si propone di far emergere una struttura del fenomeno, il richiamo al pitagorismo potrebbe essere identificato con l'interpretazione sinteticamente riassunta di Huffman, ovvero attraverso una concezione del numero quale parametro per identificare le unità di posizione, o singoli suoni, e da questo organizzarli nell'opera. Filolao non chiarisce se il numero sia una condizione necessaria o sufficiente per conoscere le cose, ma in quel fenomeno “svuotato” che Xenakis indaga la distinzione non si pone: la conoscenza a cui mira, come abbiamo visto, è misurazione, la tensione che propone è matematizzante.

Il pensiero volto alle cose, l'indagine strutturale dell'evento o il costruttivismo dell'opera interamente programmata dal modello, è quantificazione, ricerca del numero, descrizione delle posizioni su un piano topologico. E' questo ideale che rende chiaro, indifferentemente da quale sia il modello matematico impiegato le ragioni di una collaborazione feconda fra musica e matematica (nonché di tutte le scienze che prevedono modelli astratti). Da questo punto di vista, non solo in analogia con il gruppo Bourbaki, ma anche con le ricerche di Lévi-Strauss⁴⁶, la concezione del numero in Xenakis può rimandare ad un ideale “strutturalista” nel momento in cui volgiamo la nostra attenzione alla quattro citate caratteristiche riscontrate da Piaget.

Nello specifico musicale, Xenakis rinuncia dunque a modelli di tipo funzionalistico, volgendo la propria attenzione a modelli astratti.

Il numero risponde sia all'esigenza strutturale che a quella concezione “platonizzante” che Xenakis mostra chiaramente nell'intendere il rapporto copia/modello. Lo strumento matematico riporta infine a un tratto caratteristico in Xenakis, ovvero la riduzione degli ambiti scientifici e di quello musicale verso un'identità che garantisca sia l'oggettività della costruzione, sia la possibilità di

⁴¹ Cfr. I. Xenakis, *Vers une métamusique*, op. cit.

⁴² C. Huffman: *Philolaus of Croton*, Cambridge University Press, 1993, p. 73. “the study of number has become equivalent to the study of structure of the cosmos in so far as it can be expressed in mathematical relationship”. Chiarendo in seguito: “Philolaus is arguing that we only really understand something when we understand the structure of and relationship between its various parts”

⁴³ Cfr. *Ibid.* p.73

⁴⁴ Cfr. *Ibid.* cit. p.75

⁴⁵ Cfr. *Ibid.* cit. p.75

⁴⁶ Cfr. Makis Solomos, *Apollo e Dioniso. Gli scritti di Iannis Xenakis*, op. cit., p. 174.

riconoscimento. Il numero infatti si presenta non solo come medium di materializzazione dell'idea o modello dell'opera, ma come strumento analitico immanente alla composizione.

In quest'ottica, l'ascolto di un'opera dovrebbe corrispondere al riconoscimento del modello preesistente, ovvero di quella trama di relazioni logiche organizzate *hors-temps*. Si tratterebbe dunque, seguendo questa impostazione, di riconoscere tramite una sorta di percezione-calcolo di rapporti ed equilibri fra elementi strutturali.

§ 3 Nomos alpha e Herma: modelli *hors-temps*

Caso esemplare per i discorsi che stiamo sviluppando è Nomos Alpha, opera per violoncello solo costruita, come vedremo, per incarnare l'idea di simmetria. Particolarmente interessante da questo punto di vista è l'estensione *hors-temps* dell'opera trattata di *Musiques formelles*:

Consideriamo la ripetizione, in senso stretto, l'idea cioè di qualcosa che viene ripetuto in modo fedele, con fedeltà assoluta. Si entra così in un ambiente di tipo causale, deterministico, non più probabilistico. Seguendo questa direzione si arriva a considerare la struttura di gruppi finiti o infiniti. Attraverso la quale possiamo misurare la simmetria di una costruzione qualsiasi. Ora, la simmetria propone ripetizione, la copia, cioè la presenza di una regola costitutiva interna indipendente da una logica temporale, una forma extra-tempo. Si tratta di un'idea estremamente importante, perché in pratica tutta la nostra concezione mentale della musica, e quindi anche tutta la nostra esperienza, si svolge grazie a categorie extra-tempo, malgrado il paradosso per cui poi la musica ha bisogno di manifestarsi nel tempo.⁴⁷

