

Monika Prusak

## Il nonsense postmoderno secondo György Ligeti

*Il semplice senso di meravigliarsi per la forma delle cose, e la loro esuberante indipendenza dai nostri standard intellettuali e dalle nostre triviali definizioni, sta alla base della spiritualità come del nonsense. Nonsense e fede (come può sembrare strana la congiunzione!) sono due alte affermazioni simboliche della verità dalla quale estrarre l'anima delle cose con un sillogismo è impossibile tanto quanto pescare un leviatano con un amo.*

G. K. Chesterton, *Defence of Nonsense* (1901)<sup>1</sup>

### *Il recupero del passato*

Una delle principali tendenze musicali della seconda metà del XX secolo è stata il recupero di forme e generi antichi e il loro inserimento nel nuovo contesto della composizione musicale. Come nota Michela Garda, il ricorso al madrigale può sembrare correlato a un desiderio di rinascita, che si manifesta nei momenti di crisi linguistica, formale e forse anche contenutistica. Per molti compositori, infatti, «il madrigale rappresenta in un certo senso l'origine della tradizione della musica occidentale, finendo per assumere un valore quasi simbolico analogo, per certi aspetti, al mito della musica greca nel Settecento, *incipit* ideale dell'arte dei suoni».<sup>2</sup> La ripresa del madrigale comporta, secondo l'autrice, due conseguenze fondamentali legate alla concezione dinamica della tradizione, determinata dall'attività di ricezione e dall'idea di tradizione come processo, sempre parziale, di selezione. Nel primo caso il processo di tramandare avviene nell'ambito di una struttura dialogica di domanda e risposta che caratterizza il rapporto di ogni testo del passato e non soltanto con quello classico in quanto testo eminente. La tradizione presuppone la ricezione in cui è sempre presente un "effetto" del passato nel presente. «[...] se per tradizione deve essere inteso il processo storico di prassi artistica, questo deve essere pensato come un movimento che ha inizio in chi recepisce, adotta il passato, lo avvicina e pone ciò che è stato tradotto e tramandato nel presente nella nuova luce di un significato attuale.»<sup>3</sup> Nel secondo caso, in cui la tradizione è intesa come processo di selezione, la tradizione può essere accettata in maniera inconsapevole o accolta come un atto di riflessione volontaria. Nel ricorso al passato emerge in maniera evidente la parzialità della ricezione. Nel caso del processo produttivo, la ricezione della tradizione è caratterizzata dalla negazione: attraverso la selezione di una tendenza del passato viene negata la tradizione dominante fino a quel momento. Lo si può affermare in riferimento alla ricezione dell'antico da parte degli umanisti, ma anche al libero riallacciarsi ad una tradizione interrotta e dimenticata, appunto quella del madrigale, sentito dai protagonisti novecenteschi come un atteggiamento umanistico. Tuttavia, Garda nota la difficoltà che sta nell'atto parziale di selezione, che lascia il riferimento al passato ad un'arbitrarietà soggettiva, aprendo spazio a disorientamento e critiche. Si parla dell'esaltazione di un'atmosfera di «rinascita» (Bontempelli) dello spirito umanistico (Gavazzoni), dell'impegno morale di «autentica espressione», che, tuttavia, sembra voler contrastare in qualche modo il «terrorismo seriale» (Pettrassi) di quegli anni. Anche in Germania alcuni compositori scelgono la

<sup>1</sup>«This simple sense of wonder at the shapes of things, and at their exuberant independence of our intellectual standards and our trivial definitions, is the basis of spirituality as it is the basis of nonsense. Nonsense and faith (strange as the conjunction may seem) are the two supreme symbolic assertions of the truth that to draw out the soul of things with a syllogism is as impossible as to draw out Leviathan with a hook.» in J. A. Cuddon, *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1999, p. 557.

<sup>2</sup> M. Garda, *Alcuni esempi di ricezione compositiva del madrigale del Novecento* in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica 5577italiana nel secolo XVIII, Lenno - Como, 28-30 giugno 1991, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S. (Antique Musicae Italicae Studiosi) Como 1994, pp. 307.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 309.

direzione antichizzante, in quel caso “neobarocca”, per ritrovare le «avanguardie della nostra passione» (Giselher Schubert), perché la guerra che ha cancellato tutto ha lasciato una tabula rasa pronta ad accogliere “nuove” soluzioni, lontane dall’«orgia atonale alle soglie dell’atonale e Caos».<sup>4</sup>

Quando, nella seconda metà degli anni Ottanta, il compositore ungherese György Ligeti (1923-2006)<sup>5</sup> decide di avvicinarsi ai testi della letteratura nonsense inglese, la situazione culturale e politica in Europa è libera dalle reminiscenze del dopoguerra. Lui stesso viene da un’esperienza difficile<sup>6</sup>, vissuta in un paese sottomesso al regime stalinista, dove fu per anni vietato comporre musica nuova, puntando su composizioni facili e comprensibili per tutti. Solo negli anni ’50, dopo la morte di Stalin, la situazione cambiò e Ligeti poté finalmente accedere alle novità dall’estero. Comincia così a usare la tecnica seriale e a frequentare i Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Allo stesso tempo egli non nega il suo interesse verso la ristorazione delle forme e degli elementi antichi, suggerendo addirittura il termine «premodernismo» al posto del «postmodernismo»<sup>7</sup>. Nel caso dei *Nonsense Madrigals* non si può, tuttavia, parlare di una «tradizione personale» legata alla forma madrigalistica, ma piuttosto di una grande passione verso i testi impiegati e verso il nonsense in generale. I libri di *Alice* di Lewis Carroll affascinavano Ligeti sin dalla sua prima infanzia, quando, non conoscendo l’inglese, li leggeva in traduzione ungherese di Frigyes Karinthy. I *Nonsense Madrigals* non sono il primo esempio di nonsense in Ligeti: nel 1983 egli aveva composto *Magyar Etüdök (Studi ungheresi)* per coro, basati su testi nonsense di Sandor Weöres. La stesura dei *Nonsense Madrigals* potrebbe essere una risposta al postmodernismo e in questo caso l’espressione di un rinato desiderio di cambiamento, provocato dall’avvertimento di una crisi linguistica, formale e contenutistica, o piuttosto potrebbe trattarsi semplicemente di una compiaciuta espressione del postmodernismo stesso.

