

Intersezioni sonore e visive tra orizzontalità e verticalità ("attraversamenti rinforzati" per nuovi passaggi sistematici)

Anna Laura Longo

Pianista-performer, artista visiva, poetessa, saggista.
Responsabile dello Studio di formazione pianistica
Territorio di stimolazione sonora in Roma
annalaura_longo@hotmail.com
ORCID ID 0009-0008-1203-2911

Recibido 21-03-2025 / **Aceptado** 25-04-2025

Resumen. L'articolo si sviluppa a partire da alcune considerazioni riguardanti la gestualità pianistica contemporanea. L'attenzione viene quindi portata sulla rilevanza del segno, in musica e in pittura. In tal senso viene introdotto il concetto di "attraversamento rinforzato", per alimentare una qualità e un'espansione dal punto di vista della ricezione e della percezione audio-visiva.

Parole-chiave. Interdisciplinarità; Transdisciplinarità; Visibile e udibile; Ritmo e visione; Ascoltare; Linguaggio musicale; Pittura; Arti figurative; Costrutti ritmici; Aspetti costruttivi.

Sound and visual intersections between horizontality and verticality ("reinforced crossings" for new systematic passages)

Abstract. The article develops starting from some considerations on contemporary piano gestures. Attention is therefore brought to the relevance of the sign, in music and in painting. The concept of "reinforced crossing" is introduced, with the aim of fueling quality and expansion in audio-visual reception and perception.

Keywords. Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, Visible and audible, Rhythm and vision, Listening, Music, Painting, Figurative arts, Rhythmic constructs, Constructive aspects.

Ottó Károlyi, musicologo nato a Parigi da famiglia ungherese nel 1935 e scomparso nell'anno 2015, ci ricorda come l'evoluzione del *cluster*, in musica, prenda corpo a partire da una strutturazione sistematica di accordi basati su intervalli ravvicinati di seconda, via via ampliati e resi più estesi sino a creare delle sovrapposizioni particolarmente ricche e corpose.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte

Nº 11, 2025 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713

Universitat de València (España)

Il *cluster* è appunto un conglomerato o grappolo di suoni, che punta a produrre quasi una momentanea esplosione in senso dinamico.

Situandosi all'interno della letteratura pianistica, sarà utile ricordare come esso possa essere fattivamente realizzato con il palmo della mano, usato nella sua interezza, oppure con porzioni di avambraccio.

Quest'ultimo, posto sulla tastiera, a seconda delle richieste specifiche presenti nel brano in questione, si appresterà a produrre, spesso con un forte impatto e con una buona dose di energia, un simultaneo abbassamento di un cospicuo numero di tasti, a cui la sola mano non potrebbe provvedere, a causa dei naturali limiti di estensione che direttamente la riguardano.

È risaputo come la gestualità pianistica abbia conosciuto nel corso del tempo un forte incremento di soluzioni, con relative possibilità di attuazioni da mettere in campo, per poter rispondere a tutte le esigenze timbriche e sonore suggerite dalla scrittura stessa o - ancora - per ottemperare alle numerose dinamiche interne collegate con le varie forme di estemporaneità, volta per volta prospettate. Anche la presenza di oggetti è stata talvolta presa in considerazione dal punto di vista tecnico-operativo, in alternativa o in forma di giustapposizione rispetto all'uso della mano e dell'avambraccio, come già indicato.

Il volume intitolato *La musica moderna (Le forme e i protagonisti da Debussy al minimalismo)* di cui Károly, per l'appunto, è autore, contiene un preciso riferimento alla *Concord Sonata* di Charles Ives che, di certo, rappresenta un apice nella formulazione e nella presa di coscienza di questo utile elemento strutturale, ravvisabile nel linguaggio sonoro. Il *cluster* è di per sé particolarmente riconoscibile e identificabile in virtù delle caratteristiche precipue di cui si avvale ed è stato sfruttato con una certa abbondanza nella letteratura pianistica e, più in generale, nella letteratura musicale moderna e contemporanea. La *Concord Sonata* non è certo l'unico esempio possibile, ma sicuramente uno dei più significativi da citare.

