

L'aspetto numerico e le regole proporzionali tra visibile e udibile (*focus sul numero sei*)

Anna Laura Longo

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

Recibido 06-04-2024 / **Aceptado** 22-04-2024

Resumen. L'articolo invita all'ascolto di brani musicali soprattutto pianistici, creando connessioni con altri linguaggi (pittura e architettura). Viene dato un risalto all'aspetto numerico. In particolare viene ad essere sviluppato un *focus* sul numero sei. L'interdisciplinarietà è vista a tutti gli effetti come una risorsa per la conoscenza.

Parole-chiave. Interdisciplinarietà, Transdisciplinarietà, Visibile e udibile, Ritmo e visione, Ascoltare, Musica, Pittura, Architettura, Costrutti Ritmici, Aspetti costruttivi.

The numerical aspect and the proportional rules between visible and audible (*focus on the number six*)

Abstract. The article invites you to listen to piano pieces of music, creating connections with other languages (painting and architecture). Emphasis is given to the numerical aspect. In particular, a focus is developed on the number six. Interdisciplinarity is seen as a resource for knowledge.

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

La raccolta delle patate (olio su tela, 90x190 cm.) è il titolo di un dipinto di **Giovanni Segantini** (1858-1899) risalente all'anno 1890. La Triennale di Brera individua e definitivamente accerta a partire dal 1891 la presenza del divisionismo, inquadrandolo all'interno di un fenomeno di rinnovamento dell'arte di certo ampio, in cui trova spazio l'accostamento di colori primari, puri, distribuiti a piccole pennellate, che l'occhio finisce per integrare.



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

Il dipinto in questione riproduce una situazione agreste oltremodo familiare: in un campo possiamo infatti notare la presenza di alcune donne chine, intente a procedere al raccolto. Le figure femminili, nell'insieme, vanno a comporre quasi una diagonale. Esse risultano ritratte e inserite nello spazio pittorico con una certa uniformità, che ne stabilizza proprio la posizione, l'atteggiamento corporeo e, per l'appunto, la postura ricurva.

Sono sei, in particolare, le protagoniste del dipinto, quasi delle unità drammatiche, collegate da un interessante livello di vicinanza. Possiamo parlare a tutti gli effetti di una sorta di equidistanza, che le connota vistosamente come una struttura compatta, un gruppo coeso quasi inscindibile, da afferrare con subitaneità.

Lunghe gonne con grembiuli da lavoro definiscono il vestiario, il capo è coperto e, in mano, sono presenti gli arnesi agricoli. Va notato come nello spazio circostante acquisti per lo più risalto il vuoto, con una sparuta vegetazione e con ulteriori presenze in lontananza. Ad avvolgere il tutto un cielo non propriamente limpido, cosparso, al contrario, di fitte nubi dal carattere per lo più minaccioso. Il protagonismo del sestetto di donne, ad ogni modo, arriva dinanzi agli occhi dei riguardanti e delle riguardanti come un fatto indiscutibile e visivamente impattante.

Sarà proprio il "sottile richiamo" del numero sei il filo conduttore intorno a cui ruoteranno alcune riflessioni miste, di qui in avanti ripartite tra attenzione e desiderio di avvicinamento al parametro del suono, con un interesse aggiuntivo e, ancor meglio, con uno slancio di natura comparativa riguardante la ricerca pittorica e l'aspetto costruttivo tipicamente architettonico.

Creando un conglomerato di ascolti e visioni, mi interessa l'ipotesi di lasciar scorgere una materialità vera e propria nell'aspetto numerico, da vedersi di per sé come un fatto esperibile.

Il passaggio che sto per compiere mira infatti a condurre, con agilità, dalla pittura verso un ascolto musicale effettivo. Il riferimento va in direzione di una pagina pianistica alquanto nota, che potrà lasciare assaporare le particolarità metriche vicine al parametro numerico del sei, inquadrabile di qui in avanti come una struttura portante a cui riferirsi. Nello specifico il brano in questione consentirà di accostarsi al fascino "costruttivo" di una misura *standard* basata sul sei. Le donne mutate dal dipinto su citato, in questa prospettiva, potranno esser viste come una sorta di esemplificazione, squisitamente visiva, di una misura incentrata per l'appunto sull'accertamento del sei, con una riproduzione quasi fedele dell'organizzazione basilare e, quindi, con una sottolineatura delle unità temporali fondanti.

