

Analogie ed equivoci nel dialogo fra architetti e musicisti

Gli esiti di una tavola rotonda

ANNA IRENE DEL MONACO, LUCA RIBICHINI¹

Abstract: This commentary collects the most significant topics from a round table held in 2012 during the Conference on ‘Music and Architecture’ with contributors by Stefano Catucci, Maurizio Gabrieli, Giorgio Muratore, Franco Purini, Giani Trovalusci. The topics are synthesised under two major categories: analogies and misunderstandings.

Keywords: analogie, equivoci, rumore.

Il 9 ottobre 2012 si è svolto il 2° Convegno di Studio “Musica e Architettura” presso l’Aula Magna della Facoltà di Architettura della Sapienza, a via Gramsci 53, nel quadro del programma dell’EMUfest 2012 (International Electroacoustic Music Festival).

La prima sessione si è conclusa con una tavola rotonda moderata da Stefano Catucci, professore di Estetica nella Facoltà di Architettura e co-conduttore e fondatore per Radio 3 dei Concerti del Quirinale, che ha coordinato il dialogo fra due architetti (Giorgio Muratore, Franco Purini) e due musicisti (Gianni Trovalusci, Maurizio Gabrieli).

A partire dall’occasione della presentazione del libro, allora appena pubblicato, *Musica & Architettura*² si sviluppò un dialogo denso che lasciò intravedere la distanza del *punto di vista* (forse dovremmo parlare di *punti di divergenza*) degli architetti e dei musicisti rispetto al rapporto fra le rispettive discipline. Tenendo conto dei riferimenti che furono indicati dai relatori, di seguito si cercherà brevemente e schematicamente di raggruppare i temi emersi nel corso del dialogo e di ampliare il campo dei riferimenti esposti con alcune integrazioni.

In sintesi, si può osservare che gli argomenti proposti dai due architetti, ancorché differenti fra loro, furono indirizzati a ricercare o negare, anche con qualche forzatura, le “analogie” fra le due discipline

¹ Anna Irene Del Monaco, *Dipartimento di Architettura e Progetto*, Sapienza Università di Roma, email: anna.delmonaco@uniroma1.it; Luca Ribichini, *Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura*, Sapienza Università di Roma, email: luca.ribichini@uniroma1.it.

² AA.VV. 2012.

oggetto di analisi e, più in generale, fra le arti, richiamando argomenti convenzionalmente consolidati e ben documentati che i più riconoscono come parte della “tradizione” disciplinare. I musicisti, invece, intervenuti dopo gli architetti, replicarono evidenziando gli “equivoci” che non di rado emergono nel tentativo di stabilire delle analogie e delle relazioni fra i *fatti* della musica e quelli dell’architettura.

Analogie

I lavori, dunque, furono avviati da Catucci dando la parola a Franco Purini che aprì la sua riflessione partendo dalla negazione del rapporto musica-architettura, soprattutto in termini operativi, tirando in causa Claude Perrault ed il suo ragionamento sulla “proporzione” espresso nella seconda parte del suo noto trattato *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*. «Perrault ha rottamato il mondo delle proporzioni – evidenziò Purini – l’architettura, secondo Perrault ha la capacità di compensare la non presenza di regole attraverso una sua intrinseca processualità e la costruzione di un racconto che si può interpretare [...] Stamattina ero in taxi a Milano e, passando vicino l’area Garibaldi-Repubblica, dove stanno sorgendo decine di grattacieli, ho notato una accozzaglia di suoni e linguaggi diversi, di frastuono. Bisognerebbe che un teorico dell’architettura si occupasse dell’ascolto dell’architettura e delle immagini e delle tangenze che l’architettura presenta con le altre arti, in modo più profondo di quanto non si sia già fatto».