Facendo tuttavia un passo indietro, nel volume suddetto veniamo invitati e invitate a situarci su una pagina tipicamente novecentesca, che può considerarsi a tutti gli effetti antesignana rispetto all'uso del *cluster* di impronta decisamente contemporanea.

Si tratta del brano n.107 (*Melody in the Mist*) tratto dal quarto volume del *Mikrokosmos* di Béla Bartók. A ben vedere, gli accordi presenti in tale brano, basati su molteplici intervalli di seconde sovrapposti, reiterati e inseriti già nell'*incipit*, vengono ad essere ribaditi con una regolare scansione e ci raggiungono con un'efficacia di natura persistente. Essi generano infatti dei veri e propri blocchi, paragonabili a piccoli grumi di suoni riconducibili a uno o più *cluster*, per l'appunto.

Tali presenze accordali, fortemente ritmate e coese, vanno a interpersi tuttavia a stralci melodici oltremodo lineari e limpidi, collocati - questi ultimi - in diversi registri della tastiera, spingendosi quindi tra gravità e acutezza, mentre al

contrario la collocazione degli accordi suddetti permane, con insistenza, nell'area centrale.

A partire da considerazioni di carattere generale incentrate su questo semplice brano, mi piace avviare un'utile deviazione, con lo scopo di produrre una riflessione che tenda ad abbracciare più ampiamente la verticalità e l'orizzontalità dal punto di vista estetico, facendo leva su un'intersecazione possibile tra arte pittorica e musicale.

Più che di confronti potremo parlare di "attraversamenti rinforzati".

Il *cluster* da questo punto di vista potrà essere interpretato in senso duplice. In effetti se ci basiamo sulla sua resa fattiva, da ricondurre proprio in direzione del pianoforte, esso potrà considerarsi una traccia nettamente orizzontale. Se ci atteniamo invece alla scrittura su pentagramma, esso avrà un risalto tipicamente verticale. In molti brani della contemporaneità, tra l'altro, risultano del tutto assenti i tipici riferimenti a note circoscritte: si fa infatti uso, più frequentemente, di barre spesse o sottili e variamente allungate, per indicare le apposite zone da coprire e da mettere in azione musicalmente. Il più delle volte ciò avviene con una grinta e con una gradazione sonora evidentemente marcata, avente lo scopo di lasciar perseguire un risultato dinamico oltremodo accentuato. Una scrittura non pienamente precisata e -anzi- solo parzialmente indicativa, com'è facile immaginare, si accinge a lasciare dei margini di libertà molto ampi alle interpreti o agli interpreti che ne siano coinvolti. Sono emblematiche in questo senso alcune pagine di György Kurtág, dove il segno diviene oltremodo imperativo e quantitativamente onnipresente, sostituendo in buona misura la specificità della nota classicamente intesa, inquadrata da un'altezza iper-determinata e improrogabile.

Si legge in *Storia della musica in Occidente* di Donald Jay Grout (Feltrinelli) a pag.756, all'interno del paragrafo "Indeterminazione" situato nel capitolo intitolato "Il ventesimo secolo":

Un prodotto dell'indeterminatezza è la varietà dei nuovi tipi di notazione. Le "partiture" contengono tutti i modi possibili di notazione: dai frammenti convenzionali di note sul pentagramma attraverso suggerimenti di curve melodiche puramente grafiche, ritmi, gamme dinamiche e così via fino ad indicazioni ancor più impressionistiche e scarse. Naturalmente una delle conseguenze principali dell'indeterminatezza è che le due esecuzioni dello "stesso" pezzo non sono uguali. La differenza minima o notevole tra un'esecuzione e l'altra, non dipende esclusivamente dall'interpretazione ma è una differenza sostanziale nel contenuto musicale e nell'ordine di presentazione.

Ciò che qui mi interessa proporre è di "abbracciare con lo sguardo" le strutture e i riferimenti segnici in quanto tali, arrivando a trasformare -anche quelli segnatamente (ed esplicitamente) musicali di cui ho appena iniziato a fare cenno - in fatti esemplarmente visivi o, ancor meglio, dotati di connotati visivi di ragguardevole rilevanza.