In un commento ai *Nonsense Madrigals*, scritto in inglese il 16 settembre 1988, oggi confluito nei suoi *Gesammelte Schriften*<sup>8</sup>, Ligeti dichiarava la complessità ritmica come caratteristica principale del suo stile indicando due tradizioni polifoniche apparentemente lontane l’una dall’altra come basi fondanti questo nuovo approccio alla composizione: la notazione mensurale del XIV secolo e la poliritmia subsahariana. Si legge nel commento:

<sup>4</sup> Ibid., p. 310.

<sup>5</sup> György Ligeti nasce nella regione della Transilvania, in Romania, nel 1923. Figlio di una famiglia di medici di tradizione ebraica è pronipote del violinista Leopold Auer e cugino della filosofa ungherese Ágnes Heller. All’età di sei anni si trasferisce nella città di Cluj che nel 1940 viene annessa all’Ungheria. Nel 1941 Ligeti entra nel conservatorio di Cluj e viene seguito privatamente in estate da Pál Kadosa a Budapest. Nel 1944, vittima della tragedia della shoah, è costretto ai lavori forzati mentre il fratello viene deportato a Mauthausen - Gusen e i genitori ad Auschwitz da cui sopravvivrà solo la madre. Nel 1949, ripresi gli studi, riesce a diplomarsi a Budapest alla Scuola di musica Franz Liszt dopo essere stato seguito nei suoi studi da Pál Kadosa, Ferenc Farkas, Zoltán Kodály e Sándor Veress. Dopo una breve esperienza di ricerca etnomusicologica sul campo, trascorsa nello studio della musica folkloristica della Transilvania, grazie all’intervento di Kodály, ottiene una cattedra di armonia alla Scuola di musica Franz Liszt dal 1950 al 1956. A distanza di due mesi dalla violenta soppressione comunista della Rivoluzione ungherese, nel 1956, Ligeti lascia, insieme alla sua ex moglie che avrebbe risposato l’anno successivo Vera Spitz, Budapest verso Vienna. A causa della fuga Ligeti è costretto ad abbandonare gran parte della sua musica manoscritta a Budapest che sarebbe poi andata persa nel corso degli anni. Trasferitosi a Colonia, il compositore entra in contatto con tutte le principali avanguardie tedesche dell’epoca e i loro principali esponenti, tra cui Karlheinz Stockhausen, e frequenta in estate i celebri corsi di Darmstadt, gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Dopo pochi mesi di lavoro con Stockhausen e Koenig al Cologne Electronic Music Studio, Ligeti rompe con l’ambiente della seconda avanguardia rimproverandone il dogmatismo e la faziosità, oltre che una competitività controproducente tra i membri. Tra il 1961 e il 1971 insegna composizione all’università come visiting professor a Stoccolma e, nel 1972 ottiene un incarico alla Stanford University. Il suo ultimo incarico ufficiale lo svolge alla Hochschule für Musik und Theater di Amburgo sino al ritiro avvenuto nel 1989. (da <https://bibliolmc.uniroma3.it/>)

<sup>6</sup> György Ligeti fu espulso nel 1944 dal Conservatorio di Budapest e spedito in un campo di lavoro dal regime ungherese di Horthy. Il fratello Gábor e i genitori furono deportati a Mauthausen-Gusen e Auschwitz. Sopravvisse soltanto la madre del compositore.

<sup>7</sup> Ligeti G., *Ma Position comme compositeur d’aujourd’hui*, «Contrechamps» 12/13 (1990): 8-9 in Taylor S. A., *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style*, Cornell University 1994, p. 146.

<sup>8</sup> Il testo è stato pubblicato tradotto in lingua tedesca dallo stesso Ligeti, come nota introduttiva alla prima esecuzione in Germania dell’intero ciclo dei *Nonsense Madrigals*, il 21 Aprile 1994 a Gütersloh.

Grazie a queste due tecniche è possibile combinare più linee melodiche con diversi tempi. Laddove la notazione mensurale consente una suddivisione di valore della nota in due o tre unità, io ho introdotto una suddivisione in cinque o sette unità. Similmente, mentre nei ritmi africani sono realmente possibili soltanto gruppi strettamente periodici, io uso proporzioni di tempo varie e irregolari.<sup>9</sup>

La complessità ritmica che risulta dalla sovrapposizione non è comunque fine a se stessa, come spiega Ligeti, perché melodia, armonia, ritmo e simultaneità delle linee melodiche diventano mezzi per esprimere sentimenti. Tuttavia l'attenzione dei *Madrigals* si concentra sull'ambientazione poetica ("dichterisches Umfeld") più che sull'espressione del senso delle parole. Ligeti racconta di essere stato affascinato dai testi di Lewis Carroll sin dalla prima giovinezza, quando ebbe la possibilità di leggere le traduzioni dei libri di *Alice* fatte dall'autorevole scrittore satirico ungherese Frigyes Karinthy. Dopo anni il compositore conobbe anche altri autori vittoriani come Edward Lear e William Brighty Rands e, nonostante fosse cosciente della difficoltà di un europeo continentale di entrare nei minimi dettagli dell'*understatement* e dello humour britannici, non resistette alla tentazione di mettere i testi in musica. Secondo quanto riferito da Ligeti nell'introduzione alla versione inglese del libro *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* del musicologo Simha Arom, il primo approccio alle poliritmie e polifonie africane risale al 1982, quando il compositore ricevette da un suo studente di composizione le registrazioni di musica vocale e strumentale della tribù Banda-Linda, che Arom eseguì nell'Africa Centrale. Il testo aggiunge qualche spiegazione su quel che spinse Ligeti ad avvicinarsi alla tradizione musicale africana:

