

CONVEGNO REMUS 2007

Tema dell'intervento: "Sintesi interculturale nel Primo Libro degli Studi per pianoforte di György Ligeti".

Relatore: Letizia Michielon

La necessità di un maggiore sviluppo ed incremento delle abilità compositivo – improvvisative all'interno dei percorsi educativi proposti dalle scuole primarie e secondarie, suggerito dal "Progetto Musica e Scuola" elaborato dalla commissione Berlinguer¹, può rappresentare un'occasione importante, se non addirittura una svolta, per rendere più efficace il nostro sistema formativo musicale.

L'educazione al suono, infatti, sarebbe in questo caso vissuta con più intensa creatività e, se guidata in modo esperto, contribuirebbe alla realizzazione di quella sintesi inter- culturale che costituisce l'orizzonte di riferimento per un processo formativo teso alla valorizzazione dell'interdisciplinarietà e della trasversalità.

La scoperta del linguaggio musicale non può scindersi dalla relazione con tutto l'universo esperienziale e culturale di cui il suono si fa eco: l'invenzione, seppur rudimentale, di forme e organismi sonori da una parte ricrea, dall'altra reinterpreta e rinnova dall'interno, in modo originale, la complessità di tali molteplici suggestioni.

In questa direzione si snoda anche l'avventura artistica di György Ligeti, compositore ungherese recentemente scomparso, unanimemente considerato tra le voci più significative del nostro tempo. La sua poliedrica ispirazione riesce a fondere infatti abilmente immaginazione musicale, interculturalità, interessi scientifici e suggestioni estetiche tra le più varie, donando vita a universi sonori intrecciati saldamente alla rete della tradizione², ma ad un tempo proiettati verso un orizzonte futuro che si tinge di tratti utopici e visionari.

Il *Primo Libro degli Studi* per pianoforte, opera cruciale del repertorio ligetiano³, pubblicata nel 1985, incarna emblematicamente lo stile stratificato del Maestro ungherese, giunto ormai alla piena maturità creativa.

Dopo il primo periodo di formazione nella terra di origine - ove, pur in un'atmosfera culturalmente e politicamente repressiva⁴, opera ancora con estrema vitalità la feconda lezione di Bartók e Kodály - e la scoperta rivelatoria, negli anni Cinquanta, delle più recenti intuizioni di Cage, Boulez e Stockhausen⁵ - a propria volta suggestionati dalla pubblicazione del *Livre* di Mallarmé, avvenuta nel 1957, capolavoro della letteratura novecentesca la cui eco si trasmette ben oltre l'ambito

¹ Cfr. il "Progetto Musica & Scuola", documento a cura del Comitato Nazionale per l'apprendimento pratico della musica (D.M. 28 Luglio 2006), pubblicato ne «Il Giornale della Musica», n. 233, Gennaio 2007, p. 39.

² " Il sistema della forma musicale e della sua trasformazione nella storia può analogamente, essere paragonato ad un'immensa rete, che si estende attraverso i tempi: i singoli compositori continuano ad annodare in questo o quel punto la gigantesca rete, producendo nuovi intrecci e nodi, che poi continuano ad essere subito nuovamente annodati o sciolti e poi ancora recuperati "(GYÖRGY LIGETI, *Form in der neuen Musik*, «Darmstädte Beiträge», n.10, Mainz, 1966, Schott,p. 27).

³ ALESSANDRA MORRESI, *György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi*, EDT, Torino, 2002, p.1.

⁴ Sulle esperienze umane e formative vissute da Ligeti fino agli anni Cinquanta, cfr. quanto dichiarato dallo stesso autore nel corso di una conversazione tenuta nel 1968 al Südwestfunk di Baden-Baden con Joseph Häusler, riportata da ENZO RESTAGNO in «Ouverture», AA.VV., *Ligeti*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino, 1985, pp. 8-9. Cfr. anche le riflessioni autobiografiche in GYÖRGY LIGETI, *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti in Gespräch mit Ekhard Roelcke*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2003, trad.it. *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Ekhard Roelcke*, a cura di A. Peroni, Alet Edizioni, Padova, 2004, pp. 15-90.

