

RENZO CRESTI

MUSICA PRESENTE

TENDENZE
E COMPOSITORI DI OGGI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Musica presente non significa solo musica del tempo corrente ma anche musica consapevole e testimone del proprio tempo. Chi sono i compositori e cosa scrivono? Essi si situano nel cono d'ombra della visibilità della cultura *pop*, anche se molti di loro intrecciano un dialogo con il *mainstream*, con la musica da film, radiofonica e documentaristica che sono diventate sempre più importanti, con l'elettronica che permea ogni più piccolo angolo, con la musica psichedelica e col *progressive*, col jazz, al quale, in questo libro ricco di informazioni, sono dedicate molte pagine, segnalando i musicisti che si sono messi in evidenza. Una riflessione è riservata anche al *rock* sperimentale.

Con quale metodologia si affrontano le musiche di oggi? Si esaminano i nuovi concetti di musica inclusiva, di area stilistica, di Ipermoderno e di ermeneutica musicale. L'Autore riflette su cosa può significare fare ricerca dopo le avanguardie e sulla rivalutazione dell'ascolto, sul pubblico e sul neo-romanticismo, facendo spesso ricorso alla stessa voce dei compositori, con le loro testimonianze dirette e di prima mano.

Vengono presi in esame quasi duemila compositori; ad alcuni vengono riservate approfondite pagine critiche, ad altri un apparato di agili schede che ne mettono in risalto le caratteristiche tecniche ed espressive oppure vengono citati per segnalarne la presenza nei vari contesti culturali. Ne escono figure assai diverse che vanno a costituire, nel loro insieme, l'intreccio dei protagonisti di ciò che viene definita *Musica presente*, formando un mondo variegato, dove ognuno percorre strade differenti. Il libro affronta la difficoltà del comporre da più punti di vista. Anche se non sembra, la mappatura degli orientamenti estetici, poetici, politici e squisitamente musicali è considerevolmente affollata e movimentata, fertile e spesso di alta qualità.

Il libro è formato da un lungo saggio introduttivo che racconta una storia ancora in atto. Seguono tre capitoli che analizzano altrettante generazioni di musicisti, quella nata negli anni Cinquanta, quella successiva dei nati negli anni Sessanta e quella dei nati negli anni Settanta e oltre. Per ogni decennio si susseguono i compositori in ordine cronologico, intercalati da continue riflessioni sui testi poetici e musicali e sui contesti culturali e sociali.

Ne scaturisce una mappatura aggiornata e viva, vista da più prospettive, dove le difficoltà vengono sciolte in un linguaggio preciso, ma che non perde mai di vista la comunicazione, realizzando un'affascinante esposizione che rende possibile l'impossibile ossia conoscere il mondo della composizione che, dopo questo studio-resoconto, diventa uno scrigno aperto di tesori. Unico libro del suo genere che, abbinato a *Ragioni e sentimenti* (anch'esso edito della LIM, in seconda edizione 2017), va a completare un approfondito racconto della musica dall'inizio del Novecento all'inizio del Duemila, con rigore e partecipazione affettiva.

€ 45 9 788855 430012 >



NICOLA CISTERNINO O DEGLI ARCHETIPI (p. 269-278)

Se l'omologazione è il pericolo maggiore di questi ultimi decenni, nella quale molti artisti, spesso inconsapevolmente, vengono risucchiati, quella di Cisternino (1957)¹ è una strada che evita del tutto l'uniformarsi al livellamento culturale in atto, è una strada davvero personalissima, che va ben al di là degli insegnamenti pittografici² appresi dal suo maestro Sylvano Bussotti e da alcune influenze di Scelsi e di Nono, dei quali è studioso appassionato. Le pittografie di Cisternino sono state battezzate *Graffiti Sonori*³ e ne esprimono il personale universo grafo-sonoro, graffiti che vengono esposti e devono essere suonati: sono oggetti particolarissimi, esperenziali e spirituali, sono disegni e colori

¹ «Il mio percorso creativo (compositivo nel senso più tradizionale del suono ma anche immaginifico, nel senso della sua manifestazione visuale attraverso opere visive e installazioni sonore) si è sempre più espanso - nel suo letterale senso astrofisico di *universo* in espansione - sulla sua radice originaria di suono e immagine (dalla partitura musicale come emancipazione della notazione tradizionale alla scrittura nei *Graffiti Sonori* degli anni Ottanta) verso un *multiverso* immaginale che con il tempo si potrebbe riconoscere sempre più nelle dinamiche psichiche di quell'*immaginazione attiva* junghiana piuttosto che in quella della diretta e lineare relazione di senso tra *suono* (come ascolto suono immaginato) - *segno* (come rappresentazione nello spazio della partitura) - fenomeno (esecuzione interpretazione nello spazio-tempo percepito). Nella cornice della referenza junghiana questa espansione dall'universo al *multiverso* potrebbe essere in qualche modo vista come quel processo di congiunzione mistica tra le polarità di esterno e interno alla ricerca di quell'unità perduta delle profondità archetipiche che emergono all'*eidòs*, idee-immagini ma anche suoni che si strutturano, nell'azione creativa, in *logos* vivente, processo formante (la *bildung* come assunzione della forma organica del pensiero goethiano) del senso ma anche alimento continuo della mente e della coscienza» (testimonianza).

