



La bellezza dell'invisibile

Angelo Orcalli

Gérard Grisey è conosciuto per essere stato un esponente di spicco della *musica spettrale*. La scelta del Festival di Milano Musica di rappresentare pressoché integralmente la produzione del compositore francese è un'occasione importante per riaffermare, a diciotto anni dalla sua scomparsa, quanto la musica di Grisey esorbiti dai limiti di quella denominazione. Se, indubbiamente, il suo itinerario fu reso possibile dall'emergenza del mondo microscopico del suono, dalla crescente importanza dei modelli non lineari e dall'affermazione della visione sistemica del rapporto vita-natura, nondimeno la cifra autentica della sua musica ha una radice spirituale, sbocciata nell'interiorità artistica sin dall'adolescenza e che lo condusse a concepire la musica come atto di *rivelazione*, visione dell'ineffabile portatrice di sublimi illuminazioni personali.

Grisey nasce il 17 giugno del 1946, a Belfort. Una foto del 1951 lo ritrae mentre suona la fisarmonica; strumento base della sua formazione, ne diverrà prestissimo un virtuoso internazionalmente riconosciuto. Ma l'interesse per la composizione si imporrà altrettanto precocemente e finirà per prevalere. Nel 1963, in un frammento del suo diario giovanile scriveva: «Sto componendo un brano per fisarmonica ed ensemble. Vi sono armonie bizzarre, lugubri, a volte burlesche. Mi chiedo come mi sia uscito! [...] Ad ogni modo, tra poco farà un anno da che mi sono completamente dedicato alla musica: e sarò musicista. Lo sono, lo voglio diventare ancor di più; voglio rendermi degno di questo grande dono che Dio mi ha fatto»¹.

Prosegue gli studi musicali al Conservatorio Hohner di Trossingen, dal 1963-65, sotto la guida di Helmut Degen e Wolfgang Jacobi, didatta e compositore che a partire dagli anni Cinquanta aveva incentrato la sua produzione sulla fisarmonica e con Grisey e Hugo Noth ne indagherà ulteriormente le specifiche. L'interesse di Grisey per questo strumento è testimoniato dal catalogo delle opere giovanili. Da una pagina autobiografica, *La voce perduta*, il distacco dalla fisarmonica sembra segnare il passaggio dall'adolescenza al pensiero compositivo più maturo. Ma della forza e della ricchezza di quel suono rimarrà l'influsso: la fisarmonica è contemplata nell'organico di opere per ensemble o grande orchestra: *Dérives, Partiels, Transitoires*².

Grisey prosegue la formazione al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi, dove ottiene premi di accompagnamento al pianoforte, di armonia, di contrappunto e fuga. Nel 1968, dopo un breve passaggio nella classe di Henri Dutilleux all'École Normale de Musique, approda alla classe di Olivier Messiaen, come uditore nel 1968-69 e come allievo nel 1969-70 e nel 1970-71. In seguito, nel 1971-72, risiede a Roma, a Villa Medici, dove l'anno seguente ottiene il premio di composizione. L'insegnamento di Messiaen spaziava dalla teoria – quadrati magici; metrica greca; valori ritmici irrazionali; ritmi hindu; canto gregoriano; musica stocastica; pensiero filosofico cinese (I Ching); spiritualismo russo; poesia surrealista – all'analisi delle opere dei contemporanei. Messiaen univa le qualità di compositore a eccezionali capacità interpretative, che si manifestavano nella conoscenza vastissima della storia della filosofia e del pensiero musicale. Testi di Tommaso d'Aquino, Henri Bergson, Gaston Bachelard irrigano il monumentale *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1948-1992). Grisey lo definirà un maestro zen: «Quando penso all'insegnamento di Olivier Messiaen, la prima parola che mi viene in mente è: Silenzio».

Quando nel 1972, nel quadro dei *Ferienkurse* di Darmstadt, Grisey segue i seminari di Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e Iannis Xenakis, la prima fase della sperimentazione

tazione elettronica si era conclusa e con essa anche la riflessione sul tempo musicale scaturita dalla tecnologia del magnetofono. Si apriva invece la fase che opponeva i sostenitori della composizione del suono in tempo differito ai partigiani del *live electronics*. La tendenza verso queste forme di libera elaborazione del suono costituiva per Xenakis una minaccia da contrastare con urgenza riprendendo il sentiero pitagorico-parmenideo: l'assiomatica di Giuseppe Peano e il recupero della concezione aristossenica dello spazio sonoro gli fornivano le basi di una formalizzazione dei sistemi scalari e ritmici, includente i modi di Messiaen. Al contrario Stockhausen abbandonava la visione dell'opera intesa come totalità coerente e rete di relazioni chiuse e definite per intraprendere la sperimentazione di processi formali aperti e diversificati, fondati sui procedimenti di enumerazione e di sovrapposizione pluridirezionale tipici della tradizione orale e delle pratiche dell'improvvisazione.

