

Immota harmonia

Collana di Musicologia e Storia della musica

22

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

Si ringraziano per la gentile concessione degli esempi:

Peters Edition Limited, London, for all countries of the world (*Die Schachtel* di Franco Evangelisti).

Hal Leonard MGB–Casa Ricordi, Milano (Giorgio Battistelli e Salvatore Sciarrino).

Sugar Music SpA–Edizioni Suvini Zerboni, Milano (Ivan Fedele).

Si esprime particolare gratitudine a:

Valentina Vettori (per l'elaborazione fotografica della sua performance *Orchestra. Studio#1*, MACRO, Roma 2012, riportata in copertina), Annamaria Macchi e Nadia Bacchiet (Casa Ricordi), Alessandro Savasta e Gabriele Bonomo (Edizioni Suvini Zerboni), Roberto e Valeria Elli (Stradivarius), Fausto Sebastiani e Patrizia Francescon (Associazione Nuova Consonanza di Roma), Ricciarda di Belgiojoso, Irmela Heimbächer, mia moglie Stefania, Salvatore Sciarrino.

Marco Angius

Del suono estremo

Una collezione di musica e antimusica

Prefazione di
Gianluigi Mattietti



Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7379-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: agosto 2014

Indice

- 9 *Prefazione*
Gianluigi Mattietti
- 15 *Eclissi di suono*
- 81 *Cosa può un soffio*
- 159 *Teatri dell'immanenza*
- 205 *Il suono tattile*
- 255 *Tracklist del CD allegato*

Prefazione

GIANLUIGI MATTIETTI

La musica contemporanea ha uno statuto del tutto particolare nell'ambito degli studi musicali. Non sempre è abbastanza "storicizzata" da costituire un oggetto certo della ricerca. Anche se abbondano fonti e documenti (partiture, registrazioni, presentazioni, interviste, ecc.), né mancano gli interventi critici e analitici, sembra, soprattutto in Italia, che debba passare molta acqua sotto i ponti prima che un compositore o un nuovo orientamento del pensiero musicale possano entrare a pieno titolo nella Storia della Musica, e negli interessi musicologici. Questo libro di Marco Angius costituisce un valido contributo allo studio della musica d'oggi, ma su un binario parallelo, perché fatto non con l'occhio del musicologo ma con quello dell'interprete. Gli interpreti hanno spesso avuto un ruolo chiave nelle vicende della musica contemporanea, e continuano ad averlo, a volte come stretti collaboratori dei compositori, altre volte nel ruolo di divulgatori, organizzatori, testimoni nella ricostruzione di vicende biografiche e storico-musicali, ma raramente si sono addentrati nello specifico analitico dei pezzi da loro eseguiti. Marco Angius ha fatto invece proprio questo, spiegando le caratteristiche musicali dei lavori che dirige, entrando nelle loro pieghe più segrete, svelandone (e "interpretandone") la poetica, illustrando alcuni elementi di una partitura che solo chi la studia e la dirige riesce a captare. La sua dimestichezza con le cose della musica contemporanea risale agli anni di studio, quando dalla nativa Civita Castellana (in provincia di Viterbo) veniva a Roma, dove studiava pianoforte, composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio, ma seguiva anche i concerti di Nuova Consonanza, cominciava a frequentare compositori come Aldo Clementi (portò *B.A.C.H.* al diploma di pianoforte) e Salvatore Sciarrino (la produzione pianistica di Sciarrino fu l'oggetto della sua tesi di laurea, discussa al DAMS di Bologna nel 1991), suonava i lavori pianistici di Schönberg e

di Stockhausen, studiava avidamente le partiture di autori contemporanei che si procurava nella biblioteca del Conservatorio o nell'archivio di Nuova Consonanza. Cominciò anche precocemente a dirigere i lavori usciti dalle classi di composizione del Conservatorio, centinaia di pezzi che costituirono una gavetta lunga e fruttuosa per la sua maturazione di interprete, prima di approdare ad esiti professionali più importanti (come il concerto romano del 1999 con *Le marteau sans maître* e *Pierrot Lunaire*, e la prima assoluta degli *Studi per l'intonazione del mare* di Sciarrino al Festival delle Nazioni di Città di Castello nel 2000), di fondare l'ensemble Algoritmo, nel 2003, di iniziare a dirigere le grandi orchestre sinfoniche, a partire dal 2006.