⁵ Decisiva, in questo periodo, l'esperienza maturata a Colonia, nello Studio di Fonologia (cfr. *ivi*, pp. 91-112).

letterario⁶ - Ligeti inizia a maturare, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, un proprio percorso espressivo in cui la liquidazione della serialità integrale – così affine nei propri esiti estremi alle realizzazioni aleatorie⁷ - si associa alla ricerca di nuove architetture compositive che ripensano alla radice i parametri del tempo e dello spazio sonoro⁸. Lo sperimentalismo prosegue con la gestuale drammaticità di *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures*⁹ (1965), alle quali si affiancano le disperate meditazioni del *Requiem* (1963-65) e di *Lux Aeterna* (1966)¹⁰ e l'illusionismo sonoro di opere come *Ramifications* (1968-69), *Continuum* (1968) e *Kammerkonzert* (1969-70), nelle quali l'infrazione improvvisa e inaspettata nei confronti di un ordine ritmico preconstituito si rivela motore generatore della forma. Con i lavori dei primi anni Settanta¹¹ si approfondiscono la ricerca micropolifonica e l'interesse per le componenti melodiche e ritmiche, elementi decisivi dell'indagine ligetiana, giunta ad un nodo cruciale durante il periodo del ripensamento, compreso tra il 1978 e il 1982¹².

Il ritorno critico alla tradizione, da intendersi in senso blochiano¹³, si intreccia ora ad una prospettiva metacognitiva e ad una curiosità sempre più versatile che riesce a connettere tra loro riflessioni estetiche e scientifiche. Ne scaturiscono le *Drei Phantasien* su testi di Hölderlin e il celebre *Trio* per violino, corno e pianoforte, dedicato alla memoria brahmsiana (opere entrambe del 1982); tre anni più tardi viene pubblicata la prima raccolta degli *Études* per pianoforte, considerati unanimemente, per originalità e capacità innovativa, uno dei capolavori della letteratura musicale del secondo Novecento.

Il ciclo si compone di sei brani, parti di un organismo unitario, sorto dalla singolare convergenza tra le suggestioni più varie. La prodigiosa capacità di sintesi ligetiana riesce infatti ad amalgamare in uno stile personale¹⁴ i modelli estetici ereditati dalla tradizione musicale colta (in particolare Chopin, ma anche Liszt, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Bartók), gli spunti tratti dal folclore ungherese, rumeno, balcanico, portoricano¹⁵ e africano, la conoscenza delle opere per pianoforte meccanico realizzate da Conlon Nancarrow, il linguaggio jazzistico e le suggestioni maturate a contatto con le teorie scientifiche di quegli anni.

Se la raccolta di *Studi per Player Piano* di Nancarrow rappresenta una sfida avvincente per realizzare, nei limiti imposti a un interprete umano, le sovrapposizioni e progressive gradazioni di velocità raggiunte dal compositore americano con i pianoforti meccanici grazie all'utilizzo innovativo di una particolare perforatrice¹⁶, saranno soprattutto le teorie esposte da Simha Arom

⁶ Cfr. RESTAGNO, cit., pp. 11-12. Su questo tema, molto pregnanti anche le pagine che IVANKA STOIANOVA dedica nel suo prezioso volume *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 11-22.

⁷ GYÖRGY LIGETI, *Wandlungen musikalischen Form* [1958], «Die Reihe», n. 7, 1960; trad. it. *Metamorfosi della forma musicale*, in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 230.

⁸ Ci riferiamo in particolare ad *Artikulation* (1958), *Apparitions* (1958-1959), *Atmospheres* (1961), *Volumina* (1961-1962).

⁹ Su queste due opere, cfr. il saggio di HARALD KAUFMANN, «*Aventures et Nouvelles Aventures*». *Un caso di musica assurda*, in AA.VV., *Ligeti*, cit., pp. 91-120.

