

MUSICA SILENTE

Mostra di grafiche e oggetti di Pasquale Altieri.

Palazzo Carletti
Novembre 2002
VITERBO

Catalogo e progetto a cura di Marcello Carriero

La ricerca sonora è arrivata ad ammettere lo stacco anecoico come componente indispensabile alla realizzazione di un impianto musicale completo. Come pura espressività di immagini sonore, il silenzio appare una monocromia architettonicamente definita ed associabile al vuoto, all'assenza. Con l'ammissione dell'aniconicità nelle arti, si è ammesso anche il silenzio nella musica, quale specchio relazionale della presenza del suono. La musica sfrutta la capacità associativa e la possibilità di spazializzazione anche a se, essenzialmente, dalla nota scritta alla sua traduzione sonora, si basa su una decodifica. La pittura muta poesis, sottrae il suono all'astrazione e all'evanescenza anzi si compone, in certi casi, su una traccia da essa ispirata ma assente; si forma sul ricordo e allude ad uno svolgimento temporale che si rivela vera e propria "struttura portante" della musica.

Si operano, ormai da tempo, tentativi di far accordare luci e suoni, musica ed immagini da "Clavecin des Couleurs" di Louis Bertrand Castel alla "Musica interiore" di Kandinsky, dalle suonate dipinte dal lituano Ciurlionis alle silenti monocromie di Klein, sempre considerando il portato evocativo della musica, lo scarto immaginativo imposto dall'assenza di una provata analogia tra udito e vista. Il musicista John Cage, negli anni cinquanta (1952), ammise il valore musicale del silenzio considerandolo come parte attiva della partitura e cominciò a adoperare la pittura in sostituzione del codice abituale delle note da eseguire musicalmente poiché applicata su veri e propri spartiti. Ecco che lo spartito non è più il contenitore esclusivo della notazione, si fa campo d'azione in una traslitterazione che suggerisce non più solamente il suono, ma anche lo strumento d'esecuzione del brano.

Giuseppe Chiari, dagli anni Sessanta, dipinge strumenti sul pentagramma quasi a significare la necessità di indicare con l'immagine lo strumento atto ad eseguire un determinato componimento. La musica non è più semplice ispiratrice d'immagini, diventa "immagine" essa stessa poiché non più imprigionata nella sequenza nota – esecuzione – suono. Lo strumento, d'altro canto, si fa emblema di una presenza sonora, di un'esatta gamma cromatica e di una particolare timbrica, con un gioco concettuale, nell'arte si scivola dal suono all'oggetto materiale che lo produce, un po' come quando s'arriva ad esporre il pennello come rappresentante della pittura. L'oggetto materiale, confinato nella sua rigidità formale, mostra la sua entità funzionale e diventa terreno di manipolazioni ulteriori. L'artista francese Arman seziona violini, saxofoni, tromboni e li ricompone in un'ironica discrasia formale in modo da collegare la frantumazione sonora all'effettiva deflagrazione dell'integrità dello strumento atto ad eseguirla; ma andiamo oltre. Lo strumento musicale, da un lato, e lo spartito, dall'altro, sono i presupposti della codifica della musica, chi non sa leggere lo spartito e chi non sa suonare uno strumento non può fare musica però può produrre suoni e può vedere dei puntini lungo cinque righe e dentro sette spazi, si può soffermare sulla sinuosità di una chiave di violino, sulla capziosità di un grappolo di note, insomma... può "guardare" il pentagramma come un'opera grafica. Tra musica e silenzio c'è una possibilità percettiva che associa l'inerzia dello strumento muto e riposto all'analfabetismo musicale, così che, l'uno e l'altro, siano vera e propria musica

silente. Ora è il desiderio di tradurre le note e di far funzionare lo strumento a spingerci alla ricerca di un musicista demiurgo.

Così la musica, sottoposta ad un azione di rinvenimento, viene disseppellita dal silenzio e rifiorisce; ma quel silenzio siamo sicuri non si tratti, a sua volta di musica? Siamo sicuri che la distanza che ci separa dal suono non sia, di per se, suono? La nostra attesa, ascoltando il nulla, è un'audizione della nostra attitudine alla ricezione, è una prefigurazione immaginativa della musica, è forse, l'esecuzione desiderata del brano che galleggia, per un attimo, sospeso in un intervallo inspiegabilmente sonoro.