Direttore anti-routine, curioso e attento alle novità, Angius ha sempre affiancato alla sua attività di direttore una pratica regolare, sistematica di scrittura. Si tratta di analisi, appunti, riflessioni che costituiscono il suo lavoro di preparazione per ogni esecuzione: «Scrivere significa riflettere in maniera ordinata su quello che studio e che devo dirigere, mi aiuta a capire, a collocare meglio il pezzo, a conoscerlo anche meglio». Sono testi che a volte finiscono nel booklet di un disco, altre volte in un programma di sala, spesso rimangono chiusi in un cassetto. Questo libro nasce proprio da un assestamento di numerosi testi scritti per occasioni diverse. Non è un testo musicologico (è anche privo di un apparato bibliografico), è piuttosto un diario di bordo, la cronaca di un viaggio che ha portato Angius a cimentarsi con partiture (soprattutto di musica d'ensemble e di teatro musicale) di quattro compositori italiani, Franco Evangelisti, Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli e Ivan Fedele. Compositori di periodi diversi e anche assai diversi come orizzonti compositivi, ma accomunati da un'analogha tendenza verso l'estremizzazione del suono, dalla ricerca di connotazioni timbriche molto personali. Sono anche i compositori con i quali (ad eccezione di Evangelisti, che non ha mai personalmente conosciuto) Angius ha avuto una stretta e continuativa frequentazione, di almeno 25 anni con Sciarrino, di un decennio con Battistelli e Fedele. E attraverso un'analisi molto particolareggiata, numerosi esempi musicali, rispetto ai quali il testo appare spesso come una estesa didascalia, un linguaggio tecnico sempre molto centrato, ma capace anche di esser suggestivo e immaginifico, emerge sottotraccia il coinvolgimento, la grande passione del direttore per le musiche che dirige, la conoscenza diretta, personale, talvolta "privata" di alcuni segreti del mestiere.

La scoperta della musica di Franco Evangelisti fu una folgorazione precoce per Marco Angius, che ricorda di avere studiato la partitura di *Die Schachtel* quando aveva appena 16 anni. Le tre composizioni analizzate nel primo capitolo (intitolato *Eclissi di suono*), *Ordini*, *Spazio a 5*, e appunto *Die Schachtel*, vengono esplorate dal punto di vista dei procedimenti compositivi, dell'articolazione formale, della poetica del compositore, ma sempre con una grande attenzione riservata alla percezione, all'ascolto. Emerge così l'originalità specifica di questa musica, almeno rispetto all'epoca in cui fu scritta, la personalità di un compositore insofferente verso i dogmi imposti dalle convenzioni del tempo, e dagli stilemi darmstadtiani, capace di creare un mondo sonoro inaudito e molto coerente, rigorosamente programmato, di individuare un nuovo rapporto, anche ironico, tra il suono e il silenzio. Sono pezzi che hanno qualcosa di ineffabile, pensati attraverso strutture frattaliche, ma che poi suonano ai limiti dell'improvvisazione (*Ordini*); pezzi che sembrano anticipare la dimensione sonora del *live electronics*, nella originale combinazione di suoni vocali ed elettronici (*Spazio a 5*); pezzi che imitano assordanti suoni urbani, come se provenissero fuori dalla sala (nella terza struttura di *Die Schachtel*).

Il capitolo dedicato a Salvatore Sciarrino (*Cosa può un soffio*) è anche quello più ampio e sviluppato, dove Angius dimostra una grande familiarità con i procedimenti compositivi messi in gioco dal compositore siciliano, che prendono le mosse da progetti grafici, una tecnica che negli anni si è consolidata e standardizzata, tanto da ridurre a un passo molto breve la traslazione del grafico alla partitura. Sciarrino è anche il compositore sul quale Angius ha scritto (e pubblicato) di più. Dopo la sua tesi di laurea, intitolata *Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino*, tra il 2000 e il 2004 ha pubblicato diversi saggi sulla sua musica per la rivista *Hortus Musicus*, frutto di uno scambio molto stretto con il compositore («sono stati anni di telefonate, di incontri, di racconti, di dettagli scritti, quasi un processo di *transfert*»), saggi che nel 2007 sono stati riuniti nel libro *Come avvicinare il silenzio* (Rai-Eri), con l'aggiunta di un capitolo iniziale sul primo Sciarrino. Gran parte dei testi rimasti fuori da quel libro — insieme ad altri scritti per i *booklet* di cd (come quello per *Luci mie traditrici*), o aggiunti all'ultimo momento (come l'analisi di *Soffio e forma*, che Angius ha diretto a Torino nel 2014) — sono stati poi rielaborati in questo nuovo capitolo, con l'aggiunta degli esempi musicali. Angius affronta qui in