A metà degli anni Settanta in Occidente il mondo culturale era in fermento. La musica si trovava nel passaggio dalle forme di comunicazione della prima cibernetica a quelle della seconda cibernetica, ove il mondo del soggetto e dell'*espressione* prendono il posto delle tecniche della *rappresentazione* oggettiva e l'*organismo* (il modello organico) soppianta il meccanicismo cartesiano. Si annunciavano fattori di una totale metamorfosi delle categorie e dei metodi della ricerca: l'approccio ecologico della psicologia della percezione di Gibson, il passaggio ai paradigmi dell'auto-organizzazione, la teoria dei frattali, la fisica dei sistemi dissipativi, della complessità e del caos deterministico, la transizione dalla tecnologia analogica a quella digitale stavano smantellando la concezione strutturalista e aprivano la via a una visione sistemica postindustriale. Nuove forme di comunicazione si erano intrecciate ai mutamenti dell'industria culturale, con un impatto sulla musica di proporzioni forse senza precedenti.

L'acustica musicale conosceva un nuovo inizio negli Stati Uniti con le ricerche condotte ai *Bell Laboratories* da Jean Claude Risset e Max Mathews³. I due ricercatori avevano sviluppato una tecnica di analisi in grado di tracciare l'evoluzione dell'ampiezza di ogni singola componente parziale di suoni strumentali (suoni di tromba e di violino registrati in ambiente anecoico). Con la sistematica variazione dei singoli parametri si era valutata l'incidenza percettiva dell'evoluzione di ampiezza delle formanti e delle fluttuazioni pseudo-aleatorie della loro frequenza. Lunghi dall'essere fenomeni periodici, i suoni strumentali, anche i più stabili e tenuti, mostravano dinamiche microtemporali molto complesse nell'ordine dei millisecondi: slittamenti dell'altezza nella fase iniziale, periodiche modulazioni, differenti tempi di attacco e di decadimento delle parziali. Dall'analisi numerica si era poi ottenuta una risintesi dei suoni acustici, indistinguibile anche da un orecchio esperto.

L'itinéraire

La conquista dei tempi brevi e brevissimi permetteva di ricostruire ciò che accade nello spessore del presente, poiché in quei microintervalli ancora inesplorati si trova la ragione degli eventi di più lunga durata. Le possibilità di scandagliare la natura microscopica del messaggio musicale e di portarne alla luce gli aspetti di instabilità più profondi ponevano in primo piano relazioni interparametriche mai pienamente colte dalla percezione. Su queste tracce considerate fino ad allora *differenze* residuali – incapaci di produrre vere *differenze* – si focalizzava la sperimentazione. Non si trattava di mero ritorno al suono acustico, poiché gli artifici in grado di potenziare enormemente le nostre capacità di osservazione erano ineludibili: l'interesse non era centrato sullo strumento acustico in sé, ma sul suono che ne è generato e sulla sua modellizzazione.

Le condizioni di possibilità di una trasformazione radicale della scrittura musicale erano dunque mature, ma serviva un gesto compositivo rivelatore, in grado di trasferire alla dimensione del grafismo l'informazione rimasta fino ad allora sotto la soglia dell'udibile. Nel 1969 Risset aveva composto *Mutations*, opera interamente sintetizzata con il software Music V sviluppato da Mathews e divenuta celebre per le forme del glissando senza fine. *Mutations* rappresenterà per la nuova generazione di compositori un *wormhole* di collegamento tra le costellazioni della musica seriale e le dimensioni