Ma procediamo con il riferimento musicale vero e proprio.

Il brano su cui desidero portare l'attenzione è la Romanza n.5 (*Romanze*) tratta dai *Sei pezzi (Klavierstücke) per pianoforte op.118* di **Johannes Brahms** (1833-1897). L'anno di composizione è il 1892. La prima esecuzione avvenne a Londra (St.James's Hall, 7 Marzo 1894). Risulta nota la versione affidata al

tocco pianistico di **Wilhelm Kempff**, responsabile di un'interessante incisione per l'etichetta Deutsche Grammophon.

Va anzitutto segnalato come l'*opus* 118 vada ad accorpere sei pezzi per pianoforte, proposti nell'ordine seguente:

Intermezzo (Allegro non assai, ma molto appassionato - la minore)

Intermezzo (Andante teneramente - la maggiore)

Ballade (Allegro energico - sol minore)

Intermezzo (Allegretto un poco agitato - fa minore)

Romanze (Andante - fa maggiore)

Intermezzo (Andante, Largo e mesto - mi bemolle minore).

Nel libretto che affianca il CD citato, **Claude Rostand** - con un riferimento sommario ai brani dell'op. 116, 117, 118 e 119 - parla di grandi cicli che possono essere considerati un vero e proprio testamento pianistico di Brahms. Divenuti, tra l'altro, dei punti fermi del repertorio concertistico. Il critico e musicologo austriaco **Eduard Hanslick**, coevo del compositore, li definì, appropriatamente, monologhi, designandoli come "bercesuse del mio dolore". Tali cicli risalgono al periodo viennese. Il brano in questione, bitematico e con variazioni, ha un carattere autunnale. Si tratta quasi di un idillio vagamente pastorale.

Sicuramente l'uso del 6/4 va ad accertare una volontà di dilatazione interna - una dilatazione spaziale e costruttiva, per l'appunto - suffragata da un evidente desiderio di ampliamento dell'arcata fraseologica. Tanto più avrà risalto tale ampliamento dal momento che il metro su cui sono costruiti i brani precedenti risulta essere rispettivamente di 2/2 (per il n.1) di 3/4 (per il n.2), di 2/2 (per il n.3), di 2/4 (per il n.4).

L'ultimo *Intermezzo* (il n.6) si affida invece alla scelta del 6/8. Dunque, nell'economia generale dei pezzi pianistici dell'op.118, il brano n.5 va ad esplicitare una dinamica del tutto a sé stante.

La presenza di un metro in 6/4 può essere altresì rintracciata nel Capriccio n.8 (Grazioso ed un poco vivace) tratto da *Acht Klavierstücke* op.76, la cui caratterizzazione si inserisce in una panoramica ben diversa.

Risalendo decisamente indietro nel tempo, ma restando nella forza attrattiva del 6/4, potremmo a questo punto avvicinarci con agilità a un secondo e interessante ascolto musicale, prospettando un possibile e volenteroso confronto stilistico: mi riferisco alla composizione di **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) intitolata *Aria detta La frescobalda* F3.32, con dedica a monsignor Luigi Gallo, vescovo di Ancona. La tonalità di impianto è il re maggiore.

Conosciuta *in primis* nella versione per organo, tale composizione ha avuto, e continua ad avere, una circolazione anche nella versione pianistica. Numerose sono le trascrizioni approntate e disponibili, ad esempio per chitarra.

Abbiamo cinque parti che vanno a costituire il brano nel suo insieme, con un'interpolazione di una Gagliarda e di una Corrente. Ed è la variazione n.1 a riguardarci direttamente, essendo costruita in 6/4 con un *incipit* che lascia apparire con estrema nitidezza le sei semiminime, determinanti per fornire all'orecchio un'ambientazione sicura e oltremodo definita. Strada facendo il 6/4 si trasforma fruttuosamente: vengono infatti palesate e diversificate le risorse metriche e ritmiche interne. Esse, in sostanza, mirano ad essere proiettate verso un'adeguata elaborazione costruttiva.