¹⁰ Sui due lavori ligetiani segnaliamo gli approfondimenti di PAOLO TONINI BOSSI, «*Requiem*», ivi, pp. 85-90, e di ERNESTO NAPOLITANO, *Dalla totalità dispersa del «Requiem» alla coralità senza speranza di «Lux aeterna»*, ivi, pp. 121-129.

¹¹ *Melodien* (1971), *Doppelkonzert* per flauto, oboe e orchestra (1972), *S. Francisco Poliphony* (1973-74), *Clocks and Clouds* (1972-1973), *Le Grand Macabre* (1974-1977) e i tre brani per due pianoforti *Monument*, *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, *In zart fließender Bewegung* (1976).

¹² Cfr. GYÖRGY LIGETI, *La mia posizione di compositore oggi* (1985), in AA.VV., *Ligeti*, cit., pp. 3-5.

¹³ Cfr. ERNST BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* (1959), trad. it. *Il principio speranza*, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti, 2005.

¹⁴ Cfr. GYÖRGY LIGETI, *Études pour piano, premier livre*, in AA.VV., *Il pianoforte in ventidue saggi*, Longanesi, Milano, 1994, p. 246.

¹⁵ ID., *La mia posizione di compositore oggi*, in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 4.

¹⁶ Per un approfondimento sulle relazioni tra Nancarrow e Ligeti, cfr. MORRESI, cit., pp. 2-9. Su questo tema, cfr. anche LIGETI, *Études pour piano, premier livre*, cit., p. 247.

nei saggi etnomusicologici dedicati alle poliritmie sub-sahariane¹⁷ a rendere possibile , grazie all'uso sistematico e diffuso dell' *hemiolia*, la sovrapposizione di periodi musicali complessi, la cui unità di fondo viene garantita dalla continuità di una pulsazione isocrona.

A tali desuete fonti di ispirazione, il Maestro ungherese unisce l'attrazione esercitata da alcune fondamentali intuizioni matematiche e fisiche¹⁸ di quegli anni: il pensiero generativo del computer (da cui sorge l'idea di dare vita a forme musicali "vegetali"), la teoria del caos (che propone un'ermeneutica dei fenomeni caotici fondata sulla progressiva alternanza di ordine e disordine) e il fascino evocato dalla geometria frattale, sorta di arte astratta capace di restituire visivamente la sensazione di un tempo incantato, quasi congelato¹⁹.

Nonostante Ligeti dichiararsi di avere voluto realizzare, con la prima collana di Studi, brani di carattere eminentemente virtuosistico, estranei ad ogni categoria stilistica predeterminata²⁰, è possibile comunque delineare alcuni dei principi estetici e compositivi che caratterizzano l'intera raccolta.

Emerge innanzitutto una concezione creaturale del suono , inteso come realtà vibratoria significativa²¹ che fa appello ad un tempo alla seduzione dei sensi, alle facoltà cognitive e a quelle mnestiche²². L'attenzione rivolta alla globalità dell'aspetto percettivo rivela una sottile affinità con la concezione schilleriana dell'impulso del gioco, capace di armonizzare tra loro , grazie alla bellezza, le facoltà sensibili e intellettuali²³. Effetto ottenuto dall'autore attraverso l'elaborazione di un oggetto sonoro complesso , sorto dalla impurità generata dalla sintesi di parametri tra loro eterogenei (timbro, altezza, ritmo), connessi organicamente in una struttura di tipo reticolare²⁴.