² Partiture grafiche ne sono state scritte parecchie da Stockhausen a Cage, ai cageani (come Cardew) e al Fluxus, da Kagel e alla musica d'azione ai grafismi orientaleggianti (Ichiyanagi, Paik), ai modelli stocastici di Xenakis (Cisternino ha composto due opere tra il 1997 e il 1999 negli Ateliers UPIC ideati dal compositore franco-greco); in Italia sono ricorsi a grafie anomale Maderna, Donatoni, il Gruppo romano di Nuova Consonanza (Guaccero) e, soprattutto, Bussotti. Ma il grafismo di Cisternino si rifà alle tradizioni sapienziali, in cui la tradizione orale era lingua universale e l'uomo poteva comunicare con tutte le creature, mettendosi in contatto con le energie sottili immanenti al mondo naturale. Secondo tali tradizioni nel passaggio dall'oralità alla scrittura la musica si pietrifica.

³ I *Graffiti Sonori* sono delle particolari forme di scritture musicali che Cisternino ideò nel 1980, con i quali si sperimentano nuove relazioni tra il segno grafico e il suono nella partitura musicale. I primi *Graffiti sonori* mettono in opera una scrittura sismografica che ricorre a una simbologia primitiva e cosmogonica, in grado di eliminare l'abisso ontologico fra *natura naturans* e *natura naturata*. Cisternino s'incammina alla ricerca di nuovi modi di rappresentazione del Tempo, un tempo che sia Aión e non Kronos, qualitativo e non quantitativo. Spesso Cisternino ricorre alle percussioni, proprio perché legate all'emissione del suono primordiale (Nada), origine dei ritmi ciclici dell'universo: è una 'musicalchemica' che ha nell'Uovo il suo simbolo centrale che compare quasi sempre nei *Graffiti* e che rimanda alla concezione cosmica. Anche il numero 8 è un simbolo numerico importante, perché rinvia ad arcaiche letture del mondo e dell'universo. Ideati come nuovi modelli di rappresentazione del suono, i *Graffiti Sonori* sono stati utilizzati per realizzare opere di carattere visuale e sonoro su grandi dimensioni, esposti ed eseguiti in vari festival e rassegne di musica e di arte contemporanee negli anni Ottanta e Novanta, sono stati pubblicati per la prima volta nel 1986 sul n. 90 della rivista «Alfabeta». Nel 1985 i *Graffiti Sonori* vengono adottati per la prima volta da Cisternino per realizzare la composizione *Andros-Gynee Insolito canto per solo e meccano per Sistema XML20 Polyphemus e percussioni* (1986), nell'ambito di una collaborazione con l'ingegnere Mauro Brescia, ideatore di un nuovo strumento opto-elettronico prototipo da lui brevettato, il Sistema XML20 Polyhemus, dotato di un sofisticato sensore ottico-lineare di immagini in tecnologia CCD (analogo a quello utilizzato dalla sonda Giotto lanciata verso la cometa Halley nel 1985) grazie al quale la lettura ottica dei *Graffiti Sonori* viene convertita in tempo reale in suoni. Cfr. il libro NICOLA CISTERNINO, *Graffiti sonori*, con cd annesso, Luna Editore, La Spezia 1997, nel quale vengono eseguite le musiche *Andros-Gynee* (1986), *Exotic song* (1987), *Kairoi* (1991) e *Xöömij* (1997), libro nel quale vi è una lunga intervista a Cisternino di Renzo Cresti, scritti di Sylvano Bussotti, Silvano Onda, Marco Maria Tosolini, Pierre Albert Castanet, Luca Peresson e dello stesso Cisternino. Cfr. anche NICOLA CISTERNINO, *Les frontières possible de l'écriture musicale contemporaine*, in «*Les Cahiers du CREM*», nn. 8-9, Rouen 1988.

che si devono ascoltare con la vista, il che non è un gioco di parole ma lo sguardo deve sposarsi con l'ascolto e rimandano al tutto dell'uomo e non a sue parti: «Sono Vie» - con la maiuscola dice Cisternino – «Tutte le forme artistiche ed espressive sono dei tracciati, grazie ai quali l'uomo trascende la sua esistenza per coltivare la conoscenza. [...] Nel mio cammino sulla Via del suono, sono soprattutto le forme che si svelano attraverso lo sguardo i linguaggi con i quali mi confronto continuamente»,⁴ le forme grafiche rappresentano il visibile mentre il suono l'invisibile, vi è una connessione fra l'esperienza dell'occhio e quella dell'orecchio, le quali si collegano alla percezione interiore. Il sistema delle impronte segniche e dei colori, la cesellatura delle trame visive, i volumi densi o rarefatti, i rilievi e la direzionalità, il gesto-movimento, lo spazio sospeso non rimandano solo a un progetto ma a una fase rituale, all'uovo filosofico, al numero 8, sono orme di sapienze arcaiche, tracce di simbologie alchemiche, non a caso la musica di Cisternino è stata battezzata Musicalchemica, basata sul segno mobile e globale, sul tempo aiònico, sul suono-Klang.⁵

