

I DISCORSI DELLA MUSICA

COLLANA DI STUDI MUSICOLOGICI

6

Direttore

Daniela TORTORA

Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli

Comitato scientifico

Pier Paolo DE MARTINO

Seconda Università degli Studi di Napoli

Massimiliano LOCANTO

Università degli Studi di Salerno

Stefano LOMBARDI VALLAURI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

Ivanka STOIANOVA

Université Vincennes–Saint–Denis (Paris 8)

I DISCORSI DELLA MUSICA

COLLANA DI STUDI MUSICOLOGICI

La collana *I discorsi della musica* accoglie testi d'autore inerenti alla musica e alle arti ad essa congiunte (la danza, il teatro, la poesia, le varie forme audiovisive). Gli scritti di compositori, interpreti, teorici, didatti, critici musicali, ma anche coreografi, danzatori, drammaturghi, registi, letterati, cineasti e artisti vari attivi nel campo dello spettacolo musicale sono raccolti per la prima volta in edizione italiana e forniti di introduzione, note e/o commento; oppure, altresì, sono oggetto di studio in saggi critici a sé stanti.

Una sezione della collana è riservata alla drammaturgia musicale del Novecento, dal momento che l'elaborazione di testi letterari, quale parte integrante del progetto compositivo globale, implica comunque una riflessione dell'autore sulla funzione della musica nel teatro.

Oltre a colmare un vuoto bibliografico avvertito da più parti, la collana intende contribuire al riconoscimento del pensiero musicale all'interno della cultura contemporanea, agevolando la condivisione interdisciplinare dei *discorsi* attorno alla musica.

Federico Incardona

Scritti critici e di poetica

a cura di
Stefano Lombardi Vallauri

in collaborazione con
Marco Crescimanno
Marco Spagnolo

con un saggio introduttivo di
Amalia Collisani





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1870-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2018

Indice

- 11 *Introduzione. Il suono delle cose*
di Amalia Collisani

Testi

- 43 1. Musica d'oggi come filosofia negativa [1977]
64 2. Atonalità [1979]
64 3. Aleatorietà [1979]
65 4. Franco Donatoni [s.d.]
68 5. Kagel. Musica come ricerca crudele [1980]
70 6. Sprechgesang [1980]
71 7. Klangfarbenmelodie [1980]
71 8. Cluster [1980]
72 9. Dissonanza [1980]
73 10. Gebrauchsmusik [1980]
73 11. Evangelisti. Oltre i confini della musica [1980]
76 12. Sylvano Bussotti [Su *The Rara Requiem*, s.d.]
77 13. Puntillismo [1980]
78 14. Neotonalismo [1980]
78 15. Un'equazione o un pasticcio? [1980]
79 16. Grafismo [1980]
80 17. Pergolesi e Mahler: febbre e modernità [1980]
82 18. [Curriculum e presentazione di] *Avec un morne embrassement* [1981]
82 19. *Avec un morne embrassement* [1981]
84 20. [Su *Seltsam sind die nächtigen Pfade des Menschen*, s.d.]
85 21. *Soave sia il vento* [1982]
85 22. Stravinskij rimane? (Considerazione inattuale) [1982]