Il suono appare allora come forma in movimento , soggetta ad un processo di trasformazione continua²⁵, sospeso in trame spazio-temporali di tipo multiplo , senza centro né gerarchie, simili a sistemi infiniti e aperti. Il ramificarsi di forme in espansione verso architetture sempre più complesse può essere assimilato ad un processo di cristallizzazione, durante il quale lo sfumare di una sezione nell'altra appare sempre estremamente morbido, in ossequio al principio di massima

¹⁷ Sul singolare innesto attuato da Ligeti tra la tecnica chopiniana e schumanniana dell' *hemiolia* e la metrica additiva della musica africana , cfr. *ivi*, p. 246 e MORRESI, cit., pp. 10-17. Utili anche le annotazioni dello stesso compositore in GYÖRGY LIGETI, libretto del cd *Works for piano: Études , Musica Ricercata* (Pierre – Laurent Aimard: piano), Sony Classical SK 62308, pp. 9-10.

¹⁸ Sull'interesse dimostrato fin dalla tenera età dal compositore ungherese per la matematica, la biochimica e la fisica , cfr. quanto dichiarato dallo stesso autore a Roelcke in ID., *Lei sogna a colori*, cit., in particolare pp.15-52.

¹⁹ Su questi temi, cfr. la dettagliata analisi della MORRESI, cit., 22-28.

²⁰ Lo chiarisce lo stesso autore nel libretto che accompagna il cd interpretato da Aimard (LIGETI, libretto del cd *Works for piano* , cit., p. 27).

²¹ Traggo questa espressione dalla felice intuizione di RESTAGNO, cit., p. 19.

²² Notevoli le analogie tra questo aspetto della concezione estetico-musicale ligetiana e le teorie elaborate intorno agli anni Settanta, in Francia, dalla cosiddetta "scuola spettrale", a cui appartengono compositori quali Gérard Grisey, Tristan Murail, Roger Teissier , Micaël Lévinas , giovani artisti formati alla lezione di Olivier Messiaen, presso il Conservatorio di Parigi. Per un approfondimento sulle affinità tra la scuola spettrale e le concezioni di Bergson sul tempo musicale, cfr. LUIGI MANFRIN, *Spettromorfologia, durata e differenza: la presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey*, Olschki Editore, Firenze, 2004 (estratto dalla «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XXXVIII, 2003, n.1); ID., *L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro. La teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey*, in «De Musica» , VIII, 2004 (<http://users.unimi.it/~gpiana/dm8idxrd.htm>).

²³ FRIEDRICH SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, trad.it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 2001, p. 167.

²⁴ Sulla reticolarità del compositore ligetiano, cfr. IVANKA STOIANOVA, *Ramificazione timbriche e forma-movimento* in AA.VV., *Ligeti*, cit., pp. 20-29.

²⁵ Ligeti deve avere meditato a fondo non solo la teoria morfologica goethiana, volta a cogliere con flessibilità i principi che governano le continue trasformazioni degli esseri viventi, ma anche le intuizioni di Grisey, secondo il quale i suoni esistono in quanto fasci di energia temporalmente indirizzati , attraversati da un processo di sviluppo interno continuo. Il linguaggio compositivo trova la propria ragione d'essere propria nella capacità di riflettere creativamente in una sorta di specchio deformante la dimensione interna , microfonica del tessuto sonoro, colto in tutta la sua instabilità polimorfa (cfr. le osservazioni di MANFRIN, *Spettromorfologia, durata e differenza: la presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey*, cit., pp. 94-96).

gradualità descritto dalla teoria del caos. L'illusionismo sonoro²⁶ generato dalla variazione continua delle cellule musicali germinali riverbera come un'eco delle zone più subliminali della coscienza, traccia preziosa di un tempo interiore divelto dal tempo cronologico ed immerso in una mescolanza fluida ove si fondono *Erlebniss* e proiezioni immaginative fantastiche.²⁷

In questa sorta di mondo virtuale, dove nulla si crea e nulla si distrugge, in un continuo trasparire di presenze – assenze che emergono e si riassorbono nel silenzio²⁸, il tempo sembra ingoiato, staticizzato in un divenire immobile popolato da figure dalla latente drammaturgia. La teatralizzazione del tempo, con le sue diverse maschere²⁹, si rivela così il tema latente dell'intera raccolta, dinamizzata dal conflitto innescato grazie alla polarità ordine-caos³⁰.