E così mentre sto procedendo nella descrizione di alcune caratteristiche strutturali legate ai repertori sonori dell'oggi e, nella fattispecie, mentre sono

intenta a delineare una sorta di pur breve genesi del *cluster*, seguendo una direzione non univoca o assolutizzante, mi appresto a inoltrarmi nella visione di alcuni dipinti di Mark Rothko, servendomi di riproduzioni fotografiche. Ho tra le mani infatti il catalogo molto voluminoso e prezioso pubblicato da Skira, a cura di Oliver Wick, che fa riferimento a una passata e significativa mostra avvenuta nel Palazzo delle Esposizioni in Roma.

Gillo Dorfles, che firma uno degli scritti interni, parla apertamente dell'inizio di un nuovo tonalismo e di una rinuncia sovrana a ogni forma (o grafismo).

Il critico si spinge pertanto a definire quelle che sono delle celebri opere internazionalmente conosciute, come delle "tele immense, con una distillazione approfondita e meditata del colore".

Il riferimento prioritario va naturalmente verso le bande di colore, oltremodo caratteristiche della pittura dell'artista americano. Esse in linea di massima appartengono alla fase più sperimentale, quella della maturità stilistica.

Tali fasce o riquadri, come ben sappiamo, sono disposti regolarmente nella loro orizzontalità (spesso su due, tre o quattro ripiani) o di contro nella verticalità più disinvolta e accentuata. Ricorrendo a dimensioni notevoli.

Potrebbe essere di grande aiuto, ad esempio, rapportarsi con due dipinti di Rothko: entrambi portano il titolo *Untitled, Study for Seagram Mural*. Dal punto di vista della datazione, si collocano tra il 1958 e il 1959. Nel primo caso tuttavia le dimensioni sono di 76,2 x 56 cm. nel secondo caso di 63,5 x 96,5 cm.

Questi due dipinti potranno essere posti accanto a una delle numerose pagine pianistiche di Kurtág, che portano alla ribalta i segni indicativi ed emblematici del *cluster* di tipo pianistico.

Ebbene, l'asprezza inevitabile, ravvisabile nei suoni prodotti dal *cluster* musicale, rispondente a un'esigenza estetica e sonora molto peculiare e storicamente preziosa, potrà essere, per contrasto, avvicinata al silenzio-fortemente maturo- che promana dalle bande di colore dei dipinti a fasce verticali e orizzontali di Rothko.

Entrambi i segni a cui stiamo riferendoci (quelli della scrittura musicale e quelli della composizione squisitamente pittorica) sono senz'altro da assorbire e da introiettare, in quanto emblematici e restitutivi di processi eminentemente evolutivi.

L'attenzione e lo sguardo puntuale rivolto al segno o ai segni prioritariamente musicali, ma anche artistico-visivi, diviene quindi di per sé un'operazione di rilevamento estetico.

C'è un numero della rivista "Quaderni della SIEM" che presta una particolare attenzione a questo tema. Si tratta del numero 24 intitolato *Musica e educazione estetica*.

Roberto Neulichedl, a tale proposito, ci parla della necessità di pensare artisticamente l'esperienza. Fatto questo che induce ad appropriarsi di una

particolare modalità di pensare il mondo e di concepire se stessi in esso. Il titolo del suo articolo è *La musica e le arti per una qualità poetica dell'esistenza*.

Di qui, la riflessione sulla centralità dell'esperienza estetica a proposito di quelle particolari forme di linguaggio che sono le arti, in quanto linguaggi delle forme. Inserendo in tale ambito anche il "propriamente musicale".

In quest'ottica l'estetica potrà essere vista come un campo tensionale che va a interessare i processi di significazione e comunicazione e dunque:

Se ne ricaverebbe che la musica deve poter alimentare ed essere retro-alimentata da un campo esperienziale più vasto: quello artistico appunto.

Ho parlato poc'anzi di un'emanazione di un possibile silenzio, nel caso delle opere pittoriche di Mark Rothko, in verità Gillo Dorfles rileva come il pittore americano, nel corso del tempo, sia davvero riuscito a comprendere, grazie a una personalissima e intensa esperienza, come si potesse ottenere un effetto importante e persino vistoso, arrivando a determinare una superficie che "cantasse".

