

Stefano Catucci

«EINE EIGENE FREMDE WELT».
LE UTOPIE TERRESTRI DI KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Il 7 dicembre 2007, nel momento in cui pronunciavo questo intervento nella sala dell'Ateneo Veneto, la notizia della morte di Karlheinz Stockhausen, avvenuta due giorni prima, non era ancora stata annunciata. Avvertito per telefono, sul treno che da Venezia mi stava riportando a Roma, non ho potuto evitare la sensazione di avere scritto e letto una sorta di Requiem inconsapevole, così come non posso non avvertire il pericolo che questo testo possa essere letto, ora, come un omaggio celebrativo. Mesi prima avevo deciso di dedicare a Stockhausen il mio intervento al convegno Musica e Utopia sotto l'effetto dell'ascolto di Cosmic Pulses, tredicesima sezione di Klang, ciclo basato sulla successione delle ventiquattr'ore del giorno e rimasto fermo a quella composizione che l'autore presentò a Roma nel maggio del 2007. La musica di Stockhausen mi era sembrata allora più vitale che mai, un torrente in piena di energia combinato con il calcolo infinitesimale delle strutture musicali. Non dunque alla memoria di un grande compositore scomparso, ma a quel concerto e alla breve conversazione che ebbi con lui quel giorno preferisco che resti associato, ancora adesso, questo contributo.

1. Introducendo un suo concerto a Francoforte, nel 1991, Karlheinz Stockhausen parlò a lungo di bellezza, tema che siamo soliti considerare estraneo alle preoccupazioni di tutta l'arte del secondo Novecento e soprattutto lontano dagli orizzonti della musica contemporanea.¹ Non ha forse quella musica inseguito ideali di assoluto rigore strutturale, non amava definirsi radicale proprio perché votata a calcoli ingegneristici e a macchinari elettronici, senza nes-

¹ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Fremde Schönheit* (1991), in ID., *Texte zur Musik*, vol. 9, Kürten 1998, pp. 375-383.

sun riguardo per l'incanto del suono e dell'ascolto? L'opera e i pensieri di Stockhausen dimostrano il contrario e collocano la ricerca della bellezza in una dimensione al tempo stesso quotidiana e ideale, individuale e collettiva: una bellezza sorprendentemente classica nascosta in costruzioni sonore stranianti con la stessa cura e devozione con le quali si custodisce un segreto, un mistero.

Stockhausen aveva già insistito sull'importanza della bellezza agli inizi della sua carriera, poco dopo essere stato colpito da un brano di Olivier Messiaen – *Mode de valeurs et d'intensités* – dal confronto con il quale sarebbe nato il suo primo lavoro innovativo: *Kreuzspiel* (1951). La bellezza gli appariva allora come un sentimento diffuso, frequente, qualcosa che incontriamo nella natura e ogni volta che un'opera d'arte riesce a sorprenderci, a stimolare in noi il desiderio di frequentare altra bellezza o di produrne di nuova: precisamente quello che era accaduto a lui in seguito all'ascolto di Messiaen.² L'incontro con la bellezza, affermava riprendendo il filo nell'intervento francofortese del '91 – nel quadro di un convegno intitolato *Schönheit - eine Utopie?* –, è per gli uomini una necessità assoluta, la condizione che impedisce loro di sprofondare nell'abbruttimento e che permette di coltivare un pensiero.³ A una bellezza naturale siamo portati a prestare un contenuto spirituale, ma con una nota di impotenza, come se sentissimo che avremmo dovuto essere noi a produrla e tuttavia sapessimo che ciò è impossibile. Ma di fronte a una bellezza artistica quel contenuto si trasforma in un impulso creativo: poiché è stato possibile che altri uomini dessero vita a opere belle, dev'essere possibile anche per noi. Ed è non solo il sentimento del bello, ma più ancora il sentimento del bello artistico, a fondare negli uomini il senso di appartenenza a una comunità. Una comunità non divisa in nazioni, paesi, razze, ma affratellata proprio in una dimensione estetica. Il bello, allora, è un'utopia concreta. La musica non ne è l'unica depositaria. Tutte le arti che non conoscono la barriera delle differenze linguistiche con-

² Cfr. THOMAS MANFRED BRAUN, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Bosse 2004, pp. 101-108.

³ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Fremde Schönheit*, p. 381: «Die regelmäßige Begegnung mit Schönheit ist unbedingt notwendig, sonst verkommt der Mensch».

dividono quest'aspirazione cosmopolita: arti visive, mimica e danza sono, da questo punto di vista, sullo stesso piano della musica. Quest'ultima, però, gode di un privilegio diverso, tecnologico, soltanto in parte comune anche allo sviluppo delle arti visive nell'epoca delle immagini digitali. L'utopia cosmopolita di Stockhausen, della quale proveremo a seguire qualche traccia, si salda così a un'utopia tecnologica che prepara il salto verso un'utopia cosmologica.

