

# MULTIVERSI

*Percorsi possibili fra spazio e suono*

di Francesco Fiotti

Indice

*Orizzonti elastici*  
*Altri mondi*  
*Monade aperta*

# Orizzonti elastici

*Restituiamo al movimento la sua mobilità  
al cambiamento la sua fluidità  
al tempo la sua durata*  
Henri Bergson

Viviamo sospesi. Le nostre esistenze si stagliano immerse in una realtà in costante fluire. Le scoperte scientifiche e tecnologiche degli ultimi decenni stanno profondamente trasformando l'ambiente all'interno del quale ci muoviamo, e con esso a modificarsi sono le nostre aspettative, le nostre conoscenze, le nostre stesse vite.

Appena ieri osservavamo con stupore e ammirazione la passeggiata degli astronauti statunitensi sulla Luna; le impronte di Neil Armstrong non si sono impresse solo su quel suolo deserto e polveroso, ma nelle nostre menti, nell'immaginazione di chi in tempo reale, seppur distante centinaia di migliaia di chilometri, si è sentito passeggero del viaggio, protagonista del sogno. Oggi seduti comodamente nelle nostre case sono le immagini di Marte che le sonde Spirit e Opportunity continuano ad inviarci, proseguendo testardamente la propria missione sul pianeta rosso ben oltre le previsioni stesse della Nasa, a svelarci segreti un tempo inaccessibili. Siamo in grado di studiare il comportamento di un buco nero in galassie lontane 100 milioni di anni luce, grazie al telescopio Hubble e ai raggi infrarossi raggiungiamo regioni siderali e invisibili dell'universo. Ma il nostro occhio si protende tanto verso l'infinitamente vasto quanto verso l'infinitamente piccolo. Alla ricerca della struttura nascosta della materia, gli scienziati ne mettono in luce la

natura più profonda, i diversi gradi di coesione, l'infinita divisibilità. La materia è impalpabile –  $E=mc^2$  – la materia è energia.

I confini si espandono, le nostre menti si espandono, gli orizzonti sono elastici.

Il nostro cammino è teso al superamento delle frontiere dell'ignoto, ma siamo consapevoli che il percorso non può essere lineare. Nuove scoperte portano inevitabilmente alla luce elementi inconciliabili; la scienza nel suo avanzare accumula paradossi tutt'oggi irrisolti che richiedono nuovi modelli concettuali di revisione del ragionamento scientifico precedente.

La comprensione dell'universo rimane un mistero.

La possibilità di oltrepassare il limite dipenderà allora dalla capacità di continuare ad interrogarci ancora sulla natura e dal coraggio nel rimettere in discussione certezze acquisite. Attraversiamo con fiducia una fase di profonda apertura, le speranze nelle possibilità che ci potrà schiudere il futuro non si limitano al solo ambito scientifico, ma si riflettono in generale su tutto il pensiero, e con esso l'architettura.

Il mondo, non più a sfondo fisso e sistematico, è un ambito dinamico e relativo di dislocamenti provocati dalle forze di cambiamento. La teoria fisica stabile e unificata tanto auspicata ha lasciato il posto a teorie basate su parametri in costante mutamento. I fisici ipotizzano che l'universo possa attraversare un certo numero di fasi analoghe ai diversi stati assunti dalla materia. Concedere che vi siano possibilità diverse nell'architettura richiede un'apertura intellettuale comparabile a quella di una nuova scienza: lavorare con il *dubbio*. Occorre coraggio e tenacia per dubitare della validità di opinioni, ideali e giudizi radicati che difendiamo con tanta passione. Qual è il nostro paradosso principale? Una condizione di gioia quando si hanno dubbi nel senso più profondo dell'essere<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> HOLL Steven, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000; trad. it. *Parallax*, Postmedia, Milano 2004

Abbiamo assistito al fallimento delle grandi utopie. L'idea di una unità sistematica ha mostrato le prime crepe già a partire dagli inizi del Novecento e i colpi sono giunti da più parti: le Avanguardie in pittura, la Dodecafonìa in musica, il Movimento Moderno in architettura. All'interno del dibattito filosofico Henri Bergson rimprovera alla filosofia una certa *'mancanza di precisione'*. Bergson sostiene infatti che i sistemi filosofici non sono tagliati a misura della realtà in cui viviamo, dal momento che si sarebbero costituiti di un insieme di concezioni talmente vaste ed astratte da poter comprendere non soltanto il possibile, ma anche l'impossibile al fianco del reale.

I grandi sistemi hanno fallito.

La nostra sfida oggi consiste nell'elaborare modelli per orientarci in un sistema senza centro, o meglio un sistema a *più centri*. Il mondo è un ambito dinamico, come sottolineano le parole di Steven Holl, del quale ci sfuggono di volta in volta forma ed estensione. Occorre partire da una maggiore aderenza all'oggetto. Soltanto un pensiero capace di seguire le ondulazioni del reale, un pensiero che proceda in profondità piuttosto che in ampiezza, che non abbia la pretesa di abbracciare di colpo la totalità delle cose può aiutarci a cogliere la realtà nella sua essenza. L'unità allora, se esiste, apparirà soltanto alla fine, a esperienza compiuta, come risultato, e non come punto di partenza sistematico. Ma sarà allora un'unità ricca e piena, l'unità della continuità del reale e non un'unità vuota ed astratta.

