

## Comment

# L'immaginazione nell'arte e la musica del *Big Bang*: intervista al compositore Claudio Ambrosini

Sabrina Sartori

“La necessità di una progettazione globale dell'opera? Di solito non comincio, se non so dove andrò a parare, dove mi porterà il ‘ponte’ di cui intravedo l'inizio ma che, per il momento, ha l'altra estremità tra le nuvole”.

Il maestro Claudio Ambrosini, compositore veneziano, classe 1948, tra i più conosciuti del panorama musicale italiano, usa una metafora di Charles Babbage, scienziato inglese dell'Ottocento pioniere del calcolo meccanico e inventore della macchina analitica, per spiegare come nasce l'idea di una composizione. Non è un caso che faccia riferimento al mondo scientifico. Ambrosini è tra i musicisti che, a proposito del parallelismo tra la nascita di una scoperta scientifica e la nascita di una creazione artistica, più frequentemente ricorre a termini “scientifici” per descrivere gli aspetti creativi della composizione musicale.

Nella sua opera più recente intitolata *Big Bang Circus, piccola storia dell'universo*, Ambrosini affronta il tema della creazione dell'universo dal punto di vista mitologico e scientifico, sottolineando i legami tra i due approcci che si esprime con l'uso, da parte degli scienziati, di termini e immagini che appartengono ai miti.

*Come nasce l'idea per una composizione musicale?*

Il momento iniziale, quello dello spunto, dell'idea che colpisce l'attenzione e scatena la fantasia o fa intravedere come in uno squarcio tutto il lavoro, anche se tratteggiato a grandi linee, rimane misterioso. Ma si può cercare di favorirlo, si può cercare di “massaggiare il sentimento”, secondo la poetica immagine di Enzo Cucchi.

I modi sono tanti: alcuni compositori, come Haydn o Stravinskij partivano talvolta da improvvisazioni senza una meta particolare, quasi divagazioni delle dita sulla tastiera fino ad imbattersi in qualcosa di “luccicante” e da lì mettersi in cammino. O il materiale grezzo può venire da processi casuali, come nel caso di John Cage, che usava le divinazioni fornite dall'*I Ching* e altre forme di aleatorietà; ma anche di Mozart, che aveva approntato una “scacchiera musicale” per “giocare a comporre”, in cui ad ogni casella – scelta lanciando dei dadi – corrispondeva una breve frase musicale da montare in successione, una dopo l'altra. O la “molla” può venire da insiemi di informazioni derivate dal mondo della scienza, com'era per esempio per Jannis Xenakis, operando su raggruppamenti di micro-eventi gestiti attraverso il calcolo delle probabilità; o dalla traduzione di dati esterni, naturali (come il profilo di un continente in *Canadian Coastlines* di Larry Austin; o la luce stellare; il canto delle balene; le onde cerebrali Alfa, amplificate e rese udibili da Alvin Lucier, creatore di musiche subliminali.) E può anche apparire in sogno, come Paul McCartney racconta essere accaduto per la celeberrima *Yesterday*, che però nel suo primo, confuso manifestarsi aveva un contenuto assai meno poetico, intitolandosi *Scrambled eggs*, uova strapazzate.... Non ultime, le spinte date da occasioni pressanti come i concorsi (un esempio classico: Mascagni per la *Cavalleria rusticana*) o dalle commissioni di qualche istituzione musicale, che costituiscono il caso più comune, soprattutto quando si tratta di lavori di grandi dimensioni...

*Esiste un momento in cui si capisce di aver avuto una buona idea?*

Quando l'idea arriva, o quando c'è qualcosa di buono, lo si capisce subito, anche se in che cosa consista poi questa qualità non è facile spiegare: lo stesso Johann Mattheson, che nel primo '700 aveva

approntato un *vademecum* di sette regole auree per comporre una bella melodia, mette al primo posto l'esigenza che essa abbia "un non so che...".