Del proverbiale dilemma che sempre s'è chiesto: «prima la Musica, dopo le parole» sembra qui avvenuto il trapasso «prima la Pittura, dopo la Musica»; né il punto di domanda apparirà più tanto necessario, quando il manifestarsi polimorfo della duplice espressione avviene nell'ambito della mostra d'arte. Pubblichiamo musica disegnata, o disegni sonori, trent'anni addietro, e vasto è il panorama delle pittografie musicali. La questione non somma, in effetti, due – oppure più numerose – discipline espressive; piuttosto ne denuncia l'equivalenza e ne restituisce al regno primigenio la somma di significati, per così dire, alfabetici, che da tempo memorabile dimostra inseparabili visivo e sonoro. Più che somma, in definitiva, si dovrebbe dire simbiosi. E qui la mano allinea e traccia con sottigliezza policroma ed uguale vibrazione del timbro, vertiginose precisioni dell'idea. Tanto da far affiorare dai primordi quel concetto di graffiti che in primo luogo ed immediatamente costituisce linguaggio. Dove l'intreccio vertiginoso e virtuosistico delle infinite chiavi di lettura raggiunge una naturalezza del tracciato disarmante, atemporale, perenne.⁶

L'originalità del pensiero, del tratto e del suono non sono affatto ricercati, raffinati o sofisticati, anzi, si presentano con naturalezza e profonda partecipazione, in fondo, un'originalità ricercata è una contraddizione in termini, non può avere a che fare con l'origine, con la nascita di un pensiero che è legata all'attesa, al momento iniziale del gesto e alla genesi del suono. In Cisternino la sospensione del tempo/spazio ordinario è legata a una intrinseca aspettativa del gesto giusto, quello che apre prospettive universali, che collega l'uomo al mondo dei suoni, al loro mondo, che sta prima del nostro e dal quale sono evocati, in un respiro cosmico.

⁴ NICOLA CISTERNINO, *Autoanalisi*, in Renzo Cresti, *I linguaggi delle arti e della musica*, Il Molo, Massarosa 2007, pag. 133, prosegue Cisternino: «Non riesco a comporre suono e/o a impastare materie se non mi è strettamente necessario, se non si manifesta alle mie orecchie-occhi, che si rivela a me stesso», (pag. 136).

⁵ A proposito di *Fraseggio* dai *Tre ideoframmenti* “piccolo carteggio per solo violoncello con pedale distorsore”, STEFANO LOMBARDI VALLUARI, nelle *Note di copertina* del cd edito da La bottega discantica 2010 scrive: «Data la genealogia artistica di Cisternino, è lecito affermare che dalla sordina scelsiana discenda la sua applicazione del pedale distorsore al violoncello. A Cisternino basta tale elementare, nondimeno efficace, deformazione timbrica, per soddisfare la sua esigenza di degustazione sonora immediata. Egli gode del suono in quanto tale, al di qua di ogni sorta di elaborazione. Formalmente procede in modo alquanto frammentario, se non disordinato, ma in fin dei conti ciò risulta funzionale all'acquisizione di una consapevolezza fondamentale, che il semplice dispiegamento del nudo materiale vale – per caratteristiche irriducibili del suono stesso: una eccedente ricchezza percettiva, una vitalità soggiogante – a cagionare un momento radicale di spalancamento della coscienza». Unico appunto è che il verbo godere non pare adatto al suono di Cisternino, il quale più che compiacersi del suono si fa possedere e rimira l'intelligenza stessa del suono secondo l'insegnamento varésiano.

⁶ SYLVANO BUSSOTTI, Presentazione manoscritta alla prima esposizione dei *Graffiti Sonori*, in «Alfabeta» n. 90, Milano 1986. Cfr. www.renzocresti.com sito che riporta alcuni scritti di Cisternino e il catalogo delle opere.

I suoi meta-progetti vivono nell'esercizio dell'attesa,⁷ inserito all'interno di una concezione del tempo circolare, che si ascolta in brani quali *Kairoi* (1991), per grande gong e tam tam; *Awithlaknannai* (1992), per quattro percussionisti e luogo amplificato; *Oyoini* (1992), per arpa; *Sama* (1993), per fisarmonica e in molti altri. L'attesa non si risolve subito in scrittura o disegno o colore ma vi è un passaggio attraverso l'oralità, la sua mobilità o instabilità che si trasmette alla scrittura. Per Cisternino vi è una netta distinzione fra suono e nota, quest'ultima è un mero abito che non è in grado di avvicinare quella cosmologia a cui il suono tende, anzi, da cui il suono deriva e alla quale aspira a tornare. Le discipline esoteriche, soprattutto quelle alchemiche, sul piano delle proiezioni simboliche, aiutano il maestro e interpretare le proprie esperienze col suono.