A questo punto sono numerose le domande da porsi: cos'è il mondo? qual è la sua natura più profonda? cosa si frappone tra noi e l'ambiente che ci circonda impedendoci una comprensione più istintiva del reale?

Questo approccio ci pone di fronte all'idea di **tempo**. E' quanto ci viene suggerito in *Pensiero e movimento*, testo all'interno del quale Bergson fa il punto critico del suo pensiero, le cui riflessioni ci aprono una moltitudine di percorsi interessanti.

Il tempo è la spinta che alimenta un universo in continua evoluzione.

*Il tempo reale è durata e la durata un flusso.* La sua essenza è scorrere, “nessuna delle sue parti assiste al presentarsi dell’altra. La sovrapposizione di una parte sull’altra in vista della misura è dunque impossibile, inimmaginabile, inconcepibile”<sup>2</sup>. Il tentativo di misurare il tempo da parte della scienza non riguarderebbe dunque mai la durata in quanto tale; ciò che viene contato sono solo una serie di intervalli, di arresti virtuali. In questo modo la sua vera natura ci sfugge.

E’ chiaro che l’intelletto umano cerca dei punti fissi, delle basi solide su cui poggiare il ragionamento. Quando parliamo di movimento ci si chiede dov’è il mobile, dove sarà, per dove passa; ma con questo tipo di approccio è sempre con delle immobilità che abbiamo a che fare. Siamo portati a confondere il movimento con lo spazio percorso e pensiamo di poterlo scomporlo così come scomponiamo lo spazio. Ogni movimento invece, così come ogni mutamento, è assolutamente indivisibile. E’ sufficiente un esempio legato all’esperienza diretta per rendersi conto dell’equivoco di fondo. Suppongo di avere una sfera nel punto A e di trasportarla nel punto B seguendo l’intervallo AB. Questo movimento è qualcosa di semplice e ciascuno di noi ne ha la sensazione immediata. Nel seguire il mio tragitto potrei pensare di arrestarmi in un punto intermedio C. Se così fosse però non avrei più a che fare con il medesimo movimento, bensì con uno più corto e il mio spostamento iniziale AB risulterebbe scomposto in due distinti movimenti. Ma né all’interno, attraverso lo sforzo muscolare, né all’esterno, attraverso la vista, avrò la stessa percezione.

Quando portiamo la sfera da A a B il nostro senso comune ci suggerisce che l’intervallo AB può dividersi in quante parti vogliamo e di conseguenza anche il movimento potrà dividersi in altrettante sezioni; riteniamo che ad ogni istante il mobile passi in un certo punto lungo il tragitto e sia dunque possibile

---

<sup>2</sup> BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, 1938; trad. it. *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000

smembrare il movimento in una serie di tappe. Ma qui sta l'errore di confondere il mobile con l'immobile. La nostra sfera passa per un punto o potrebbe esservi solo se vi si arrestasse, ma allora avremmo a che fare con un altro movimento, a sua volta indivisibile, ma sostanzialmente diverso. Ogni movimento è un'esperienza unica ed inscindibile, non è possibile ricostruirlo attraverso posizioni fisse nello spazio in istanti di tempo.

Il paradosso di Zenone d'Elea (480 a.C.) nasce dalla convinzione di poter trattare il tempo e lo spazio allo stesso modo, confondendo il movimento con lo spazio percorso. Il veloce Achille non sorpasserà mai la tartaruga perché, se si suppone di dividere la distanza che li separa all'infinito, Achille per raggiungerla dovrebbe avere a disposizione un tempo infinito. Ma il paradosso risiede in realtà nel voler comparare due esperienze assolutamente distinte, quella di Achille e quella della tartaruga.

Se il movimento fosse ricostruibile attraverso una serie di posizioni e il mutamento una serie di stati, il tempo vi scivolerebbe via senza lasciar traccia. Sarebbe come porre in sequenza delle immagini su un proiettore, disporre le diverse fasi del nostro movimento, oppure i diversi momenti della nostra vita passata, presente e futura su un supporto e azionare il grande proiettore delle nostre esistenze. Il filmato potrebbe svolgersi dieci, cento volte senza che nulla venga modificato. Potremmo anche pensare di rallentare o aumentare la velocità; il tempo, considerato come fattore esterno al sistema, non vi aggiungerebbe niente.

Ma tempo e movimento sono un'altra cosa. Nei due differenti modi di avvicinarsi al problema risiede l'analoga differenza che passa tra un'evoluzione, le cui fasi continue si compenetrano in una sorta di accrescimento, e uno svolgimento, le cui parti distinte si giustappongono. In una evoluzione sono le accelerazioni e i rallentamenti a modificare il tutto ed è lì che scorre il tempo.

Nella durata vi è una ininterrotta creazione di possibilità.

“Il mondo è dato dalla totalità degli eventi” afferma Gilles Deleuze e l'evento è ciò che accade, una smagliatura, il concretizzarsi dell'inatteso.