Non avendo mai prima sentito nulla di simile, l'ho ascoltata ripetutamente e sono rimasto profondamente impressionato da questa eccellente musica polifonica e poliritmica con la sua sorprendente complessità [...]. La semplicità formale della musica africana sub-sahariana con la sua incessante ripetizione di periodi di uguale lunghezza, come se fossero delle perle uniformi di una collana, è in netto contrasto con la struttura interna di questi periodi che, a causa di una sovrapposizione simultanea dei diversi pattern ritmici, possiedono un elevato grado di complessità (...) Quello a cui assistiamo in questa musica è una meravigliosa combinazione di ordine e di caos che si fondono dando vita a un senso di ordine di livello più elevato.<sup>10</sup>

Ligeti elenca quindi studiosi di musica sub-sahariana, le cui registrazioni ebbe la possibilità di ascoltare, tra cui Hugo Zemp, Gerhard Kubik e Alfons Dauer. Nella stessa introduzione, il compositore accenna anche alla sua passione per la musica di Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut e Johannes Ciconia, nonché per le composizioni di Conlon Nancarrow.

Il 1982 segna quindi per Ligeti l'inizio di una nuova fase creativa che arriva dopo tutta una serie di composizioni «prive di movimento, con nebulose transizioni e alto livello di fusione delle voci e dei timbri»<sup>11</sup> e dell'uso della micropolifonia, che, tuttavia, non scompare del tutto. Ligeti si riferisce alle sue composizioni degli anni Sessanta in cui la melodia, l'armonia e il ritmo vengono parzialmente sacrificati in funzione di una ricerca nel tessuto sonoro e nel timbro e degli anni Settanta, in cui la tonalità ritorna

<sup>9</sup> «Dank dieser beiden Techniken ist es möglich, mehrere Melodielinien in verschiedenen Tempi zu kombinieren. Wo die Mensuralnotation die Unterteilung eines Notenwerts in zwei oder drei Einheiten erlaub, habe ich die Unterteilung in fünf oder sieben Einheiten eingeführt. Ähnlich sind bei den afrikanischen Rhythmen eigentlich nur strikte periodische Gruppierungen möglich, während ich verschiedene unregelmässige Zeitproportionen verwende». G. Ligeti, "Nonsense Madrigals", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, Paul Sacher Stiftung, Basel, Schott Music GmbH&Co., Mainz 2007, pp. 301-302.

<sup>10</sup> «Having never before heard anything quite like it, I listened to it repeatedly and was then, as I still am, deeply impressed by this marvellous polyphonic, polyrhythmic music with its astonishing complexity.(...)»

The formal simplicity of sub-Saharan African music with its unchanging repetition of periods of equal length, like the uniform pearls of a necklace, is in sharp contrast to the inner structure of these periods which, because of simultaneous superpositioning of different rhythmic patterns, possesses an extraordinary degree of complexity. [...] What we can witness in this music is a wonderful combination of order and disorder which in turn merges together producing a sense of order on a higher level». S. Arom, *African polyphony and polyrhythm*, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, 1991, p. xvii.

<sup>11</sup> G. Ligeti, "Zum Klavierkonzert", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 300.

attraverso la citazione e il pasticcio e, nonostante sia presente, rimane enigmatica e irriconoscibile per il fruitore.

*Questo approccio ambiguo all'armonia quasi-tonale permette a Ligeti di "giocare" con le aspettative dell'ascoltatore. L'ascoltatore non avverte fermo l'aspetto tonale, perché il contesto armonico della musica si distorce e si volta continuamente.<sup>12</sup>*

I primi sentori della nuova concezione si manifestano già nel *Trio per violino, corno e pianoforte* (1982) in cui i tre strumenti si muovono su distinti livelli melodico-ritmici. Il secondo movimento di questa composizione è da lui stesso descritto come «una danza veloce polimetrica ispirata a una musica popolare di un "popolo inesistente" collocato tra l'Ungheria, la Romania e tutti i Balcani, da qualche parte tra l'Africa e i Caraibi»<sup>13</sup>. Le complesse costruzioni emioliche su cui si basa il brano, ispirate alla musica di Chopin e Schumann, si esprimono attraverso pulsazioni di otto battiti divise in sottogruppi di 3+2+3, 3+3+2 etc.<sup>14</sup> e risuonano simultaneamente nei tre strumenti, creando una struttura poliritmica di grande ricchezza. La moltitudine di input che sta alla base della nuova idea compositiva, viene annunciata da Ligeti in maniera paradossale, confinante proprio con il nonsense. Il "popolo inesistente", ricco di diverse influenze che apparentemente non si possono incontrare, sembra quasi una metafora della novità nella composizione di Ligeti, di uno "stile inesistente", perché nuovo e inesplorato. La ricerca "ritmica" continua con le *Tre fantasie da Friedrich Hölderlin* per coro misto di 16 voci a cappella (1982) dove Ligeti cerca un potenziamento affettivo e una maggiore complessità dal punto di vista contrappuntistico e metrico con uso di figure melodiche e armoniche «non tonali ma nemmeno atonali»<sup>15</sup>. L'obiettivo principale di questa nuova concezione, come spiega esplicitamente lo stesso compositore, è quello di ricreare in una «solida forma d'arte» le attitudini comuni odierne.<sup>16</sup>