- 86 23. [Su *Cercles mystérieux des adolescents*, s.d.]
- 87 24. [Sulla revisione di *Mit höchster Gewalt*, 1984]
- 87 25. *Bocca* [1984]
- 88 26. *Ognuno accanto alla sua notte* [1985]
- 89 27. *Des Freundes Umnachtung* [1985]
- 89 28. [Presentazione dell'esposizione collettiva "Il lungo sguardo", 1986]
- 90 29. *Sulla lontananza (De verte)* [1986]
- 91 30. *Sed nec lingua loqui* [1986]
- 92 31. Il passaggio dall'estetica all'etica nella II Scuola di Vienna [1987]
- 108 32. Il Canto popolare siciliano o del Corpo Impossibile [1987]
- 116 33. ["Quattro Momenti Musicali in Sicilia 1988"]
- 118 34. *Postludio alle notti* [1988]
- 118 35. [Su *Mehr Licht! II*, 1989]
- 119 36. Presentazione [del "1° Colloquio internazionale di musica contemporanea", 1989]
- 125 37. Incardona: i suoi 'infiniti possibili' [Intervista di Fabrizio Carli, 1990]
- 127 38. *Mundus Imaginalis* [1991]
- 137 39. Una postfazione provvisoria [nel programma di sala "Franco Evangelisti", 1993]
- 139 40. *Per David a Marcello* [1993]
- 143 41. *Concern of time* [1993]
- 147 42. [Lettera a Paolo Emilio Carapezza, 1994]
- 149 43. Teoria e pratica della composizione oggi [1995]
- 151 44. *Sulla lontananza* [1995]
- 152 45. Intervista a Federico Incardona [di Benedetto Passannanti, 1995]
- 162 46. Il tavolo di Webern. Abbozzo di un manifesto quasi parlato [1995]
- 165 47. *Malor me bat. Graffito da Ockeghem: per Luigi Nono* [e frammento di curriculum, 1995]
- 168 48. Mozart, *Quintetto K. 516 – Čajkovskij, Souvenir de Florence* [1995]

- 170 49. Haydn, *Quartetto* op. 50 n. 6 – Janáček, *Quartetto* n. 2 – Schubert, *Quartetto* D. 810 [1996]
- 172 50. L’“affaire Janáček” [1996]
- 176 51. Un Maître avec marteau [1996]
- 178 52. *Des Knaben – frammenti di un corpo* [1997]
- 179 53. Ohne Rücksicht auf das Tempo [1997]
- 181 54. [Introduzione del progetto “3° Colloquio internazionale di musica contemporanea”, 1998]
- 183 55. [Per il decennale dello Zephir Ensemble, 1998]
- 183 56. Vom Fortschritt [1998]
- 187 57. Non m’importa del passato... non m’importa chi ti ha avuto. Bagatelle per Domenico Modugno [1998]
- 190 58. *Salve follie precise* ovvero lo statuto metallico. Viaggio al termine delle certezze di fine millennio [1998]
- 194 59. *Cello-Einsatz (von hinter dem Schmerz)* [1998]
- 194 60. Autoritratto in forma di curriculum [1999]
- 196 61. [Introduzione della rassegna “Il suono dei Soli”, 1999]
- 197 62. [Introduzione degli atti del convegno “Vita e opere di Hildegard von Bingen”, 2000]
- 199 63. I sistemi musicali come sperimentazione perenne [2000]
- 204 64. *Ritratto di giovine* [2000]
- 204 65. “Profughi” [nel *dépliant* dell’esposizione omonima di Michele Galioto, 2000]
- 206 66. Gratitudine all’opera tutta [nel programma di sala “Francesco Pennisi, *Sylvia Simplex*”, 2001]
- 208 67. [Programma del corso universitario di Elementi di armonia e contrappunto, 2001]
- 210 68. *Il far della luna* [s.d.]
- 210 69. Corso di composizione sperimentale 2003 [s.d.]
- 212 70. Didaskaleion. Progetto Officina Laboratorio Festival per le Nuove Musiche [2003]
- 223 71. Corno da caccia [nel *dépliant* di un’esposizione di Andrea Celestino, 2003]
- 225 72. Sylvano Bussotti [2003]
- 229 73. Il pianoforte di Sylvano Bussotti [2003]
- 235 74. [E-mail a Gianni Puglisi, sul progetto delle nuove Settimane di Nuova Musica, 2003]