Tutti noi siamo ben consapevoli dell'imprevedibilità che accompagna ogni evento nel suo manifestarsi. Proviamo ad immaginarci un'azione che compiremo domani, ad esempio una riunione di lavoro. Conosciamo l'orario, il posto, ci siamo già stati numerose altre volte; conosciamo le persone che incontreremo, le loro attitudini; infine conosciamo l'argomento da discutere, abbiamo studiato a fondo il tema da trattare e possiamo immaginare quali saranno le reazioni dei presenti. Tuttavia, non soltanto non siamo in grado di prevedere in anticipo quale sarà il dispiegarsi degli eventi, ma anche ciò che proveremo o penseremo durante la riunione non è possibile avvertirlo in anticipo, dal momento che il nostro stato d'animo comprenderà allora tutto ciò che abbiamo vissuto fino a quel momento, con in più la ricchezza di quell'istante particolare. Inevitabilmente ci manca qualcosa. Ciò che ci impedisce di colmare il vuoto dandoci la possibilità di prevedere le nostre reazioni è giusto quel tempo che separa l'oggi dal domani.

Sembra chiaro a questo punto come sussistano porzioni del reale che sfuggono ad ogni tentativo di previsione richiedendo criteri sostanzialmente differenti. La scienza infatti tende sempre a riportare all'unità la varietà dei fenomeni. Il suo compito è analizzare, estrarre dal mondo ciò che è suscettibile di ripetizione, ciò che può essere calcolato. Ma per quegli aspetti che durano, la cui struttura interna è regolata dal tempo, è necessario calarvisi dentro con uno sforzo di **intuizione**. A questi aspetti si rivolge la metafisica.

Tra metafisica e scienza ci sarebbe quindi una distinzione di metodo e di campo d'azione, non certo di valore. La prima avrebbe come oggetto lo spirito e come metodo l'intuizione. La seconda come oggetto la materia e come metodo l'intelletto. Entrambe si poggiano sulla realtà, ma ciascuna non ne trattiene che la metà.

L'equivoco risiederebbe dunque nella pretesa di ricostruire la complessità della nostra esperienza del mondo attraverso il solo intelletto, tendenza questa che avrebbe origine nei limiti stessi delle nostre facoltà percettive, come sostiene Bergson.

Se i sensi e la coscienza avessero una portata illimitata, nelle direzioni di materia e spirito, non ci sarebbe bisogno di ragionare. Quando le percezioni si mostrano insufficienti subentra la nostra intelligenza che cerca di colmare i vuoti con il ragionamento. Ma l'intelligenza combina, ordina, separa, non crea. La facoltà di concepire, man mano che avanza nel suo tentativo di completare la nostra conoscenza, tende ad eliminare dal reale un gran numero di differenze qualitative, a limitare le nostre percezioni, impoverendo la nostra comprensione dell'universo. Questo perché il lavoro dell'intelligenza è sempre mirato ad un fine pratico. Osserviamo un oggetto e lo individuiamo in funzione dell'utilizzo che vogliamo farne. Più siamo preoccupati di vivere meno siamo inclini a contemplare. E' necessario liberare i nostri sensi da ogni fine strumentale che si interpone tra essi e un contatto più istintivo con il mondo.

Materia e spirito comunicano nell'esperienza. Non c'è rigida separazione tra le due entità essendo la materia in grado di sollecitare l'anima. Nell'affrontare il pensiero di Leibniz, Deleuze ci propone una particolare allegoria, quella della *casa barocca*. La casa ha due piani: in basso è ammassata la materia, organizzata in un certo numero di pieghe, in alto si colloca l'anima. Il piano inferiore è munito di finestre, i cinque sensi, attraverso le quali comunica con l'esterno, mentre il piano superiore sarebbe privo di aperture, una sala cieca ma risonante, adorna soltanto di una tela.

I due piani comunicano tra loro; le pieghe dell'anima vengono sollecitate dalla materia. Sarebbe quest'ultima infatti a scatenare le oscillazioni attraverso delle piccole aperture.

E' questo il ruolo che riserviamo all'**arte**: aprirci ad una visione del mondo più diretta, un contatto non finalizzato in grado di



estendere le nostre facoltà percettive; *operare sulla materia per far vibrare l'anima*.

Fra le diverse espressioni artistiche l'architettura possiede carattere di pieno coinvolgimento. La sua essenza è nello spazio interno, quello spazio che non può essere rappresentato concretamente in nessuna forma, che non può essere appreso appieno se non vissuto attraverso l'esperienza diretta.

Il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo. La pittura agisce sulle due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda dal di fuori le tre dimensioni. L'architettura invece è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo *penetra e cammina*<sup>3</sup>

Quando la vera poesia si compie ecco allora che l'esperienza trascende i limiti della fisicità materiale di cui l'opera si compone, i contorni sfumano, gli elementi perdono la propria nitidezza per fondersi in una sintesi unica e avvolgente.

Dal regno ottico dell'acquisizione tattile del materiale e dei dettagli, alle connessioni tra spazi sviluppati alla luce del primo piano, piano di mezzo e sfondo, l'architettura si manifesta nella percezione. L'esperienza che irretisce o la fusione tra campo e oggetto, sono una forza elementare dell'architettura.

Oltre la fisicità degli oggetti architettonici e la necessità di un contenuto programmatico, l'esperienza che irretisce non è soltanto un luogo di eventi, cose attività, ma una condizione più intangibile che emerge dal continuo aprirsi di spazi sovrapposti, di materiali e dettagli. Questa "realtà intermedia" è analoga al

---

<sup>3</sup> ZEVI Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Edizioni di Comunità, Torino 2000 (prima edizione Einaudi, Torino 1948)

momento in cui i singoli elementi iniziano a perdere la propria chiarezza, il momento in cui un *oggetto si fonde col suo campo*<sup>4</sup>

La sostanza dell'architettura non si struttura quindi soltanto sui materiali con i quali innalziamo i nostri edifici, ma comprende il vuoto che l'involucro racchiude, la luce sempre diversa, i suoni, gli odori e con essi i ricordi e le emozioni che è in grado di evocare di volta in volta.