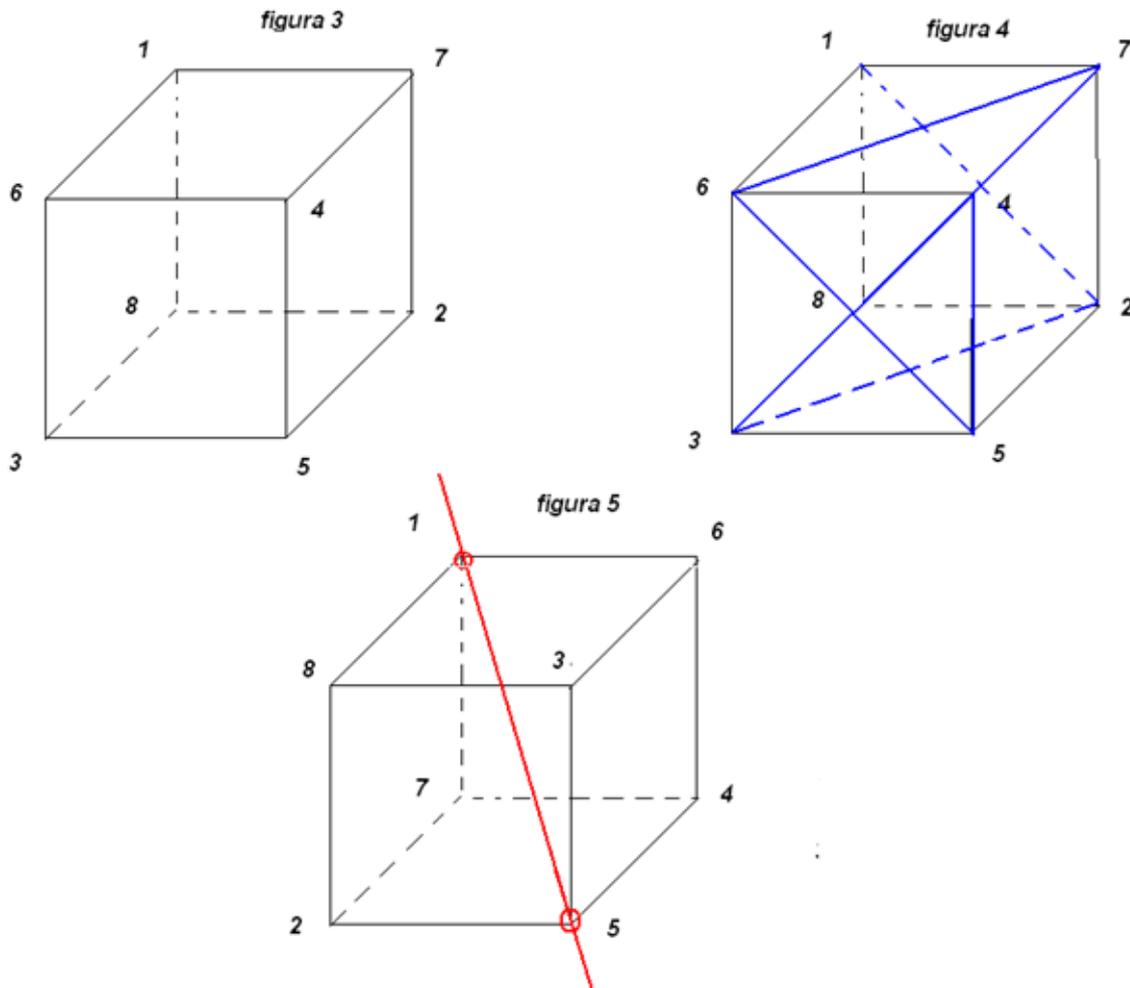
Per raggiungere la conformità originale/copia, Xenakis ritiene di potersi riferire a quei passaggi obbligati della nostra esperienza (riunione, intersezione, negazione, simmetria), regole logiche cercano di ridurre i movimenti e i processi della materia (opera) alle categorie proprie del mondo delle forme. Nel caso di *Nomos alpha*, basata sulle simmetrie di un solido in rotazione, il platonismo trova una chiara espressione in una volontà "demiurgica" del compositore: è possibile, a partire dalla perfezione di un modello ideale (simmetrie derivate dalla rotazione del cubo) plasmare la materia in modo da ottenere un legame indiscutibile con un modello e attuare un riconoscimento?