- 237 75. Così rinascono le Settimane [Intervista di Giovanni La Barbera, 2003]
- 241 76. «Symphonialis est anima» [2003]
- 244 77. Pietre che tacciono [nel catalogo di un'esposizione di Marco Incardona, 2004]
- 246 78. [E-mail a Angela Ida De Benedictis, su *Malor me bat e Obliquo di luna*, 2004]
- 247 79. Musica come metafora del movimento della psiche e dei sensi [2004]
- 254 80. Sed nec lingua loqui: il mio silenzio forzato [e-mail a Paolo Emilio Carapezza, 2004]
- 256 81. Autoritratto in forma di curriculum [2004]
- 258 82. [E-mail a Paolo Emilio Carapezza, su *Fragmina dicata*, 2005]
- 262 83. [E-mail a Luigi Pestalozza, su *Iskra II*, 2005]
- 263 84. Dodecafonia? [e-mail a Stefano Lombardi Vallauri, 2005]
- 265 85. “Nell’azzurro ridente” – appunti per Ingeborg Bachmann [s.d.]
- 267 *Nota editoriale*
- 271 *Bibliografia*

Il suono delle cose

di AMALIA COLLISANI*

Sono qui pubblicati gli scritti, editi e inediti, di Federico Incardona¹, in gran parte ritrovati e sommariamente ordinati dopo la sua scomparsa da due dei suoi allievi, Marco Crescimanno e Marco Spagnolo, nell'archivio messo a disposizione dalla madre del compositore, Raffaella Potenza, presso la biblioteca musicologica del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo. È questo il dipartimento in cui è confluito a seguito delle numerose riforme universitarie dell'ultimo decennio il patrimonio culturale, scientifico e umano di quell'Istituto di Storia della Musica che Incardona ricorda ripetutamente come luogo privilegiato della sua formazione nei numerosi «Autoritratto in forma di curriculum» scritti e aggiornati di volta in volta nel corso di circa venti anni per presentarsi al pubblico o per ottenere un incarico artistico, organizzativo, didattico. Pur avendo obiettivi formali, gli autoritratti non mancano di alcuni dei caratteri del genere artistico a cui si intitolano; delineano in una sintesi incisiva le esperienze significative del percorso esistenziale e compositivo dell'autore, tratteggiandone specialmente gli incontri con i suoi maestri e amici, e i nodi concettuali e problematici in cui essi lo hanno introdotto e che hanno fondato il suo pensiero, la sua vita e il suo comporre.

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Essi sono indicati – ove non sembri necessaria altra specificazione – nel testo, tra parentesi quadre, col numero di pubblicazione, ed eventualmente, dopo una virgola, col numero di pagina.

Nato a Palermo nel 1958, Federico Incardona è scomparso a 48 anni senza avere lasciato la sua città se non per brevi, distanziati periodi. La sua attività di compositore ha conosciuto pause e silenzi drammatici, ma non si può dire che abbia avuto vere interruzioni: le sue composizioni snodano un lungo discorso musicale costruito con mezzi e obiettivi che si sono mantenuti costanti, proprio come nella produzione di Gustav Mahler, suo principale riferimento insieme ai tre Viennesi dai quali ha assunto la scrittura dodecafonica.

Nel 2011 Marco Spagnolo ha incluso in appendice alla sua tesi di dottorato, dedicata a *Federico Incardona: analisi dello stile*², gli scritti ritrovati in archivio. Chi ha avuto modo di leggerli ha subito apprezzato il loro valore documentario, e l'interesse degli argomenti e dei modi personalissimi con cui sono trattati: costituiscono un insieme variegato che non solo informa sui riferimenti culturali, sui principi etici e compositivi, sul pensiero teorico di un compositore problematico, ma sembra anche, man mano che ci si inoltra nelle sue pieghe, non esaurire mai ed anzi rinnovare sollecitazioni intellettuali, culturali e umane.