Tutti i sei studi, infatti, iniziano con formule musicali molto elementari che progressivamente si complicano approdando ad una dimensione caotica.

L'apparente *kosmos* con cui si apre il primo studio (*Désordre*), si allontana sempre più dall'ordine attraverso il sapiente utilizzo del *décalage* (ovvero lo slittamento prodotto dalla sottrazione o aggiunta progressiva delle pulsazioni che sorreggono il *continuum* ritmico di crome), la biforcazione dei registri attuata tra le due sequenze melodiche affidate alla mano destra (sui tasti bianchi) e alla mano sinistra (sui tasti neri) e il crescendo irresistibile che sfocia nel finale.³¹ Il disordine, inteso come deviazione imprevedibile all'interno di un percorso infinitamente ripetitivo, è vissuto come una necessaria discontinuità che genera nuova energia e nuove possibilità di vita³², proiettate verso un universo immaginario ove convivono armoniosamente Essere e Divenire³³. Ne scaturisce un effetto acustico spiraliforme³⁴ che coniuga in sé la dimensione spaziale - frutto dell'interazione tra un divenire di tipo 'orizzontale', la circolarità innescata dall'eterno ritorno dell'uguale e la spinta ascensionale - e la dimensione temporale, articolata in una sovrapposizione di diversi livelli di velocità.

In *Cordes à vide* la ricerca sul fenomeno della turbolenza si concentra nell'esplorazione delle più intime profondità dell'inconscio, in un'indagine quasi bergsoniana del flusso di coscienza e della memoria. La complessità ritmica dona ora voce alle misteriose sovrapposizioni del tempo interiore, nutrito di desideri, sogni, ricordi, ansietà, silenzi, attese³⁵. Presente passato e futuro convivono e si

²⁶ Riguardo all'attrazione ligetiana nei confronti dei fenomeni di illusionismo sonoro e visivo, cfr. LIGETI, *Études pour piano, premier livre*, cit., p. 245 e ID., libretto del cd *Works for piano*, cit., p. 24.

²⁷ Sulla differenza tra tempo cronologico e tempo psicologico, cfr. il saggio di ALFRED SCHUTZ, *Fragments on the Phenomenology of music*, 1976, trad.it. *Frammenti di fenomenologia della musica*, a cura di Nicola Pedone, Guerini e Associati, Milano, 2000.

²⁸ Cfr. RESTAGNO, cit., p. 6.

²⁹ Sulla teatralizzazione latente contenuta nelle opere strumentali di Ligeti, cfr. GIANMARIO BORIO, *L'eredità bartókiana nel «Secondo Quartetto» di Ligeti. Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea*, in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 161.

³⁰ Cfr. LIGETI, *Études pour piano, premier livre*, cit., p. 248.

³¹ MORRESI, cit., 36.

³² Anche nel *Kammerkonzert* l'infrazione all'ordine rappresenta la fonte principale dell'aumento di energia vitale (cfr. ORAZIO MULA, «*Kammerkonzert*», in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 174).

³³ Molte le analogie tra la concezione ligetiana del tempo, sintesi di essere e divenire, e la teoria schilleriana dell'impulso del gioco (su questo tema, cfr. LETIZIA MICHIELON, *Il gioco delle facoltà in F. Schiller*, Il Poligrafo, Padova, 2002).

³⁴ Sulla curvatura dello spazio sonoro che annuncia il ritorno dell'identico e la sua rappresentazione grafica spiraliforme, cfr. GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, pp. 202-203. Anche in questo caso si possono notare sottili analogie con la concezione goethiana della *Steigerung*, processo di ascesa progressiva che caratterizza gli organismi naturali. Il movimento ascendente, frutto dell'alternanza ritmica di forze polari, mostra nella fase conclusiva il ricongiungimento, ad un livello di sviluppo superiore, con la fase iniziale (per maggiori dettagli su questo argomento, cfr. LETIZIA MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi. La Bildung nei romanzi di Goethe*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 291).