Il tema vero e proprio, su cui è costruita l'Aria, va segnalato, è in 2/2 e possiede un carattere naturalmente più stringato in confronto alle variazioni. Il discorso musicale tende, in generale, a muoversi con scioltezza tra capacità di sviluppo e capacità di sintesi. Appare evidente la presenza di una stilizzazione: una vera e propria asciutezza in termini di scrittura. Quest'ultima si avvale di un'efficacia sonora oltremodo garbata e generosamente fluente.

Volendo effettuare un tuffo rapido nella letteratura musicale contemporanea si potrà *en passant* citare il brano per voce, intitolato *Lament of Isis on the Death of Osiris for Soprano*, della compositrice inglese **Elisabeth Lutyens** (1874-1964). In questa pagina musicale spicca, nelle parti interne, una scelta di certo meno consueta: quella del 6/2.

Questa formula metrica viene ad essere distribuita tuttavia all'interno di un impianto polimetrico molto variegato. Vale la pena avvicinarsi all'ascolto di questo brano contemporaneo, per cogliere tutte le diversificazioni metriche e ritmiche messe in atto e, inoltre, per porsi sul piano di una "digressione uditiva" rispetto all'ambientazione ben più uniforme creata intorno al suono pianistico dei brani precedentemente indicati.

Tornando nuovamente all'interno delle caratterizzazioni romantiche o tardo-romantiche, non sarà fuori luogo analizzare qualche altro pezzo per pianoforte attestante la gestione del 6/4. In tal senso, potrà essere utile appoggiarsi musicalmente su alcune pagine che portano la firma di **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847).

Un metro di 6/4 lo ritroviamo nella fattispecie nel ciclo intitolato *Romanze senza parole*. L'ampio corpus contiene un numero di 48 brevi brani in totale, composti nel periodo compreso tra il 1829 e il 1842. Il primo esempio riguarda la romanza op.19 n.5, scattante e rapida, fondamentalmente basata su una concitazione di fondo, che trova la sua verifica proprio in un 6/4. Il secondo esempio potrebbe esser considerato *a latere* e concerne la Romanza op.30 n.2. Si tratta di un Allegro molto, che si sostanzia in un metro di 6/16, utile da osservare e ascoltare. Il carattere di fondo in questo caso è brillante, suffragato da una possibile libertà virtuosistica.

Osservando come possano variamente prender corpo le scansioni interne e le ripartizioni ritmiche e strutturali nelle costruzioni di tipo sonoro e artistico-visivo ma, nello stesso tempo, volendo continuare a creare una benevola fusione tra possibilità e capacità di assorbimento dell'occhio in confronto all'udito, sarà utile determinare un addentellato fugace con l'architettura, portando alla ribalta dei nuovi e magistrali esempi di gestione del sei, inserendoli nel campo strettamente progettuale-costruttivo.

Esiste del resto la possibilità che un edificio "risuoni" proprio in virtù di caratteristiche costruttive riconducibili al ritmo e che un quadro, come già indicato, sveli un intrinseco dispositivo numerico o più facilmente racchiuda una qualche evocazione di una legge ritmica sottostante. Il criterio numerico può quindi incunearsi e muoversi, vistosamente o più o meno sottilmente, tra visibile e udibile.

Sostando sul crinale dell'architettura il suggerimento vuole esser quello di avvicinarsi ora, da un punto di vista conoscitivo, all'impianto tipico della loggia "alla greca". Il nostro ambito di interesse va a cadere naturalmente sulla loggia a sei colonne, che prevede un intrinseco richiamo alla severità e solennità delle forme classiche. La visualizzazione di numerosi edifici di tal genere potrà avvenire anche scorrendo semplicemente la molteplicità di materiali fotografici disponibili. Se ne ritrovano diversi *on line* o, in alternativa, su manuali e in monografie che abbiano attinenza con questo tema. Di certo un maggiore impatto lo si avrà attraverso l'esperienza fisica effettiva.

In architettura, abbiamo un esempio di presenza del parametro numerico-strutturale del sei, che appare particolarmente legato proprio alla biografia di Johannes Brahms.

L'edificio da osservare e da prendere in considerazione sarà il Teatro di Detmold in Germania. Una parte dell'esistenza di Brahms si è svolta infatti tra Amburgo e Detmold, dove il compositore era direttore di una formazione corale e, saltuariamente, della piccola orchestra di corte. Ci troviamo nel periodo compreso tra il 1857 e il 1858.