2. È stato scritto spesso che Stockhausen abbia tentato di stabilire un ponte fra il passato e il futuro della musica, che accanto a uno Stockhausen eretico, demolitore delle tradizioni in nome della sperimentazione elettroacustica, vi sia stato uno Stockhausen a suo modo custode della classicità, in grado di ricongiungere l'ultramodernità alla lezione del contrappunto bachiano, a Mozart, a quel tipo di lavoro sul canto e sulla melodia sviluppato dal Beethoven del periodo di mezzo, quello che Stockhausen chiama il Beethoven «ingegnere» e «grande costruttore», distinguendolo così dall'ultimo, «che aveva solo il sogno di rivelare la molteplicità degli stili e delle maniere del comporre». ⁴ *Mantra*, composizione del 1970 per due pianoforti e modulatori ad anello, viene considerata in questa prospettiva come il segno più nitido del passaggio dal serialismo integrale di impronta weberniana a un nuovo lavoro sulla melodia, e dunque come il concreto testimone della coesistenza tra due forme di ispirazione storica in tensione fra loro: una più vicina, l'eredità immediata dei predecessori, l'altra più lontana nel tempo, patrimonio lasciato in dote dall'accumulo del sapere musicale.

Nessuna forma di storicizzazione, e tantomeno di storicismo, può tuttavia servire di aiuto per comprendere la musica di Stockhausen, così come non è d'aiuto distinguere fra una sua "prima" e una "seconda" maniera: se non altro, evitando di irrigidire simili partizioni manualistiche si può sfuggire a quel gioco di mascheramenti che Stockhausen pratica così volentieri, nei suoi scritti e nelle sue interviste, per confondere chiunque provi a mettersi sulle tracce di

⁴ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Roma-Bari 1985, p. 112.

un percorso evolutivo della sua opera.⁵ *Musik im Raum* non è per lui solo un'indicazione figlia delle possibilità tecniche di trasmissione del suono in un ambiente di ascolto, ma è soprattutto effetto di una convinzione profonda che tende a disinnescare la forza d'attrazione della storia: in una musica che trova nello spazio la sua posta in gioco fondamentale, il passato diventa una variazione del presente, una disponibilità sempre accessibile non lungo il filo cronologico e generazionale delle eredità, ma come stabile possibilità espressiva del presente. A consentire lo scambio con il passato non sono le misure della distanza storica, non sono le continuità o le discontinuità di una tradizione, ma la relazione di familiarità ed estraneità che coltiviamo con il mondo dei suoni. Una fuga, un basso albertino, un tema di sonata, rappresentano altrettante metamorfosi di quello spazio sonoro al quale possiamo attingere come se fosse una potenza infinitamente disponibile.

Nel modo in cui si è riferito a esempi storici più o meno lontani, d'altra parte, Stockhausen non ha mai avuto l'intento di definire una genealogia e una provenienza. Il suo interesse è stato semmai quello di esplorare le possibilità combinatorie dei suoni attingendo da epoche differenti, ma per guardare al presente, o se si preferisce per guardare alla dimensione senza tempo che per lui coincide con la massima universalità possibile delle leggi sonore prese in considerazione. Studiando per esempio le formule cadenzali dei Concerti di Mozart, Stockhausen aveva deciso di andare oltre ciò che la musica del '700 aveva già codificato – teorie dell'armonia e della melodia – per concentrarsi su ciò che all'epoca non era stato oggetto di sistemazione normativa: metro e ritmo. Ai suoi occhi, proprio la maggiore universalità di questi due parametri aveva fatto sì che non otte-

⁵ Per esempio, nella stessa intervista, Stockhausen dapprima afferma di avere sempre riservato estrema cura all'aspetto cantabile delle sue composizioni, anche in omaggio agli anni di «militanza» trascorsi nel Coro del Conservatorio di Colonia, quindi indica moduli cantabili rintracciabili all'interno di una delle sue prime composizioni “scandalose”, *Kreuzspiel*, del 1951. Infine, giocando con lo sconcerto che simili affermazioni possono suscitare, sostiene che il canto non ha bisogno di essere percepito chiaramente in primo piano per essere tale. Al contrario, nella natura del canto vi sono una componente di mistero che lo spinge a nascondersi e un principio di rarità che invita a non effonderlo in modo artificioso: in tutte le ore che gli uomini trascorrono, dall'alba al tramonto, sono soltanto pochi i momenti nei quali ci si concede di poter cantare. *Ibid.*, p. 113.

nessero attenzione specifica da parte delle teorie musicali e avessero prodotto una forma d'ordine empirica, sperimentale, trasmessa al futuro non come un contenuto storico con il quale confrontarsi, ma come un campo di possibilità aperte nel quale continuare a lavorare. In Mozart, nei valori ritmici delle cadenze, Stockhausen trovava così gli esempi di una combinatoria musicale "altra" rispetto ai contenuti della forma classica e subito riappropriabili da un tipo di composizione che, operando nel presente, volesse collocarsi nello stesso campo.⁶