Si immagini un gruppo finito, di ventiquattro elementi, rappresentato dalle simmetrie del cubo. Il cubo ha otto facce. Le sue trasformazioni possono essere descritte mediante un insieme di otto oggetti classificabili in altrettante caselle. Occorre considerare non tanto l'insieme di tutte le permutazioni possibili (40.320) ma solo le permutazioni corrispondenti alle rotazioni sugli assi di simmetria (24). Associamo a ciascuno degli otto oggetti in questione altrettanti eventi sonori, per esempio nuvole di suoni puntiformi, insiemi di brevi glissandi. (...). Dalle ventiquattro rotazioni del cubo si otterrà una certa quantità di possibili nuvole sonore, tra loro connesse da una logica interna legata alle simmetrie del cubo. Si avrà dunque una struttura extra-temporale.⁴⁸

⁴⁷ Iannis Xenakis, *Problematiche tecnologiche della composizione*, in *Universi del suono*, op. cit. p. 73-73. le entità sonore possiedono caratteri che non sono temporali e che questi caratteri sono ordinabili, provvisti di una struttura di gruppo e che possono quindi formare uno spazio vettoriale. Secondo l'ipotesi tradizionale, che ammetteremo provvisoriamente, ogni entità sonora può essere ricondotta a tre caratteri, a loro volta irriducibili: le altezze (sotto forma di intervallo), l'intensità (sotto forma di decibel), la durata (sotto forma di multiplo di una unità temporale); quindi ogni entità logica può essere considerata come una funzione logica – nel senso della teoria degli insiemi o della logica simbolica – d'insiemi di vettori dello spazio vettoriale caratterizzato dalle tre suddette dimensioni. Queste funzioni logiche sono basate sulle operazioni e sulle relazioni fondamentali che la matematica moderna ha portato alla luce, operazioni e relazioni logiche primarie che l'uomo può fare.

⁴⁸ *Ibid.*

Per quanto riguarda gli insiemi sonori *Nomos alpha* presenta otto “nuvole” che si distinguono trovando ognuna una densità, una durata e una intensità particolare⁴⁹. Tali masse sonore (da 1 a 8) vengono associate agli otto vertici del cubo (*figura 3*). Nella *figura 4* appare invece l’ordine con cui vengono prese in considerazione. Le masse sonore si dispongono in ventiquattro serie che scaturiscono alle rotazioni di questo (90 e 180 gradi) attorno ai diversi assi. (*figura 4*: esempio rotazione)



Le masse sonore si dispongono in ventiquattro serie che scaturiscono alle rotazioni di questo (90 e 180 gradi) attorno ai diversi assi. (*figura 5*: esempio rotazione). I primi otto insiemi sonori vengono dunque a disporsi su ventiquattro serie simmetriche in base alle ventiquattro trasformazioni del cubo su se stesso.

I 12345678 / A 21436587 / B 34127856 / C 43218765 / D 23146758 / D² 31247568 / E 24316875
 E² 41328576 / G 32417685 / G² 42138657 / L 13425786 / L² 14236867 / Q₁ 78653421 / Q₂
 76583214 / Q₃ 86754231 / Q₄ 67852341 / Q₅ 68572413 / Q₆ 65782134 / Q₇ 87564312 / Q₈
 75863142 / Q₉ 58761432 / Q₁₀ 57681324 / Q₁₁ 85674123 / Q₁₂ 56871243

⁴⁹ Cfr. Iannis Xenakis, *Formalized Music*, op. cit. P. 218-9.

Nell'azione, la mia matita può scivolare, e me ne accorgo troppo tardi, dopo la pubblicazione; talvolta cambio certi dettagli (...), commetto errori teorici che comportano errori nel particolare. Ho fatto il possibile per essere perfettamente conseguente in ciò che scrivo.⁵⁰