³⁵ Riguardo alla capacità ligetiana di evocare il senso dell'attesa, cfr. il saggio di CLAUDIO TEMPO, «*S.Francisco Polyphony*», in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 183.

intersecano all'interno di un amalgama psichico equoreo, cangiante, connesso grazie ai tenui fili tracciati dai percorsi mnestici³⁶.

La dimensione dell'ascolto, dilatato fino a sfiorare le soglie di udibilità più sottili³⁷, si approfondisce ancor più nel terzo studio (*Touches bloquées*), costruito sul geniale intarsio di suoni e silenzi, ottenuti percuotendo alternativamente con una mano alcuni dei tasti tenuti abbassati dall'altra. Ne scaturiscono grappoli di cellule ritmico-melodiche che germinano espandendo il materiale tematico grazie all'utilizzo di note di volta³⁸ e di voci in contrappunto libero. La quinta sezione (battute 72-91), l'unica a non presentare tasti bloccati, rivela, con le sue vertiginose pause, il senso recondito del brano e insieme dell'intero ciclo: il processo trasformativo del materiale tematico evoca per analogia le metamorfosi dei processi vitali che, privi di una precisa destinazione teleologica, precipitano tragicamente nell'abisso del nulla e del vuoto. Il silenzio rappresenta così l'esito del processo autosoppressivo del suono e contemporaneamente l'ombra preziosa che consente l'accrescersi dell'intero organismo compositivo. Le note mute suonate fin dalle prime misure evocano infatti spettri annichilenti che se da un lato consumano il suono, dall'altro ne rendono possibile l'evoluzione, incarnando il principio negativo necessario alla dialettica polare su cui si regge la *Bildung* del materiale tematico.

Il tempo che si autodistrugge, confondendosi con il silenzio, si trasforma, in *Fanfares*, in un tempo che diventa spazio denso di presenze. L'intuizione goethiana dell'istante capace di concentrare in sé la totalità dell'Essere³⁹ si concretizza in questo contesto attraverso un gioco di specchi che moltiplica le identità tematiche. Giocando sulla rotazione dell'ostinato costruito sulla successione ritmica di 3+2+3 crome, la sequenza tematica affidata alle due fanfare appare teatralizzata⁴⁰ in una polispazialità che irroria il suono di luce e leggerezza, avviando alle rarefazioni meditative di *Arc-en-ciel* (*Arcobaleno*), apice contemplativo dell'intera raccolta.

Le suggestioni ritmiche e armoniche⁴¹ ispirate al jazz generano infatti in questo brano un tessuto sonoro ove gli accordi appaiono simili a raggi di luce trascolorante che si rifrangono in cristalli purissimi. Si rimane incantati da questa atmosfera assolutamente libera da ogni rete concettuale preordinata, sospesa in una beatitudine immateriale, fuori del tempo e dallo spazio.

Al fascio di luce iridescente che sfiora lievemente il tempo cristallizzato di *Arc-en-ciel*, segue il lamento⁴² di *Automne à Varsovie*, ultimo tassello del polittico ligetiano, emergente dallo sfondo di una pioggia incessante, simbolo di un pianto infinito, in cui si consumano volti, identità, desideri. La progressiva saturazione delle velocità sorge da una cascata di ramificazioni ritmiche incastonate l'una sull'altra, rese possibili grazie all'uso generalizzato del principio dell'*hemiolia*⁴³. L'implosione dello spazio acustico approda inesorabilmente al crollo finale⁴⁴: il ciclo che si era aperto con le spirali ascensionali di *Désordre* si conclude con il cedimento ad una forza dal potere oscuro che magnetizza l'energia del suono e la ingoia vorticosamente nel buio del nulla.