Le analogie che gli architetti tendono a proporre, quando si parla di musica e architettura, fanno pensare al ragionamento espresso da Enzo Melandri ne *La linea e il circolo. Studio logico-filologico sull’analogia*³, opera che Catucci ha citato in più di una occasione⁴, per spiegare (spiegarsi) il senso delle tecniche di invenzione compositiva che utilizzano gli architetti. Citazione che ci sembra interessante soprattutto perché ai filosofi, quella di Melandri, appare come “una terza via” rispetto alla tradizione puramente metafisica ed a quella puramente critica. Melandri scrive nel frontespizio del suo libro che «secondo Platone ci sono due diversi principi di simmetria, la “linea” e il “circolo”. Tra l’opposizione fra questi due principi ordinatori, tramite

3. MELANDRI 2004.

4. Ad esempio intervenendo fra i commenti finali ad una *lectio magistralis* di Paolo Portoghesi sul Bramante di qualche anno fa tenuta Valle Giulia.

l'analogia, derivano molte importanti conseguenze [...] un rilancio della filosofia [...] che non voglia essere né metafisica né pura critica, ma poetica dell'immaginazione esatta e scommessa sul futuro». Dunque, noi architetti, traducendo e assecondando le nostre esigenze, potremmo dire che la ricerca di analogie e di associazioni logico-critiche attiva l'immaginazione. Non di rado una delle analogie più ricorrenti che viene immediatamente richiamata quando si parla di architettura e musica è quella relativa al concetto storico di "proporzione"; come nel caso della celeberrima mostra "La divina Proporzione alla Triennale" di Milano del 1951 promossa da Le Corbusier e Wittkover (il primo mise in mostra il Modulor, il secondo aveva da poco scritto *The Changing Concept of Proportion*⁵), nella quale si raccolsero trattati, progetti, documenti che "raccontavano il concetto di proporzione nelle sue molteplici valenze nella storia del pensiero e dell'arte"⁶. Melandri, sviluppando il suo ragionamento, riflette sulla divergenza dei concetti di razionalizzazione e regressione rileggendo l'idea di archeologia foucaultiana ed interpretandola come ibrido di trascendentale e fenomenologia, [...] tenendo conto che ogni filosofo deve costruire la propria opera "sulle rovine di un'altra"⁷. In fondo, la Nona Triennale del 1951, leggendo le testimonianze registrate, servì proprio ad archiviare, almeno per qualche decennio, nonostante i tentativi di *regressione* (perfino supportati da Le Corbusier⁸), un'idea di architettura basata sulle proporzioni auree. James Ackerman, che da giovane partecipò al convegno tenuto durante la Nona Triennale del 1951, conclude l'introduzione scritta molti anni più tardi per la pubblicazione del volume del 2011 che ne raccoglie i documenti sopravvissuti, affermando: «La *divina proporzione* non è più oggetto di adesione o opposizione. L'interesse che suscitò nel 1951 forse nacque in una Europa che cercava ancora di riaversi dalle devastazioni della guerra, dal desiderio di restituire spiritualità alle arti attraverso le geometrie di una architettura pura...».⁹

Su ben altri argomenti si orientò, invece, l'intervento di Giorgio Muratore nel corso della tavola rotonda moderata da Catucci; lo storico romano riportò l'attenzione sulle relazioni operative fra architettura e architetti attraverso il mezzo del teatro: le scenografie elaborate da

5. In "Daedalus", 1960, pp. 199-215.

6. Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.

7. Vedi introduzione di Giorgio Agamben in Enzo Melandri, op. cit., *passim*.

8. Il volume di Cimoli e Irace ne analizza le ragioni.

9. James Ackerman, Ricordi della Nona Triennale, *De divina proportione*, In Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 34.