Questa pubblicazione si appoggia al lavoro di Marco Spagnolo, rivisto, corretto e modificato da Stefano Lombardi Vallauri con aggiunte e tagli di cui egli stesso rende conto nella sua nota editoriale e nella bibliografia. Si è mantenuto l'ordine cronologico adottato da Spagnolo, l'unico che in qualche modo permette una successione giustificata, a fronte dei percorsi labirintici dei testi e della scrittura di Incardona. Alcuni degli scritti che qui leggiamo erano destinati alla pubblicazione: articoli e saggi per quotidiani e periodici, per opuscoli e volumi illustrativi di manifestazioni culturali, per cataloghi di mostre d'arte, e illustrazioni di proprie composizioni in programmi di sala. A questi si aggiungono due componimenti poetici (uno dei quali introduce una sua composizione) e tre interviste. Gli altri scritti finora inediti erano per lo più destinati a restare tali: una tesina scolastica³,

² Dottorato in Storia e analisi delle culture musicali, XXIII ciclo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2011.

³ Ringraziamo Maria Rosa Caracausi, sua compagna di scuola, che ce l'ha trasmessa.

e poi lettere, progetti, appunti di lavoro, relazioni per giornate di studio, incontri, convegni.

La diversa destinazione, la diversa collocazione temporale e la prematura morte dell'autore, che non gli ha permesso di consegnare alla posterità un lascito più ordinato⁴, comportano una variegata compresenza di argomenti e di stili. Ma nel complesso le sue concezioni e le sue convinzioni, spesso estreme, conferiscono ai testi e alla scrittura un'unità di fondo che si frantuma solo in superficie. Non voglio soffermarmi, ma non posso evitare, il facile paragone con la sua produzione musicale; Incardona spesso forza con intento espressivo anche il linguaggio verbale conferendo inedite tensioni alle parole, annodando concetti in lunghe stringhe o risolvendoli immaginificamente; ma talvolta preferisce un uso più disteso della lingua, e persino nello stesso testo possono trovarsi modi diversi del dire. Tuttavia l'impressione complessiva che si ricava dalla lettura è quella di una stringente necessità comunicativa: ogni argomento, ogni digressione, ogni affermazione è lì perché deve esserci; come la sua scrittura di suoni, anche quella di parole non si sottrae a questo imperativo. Gli argomenti trattati – la musica del passato, del Novecento storico, del presente, il popolare, le arti figurative, il comporre, la tradizione, la sperimentazione, l'impegno, la notazione – possono ordinarsi secondo il taglio e gli obiettivi – didattico, letterario, polemico, divulgativo, critico, informativo, di poetica. Non c'è bisogno di precisare che queste distinzioni, usate per fare ordine, vengono continuamente contraddette dall'intreccio dei percorsi. Forse non è inessenziale però notare che la tendenza alla prosecuzione e allo sviluppo, che è una cifra essenziale del percorso compositivo di Incardona, riappare qui in forma di dialettica micropolare, che afferma e nega ad un livello di scala ridotta, tanto da non apparire a primo sguardo se non come sviluppo organico del discorso; è proprio in questa dialet-

⁴ Come purtroppo è avvenuto anche con le partiture. Del resto Incardona ha sempre manifestato in proposito un disinteresse che ha avuto conseguenze solo recentemente e non del tutto sanate come quando, sebbene sollecitato, non curò di recuperare quelle prestate al Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia per la redazione del *Catalogo* curato da Tonin Tarnaku.

tica che ho cercato di entrare e, con una certa presunzione, di mettere ordine. Le caratteristiche e le qualità di cui ho dato cenni preliminari mi hanno convinto a tracciare un percorso tortuoso, inseguendo termini e concetti, che tiene in conto discontinuamente, e solo per quel che è necessario, la cronologia e la destinazione, e privilegia invece la coerenza che risulta dalle ricuciture concettuali, cercando di indicare una lettura tra le molte possibili. Confesso che questo obiettivo ha reso più difficile il mio compito che ho sempre svolto con la preoccupazione ben nota al critico di livellare con l'esercizio interpretativo la complessità e la ricchezza di una scrittura immaginifica e talvolta visionaria; preoccupazione che – da musicologa – avrei pensato dovessi riservare solo alla musica. Mi auguro che l'operazione di scardinamento da me compiuta possa produrre allineamenti utili e che, indicando una via, ne faccia emergere altre parallele e trasversali.