Penso che non si dovrebbe essere troppo impressionati da ciò che è chiamato spazio fisico. Lo spazio fisico è buono per i fisici: non è uno spazio architettonico ed è interessante che la maggior parte degli architetti parli ancora come se l'architettura fosse basata sulla fisica – non solamente la fisica euclidea, ma anche la fisica degli edifici. E' chiaro che un edificio non è fatto di vetro e mattoni – anche se è realizzato in questi materiali – ma è costituito da qualcosa d'altro. Potrebbe essere basato su queste gerarchie di realtà materiali, ma questo è come dire che l'essere umano è fondato sul pesce e il protozoo: naturalmente lo è, ma c'è differenza tra *fondazione* e *formazione*<sup>5</sup>

L'architettura è “involucro e sfondo della vita che scorre”<sup>6</sup>. Quando entro in una stanza so con certezza di trovarmi in luogo fisico delimitato da pareti, ma la mia percezione, le sensazioni che mi guideranno muovendomi al suo interno saranno accompagnate da tutte le stanze nelle quali sono entrato nella mia vita, da tutte le stanze che ho visto sui libri o sulle riviste, o da quelle che magari ho solamente immaginato.

Mi sembra ancora di sentire nella mano la maniglia della porta, quella porzione di metallo configurata come il dorso di un

---

<sup>4</sup> HOLL Steven, *Parallax*, op. cit.

<sup>5</sup> TERRAGNI Attilio A., *Daniel Libeskind. Oltre i muri*, Universale di architettura, Testo & Immagine, Torino 2001

<sup>6</sup> ZUMTHOR Peter, *Thinking architecture*, Peter Zumthor e Lars Müller Publishers, Baden 1998; trad. it. *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003

cucchiaio. La stringevo quando entravo nel giardino di mia zia. Ancora oggi quella maniglia mi appare come un segno distintivo dell'accesso a un mondo di sensazioni e odori molteplici. Mi ricordo del rumore della ghiaia sotto i miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alle mie spalle; mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio e raggiungere la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa<sup>7</sup>

Oggi le scoperte scientifiche impongono una nuova relazione con l'architettura. Le tecnologie non soltanto ci mettono a disposizione nuovi materiali più leggeri e resistenti, ma sono anche in grado di modificare profondamente quelli tradizionali. I materiali possono essere alterati e, attraverso una serie di nuovi procedimenti, è addirittura possibile migliorarne le proprietà naturali.

L'architettura del 'gruppo volumetrico', riprendendo un'espressione di Iannis Xenakis, si apre a nuovi sviluppi. Il noto compositore greco, che era anche ingegnere e collaborò per dodici anni nello studio parigino di Le Corbusier, contribuendo in maniera decisiva alla definizione in particolare dei progetti per il *Padiglione Philips*<sup>8</sup> e del convento a *La Tourette*, riteneva l'architettura del passato come una manifestazione sostanzialmente piana; "si penetra nella terza dimensione per traslazione parallela seguendo la direzione verticale. La terza dimensione concepita e realizzata in questo modo è fittizia, non apporta alcun elemento volumetrico nuovo"<sup>9</sup>. La scoperta del cemento armato avrebbe innescato una vera e propria rivoluzione. Il cemento può assumere

---

<sup>7</sup> ZUMTHOR Peter, *Pensare architettura*, op. cit.

<sup>8</sup> Per gli aspetti che hanno portato all'ideazione e alla realizzazione del Padiglione Philips vedi *Il Poème électronique, un'opera d'arte totale e il suo contenitore*, in *Musica/Realtà* n 70, LIM, marzo 2003

<sup>9</sup> XENAKIS Iannis, *Musique. Architecture*, Casterman, Parigi 1976; trad. it. *Musica architettura*, Spirali edizioni, Milano 1982

qualsiasi forma e grazie ad esso nascono le teorie dei gusci e delle vele sottili. L'insieme spaziale formante il *gruppo di traslazione* lascia il posto all'architettura del *gruppo volumetrico*. Oggi siamo in grado di creare qualsiasi forma; l'era introdotta dal cemento armato prosegue la sua incessante corsa consegnando il testimone ai nuovi materiali composti.

In un mondo segnato da profonde trasformazioni e da continue accelerazioni l'architettura, per il suo stesso carattere multidisciplinare, non può non essere sensibile a ciò che accade nei diversi campi del sapere.

L'eccessiva specializzazione che contraddistingue i nostri giorni rappresenta una barriera che mantiene gli ambiti separati, un vero e proprio ostacolo che impedisce una fecondazione reciproca fra le diverse discipline. Ciò che Roberto Pane definiva '*riduzionismo*' altro non è che l'assurdo, nonché radicato, tentativo di affrontare una tematica da un'ottica ristretta, che non consente di prevedere le implicazioni verso l'esterno che ogni "soluzione" trascina con sé. Nei secoli passati la condizione era profondamente diversa. Arte, scienza, cosmologia operavano in maniera congiunta. Leonardo da Vinci, simbolo universalmente riconosciuto del genio dell'uomo, è l'espressione più evidente di una società, quella del Rinascimento, che fondava la propria cultura sulla confluenza di più saperi.