un'ottica molto personale i lavori composti nell'arco di un trentennio (dal 1969 al 2000). Analizza i processi discorsivi delle opere degli anni Sessanta e Settanta, basate su un criterio di contrapposizione di vuoti e pieni materici, sulla frantumazione e gli spostamenti di grandi masse sonore, su un uso dialettico del silenzio. Dedicava una parte consistente ai lavori per e con il flauto (*All'aure in una lontananza, D'une faune, Hermes, La perfezione di uno spirito sottile, Il motivo degli oggetti di vetro*), che serve poi a illuminare le analisi di lavori più recenti. Mette in risalto la straordinaria inventiva timbrica di lavori come *Un'immagine di Arpocrate, Soffio e forma, Perseo e Andromeda*, l'elaborazione di uno stile vocale molto personale in *Luci mie traditrici*, un'opera definita "metereologica" per le voci che si trovano in un ambiente sonoro insieme reale e trasfigurato, gli aspetti più visionari e plastici degli *Studi per l'intonazione del mare*, come l'effetto iperrealistico dei trilli di chiave dei fiati che simulano lo scroscio della pioggia sulle grondaie o la corsa di San Francesco in mezzo alle pozzanghere.

L'idea di suono estremo potrebbe apparire meno calzante se riferita alla musica di Giorgio Battistelli. Ma l'analisi di Angius (nel capitolo intitolato *Teatri dell'immanenza*) va al di là delle strutture armoniche e formali che mostrano un fraseggio classico e rimandano a stilemi dell'Espressionismo e del Novecento storico, soprattutto nei lavori più recenti. Il suo è un approccio quasi viscerale, che nasce dall'ammirazione per l'inventiva plastica nella scrittura e per le doti drammaturgiche del compositore romano, e dalla folgorazione che esercitò su di lui l'ascolto di *Begleitmusik zu einer Dichtspielszene* del 1994: una struttura drammatica aperta, virtuale, in sei scene dotate di una forte temperatura drammatica e di precisi tempi teatrali, che vengono analizzate dal punto di vista percettivo, cogliendone bene anche i più sottili risvolti evocativi. Nelle sue analisi, Angius sottolinea la qualità dell'invenzione strumentale, la propensione per i processi di stratificazione, le «tessiture materiche a intarsi», le «concatenazioni reticolari», l'abilità (definita "stregonesca") nello straniante gioco di sdoppiamenti acustici e metamorfosi del suono vocale in *Frau Frankenstein*. E svela anche la poetica «magico-naturalistica» che caratterizza tanti lavori di Battistelli, a partire da *Experimentum mundi*, e l'originale drammaturgia dell'*Imbalsamatore*, fatta di elementi gestuali, descrittivi, rumoristici, di sguardi stilisticamente molto connotati, e sempre spiazzanti all'ascolto.