L'edificio del teatro di Detmold è animato da sei colonne caratterizzanti la facciata. Esse scandiscono l'ingresso e si affidano al nostro sguardo con purezza stilistica, definendo e, ancor prima, svelando un principio numerico perentorio e, a ben vedere pertinente, oltremodo esplicito e tale da poter esser captato con subitanità.

Come le sei donne incluse nel dipinto di Segantini, le sei colonne della loggia suddetta non sfuggono, anche questa volta, all'ipotesi di poter esser colte come un blocco compatto ed esemplificativo: una sorta di emblema di una misura musicale "afferrabile" subitaneamente attraverso la vista, ripartita nei suoi sei elementi prioritari, avvincenti proprio come fossero degli agili battiti, scanditi e quasi internamente "udibili".

Collocandosi a ridosso dell'epoca settecentesca, ma spostando geograficamente l'asse di attenzione, un ulteriore architetto potrà venire alla ribalta ovvero **Robert Adam** (1728-1792) di origine scozzese. Non solo architetto in verità,

ma anche decoratore, esponente del neo-classicismo, Adam è noto ai più per essere stato ingaggiato per il rifacimento di Hosterley Park e, più esattamente, per la ristrutturazione di Hosterley House, storica villa inglese edificata molti anni prima - nel 1576 - e circondata da un grande parco. La loggia a sei colonne, in questo caso, spicca per il colore candido che si staglia con evidenza sull'edificio, che prevede un rivestimento in mattoni di gradazione medio-scura.

Attraverso varie transizioni, l'idea è quella di abituarsi a scorgere il dispositivo numerico come un fatto costruttivo e pertanto costitutivo, per arrivare ad analizzarne o indagarne volta per volta il funzionamento precipuo, mettendo in evidenza le particolarità stilistiche. In musica il costruito del sei potrà essere riconosciuto per il suo aspetto di natura mobile, garantito dall'incedere della struttura sonora stessa, in architettura o in pittura il dispositivo numerico avrà, per ovvi motivi, un profilo statico, ma il principio basilare emergerà in ogni caso nella sua compatta evidenza. Viaggiando tra stili ed epoche, desiderando allargare vistosamente la panoramica, un ulteriore esempio potrebbe essere fornito. Si tratta della loggia Valmarana di Vicenza, situata in Italia, realizzata nel 1582 probabilmente da un allievo di Andrea Palladio: un vero e proprio tempio a sei colonne (di ordine dorico), sovrastate da un frontone. Prende corpo, in tutti questi esempi, e quasi si materializza, una traduzione architettonica della formula costruttiva del sei. Un interessante dossier tematico si ritrova nel numero 986 della rivista *Domus*, dove l'architetto statunitense **Steven Holl**, con un'abbondanza di riferimenti, ci parla per l'appunto delle relazioni tra musica e architettura, riferendo di alcuni risultati efficaci ottenuti nel suo corso presso la Columbia University.

Non è in fondo sorprendente il fatto che l'ambiente circostante ci nutra o possa potenzialmente nutrirci di parametri ritmici svariati. Da questo punto di vista il dipinto di Segantini, da cui ha preso avvio il presente scritto - ci tengo a ribadirlo- voleva essere uno spunto originale, ma di certo adeguato, per creare un procedimento integrato.

Potremmo considerarlo un antecedente valido per un utile esercizio di "riscaldamento" destinato all'occhio e in grado di provvedere a un rinforzo percettivo, tale da indurre ad assorbire somiglianze e confronti, tra regole proporzionali, tra ripartizioni e scansioni interne.

Il presente scritto non tiene conto di riferimenti numerici di tipo prevalentemente simbolico, legati alle arti e alla musica. Si aprirebbe a tale riguardo un capitolo a parte, che esula dalle considerazioni in corso.

Nella costruzione dell'itinerario, fortemente stratificato e cangiante, mi piace concludere con un ulteriore suggerimento, per un'affascinante e nuova ipotesi di ascolto musicale, da vedersi pur sempre come "esperienza spaziale". La figura-chiave sarà questa volta **Johann Sebastian Bach** (1685-1750).