interne del suono. Nel 1973 nasce il gruppo L'itinéraire, costituito da Tristan Murail, Gérard Grisey, Michaël Lévinas e Roger Tessier, cui si unirà nel 1976 Hugues Dufourt. Nel 1975 Grisey scrive *Partiels* per 18 strumenti, che diventerà il manifesto della musica spettrale. Nella rappresentazione sonografica, tecnica ampiamente praticata ai corsi universitari di Emile Leipp, Grisey vede la *forma simbolica* che unisce le proprietà microscopiche del suono e la scrittura orchestrale tradizionale. Nella prima sezione, *Partiels* simula con mezzi orchestrali l'analisi/sintesi di un singolo suono di breve durata (un Mi a 41 Hz di contrabbasso). L'immagine sonografica dello spettro è trasferita alla partitura: agli elementi dell'organico è chiesto di realizzare con la massima precisione strumentale i valori frequenziali e gli involucri dinamici corrispondenti alle componenti parziali tracciate. Tecnicamente il procedimento produce un processo iperbolico di moltiplicazione dello spettro e di dilatazione temporale. La scrittura diviene atto *interpretativo* dell'informazione presente a diverse scale della materia sonora. Valori estetici aurali, indici e icone sonore scaturiti dalla audiografia elettroacustica trovano un'astrazione simbolica adeguata.

Questa ri-mediazione dall'elettronica all'acustica strumentale, attraverso la notazione grafica, rimetteva in gioco il valore della scrittura. Le relazioni tra tempo, numero e suono implicate dalla fisica aristotelica avevano dettato al *mensuralismo*, fin dalle origini, le condizioni affinché il suono potesse rientrare nel dominio del tempo ed essere quindi computato. Tuttavia, dopo il cambiamento di scala di osservazione dei fenomeni sonori avvenuto con i nuovi mezzi, l'argomento aristotelico dell'assenza di durata nell'istante non era più così scontato. Intervenedo nelle fasi transienti del suono la chirurgia elettronica ne modificava la qualità timbrica con trasformazioni di durata temporale impercettibile: il nostro sistema percettivo avverte il movimento ma non ne può calcolare la durata. Nondimeno, nella misura in cui la scrittura spettrale de L'itinéraire proiettava processi microsonori dell'ordine dei millisecondi sullo schermo del tempo ordinario, si riaffermava una perfetta continuità con l'aristotelismo medievale dei *calculatores*.

Il gruppo L'itinéraire si poneva quindi nell'alveo di una tradizione secolare. Ma non era tutto. Rinnovando i procedimenti di quantificazione delle qualità, la tecnologia dei segnali audio finiva per sovvertire l'ordine del sensibile: il timbro emergeva come realtà qualitativa del tempo, qualità intesa come singolarità, varietà, eterogeneità, sviluppo. Questa rivoluzione epistemologica prefigurava – secondo Grisey – una nuova alleanza della scrittura musicale con il suono e da essa la possibile rinascita di una narritività incarnata nel divenire dei suoni.

Il principio della musica spettrale

È noto che l'immagine sonografica rappresenta la distribuzione dell'energia di un suono calcolata in porzioni limitate di tempo, e ne mostra quindi l'evoluzione temporale. Tanto più accurata è l'indagine sulle micro-variazioni temporali tanto più incerta è la conoscenza della distribuzione dell'energia, al contrario un'ampia finestra temporale di analisi permette di separare i contributi in energia delle singole parziali del suono. L'interesse di Grisey per questa dualità tempo/frequenza (principio di indeterminazione dei segnali) si è focalizzato sulle sue varianti psicoacustiche – l'orecchio, secondo la teoria dell'informazione si comporta come un filtro – ma le implicazioni che ne trae Grisey sono di natura metafisica: la composizione di oggetti sonori si riferisce al gesto strumentale e non si allontana dal linguaggio, mentre la composizione di processi è *a-umana*, cosmica e provoca la «fascinazione del Sacro e dell'Ignoto», raggiungendo ciò che Gilles Deleuze definisce *lo splendore del SI*, «un mondo d'individuazioni impersonali e di singolarità preindividuali». Questo riferimento permette di precisare un punto essenziale dell'estetica di Grisey. Sebbene la sua ricerca non prescinda dalla sintesi numerica del suono, essa è nettamente in antitesi con la visione informatica della comunicazione. Il criterio di 'fedeltà' che regola le trasmissioni stabilisce caso per caso il limite di approssimazione sufficiente ed economicamente conveniente per soddisfare le esigenze del ricevitore in rapporto alla capacità di discriminazione naturale dell'orecchio. Al contrario, nella simulazione orchestrale dei processi di elaborazione dei segnali audio Grisey enfatizza ogni

singolo battimento e suono di combinazione creando le condizioni per esaltare e rendere percettibili l'irrequietezza e le inesauribili virtualità della materia sonora. Il tempo è per Grisey qualità nel senso della *durée réelle* di Henri Bergson. Ma nel costruire tali processi paga il prezzo imposto dal principio d'indeterminazione: la scelta a priori dello spettro armonico del Mi grave che caratterizza, pur trasformato, compresso ed espanso, l'intero ciclo de *Les Espaces Acoustiques*.