L'immagine di Incardona che cogliamo nei suoi scritti supera senza cancellarla la sua pur pronunciata individualità per sottolineare il ruolo che egli si assunse tra i compositori del secondo Novecento, persistendo contro numerosi ostacoli interni ed esterni nella ricerca e nella sperimentazione, ed accettando la condizione di artista emarginato anche in tempi in cui il disagio sembrava fuori moda, e di artista impegnato anche quando l'impegno appariva datato. "Ricerca" e "sperimentazione" sono termini a cui dobbiamo restituire il senso oggi perduto o mutato, se vogliamo penetrare e comprendere i principî cui l'autore si richiama nei suoi scritti. Egli del resto era consapevole dello svuotamento e dell'appiattimento che questi termini intanto subivano nel lessico artistico come in quello scientifico, quantificati, numerati, comparati, se persino i "corsi di perfezionamento" in composizione gli apparivano un «abominio immediatamente linguistico», dal momento che non può dirsi perfettibile e neanche perfezionabile «l'atto compositivo, la pura vertigine dello sconosciuto, dell'inaudito» [80].

Ecco: l'"inaudito" è un termine ricorrente da cui possiamo prendere avvio; in esso Incardona concentra il senso, lo scopo e il modo del comporre, la dinamica dialettica del porre le regole

per negarle, e di negarle per inventarne di nuove. Il suo “inaudito” non ha niente a che vedere con l’arbitrario o con il casuale. Al contrario esso sembra talora porsi nel suo immaginario con il senso platonico di un’idea sonora (in considerevole distanza dagli attuali “platonismi” americani)⁵. Il compositore descritto nel testo mirabile di una conferenza tenuta nel 1991 lo cerca con lo sguardo aguzzo di un astronomo, con la presunzione metafisica di un astrologo, con lo sforzo fisico di un cacciatore. Qui l’inaudito nella sua forma aggettivale è accostato al termine “scoperta”, anche questo usato con piena consapevolezza della banalizzazione che lo ha investito dall’età dei Lumi fino alla nostra «che di scoperta è euforicamente colma» [38, p. 128]; per questo il loro urto produce scintille. Sapendo di muoversi in un campo minato che potrebbe obbligarlo a un cammino non scelto, Incardona precisa di ritenere inessenziale chiarire se lo spazio acustico dell’inaudito costituisca una scoperta, una percezione o una creazione. Del resto, altrove egli si descrive come «costruttore di suoni» [42], e più generalmente usa termini per il comporre come “organizzare” e “costruire”; addirittura può definirsi (stalinianamente, egli dice) «ingegnere delle anime» [45, p. 152], tornando piuttosto a Platone e, questa volta, alla sua pedagogia musicale.

Il termine “inaudito” pone anche altri problemi concettuali nel momento in cui conduce il compositore sulle due strade divergenti e inconciliabili della trascendenza e della corporeità. È un istante, esso stesso quasi una scintilla (*Iskra*, “scintilla” in russo, e *Iskra II* sono i titoli di due brani di Incardona del 2005, uno interno a una più ampia composizione, l’altro autonomo), una serie di istanti sottratti al tempo. *Musica est meditatio mortis continua*: «la formulazione di Adamo di Fulda acquista rigorosamente il suo senso». Ma appena se ne scorge il luccichio, l’inaudito viene «tratto dal buio» [38, p. 131]: afferrato, trafitto, sacrificato; per questo si racconta che il compositore discenda «dalla stirpe dei primi cacciatori» [38, p. 129].

⁵ Mi riferisco al “platonismo qualificato” di Jerrold Levinson e a quello “estremo” di Peter Kivy. La distanza è abissale per le basi teoretiche e per le argomentazioni.