Il capitolo dedicato a Ivan Fedele è ripreso da quello pubblicato, in inglese, nel volume monografico *Ali di Cantor. La Musica di Ivan Fedele* (Suvini Zerboni, 2011). La dimestichezza di Angius con la musica di questo compositore deriva non solo dalla loro lunga frequentazione, ma anche dalla storia dell'Ensemble Algoritmo, nato proprio intorno alla figura di Fedele, e dalle numerose incisioni a lui dedicate, a partire dal cd *Mixtim* (cd Stradivarius 33717) nel 2005. Come nel caso di Sciarino, anche l'analisi delle composizioni di Fedele mostra l'attitudine a inventare un suono nuovo, inedito, che non ha precedenti storici. L'analisi evidenzia anche l'eloquenza della scrittura strumentale, la capacità narrativa regolata da una ferrea disciplina, i procedimenti di "espansione" che permettono a un pezzo di essere ricreato sotto una nuova veste — e con un nuovo titolo (è il caso di *Levante*, per quintetto d'archi, cimbalom e violoncello solista, che diventa *Est!*, cioè un concerto per violoncello e orchestra da camera). Nelle dodici partiture esaminate (che abbracciano un arco temporale che va dal 1986 al 2008) emerge la ricerca di sottili filigrane e riverberi incantatori (*Mixtim*), l'interesse per la spazializzazione del suono e il gioco ambiguo e illusorio delle risonanze (*Profilo in Eco*), l'invenzione di cortocircuiti timbrici e illusioni acustiche (in *Arcipelago Möbius*). Si intuisce anche la svolta stilistica nella musica di Fedele, originariamente considerato un compositore dalla scrittura fredda, tecnica, di notevole complessità, come una specie di via italiana allo spettralismo francese, influenzata un po' da Berio, un po' da Boulez. Negli ultimi lavori emerge invece, in maniera esplicita, un'urgenza diversa, la ricerca di sonorità più fisiche, di un suono "tattile" — questo spiega anche il cambiamento del titolo del capitolo (caldeggiato dal compositore) rispetto alla versione inglese, da *Creative procedures and hightech writing: from Chord to Mosaïque* a *Il suono tattile*. Questa nuova tendenza comincia ad affacciarsi negli effetti di "stimbratura" del pianoforte, cercati in *Immagini da Escher* (anche questo nato come espansione di un pezzo precedente, *Arcipelago Möbius*); e soprattutto in *Mosaïque*, virtuosistico lavoro per violino e orchestra da camera (nato come espansione di un pezzo per violino solo, intitolato *Viaggiatori della notte*), caratterizzato da un sofisticato gioco di metamorfosi timbriche, dalla combinazione di componenti armoniche e inarmoniche, da trasformazioni talmente accelerate che le figurazioni è come se fondessero a livello percettivo («questo pezzo mi ha talmente impegnato, che alla fine mi sembrava quasi un trofeo»).

Eclissi di suono

Ogni *oggetto* presuppone la continuità di un flusso, ogni flusso la frammentazione dell'oggetto.

Deleuze–Guattari, *L'Anti-Edipo*, 1972

Nelle opere di Franco Evangelisti è spesso presente una nomenclatura di titoli e sottotitoli come *struttura*, *improvvisazione*, *aleatorio* che, pur richiamando un lessico proprio dell'avanguardia post-weberniana, dissimulano il primato gestuale del suono e del silenzio rispetto alla redazione della partitura. L'intervento dell'interprete e la pratica improvvisativa, ad esempio, sono determinati da Evangelisti con assoluta lucidità di obiettivi, da un lato per liberare energia creativa senza rinunciare a un rigore formale limpido ed estremo, dall'altro per far coesistere determinati processi strutturalistici o, appunto, aleatori, all'interno di un peculiare impianto intuitivo decisamente anti-costruttivista. La gradazione aleatoria può coinvolgere le altezze come le modalità di produzione del suono e, in diversa misura, l'aspetto temporale come il livello d'intensità degli attacchi e delle dinamiche. In proposito, Evangelisti precisa che i principi di casualità e di aleatorietà rappresentano due comportamenti non assimilabili al medesimo pensiero compositivo: «l'essere in una situazione aleatoria equivale ad accettare con consapevolezza l'azzardo in un *campo di possibilità* definito. Il termine *dado*, di stretta derivazione latina da *alea*, ci permette di scorgere con facilità che, ai singoli partecipanti al gioco dei dadi, il campo delle possibilità offerto è appunto quello del dado: da uno a sei. [...] Quindi, ciò che è aleatorio non può essere confuso con ciò che è *casuale*; giacché quest'ultimo termine esprime una situazione che nell'attuarsi non comporta alcuna previsione a priori del modo di essere. Si potrebbe giungere a una situazione aleatoria *casualmente*, senza una precisa predeterminazione e una volta pervenuti, si avrebbe la perfetta consapevolezza del suo modo di essere:

rischioso e azzardato. Potrebbe anche darsi il contrario, ma mai questi due termini si fondono in un unico significato».¹