Quando questo non-so-che si manifesta il compositore inizia una sorta di caccia per snidare la preda, inseguirla, acciuffarla prima che abbia il tempo di svanire nell'oblio.... Naturalmente, in generale. Le occasioni di essere colti così, quasi alla sprovvista, da un'intuizione avvincente o di "incontrare" una musica inattesa, che si sustanzia dal nulla come un dono, non sono frequenti. O meglio, possono anche esserlo – un pittore che cammini per strada poserà probabilmente gli occhi su moltissimi dettagli ambientali che potrebbero essere sviluppati in quadri, ma solo pochi in realtà arrivano poi per via diretta, non metabolizzata, non contestualizzata, alla tela – dato che la mente di un compositore è "visitata" quotidianamente da suoni, spunti, idee che affiorano e scompaiono come in un magma, ma solo poche di queste vengono davvero fissate e sviluppate. In realtà di solito si lavora su un progetto, su un'intenzione di indagine precisa, nell'alveo della quale far poi confluire tutto.

Eppure le idee vengono, anzi "vengono", non "si fanno". C'è una sottolineatura passiva, anche a livello linguistico e probabilmente in tutte le lingue, in questa espressione. E questa attesa, o questa ricerca (anche se: *Art is 10% inspiration and 90% traspiration!* ci ricorda G. B. Shaw) può riguardare anche altri attributi dell'opera, come per esempio il suo titolo.

Curiosamente, alcuni titoli dei miei lavori mi sono venuti in mente prima, anche molto prima, della relativa musica. E' come se l'istinto, o l'incoscio, arrivassero a delle "conclusioni", a delle sintesi razionali assai prima che la mano cominci coscientemente a scrivere delle note sul pentagramma. Così nel tempo ho imparato a riservare a queste strane diciture un angolo della mia memoria e aspetto: so che un giorno si tradurranno in suoni. Anzi, ormai le annoto diligentemente su un quadernetto e, quando scrivo una musica che non abbia una destinazione particolare, vado a vedere tra i titoli "in attesa" se per caso quanto appena fatto non ne sia il sostanziarsi sonoro....

#### *Quali sono i processi mentali che originano una composizione?*

Ci sono operazioni mentali che bisogna fare in continuazione, soprattutto componendo lavori di grande gittata: scatti dell'immaginazione, sintesi, analisi, "valutazioni di fattibilità", "allocazioni" in una sorta di memoria temporanea mentre si provano modifiche, trasposizioni, permutazioni, capovolgimenti, svolte apparentemente illogiche; "flash-back" e "flash-ahead" in cui per un momento si "lancia l'orecchio avanti" a verificare i possibili effetti di un'ipotesi. O momenti in cui in un istante bisogna scorrere con l'immaginazione tutto "il film" del brano – ancora in nuce – avanti e indietro per individuare le conseguenze di una scelta. *What if...?* è la funzione affine a questa presente nei computer e utilizzata per esempio per fare previsioni in campo economico. Comporre, in questa fase, è concentrarsi sull'"invenzione globale": l'attenzione aggetta, lavora "a volo d'uccello", si fa visionaria.

Ci sono poi altre fasi, in cui predomina un altro tipo di invenzione, un' "invenzione locale", che opera invece sul dettaglio, risolve passo passo i problemi sollevati dalle combinazioni sperimentali attuate, risponde alle esigenze poste dall'elemento che in realtà tutto guida: l'ispirazione. In questo caso le operazioni mentali sono diverse: sono interventi "al microscopio", e anche qui le soluzioni devono spesso essere innovative, dati gli accostamenti strumentali inusitati di molti impasti sonori odierni.

Così talvolta ho quasi l'impressione di avere un "ospite" a bordo, di assistere al suo "show", allo spettacolo del cervello in funzione, che balza avanti e indietro a perlustrare il terreno di gioco; che si espande o si contrae come un pantografo; che si lancia in evoluzioni da pattuglia acrobatica. Naturalmente non sempre ciò avviene, e non sempre in maniera così efficiente, ché anzi sono innumerevoli le volte in cui ci si muove come in una nebbia dove tutto sembra imprevedibile, ed è allora forse più saggio diventare ombra tra le ombre....