Contributi provenienti da ambiti differenti possono sconvolgere le nostre capacità di visione, sovvertire i nostri modi di operare, generando processi che non sarebbero mai scattati se fossimo rimasti prigionieri di rigidi schemi settoriali.

L'***interazione*** è un valore.

Tra le discipline artistiche musica e architettura possono contribuire – attraverso le relazioni reciproche, analogie, ma ciascuna seguendo le rispettive specificità – alla definizione di un'esperienza del mondo più densa e profonda.

Queste due espressioni artistiche hanno più volte incrociato i rispettivi destini nell'arco della storia. Le teorie delle proporzioni e della *sezione aurea* ad esempio rappresentano il filo rosso di

un percorso che a partire dal mondo classico riaffiora a più riprese, come testimoniano i tracciati di Leon Battista Alberti e di Andrea Palladio nel Rinascimento, giungendo fino al *Modulor* di Le Corbusier.

Per ben comporre non c'è bisogno che di pochissimi elementi...Bastano ventisei lettere per scrivere dozzine di migliaia di parole di cinquanta lingue. L'universo (secondo la nostra attuale conoscenza) si compone di 92 corpi semplici. Tutta l'aritmetica è scritta per mezzo di dieci cifre, la musica di sette note<sup>10</sup>

Ispirandosi a quanto già avviene da secoli in campo musicale con la notazione – la scala temperata costituisce una selezione della continuità del fenomeno sonoro in vista della sua trasmissibilità – Le Corbusier lavora con il Modulor alla creazione di una gamma di misure selezionate dal continuum spaziale, in analogia con quanto aveva già fatto in ambito cromatico con il *Claviers de couleurs*<sup>11</sup>. La straordinaria innovazione della doppia serie blu e rossa di numeri armonici risiede nel fatto di non fondarsi su base astratta, come la serie puramente matematica elaborata da Fibonacci<sup>12</sup> nel XIII secolo, ma di riferirsi alle dimensioni principali del corpo umano.

Proseguendo al di là del campo delle teorie delle proporzioni armoniche, le analogie tra musica e architettura rimangono numerose, come evidenziano le molteplici espressioni

---

<sup>10</sup> LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Editions de L'Architecture d'aujourd'hui, Parigi 1950; trad. it. *Il Modulor*, Gabriele Capelli Editore, Mendrisio 2004

<sup>11</sup> Con questo strumento, realizzato agli inizi degli anni '30, Le Corbusier intese ideare un sistema di colori necessari e sufficienti alla creazione artistica, selezionati dal continuum di tutte le sfumature possibili, con esplicito riferimento alla tastiera del pianoforte

<sup>12</sup> Successione di numeri interi tali che ciascuno risulta essere la somma dei due che lo precedono (1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89 ecc.). Questa successione è caratterizzata dal fatto che il rapporto tra due numeri consecutivi tende ad avvicinarsi sempre più al valore della sezione aurea

linguistiche che accomunano le due sfere: *forma, struttura, ritmo, composizione, ornamento, massa* etc.

Non si intende con questo – occorre precisare – sostenere un rigido parallelismo tra due discipline artistiche, inseguire sterili tentativi di trasposizione, una sorta di traduzione dal mondo dei suoni a quello visivo. Il linguaggio della vista differisce da quello dell'udito e, sebbene esistano frequenze acustiche e frequenze visive, non vuol dire che le leggi seguite sono le medesime. L'occhio non può apprezzare una linea melodica, gli intervalli e i rapporti tra suoni diversi, se non su uno spartito.

Ciò che appare invece decisivo è il tentativo di trasferire le ricchezze da una forma espressiva all'altra. E' la lezione di Paul Klee che, in riferimento alla polifonia – termine ricorrente in molti titoli dei suoi quadri – afferma:

Non v'è dubbio che la polifonia esista nel campo musicale. Il tentativo di trasporre quest'entità nell'arte plastica non avrebbe in sé niente di notevole. Ma utilizzare le scoperte che la musica ha permesso di realizzare in modo specifico in alcuni capolavori polifonici, penetrare profondamente questa sfera di natura cosmica, uscirne con una rinnovata visione dell'arte e seguire l'evoluzione di queste nuove acquisizioni nel campo della rappresentazione plastica, questo sarebbe della massima importanza. La simultaneità fra più temi indipendenti costituisce infatti una realtà che non esiste unicamente in musica, ma trova le sue basi e le sue radici in qualsiasi fenomeno e in qualsiasi ambito<sup>13</sup>

Il legame profondo che accompagna musica e architettura si fonda sul fatto di operare sui territori comuni di spazio e tempo e sull'analogia del modello percettivo.

Innanzitutto è incontestabile il fatto che l'architettura posseda una propria dimensione temporale. Ogni costruzione si costituisce di eventi spaziali che vengono vissuti in istanti

---

<sup>13</sup> BOULEZ Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, Editions Gallimard, Parigi 1989; trad. it. *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004

successivi. Un'architettura si mostra come un oggetto da percorrere, toccare, ascoltare, proprio come un suono che vive nel tempo e nello spazio.