Nel 1983 nascono i *Magyar Etüdüök (Studi ungheresi)*, su poesie nonsense di Sándor Weöres, per coro misto a cappella di 8, 12 e 16 voci diviso in cinque gruppi. I brevi poemetti ungheresi di Weöres vengono elaborati da Ligeti rispettando l'approccio giocoso e sperimentale del poeta. Il primo dei brevi movimenti impiega il testo poetico in un complesso canone inverso a dodici voci, costruito in proporzione ritmica 3 su 2 con tutti i dodici toni della scala cromatica. Nel secondo movimento Ligeti fonde ed elabora due dei poemetti di Weöres e nel terzo, ne sovrappone addirittura cinque, associando a ciascuno un gruppo corale separato. Le cinque parti musicali - due a una voce e tre a due voci - si versano l'una nell'altra in un campo armonico comune. I cinque testi coinvolti evocano la gioiosa confusione del trambusto di una fiera, con venditori, elefanti da circo, ubriachi e imbonitori ambulanti.<sup>17</sup> Nel 1985 Ligeti conclude la stesura del primo libro degli *Studi per pianoforte* (I *Désordre* - II *Cordes à vide* - III *Touches Bloquées* - IV *Fanfarses* - V *Arc-en-ciel* - VI *Automne à Varsovie*), per i quali trae ispirazione dai grandi maestri del passato Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy, concentrando l'attenzione non

<sup>12</sup> «This ambiguous approach to quasi-tonal harmony allows Ligeti to 'play' with the listener's expectations. The listener never feels completely on firm tonal land because the harmonic background of the music is continually twisting and turning». M. Searby, *Ligeti the Postmodernist?*, «Tempo, New Series», No. 199 (Jan., 1997), Cambridge University Press, pp. 10-12.

<sup>13</sup> «Ein sehr schneller polymetrischen Tanz, inspiriert von verschiedenen Volksmusiken nichtexistierenden Völker, als ob Ungarn, Rumänien und der ganze Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik lägen». G. Ligeti, "Trio für Violine, Horn und Klavier", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p.283.

<sup>14</sup> Il procedimento che utilizza pulsazioni di otto battiti divise in sottogruppi alternati di 3 e 2 avviene anche nel ritmo danzante popolare Aksak, definito da Bela Bartók "ritmo bulgaro" in J. Cler, *Pour une théorie de l'aksak*, «Revue de Musicologie», 80/2 (1994), pp. 181-210; B. Brăiloiu, *Le rythme aksak*, «Revue de Musicologie», XXXIII (1951), pp. 142-155.

<sup>15</sup> Mike Searby nota che dopo il 1980 la musica di Ligeti è caratterizzata da una più grande accessibilità e da un linguaggio tonale o modale (Searby 1997, p.9).

<sup>16</sup> «Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthisch verästelt, mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen »Zurück zu «- Gestus, nicht tonal, aber auch nicht atonal. [...] Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen». G. Ligeti, "Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 286.

<sup>17</sup> G. Ligeti, "Magyar etüdüök", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 287.

soltanto sull'aspetto prettamente musicale della scrittura, ma anche su quello esecutivo e percettivo, considerando le espressioni melodiche in una successione di tensioni muscolari percepibili da parte del fruitore come piacere corporeo.<sup>18</sup> Lo stesso tipo di fruizione acustico-motorio viene provocato, secondo Ligeti, dalla musica di alcune culture africane del Sud del Sahara: gli ensemble polifonici; i suonatori di xilofono in Uganda, Malawi e nella Repubblica Centrafricana; la pratica del lamellofono (Mbira, Likombe, Sanza) in Zimbabwe e in Camerun. La ricerca di Ligeti si concentra su due aspetti principali: i pattern<sup>19</sup> ritmici (indipendentemente dalla teoria musicale europea) e la possibilità di ottenere da una o più voci delle configurazioni melodico-ritmiche illusorie, un «qualcosa di analogo alle prospettive "impossibili" di Maurits Escher»<sup>20</sup>. L'"illusione ritmica" ("Illusionsrhythmik") è ottenuta attraverso l'esecuzione di una veloce e omogenea successione di suoni che viene percepita come forma ritmica più lenta e irregolare a causa della particolare distribuzione delle frequenze di alcuni suoni ricorrenti e che, grazie a una particolare sovrapposizione delle voci, fa percepire al fruitore strutture non presenti in partitura. L'"Illusionsrhythmik" può essere considerata il ripensamento della vecchia concezione ritmica, usata da Ligeti già nel 1962 nel *Poema sinfonico per cento metronomi* e nel *Continuum per clavicembalo* (1968). Ulteriori influenze del nuovo approccio compositivo provengono dalla geometria e dalla geometria frattale, da cui Ligeti prende in prestito la deformazione del pattern e le forme autosimili con riferimento agli studiosi Benoît Mandelbrot e Heinz-Otto Peitgen. A questi si aggiunge l'ammirazione per Conlon Nancarrow (*Studies for Player Piano*) da cui Ligeti apprende la complessità ritmica e metrica con «sottigliezze ritmico-melodiche che stanno fuori dai confini sperimentati finora nella musica moderna», e il pianismo jazz con particolare riferimento a Thelonious Monk e Bill Evans. «Tuttavia i miei *Studi*, scrive Ligeti, non sono né jazz, né Chopin o Debussy, e nemmeno musica africana, Nancarrow o costruzioni matematiche. (...) quello che compongo è difficile da classificare. Esso non è "d'avanguardia" né "tradizionale", non è tonale e nemmeno atonale - in nessun modo postmoderno<sup>21</sup>, dove per me non c'è altro che una teatralizzazione ironica del passato.»<sup>22</sup> La costruzione di ogni singolo Studio parte da un nucleo di pensiero e si sviluppa trasformandosi da semplice in complesso: gli studi «si comportano come degli organismi adulti.»<sup>23</sup>