3. L'immagine che più spesso Stockhausen oppone alla linearità della prospettiva storica è quella del museo. Sappiamo che le critiche nei confronti del museo svolte da una filosofia più attenta al senso della storia e della tradizione hanno riguardato proprio gli aspetti di sincronicità e di neutralità, ovvero di astrazione dai contesti di provenienza dei materiali, di trasformazione degli oggetti esposti in uno spettacolo omogeneo offerto allo sguardo estetico,⁷ una sorta di seraglio nato nell'epoca in cui si affermarono anche gli zoo e il modello panoptico della società. Indubbiamente una forma di estetizzazione dei materiali opera nel discorso e nell'opera di Stockhausen. Non solo quando parla di museo, ma anche quando lavora con i suoni delle diverse culture e tradizioni, filtrati dall'elettronica in modo da presentarsi appunto come un insieme unitario.⁸ L'utopia cosmopolita del compositore tedesco è in gran parte figlia di atteggiamento estetico che tende a parificare il mondo dei suoni. Ma prima di inoltrarci su questo aspetto, è necessario sottolineare come il riferimento al museo faccia parte delle strategie con le quali Stockhausen cerca di smarcarsi dalle griglie della coscienza storica. Nella ricorrenza di quell'immagine ha avuto peso senz'altro il fatto che Stockhausen abbia cominciato i suoi esperimenti registrando i suoni degli strumenti conservati al Muséè de l'Homme di Parigi. Ma anche quando

⁶ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Kadenzrhythmik bei Mozart*, in «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», Mainz 1962, pp. 38-72, poi in ID., *Texte zur Musik*, Köln 1964, vol. 2, pp. 170-205.

⁷ Cfr. le considerazioni di HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo* (1960), trad. it. Milano 1983, pp. 116 e 169.

⁸ Le composizioni più significative da questo punto di vista sono *Telemusik* (1960 e 1966) e *Hymnen* (1967), sulle quali si tornerà in ciò che segue.

il suo sguardo ha cambiato orizzonte per spaziare dai suoni già noti verso quelli ancora sconosciuti, dunque “stranieri” in un senso rinnovato, la forma del museo è rimasta per lui quella che maggiormente esprimeva l’accessibilità indiscriminata dei suoni, compendio di tutte le civiltà, comprese quelle sconosciute, e di tutte le epoche, comprese quelle a venire. Stockhausen parla così di un “Museo della cultura della terra”, nel quale la parte «dedicata alla musica dovrebbe avere un ruolo di primo piano»,⁹ ma anche di un “Museo di Sirio” e di un “Museo di Orione” nei quali pure la musica dovrebbe essere protagonista centrale, essendo veicolo di una forma di estraneità con la quale è possibile familiarizzare proprio perché capace di manifestarsi come bellezza.¹⁰

4. Se il museo rappresenta l’icona dell’accesso sincronico alle fonti della musica, la tecnica è per Stockhausen il suo fattore evolutivo primario, l’unico che incorpori una storia i cui effetti siano capaci di ripercuotersi sul nostro rapporto con l’universo dei suoni. Di solito consideriamo storicamente rilevante la successione dei linguaggi e degli stili, al punto che persino nel cammino di un singolo autore siamo inclini a individuare fasi, svolte, momenti che corrispondono a un mutamento di stile, a una trasformazione più o meno profonda che si rispecchia nella superficie delle sue composizioni. L’artista, però, dev’essere visto secondo Stockhausen non tanto come un creatore, ma come un sensore, un’arpa eolica che reagisce al variare dell’intensità e della direzione del vento.¹¹ Il propulsore dei cambiamenti artistici è appunto la tecnica, unico aspetto dell’attività umana che conosca una direzione evolutiva e un vero progresso. La storia della musica è la vicenda delle reazioni di fronte a nuove possibilità di analisi e di manipolazione del suono, e se nessun’altra epoca si è trovata «a un livello sperimentale del comporre» paragonabile a quello odierno, si deve precisamente al fatto che gli sviluppi esponenziali della tecnica hanno spostato i confini tra segnale e rumore sino a portarli verso una soglia di potenziale indi-

⁹ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Weltmusik*, in «Musik und Bildung», 6, (1974), p. 1.

¹⁰ ID., *Fremde Schönheit*, p. 385.

¹¹ Il riferimento di Stockhausen all’immagine dell’arpa eolica è riportato da W. KRÜGER, *Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik*, Regensburg 1971, p. 80.

stinzione.¹² La tecnologia può farci oggi entrare nelle regioni più nascoste del suono e rivelarci l'organizzazione interna, microscopica, di ciò che percepiamo essere solo rumore, così come può farci condensare un'intera sinfonia in un solo suono che a malapena distingueremmo da un fruscio. Linguaggi e stili non sono che un epifenomeno delle possibilità tecniche di appropriazione del suono e della sua espansione in forme suscettibili di elaborazione.