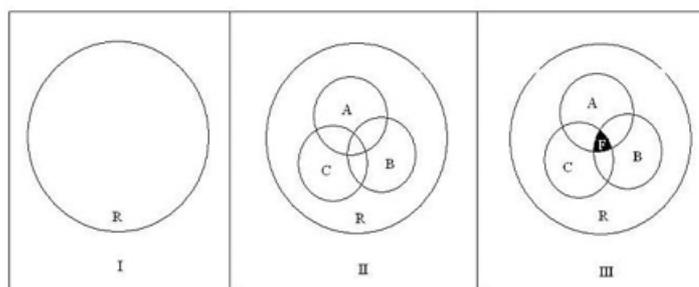
Dovremmo coerentemente concluderne che opere come *Nomos alpha*, ma anche *Herma* o *Le sacrifice*, e il resto della produzione radicalmente strutturalista degli anni '50 e '60 rappresentino quello che a tutti gli effetti può venir definito un "meccanismo". Un sistema atto a regolare la creazione di un'opera intellegibile, totalmente riducibile alle strutture in essa operanti (da questo punto di vista è interessante il fatto che il titolo originale di *Musique formelles* dovesse appunto essere "*Meccanismo di una musica*"). Eppure, se il tema del meccanismo e del riconoscimento risulta centrale, viene da chiedersi come mai Xenakis non sviluppi mai un discorso più profondo riguardo al tema dell'ascolto.

Da questo punto di vista infatti l'autore si limita all'attestazione di un numero minimo di operazioni logiche comuni a tutti gli individui, strutture della percezione attraverso cui risalire alle logiche operanti nel brano. Esempio è il caso di *Herma*.

Composizione per pianoforte solo, *Herma* si può a tutti gli effetti definire un'opera analoga nelle intenzioni e finalità a *Nomos alpha*, tant'è che su questa sembra opportuno fermarsi più brevemente. Anche in questo caso l'autore provvede a tracciare una corrispondenza fra determinate classi di eventi sonori e un loro rimando simbolico capace di disporli su un piano astratto e formalizzato.

Le ottantaquattro altezze del pianoforte vengono disposte all'interno di un unico insieme (R) e divise in tre sottoinsiemi (A, B, C). L'obiettivo dell'opera è riconoscere una classe di eventi sonori (F), attraverso le operazioni logiche dell'insiemistica, come appartenente ai tre sottoinsiemi di R, ovvero A, B, C. Sinteticamente, Xenakis disporrà, a partire dalle ottantaquattro altezze disponibili (R), una serie di suoni (F) che possano essere riconosciuti come il risultato di operazioni d'intersezione, unione, negazione, implicazione, appartenenza fra le altezze di A, B, C.

figura 7



Nella prospettiva en-temps assistiamo nelle prime misure a una serie di combinazioni alternate fra tutte le note disponibili (R), seguite da giochi interni ai sottoinsiemi (A, B, C) e successivamente ai rapporti fra questi (AB, AC, BC). Nelle intenzioni dell'autore, un fruitore che ha ascoltato sia

⁵⁰ Jan Vriend raccoglie questa testimonianza orale di Xenakis in "*Nomos alpha. Analysis and Comments*", *Interface-Journal of New Music Research*, n.10, 1981, p. 44. Per una sintesi su come questi errori non influiscano sull'identità formale dell'opera cfr Makis Solomos, *Apollo e dioniso. Gli scritti di Iannis Xenakis*, op. cit. pp. 183-4.

l'insieme A che l'insieme B, accedendo ad un terzo movimento in cui riconosce alcuni suoni appartenenti ai primi due insiemi, assocerà alla propria percezione il concetto di "intersezione", e per gli altri esempi possibili si parlerà di "unione", "esclusione", ecc.

Le combinazioni si restringono infine a quelle sole note che sono state disposte come appartenenti contemporaneamente ad A, B, C. Come in *Nomos alpha*, nessun suono emerge nella composizione come imprevisto, nessun evento sembra liberarsi senza trovare una sua conformità a quel processo di strutturazione che muove dal modello.

§ 4 Paradosso e centralità del gesto: un commento al suono espresso

Eppure, se queste riflessioni sembrano nuovamente accreditare la liceità dell'accostamento fra Xenakis e il programma strutturalista, vorrei proporre brevemente un percorso di analisi che si discosti dalla trattazione di *Musique formelles*, ovvero l'organizzazione a priori, e si concentri su quello che risulta infine essere il gesto di Xenakis e il suono espresso.

Nonostante le affermazioni di Xenakis, questo tratto infatti non può venir considerato come un momento secondario, dato che le scelte a livello di espressione musicale condizionano fortemente la possibilità di riconoscimento del modello. E' un gesto, quello che caratterizza l'opera xenakiana, che non solo rappresenta un determinato "stile", ma getta una seria ipoteca sulla possibilità di rintracciare la perfezione logico formale del modello.