Un secondo elemento della scrittura spettrale riguarda il rapporto con il rumore. La scrittura spettrale tratta il rapporto suono/rumore non come opposizione segnale/disturbo ma come riduzione o compressione non lineare della distanza fra le parziali: con la tecnica della distorsione dello spettro risolve così la questione del controllo del rumore.

Tecnoforme

Gli anni Sessanta e Settanta sono stati forieri di importanti applicazioni della tecnologia del transistor in campo musicale. Oltre agli evidenti miglioramenti nella miniaturizzazione e portabilità dei dispositivi audio, questa tecnologia introduceva il concetto di modularità e di intercambiabilità dei sistemi di controllo⁴. La non-linearità non riguarda solo le equazioni differenziali dell'acustica ma anche quelle relative alle tecniche di trasmissione dei segnali e in particolare quelle di modulazione.

Modulatori ad anello, echi, riverberi, harmonizer e sintetizzatori diventeranno ben presto commercialmente accessibili, favorendo la nascita di gruppi professionali in grado di eseguire repertori di *live electronics*. L'ensemble L'itinéraire sarà tra i primi a raggiungere un alto grado di specializzazione nell'impiego di questa tecnica, presente anche in composizioni della corrente spettrale come ad esempio l'opera di Tristan Murail *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) per flauto, clarinetto, pianoforte, violino, violoncello ed elettronica *ad libitum*. Nel 1976 Grisey scrive *Prologue* per viola, risonatori ed elettronica dal vivo.

La scrittura de L'itinéraire si reggeva quindi su presupposti definiti: a) l'emancipazione del suono dagli strumenti acustici, ottenuta grazie alla registrazione audio; b) la separazione tra segnali di controllo e di generazione audio, secondo le modalità operative rese possibili dai sistemi di controllo in voltaggio; c) l'analisi/sintesi dei suoni orchestrali e la loro rappresentazione in uno spazio timbrico virtuale; d) il trasferimento dei modelli di sintesi non lineare del laboratorio elettroacustico (modulazione ad anello e di frequenza) alla scrittura orchestrale. Da queste basi Grisey trae le linee del suo pensiero musicale. Il programma si riassume nel gesto compositivo incentrato sulla sintesi e sull'interazione: le nozioni di armonia, melodia, contrappunto, orchestrazione, ecc. sono superate e devono essere inglobate in una sintesi teorica che offra concetti più ampi e idonei a produrre un rapporto ottimale tra l'elaborazione intellettuale e ciò che di essa può essere percepito sensibilmente. Il gruppo L'itinéraire ha superato nella nozione di timbro inteso come variazione nel tempo della distribuzione dell'energia sonora, la distinzione tra qualità primarie (altezza, intensità, ritmo) e secondarie (colore, rugosità, asprezza, densità ecc.). L'universo sonoro si trova oltre le griglie (seriali o altro): non ci sono opposti da conciliare in una visione intellettuale, ma differenze e relazioni tra elementi. Con l'intento di marcare la distanza della sua musica dalla definizione di musica spettrale, nel saggio *La musique: le devenir des sons* Grisey precisa⁵: la musica de L'itinéraire è innanzi tutto *differenziale*, perché tenta di integrare tutte le categorie del sonoro, esaltando le loro qualità, ma evitando nello stesso tempo di creare gerarchie e livellamenti; operando sulle relazioni e le connessioni viene alla luce la natura qualitativa o quantitativa della differenza che, accolta come fondamento, permette di organizzare delle tensioni. La musica de L'itinéraire è inoltre per Grisey *liminale*, perché vuole rendere evidenti le soglie dove si producono le interazioni psicoacustiche tra i parametri, e giocare sulle loro ambiguità. Poiché radicalizza il dinamismo del suono compreso come un campo di forze e non come un oggetto inerte, la musica de L'itinéraire è, infine, essenzialmente *transitoria* e mira a sublimare il materiale stesso a vantaggio del puro divenire sonoro. Abbandonando la visione cartesiana della mente, si comprende che la mente e la coscienza non sono cose ma pro-