Il mio personale esercizio con il suono non si riconosce nella pratica artigianale delle ore di lavoro passate con costanza a scrivere musica. Il mio esercizio vive nell'attesa. [...] Una sorta di ricerca del tempo giusto o del *Kairos*, cioè degli aspetti qualitativi del tempo, un recupero del tempo circolare, aiönico. [...] Sono gli insegnamenti delle discipline alchemiche che aiutano, sul piano delle proiezioni simboliche, a leggere e a vivere le proprie esperienze di vita e con il suono. [...] La scrittura si riappropria di referenze simboliche utili a una riscoperta del suono interiore, fortemente oralizzato. [...] Reintrodurre con un peso adeguato l'oralità. [...] La bellezza è tutto ciò che ci trasforma, rappresenta attimi privilegiati dell'esistenza, in cui la necessità della trasformazione si identifica in un suono, una voce un paesaggio.⁸

Mettendo a frutto le esperienze dei *Graffiti sonori* e delle *Preghiere*,⁹ ultime fra queste le *Porte Regali* preghiere iconiche dedicate a Florenskij, Cisternino si sposta ancor più sul lato

⁷ «La chiave di volta che rappresenta l'emersione o il passaggio di stato dell'idea iniziale alla sua messa in forma, resta sempre l'individuazione che spesso si rappresenta come una sorta di rivelazione, della forma o dell'eidos-immagine dal quale il colore timbrico-nucleare prende vita. Quando accade, allora si delinea una sorta di modello di rappresentazione scritturale coerente e diretto di quel nucleo sonoro, nel caso di una partitura, e di una forma-immagine nel caso di creazione spazio-visiva sia essa installazione o opera su superficie. Persiste il metodo, forse sempre più affinato e dilatato nel tempo, al di là ormai di qualsiasi ansia di prestazione, essendo la mia ricerca ormai sempre più intima e solitaria, al di fuori da qualsiasi circuito di committenza e dunque di pressione più o meno esterna. Mi sembra sempre più vicina l'espressione leonardesca da lui riferita alla sua opera pittorica ma che per me vale anche per la composizione, di 'Discorso mentale' in cui i nuclei di pensiero sembrano accedere a stadi ancora più sotterranei o profondi che riguardano la mente in quanto connessione profonda fra idee, forme e senso, profondamente coerenti fra loro in un modello pienamente sistemico-relazionale energetico. Per questo, assieme agli studi su Leonardo, *in primis* quelli di Fritjof Capra (*La scienza Universale* e *L'anima di Leonardo*) assieme ai fondamentali studi di Carlo Pedretti grazie al quale ho avuto una vera e propria direi iniziazione alla comprensione della *scientia* di Leonardo, in questi ultimi anni il mio orizzonte creativo si sviluppa su una consapevolezza quantistica, in quanto agisce per modelli relazionali in cui il lavoro interiore alchemicamente si trasfigura in un processo verso l'esterno, come prefigurazione del mondo (dei suoni, delle immagini e delle attività creative relazionali umane) attraverso l'ascolto e lo sguardo. Sempre più gli altri *pensari* del suono e delle immagini, l'ascoltato e il guardato, si identificano con il nostro modo di ascoltare e il nostro guardare che lo fanno il mondo, e *in primis* dentro l'umano, come rappresentazioni connettive di un agire continuo del pensiero dall'interno verso l'esterno e viceversa fino, forse, nell'opera a fondersi totalmente» (testimonianza).

⁸ NICOLA CISTERNINO, *Autoanalisi*, in *Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei*, cit., vol. I, pp. 95, 96, 97.

⁹ Le *Preghiere* sembrano rendere i colori dei vari Buddha: quello di diamante, d'oro, di rubino, di smeraldo, d'arcobaleno. "Se il suono naturale della realtà rimbomberà come mille draghi, possa esso diventare suono del Dharma del mahayana!" Dice il Mandala interiore delle divinità feroci. La nuda visione è l'intuizione liberata che ha luogo quando la ragione viene sospesa, compito dell'artista, come dell'uomo, è quello di spogliarsi di tutti i condizionamenti e abbandonarsi alla naturale tranquillità; mansione dell'artista è quello di crearsi una mente vuota. Cfr. Renzo Cresti, *L'arte innocente*, con *Cdrom*, Rugginenti, Milano 2004.