In *Herma*, ad esempio, se risulta complicato distinguere i tre sottoinsiemi che si ripetono attraverso combinazioni sempre diverse (A, B, C), sembra addirittura impossibile poter risalire, attraverso le sole impressioni acustiche, alla dimostrazione che vuole l'ultima serie il risultato delle prime. L'estrema complessità delle sole figure ritmiche impegna infatti la nostra percezione al limite del possibile. Queste si presentano infine così stratificate che, anche in assenza di errori di calcolo nella disposizione delle note, la struttura melodica passa a tutti gli effetti in secondo piano, e con essa l'ideale che vorrebbe proporre l'appartenenza di una data serie alle operazioni logiche di insiemi sonori precedentemente ascoltati.

L'espressione sonora (eccessiva, spettacolare, complessa, a tutti gli effetti in primo piano), nega a livello acustico un riscontro effettivo fra intersezioni, richiami, appartenenze ed esclusioni di serie di suoni diversi che non trovano riconoscimento. Si assiste a un sistema che sembra più segnato da punti di collasso, di negazione rispetto all'impostazione originaria e di smarrimento in lunghissime deviazioni, piuttosto che all'esigenza di un controllo che segna interamente *Musique formelles*. Nel momento in cui, a livello sensibile, la nostra percezione deve ripercorrere la strada che ha portato alla composizione, si genera una vera e propria frattura: il gesto eclatante (musicale, strumentale) sembra "pesare" così tanto da far pensare a un sistema costruito addirittura per essere trasgredito⁵¹.

La domanda sulla reale possibilità di compiere un percorso inverso esce a tutti gli effetti stravolta: se questa operazione può considerarsi genericamente assai complessa, in Xenakis sembra non avere nemmeno motivo di essere tematizzata. E' sicuramente un esito paradossale ma, all'ascolto, il lavoro sull'opera si mostra interamente al servizio dell'emergenza di un gesto spettacolare, di un effetto che spiazza, stravolge, complica e annulla la ricerca di calcolo e astrazione.

Da solo, il gesto, e non l'organizzazione a priori, sembra ergersi a pensiero musicale che non necessita un rinvio ulteriore, ma che attua insomma una sorta di deformazione dell'ideale pre-compositivo.

⁵¹ Cfr. Harry Halbreich, *Da Cendrées a Waarg: quindici anni di creatività*, in Iannis Xenakis, op. cit, p. 211-20.

Come si pone questo eccesso, o deformazione del gesto, rispetto all'ideale di intelligibilità e riconoscimento dell'opera? Nella stessa *Nomos alpha* non di rado i movimenti prescritti portano l'esecutore vicino a situazioni di altezze indistinte, qualcosa che spesso viene ad essere percepito come vero e proprio rumore da parte del fruitore. Tutt'altro insomma rispetto a un principio di chiarificazione logica, ammesso che questa fosse comunque possibile tramite la percezione di un numero così alto di elementi in gioco, seppur distinti. . Da quell'impalpabile, autonomo e perfetto "lirismo geometrico" rappresentato dal modello di *Nomos alpha*, il suono finisce per esprimersi attraverso un violoncello che frequenta aree escluse da una corrispondenza suono-piacere, suono-immagine, suono rinvio: le percussioni sullo strumento e i giochi di virtuosismo non vengono percepiti come il realizzarsi di una perfezione astratta. Se devono rimandare a delle immagini queste possono essere forse descritte come solchi che si scavano nel terreno oppure come "sculture"⁵².

Sono queste considerazioni che sembrano affacciarsi anche nelle poche ma dense pagine che Milan Kundera dedica all'autore. E' infatti il gesto, e non il modello (tra l'altro mai contemplato) ciò che colpisce lo scrittore boemo, ovvero il riscontro percettivo di un suono molto simile all'effetto che su di noi provoca un rumore, un suonare "bruto", cioè in tutti i sensi "vicino alle cose", alla materia. Nonostante l'astrattezza del modello, Xenakis si muove in quello che potremmo definire un "furore materico" che si presenta con una forza tale da negare il riconoscimento del modello che pur occupa paradossalmente in sede teorica un ruolo centrale. Rispetto quindi a quella che potremo definire non solo centralità, ma la vera e propria "autonomia" del parametro formale, il gesto sembra contrapporre uno suono inestricabile dalla propria espressione. Questo risuonare delle cose è comprensibile anche con il paragone, sul piano del suono espresso, che Kundera pone sinteticamente fra Xenakis e lo stesso Varèse, ne *I testamenti traditi*, come creatori di "immagini di mondi sonori oggettivi". In quest'ottica "una poetica della sonorità oggettiva" ha meno a che vedere con la perfezione logico-formale, ma sembra designare un "oggettivo della materia", alla "massa", all'urto fra i corpi, allo scontro, al brutale, del qualitativo che riassume un primo piano.

