

Non sono poche le *intermittences du coeur*, i cortocircuiti emotivi e intellettuali, estetici e culturali che scattano declinando la poetica di Giorgio Griffa con i casi della parola *musica*. E non certo in virtù di doverose quanto stucchevoli convenienze (la trita locuzione *Ut Pictura...*), ma, oltre che per un'autentica attrazione di Giorgio per *l'arte de'suoni*, per il suo riconoscere una posizione privilegiata della musica nel "*percorrere* – come lui stesso dice - *quell'itinerario di conoscenza dell'ignoto e dell'ineffabile che risale a Orfeo*", anche e soprattutto per le caratteristiche, vien da dire, organolettiche del suo lavoro.

Trattare diffusamente di questi cortocircuiti sarebbe un inopportuno sovrapporsi al testo critico cui queste righe fanno solo da prelude. Proverò allora a individuare solo alcuni possibili luoghi di coabitazione, dove la mia esperienza di musicista incrocia il percorso con quella del pittore Griffa. Tracce personali, presupposti estetico-antropologici di un più vasto rapporto arte-musica.

Pittura che vive nel mondo dei segni, quella di Griffa incontra, non troppo tangenzialmente, il problema tutto musicale della decodifica di quei segni. Segni nobili ma, specie nel Griffa degli esordi, volutamente depauperati, privati di quell'aura *romantica* in base alla quale l'opera d'arte si definisce come tale. Segni ossuti, prosciugati da qualunque orpello mnemonico, non quindi come, in musica, una *Bagatella* di Webern, o un più recente aforisma di Kurtág, "romanzi in un respiro" – avrebbe detto Schoenberg - stracarichi di memoria. Piuttosto, certo radicalismo di Cage o Feldman: oppure, *si parva licet*, il mio *Apax* per quintetto di fiati datato '84-85, il cui titolo greco, seguito da *legòmenon* significa "mai più detto di nuovo, mai più ripetuto". Nato compositivamente negli anni Ottanta del secolo scorso, in un'epoca non ancora abituata alla scrittura musicale al computer, stendevo questo primo lavoro, che mi ha fatto conoscere, rigorosamente a mano, con cura fin maniacale, forse anche perché la composizione era la rilettura musicale di un'opera pittorica fortemente "segnica"- quasi un destino. La partitura poteva in questo modo vivere di una sua autonomia sotto l'aspetto grafico, E così il feticcio della pagina ben scritta si scopriva correlato musicale di un più nobile e prezioso feticcio, la tela nuda su cui l'artista lascia il suo segno. Pensiero radicale, estremo, proprio come una quindicina d'anni prima le tele degli esordi di Griffa. Che nella forte autoreferenzialità del segno, verticale, orizzontale, diagonale, poco o nulla parevano concedere alla succulenza del percepire, al godimento della forma e del colore, così come il sottoscritto compositore pure ai suoi esordi negava la ripetizione in musica, quindi la riconoscibilità dell'oggetto (in termini musicali: motivo, tema, armonia). Poi Griffa passerà, per sua stessa ammissione, dalla fase "calvinista" a quella "mediterranea". Come per me, (*Apax*, se mi si passa il bisticcio, non sarà mai più ripetuto). Come, credo, per molti. E il passaggio avverrà, come per tutti, nella direzione di un graduale recupero della memoria

Nel frattempo però il rito della decodifica o meno del segno, ha ormai caricato l'opera di Griffa di valenze esoteriche proprie della musica: "*All'artista viene affidata la conoscenza di ciò che non si può conoscere*". E quasi a voler girare il coltello nella piaga, insiste facendo suo il principio di indeterminazione di Heisenberg, il teorema di incompletezza di Godel, le vertigini poetico-esistenziali di Pound. Nel suo *Trattato d'armonia* Pound, lui, poeta, è capace di spiegare con geniale lucidità il problema della non verticalità dell'armonia – ogni accordo musicale è percepibile solo se persiste, anche per un istante, nel tempo. La musica si riconosce e stabilisce nel tempo le sue gerarchie: in passato si parlava di tonalità (qualcuno comodamente la pratica ancora oggi) oggi si dice polarizzazione, campi armonici... L'esperienza aiuta a maturare la necessità di una ricerca più profonda sul senso del lavoro artistico, e il rapporto fra "riempimento" della tela e completamento del gesto pittorico attraverso il segno trova ancora una volta un correlato musicale nel rapporto fra gesto esecutivo (il migliore possibile) e ricerca della *innere Stimme* schumanniana, la voce interiore che sta scritta sulla carta da musica ma che *può*