Pasquale Altieri, un giorno trovò dal tipografo una serie di spartiti con una lirica e si chiese cosa volessero dire. Rimase impressionato dai segni fortemente incisivi che popolavano quei fogli. Emarginata nel gran caos delle rotative, quella musica diventava una testimonianza criptica, una "Stele di Rosetta" non ancora tradotta, in definitiva, un mistero. Le parole che corredevano il testo musicale davano sfogo all'immaginazione, s'insinuavano come un chiavistello che apriva ad analogie e metafore, facendo scattare il meccanismo dei linguaggi alternati: assemblaggi visivi tra la materia impalpabile della musica e la sua traduzione scritta, lo spartito. Apriamo una parentesi: dalla fine degli anni Ottanta, Altieri si era già confrontato con la sovrapposizione di parola ed immagine usando spesso la pagina musicale come supporto per i suoi collage. In tal modo aveva elaborato, col tempo, una serie di testi – ipertesti in cui stabiliva diversi livelli di significato. Se prendiamo, ad esempio, la Carta da musica del 1989 detta "Grande basso" (tecnica mista su carta, cm. 48x32), notiamo che è il risultato di tre temi diversi. In un primo momento Altieri si trova in uno spazio murato, scorge un filo teso che gli fa immaginare una grande cassa armonica fatta di conci di pietra e fotografa quello che vede; poi prende la foto e la incolla su dei fogli di quaderno da musica come a dire: " guardate ho inserito la foto di una corda tesa nel luogo destinato alla notazione musicale poiché penso che questa corda vibri e produca un suono" . L'ultima fase è quella della scrittura automatica che s'attesta quale codifica grafica del suono immaginato. L'operazione è conclusa nel momento della chiusura del circuito che parte dall'esperienza diretta, documentata dall'immagine fotografica e rappresentata graficamente, ed imbecca un tragitto dove il supporto rimane l'unico segnale ad indicarci l'argomento di cui si tratta cioè la musica, o più genericamente, i suoni. Di queste Carte da musica, Altieri ne ha fatte un certo numero, alcune hanno l'aspetto di una sorta di Combine painting (Mostra As 1, Civita di Bagnoregio 1990), altri, avviato lo smembramento del corpo unico segno – significato sfruttano nell'universalità l'incerti dati visivi. "Il leggio" (Metallo acetato, cm 150x60, 1989 – 2002) è un esempio di ready made che attua la ri – definizione del supporto come piattaforma referenziale del significato dell'opera, il dato portante dell'oggetto è che si tratta di uno strumento consueto d'ausilio per il musicista: il leggio serve per reggere la musica scritta. Orbene, Altieri pose in quegli anni, e pone oggi un foglio trasparente aperto come uno spartito sul piedistallo, alludendo al fallimento di qualsiasi tipo di decodifica del silenzio e, nella trasparente leggerezza della pagina, al tempo stesso, ci fa scivolare l'occhio sul traliccio metallico che la sostiene un supporto tipico dello spartito, quindi della musica scritta. Il leggio perde la sua funzione di strumento "passivo", di servo di scena, per acquistare una centralità, oserei dire, essenziale dal punto di vista linguistico, è ora il significante per eccellenza. Questo entrare ed uscire dalla nozione assoluta di suono-oggetto è un meccanismo riscontrabile in molte opere di Altieri: egli scopre una specularità tra forma convenzionale ed interpretazione, tra rappresentanza sostanziale e devianza virtuale, con ciò intendo dire che, in molte sue opere, l'oggetto non è sottratto alla sua predestinata funzione, bensì viene accostato ad un'altra capace di muoverlo come un vettore poetico.

Se pensiamo al ciclo degli Strumenti muti, al quale appartiene il pezzo qui esposto, ci rendiamo conto come questo strumento soffocato ovattato e oltremodo silenziato sfidi ancora il silenzio tramite l'evidenza della sua forma e nonostante il suo soffice rivestimento, morfologicamente rimanga capace di "suonare", sotto un novello statuto, una musica animalesca ed artificiale. Queste curiose e divertenti sculture s' immettono in un circuito che riabilita il linguaggio visivo che è stato emarginato dal puro principato del suono. Uno strumento nella sua "nuova veste" è un poco come la Tazzina di Merette Oppenheim (1936) o le più recenti tappezzerie di Fleury, e rianima, se non altro, il dibattito sulla rappresentazione visiva del suono.

Tornando, infine, all'incontro d' Altieri con gli spartiti in tipografia dobbiamo dire che tanto si accorse dello stato di abbandono in cui vertevano da provvedere alla loro riabilitazione. S'accinse ad ideare un'opera di ricostruzione della vicenda dell'autore misterioso, opera in cui quei brani sarebbero stati un basamento concettuale. Con l'ausilio di alcuni amici musicisti, Altieri torna a dare alle liriche una "figura sonora", parimenti alla riabilitazione del loro autore Danilo Vita.

Esponendo le "Carte" di Vita, Altieri parla da artista ad artista non solo per stabilire un ponte tra visivo e acustico, ma anche tra presente e passato. Non è semplice ricordo, ma un'operazione assai più complessa: l'idea che la musica sia il formarsi di un ricordo proviene sì da un approccio fenomenologico in cui s'accampano flussi di percezioni e riflessioni predeterminate ma anche dal semplice desiderio di trovare una completezza che possa sovrastare la memoria della sola vicenda biologica dell'uomo. Questa completezza si basa sull'ordinamento di suoni intuiti come possibili e uditi come intuibili che, al momento dell'esecuzione, sviluppano la traccia di un brano presunto. Altieri rimanda l'intera operazione a questo concetto di persistenza partendo dal dato meramente visivo delle note sul pentagramma, non più solo presupposto del suono, ma anche testimonianza di un lavoro compositivo, ovvero di un'attività immaginativa pregressa. Interpretando e traducendo questi frammenti in unità grafiche, l'autore di questa mostra ci mette nella condizione di saggiare l'entità della riqualificazione della musica di Vita non più destinati al banale fine esecutivo ma spunto ulteriore per l'immaginazione proprio come se si trattasse di opere grafiche. Infine, questa musica silente è un omaggio di Altieri ad un collega scomparso, da artista ad artista.

Marcello Carriero