cessi. Per questo Grisey pensa a gradi di presenza del suono, dall'intervallo minimo di percezione allo spessore del presente, dove si aggrega la memoria immediata, fino al passato della memoria cognitiva. Ma la memoria è sottoposta a erosione e subisce la degradazione dei sistemi destinati a veder aumentata la propria entropia. I modi per risalire la china entropica sono le forme del tempo: la tensione e de-tensione ottenuta per ripetizione, contrasto violento ed inatteso, o l'annullamento del discorso ordinario attraverso la massima dilatazione temporale fino all'ipnosi prodotta dall'assenza di ritmo. Attraverso l'estrema dilatazione del tempo, scrive Grisey, «diventiamo sordi a tutte le forme di relazione tra eventi, melodie, armonia, articolazione, gesto e ritmo»⁶. La durata può espandersi, prendere il sopravvento sul linguaggio ordinario consolidatosi nella pratica strumentale, ottenendo così un arresto del discorso musicale tradizionale. L'influenza della seconda cibernetica è palese. L'adesione al paradigma della connessione organica, dell'interrelazione e integrazione di tutti i parametri sonori in rapporto alla percezione è un modo per contrapporsi all'appiattimento statistico, alla parcelizzazione del tempo cronometrico, all'annullamento della nostra durata interiore. Per rinnovare l'atto di astrazione simbolica Grisey ha elaborato una scrittura del continuo introducendo, nel campo della sensazione fisica ordinaria, l'astrazione matematica del modello fechneriano. Grisey si avvale spesso della legge logaritmica, lo si può costatare tecnicamente in *Modulations*, ove la durata di intere sezioni è regolata dal logaritmo (Savart) di rapporti naturali n/m . Non affermava Fechner nel suo *Zend-Avesta* che esiste una radice, un ente comune pur manifestandosi in modo diverso sotto l'aspetto esteriore e quello interiore? L'estetica di Grisey approda così a una visione olistica della materia sonora, la sua scrittura dà forma all'esperimento ideale della dilatazione del tempo, ma nella complicità e nel contrasto tra la coscienza interna del tempo e la successione oggettiva individua anche le condizioni del costituirsi di una nuova narrazione: la musica è il divenire dei suoni.

Itinerario celeste

Terminata *Modulations*, nel 1978 Gérard Grisey compone *Sortie vers la lumière du jour*, per organo elettrico e quattordici esecutori, e poi di seguito *Jour, contre-jour*, per tredici esecutori, organo elettrico e nastro magnetico a quattro piste. *Sortie vers la lumière du jour* è, a un tempo, «una parentesi nel mio lavoro e una sintesi delle mie ricerche attuali»: Grisey riflette sulla direzione fino ad allora seguita. Intanto, per approfondire lo studio sul tempo, sceglie le percussioni: *Tempus ex machina*, 1979. Nel 1980, con una lettera a Hugues Dufourt (che allora aveva scritto *Saturne*), coglie l'occasione dell'incontro ai corsi a Darmstadt per prendere le distanze dalla denominazione 'Musica spettrale', avanzata dallo stesso Dufourt. 'Spettrale', scrive Grisey, suona troppo statico, «in attesa di meglio, parliamo di *musica liminale*».

Il motivo ispiratore di *Sortie* e di *Jour, contre-jour* nasce dalla lettura del *Libro dei morti* degli antichi egizi. Per evitare di cadere in una sorta di poema sinfonico, Grisey mette in atto una serie di dispositivi che possiamo definire mappe metaforiche. Il procedimento è destinato a rivelare la sostanza musicale del mito. La polarità Râ/Osiride è proiettata nel mondo fisico della luce. Attraverso l'immagine saliente dell'obelisco, l'eco dell'Egitto antico si trasforma nell'immagine fisica del raggio luminoso. L'obelisco, mezzo attraverso il quale i raggi di Râ vengono catturati, crea figure di diffrazione sempre più complesse secondo un gioco prodotto da massimi e minimi luminosi. La seconda mappa metaforica rivela l'essenza sonora del fenomeno della diffrazione luminosa: il rapporto tra luce/ombra nel campo sonoro subisce una metamorfosi che preserva l'opposizione: suoni armonici vs suoni di combinazione e rumore. Grisey depura dal misticismo la simbologia del mito, riconducendolo quasi al vissuto ordinario: attesa e ritmi circadiani, sonno-veglia modulano l'atto imperfetto della respirazione. Ne consegue una scansione perfetta dell'opera. L'aggiunta dell'elettronica⁷ in *Jour, contre-jour* è stata decisiva: serviva un dispositivo che marcasse il mondo del rumore per poterne evidenziare la sua indissolubile presenza nel suono e rendere plastica la metafora. L'idea musicale non si regge dunque sulla dua-

lità tempo/frequenza ma sul processo della doppia monade, l'intuizione non nasce dal divenire dei suoni, ma da una meravigliosa immagine extra musicale: la Barca del Sole, e la sua corsa dal giorno alla notte.