Incardona traccia l'immagine del cacciatore con crudezza immaginifica: esso segue «i passi sulla neve» della sua preda e ne annusa «le tracce di sangue» [38, p. 128]. Lo sottopone poi ad indagine antropologica, servendosi delle osservazioni di Louis-René Nougier che indugia sulla funzione iconica delle figure paleolitiche che presentificano l'oggetto rappresentato, a somiglianza di quel che fanno le orme che conducono il cacciatore in presenza della preda. L'analogia tra il cacciatore e l'artista conduce a sua volta a mostrare l'assurdo di un'arte che non nasca e non resti immersa nella vita. Come il cacciatore, così il compositore insegue una preda viva [38, p. 129].

«Corporificazione del suono» è il termine usato quattro anni dopo, quando durante un'intervista, rispondendo alle domande di Benedetto Passannanti, egli si ricorda della celebre affermazione di Hoene-Wroński (oggetto della musica e del bello musicale è la corporificazione dell'intelligenza nei suoni), già piegata alla sua propria poetica da Edgar Varèse (la musica è la corporificazione dell'intelligenza che è nei suoni)⁶; e aggiungendole un corollario non da poco: la musica è corporificazione dell'intelligenza dei suoni così come i corpi viventi e vibranti sono forma visibile della loro stessa intelligenza [45, p. 152]. Dunque quell'inaudito che spalanca lo sguardo del cristiano medievale alle «armonie celesti», e fa dell'uomo cantore uno «strumento musicale, vaso risuonatore di cui (Dio) si serve per annunciare la sua parola» [38, p. 131], giunto nelle mani del compositore per farsi musica è soggetto al processo, irto delle insidie del compromesso, dall'intelligibile al sensibile.

Un timore – quello del compromesso – che può produrre silenzio. Non il silenzio ostinato della ricerca o il silenzio fibrillante dell'attesa; non il silenzio da cui nasce il suono; e neppure il silenzio che avvolge chi è incompreso, chi è inascoltato: un maestro come Schönberg, per esempio, «uomo inaudito» [51], o come un padre, «Angelo sommerso da innumeri risuonanti si-

⁶ Cfr. Michał BRISTIGER, *Webern e Bach, Varèse e Hoene Wronski: radici romantiche del pensiero musicale di due musicisti moderni*, in *Comporre arcano. Webern e Varèse poli della musica moderna*, a cura di Antonino Fiorenza, Sellerio, Palermo 1985, pp. 42-51.

lenzii» [51]. Parliamo del silenzio della rinuncia aristocratica, il pericolo cui Incardona fa riferimento con sintesi fulminea quando scrive che la sua «cosiddetta opera prima *Mit höchster Gewalt* (1977) [...] tutto deve e ad un tempo nulla» [39]⁷ ad Evangelisti, che «perseguì sempre con strenua avidità [...] il bagliore inaudito del suono depurato da ogni edonismo», e tacque quando si convinse che «per quanto lo riguardava nemmeno l'inaudito sonoro avrebbe potuto infrangere il silenzio» [11]. Nacquero dunque quella sua prima opera e il suo comporre da e contro la linea della Nuova Musica che conduce al silenzio; ne deriva e la nega in una dialettica che determina le sue letture, e che spiega di volta in volta le sue predilezioni, le chiusure aristocratiche, le prese di distanza, i giudizi taglienti, e che scandisce il suo percorso creativo.

Incardona indica il momento storico in cui l'inaudito giunge all'orecchio di chi si china «ad ascoltare, a percepire, con stupefazione sempre vergine»: così si rivela negli antichi monasteri cristiani la «sovrapposizione di un suono ad un altro [...] nota contro nota, spazio appena percepito, vagheggiato ma già foriero di disgiunzione, di lateralità, obliquità, scivolamento», e così «qui ed ora ne continuiamo ad auscultare, turbati, le conseguenze» [38, p. 133]. Una descrizione della scoperta “ingenua” della sostanza sonora polifonica che ne mette in risalto la qualità straordinaria che si rinnova sempre all'ascolto. Sul piano strutturale, si badi, la polifonia è per lui una «forma sintattico-retorica perenne», e su quello antropologico un «significante archetipo della Musica d'Occidente», in contrasto con la relatività e la “transitività” che invece egli attribuisce ai sistemi di organizzazione del suono [67].