Sostenere che l'opera di Evangelisti — una ghirlanda di appena dieci titoli più alcuni progetti e abbozzi rimasti incompiuti — poggi su una concezione *dualistica* del comporre, potrebbe apparire forse troppo esemplificativo, anche se non privo di ragioni; vero è che questo dualismo interessa sia gli aspetti dell'organizzazione e disintegrazione formale, che quelli d'ordine percettivo-intuitivo. In sostanza Evangelisti, per rispondere alle proprie urgenze compositive, lavora a una messa a fuoco del concetto di continuità/discontinuità degli eventi e degli elementi sonori collocandoli in uno spazio a più dimensioni; muovendo da una logica primaria dell'esperienza musicale, il compositore romano esplora le condizioni acustiche che oppongono il suono al silenzio e le zone liminari che invece li rendono prossimi. Questa divisione globale, che caratterizza alcuni lavori cruciali come *Ordini*, *Spazio a 5* e *Die Schachtel*, prevede al proprio interno una distinzione tra silenzio inteso come vuoto assoluto/relativo e suono inteso come densità/rarefazione della materia. Inoltre, nell'ambito di quest'ottica doppiamente dualistica, andrebbe pure considerata la continuità/discontinuità della *scrittura* con cui Evangelisti persegue i propri intenti: alla definizione redazionale della partitura secondo i comuni parametri delle altezze, timbri, intensità e durate, si oppongono zone parzialmente aleatorie, campi grafici nei quali l'interprete può agire con *relativa* ampiezza di possibilità, influenzando così l'assetto formale complessivo (cfr., in particolare, *Proiezioni sonore*, strutture per piano solo, del 1955-56 e *Proporzioni*, strutture per flauto solo, del 1958).

Queste problematiche sembrano d'altra parte riflettersi in alcune discussioni innescate proprio a Darmstadt e che, in Evangelisti, trovano un atteggiamento di decisa autonomia stilistica: «devo chiarire che pur riconoscendo la grande importanza di esser giunto a Darmstadt nel 1952 e di essermi iscritto ai corsi nel 1953, mi sono trovato sempre all'opposizione, o per le teorie che ci venivano imposte, o per ciò che veniva mal posto. Non so se questo derivasse da quell'atmosfera di fanatismo che ho sempre detestato, ma sicuramente la mia visione di compositore o di studente di musica aveva mire che non includevano la visione di un mondo relegato alla serie. Forse

1. Franco Evangelisti, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991, prefazione di Enzo Restagno, pp. 28-29.

anche perché all'Università di Roma avevo in precedenza frequentato la facoltà di ingegneria e, conoscendo il calcolo combinatorio, mi era difficile digerire alcuni aspetti falsamente scientifici dell'arte».²

Anche il fronte che collega un'organizzazione sintattica di tipo combinatorio a una *immanente* al suono, ossia non progettata a monte dell'invenzione musicale ma sviluppata in *corso d'opera*, si riflette nelle insolite strutture temporali della musica di Evangelisti; in generale, egli propende per una misurazione frazionaria costante — posta all'inizio di un pezzo — con gruppi ritmici irregolari applicati a singole battute, ossia coincidenti con le misure stesse e, talvolta, con quelle che lui stesso designa come *strutture* (vedi il caso di *Aleatorio*, 1959, per quartetto d'archi, sezione β, batt. 5–12); se le costanti sovrapposizioni poliritmiche annullano la percezione di un singolo evento a favore di una polverizzazione globale del divenire sonoro, una seconda possibilità prevede la segmentazione proporzionale di episodi dalla durata approssimativa ma costante [$T \xrightarrow{(sec.=x)}$]. In *Ordini* (1955), ad esempio, Evangelisti sperimenta una «dinamica espressiva» articolata secondo specifiche unità ritmiche (parte seconda, batt. 76–77, attacco dei *flat-terzunge* sulla quartina irregolare di 4:3/8) mentre, nella legenda alla partitura dell'azione *Die Schachtel* (1962–63), il compositore fornisce «tracce di riferimento per il direttore e il regista» con cui individuare «i punti dell'azione che permetteranno l'integrazione fra l'avvenimento sonoro e quello visivo in un tempo $T=x$ possibile. Le indicazioni che si riferiscono al tempo