L'espressione usata da Dorfles, più precisamente, è quella di un "canto senza parole". Tra silenzio ipotetico o canto più o meno soffuso, si muove dunque l'enunciazione prettamente pittorica di Rothko, che porta il colore, *in primis*, verso una forma di magnificenza.

Questi particolari esempi di rafforzamento sul piano sonoro e visivo che mi accingo a descrivere e dispiegare, secondo il mio punto di vista, sono in grado di agire efficacemente sul nostro orecchio e sul nostro sguardo, pur mantenendo una disgiunzione necessaria e viva. Vado ora avanti con alcune ulteriori derivazioni e segnalazioni, che coincidono con dei nuovi - anche se fugaci - approfondimenti. Di qui in avanti sarà portato a galla soprattutto il concetto di qualità distributiva (concernente elementi portanti e non), ravvisabile sia nell'arte pittorica sia nella vicenda propriamente ritmico-musicale.

Il brano n.107 di Béla Bartók, già precedentemente menzionato e a cui torniamo con scioltezza, per una sottolineatura di ulteriori aspetti, è stabilmente impostato su un metro ternario.

Il tempo di base, nella fattispecie è un 3/4 che risulta oltremodo stabilizzato da inizio a fine. L'indicazione agogica che lo accompagna è "Tranquillo".

Dal punto di vista dell'orizzontalità quindi, i raggruppamenti accordali che constano di semiminime e che sono fatti oggetto di reiterazione, vanno a immetterci in un'organizzazione dello spazio (spazio - misura) fortemente esplicita e sintetica. Proprio attorno a quest'organizzazione e "tenuta ternaria" così stabile mi preme creare ora un'ipotesi roteante, che sia in grado di imbandire nuove associazioni fruttuose.

Saranno per l'appunto delle associazioni di rinforzo e di potenziamento multicentrico. La scrittura musicale e la traccia pittorica saranno ancora una volta caratterizzate da una stretta alleanza.

Si potrebbe associare infatti alla scansione ritmica insita nella pagina bartókiana - che ci raggiunge a tutti gli effetti come una ripartizione veritiera e conclamata (in verità tipica di molti altri brani ma qui particolarmente "loquace" oltreiché essenziale)- la visione di almeno tre ulteriori dipinti, cronologicamente non così distanti, anche se stilisticamente fortemente autonomi e connotati.

Essi potranno generare un'ulteriore risonanza degna di interesse e indirizzare verso riflessioni ugualmente incentrate sulla verticalità e sull'orizzontalità, come è già avvenuto fin qui. Tali riflessioni saranno soprattutto in grado di apportare un originale respiro seduttivo, rivolto anche all'occhio oltreiché all'udito.

Fernand Léger in *Composizione con tre figure* (1932 m.1,82x2,2) porta dinanzi al nostro sguardo una struttura ternaria vistosa (si tratta di tre figure umane ovvero due donne e un uomo) che risulta essere in grado di ipnotizzarci per la sua efficacia di tipo ritmico e figurale. La distribuzione di questa struttura ternaria sullo sfondo giallo avviene in senso quasi circolare e, in ogni caso, riempiendo e colmando tutta la parte sinistra della superficie pittorica, in modo da abbracciare al contempo verticalità e orizzontalità nel loro insieme. Unitamente all'apparizione di questa struttura ternaria conclamata e assertiva presente nella zona sinistra, si sviluppano per contrasto, nella parte destra del dipinto, degli accadimenti che conducono in una direzione altra, con grovigli e accorpamenti ulteriori, quasi dotati di un alone magico. Il dialogo tra parte destra e parte sinistra della superficie pittorica in ogni caso crea -dal punto di vista dell'energia e della qualità distributiva interna- un vivace addentellato con il dialogo netto che Bartók intesse tra le sequenze di misure "abitate" da accordi, da una parte, e i gruppi di misure con pure linee melodiche, dall'altra. Questa nettezza di dialogo tra le parti, che riscontriamo in Léger e, per l'appunto, anche musicalmente in Bartók nel n.107 del *Mikrokosmos*, non è tuttavia esente da una forma di consequenzialità, che garantisce all'insieme una resa unitaria.

Ma continuiamo ancora a discorrere di raggruppamenti ritmici e di qualità distributiva, in riferimento allo spazio -misura e allo spazio pittorico.