Un ascolto vigile e teso, come quello che scoprì lo spessore dei suoni sovrapposti, è richiesto sempre al compositore; l'inaudito gli si mostra anche in un miscuglio di natura e corporeità: «siamo permeati da suoni di tutti i tipi, non solo [di] quelli no-

⁷ «Opera prima» perché sua prima composizione eseguita (1977). Nel 1981 però Incardona presentò alla Biennale di Venezia *Avec un morne embrassement* come «il mio opus primo» [19].

stri interni che sono meravigliosi (basta prendere uno stetoscopio per sentire), ma anche di quelli esterni, che sono altrettanto meravigliosi» [45, p. 154]. Bisogna porsi in ascolto di questa polifonia vitale di particolari, di elementi, di corpi e di voci. Ascolto di «pelli, unghia, membra, colori, movenze, piedi, volti, rocce, acqua, pietre, animali» [44]:

Un universo infraudito, inaudito, allora si manifesta nella sua magnificenza: può essere il canto del chiù in perimetrale trasvolo notturno, o il movimento del braccio del torniere, o le girandole che friniscono nell'azzurro-verde-arancio delle bancarelle, o il volo degli aquiloni che cercano un vertice, un punto di congiunzione. [42]

Ma per il compositore porsi in ascolto non è sufficiente; bisogna che egli circoscriva l'inaudito con la sua forma evanescente e sfuggente, un paradosso di cui Incardona riconosce implicitamente la parentela con quello posto dall'ironia romantica: tracciare i limiti dell'infinito. Infatti egli descrive la ricerca sperimentale della nuova musica, e di Bussotti in particolare, come «forma estrema dell'atteggiamento romantico» [73, p. 233]. Da una parte ritiene che la sperimentazione si ponga dentro la tradizione, dall'altra assume come metatemporale l'idea romantica. Due argomenti significativi su cui non possiamo non soffermarci seppure brevemente.

Tradizione e rivoluzione coincidono: ripetutamente Incardona cita un'affermazione di Rudolf Kolisch, il famoso violinista grande interprete della Seconda Scuola di Vienna, «parafrasata» oppure «decifrata» da Heinz-Klaus Metzger, capovolgendone di volta in volta i termini: «tradizione perpetua come e in quanto rivoluzione permanente», oppure «rivoluzione permanente come e in quanto tradizione perpetua»⁸. Ed è basata su questa interscambiabilità dei due concetti apparentemente opposti la

⁸ Nell'«Autoritratto in forma di curriculum» si legge «rivoluzione permanente come e in quanto tradizione perpetua» [60], come nell'«Appendice» alla tesi di dottorato di Marco Spagnolo, cit., in cui sono presenti diverse versioni dell'«Autoritratto», in (B) nn. 2, 4, 6. Invece si legge «tradizione perpetua come e in quanto rivoluzione permanente» nell'ultima versione [81] e, in M. Spagnolo, anche in (B) nn. 1, 5, 7. Cfr. inoltre, in questo volume, i nn. 47, 51, 58, 63, 70, 72. In generale la prima dizione è esposta come «interpretazione» o «decifrazione», la seconda come «parafrasi».