misterico-alchemico realizzando degli *unicum* apparentabili all'arte povera che riduce l'apparato concettuale a un simbolismo fatto di archetipi.*** È quella di Cisternino un'ecologia sonora che mette in relazione strumenti che affondano le loro radici negli albori della musica, come idiofoni, membranofoni e aerofoni, con apparecchiature elettroacustiche che riducono la musica a puro suono, elemento primordiale, comunicando sentimenti e ragioni ancestrali, paniche, silvestri, oniriche, mistiche. Certe esperienze di Varèse paiono il punto di riferimento, ma la *poiesis* artistica di Cisternino è a-intenzionale, si pone a metà strada fra *habitat* antropologico e *choc* creativo, fra cultura ed evento gratuito e ineffabile. Una poetica di questo tipo porta ad accondiscendere a impulsi a-razionali, che, per loro natura, non possono garantire la qualità tecnica dell'opera, infatti, i risultati musicali non sono pienamente controllabili, per cui, come nelle opere sperimentali di tipo aleatorio, la messa fra parentesi della costruzione tecnico-formale fa sì che la qualità della musica possa risentirne, sopravanzata dalle intenzioni simboliche, per questo Cisternino deve affidarsi a interpreti sicuri e motivati; è un caso simile a quello di Scelsi¹⁰ ma anche a Nono o a quello dei surrealisti o dei metafisici ossia che l'abbandonarsi al flusso di coscienza o ai suoni universali sia un atteggiamento speculativo (concettuale e/o viscerale) che non risponde ai canoni del pensare e fare musica occidentale.

Le prime *Preghiere* nascono come *Preghiere Tibetane* alla fine degli anni Novanta e sono ispirate al *Bar do t'os sgrol* - noto come *Il libro tibetano dei morti* - il celebre libro sapienziale della cosmogonia tibetana che viene letto nell'orecchio del defunto dal lama per aiutarlo a riconoscere le 'apparizioni' che lo spirito 'errante' incontrerà in questa sua condizione di passaggio, apparizioni o - per meglio dire - visioni piene di luce e di colori particolarmente vive e trasparenti, vere e proprie *tentazioni* di richiamo all'esistenza terrena. Queste visioni ordinate su un ciclo di 13 giornate sono riconducibili a due forme di divinità: le Deità Placate e le Deità Terrifiche per cui nacquero le *Preghiere del giorno* (su fondo bianco) e le *Preghiere della notte* (su fondo nero), ci sono le *Preghiere per l'occhio* (opere realizzate con vari materiali quali carte, sabbie, garze ecc.) e le *Preghiere per l'orecchio* (le partiture per vari organici strumentali) ispirate tutte comunque a quelle particolari condizioni di rarefazione dell'aria che fanno dell'altopiano tibetano un *habitat* unico sul pianeta per la percezione dei suoni e dei colori) e che parlano, siano esse opere visive che sonore, in forma mantrica attraverso diversi orifizi allo spirito. Fondamentale fu la lettura di un testo degli anni quaranta di Lama Govinda, una singolare figura di lama di origini occidentali da cui presi il nome per il mio quartetto *La via delle nuvole bianche* del 2000 per archi 'preparati' e strumenti rituali tibetani (campanelli e piccolo gong). Relativamente ai quattro archi in realtà il loro utilizzo è poco quartettistico nel senso tradizionale poiché ogni strumento non è altro che l'espansione dell'altro e, grazie alla 'preparazione' e alla particolare accordatura degli strumenti le sonorità interamente acustiche vengono del tutto trasfigurate, come se ascoltate da un orecchio posto a quelle altitudini. Come per le vere preghiere tibetane, le preghiere rotanti e quelle scritte sulle sete dei cinque colori indicate nel *Libro tibetano dei morti*, il principio che muove il suono è la vibrazione e la trasparenza. La vibrazione in quanto soffio vitale e generativo, respiro profondo alla base della nostra esperienza percettiva e sensibile, soglia sottile o in-visibile - e dunque silente - che permette il trapasso da una condizione di diretto 'controllo' a una più diretta esperienza di vissuto, non solo di carattere sonoro. La trasparenza è la condizione necessaria per una visione piena, rotonda, penetrabile, avvolgente... numinosa.¹¹ (testimonianza).

¹⁰ Cisternino è un autorevole e appassionato studioso di Scelsi, sulla figura del quale ha curato, insieme a Pierre Albert Castanet, il libro *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, Luna Editore, La Spezia 1993, seconda ed. 2001. Numerosi sono gli scritti di Cisternino, su Scelsi, Nono, su alcune problematiche relative alla contemporaneità e sul suo lavoro.

¹¹ «Il concetto di *numinoso* mi sembra particolarmente vicino alla visione delle *Preghiere*, in quanto coniazione di un *habitat psichico* oltre che mistico (nel senso di *mystum*) che esprime nella sua coniazione originale di Rudolf Otto

Il riferimento alla vita interna del suono e al timbro quale elemento trainante questa tipologia di musica, ha sempre rapporti con simbologie sacre, rituali, allegoriche, che conducono l'ascolto verso l'incondizionato della trascendenza. In Cisternino, come nelle arcaiche civiltà, la pronuncia di determinati suoni evoca entità spirituali e l'invocazione richiede la predisposizione al silenzio; come l'asceta, nel silenzio il musicista cattura i suoni e li eleva a uno stato universale, in una simpatia col trascendente, in cui il suono/pneuma si rivela, appoggiandosi ad archetipi per esprimere tutta la sua pienezza cosmica. Il suono di Cisternino vuol soggiornare in quel *quid*, indefinibile a parole, che precede ogni formazione materialistica, vuole abitare il ventre delle cose, gli *universalia ante rem* (direbbe Schopenhauer), vuol dimorare in un tempo/spazio primigenio che oltrepassa l'uomo e non ha mai fine, è il tempo spazializzato delle *Preghiere*.¹²