Un altro esempio di sperimentazione in campo ritmico, precedente al 1982, si ha nel *Monument* (1976) per due pianoforti in cui entrambi i pianisti eseguono percorsi musicali simili ma in diversi tempi, uno binario e uno ternario, creando, attraverso la sovrapposizione, una struttura estremamente complessa. È evidente che la ricerca sul ritmo sia iniziata per Ligeti molto prima della scoperta della musica sub sahariana. Nei suoi scritti il compositore svela il suo grande interesse per i puzzle, i paradossi della percezione e dell'immaginazione, per gli argomenti della psicologia Gestalt e della morfogenesi, di crescita e trasformazione, per la discriminazione dei diversi livelli di astrazione del pensiero e del linguaggio. Tra gli autori e gli artisti più studiati in quel periodo Ligeti elenca Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sandor Weöres, Jorge Luis Borges, Douglas R. Hofstadter, Manfred Eigens, Hansjocherm Autrums, Jacques Monods e Ernst Gombrich. Quello che interessa a Ligeti è il concetto d'ambiguità, presente in maniera differente sia nella scrittura mensurale

<sup>18</sup> Op. cit., p. 289.

<sup>19</sup> Pattern - ing. "schema, modello"

<sup>20</sup> G. Ligeti, Ivi.

<sup>21</sup> Nel commento al Concerto per pianoforte del 20 febbraio 1988, Ligeti definisce il postmoderno una moda: «Mit dem Klavierkonzert lege ich nun mein ästhetisches Credo vor - meine Unabhängigkeit von Kriterien sowohl der tradierten Avantgarde als auch der modische Postmoderne». G. Ligeti, "Zum Klavierkonzert" in *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 300. Secondo Mike Searby, nonostante Ligeti approcci il passato, non lo si può "etichettare" come postmoderno, perché egli non cerca di «riscoprire il passato», ma piuttosto intende scoprire nuovi modi per impiegare elementi universali della musica (Searby 1997, p. 10). Lo stesso Ligeti affermò di odiare il neoespressionismo, i manierismi «neo-mahleriani» e «neo-berghiani» e l'architettura postmoderna (*A Conversation with György Ligeti* cfr. in Serby 1997, p. 11).

<sup>22</sup> «Doch sind meine Etüden weder Jazz noch Chopin-Debussy-artige Musik, auch nicht afrikanisch, nicht Nancarrow und keinesfalls mathematische Konstrukte. Ich habe von Einflüssen und Annäherungen geschrieben, was ich aber komponiere, lässt sich schwer einordnen. Es ist weder »avangardistisch« noch »traditionell«, nicht tonal e nicht atonal - und keinesfalls postmodern, da mir die ironische Theatralisierung der Vergangenheit fernliegt.» in G. Ligeti, "Études pour piano", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 289.

<sup>23</sup> Op. cit., p. 289.

del tardo Medioevo, sia nella musica romantica, sia in quella africana. Seguendo quest'ultima, Ligeti abbandona l'uso tradizionale degli accenti concentrandosi su una pulsazione uniforme e additiva. Mentre nello studio intitolato *Automne à Varsavie* la sovrapposizione della tecnica emiolica romantica e della pulsazione africana serve a produrre l'illusione di velocità, nel *Désordre*, meno complesso dal punto di vista ritmico, serve invece a modellare la transizione dall'ordine al disordine e a un nuovo ordine che ne deriva.<sup>24</sup> Anche nel secondo libro degli *Studi per pianoforte* (VII *Galamb borong* - VIII *Fém* - IX *Vertige* - X *Der Zauberlehrling* - XI *En suspens* - XII *Entrlacs* - XIII *L'escalier du diable* - XIV *Coloana infinită* - XIVA *Coloana fără sfârșit per pianoforte meccanico*), composto negli anni 1988-94, Ligeti sperimenta i ritmi delle culture extra europee: il settimo studio *Galamb borong* (it. Il piccione incombe) riprende la tradizione del gamelan giavanese. Tuttavia, nel commento che il compositore rilascia alla prima esecuzione al festival Berliner Festwochen nel 1989, si leggono soprattutto indicazioni sull'aspetto melodico dello studio. Ligeti spiega l'impossibilità di incorporare la scala tipica del gamelan, lo *slendro*<sup>25</sup>, nelle composizioni per pianoforte, a causa del temperamento equabile.

Questa ricerca porta Ligeti a comporre il *Concerto per pianoforte* (1985-88), il cui primo movimento polimetrico sovrappone due indicazioni ritmiche, 12/8 e 4/4, che si svolgono attraverso gruppi asimmetrici di costruiti a modo di talee di diverse lunghezze per i diversi livelli di velocità. In questo caso i pattern ripetuti nei due ritmi non coincidono mai, ma come in un caleidoscopio, creano sempre nuove combinazioni. Nel terzo movimento del *Concerto*, sopra una costante e veloce pulsazione di base, appaiono diversi tipi di emiolie e «pattern melodici inerenti»<sup>26</sup> che suonati con la «giusta» velocità e una chiara accentazione, creano strutture ritmico-melodiche illusorie, ovvero strutture non presenti in partitura, ma percepite dal fruitore grazie a una particolare sovrapposizione delle voci.<sup>27</sup> Il *Concerto* è per Ligeti il «risultato di una rivoluzione stilistica» che segna l'abbandono totale della cromatica e dell'uso delle strutture micropolifoniche per volgersi verso una struttura ritmica «granulare»: «una successione di impulsi uniformi e veloci e i loro raggruppamenti («granelli»). I «granelli» sono come i pixel dello schermo che si accendono e si spengono in successioni veloci senza muoversi. L'accendersi e spegnersi alternato dell'immagine genera, tuttavia, l'illusione del movimento, come se la superficie dell'immagine fosse «viva».