Stockhausen descrive anche il proprio percorso artistico individuando una serie di tappe che ruotano appunto intorno al confronto con l'evoluzione delle tecnologie del suono. Primo periodo: esperienza della *Musique Concrète*, della musica elettronica e della musica spaziale con l'uso di suoni manipolati sui nastri. Secondo periodo: a partire dal 1963, uso intenso del *live-electronics* e, tramite trattamento elettroacustico, scoperta di nuovi processi di modulazione dei materiali preregistrati – intermodulazione – che portano a sviluppare l'idea di *Weltmusik*. Terzo periodo: dalla seconda metà degli anni Sessanta, lavoro negli studi WDR con il sintetizzatore EMS 100 e le piste a 8 canali. Quarto periodo: dalla seconda metà degli anni Settanta, uso intensivo del computer 4X ideato da Giuseppe Di Giugno per l'IRCAM. Quinto periodo: con l'avvento dei microprocessori, sviluppo esponenziale del trattamento elettronico del suono. Il secolare privilegio accordato alla storia e all'evoluzione dello stile viene così trasformato in un privilegio accordato alla tecnologia e, di conseguenza, a una nozione di “spazio sonoro” che assegna alla dimensione sincronica del presente esteso maggiore importanza di quanta non ne assegni alla genealogia di scuole, maestri e tradizioni.

5. Per Stockhausen, la scoperta dell'elettronica si era rivelata indispensabile per compiere un salto al di là delle coordinate offerte dalla storia. Nella direzione del museo e della *Weltmusik*, certo, ma anche in quella della Natura. Luigi Rognoni l'aveva intuito quando, in un testo del 1956 poi rielaborato e apparso in volume nel 1966, aveva scritto che l'esperienza della musica elettronica non ha solo le

¹² Cfr. KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Evolution und Revolutionen*, in «MusikTexte», 33/34, 1990, pp. 31-34. Per un'analisi della relazione fra “segnale” e “rumore” legata ai processi di produzione del senso cfr. MASSINO DE CAROLIS, *La vita nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2004, cap. I.

caratteristiche del problema estetico, ma si profila «come una via aperta verso un insperato “ritorno alla natura” del linguaggio dei suoni», cosa che spiega come mai «il mondo fisio-acustico del suono», fino ad allora praticamente appannaggio degli scienziati, sia diventato interesse primario del musicista dedito all'elettronica.¹³ Un'intuizione di grande forza, quella di Rognoni, sostanziata oltretutto da una serie di riferimenti a Heidegger che mostrano come l'idea di natura – e più precisamente di *Physis* – alla quale egli guardava fosse profondamente solidale con la *Poiesis*. La natura, dunque, come forza autogenerativa che l'arte lascia apparire grazie al suo presentarsi come *Techne*, ovvero – heideggerianamente – come «modo del disvelamento». Non solo, l'elettronica fornirebbe alla musica una sorta di lente di ingrandimento per osservare in una chiave nuova i suoi problemi estetici, ma addirittura rappresenterebbe la via attraverso la quale l'artista, il compositore, può risalire dai linguaggi storici alla relazione con il suono come tale, in una continua ridefinizione del suo confine con ciò che avvertiamo come non-suono, cioè come rumore, basata però non su teorie o su pratiche da noi applicate all'universo sonoro, bensì ricavate dall'autogenerazione del suono stesso, dalla microstruttura che l'elettronica è in grado di rivelarci.

Il tentativo di giungere a una condizione di natura del suono, l'idea di farlo attraverso strumenti tecnologicamente sofisticati che diano l'impressione del massimo artificio, è precisamente la via percorsa da Stockhausen alla ricerca di quella forza autogenerativa che l'artista avrebbe il compito di intercettare, dunque non di imitare né di riprodurre, nella convinzione che proprio la tecnica possa lasciarla apparire nelle sue forme più elementari. Più volte Stockhausen sottolinea come a interessarlo siano il volume del suono, la sua durata, l'altezza, il timbro, la sua diffusione nello spazio. La tecnica fa sì che le differenze tra i suoni non siano più concepibili solo come relazioni tra intervalli dati, ma derivino da processi di intensificazione e di rarefazione, di compressione e di espansione applicati a quell'unico suono. La dinamica può dare l'impressione di una variazione di

¹³ LUIGI ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, 1966, pp. 26-34. La prima versione del testo, con il titolo *La musica elettronica e il problema della tecnica*, era apparsa in «Aut Aut», 36, 1956, dunque nello stesso anno in cui Stockhausen presentò *Gesang der Jünglinge*.

timbro, la velocità del suono può dare l'impressione di un cambiamento di intervallo, la posizione del suono nello spazio può far variare entrambi i parametri contemporaneamente: intervalli e timbro, detto altrimenti, «non sono più tecnologicamente necessari».¹⁴ Il dominio dei «sistemi esclusivi», quelli appunto ereditati dalla storia, è revocato da una tecnologia che ci conduce fino alle soglie della natura del suono.