Paul Cézanne, in questa prospettiva, potrà essere citato per il suo dipinto intitolato *Natura morta con bicchiere, tazza e mele*. Qui a colpirci, proprio per i possibili riferimenti a una scansione ternaria avvincente e quasi ineludibile, sono anzitutto i frutti, disposti per lo più orizzontalmente, ma in due gruppi disgiunti. In un caso e nell'altro il substrato ritmico e, più che altro, la distribuzione risulta essere sottilmente differente: tre mele sono posizionate da una parte, tre dall'altra.

I gruppi vengono abilmente gestiti con un senso di respiro fortemente diversificato e quasi oppositivo. Le prime tre mele prevedono infatti una distanza reciproca quasi basata sull'equivalenza, le altre tre mele risultano essere pressoché addossate. In ogni caso la struttura interna e reiterata del tre acquista un senso fortemente e inequivocabilmente musicale (e sontuosamente ritmato). Il dipinto possiede le seguenti misure: 41,5x55 cm. Molto può dirci e insegnarci questa strutturazione interna, blandamente diversificata e, per questo motivo, alquanto singolare. Dal punto di vista della gestione e

dell'articolazione essa potrà idealmente spingerci verso un'interpretazione propriamente musicale.

Restando a ridosso della ricca produzione del pittore francese Cézanne, sarà utile anche un raffronto con *Natura morta con tenda, fruttiera, caraffa e frutta* dove, invece, con grande contrasto, cogliamo dei raggruppamenti ritmicamente indistinti e "svincolati", quasi tenuti volutamente confusi, senza l'intento di ribadire una scansione vera e propria e, dunque, senza alcun intento di restituire una qualsivoglia idea di pulsazione interna sottostante.

Il terzo e ultimo esempio di struttura stabile, vistosamente ternaria, ravvisabile in un quadro, lo troviamo in un'opera di stampo surrealista, dove la comparazione tra le apparizioni figurali - viste anche nella loro reciprocità- si fa assoluta e determinante. Sto parlando di Remedios Varo, pittrice nelle cui opere si fondono alchimia e magia, soprattutto nel dipinto *Vampiros vegetarianos* (85,7x 60,3 cm.).

Le opere pittoriche, all'interno di questo tragitto che trova origine in uno spunto squisitamente sonoro, potranno arrivare ad essere intese, quindi, come spazi esemplari per il raggiungimento di una validazione fortemente ritmica (o ritmata che dir si voglia). E il tutto potrà ricondurre con evidenza in direzione di una musicalità organizzativa a sua volta ben determinata e degna di esplorazione.

Il rafforzamento della struttura ritmica e strutturale, secondo questa concezione aperta, potrà sconfinare in un rafforzamento della significazione. Come se si fosse nella condizione di generare un incastonamento prezioso e altresì avventuroso.

Dopo questi suggerimenti di visione, nell'impostare l'ascolto dei brani indicati oppure nell'approccio più diretto con l'esecuzione vera e propria, sarà affascinante aver presenti ambedue le fonti.

Fonti diversificate e "mobili" per l'appunto (quella sonora e quella pittorica) e, come già detto non avvicinabili in forma di traduzione, bensì in termini di rinforzo percettivo, tale da facilitare una forma di integrazione fruttuosa.

A questo punto, l'aspetto decisamente ravvicinato, di natura ternaria, riguardante i gruppi di accordi che connotano con chiarezza il brano n.107 del *Mikrokosmos*, potrà essere altresì confrontato con i salti scattanti e rapidi - sempre di impronta ternaria- che disegnano un profilo accidentato e pressoché "montuoso" nella *Suite op.14* per pianoforte, organizzata in quattro movimenti e firmata ugualmente dal compositore ungherese.

In particolare il confronto riguarderà il secondo movimento, intitolato *Scherzo*.

Qui le sequenze di semiminime singole, organizzate in chiari raggruppamenti ternari, pur nella loro disposizione orizzontale legata all'incedere fluente, vanno altresì a delineare un tracciato vistoso che "cerca", per contrasto, la verticalità, propria in virtù dei balzi inarrestabili.

Tra pendii discendenti e ascendenti, i criteri di verticalità e orizzontalità anche in questo caso sono vigorosamente chiamati in causa così come la duratura "tenuta ternaria".