L'ultima maschera indossata dal tempo, sintesi estrema di un pensiero compositivo che sorge sullo sfondo di un orizzonte umano e culturale sconfinato, conduce dunque paradossalmente al collasso nell'indifferenza e alla tragica auto-negazione dell'identità sonora: riflesso drammatico, forse, di

³⁶ Il riferimento alla valenza gnoseologica racchiusa nelle tracce mnestiche evoca, oltre alle note teorie di Bergson, le riflessioni di Jean Paul (cfr. JEAN PAUL RICHTER, *Levana oder Erziehungslehre*, trad.it. *Levana o della pedagogia*, a cura di S. Darchini, UTET, Torino, 1944, p. 337).

³⁷ Nelle ultime battute del brano solo un ascolto attento può cogliere, nell'apparente silenzio, il ticchettio delle dita della mano sinistra che percuotono i tasti abbassati dalla mano destra.

³⁸ Cfr. MORRESI, cit., pp. 64-89.

³⁹ Si pensi alle figure poetiche di Prometeo, Werther e Faust (cfr. VITTORIO MATHIEU, *Goethe e il suo diavolo custode*, Adelphi, Milano, 2002, p. 39).

⁴⁰ MORRESI, cit., p. 90.

⁴¹ Ivi, pp. 112-119.

⁴² Per la ricostruzione delle fonti che ispirano l'idea ligetiana del lamento, cfr. il saggio di MONIKA LICHTENFELD, *Da «Le Grand Macabre» alla «Tempesta». Con un saggio sulle «Hölderlin Phantasien»*, in AA.VV., *Ligeti*, cit., p. 48.

⁴³ Cfr. LIGETI, *Études pour piano, premier livre*, cit., p. 247.

⁴⁴ Ivi, p. 248.

una civiltà contemporanea che non sempre sa rispettare le diversità e che ha scoperto nella distruzione uno dei principi sostanziali su cui si regge lo sviluppo della vita. Proprio la riflessione ligetiana sui processi di trasformazione dell'esistenza⁴⁵, così preziosa al pensiero pedagogico, sempre attento all'analisi dei processi di sviluppo, rappresenta l'aspetto forse più originale di un genio creativo animato da un fondamentale afflato umanistico. Nello spazio-tempo utopico inventato da Ligeti memoria, sensibilità, facoltà cognitive, immaginazione si intrecciano infatti in perfetto equilibrio, restituendo una dimensione totalizzante non solo del gesto compositivo, ma anche dello sforzo ermeneutico e della capacità fruitiva, in linea con le teorie estetiche humboldtiane⁴⁶. La legge che anima il pensiero generativo ligetiano si scioglie così flessuosamente nella libertà della seduzione improvvisativa, nel fascino incantatorio di una sinestesia di impressionistica memoria⁴⁷. E' a questo esito supremo dell'arte contemporanea, ove poesia e scienza goethianamente convivono⁴⁸, che è necessario a nostro avviso riferirsi per impostare una formazione, non solo musicale, che valorizzi autenticamente interculturalità e rispetto del diverso, all'interno di una sintesi flessibile, in perenne trasformazione. Una sinergia capace di riflettere le più intime aspirazioni di una contemporaneità che, facendo tesoro dell'ampio patrimonio culturale ereditato dalla tradizione, sappia proiettarsi con energia e lungimiranza verso universi aperti al nuovo e al possibile, nella direzione utopica indicata da Bloch.

⁴⁵ Fin da adolescente Ligeti sognava di diventare uno scienziato in grado di scoprire il segreto della vita (cfr. LIGETI, *Lei sogna a colori?*, cit., p. 31).

⁴⁶ Cfr. WILHELM von HUMBOLDT, *Hermann und Dorothea* (1798), trad. it. in ID., *Scritti di estetica*, a cura di G. Marcovaldi, Sansoni, Firenze, 1934, pp. 90 e 113.

⁴⁷ Sulla capacità sinestetica del compositore ungherese, cfr. LIGETI, *Lei sogna a colori?*, cit., p.21.

⁴⁸ Cfr. ID., *Études pour piano, premier livre*, cit., p.246.