Quanto appena detto non ha ovviamente niente a che vedere con processi "automatici" di scrittura, ché anzi la sensazione è quasi quella di uno sdoppiamento di coscienza: una "parte" (calda?) getta sul tavolo delle intuizioni e pone dei quesiti (formali, estetici, operativi) all'altra (fredda?), che si occupa di testarli e di realizzarli, offrendo soluzioni a problemi che poco prima parevano assai ardui....

Questo senso di "attraversamento", di visitazione, è forse più forte quando lavoro ad un testo da musicare, quando scrivo un *lied*, una cantata, un'opera lirica.

Qui il tempo gioca un ruolo fondamentale: mi sono accorto che molti dei testi che ho poi messo in musica nella mia vita mi avevano colpito durante l'adolescenza, o poco dopo. Poeti medievali o

rinascimentali, anche minori, in certi casi anonimi, che hanno dovuto attendere dieci, venti, anche trenta anni prima di “uscire”... (per esempio) Le parole *starlit dome* (“volta stellata”, che ogni tanto mi ritornavano in mente fin dai tempi dell’università, finita nel 1972) per un gioco di metamorfosi si sono trasformate nell’ “Universodromo” in cui ho ambientato la mia opera più recente, il *Big Bang Circus* (2002)....

Questa maturazione interiore, lunga e precedente la stesura effettiva, ha caratterizzato anche la preparazione di componimenti assai estesi. Anche in questi casi la “messa a fuoco”, l’accumulazione degli appunti, dei promemoria, dei disegni fatti sul primo pezzo di carta a disposizione, dei dubbi e delle intuizioni, dei grandi punti di domanda e degli altrettanto grandi punti esclamativi continua, di solito, fino a quando non si presenta l’occasione pratica di realizzarli. Allora il lavoro si fa intensissimo, con una proliferazione di idee, spunti, schizzi preparatori. Ma rimane sempre la necessità di passare attraverso una fase di progettazione “globale” dell’opera, prima di poter stendere la prima pagina vera e propria. E anche se cambiamenti e deviazioni possono sempre intervenire, di solito non comincio, se non so dove andrò a parare, dove mi porterà il “ponte” di cui intravedo l’inizio ma che, per il momento, ha l’altra estremità tra le nuvole. Così mi sforzo di immaginare quale sia la sua gittata, e quale la campata, per poter poi inclinare correttamente il primo mattone, all’atto della posa.

*Quanto conta l’ispirazione?*

Fondamentalmente, non riesco a scrivere nulla se non ho “l’ispirazione”, se non vengo sorpreso e affascinato da ciò che sto facendo. Se l’illuminazione c’è allora comincia la fase di “immedesimazione” con l’idea, con “la cosa”, per cercare di coglierne le possibilità, “mettersi nei suoi panni” e viverne come in un flash l’esperienza. Per vedere dove può arrivare, in che cosa può trasformarsi, sapendo che talvolta la trasformazione è immensa, come da bruco a farfalla.

Certo, all’inizio la visione è sfocata, ma si sente chiaramente se contiene segnali che invitano a proseguire. Una volta fiorita, inizia un’attività di “tonsura”: l’idea va sfrondata di tutti gli orpelli che la potrebbero far sembrare quello che non è. Altrettanto cruciale per me è liberarsi di tutte le pressioni, gli imprevisti, anche se involontari....

Quando poi il viaggio comincia davvero, l’orecchio deve rimanere sempre vigile, perché la foresta dei suoni è piena di insidie. Ho imparato a non fidarmi ciecamente di quello che ho appreso dai libri, dagli esempi altrui e nemmeno dalla mia personale esperienza, perché non si può essere mai certi che una cosa che funzionava in un precedente lavoro funzioni altrettanto bene adesso. Non esiste una “tecnica garante”, non esistono “sistemi” sicuri, non esiste prassi, per quanto consolidata, che possa esimere dalla necessità di prendere continuamente delle decisioni, e di operare delle scelte. *Every new attempt is a wholly new start*: si ricomincia sempre da capo, testimonia ancora T. S. Eliot.