Archetipi

A partire dalla fine degli anni Ottanta Grisey approda a forme di scrittura più complesse, ottenute stratificando ordini temporali diversi. In *Le temps et l'écume* la pluralità di manifestazioni della durata mostra uno sviluppo di pensiero aderente ai temi di *Matière et mémoire*: le scale temporali («tempo delle balene, tempo degli uccelli») rappresentano qui la condizione stessa dell'esistenza degli esseri nel senso bergsoniano. L'utilizzazione di archetipi sonori neutri e malleabili per facilitare la percezione e la memorizzazione dei processi segna questa fase. Per raggiungere contenuti semantici accoglie suggestioni extramusicali altamente espressive che trasforma rigorosamente in puri gesti musicali. L'opera *L'icône paradoxale (Hommage à Piero della Francesca)*, 1992-94, è emblematica di questa utopia dell'arte-scienza, come la definisce lo stesso Grisey. In gran parte costruita su rappresentazioni temporali di movimenti nello spazio – il gesto violento degli angeli, le proporzioni auree che sottendono l'affresco della *Madonna del parto* –, la forma de *L'icône paradoxale* traccia due evoluzioni contrarie, analoghe a due diagonali la cui intersezione costituisce la parte mediana dell'opera: quattro processi sovrapposti occupano la durata dell'opera e si sviluppano ognuno con un tempo proprio. «La musica è capace di esprimere ogni cosa che può essere tradotta in forma di moto»⁸; questa definizione potrebbe essere posta in esergo alla partitura de *L'icône paradoxale*. Benché negli scritti di Grisey, finora pubblicati, non ci siano riferimenti espliciti alle teorie di Joseph Schillinger, tuttavia alcune affinità tra i modi di organizzazione dello spazio compositivo adottati da Grisey e quelli proposti dal teorico russo meritano di essere notate. Schillinger assume come base per la nozione di archetipo le forme d'onda del suono e le possibili raffigurazioni in tempo-ampiezza; ritroviamo questa stessa idea musicale nel primo movimento di *Vortex temporum*. L'arpeggio iniziale (*Gestalt*) è assimilato da Grisey a un'onda sinusoidale e trasformato in tre tappe corrispondenti alle tre parti del movimento. Ciascuna di queste parti sviluppa uno dei tre aspetti ondulatori che troviamo nei generatori di frequenza: onda sinusoidale, onda quadra e onda a denti di sega. Come in *Jour, contre-jour* la scrittura implementa procedure algoritmiche che assicurano la coesione formale all'opera.

Dinamiche non lineari

Grisey ha notato la coincidenza storica della nascita del pensiero spettrale con la teoria frattale. Se consideriamo l'idiosincrasia di Grisey per la riduzione della musica a modelli desunti astrattamente dalle scienze, l'osservazione non deve essere casuale. Durante gli anni Sessanta e Settanta venne inventata, indipendentemente dalla teoria del caos, una nuova geometria chiamata geometria dei frattali. Le due teorie sono accomunate dall'attenzione che esse riservano agli aspetti qualitativi dei fenomeni. Se è impossibile prevedere i valori delle variabili di un sistema caotico in un dato momento, possiamo tuttavia prevedere le caratteristiche qualitative del comportamento del sistema. Allo stesso modo non possiamo calcolare la lunghezza o l'area di una figura frattale, ma possiamo definire il grado di frastagliatura da un punto di vista qualitativo. Nel reame dei sistemi non differenziabili, espressioni come *vedere*, *comprendere* testimoniavano un'espansione dell'esperienza matematica verso il qualitativo. Grisey è sensibile a questo orientamento della scienza verso una nuova *visibilità*. Sancita la crisi della musica elettronica pura tra gli anni Sessanta e Settanta, si assiste a un rinnovato interesse per gli strumenti acustici, ma la lezione delle tecniche di modulazione ad anello e FM del laboratorio elettroacustico non viene dimenticata e si traduce nella ricerca di dinamiche strumentali che esaltino regioni di risonanza inusuali. Sarà ancora Stockhausen in prima linea con *Mikrophonie I*. Tam tam, gong e piatti sono gli strumen-