Il genere musicale su cui assestarsi sarà quello della danza rispondente al nome francese *Loure*. Si tratta in particolare di una danza del XVII e XVIII secolo, probabilmente nata in Normandia al suono di uno strumento musicale dal nome omonimo (somigliante a una *musette de cour*). Questa danza presenta un

andamento moderato in tempo composto e binario, che può basarsi sul 6/4 oppure sul 6/8, con un inizio in anacrusi.

All'interno delle *Französische Suiten* (sei in totale) se ne rileva un caso particolare nella *Suite in sol maggiore*, n.5 BWV 816. La *Loure* in questione è collocata tra la Bourrée (I-II) e la spigliatissima Giga conclusiva.

La presenza di un metro in 6/4 va tuttavia ad animare anche la *Suite francese* n.3 BWV 814, in si minore, nello specifico la Corrente.

Queste due occorrenze del metro di 6/4 sono da considerarsi senza alcun dubbio preziose e, in parte singolari, giacché non vi sono altri casi di presenza di un 6/4 rintracciabili nelle principali raccolte e composizioni clavicembalistiche o pianistiche che dir si voglia. Può essere segnalato, tra l'altro, come un esempio di *Loure* si sostanzi, elegantemente, anche nella *Partita per violino solo* n.3 BWV 1006, in mi maggiore. La firma è sempre quella di Johann Sebastian Bach.

In questo caso, la *Loure*, inconfondibilmente in 6/4, è seguita da una *Gavotte en Rondeau* e preceduta dal classico e immancabile *Preludio* di carattere introduttivo, affidato questa volta a uno strenuo profilo di semicrome consequenziali, oltremodo incessanti, particolarmente idonee a determinare un esordio intrinsecamente movimentato, sorretto da un valido principio di scorrimento. L'anno di composizione è il 1720. Nel delineare un percorso di accentramento sul numero sei, la preferenza per lo più accordata al 6/4, rispetto al metro ugualmente composto di 6/8, è stata determinata da una più esigua diffusione e incidenza all'interno dei repertori pianistici ed extra-pianistici, soprattutto classici. Proprio questo fatto ha dato àdito a rilevamenti e suggerimenti di ascolti più circoscritti e particolareggiati, meno esposti a un rischio di dispersività. Un'educazione all'ascolto coerente e idealmente completa è necessario infatti che non faccia leva soltanto su ciò che è noto o più ampiamente conosciuto.

Si chiude pertanto grazie alla magistrale impronta compositiva e sonora di Johann Sebastian Bach e con un rimando a un principio di natura danzante, questo circuito di proposte, deliberatamente amalgamate quasi a voler comporre un *mélange* virato verso possibili ascolti e visioni, come preannunciato sin dall'inizio. Tuttavia non prima di aver lanciato una conclusiva occhiata nell'arte, facendo questa volta un esplicito riferimento all'artista svizzera, di origine tedesca, **Meret Oppenheim** (1913-1985). Desidero portare a galla, in particolare, l'opera *Hush-hush, la vocale più bella si svuota*, datata 1934. L'opera risulta essere una vera e propria elaborazione del rapporto tra linguaggio e cose. Ritroviamo infatti, situate in precario equilibrio su un'asticella collegata con una catenella a un cerchio di pennellate grigie, sei forme astratte, simili a lettere dell'alfabeto, ma di fatto illeggibili. Esse sono le vocali che hanno perso la loro capacità di dire. Sono sei anche gli anelli che compongono la suddetta catenella di collegamento. Si tratta di un omaggio a **Max Ernst** (1891-1976): non stupisce dunque che vi sia un intento di decostruzione e, ancor meglio, un'affermazione di ambiguità nel rapporto tra lettera e parola e, più ampiamente, tra significato e realtà.

Senza dubbio l'elargizione di esempi, collocabili tra epoche presenti e passate, avrebbe potuto essere più estesa, ma si è cercato di operare semplicemente una scelta non esaustiva, che fosse in grado di offrire degli spunti, suscettibili di elaborazioni ulteriori, all'insegna di un vivace collegamento tra materiali e opere. Strada facendo spero di aver dato l'occasione di fluttuare proficuamente da un codice artistico a un altro, chiamando in azione un vero e proprio gioco di equivalenze, seppur parziali, senza costruire uno iato ma, al contrario, ipotizzando una congiunzione flessibile e ideale tra le arti e tra i linguaggi. Soprattutto prefigurando un'apertura corroborante degli spazi di conoscenza e di attraversamento.