Karl Friedrich Schinkel per mettere in scena le opere di Mozart, la collaborazione fra Gottfried Semper e Richard Wagner, gli interessi di Walter Gropius e degli intellettuali raccolti attorno alla Bauhaus e all'idea di teatro totale o sperimentale, le elaborazioni di Maurizio Sacripanti per il progetto del Teatro di Cagliari, comunque ispirate alla dimensione sperimentale dell'opera d'arte totale, fino al momento in cui la musica Rock “esce dalla scatola del teatro” e si svolge finanche nel paesaggio, come nel caso del Festival di Woodstock, ecc. Muratore, in particolare, pose l'attenzione sugli anni Trenta della cultura architettonica italiana, sulla figura quasi sconosciuta o non sufficientemente valorizzata di Antonio Valente. Questo autore, in piena epoca fascista, realizzò mirabili strutture temporanee e smontabili, il Carro di Tespi, architetture nomadi dal design *futurista* (o proto *hightech*) che girarono per tutta Italia, raggiungendo i borghi rurali della Puglia e della Sicilia. Si pensi, evidenziò Muratore nel suo intervento, all'effetto straniante di queste macchine teatrali e musicali allestite nei luoghi pubblici delle piccole città dell'Italia degli anni Venti e Trenta... Giorgio Muratore, inoltre, ricordò anche una mirabile conferenza organizzata nel 1964-65 da Paolo Marconi sul tema Musica e Architettura nell'Aula Magna di Valle Giulia in cui si esibì Roman Vlad al pianoforte, collocato “in una atmosfera spettrale” allestita per l'occasione, rimuovendo temporaneamente la cattedra. E poi ancora, citò i lavori di Bruno Zevi in cui si tratta dell'opera di Arnold Schonberg, Karlheinz Stockhausen, e sulla *poetica della dissonanza*, tema su cui già Lucio Barbera¹⁰, nel 2006 aveva spiegato quanto fosse possibile dire su Zevi e la musica. E, ancora, Muratore richiamò la performance “Sound Dome” promossa da Zevi, Argan, Bucarelli alla Galleria Nazionale di Arte Moderna alla partecipò anche “il giovane Lupone, al XIV Festival di Nuova Consonanza nel 1977”. Nello sviluppo del dialogo, la citazione di Sacripanti attrasse Purini che precisò che il riferimento di Sacripanti alla musica di John Cage, soprattutto per il progetto del Teatro di Cagliari, fu un modo piuttosto forzato – poiché è difficile riconoscerne realmente i nessi, secondo l'accademico romano – per stabilire una relazione con l'idea di teatro sperimentale di Gropius che, probabilmente, secondo Purini¹¹, Sacripanti conosceva poco approfonditamente.¹²

10. BARBERA 2006.

11. PURINI 2018, p. 43.

12. Il ricorsivo appello a Cage da parte di architetti accademici non di rado è introdotto in modo semplicistico.

Equivoci

L'intervento di Gianni Trovalusci entrò diritto nel merito delle ambiguità, degli equivoci e dei nessi forzati messi in atto per ragioni di "poetica", richiamando – agli occhi di chi scrive – di nuovo, la tesi di Enzo Melandri. Catucci, quindi, tentò un ulteriore raccordo fra i temi discussi ed essendo entusiasta della rievocazione di Muratore sulla performance di Roman Vlad giovane nell'Aula Magna di Valle Giulia, evidenziò quella che si andava delineando nella discussione come una delle questioni più rilevanti. Dagli anni Sessanta in poi, infatti, il rapporto fra architettura e musica è cambiato, rimarcò Catucci, anche se i paradossi non furono insoliti nemmeno nel passato: le esecuzioni musicali scritte per il *dispositivo architettonico* di S. Ivo alla Sapienza, analizzate in diversi studi, furono eseguite poco più di due volte in quattrocento anni, eppure se ne parla come un caso importante.

Oggi, molto più che nel passato, probabilmente è cambiato il rapporto fra gli architetti e la musica con cui essi hanno sviluppato una consuetudine. Possiamo aggiungere, inoltre, che la musica d'arte contemporanea non svolge un ruolo sociale (né per le *élite* né per le masse) rilevante e dunque non è facile trovare luoghi più adeguati perchè essa possa essere eseguita. «Sacripanti si riferiva a Cage, ma Gehry forse, si riferisce a Jimi Hendrix; cioè temo che il mondo degli architetti – continuò Catucci – ignori completamente un certo tipo di musica di area colta, quella che oggi potrebbe essere cantata dalle architetture meglio riuscite negli ultimi decenni, tornando ad una arcinota espressione di Paul Valéry, [...] sebbene io mi sia sempre chiesto cosa cantano gli edifici che cantano – registro musicale di cui Maurizio Gabrieli conosce bene i rischi di isolamento».