Dopo la stesura dei *Nonsense Madrigals* (1988-93), la «rivoluzione stilistica» riguarderà ancora il *Concerto per violino* (1990, rev 1992) e la *Sonata per viola solo* (1991-94), dove si aggiungeranno nuovi riferimenti a quelli finora elaborati, che indirizzeranno lo stile di Ligeti sempre più verso il postmoderno. Come modelli del *Concerto* il compositore elenca infatti le Sonate di Bach, Ysaÿe e le composizioni per violino di Paganini, Wieniawski e Szymanowski. Per quanto riguarda la *Sonata*, lo spunto più rilevante è tratto da Bach, ma nei suoi scritti Ligeti parla anche dell'eleganza della viola nell'ultimo quartetto di Schubert, nei quintetti per pianoforte di Schumann e nelle composizioni orchestrali di Brahms.<sup>28</sup> Ciò nonostante Ligeti continua a lavorare sulla complessità polifonica e poliritmica maturata negli anni Ottanta e tuttavia, come spiega esplicitamente in uno dei commenti al *Concerto per violino*, non rinuncia alla micropolifonia. La polidimensionalità della struttura musicale fa sì che la composizione diventi «un evento in uno spazio immaginario». È proprio la sovrapposizione a griglia dei diversi pattern che crea quella profondità dello spazio decisiva nel permettere al fruitore di percepire la struttura divisa in una gerarchia di livelli/segnali.<sup>29</sup> Parallelamente alle sperimentazioni delle strutture poliritmiche e

<sup>24</sup> Nel *Désordre* il pianista suona pulsazioni uniformi e coordinate con entrambe le mani. L'aggiunta di accenti in una mano e successivamente nell'altra, crea un apparente disordine che, all'avvicinarsi reciprocamente dei diversi accenti fino a coincidere, crea un nuovo ordine. Ivi.

<sup>25</sup> «Slendro» - uno dei due sistemi modal basilari indonesiani che riflette atteggiamenti attivi nell'uomo (contrariamente al *pelog* che ne riflette atteggiamenti passivi, da voce «modalità» in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano 1978, p. 369.

<sup>26</sup> Il termine è preso in prestito da Ligeti dagli scritti di Gerhard Kubik. G. Ligeti, «Zum Klavierkonzert», *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 301.

<sup>27</sup> Ibid., p. 297.

<sup>28</sup> Ibid., p. 308.

<sup>29</sup> Ligeti usa i «segnali» a partire dagli anni '60 tra cui «barren», intervalli fissi sparsi in diversi registri (soprattutto tritoni e ottave), «clocks» o ticchettio di musica meccanica e «clouds», una densa rete micropolifonica di linee intrecciate che appaiono soprattutto nelle composizioni per orchestra come *Atmosphères* (1961) e *Requiem* (1965). Negli anni '80 Ligeti sviluppa una nuova gamma di «segnali» che allo stesso tempo sostituiscono e coesistono con le vecchie tecniche. I modelli

polimetriche, Ligeti si volge verso i sistemi tonali che si discostano dal sistema temperato di 12 semitoni, avvicinandosi anche ai lavori controversi di Harry Partch e il suo sistema della *43-Tone Scale*.

Per comprendere il senso musicale della *Sonata per viola solo* è indispensabile conoscere altre composizioni dello stesso periodo: il *Concerto per violino*, il secondo volume degli *Studi per pianoforte* e i *Nonsense Madrigals*. La *Sonata* è composta da sei movimenti che impiegano tutti i sistemi, modi e strumenti finora esposti, aggiungendo la tecnica del looping nel secondo movimento, *Loop*<sup>30</sup>, e l'effetto perpetuum mobile (insieme alla poliritmia e all'illusione melodica) nel quarto movimento, *Prestissimo con sordino*. La chiave di lettura di questa *Sonata* sta nell'arte dello humour dei *Nonsense Madrigals*, afferma Ligeti, che con la loro universalità, proprio perché nonsense, sarebbero comprensibili nel Regno Unito come nei caffè letterari nella Budapest degli anni '30.<sup>31</sup>

### *Nonsense come genere letterario*

Per quanto riguarda il genere nonsense in letteratura, le sue origini e i propositi sono piuttosto articolati, nonostante spesso considerato di seconda categoria e appartenente esclusivamente all'epoca vittoriana. Secondo lo studioso britannico Noel Malcolm esistono due false credenze comuni sull'argomento: sulla nascita del nonsense nel XIX secolo dall'opera di Edward Lear e Lewis Carroll e sull'essenza del genere come una categoria universale senza tempo e origini piuttosto che come un prodotto storico-culturale a tutti gli effetti. Malcolm insiste sul riconoscimento del nonsense come un genere letterario con una storia o addirittura più storie, sviluppate da singoli poeti e in stretto legame con la letteratura "alta" dell'epoca.<sup>32</sup> Le prime prove poetiche nonsense in Europa secondo lo studioso sono attribuibili alla poesia tedesca dei Minnesinger nel Duecento, i cui *Impossibilia*, la *Lügendichtung* e le *Wachtelmäre* contenevano evidenti elementi nonsense tuttavia non dichiaratamente riconosciuti. Un altro esempio sono le *fatrasies* francesi della seconda metà del XIII secolo, nonché le *frivole* e le *follie* dei secoli successivi che si sviluppano contemporaneamente ai *quodlibet* dell'area tedesca. In Francia nasce un genere chiamato *resverie* che influenza sia la Germania sia l'Italia del XIV secolo, dando input allo sviluppo della *frottola* e del *motto confetto*, e successivamente del *nonsense assoluto* con l'opera di Andrea Arcagna e Domenico di Giovanni detto "il Burchiello". *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* di Cuddon nomina tra i primi nonsense anche un poema medievale 'about nothing' di William of Aquitaine (1071-1127) e il poema in latino *Il paese di Cuccagna* del trovatore Cerverí de Girona.<sup>33</sup>