6. L'idea di *Weltmusik* si affaccia in Stockhausen molto presto ed è strettamente legata allo sviluppo dell'elaborazione elettronica del suono. Questa, infatti, si presenta ai suoi occhi come un medium omogeneo capace di sintetizzare le tradizioni e le “razze” musicali più diverse., proprio come la tecnica di composizione seriale diviene per lui un metodo di analisi e di riduzione del suono – di ogni suono – alla sua radice autogenerativa, dunque alla sua natura. A differenza di quanto accade nella odierna *World Music*, nella quale di solito la base delle percussioni e l'elettronica lavorano come un'impastatrice che accoglie e rimescola materiali già ben connotati, nella musica di Stockhausen ogni elemento preesistente si polverizza in microstruttura, diventa suono pronto a un lavoro di composizione che non rinuncia alla sua componente autoriale. Di qui l'impressione diffusa che la *Weltmusik* Stockhausen coincida più che altro con la sua visione del mondo e che il tipo di universalità a cui tende sia comunque una forzatura che non salvaguarda le differenze tra musica e musica, cultura e cultura.¹⁵

Poco, in effetti, interessano a Stockhausen le differenze come tali, se non per ciò che attiene la configurazione interna dei suoni che appartengono alle rispettive tradizioni. Ridotta all'unità di misura più piccola, decostruita fino alla dimensione di una semplice cellula sonora, una musica Gagaku giapponese, un Gamelan indonesiano e un Flamenco spagnolo conservano, ai suoi occhi, le loro caratteristi-

¹⁴ Cfr. JONATHAN COTT, *Stockhausen. Conversation with the Composer*, London 1974, pp. 94-95, nonché Mya Tannenbaum, K. STOCKHAUSEN, *Intervista sul genio musicale*, a cura di Roma-Bari 1985, p. 55.

¹⁵ Questo, per esempio, il giudizio di P. W. SCHATT, *Universalismus und Exotik in Karlheinz Stockhausens "Telemusik"*, in «Musica», 43, 1989, pp. 315-319. La stessa critica è stata argomentata da Enrico Fubini nel corso della discussione seguita a questo intervento nel corso del convegno *Musica e Utopia*.

che differenziali, ma al tempo stesso si rendono disponibili a un'elaborazione ulteriore solo grazie all'intervento della stessa tecnologia che ha permesso di comprimerle, selezionarle e infine trasfigurarle in una configurazione comunque "altra" rispetto al materiale di partenza. Non riconoscendosi più come straniere le une rispetto alle altre, le tradizioni musicali riunite nel museo della cultura terrestre vedono nell'elettronica il loro fattore straniante in comune, ciò di fronte a cui ciascuna di esse si sente, in pari grado, straniera.

L'utopia tecnologica di Stockhausen, l'idea cioè che la tecnica sappia condurci al di là della storia e delle differenze culturali per manifestarci il suono come tale, si volge perciò in utopia cosmopolita. Con *Telemusik*, composizione portata a termine nel 1966 negli studi della radio giapponese Nippon Hoso Kyokai e che rifonde al suo interno registrazioni di suoni giapponesi, indonesiani, africani, europei etc., «l'intero pianeta divenne un'unica tradizione musicale», scrive Stockhausen. Con *Hymnen* (1967), opera basata sulla sintetizzazione degli inni nazionali di una grandissima quantità di stati, l'idea di una musica in grado di riunire tutta la terra, i paesi e le razze trovò una forma di manifestazione concreta.¹⁶ Ogni uomo del resto, sostiene Stockhausen, ha in sé tutta l'umanità, del presente come del passato e, forse, persino del futuro. Perciò tutti i singoli contributi all'ampliamento dell'orizzonte musicale rientrano nel movimento più generale, ma in larga parte nascosto, che conduce dalla poetica di un popolo, di un'epoca o di un solo compositore fino alla poetica della terra e del genere umano come tale: «gli stili individuali, formati in modo consapevole e costruiti incrociando gli influssi più interessanti tratti dalle possibilità storiche e da quelle che vengono trovate liberamente, estendono in modo nuovo il mondo delle forme musicali e dei riti della loro esecuzione».¹⁷

7. Ampliare i confini dell'orizzonte musicale, d'altra parte, implica per Stockhausen che si compia un passo ulteriore rispetto alla dimensione della *Weltmusik*, esperienza che egli considera di fatto compiuta con le sue composizioni degli anni Sessanta. L'idea che

¹⁶ K. STOCKHAUSEN, *Fremde Schönheit*, p. 375.