E ruotando ancora intorno all'aspetto della verticalità e dell'orizzontalità, mi piace predisporre un breve e conclusivo corollario, che dia spazio a un *focus* momentaneo.

Tale *focus* momentaneo riguarderà la compresenza dei due abituali pentagrammi, tipici della grafia musicale destinata al pianoforte (basata come ben sappiamo sull'endecaleone).

È mio interesse a tale riguardo creare visivamente un confronto diretto con alcune situazioni di scrittura altra, certamente diffuse e abbondantemente frequentate, ma non tanto quelle basate sull'endecaleone, nelle quali viene ad esserci un arricchimento e, più specificamente, un'integrazione mediante la presenza di un terzo pentagramma sovrapposto.

Il terzo pentagramma di carattere aggiuntivo, presentandosi come interpolazione necessaria, per evidenti esigenze interne di organizzazione del materiale sonoro e compositivo e per una facilitazione nella distribuzione delle parti o voci, riuscirà ad offrire istantaneamente all'occhio un'idea di dilatazione e di elaborazione.

Sfruttando ancora una volta graficamente la verticalità (determinata da un intento di sovrapposizione) ma anche, di pari passo, l'orizzontalità generata dal naturale incedere o procedere tipico del fatto musicale, potremo nuovamente far tornare alla ribalta la pittura di Rothko e, in particolare, ritrovarci a osservare come si riveli metodica e al contempo libera la scelta di muoversi pittoricamente su due soli riquadri oppure, in alternativa, su tre o quattro disposizioni.

Pianisticamente, per ciò che concerne la sovrapposizione simultanea di tre pentagrammi, oltre alla *Concord Sonata* di Charles Ives, già indicata all'inizio di questo scritto, potrei citare a titolo di esempio la *Sonata* di Igor Stravinsky e al contempo di Arvo Pärt il brano particolarmente spartano e meditativo intitolato *Variationen zur Gesundung von Arinuschka*, per pianoforte.

Gli esempi potrebbero essere ovviamente ben più numerosi. In ogni caso, in queste specifiche composizioni, le "fasce" o bande di pentagrammi - per riprendere la dicitura affascinante collegabile con la pittura- finiscono per conferire alla pagina musicale una pregnanza per l'appunto anche visivo-pittorica, conquistando una caratterizzazione più che distinta. Naturalmente le partiture orchestrali potrebbero offrire uno spaccato di gran lunga più ampio, in quanto a risultati di sovrapposizioni riconducibili a gruppi (o parti) strumentali. Volendo però avvicinarci a una concezione e a una costruzione di tipo spaziale, visibilmente afferrabile con lo sguardo, ritengo sia più efficace ed esplicita la visione tipica della scrittura pianistica, poiché l'aggiunta anche di un solo pentagramma, risulterà più impattante e soprattutto meno sfuggente, rispetto a una quantità plurima di sovrapposizioni.

[Tale scritto rientra in un *corpus* abbastanza ampio intitolato *Musicologia con tracce visive*, che contiene, nello specifico, diversi testi definiti "mistilinei". Essi si ispirano per l'appunto al profilo mistilineo tipico di alcune più o meno complesse strutture architettoniche. Lo stile argomentativo prescelto privilegia dunque un principio di mobilità e ritmicità interna].

Bibliografia

- Rothko, M. (2007). *Scritti sull'arte* Roma: Donzelli.
Wick O. (2007). *Rothko* Milano: Skira.
Károlyi, O. (1999). *La musica moderna* Milano: Mondadori.
Grout, Donald J. (1984). *Storia della musica in Occidente* Milano: Feltrinelli.
Dorlfes, G. (1992). *Elogio della disarmonia* Milano: Garzanti.
Quaderni della SIEM n.24-Musica e educazione estetica. Il ruolo delle arti nei contesti educativi (2009) Torino: EDT.
Longo, A. L. (2024). L'aspetto numerico e le regole proporzionali tra visibile e udibile (focus sul numero sei). *Itamar. Revista De investigación Musical: Territorios Para El Arte*, (10), 270–277.
<https://doi.org/10.7203/itamar.10.29146>