Il testo di Cisternino non è solo ricerca di un'originalità è soprattutto un oggetto che ha un'essenza psichica e che si apre, come un vaso, a raccogliere l'energia del gesto che lo animerà e gli donerà il suono. I testi di Cisternino sono una sorta di *silhouette*, nel senso di Michaux, tracce dell'uomo, forme e figure che tendono al ritmo dell'universo, trame non significative, fuggitive, indefinite, aperte, rapide, dove l'essere umano viene superato, per vibrare in sintonia con i corpi celesti. Sono opere di viva spontaneità, essenziali, dove la corporeità viene sublimata. Si veda/ascolti una delle sue prime composizioni modulari del 1985-86 *Mono/plurimo*, 4 liriche per uno o più archi che possono essere eseguite singolarmente o per sovrapposizione, qui, come in altre composizioni, è il concetto di gioco a interessare Cisternino, gioco inteso come sfera primigenia, come alchimia sonora nel senso del 'gioco delle perle di vetro' di Hesse, ma anche le più recenti composizioni *Iride o del Settimo Raggio* 7 fogli aperti per strumenti 'a colori' (2009) e *Figura d'intervallo* per quartetto di violoncelli (in accordatura aurea), strumenti rituali e live electronics (2015).

I tempi di passato/presente/futuro costituiscono un'unità spaziale: "abbandona l'esperienza del passato, evita di seguire i progetti futuri, non ancorarti al presente, rimani nell'esperienza dello spazio". Per restare nella consapevolezza dello spazio, Cisternino utilizza dei neumi, come gli aggregati del sanscrito *skandha*, che non possiedono una forma fissa e hanno una coerenza piuttosto labile, sono dei gruppi segnici che hanno un valore principalmente euristico. Per cui il grafismo di Cisternino è assai diverso da quello di altre esperienze, impostate sul rapporto segno-gesto-suono di tipo para-teatrale.

Essendo legato alla cosmogonia e alla ritualità, come per tutte le tradizioni orali, anche la musica di Cisternino si basa su delle formule che devono far risuonare un frammento di verità nel brusio interiore, devono cogliere il legame tra segno e idea, ancorandosi a un'essenza sovrasignificante. Una gestualità, ritualità arcaica mescolata a tecniche esecutive innovative, un felice uso di strumenti e apparecchiature elettroniche si fondono in un linguaggio personale,

ripresa ampiamente da Jung, qualcosa di inesprimibile, misterioso, maestoso e terrificante al tempo stesso, qualcosa di trascendente che può essere riconducibile solo ad energie superiori e divine per la quali il suono ma anche la visione è gesto creativo, devozionale e sacrificale (scelsiano e tarkovskijano)» (testimonianza).

¹² NICOLA CISTERNINO, *Autoanalisi*, in *Autoanalisi dei Compositori Italiani Contemporanei*, cit., pp. 165, 166: «Il suono quale vibrazione o movimento. [...] Lo spazio in quanto spazializzazione del tempo. L'Universo in quanto sistema dinamico instabile regolato da un non-equilibrio. [...] Il non-equilibrio come ordine e non il contrario. E riguardo allo spazio, in quanto manifestazione immanente della progettualità sonora, buona parte delle mie ricerche e della mia produzione, sono partite e si fondano sulla scrittura. Attraverso il gesto grafo-sonoro si svelano – non solo sul piano progettuale – livelli arcaici del pensiero e dell'azione musicale, gli archetipi del tempo e dello spazio e sono i principi vitali a regolare il Gioco. [...] Si svela in tal modo quella dimensione sacrale dell'evento sonoro che domina tutta l'immanenza del suono in quanto *Klang* o suono primigenio».

attraverso una curiosità che si traduce in un continuo interrogarsi e, quindi, una continua ricerca sonora.

Il nucleo centrale delle scelte di carattere strettamente tecnico-poetico sta nella individuazione, in termini di pre-ascolto interiore, del suono-matrice della composizione. Normalmente, partendo da numerosi segnali e sollecitazioni generati da ricerche, letture, visioni di fonti più svariate, nella mente e nel cuore di Cisternino si condensa una sorta di idea sonora fissa e globale che, con i suoi tempi, si manifesta sempre più in superficie, fino a quando, giunta a maturazione, sboccia in tempi molto stretti. La chiave del passaggio, dalla fase della gestazione e del pre-ascolto a quella della stesura della grafo-partitura, ha un suo momento centrale e fondamentale che è quello della pre-visione, della rappresentazione scritta, di-segnata, di quella sonorità pre-ascoltata; solo quando il pre-ascolto prende forma in questa sorta di pre-visione e si fa scrittura, è arrivato il tempo giusto affinché il suono si concretizzi (nelle poetiche del Seicento spesso si parla proprio della ricerca del “giusto”)¹³. Il vero atto compositivo sta proprio in questa connessione tra il pre-ascolto e la pre-visione, qualcosa che risuona interiormente e che si fa vedere: in fondo ogni suono, come ogni creazione, non chiede altro che essere come una creatura vivente, unica, irripetibile, fatta di vita propria, perfettamente riconoscibile proprio nella sua unicità, come lo può essere appunto ogni uomo, ma anche ogni animale, ogni vegetale o ogni foglia di un albero.