¹⁷ K. STOCKHAUSEN, *Weltmusik*, p. 75.

lo guida è sempre la ricerca di un elemento estraneo, straniero, che sia capace di sorprendere e, insieme, di produrre bellezza. All'epoca di Bach, scrive Stockhausen, ciò che era straniero poteva essere attinto dall'Europa, continente ancora poco familiare quanto a modalità e tradizioni del far musica: un Ricercare, una Ciaccona, una Sarabanda, denunciavano immediatamente all'ascolto le loro origini italiane o spagnole, mentre i titoli di brani come le Suites Inglesi o Francesi indicano bene in quale direzione Bach avesse guardato. Nell'Ottocento, il secolo delle Grandi Esposizioni Universali, si percepiva come straniero soprattutto l'esotico, con gli strumenti importati dall'Estremo Oriente e quelle sonorità imprevedute, dal colore giapponese, che sono alla base dell'ispirazione di Debussy. Opere cosmopolite come *Telemusik* e *Hymnen* rappresentano, ai suoi occhi, il grado estremo di familiarizzazione con ciò che fino a poco tempo prima ancora suonava come straniero. Ma una volta giunti a questa frontiera occorreva andare oltre, perché in un'epoca come la nostra, nella quale è possibile fare il giro del mondo in poco tempo viaggiando con l'aereo, con l'immaginazione, oggi con Internet, lo straniero deve provenire da un altro tipo di distanza: quella che ci separa dall'origine del suono e che si nasconde, spesso, nell'infinitamente piccolo, in suoni microscopici che confinano con le regioni del rumore; oppure quella che si separa da altri mondi, pianeti che occorre costruire idealmente, non esotericamente, per dare almeno un luogo di nascita a ciò che continua ad apparirci straniero.

A partire dagli anni Settanta, i due percorsi di Stockhausen – verso l'origine del suono e verso la sua provenienza non terrestre – si ammantano spesso di abiti sapienziali, sciamanici, che sembrano in realtà avere lo scopo di renderci più leggera, e forse meno credibile, la linea di viaggio intrapresa dal musicista. Leggendo i suoi testi, in particolare le interviste, si ha l'impressione che egli giochi a nascondersi, prendendo le parti dell'esoterista di fronte a interlocutori "laici" e negando quelle parti quando a parlare con lui sono i redattori delle riviste esoteriche.¹⁸

Certo la religiosità è una componente molto importante per dipanare il complesso di utopie nutrite da Stockhausen. E insieme

¹⁸ Cfr. KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Komponist und Kosmos*, in «Esotera», (1991), ora in Id., *Texte zur Musik*, vol. 10, Kürten 1998, pp. 215-222.

alla religiosità bisognerebbe esaminare più attentamente il suo bisogno di ritualità, presente fin dalle esecuzioni degli anni Cinquanta-Sessanta ma poi sempre più incorporato tra gli elementi generativi delle sue composizioni a partire da *Inori* (1974), per mimo e orchestra, e dal ciclo *Licht*, la cui prima porzione venne eseguita nel 1977 (*Primo Atto di Dienstag*). Al di là di queste componenti, però, a dominare nella sua musica e nella sua poetica è soprattutto l'utopia estetica che cerca di far concidere una domanda d'origine con la presenza dell'estraneo e dello straniero. Nella sua esigenza di associare la bellezza a un effetto di sorpresa si può riconoscere un'eco della *Unheimlichkeit* freudiana, quasi che il tentativo di Stockhausen fosse quello di suscitare l'effetto perturbante che deriva dalla scoperta di come il suono provenga da un margine di ineliminabile, costitutiva estraneità. *Eine eigene fremde Welt*, un mondo proprio e tuttavia straniero, estraneo, è appunto la linea-guida che orienta la ricerca di Stockhausen e che disegna l'orizzonte che comprende le varie declinazioni del suo utopismo.¹⁹

8. Stockhausen stesso ha osservato come l'idea di *Weltmusik* alla base di lavori come *Telemusik* e *Hymnen* fosse ancora debitrice di una spazialità ingenua, basata su una concezione puramente estensiva dell'ampliamento delle fonti sonore. A partire dai primi anni Settanta, da lavori come i già citati *Mantra* e *Inori*, il cammino della *Weltmusik* prende il carattere di una questione d'origine: da dove proviene il suono, dove comincia, qual è, appunto, la sua regione d'origine?²⁰ Non solo per la piega misticheggiante ed esoterica presa dal suo cattolicesimo, dunque, ma fondamentalmente per una ricerca coerente e paradossale sulla natura del suono Stockhausen ha cercato di rispondere a una dimensione cosmica che ha preso la forma del rinvio a pianeti e costellazioni lontane – *Sternklang* (1971), *Sirius* (1977) –, quasi a dire che il tentativo di conferire senso al suono, cioè la musica, non è un dato, non ha nulla della natura, ma è l'esito di una costruzione ed è perciò, in questa prospettiva, letteralmente extra-terrestre. Se volessimo sintetizzare in poche formule quel

¹⁹ L'espressione «eine eigene fremde Welt» si trova in K. STOCKHAUSEN, *Fremde Schönheit*, p. 376.