non essere eseguita. E proprio Griffa parla di una sua “... *volontà di passare da una imitazione della natura per linee esterne a una per linee interne*”. Nulla di casuale, dunque! Questa alternativa, dell’eseguibilità o meno (gli *oppure*, gli *ad libitum*, i ritornelli facoltativi...), e in genere tutte le variabili legate all’interpretazione di un testo musicale, mi fanno ricordare un altro aspetto peculiare della poetica di Giorgio Griffa, riassunto ancora una volta in un’osservazione ricorrente nei suoi scritti, dichiarazione di passività nei confronti della materia: “*Costruire un’opera d’arte con segni che appartengono alla mano di tutti*”. Umanissima, intima lettura della deleuziana deterritorializzazione, che, confesso, provoca turbamento al mio *ego* musicale. Inquietante tensione verso l’anonimato artistico, inclinazione sottile verso il *cupio dissolvi*. Condivido altresì con Griffa la necessità di sfatare l’idea ancora una volta romantica secondo cui l’artista/musicista debba necessariamente sentirsi depositario della verità (che è poi, declinata al singolare, nient’altro è che una specifica forma di saggezza) e non pretendere di imporre questa verità agli altri; insomma, una dimensione squisitamente laica. Anche in questo senso forse si può leggere la non necessità di un supporto alla tela, metafora-metonymia di quella pretesa di una imposizione.

Ma ecco all’improvviso, e per contrasto apparire all’orizzonte un nuovo argomento, quasi a voler riscattare i diritti di paternità, di *autoralità* sull’opera: è il lavoro dell’artista, il lavoro quotidiano, così simile a quello, assai più artigianale di quanto i non addetti ai lavori possano immaginare, del musicista, esecutore o compositore che sia. Il lavoro, per esempio sui materiali, come l’uso dei colori ad acqua – “*che mi avvicina alla tradizione mediterranea*” - e che consente il processo dello *sposalizio* fra i materiali. E, in musica, che cosa è questo *sposalizio* se non il cosiddetto “*impasto di colori*”, *sic et simpliciter* definito nei manuali di strumentazione e orchestrazione; va senza dire, espressione desunta quasi naturalisticamente dalla pratica della pittura! E l’idea che questo *sposalizio*, ovvero l’assorbimento di un colore nell’altro, avvenga sulla tela, per conto suo “... *assistevo* – dice Griffa – *come spettatore attento e partecipe a una azione che non facevo io*”. E’ un po’ come il compositore che, quando non esecutore di se stesso, si affida al *suo* interprete: il compositore ascoltatore/spettatore del suo stesso lavoro. Ancora una volta, il misterioso ceder le armi dell’autore, fiducioso nei confronti dell’autogenesi dell’opera. Durante una recente conversazione, Giorgio mi parlava di “*intelligenza della materia*”: di nuovo un’espressione felice e veritiera, rinnovabile in molti casi artistici, e felicissima anche nella composizione musicale. Aggiungerei: generosa capacità della materia di accumulare informazioni, vettorialità... Generosa, perché in grado di assorbire, metabolizzandole, persino scorie, ovvero tensioni, sofferenza, trasducendo ri-creativamente pulsioni decostruttive/distruttive.