Prese la parola Gabrieli, quindi, che spiegò che «il termine musica oggi dà adito a equivoci e fraintendimenti. Oggi i compositori, gli ascoltatori più attrezzati, gli studiosi, si occupano di *suono*. La musica, per come è stata intesa fino a gran parte del ventesimo secolo, ovviamente rimarrà e continuerà ad essere suonata per millenni: Bach, Mozart... Esistono dei capisaldi come Sant'Ivo alla Sapienza. Ma la musica che viene fatta oggi con lo stesso spirito di quella stessa musica del passato ancora riempie le sale e i teatri, e che viene definita "cacofonica", in realtà non lo dovrebbe essere, riferendosi allo spirito di John Cage, che intendeva proprio *liberare l'ascolto della musica* da un ascolto mediato da attese, da aspettative, dal senso di altezza tonale,

dalla progressione ritmica... cose che abbiamo maturato nel tempo. Tutte le teorie che cercano di dimostrare la naturalità di questi fenomeni sono confutabili. Invece, esiste la possibilità di lavorare con il suono, da Edgard Varese in poi – autore che parlò di emancipazione del rumore ed emancipazione del suono – come uno scultore lavora con la materia. In questo senso il legame con l'architettura sembrerebbe immediato. La percezione emotiva del suono è stata molto influenzata dal pensiero romantico; più precisamente, il romanticismo ha influito profondamente sul nostro rapporto col suono. Se pensiamo alla musica di Gesualdo da Venosa, madrigalista italiano con una vita molto complicata, certo non pensiamo ad una musica gradevole da ascoltare. Spesso la gradevolezza dell'ascoltare è stato un punto di scarto, alto o basso, fra le regole. C'è un bellissimo film, "Tutte le mattine del mondo"¹³, che parla del rapporto fra Monsieur de Sainte Colombe, un musicista legato alla musica barocca, ed il suo allievo Marin Marais legato, invece, allo stile galante del primo Settecento. In quel film apprezziamo la stessa disputa, fra la musica piacevole da ascoltare e quella ritenuta più colta. Sebbene lì accadesse il contrario. Cioè, lo stile galante era considerato un momento di decadimento... mentre, sappiamo quanta bella musica è stata scritta anche in quello stile.

Quindi, il punto è *non ragionare in termini di generi, di stili, di epoche, di sperimentazioni*, ma di *singole composizioni*. Ci sono opere che sono capolavori assoluti, e noi cerchiamo di tramandarle dal passato sulla base dei documenti che abbiamo; è sempre esistito un Mozart ed un Salieri, una musica che raggiunge vette artistiche più alte ed una che non riesce a raggiungerle. Però, se oggi noi ascoltiamo con le nostre orecchie Mozart e Salieri forse, quasi tutti, mi ci metto anche io, la differenza fra i due, la distinguiamo... così dovrebbe essere anche per la musica d'arte contemporanea...».

Il rumore: metafora e materia sonora del Novecento

Catucci, oltre a mediare il dialogo fra i relatori, enfatizzò su alcune questioni evidenziate dagli stessi, in particolare, osservò che nel

13. *Tous les matins du monde*, film del 1991 diretto da Alain Corneau, tratto dall'omonimo romanzo di Pascal Quignard; è la storia di due musicisti legati da un intenso, contraddittorio rapporto maestro-allievo: Marin Marais, compositore vissuto tra XVII e XVIII secolo, prima allievo di Jean-Baptiste Lully e poi musicista da camera del re Luigi XIV - e il misterioso musicista Monsieur de Sainte Colombe. È raccontata in flashback dallo stesso Marais, dinanzi a un piccolo gruppo di musicisti, suoi allievi, e ripercorre le tappe della sua formazione da musicista di viola da gamba (Wikipedia).