²⁰ *Ibid.*, p. 375.

che Stockhausen ha costantemente cercato con le sue composizioni, potremmo dire: rendere udibile il processo di formazione del suono; sostituire alla dimensione espressiva la cattura di un sistema di forze; mostrare di conseguenza come la musica non sia la proiezione di un interno verso un esterno, ma l'esatto contrario, un lavoro di consolidamento che ha origine in un esterno vago e discreto; cogliere l'essenziale della musica non più nelle forme, nelle materie, nei temi, ma appunto nelle forze, nelle densità, nelle intensità; riconoscere nei dispositivi tecnologici gli strumenti che permettono di esplicitare al massimo grado la relazione di eternità da cui provengono sia il suono, nella sua originaria indistinzione dal rumore, sia la musica, come attività compositiva che cerca di consolidare quella vaghezza articolandola in senso. La maggior parte di queste formule è presa a prestito dalle pagine di *Millepiani* nelle quali Deleuze e Guattari isolano il carattere "cosmico" della musica.²¹ Ma è questa, appunto, la cosmicità cui l'opera di Stockhausen, nei suoi momenti migliori, approda: non il profetismo visionario, non l'infantilismo di un'idea di teatro che, come nel caso di *Licht*, è solo a tratti riscattata dalla qualità della composizione, ma una cattura di forze che sembrano spaziare nella massima lontananza possibile e che la musica riporta quaggiù, nell'orizzonte di un senso né trasparente né pacificato.

9. Proprio perché irrisolto, problematico, inquieto, il rapporto della musica di Stockhausen con il suono – con il singolo suono – è ciò che legittima la possibilità della sorpresa e radicalizza la sua ricerca di una bellezza comunque altra, straniera. La sorpresa, anzi, si volge in incanto, effetto che Stockhausen persegue negli anni con tutti i mezzi a sua disposizione: sonori, certo, ma anche visivi e drammaturgici. Come toccando gli estremi opposti di un'ampia gamma di possibilità, Stockhausen spazia dal minimalismo liturgico di *Inori*, nel quale inaugura una scrittura di gesti mimici che raddoppiano lo

²¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Sul Ritornello*, in *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, sez. III (1980), trad. it. Castelvecchi, Roma 1997, pp. 31-33 e 56 sgg. Deleuze e Guattari citano un'intervista rilasciata da Stockhausen a «Le Monde» il 21 luglio 1977, nella quale a proposito del ruolo dei sintetizzatori elettronici nel rendere udibile la produzione stessa del suono, il compositore dichiara: «Lavorare all'interno di materiali molto limitati e integrarvi l'universo per mezzo di una trasformazione continua». *Ibid.*, p. 74.

sviluppo musicale, alla iperspettacularizzazione di un brano come il *Rotorenquartett* (1996), nel quale i musicisti del Quartetto Arditti suonano ciascuno a bordo di un diverso elicottero, collegati via radio, mentre il compositore a terra mixa i suoni degli strumenti con quelli di eliche e motori. Ma una ricerca di lontananza straniera è anche nella maniacale esigenza di controllo che spinge Stockhausen a enfatizzare il ruolo della spazializzazione sonora e che lo porta a immaginare ascolti avvolgenti, nei quali l'ambiente sia talmente saturato di suono da non lasciare più al pubblico alcun punto di riferimento "naturale", quasi che la musica, per essere cosmica, dovesse farsi integralmente mondo: fino alle ultime interviste rilasciate insisteva sull'esperienza di una sala sferica approntata a Osaka per un'esecuzione di *Gesang der Jünglinge*, con gli ascoltatori sospesi su una platea posta precisamente all'equatore.²²

Più volte, pensando a quanto Stockhausen affidi alla sorpresa, ho ripensato a una frase di Jorge Luis Borges, quella secondo cui se scopo della poesia fosse quello di sorprendere la sua vita si calcolerebbe in minuti, non in anni e tantomeno in secoli. Ma l'effetto sorpresa, in Stockhausen, è appunto ciò che si trasforma in incanto e che diventa bellezza "familiare", conosciuta, subito dopo che il primo impatto è stato assorbito. Questa sorta di dialettica fra impatto perturbante e domesticazione, tra estraneità e familiarità, è appunto ciò che costituisce il nucleo motore e al tempo stesso il dilemma della sua musica. Ogni tipo di bellezza a noi divenuto familiare è stato una volta, almeno la "prima volta", straniero: si può riconoscere in questo un'eco delle considerazioni kantiane sulla bellezza nascosta, inavvertita, nei più semplici processi che generano senso nella nostra esperienza, con quell'accento sulla "prima volta" – *Erstmaligkeit*, nel linguaggio di Husserl – che è coincisa con la sorpresa per l'accordo delle nostre facoltà conoscitive, per l'esistenza del senso, appunto. Ma una volta divenuta familiare, la bellezza rimane tale se conserva una sua forza d'incanto: *Zauber*, secondo la parola scelta dal compositore. Questa, a sua volta, dipende dalla *Vollkommenheit*, dalla completezza e completezza di ciò che è stato creato. Stockhausen spiega