ti prediletti per le loro numerose proprietà non lineari: sensibilità alle condizioni iniziali, biforcazione e transizioni verso il caos. Nel 1980 Grisey assiste a una conferenza di Michèle Castellengo sui suoni multifonici del clarinetto⁹ e si appassiona allo studio. Il modello esplicativo è sostanzialmente legato al pettine dello spettro armonico. In *Solo pour deux* per clarinetto e trombone Grisey sperimenta diversi suoni multipli del clarinetto e, ricostruendone i fondamentali secondo un ipotetico spettro armonico, può esaltarne le componenti affidandole al trombone. In *Anubis-Nout* per clarinetto contrabbasso in Si bemolle, la tecnica dei multifonici è presente e dona a *Nout*, volta stellata della notte egiziana, due fugaci trasfigurazioni dello spettro armonico. L'emergenza spontanea dell'ordine in punti critici di instabilità, una caratteristica distintiva della vita che la visione sistemica spiega con l'apporto delle complesse teorie dinamiche, diviene nell'opera di Grisey singolarità inarmonica, gesto musicale inusitato.

Il tempo musicale dei segnali astronomici

È sorprendente come Grisey abbia tradotto in una visione estetica il valore epistemologico di certi risultati della ricerca scientifica. Se ne ha una conferma analizzando un'opera come *Le Noir de l'Étoile*. Grisey ne concepì il progetto in collaborazione con l'astrofisico Jean-Pierre Luminet. Nella incessante agitazione del cosmo le stelle esplodono, le nubi interstellari si scindono, le galassie si compenetrano. Ma questo rumore cosmico contiene dinamiche temporali musicalmente affascinanti. L'interesse di Grisey è stato polarizzato dalla possibilità di porre in corrispondenza certi segnali astronomici e il suono musicale. Nei segnali elettromagnetici ricevuti dagli astronomi si trovano in maniera evidente componenti comparabili ai parametri musicali. Tra i segnali astronomici emessi da differenti sorgenti cosmiche si contano tre tipi di variazioni temporali: le variazioni transitorie, che si traducono in brusche transizioni di intensità, le variazioni erratiche associate a sorgenti che emettono esplosioni a intervalli irregolari come le eruzioni solari, e le variazioni periodiche. Quest'ultime si manifestano più raramente, ma quando sono emesse dalle pulsar i segnali sono spettacolari. *Le Noir de l'Étoile* è una composizione per sei percussioni disposte attorno al pubblico, nastro magnetico e trasmissione, *in situ*, di segnali astronomici. Si tratta di una composizione essenzialmente ritmica e spaziale; l'organizzazione dei suoni in partitura proviene dalle velocità di rotazione e dai timbri generati dalle pulsar. Rotazione del suono, periodicità, rallentamento, accelerazione, irregolarità, fratture danno vita a processi di differenziazione e normalizzazione. L'invisibile è rivelato dalle tecniche astronomiche: finestre sul nostro universo, esse hanno reso 'visibile' l'insieme dello spettro elettromagnetico, captato la presenza della luce nel nero del cielo stellato.

La critica

Il mio primo incontro con Gérard Grisey risale alla primavera 1992, quando fui invitato da Luciano Berio a Tempo Reale. Da alcuni anni studiavo il ciclo monumentale *Les Espaces Acoustiques*. Grisey fu generoso, come lo sarebbe stato nelle altre occasioni di collaborazione; mi fornì appunti e schizzi dei suoi lavori. Da Firenze si sarebbe diretto a Monterchi per visitare la *Madonna del parto*. Dopo gli obblighi della presentazione pubblica, la conversazione tra noi divenne appassionante. Grisey stava conducendo un lavoro accuratissimo di analisi spettrale sui formanti vocali. *L'icône paradoxale* era in gestazione; rivelare il nucleo ideale dell'opera esigeva forme *impersonali* della temporalità che trasfigurassero il gesto degli angeli, la seduzione delle loro voci immaginarie, la dimensione radiosa della Vergine fissata da Piero nelle proporzioni auree. Potevo cogliere il grado di pendenza raggiunto dalla corrente spettrale, sufficientemente ripida – per usare un'espressione di Walter Benjamin – «perché il critico possa installarvi la sua centrale elettrica». Le linee di forza prodotte dalla differenza di livello tra le esperienze della generazione degli anni Venti (serialismo, prima elettronica, alea, stocastica) e la rivoluzione dei suoni complessi stavano solcando il campo del-