L'architettura non è un fenomeno sincronico, ma successivo, fatto di spettacoli che si aggiungono gli uni agli altri e si susseguono nel tempo e nello spazio, come d'altronde fa la musica<sup>14</sup>

La musica stessa, nella sua manifestazione fisica, nella sua formulazione linguistica, nella sua articolazione formale, porta inevitabilmente con sé un'intrinseca componente spaziale, spingendoci a scavalcare l'assunto convenzionale per cui questa espressione rientrerebbe nel novero esclusivo delle arti temporali. La musica è certamente durata ma, anche considerando la semplice propagazione fisica di un'onda sonora, lo spazio vi rientra come componente fisiologica, dal momento che l'emissione di un suono prevede attacco, formazione, mantenimento e decadimento, implicando un reale spostamento dell'onda nell'ambiente.

Ne consegue che durata temporale equivale a distanza spaziale.

L'onda giunge, in termini spaziali, fin dove la forza di produzione e diffusione, oltre a condizioni particolari di tipo ambientale, le consentono di arrivare. Ma anche i dispositivi di scrittura musicale, le note con la loro posizione sul pentagramma, la linea melodica col suo movimento ascendente o discendente, la verticalizzazione armonica, la disposizione delle parti, i registri, le simbologie d'espressione, sono tutti elementi che traducono spazialmente sulla carta la somma degli eventi sonori.

Tempo e spazio rivestono dunque un ruolo decisivo sia in musica che in architettura e il legame appare ancora più saldo se prendiamo in considerazione il modello percettivo cui fanno

---

<sup>14</sup> MONNIER Gerard, *Le Corbusier – qui suis-je?*, La Manufacture, Lyon 1987

riferimento. Analogamente a quanto avviene per il cinema la percezione globale di un brano musicale o di un'opera architettonica non è possibile se non al termine dell'esperienza. Se consideriamo un'espressione artistica come la pittura le differenze sono evidenti. Quando osserviamo un quadro è sempre con le dimensioni di spazio e tempo che abbiamo a che fare, ma riusciamo a cogliere, quasi istantaneamente, un dipinto nella sua totalità. Soprattutto se le dimensioni della tela non sono eccessivamente grandi siamo in grado, ad un primo rapido sguardo, di afferrare la struttura dell'opera; certo qualche dettaglio ci sfuggirà, ma la ridotta distanza tra i vari punti è tale da consentire fin da subito una visione globale. In pittura la percezione immediata sembra quasi fare a meno del tempo. Soltanto in un seguito è possibile far scattare l'analisi, verificando i rapporti secondo un proprio criterio personale. L'interesse si sposterà da un punto all'altro del dipinto per completare la nostra comprensione.

In musica la percezione del tempo è diversa: essa si fonda sull'istante, o meglio nel rapporto tra un istante e quello successivo. Decisiva per decifrare il dispiegarsi degli eventi è la pulsazione, regolare o meno che sia. Il ritmo ci aiuta a misurare il tempo così come il modulo dello spazio ci consente di percepire la distanza. Entra qui in gioco la memoria che ci permette di collegare le diverse parti che compongono l'opera guidandoci all'interno di una composizione musicale come di un'architettura.

Soltanto al termine dell'esecuzione di un brano o del nostro cammino all'interno di uno spazio architettonico possiamo avere una percezione globale dell'opera, una percezione che tuttavia rimarrà pur sempre virtuale.

La visione reale resta inaccessibile.

Le maggiori difficoltà oggi per chi ascolta musica contemporanea consistono nell'orientarsi all'interno di un universo che non si fonda più sui tradizionali concetti di simmetria e ripetizione ai quali eravamo abituati da secoli; un vero e proprio labirinto all'interno del quale l'ascoltatore,



incapace di individuare punti di riferimento stabili, si trova in difficoltà nel decifrare segnali apparentemente contraddittori, ma in grado di svelare percorsi insospettabili. Ecco perché molte composizioni recenti necessitano più che in passato di una pluralità d'ascolti.

Le forme della musica classica invece, come ad esempio la Sonata, si fondavano su schemi ripetitivi che fornivano al nostro orecchio una sorta di prontuario, generando un senso di attesa che consentiva di prevedere cosa sarebbe accaduto. Analogamente nell'architettura classica le proporzioni dei vari elementi di una costruzione, il ritmo dei colonnati, consentivano con un colpo d'occhio di avere un'idea dell'intero edificio.

Molta architettura contemporanea è di più ardua lettura perché cambia a seconda del punto di vista dal quale la osserviamo.

La *paralasse* – ossia il cambiamento della disposizione di superfici che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della posizione dell'osservatore – si trasforma quando gli assi del movimento lasciano la dimensione orizzontale. I movimenti verticali e obliqui attraverso lo spazio urbano moltiplicano le nostre esperienze. La definizione spaziale viene ordinata dagli angoli della percezione. L'idea storica della prospettiva sotto forma di volumetrie concluse, basate sullo spazio orizzontale, oggi si apre alla dimensione verticale. L'esperienza architettonica è così liberata dalla sua chiusura storica. Spostamenti verticali e obliqui sono la chiave per nuove percezioni spaziali.<sup>15</sup>

Nuove istanze condizionano l'architettura. Viviamo la società elettronica. A partire dagli anni Ottanta le nuove tecnologie sono entrate prepotentemente nel mondo produttivo prima, nella vita di tutti i giorni poi. Computer, internet, telefonini, fax, videogiochi, nuovi media scandiscono le nostre attività nell'arco delle ventiquattro ore, sommergendoci con sovrabbondanza di

---

<sup>15</sup> HOLL Steven, *Parallax*, op. cit.

dati e informazioni, creando un mondo virtuale che si sovrappone all'esperienza reale.