²² Mi permetto di rinviare anche all'intervista rilasciatami da Stockhausen per il programma «Radio3 Suite» in occasione della presentazione di *Cosmic Pulses* a Roma, Auditorium Parco della Musica, nel maggio 2007.

così ciò che egli intende per “compiuto”, *voll-kommen*, venuto a noi nella sua completezza: che la musica presenti non un ordine qualsiasi, ma un ordine in grado di risplendere, e che in essa sembri non mancare nulla, che la sua perfezione corrisponda allo splendore-incanto che opera per opera si aggiunge al mondo come gradiente ulteriore di bellezza.²³

Perfezione, compiutezza, Stockhausen aggiunge anche “proporzione”, sono criteri della bellezza classica. Non c'è dubbio che, spostandosi dal campo della poetica cosmica a quello della fattura compositiva, egli abbia coltivato un ideale di classicità che non è solo l'altra faccia del suo oltranzistico sperimentalismo, ma è anche la porta regale attraverso cui ha cercato di far sì che la sua opera durasse, sfidasse il tempo. Non come prodotto di un autore divenuto prestissimo icona del “contemporaneo” – si ricorderà il suo volto fra quelli della copertina di *Sgt. Pepper*, dei Beatles -, ma «opera per opera», dunque secondo le singole riuscite e le singole capacità di rendere incanto ciò che, in un primo tempo, non era che sorpresa. L'esigenza-mania del controllo fanno parte di questa volontà di perfezione-compiutezza che Stockhausen pretendeva da ogni esecuzione, convinto che la musica potesse oltrepassare il suo qui-e-ora solo rispettando quella rigida prescrizione.

10. Più volte, ad ogni modo, Stockhausen ha avuto modo di affermare che il mondo da noi abitato è così ricco di bellezze ormai familiari, e che la loro varietà è così grande che poco, pochissimo spazio resta per nuove bellezze capaci di presentarsi come straniere. Verso la fine degli anni Settanta, durante un seminario tenuto a Roma, giunse ad affermare che per un compositore è già tanto poter produrre una sola opera che possieda tali caratteristiche. Eppure la ricerca inesausta dell'alterità, a costo magari di mistificare per amore dello stupore e della bellezza, è appunto ciò che lega nella sua utopia la dimensione estetica a un universalismo cosmico dalle caratteristiche molto terrene, guidate da un inossidabile ottimismo fortificato dalla sua fiducia nella tecnologia. Poche altre dichiarazioni riescono a rendere conto di questi aspetti meglio di quella che ha

²³ K. STOCKHAUSEN, *Fremde Schönheit*, p. 375.

rilasciato a H. Hage per la rivista «Esotera». Occorre sentire il mondo come qualcosa di familiare che tuttavia è proiettato verso un'estraneità, come casa e come astronave, affermava. Per poi così rispondere, senza scomporsi, alla domanda su dove stia andando il mondo: «il mondo diventerà sempre più ordinato, sempre meglio formato. Ciò che è accaduto negli ultimi anni è incredibilmente significativo: il fatto che gli uomini entrino sempre più in relazione gli uni con gli altri. E l'umanità, che fino adesso era suddivisa in innumerevoli gruppi, stirpi, popoli e razze, è sulla via di diventare una famiglia più alta e spirituale. Molti uomini si stanno svegliando grazie ai mezzi di comunicazione, ricevono un sapere sull'unità del pianeta, sulla totale vita organizza del pianeta e sulla responsabilità di ciascuno verso ciascuno. Questo produrrà dei contraccolpi, perché nel frattempo dobbiamo pur sempre esistere in uno spazio piccolissimo. L'umanità si è quintuplicata dall'epoca in cui ho cominciato a fare musica». Ma l'umanità sta scoprendo di essere un'unica famiglia, un unico genere umano in un unico spazio (*Raum-Menschafft*). «A questa nuova coscienza dobbiamo collegare lo scopo di trasformare questo pianeta in un giardino bello e incantato».²⁴ La musica può contribuire estremizzando il suo potenziale di estraneità ma conservando quel gusto per la perfezione e per l'incanto da cui soltanto può derivare una forma di familiarità futura, una bellezza che viene accolta e riconosciuta proprio perché si era presentata come straniera. Difficile separare questo utopismo, per quanto ingenuo possa apparire, dalla concreta produzione musicale di Stockhausen. Difficile trovare altri autori che, nell'età a noi più vicina, abbiano guardato alla musica come a un principio di speranza così estremo.

²⁴ K. STOCKHAUSEN, *Komponist und Kosmos*, pp. 220-221.