Il primo esempio di nonsense inglese, ancora non definito tale, si trova in un discorso del poeta inglese John Hoskyns (1566-1638), pronunciato in risposta a una sfida lanciata durante i giochi di Natale e successivamente trascritto. Indicato dallo stesso autore con il termine "fustian"<sup>34</sup>, il testo si caratterizza per la contraddizione netta tra una forma alta e pomposa e un contenuto non consequenziale. Sarà anche Hoskyns a scrivere il primo esempio più maturo e cosciente del nonsense, i *Cabalistical Verses* [it. *Versi cabalistiche*], con sottotitolo *Cabalistical Verses, which by transposition of words, syllables, and letters make excellent sense, otherwise none* [it. *Versi cabalistiche che, attraverso la trasposizione di parole, sillabe e lettere creano un senso eccellente, altrimenti nessuno*] e dedica *In laudem Authoris*. Il brano si rifa alla disciplina mistica ebraica della Kaballah di cui Earl of Northampton scriveva nel 1583: «Un altro simile genere di mistero che similmente possedevano, che consisteva nel risolvere le parole di una frase e le lettere di una parola che

---

africani sono tra gli elementi più importanti in questa nuova gamma, ma ce ne sono tanti altri, tra cui la musica per il player-piano di Conlon Nancarrow, e le immagini generate dal computer, la teoria del caos, nonché i frattali (S. A. Taylor, *Ligeti, Africa and Polyrhythm*, the world of music 45(2) - 2003, p. 92). Nel commento al Concerto per violino del 27 settembre 1990, Ligeti identifica tre livelli di segnali: segnali, super segnali e super super segnali (G. Ligeti, "Violinkonzert (Umfassung)", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 303).

<sup>30</sup> Secondo il produttore discografico e remixer Erik Hawkins, un loop è «il campionamento di una performance mixato in modo da ripetersi senza interruzione quando la traccia è suonata dall'inizio alla fine» (E. Hawkins, *The Complete Guide to Remixing: Produce Professional Dance-Floor Hits on Your Home Computer*, Berklee Press, 2004).

<sup>31</sup> G. Ligeti, "Zur Sonate für Viola solo", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 311.

<sup>32</sup> N. Malcolm, *The Origins of English Nonsense*, FontanaPress 1998, p. 4.

<sup>33</sup> J. A. Cuddon, op. cit., p. 551.

<sup>34</sup> fustian - «[...] *fustaneus* 'cloth of Fostat' (suburb of Cairo). Precedentemente un ruvido tessuto fatto di cotone e lino; attualmente un tessuto di cotone e twill. Nel XVI secolo il termine veniva usato per descivere un linguaggio pleonastico e pomposo [...]» in J. A. Cuddon, op. cit., p.336.

erano unite, o nell'unire le lettere di una parola, o le parole di una frase che erano separate»<sup>35</sup> considerandola «le follie dei stupidi ebrei di quei tempi»<sup>36</sup>. Questa poesia è l'unico esempio di nonsense dichiarato da parte di Hoskyns. Un'altra fonte di esempi nonsense è il libro di Thomas Coryate (c. 1577-1617) - travel-writer e avvocato, membro del club della Mermaid Tavern di Londra, luogo di incontri dei letterati londinesi tra cui Shakespeare -, intitolato *Coryats Crudities Hastily gobbled up in five Moneths of travell... Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, & now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome* [it. *Volgarità di Coryat frettolosamente trangugiate in cinque mesi di viaggio... Nuovamente digerite nell'aria fredda di Odcombe nella Contea di Somerset, e ora disperse per la nutrizione dei membri viaggianti di questo Regno*]. La pubblicazione contiene le poesie di cinquantasei autori in sette lingue diverse, tra cui il poema *In the Utopian Tongue* di Henry Peacham (1578-c.1644) il cui nonsense è ottenuto attraverso l'uso del *gibberish*, corrispettivo del *gramelot*<sup>37</sup> italiano. Il libro contiene anche un altro curioso esempio di nonsense nelle note a piè pagina dei versi introduttivi, composti da un certo "Glareanus Vadianus" (probabile pseudonimo dell'ecclesiastico John Sanford, 1565? -1629).<sup>38</sup> Il nonsense ritorna nelle opere di John Taylor (1578-1653) chiamato "Water-poet" che compone versi di derisione nei confronti dei sopramenzionati *Coryats Crudities*, pubblicati sotto il titolo *The Sculler, rowing from Tiber to Thames: with his Boat laden with Hotch-potch, or Gallimawfrey of Sonnets, Satyres, and Epigrams* [it. *Il rematore, che rema dal Tevere al Tamigi: con la sua barca carica di un miscuglio, o accozzaglia di sonetti, satire ed epigrammi*]. L'autore prende in esame ironico sia i versi introduttivi del libro di Coryat, sia i poemi di Peacham e di Glareanus Vadianus, inventando una sua versione di *gramelot* e creando una coraggiosa imitazione della poesia di Hoskyns intitolata *Cabalistical, or Horse verse* [it. *Versi cabalistici o cavallini*]. Taylor dedica al nonsense tanti altri componimenti poetici di cui vale la pena ricordare uno brevissimo, in quattro versi, inserito come conclusione in *Aqua-Musae: or, Cacafogo, Caccaemon, Captain George Wither Wrung in the Withers*, scritto contro il poeta puritano George Whiter, e contenente un'affermazione sul significato ideologico della poesia nonsense in riferimento alla Guerra Civile inglese («For Nonsense is Rebellion, and thy writing, Is nothing but Rebellious Warres inciting»<sup>39</sup>). Il più lungo e ambizioso dei suoi poemi nonsense, invece, il cui manoscritto ebbe un grande successo tra i lettori fu *The Essence, Quintessence, Insence, Innocence, Lye-sence, & Magnificence of Nonsense upon Sence: or, Sence upon Nonsense* [it. *L'essenza, quintessenza, incenso, innocenza, menzogna-senso, & magnificenza del nonsenso sopra il senso: o, del senso sopra il nonsenso*].<sup>40</sup> Nel XVIII secolo lo scrivere nonsense viene generalmente considerato segno della follia dell'autore. La sola idea, il concetto del nonsense viene considerato come l'opposto del "buon senso" e quindi disprezzato.<sup>41</sup> Gli autori vengono attaccati da altri letterati, tra cui Dryden, Addison, Pope (egli stesso autore di alcuni componimenti nonsense), Fielding e Swift, che ne criticano l'assurdità delle idee e la scarsa capacità di comunicazione.<sup>42</sup> Anthony Burgess, nell'articolo pubblicato all'interno del lavoro collettivo *Explorations in the Field of Nonsense*<sup>43</sup>, nomina tre autori settecenteschi, l'attore e drammaturgo Samuel Foote (1720-1777), attento più al suono dei versi che al loro contenuto, Christopher Smart (1722-1771), realmente malato di mente, il cui nonsense era legato alle estasi mistiche, e infine William Blake (1757-1827), il cui nonsense apparente sfociava spesso in una realtà devastante. *The Dictionary of Literary Therms and Literary Theory* nomina anche Henry Carey (1687-1743) con il suo *Namby: or, A Panegyric on the New Versification* e John Gay (1685-1732) con *A New Song of New Smailies*.