Relativamente alle tecniche, occorre specificare che sono soprattutto i processi (relazioni logiche, di compatibilità, di aggregazione o di dissociazione etc.) suggeriti dalla materia stessa pre-ascoltata a indirizzare i percorsi tecnici nella composizione. C'è dunque prima un processo d'identificazione del suono globale in pre-ascolto; in questa fase il principio primo è soprattutto decompositivo, cercando d'individuare le componenti costitutive della globalità sonora pre-ascoltata che ha una natura molteplice (psichica e proiettiva); nulla di scontato o di automatico, ma tutto in assoluta libertà. Si ottiene così una sorta di materia e una prima globale catalogazione dei piani utili alla ri-composizione per dare manifestazione, quando il percorso è riuscito, a quell'entità percepita su un piano sensibile. Lo stesso processo si realizza anche nei lavori visuali, come i *Graffiti Sonori*, ma ancor più con le *Pregchiere*, per le quali l'atto primario è l'individuazione e la creazione della materia stessa di cui è fatta la preghiera. Una materia che deve avere solo alcune caratteristiche fondamentali quali, innanzitutto, la leggerezza con possibilità di vibrazione e movimento nello spazio, ma anche (la trasparenza) della visione, una sorta di principio mantrico del suono riportato alla materia visuale. In queste modalità - che bisogna ricordare, non pre-esistono all'idea, ma sono l'idea stessa, ed appaiono o esistono solo allorché vengono a manifestarsi - l'idea di forma, come già in Varèse, è il risultato dei processi o dei percorsi e non il contrario.

Le forme del suono sono assolutamente evidenti quando si manifestano, ma altrettanto invisibili e mimetizzate prima della loro manifestazione. Fino a quel momento vivono attorno a noi, ci fanno da *habitat* (e dunque da spazio e tempo ma anche spazio/tempo), il passaggio sta nel riconoscimento, nella *rilevazione* del dato-principio. In un certo senso, lo stato di necessità che è la condizione primaria della creazione (composizione? de-composizione?) parte da questo riconoscimento, da questo incontro con l'altro da sé, uno svelamento di una condizione-realtà

¹³ GIACINTO SCELISI, *Il sogno 101* (a cura di Luciano Martinis e Alessandra Carlotta Pellegrini), Ed. Quodlibet 2010, p.5: «Per conto mio il punto è un altro: occorre soprattutto che la musica non produca confusione di suono. Vi sarebbe molto da dire su questo concetto di confusione e di ordine, o piuttosto del giusto suono. Questo non è affatto in relazione ad un qualsivoglia sistema tonale o atonale europeo, africano o asiatico, bensì all'essenza stessa del suono. È il suono ciò che conta, più che la sua organizzazione, la quale avviene e cambia secondo le epoche, i popoli e le latitudini e nell'ambito della stessa Europa. La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica. La musica evolve nel tempo. Il suono è atemporale. [...] ».

circostante fino ad allora muta, che non chiamava e verso la quale eravamo sordi e ciechi. E il richiamo, il segnale - o segno - è la vibrazione, non qualcosa di vagamente o banalmente emotivo, ma la chiara, epidermica rilevazione di un cambiamento di stato che porta ad una trasformazione nel suo valore mistico più profondo, (il risveglio).

Per Cisternino, la bellezza è tutto ciò che ci trasforma, tutto ciò che ci rende unici allorché in prossimità percettiva, spaziale o temporale, con qualcosa di animato o inanimato, viviamo il miracolo della trasformazione e del passaggio, del non essere più quelli dell'attimo prima. Può essere forse questa la categoria più efficace del tempo, o meglio dello spazio/tempo, di quella entità che ci permette di vivere un transito, un cambiamento di stato (percettivo, emotivo, sensibile...)¹⁴.

Di grande impatto e fascino le numerose installazioni, iniziando da quella intitolata *Ottosonante* (1992-1997), titolo che fa riferimento all'ottagono con cui è costruito Castel del Monte dell'Imperatore Federico II di Svevia, nel quale Cisternino ha realizzato fogli di 50X70, così ordinati per ambienti: Sala del mago del Tempo – Sala dell'Ordine – Sala del dubbio – Sala dell'esercizio – Sala dell'Uovo – sala dell'organo – Sala del *Magister Musicae* – Sala della biblioteca – Cortile, all'ombra di Castalia; il riferimento al *Magister Musicae* proviene dal *Gioco delle perle di vetro* di Herman Hesse, al quale Cisternino si è ispirato. Straordinaria esposizione, avvenuta nel 2005, è stata quella realizzata presso l'Abbaye Royale de Fontevraud a seguito di una residenza biennale dove sono state esposte le *Preghiere Tibetane*¹⁵ affiancate alla composizione *Mai la mia cella si muti in prigione* Preghiera-Installazione per 11 archi 'preparati' e strumenti rituali ispirata da David Maria Turolto, nel 2006 presso l'abbazia cistercense di Follina in Veneto e le *Grandi Preghiere Tibetane della pace* installate a Salvador de Bahia alle quali è seguita nel 2010 l'installazione HOMO presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, nell'ambito di una storica esposizione dedicata all'Uomo Vitruviano di Leonardo affiancata dalla composizione *Tempo Armonico* per flauto iperbasso (flauti), tuba, trombone, suoni intrauterini, voci d'aria e d'acque e live electronics ispirata al genio di Vinci e altre installazioni presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano e nei ruderi dell'abbazia di sant'Eustachio a Treviso.

