

# On Morton Feldman's *For Bunita Marcus*

di Marco Lenzi

Che faccio, lo dico? Ma sì, diciamolo, senza tanti giri di parole. E allora: la prima cosa che ci colpisce quando ascoltiamo un pezzo di Morton Feldman (1926-1987) – specialmente uno, come questo, appartenente all'ultima fioritura degli anni Ottanta – è la sua incredibile *bellezza*, il suo irresistibile fascino. Ecco: *questa* è la sua prima e più irriducibile caratteristica. Tutto il resto viene dopo. Siamo stregati, ipnotizzati, incantati dalla *qualità* delle sue scelte di compositore. E non so come dire, ma è come se tale bellezza bastasse a se stessa, come se non avesse bisogno, per manifestarsi compiutamente, di essere articolata in un discorso, modellata e sviluppata secondo un disegno formale complessivo: per quanto possa apparire paradossale, è una bellezza senza forma, una bellezza *assoluta*. Mentre in altri grandi compositori, non solo moderni o contemporanei, apprezziamo anche gli aspetti costruttivi, sintattici e discorsivi (le funzioni strutturali reciproche delle parti in cui un pezzo è suddiviso), quando ascoltiamo Feldman ci basta *stare nell'istante*, ci basta *contemplare* ciò che ascoltiamo. Ogni istante della sua musica è infatti una manifestazione della bellezza, è sempre *pieno* di bellezza: è, come auspicava Cage, al centro di se stesso, e non necessita di essere relazionato ad altro per manifestare il suo senso. È per questo che un pezzo di Feldman può arrivare a durare anche sei ore: perché non siamo dentro un discorso, dentro una sequenza lineare in cui ogni istante assume senso in funzione della sua collocazione temporale, ma *sprofondati* nell'istante, e l'istante in sé è eterno: spaziale, non temporale. Ogni sua composizione è dunque come un istante dilatato, che non inizia né finisce ma, così come si manifesta all'improvviso, d'improvviso ci abbandona. Questo aspetto del trovarsi subito *in medias res*, del non essere 'introdotti' ad alcunché ma immediatamente posti di fronte a un mondo sonoro metafisico, 'astratto' ma non per questo meno sensuale, meno 'presente', Feldman lo prese, per sua stessa ammissione, da Kafka, uno dei suoi scrittori prediletti: come nei racconti e nei romanzi del grande scrittore boemo veniamo subito immersi nell'atmosfera ("Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato"), così in ogni pezzo dell'ultimo Feldman il *pattern* iniziale può bensì essere più pregnante degli altri (nel senso che si imprime più facilmente nella memoria), ma non ha il ruolo dominante che può avere un soggetto di fuga o un tema di sonata: ha l'unico scopo di manifestare immediatamente, appunto, l'atmosfera complessiva e immutabile del brano, ogni suo frammento non essendo altro, spinozianamente, che una particolare affezione di un'unica sostanza.

Il *pattern* è dunque l'*unico* elemento che sta a fondamento di tutte le opere composte da Feldman nei suoi ultimi dieci anni di vita: esso non è altro che un disegno sonoro, una configurazione ritmico-melodica, un piccolo 'modulo', autonomo e fine a se stesso ma suscettibile di infinite trasformazioni, che però non vanno intese come trasformazioni funzionali a uno sviluppo ma unicamente come continue 'riarticolazioni', varianti di uno stesso tema figurale sempre riconoscibile: trasposizioni, scambi di voci, dilatazioni e contrazioni ritmiche, permutazioni, soppressioni o integrazioni di altre – comunque poche – componenti. In un pezzo ne possono essere impiegati poche unità come svariate decine, la loro ricorrenza – identica o variata – essendo sempre imprevedibile, mai calcolata aprioristicamente ma 'sentita' come necessaria durante la *performance* compositiva (perché in Feldman appunto si tratta sempre di *performance*, e non di progetto a tavolino). *For Bunita Marcus* (1985) – seconda delle tre ultime opere pianistiche, scritta tra *Triadic memories* (1981) e *Palais de mari* (1986) – si distingue in realtà per la rarefazione del tessuto e per l'uso di pochi *patterns*, riconducibili a quattro categorie: 1) cluster di tre o quattro note suonate in lenta successione, 2) sequenze di figure più compatte e continuamente ripetute con minime variazioni ritmiche, 3) arpeggi a mani alternate, 4) accordi lasciati risuonare a lungo (categoria, questa, decisamente minoritaria rispetto alle altre tre). Il metronomo (semiminima = 63-66) non muta mai e il pedale destro è sempre abbassato, a parte in due soli punti collocati nella prima metà del pezzo, in cui appare una sorta di breve

singulto che rompe per pochi attimi la continuità. Ma, al di là di questi pochi dati, ai quali potremmo aggiungere tavole di ricorrenze che certamente mostrerebbero una certa qual apparenza di organicità del pezzo, la musica di Feldman rifugge all'analisi, non essendo possibile ricavarne un codice genetico che ne riveli la struttura più profonda. Come una tela di Rothko o di Newman, è musica di 'superficie', nel senso di una musica che si rivela tutta nell'esperienza dell'ascolto, che non rimanda ad altro se non a un anelito di assoluto, a un sentimento del sublime. La placida inerzia temporale priva di sussulti, il lento decantare delle figure nell'arco di circa un'ora e quindici minuti, fanno di *For Bunita Marcus* un monumento di contemplazione mistica, di rapimento estatico e di commosso raccoglimento.

Marco Lenzi, marzo 2013