Se Le Corbusier, Mies regolavano le loro architetture con la precisione di ingranaggi meccanici, oggi è con la variazione dei flussi comunicativi che bisogna confrontarsi.

Penso a come le strutture stanno cambiando oggi; stanno perdendo le loro specifiche, distinte caratteristiche e si definiscono sempre più per come si rapportano all'organizzazione dell'insieme e a come ti relazioni alle stesse; penetri nei solidi, fluttui all'interno di distanze evanescenti, gli spazi ti si aprono di fronte, ogni mutazione è possibile, tutto è inquantificabile, privo di ordine, dimensione, tutto avviene come in un *fluido*<sup>16</sup>

Le principali tendenze dell'architettura dei giorni nostri sembrano aver fatto proprie molte delle istanze provenienti dalla società dei media, orientandosi da un lato verso la ricerca di *forme fluide*, dall'altro puntando all'*immateriale*.

I primi lavorano con spazialità avvolgenti, organismi ambigui all'interno dei quali non sussistono chiare distinzioni spaziali, risultando difficile distinguere il sopra dal sotto, il dentro dal fuori. La seconda tendenza invece si muove all'interno della scatola, "ma non ne accetta i limiti spaziali e tenta di eroderne la materialità"<sup>17</sup>.

Al di là della definizione di nuovi linguaggi occorre riflettere sulle conseguenze che questa serie di cambiamenti opera sull'uomo. Come ogni società che l'ha preceduta l'era elettronica trascina con sé una serie di problematiche e contraddizioni. Innanzitutto il tema della virtualità che sembra per molti aspetti addirittura prevalere su reale.

Immagini, informazioni, dati con le accelerazioni degli scambi reciproci si contrappongono alla materialità del corpo e degli

---

<sup>16</sup> LYNN Greg, *Conversation by modern with Ben Van Berkel*, El Croquis n 72

<sup>17</sup> PRESTINENZA PUGLISI Luigi, *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura. 1976-2001*, Testo&Immagine, Torino 2001

oggetti. L'eccesso e la facilità di comunicazione richiedono tempi di reazione più rapidi e rischiano di condurci verso l'omogeneizzazione dei comportamenti.

Pensiamo alla fruizione della musica. Fino a tutto l'Ottocento accompagnare una festa o qualsivoglia piacevole momento della giornata con uno sfondo musicale rappresentava un vanto circoscritto ad una limitata cerchia di privilegiati. Nell'arco di pochi decenni la nascita e lo sviluppo delle tecniche di ripresa e trasmissione sonora hanno totalmente stravolto la ritualità che accompagna l'evento musicale, mettendo a disposizione delle masse la possibilità di accedere a forme d'arte un tempo elitarie.

Oggi grazie a televisori, radio, impianti hi-fi, riproduttori mp3 la musica è alla portata di tutti, ci accompagna costantemente quando viaggiamo, quando passeggiamo, quando siamo a casa e ci rilassiamo o quando facciamo sport; la musica è con noi sempre.

Se questa nuova condizione ha innumerevoli risvolti positivi, ad una prima entusiastica reazione segue una riflessione su un dato allarmante: l'impoverimento percettivo.

L'egemonia delle tecniche di riproduzione digitale tende a declassare i brani musicali a semplici insiemi di dati, files da rendere più compatti e leggeri in vista della loro trasportabilità.

I lettori portatili mp3 ormai diffusissimi si apprezzano per la loro capacità di memoria. Tuttavia il formato compatto punta alla riduzione delle bande di frequenza comportando inevitabilmente una perdita di qualità; paradossalmente nell'era informatizzata proseguiamo nella direzione opposta allo scopo, togliendo informazioni ai nostri dati per renderli più leggeri. A questa condizione si aggiunge l'abitudine ormai comune dell'ascolto in cuffia che elimina la ricchezza dell'elemento spaziale.

Restituire ricchezza alle nostre facoltà percettive vuol dire ripensare il rapporto che si determina tra l'opera e il corpo. Questi è l'elemento di connessione tra noi e la realtà che ci circonda; solo liberando i movimenti giungeremo ad una

comprensione più profonda del mondo esterno. Musica e architettura devono lavorare ad una più intensa relazione tra

## INDIVIDUO – OPERA D'ARTE – AMBIENTE

Tematiche che trovano un primo punto di confluenza nell'ideazione di ***Incerto/Possibile***.

*Incerto/Possibile* è uno spazio sonoro, non una semplice installazione, ma un pretesto per provocare partendo da un'opera. Lontano dalla pretesa di poter dispensare solide certezze, *Incerto/Possibile* segue l'idea di opera d'arte quale luogo di *apertura di sensi*.

Questo luogo è un cubo, una piccola porzione di spazio che non presenta però pareti di delimitazione; e allora il cubo svanisce, la sua precisa identità fisica sfuma, per fondersi con l'ambiente che l'accoglie; al suo interno il volume non trattiene che poche tracce di mondi troppo vasti e complessi da poter essere compresi appieno.