Le installazioni le concepisco letteralmente come una sorta di un principio messo *in stallo o di pietrificazione* nel senso schneideriano del termine di *Incantus* (termine che nella lingua spagnola significa pietrificazione) stare dentro il canto, restare incantati nella messa in stallo di un principio creativo che attraverso oggetti (come il caso delle ciotole tibetane o come nel caso del Gopy-Yantra che utilizzo in tutte le

¹⁴ RENZO CRESTI, *L'arte innocente*, cit., pp. 219 e seg. Nel volume *L'arte innocente*, Pierluigi Basso, svolge questa riflessione (negativa a suo modo di vedere) sul significato simbolico «Che può essere sia sintomo della volontà di garantire un nucleo di senso inattaccabile dalla miopia estetica del pubblico, dal deficit di semantizzazione in cui può incorrere, sia porsi come il residuo di ciò che non è stato possibile esprimere attraverso i mezzi musicali». Luigi Verdi mette l'accento sulla «Gestualità, ritualità arcaica mescolata a tecniche esecutive innovative, un felice uso di strumenti e apparecchiature elettroniche si fondono in un linguaggio personale, dove un'antichità mitica e ancestrale si risolve in una rinnovata visione della modernità». Moreno Andreatta sottolinea che «Al di qua di ogni forma di notazione, che resta di fatto una convenzione culturale, vi è, secondo Cisternino, il suono inteso come ricettacolo di intelligenza che si corporifica». Paola Ciarlantini scrive che le composizioni di Cisternino sono «Metaprogetti che nascono dopo una gestazione di anni. [...] Le categorie estetiche più nette che emergono nella produzione di Cisternino sono: la curiosità, che si traduce in un continuo umano interrogarsi, e quindi, sul versante musicale, in sperimentazione e ricerca; l'apertura, che comporta in lui la rinuncia a un pensiero compositivo forte, cioè esclusivo; il suo interesse verso altre culture e, in generale, per la Diversità, accola come stimolo fecondo; il suo recupero della tradizione orale».

¹⁵ Cfr. Catalogo *Abbaye Royale de Fontevraud*, Padova 2005, all'interno un cd contenente *La Via delle nuvole bianche* (2002), *Morgana... il segreto del Tempo* (1992), *Ottosonante, ambiente 2* (1994), *Gargan Suite, l'isola sonante e il decreto della fate* (1990). Per le installazioni nel Veneto, AA. VV., *Caminantes*, Regione del Veneto, Grafiche Leone, Noventa Padovana 2006.

mie installazioni) materiali e soggetti, determinano la vita di uno spazio-luogo, normalmente ancestrale (come i Sassi di Matera o l'Abbaye Royale de Fontevraud) o di uno spazio sconsecrato come San Carpofo a Milano o anche di un museo come per le Gallerie dell'Accademia di Venezia. La messa in stallo è un autentico principio iconico-sonoro (le ciotole sono accordate e divengono strumenti da suonare anche da parte dei visitatori) che rende 'risonante' l'installazione e lo spazio che l'accoglie. In sostanza l'installazione come azione vivente di un principio che proprio nella sua messa in risonanza si porge all'umano (anche il visitatore occasionale) disponibile ad interagire con eventuali esecuzioni di musica scritta e conformata in partitura con interpreti professionali da concerto. Un'idea sistemica come complessità di un *multiverso ologrammatico* delle relazioni di possibile eventi che co-incidono nello stesso luogo spazio-temporale (dal principio molto semplice e naturale del gesto curioso ed epifanico del visitatore a quello progettato e composto della partitura) (testimonianza).

Concludiamo con l'azione sonora *Iikááh, De L'infinito Universo, Lamento ermetico per Giordano* (2000), concepita nell'anno dei 400 anni della morte di Giordano Bruno, è opera esemplare per la visionarietà, per le relazioni mentali, proiettive, profonde, archetipe; l'installazione prevede la Stanza del Fuoco, quella dell'Acqua e quella dell'Aria, luoghi aperti e polimorfi, spazi fisici che si rispecchiano in quelli mentali, dove la psiche richiama i moti originari di un concetto di *religio* e di sacralità su cui Cisternino non ha mai smesso di meditare.