$$T = x \dots (M = \text{♪} = x)$$

sono sempre da determinare, poiché la struttura musicale non è scritta per un'azione con durata prestabilita; essa si basa sulla sua flessibilità SPAZIO-TEMPORALE (dilatazione, compressione e frattura del continuo)». Da queste parole si può comprendere come, per Evangelisti, la configurazione temporale non sia un parametro assoluto né organizzabile autonomamente dal resto della composizione, bensì una variabile *spaziale* delle mutazioni scenico-visive, subordinata al divenire degli eventi e alla loro flessibilità comportamentale (non misurabile statisticamente in quanto legata alla mutevolezza dell'espe-

2. Ivi, p. 36.

rienza interpretativa). Ciò spiega anche la simultanea influenza — e presa di distanza — dalla «squisita poetica del nulla di John Cage», cui dedica la sua unica composizione per orchestra: *Random or not random* (1958–59). «Cage», scrive Evangelisti, «nella sua sconcertante maniera di *scomporre*, ci indica qualcosa di diverso dalla semplice aleatorietà. Il suo atteggiamento in apparenza antimusicale assume un profilo anticonformista ed è, lo si voglia o meno, una denuncia attuata con semplicità e con mezzi estremamente polemici, contro tutti i fanatici e gli innumerevoli letterati della musica contemporanea invasati dalla sicurezza di operare con mezzi scaduti. Cage è il limite di ciò che è stato e di ciò che dovrebbe essere. Bisogna rendersi conto che egli crede nella musica e che con il suo amaro sorriso vuole riscattarla. È davvero strano che le sue stravaganti risorse non vengano comprese quando compone per *strumenti elettrodomestici*: è il più chiaro e perentorio annuncio della prossima fine della musica tradizionale. La sua opera ci avverte che è tempo di rinnovare il concetto di suono. [...] Né le opere seriali, né quelle aperte sembrano rinnovare il mondo sonoro: esse sono le ultime risorse della tradizione che cerca un passaggio logico verso il nuovo che si sente aleggiare. Certo è che coloro i quali si prodigano per salvare una tradizione devono arrendersi all'evidenza: quando una tradizione sta divenendo abitudine significa che sta morendo».³

La musica di Evangelisti si concentra, in prima istanza, sulla trasformazione della materia e dell'anti-materia sonora, del suono come del silenzio, modalità che divorano ogni assetto formale precostituito; il rapporto tra contenitore e contenuto è dissociato poiché risolto, nei confronti di quest'ultimo, in senso ancora una volta dualistico. Il suono non è inteso soltanto come materia, ma anche come movimento in uno spazio d'azione possibile, essendo l'opera *aperta* e al tempo stesso delimitata, nel profilo macro-formale, da una ferrea progettualità: *Spazio a 5*, ad esempio, «ist im Innern seiner Struktur OFFEN-GESCHLOSSEN und bietet eine Variabilität», mentre *Die Schachtel* offre «come sua peculiarità una struttura formale FLESSIBILE». Per altri versi, la lezione weberiana sulla brevità dei respiri compositivi, viene accolta da Evangelisti in un'accezione sia etica che ascetica: «era l'opposizione a un certo concetto di continuità che doveva essere