Il processo di sedimentazione coinvolge anche il piano. La superficie quadrata risulta infatti segnata da tre impronte circolari di grandezza differente che ne configurano l'andamento come una vera e propria erosione, una sorta di suolo lunare. I tre cerchi – o meglio le porzioni di cerchi che il quadrato racchiude – sono come gocce che incontrano una superficie fluida in punti e istanti diversi, imprevedibili, i cui riflessi invadono tutto lo spazio. Il vuoto tra i cerchi costituisce l'ambito in cui si definiscono le relazioni e al suo interno l'ascoltatore si muove durante l'esecuzione, ma non in maniera prestabilita.

Quello del ***movimento*** è il tema fondamentale attraverso il quale si traduce l'esperienza di *Incerto/Possibile*.

La configurazione aperta dello spazio consente di non avere un ingresso e un'uscita unici, ma diverse possibilità di accessi e di percorsi. Ecco dunque che il *luogo del cammino* si definisce come *luogo delle possibilità*. Una volta entrato l'ascoltatore si muoverà all'interno ponendosi in rapporto con la sua stessa

percezione dell'evento spaziale e sonoro, che lo avvolgerà giungendo da più punti. Le stesse variazioni altimetriche dei percorsi entrano in gioco nell'esperienza percettiva e pongono l'ascoltatore di fronte alla scelta del cammino da seguire; in punti specifici infatti i vuoti si trovano in continuità con l'estremità dei cerchi rendendo più agevole l'accesso e di conseguenza la possibilità di movimento al loro interno.

Se l'architettura si apprende attraverso *infiniti cammini*, la musica si apre agli *infiniti ascolti*.

Allora accanto al movimento dell'ascoltatore si aggiunge quello del suono. Questo risultato è ottenuto attraverso la disposizione delle fonti sonore in più punti dello spazio – all'interno della pedana di base così come negli elementi curvi sospesi o nell'ambiente che accoglie la struttura – e dal trattamento del suono attraverso il *live electronic*.

L'idea di fornire diversi punti d'ascolto disseminati all'interno dell'opera, fonti di suono pluridirezionali, significa ripensare all'ascolto come portatore di senso, per uscire dall'ascolto meccanico e sistematico, dall'ascolto come ripetizione del già conosciuto per aprirsi all'ascolto del suono dello spazio, alla riscoperta delle categorie preplatoniche dell'ascolto.

La concentrazione dell'esperienza musicale nei teatri e nelle sale da concerto ha portato alla totale omogeneizzazione dello spazio, con la conseguente netta riduzione dei sensi d'ascolto.

Come osserva Luigi Nono la nostra civiltà si trova all'apice di un processo che segna il predominio del vedere sull'ascoltare. Il trionfo della geometria unificata delle sale da concerto o dei teatri attua un clamoroso ridimensionamento dello spazio musicale alle leggi della visione. Con la separazione degli esecutori da una parte e ascoltatori dall'altra, il suono risulta definitivamente visualizzato a scapito dell'ascolto.

Ben altra era la situazione fino al Settecento.

Con la concentrazione dell'esperienza musicale nei teatri e nelle sale da concerto, ciò che definitivamente viene rimosso è la spazialità propria di luoghi in cui innumerevoli geometrie si

intrecciano sconvolgendosi continuamente. Si pensi alla basilica di San Marco o a Notre-Dame di Parigi... L'infinita differenza architettonica di questi "templi"!... E tuttavia va rilevato che, in quasi tutti, i cori, le cantorie, gli organi erano disposti a mezza altezza: la musica era eseguita nello spazio in alto.. La musica si dava, dunque, a differenti altezze, *rispondendo* a differenti geometrie, che apparentemente sconvolgevano la composizione. E invece la composizione era pensata, costruita, proprio *per e con* quelle geometrie<sup>18</sup>

Sembra quasi che questi luoghi consentissero all'ascoltatore di intervenire, spostandosi, per aprirsi agli *infiniti, possibili ascolti*. Il modello unidirezionale offre soltanto una possibilità, mentre *Incerto/Possibile* esprime la tensione verso nuovi infiniti percorsi.

*Luogo dell'esperienza molteplice*, dove realtà e senso delle possibilità si fondono in un unicum imprescindibile, *Incerto/Possibile* indaga il rapporto fra spazio e suono, proponendo un suono dello spazio, cioè una musica la cui struttura segue gli stessi principi compositivi che sottendono alla creazione dello spazio architettonico che l'accoglie. Spazio e suono nascono qui insieme, si cercano, si fondono avvolgendo lo spettatore in un'esperienza ogni volta unica.

I suoni che animano *Incerto/Possibile* hanno un rapporto diretto con la struttura stessa, si può dire che essi siano il risultato della trasformazione in onde sonore dello spazio in questione. Le fonti di suono vengono distribuite in più punti e ciascun punto si connota di un percorso sonoro pensato in funzione della sua ubicazione in seno alla struttura. Ad esempio la musica predisposta per i tre cerchi fotografa, dal punto di vista del processo formale, il movimento delle acque prima e dopo la caduta di una goccia.

---

<sup>18</sup> NONO Luigi, *Verso Prometeo*, conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Berteggia (1984), in NONO Luigi, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi-LIM, Pisa 2001

All'ascoltatore-spettatore, a seconda del camminamento prescelto, si aprono soluzioni acustiche differenti nell'ottica dello svelamento e della scoperta; percorsi di suono – vissuto come forma – magmatici, filigranati, contrappunti di masse e contrappunti di linee.

In comune, l'idea della circolarità e dunque, idealmente, della inesistenza di un inizio e di una fine.