Sento la musica come energia. Compongo cercando di inventare un’identità formale per i suoni, sforzandomi di conservare, di convogliare l’energia messa in moto all’inizio dell’opera fino al compimento della forma. E per “energia” naturalmente non si intende solo massa o intensità: c’è energia nelle cose più dolci, nelle carezze, negli sguardi, nei silenzi. Così cerco di guidare mentalmente lo spunto iniziale in varie direzioni, forzarlo fino al punto che mi pare di incandescenza e poi scrivere, cercando di fare sulla carta un “ritratto” della musica che ho in testa, il più somigliante possibile.

Il suono poi, come oggetto reale, fisico, inizialmente viene da “fuori”, nasce dall’incontro con gli strumenti musicali e a saperli ascoltare, a saper capire quello che tacitamente ci suggeriscono, si possono fare scoperte e invenzioni. Per questo amo sperimentare, ricercare. L’utopia aiuta più dell’accademia.

Così facendo il suono entra “dentro”, diventa ricordo e desiderio, per poi trasformarsi in intuizione, in nuova idea. Dentro, anzi dietro l’orecchio, in quel luogo segreto che non a caso si chiama labirinto.

*Nel Big Bang Circus lei raccontata storia dell’universo. Perché ha scelto questo soggetto?*

L’idea è nata nel 1979 quando lessi un articolo di giornale in cui veniva riportata la scoperta di una galassia grazie ad un nuovo telescopio. Se, come diceva l’articolo, il telescopio rendeva possibile guardare più indietro nel tempo, allora, mi dissi, un giorno sarebbe stato possibile vedere il big bang. Quello che trovo incredibile è che da sempre i nostri antenati hanno usato miti e immagini di fantasia per spiegare l’universo e descriverne il principio: una palla di fuoco, Shiva che balla sopra l’ignoranza

suonando il tamburo, Dio che crea con un grido. Anche gli scienziati di oggi ricorrono a delle immagini: le pelli di tamburo di un tempo sono diventate stringhe, l'urlo di un Dio è la vibrazione della radiazione di fondo dell'universo. Questa coincidenza di immagini si può interpretare dicendo che la curiosità dell'uomo è come una medaglia a due facce: da un lato le risposte vengono date per intuizione basandosi sulla fantasia, dall'altro basandosi su dati oggettivi. Questa è l'idea di base dell'opera.

Data la necessità di riassumere tutto in una struttura teatrale, ho voluto farne un circo del tempo e dello spazio. Come nel circo vero, un presentatore racconta e promette: alla fine dello spettacolo gli spettatori potranno vedere il *Big Bang*. Prima però, vengono presentati dei fenomeni, meraviglie musicali e canore uniche: Timea, la donna che canta con l'ombelico, i gemelli siamesi, l'androgino.

Nella seconda parte dell'opera compaiono personaggi storici e scienziati: Giordano Bruno, Born, Einstein, i concetti scientifici si accavallano, il presentatore e gli spettatori vengono risucchiati indietro, sempre più indietro. Infine, eccola, la voce del big bang che, con un suono dolcissimo, ricorda la radiazione di fondo dell'universo.

### **Autore**

Sabrina Sartori ha conseguito la laurea in Chimica presso l'Università di Padova nel 1998. Nel 1999 ha seguito un corso di perfezionamento nell'ambito del progetto *Chaire Verte* dell'UE, conseguendo una borsa di studio per merito. Dal 1999 si è occupata a vario titolo dello studio di materiali organico-inorganici, di conduttori ionici e, attualmente, di materiali per lo stoccaggio di idrogeno per applicazioni veicolari, presso i dipartimenti di Chimica Fisica prima, di Fisica e Ingegneria Meccanica poi. Contemporaneamente ha affiancato all'attività scientifica un'intensa attività di divulgazione pubblicando articoli su varie testate e fondando nel 2001 un'associazione per la divulgazione della scienza, Palomar, con la quale ha organizzato mostre, seminari, lezioni, laboratori aperti al pubblico e alle scuole. Nel 2003 ha conseguito il Ph.D in Ingegneria dei Materiali, presso l'Università di Bologna, e nel 2004 il Master in Comunicazione della Scienza della SISSA. Attualmente ricopre la posizione di assegnista presso il DIM-Settore Materiali dell'Università di Padova. [sabrina.sartori@unipd.it](mailto:sabrina.sartori@unipd.it)