Tutto ciò sembra tornare nella parole che lo stesso Xenakis dedica a Varèse, in occasione della sua morte, fornendo, attraverso il tema del rumore, non solo un elogio alla poetica di Varèse, ma indirettamente un richiamo alla propria forza espressiva.

Il diluvio dei suoni: Varèse ha sempre evitato di lavorare con strumenti misurati, la sua musica è soltanto colore e forza. Niente scale, niente tema, niente melodia, al diavolo "le musiche musicali". La sua dimensione propria non è quella delle proporzioni, della combinatoria, ma quella degli aspetti non ancora dicibili della musica. Quest'alchimia diretta, fisica, immediata, improvvisa (...) Come profeta insolente egli impedirà che possano dormire tranquilli coloro per i quali la musica non è che un semplice ricominciamento. *Il rumore della sua musica comincia a svegliarci*.⁵³

Xenakis ritrova in Varèse quello che Kundera attribuisce a quest'ultimo e a Xenakis stesso. L'autore si mostra perfettamente conscio, nel 1965 della centralità di un certo aspetto non della materia sonora che non rientra nella trattazione teorica, ma che si esprime immediatamente e in maniera innegabile nelle proprie opere. Il "rumore che veglia" rompe una certezza, può porsi autonomamente fra l'idea e la materia plasmata attraverso il controllo?

Tornando ora all'impianto teorico, che ruolo possiamo dare al gesto di Xenakis? Che spazio può propriamente competergli all'interno della formalizzazione e in che rapporto possiamo infine

⁵² Cfr. Alessandra Capanna, *Iannis Xenakis: architetto della luce e dei suoni*.

⁵³ Iannis Xenakis, *Il diluvio dei suoni, in occasione della morte di Edgar Varèse*, 1965, *Universi del suono*, op. cit., p. 134-5.

intenderlo rispetto a quei termini esclusi dal discorso strutturalista, ovvero il soggetto, la scelta e la percezione?

Potrebbe essere tematizzata un'improvvisa apertura del gesto. Una sorta di duplice libertà nel suono espresso che sembra rivalutare una logica di scelta e interpretazione nell'autore quanto nel fruitore. Potrebbe forse infatti porsi proprio nel gesto e nell'espressione sonora una richiesta di adesione da parte dell'ascoltatore: la ricerca, paradossale per una musica strutturalista, di un punto in cui risuonare fuori dal proprio logocentrismo.

Per concludere, non volendo perdere quel riferimento che abbiamo tenuto come costante in queste pagine, vorrei sinteticamente tornare a *Musique formelles*, riportando due delle citazioni più enigmatiche e forse interessanti per questo discorso. Esiste un punto da cui sollevare e rivalutare la reale portata dell'autoreferenzialità di un'opera strutturalista?

E in fondo, volendo infine allargare il raggio delle nostre considerazioni, si può parlare di una portata retorica di *Musique formelles*?

L'arte, e soprattutto la musica, ha una funzione fondamentale, catalizzare la sublimazione (...). Essa deve puntare a sospingere, attraverso punti fissi da reperire, verso quell'esaltazione totale nella quale l'individuo, perdendo la propria coscienza, si fonde con una verità immediata, rara, enorme e perfetta. Se l'opera d'arte ottenesse questo risultato anche solo per un istante, raggiungerebbe così il suo scopo (...) L'arte può condurre verso ambiti che, per alcuni, sono ancora occupati dalle religioni. Questa metamorfosi dell'artigianato quotidiano, che trasforma i prodotti triviali in meta-arte, è un segreto. I posseduti vi giungono senza conoscerne i meccanismi.⁵⁴

L'effetto che la musica produce spesso oltrepassa i nostri metodi razionali di comprensione. Si creano in voi dei movimenti, ne siate coscienti o meno, sappiate controllarli o meno, essi sono là, dentro di voi...L'ascolto della musica implica molte cose simultanee di cui una è sentire in maniera diretta, senza riflettere.⁵⁵

⁵⁴ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, prefazione, op. cit.

⁵⁵ *Ibid.*