Altro aspetto affascinante è quello numerologico. E, inevitabilmente, ancora un forte rimando musicale. Numero più Griffa uguale sezione aurea. *Ars combinatoria* per eccellenza, la musica non prescinde dal ricorso al numero, alla serie di Fibonacci, alla sezione aurea, sia nell’analisi dei presupposti fisico-acustici che nei procedimenti compositivi. Il numero è strutturalmente inerente il fare musicale. E anche qui non mancano allusioni a un coté esoterico: non è forse l’irrazionalità del numero misura del suo fascino? Certamente l’espressione matematica all’interno della quale si iscrive la sezione aurea, e quel “*numero che non finisce mai*” stimolano la mente pensante dell’artista, del musicista, alimentandone l’ambizioso sforzo deterministico di acchiapparne la noce, il succo della sua precisione peculiare. D’altro canto questa precisione, non esistendo per via della caratteristica irrazionale del numero, trasforma lo sforzo ambizioso in progetto utopico, con tutte le derive e le conseguenze che ciò determina. (1,618033... confesso,

caro Giorgio, di “vellicarlo” io stesso nel mio comporre, usandolo, sia ben chiaro (!) solo come il falegname usa uno dei suoi tanti attrezzi...)

Senza dire poi del “caso Bartok”:: Il musicologo Erno” Lendvai analizza la musica di Bela Bartok individuando nella sezione aurea la chiave di lettura dell’organizzazione formale del suo approccio alla composizione (proporzioni nel numero di misure, rapporti intervallari, etc.). Eppure, e il fatto è curioso e significativo, non risulta – non solo dagli scritti ma anche da testimonianze di prima mano - che Bartok abbia mai fatto cenno e tantomeno utilizzato la sezione aurea nel suo approccio alla composizione. Questo è quanto. Dunque può esser legittimo dedurre che, almeno nel caso di Bartok, l’evidenza formale, diremmo la *fenomenologia musicale* della sezione aurea – giacché, grazie agli studi di Lendvai tale risulta - persista come retaggio se non genetico, perlomeno culturale piuttosto che come riflessione progettuale o speculazione teorica.

“Io non rappresento nulla; io dipingo. Affermazione che avvicina Griffa alla Poétique Musicale di Stravinskij (La musica è per sua natura inadatta a esprimere alcunché...) Ancora una volta la fertile ambiguità del rapporto con il segno in quanto veicolo, o meno, di senso.

Essendo profondamente convinto che la poetica e l’operare artistico di Giorgio Griffa abbiano molto da condividere con l’universo musicale, sono perciò particolarmente lieto che la Galleria 2000&Novecento abbia pensato di offrire alla mia musica l’occasione di associarla all’arte sua, e di farlo concretamente, attraverso la sua naturale “consumazione”, l’esecuzione dal vivo. E, sottile omaggio al recupero della memoria come valore aggiunto all’opera, che segna negli anni la produzione di Griffa, si è pensato di accostare al mio *Swallows* - qui presentato per la prima volta nell’interezza dei suoi numeri per clarinetto (sei più il secondo *bissato*) uniti ai due per corno di bassetto – una presenza storica del clarinetto novecentesco con i *Tre pezzi* di Igor Stravinskij – non a caso - , gigante del secolo passato la cui poetica senza il concetto di memoria non potrebbe neppure esistere, giungendo “per li rami” fino alla matrice stessa della memoria musicale, attraverso una rilettura “timbrica” del timbricamente asessuato *Adagio* mozartiano per *Glasharmonika*, l’antica armonica a bicchieri. Ma Mozart aleggia negli accordi del Minuetto K 355, tradotti in “multifonici” per il corno di bassetto del brano finale di *Swallows*. Come a voler chiudere il cerchio, modernità e tradizione provano ancora una volta a ritrovarsi alimentandosi, gratificandosi reciprocamente, riaccendendo quel cortocircuito che nasce ogni volta dal contatto ri-creativo fra mistero e conoscenza.

Come – mi auguro – piacerebbe a Giorgio: “...un passo più in là del far di conto, così come la pittura è un passo più in là del disegno di una mela”

Luigi Abbate