3. Ivi, pp. 36–37.

messa in rilievo, proprio quando egli [Webern, n.d.r.] si contrapponeva all'ipertematismo loquace del suo grande maestro Schönberg con una visione del tutto nuova della continuità, ormai minata alle fondamenta dell'articolazione; quando egli svuotava sempre più lo spazio musicale del sonoro, dove la pausa che aveva sempre avuto il solo significato di respiro veniva ad acquisire un posto maggiore e ne capovolgeva le relazioni facendo del suono il proprio respiro. [...] Anton Webern ci dice che *il principio della rappresentazione di un pensiero musicale è la percezione*. Io sono convinto della medesima cosa». ⁴ E difatti, una brevità di articolazioni strutturali contraddistingue praticamente tutti i lavori di Evangelisti, compreso quello di più ampie proporzioni, *Die Schachtel*, costituito in realtà da otto *strutture* congiunte della durata di pochi minuti ciascuna (ma la seconda e l'ottava sono soltanto gigantesche corone di silenzio–attesa memori della lezione cageana di 4'33"). In questa concezione aforistica — se non minimale — delle vicende sonore, rientra anche una visione compositiva che si consuma nel gesto bruciante, capace di lacerare lo spazio o di attraversarlo convulsamente, di farsi materia debordante che fuoriesce dagli argini dell'ascolto comune manifestandosi nello sfioramento di superfici, nel singulto grottesco, nel fonema sarcastico che trattiene al proprio interno ogni margine di prevedibilità discorsiva e *orizzontale* dell'accadere. Per Evangelisti, dunque, ciò che è veramente *aleatorio* attiene, più che alla sostanza delle azioni, alla *forma* come uno dei percorsi *possibili* offerti all'interprete, pur sempre nell'ambito di una cosciente determinazione globale dei rapporti costruttivi (vedi ancora, in *Aleatorio*, i precisi e inderogabili accordi sanciti dai quattro esecutori ancor prima della *performance*). «Nel mio lavoro di compositore, pur lasciando intatto il sentimento del tempo, basato su una idea di variabilità, che si contrapponeva a quella più centralizzata derivata dalla gravitazione tonale, sviluppai [...] la distorsione di altezze di origine italiana (suono–rumore futurista), un dispositivo di *ordini* che si strutturavano mediante una scelta di e da un materiale serialmente predisposto, ma in funzione di una idea, quindi di una forma». ⁵ La musica di Evangelisti rifiuta la gra-

4. Ivi, pp. 39–41.

5. *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, Lerici, Cosenza 1990, p. 57.

tuità del *gesto* come unica via di liberazione da regole accademiche o prefissate, mantenendosi in ogni caso a-figurale e opposta a ogni principio di ripetizione; d'altra parte, l'aspetto *informale* di certe sue liquefazioni e nebulose materiche (si pensi alle strutture 1 e 6 della *Die Schachtel*), è ottenuto agendo su particolari emissioni e produzioni del suono piuttosto che attraverso processi di stratificazione automatica o di annullamento delle altezze tramite *cluster* contrappuntistici (o a fascia). Il *cluster*, per Evangelisti, è semmai un elemento singolo d'interruzione e infrazione della linearità discorsiva, un *oggetto sonoro* frutto della condensazione materica a livello estremo, di contrazione oppure d'urlo brutale e perentorio, di esplosione o implosione della materia sonora stessa. L'a-figuralità della musica di Evangelisti o, in altre parole, la sua antimusica, si rivela nell'uso di brevi e frammentate unità sonore: l'idea compositiva (e conseguentemente percettiva) è quella d'articolare miriadi di micro-insiemi timbrici all'interno di un andamento discorsivo totalizzante che rifiuta tanto l'arcata melodica quanto il mero disgiungimento degli intervalli. In virtù di questi presupposti, la verticalità degli (eventuali) addensamenti di campi armonici viene assimilata a una proiezione prismatica dei micro-insiemi stessi (ascendenza varèsiana) o a un *continuum* materico in grado di abolire gli agglomerati armonici tradizionali.

Diversi tratti accomunano del resto la figura di Evangelisti a quella di Edgard Varèse, in particolare il lungo silenzio seguito a una feconda fase compositiva, la concentrazione sulla materia sonora come fenomeno psico-acustico, il catalogo contenuto delle opere, l'impermeabilità delle composizioni ad approcci analitici accademici (relativi all'analisi più diffusa, quella basata sulla statistica dei parametri ricorrenti, che non può dare ragione di elementi eteronomi come *cluster*, microtoni o del silenzio stesso). In entrambi gli autori troviamo pure la determinazione a produrre *configurazioni sonore* più che composizioni in senso stretto, puntando ad esplorare le componenti psico-fisiche del suono e delle sue relazioni col mondo dell'organico e dell'inorganico.

Di questi caratteri fa cenno Evangelisti quando spiega come «nel 1937 Varèse cessò di scrivere, poiché i mezzi espressivi non lo soddisfacevano più: superato lo studio delle percussioni che grazie a lui acquisiranno più tardi peso notevolissimo, esauriti i problemi derivati dall'uso delle sirene, iniziato l'uso traumatico degli strumenti tradizionali dove i sibilati degli ottavini e i colpi di chiave del flauto non lo interessavano più, egli