sua concezione della storia, come vedremo, e la descrizione negli «Autoritratti» della sua propria «traiettoria linguistico-cognitiva» che muove da Mahler verso la Seconda Scuola di Vienna, e verso quel Webern che fu, a sua volta, «compimento etico del Romanticismo». Tuttavia il Romanticismo è anche una componente intrinseca della musica, da quando questa «acquistò la consapevolezza di essere privilegiato osservatorio dell'interiorità». La modernità deviata «ha creduto di poter[lo] cancellare» [19]; Incardona di contro vuol farne emergere le complessità filosofiche e artistiche, la densità vertiginosa, contro le banalizzazioni della divulgazione critica e delle semplificazioni “neo” [32, 36]. Scrivendo sulla musica per pianoforte di Bussotti ed indicandone l'ascendenza nella tensione comunicativa e linguistica beethoveniana, gli attribuisce l'opinione che il Romanticismo con la sua abissale profondità sia una «fondazione anche retrospettiva di una perenne categoria dell'Anima» [73, p. 231]. Pensiero di cui egli stesso si appropria decisamente quando scrive nel 2005 che «il Romanticismo ha fondato una categoria del giudizio retroattiva rispetto alla sua insorgenza, ed illumina del suo senso anche ciò che lo ha preceduto ponendosi come perennità di un determinato modo di disporsi a decifrare il Corso del Mondo» [84].

L'ironia romantica nella sua forma estrema trascina nel nulla l'artista stesso; agli occhi di Incardona il cammino della Nuova Musica a fronte dell'oggettivazione, della cosalizzazione delle epifanie sonore, si biforca. Da una parte sta Evangelisti cui egli deve tutto e nulla, dall'altra stanno Bussotti che «gli testimonia perentoriamente la possibilità di continuare a “pensare” in musica dopo Webern», e Nono, maestro per lui di «un dubbio metodico finalmente fecondo» [60, 81]. Le loro «utopiche organizzazioni sonore» gli si presentano, in un testo del 2004 scritto per una mostra dal titolo *Progetto. Memorie sottratte al tempo*, con la stessa intelligente bellezza che hanno gli oggetti del design, perché in esse, «sin dal progetto grafico della partitura, l'impero dei segni è parte integrante della realizzazione acustica, e spesso ne determina le conseguenze» [79, p. 248]. Questo accostamento ci riconduce al problema della cattura dell'inaudito, sug-

gerendoci una soluzione. Infatti questo fa il segno grafico: strappa il suono al tempo che l'inghiottirebbe – un problema che Incardona si poneva già ai tempi della tesina liceale qui pubblicata [1] – e dà sostanza cosale alle concrezioni sonore che nate dalla vita, dalle cose, dai corpi, evaporerebbero nei cieli acustici. L'ansia del tempo che assale anche i più disincantati (il *concern of time* di cui parlò Cage) si placa saldandolo al segno e consegnandolo allo spazio [41, p. 145]. Il segno unisce tempo e spazio come un cordone ombelicale: è un legame che strappa alla morte e permette la vita («madre», lo dice Incardona poeticamente, quando «linguaggio è il padre») [40, p. 139].

Da una parte il silenzio, dall'altra il segno. È col segno che il compositore deve venire a patti per dare nomi stabili ai suoni e trattenere l'inaudito.

Anche le arti figurative oggettualizzano il reale, anzi lo fanno con un'evidenza più immediata. Si può fare un passo oltre: esse oggettualizzano l'anima del reale. Come il cacciatore paleolitico si concede la preda raffigurandola, così il barone von Glöden, cui Incardona dedica nel 1982 una sua composizione, *Soave sia il vento*, intitolata con una citazione mozartiana che allude al distacco, distacca appunto con le sue foto «l'immagine erotica dal corpo» [21]. Il «suono delle cose» cui il compositore attende con orecchio teso diventa luce sotto lo sguardo del pittore; e Marco Incardona, fratello di Federico, è uno «sciamaano» che salva «ciò che appare, dal corso del mondo, condannato» [77]. Compie l'opera salvifica col disegno. Come fa la nota: nel segno arti dei suoni e arti della figura si incontrano. Incardona sembra in alcuni momenti quasi omologare il segno che inchioda il suono e quello che stacca l'immagine, contro il giudizio corrente cui specialmente ha dato moderna veste scientifica la distinzione di Goodman tra arti allografiche e autografiche⁹.

⁹ Cfr. Nelson GOODMAN, *Languages of Arts. An Approach to a Theory of Symbols* (1968), trad. a cura di Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1998.