la sperimentazione. La musica rivendicava l'erotismo dell'ascolto che nasce dall'adeguamento tra percezione corporea e spirito conoscitivo. Fu inevitabilmente vana l'ennesima chiamata alle armi di chi voleva difendere i tempi belli delle avanguardie contro la 'regressione al naturalismo'. Da un lato Carl Dahlhaus e la sua scuola, dall'altro la semiologia di Jean-Jacques Nattiez avevano prodotto nella critica la più grave delle scissioni: la musica veniva separata dalla cultura scientifica e dalla tecnologia del suo tempo. Impossibile per loro capire che la forza della rivoluzione spettrale non era riducibile a *Klangfetischismus* (feticismo del suono) ma derivava da mutamenti profondi del quadro culturale degli anni Settanta. Una frattura gravida di conseguenze. Hugues Dufourt ne ricorda la portata: «La razionalizzazione integrale del materiale si manifesta mediante la creazione di un *continuum* di altezze, durate e intensità. È così che L'itinéraire è stato percepito dall'esterno: la musica del timbro sarebbe il coronamento di una tendenza della musica ad assiomatizzarsi, la quale a sua volta sarebbe una parodia di ogni progetto dialettico. Obietterei che quando Grisey annuncia 'l'era del timbro' definisce appunto il timbro come irriducibile alla formalizzazione. Il timbro non è il coronamento fantasmatico di un *continuum* indifferenziato di qualità. Il timbro non è l'ineluttabile compimento delle tendenze della musica del XX secolo all'integrazione. La 'musica spettrale' non è un *Klangfetischismus*, una sorta di abbandono alla nominazione crescente del materiale che troverebbe la sua sanzione ultima nella fattizia obiettività di un 'suono in sé'. Mi rammarico del malinteso che su questo punto, nel 1982 a Darmstadt, ha opposto Grisey e me, da una parte, a Dahlhaus, dall'altra»¹⁰.

In gioventù Grisey aveva annotato due definizioni della musica. La prima, tratta da uno scritto di Čajkovskij: «La musica non è illusione, bensì rivelazione. Se trionfa è perché rivela una bellezza altrimenti inaccessibile e opera in noi una riconciliazione personale con la vita». (*Journal d'adolescence*, sabato 27 aprile 1963). La seconda: «L'arte mi appariva d'un tratto come la *sublimazione della Materia*. Lo spirito nella sua pienezza la trasforma, la modella, le conferisce una sorta di preesistenza, immagine, prefigurazione dell'esistenza di Dio, nella quale culminerà alla fine dei tempi» (*Fragments*, 9 ottobre 1967). A entrambe è rimasto fedele, e invero esse esprimono pienamente la tensione teorico/spirituale che l'ha sempre ispirato. La scienza del secondo Novecento gli ha fornito strumenti per comprendere come la natura del suono strumentale sia costituita da una rete interconnessa di relazioni dinamiche, e che da questa irrequietezza della materia sonora si traggono le qualità musicalmente più interessanti. La scoperta dell'inseparabilità dei parametri sonori gli ha mostrato altresì il ruolo inclusivo dell'osservatore nelle forme di rappresentazione del suono. Grisey ha allora compreso che era possibile una nuova alleanza della musica con il suono e che questa era ancora una manifestazione di un'alleanza più profonda e originaria dell'uomo con il Mondo, quell'alleanza cui il mondo greco antico dava il nome di Armonia e alla quale affidava il proprio destino.

1) Gérard Grisey, *Journal d'adolescence 1961-1966. Sélection de passages liés à la musique*, in Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, MF, 2008, pp. 307-312: 307.

2) Cfr. *Entretien réalisé le 27 mars 1983*, in Pierre Gervasoni, *L'Accordéon, instrument du xx^e siècle*, Édition Mazo, 1986, p. 275. Ora in Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 348-349.

3) Max Mathews e Jean-Claude Risset, «Analysis of Musical Instrument Tones», *Physics Today*, XXII/2 (1969), pp. 23-30.

4) Cfr. Joel Chabade, «Il principio del 'voltage-control' e le sue implicazioni per il compositore», in *La musica elettronica* (a cura di H. Pousseur), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 279-284.

5) Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 45-56.

6) Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*. In *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 57-88: 78.

7) Per uno studio sulla restituzione dell'opera si veda Luca Cossetini e Angelo Orcalli, «*Jour, contre-jour*

une métaphore lumineuse pour la composition du timbre», in *Analyser les musiques mixtes*, a cura di A. Bonardi, B. Bossis, P. Couprie, V. Tiffon, Delatour, Sampzon 2016, pp. 201-243.

8) Joseph Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition*, Carl Fischer, New York 1946, vol. II, p. 1411.

9) Michèle Castellengo, *Sons Multiphoniques aux instruments à vent*, Rapport IRCAM n. 34, Paris 1981.

10) Hugues Dufourt, *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, Delatour, Sampzon 2014, pp. 348-49.