volume “Musica & Architettura”, nonostante le quasi 450 pagine, la questione del “rumore”, è argomentata solo in cinque-sei contributi, pur essendo uno dei materiali sonori che più distinguono, tutt’altro che metaforicamente, la condizione urbana contemporanea. Secondo Henri Focillon (*Vita delle forme*¹⁴) le forme si riempiono di significati diversi, soprattutto in un’epoca in cui l’iconografia e l’eccesso di enfasi sui simboli prevale sull’empiricità dei contenuti e sull’architettura che “dà ricetta” secondo la lezione di Heidegger. «Tenendo conto –, insiste Catucci – che la musica nella seconda parte del Novecento ha lavorato sul rumore come materiale di composizione nuovo rispetto al suono, e questo grazie all’elettronica che ha permesso di agire compositivamente sul rumore». Un esempio recente – ma se ne potrebbero citare tantissimi, e l’esempio della “Call for Work 2012” illustrata in questo volume lo documenta significativamente – è l’opera di Ivan Fedele presentata alla manifestazione *Music for Matera* (giugno 2019) per la quale il maestro italiano ha invitato Georg Friedrich Haas, compositore austriaco della corrente musicale definita “musica spettrale o spettralismo”, a comporre un pezzo per la città lucana. Entrambi gli artisti si sono misurati con un’opera strettamente legata alla geografia urbana, utilizzando i suoni della città: dalle campane ai rumori naturali.

Dunque, per la musica l’uso dell’analogia è in atto, e ben al di là del tracciato della tradizione della *divina proporzione*. In architettura il campo è più scandito dalla presenza di momenti di *regressione* – continuando con i riferimenti al pensiero di Melandri – dovuti soprattutto alla funzione di ricetta che essa svolge, oggettivamente, rispetto alla musica che è pura forma d’arte. Negli ultimi vent’anni l’architettura è stata animata da personaggi come Greg Lynn che hanno lavorato intensamente sui rapporti fra calcolo e topologia, proponendo un corpus teorico ed operativo importante in termini astratti e poco verificati attraverso le realizzazioni. Il noto didatta americano, intanto, negli ultimi lustri ha iniziato ad affrontare lo studio del digitale in architettura inquadrandolo in una chiave che, secondo il pensiero di Melandri, potremmo definire di *regressione archeologica*: la mostra curata nel 2013 presso il Canadian Centre for Architecture dal titolo “Archeologia del digitale” indaga la rivoluzione del *personal computing* a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta in architettura.

14. FOCILLON 2002 (1934).

Alcune personalità coetanee di Lynn, ad esempio Preston Scott Cohen, docente ad Harvard e architetto praticante, studioso della geometria in architettura, in particolare delle nuove applicazioni delle “proiezioni oblique”, sostiene che la proporzionalità “seguita a rivestire una grande importanza in campo architettonico, per rappresentare e rendere tangibili le opere architettoniche.”¹⁵ «Conviene dunque sempre cercare analogie, nella speranza che siano rivoluzionarie. Ma è come cercare l’ago nel pagliaio. Le analogie non mancano mai. Dovemmo forse interessarci della paglia? No; la verifica si trova nell’ago e non della paglia. Ed essa sta o cade secondo le sorti alterne della rivoluzione».¹⁶

Bibliografia

AA.VV. 2012

Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), coordinamento di Lucio Valerio Barbera e Giorgio Nottoli, “*Musica & Architettura*”, Edizioni Nuova Cultura 2012.

ACKERMAN 2007

James Ackerman, Ricordi della Nona Triennale, *De divina proportione*, In Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 34.

BARBERA 2006

Lucio Barbera, *Poetica della Dissonanza*, In: Alessandra Muntoni, Antonino Terranova (a cura di), *Atti del Convegno “Bruno Zevi, per l’architettura, Roma 14-16 marzo 2002*, Gangemi 2006.

FOCILLON 2002 (1934)

Henri Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, 2002 (1934).

MELANDRI 2004

Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filologico sull’analogia*, Quodlibet 2004.

PURINI 2018

Franco Purini, *Il concorso per la Camera dei Deputati nel racconto romano*, In Paolo Carlotti, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, *L’ampliamento della camera dei Deputati*, Franco Angeli 2018, p. 43.

15. ACKERMAN 2007, *op. cit.*, p. 33.

16. MELANDRI 2004, *op. cit.*