<sup>35</sup>«Another kinde of mysterie they had lykewise, which consisted eyther in resolving wordes of one sentence, and letters of one word that were united, or uniting letters of one word, or words of one sentence that were dissevered.» H. Howard, Earl of Northampton in "A Defensative against the Poyson of Supposed Prophecies" (London, 1583) in N. Malcolm, op. cit., pp. 16-17.

<sup>36</sup>«The follies of the foolish Jewes of this tyme», ivi.

<sup>37</sup> Gramelot - in teatro, emissione di suoni senza senso ma simili a parole o discorsi reali allo scopo di ottenere un effetto comico o farsesco.

<sup>38</sup> N. Malcolm, op. cit., p. 15.

<sup>39</sup>«Perché il nonsense è ribellione e il loro scrivere è null'altro che incitazione alla guerra.» in N. Malcolm, op. cit., p. 24.

<sup>40</sup> Ibid., p. 27.

<sup>41</sup> J. A. Cuddon, op. cit., p. 552.

<sup>42</sup> Ivi.

<sup>43</sup> Wim Tigges, *Explorations in the Field of Nonsense*, Editions Radopi BV., Amsterdam 1987.



Nel secolo successivo la situazione cambia notevolmente, perché il nonsense viene considerato un vero e proprio genere letterario acquistando autonomia e fama. Nonostante Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898) non ne fossero inventori, la loro opera suscita scalpore e ammirazione, sollecitando le imitazioni di numerosissimi autori secondari i cui nomi non riescono comunque a imporsi storicamente.<sup>44</sup> Grazie al suo linguaggio metaforico, il nonsense riusciva a sfuggire all'eccessiva pudicizia e alla censura imposta dalla regina Vittoria. Gli anni 1860 e 1870 furono quelli della più grande fioritura del genere, le cui tracce sono presenti in numerose antologie, come quella di Carolyn Wells del 1903 che mette insieme autori come Lear, Carroll, James Whitcomb Riley (1849-1916) e William Schwenk Gilbert (1836-1911) - famoso per la sua collaborazione con il compositore Arthur Sullivan -, accanto ad alcuni autori stranieri, come l'irlandese Thomas Moore (1779-1852) o lo psichiatra tedesco Dr. Heinrich Hoffmann (1809-1894). Grazie alle raccolte si riesce a vedere come il nonsense dedicato espressamente ai bambini cominci a lasciare spazio alle forme poetiche più "adulte" preannunciando il suo declino nel XX secolo.<sup>45</sup> Anche la fine dell'Ottocento esprime qualche critica negativa verso il "nuovo" genere letterario descrivendo i processi di creazione del nonsense come puramente meccanici, con una sistematica "tortura" delle parole come risultato di una cosciente ricerca di somiglianze fonetiche a tutti i costi.<sup>46</sup> G. K. Chesterton nell'articolo *Child Psychology and Nonsense* (1921) critica la scarsa considerazione degli autori nonsense per quanto riguarda la psicologia infantile, nella creazione di versi che «nessun bambino può comprendere», rimpiangendo le vecchie filastrocche «onestamente direzionate a donare il divertimento ai bambini». Dall'altra parte Sir Edward Strachey di «The Quarterly Review», rappresenta l'opinione opposta riferendosi direttamente alle critiche negative settecentesche. «[...] non è un cattivo senso ma un non senso - scrive Strachey -, che è l'esatto contrario del senso»<sup>47</sup>. L'autore descrive il nonsense come «una vera opera di immaginazione, figlia del genio» e la scrittura nonsense come «una delle belle arti», accentuando l'appartenenza del nonsense alla poesia. Il turbamento che avviene all'incontro di senso con nonsense, confonde l'ordine logico e sintattico attraverso inversioni e combinazioni innaturali, impossibili e spesso assurde, ma senza conseguenze dolorose o pericolose nelle vicende raccontate, e provocando una risata e una sorpresa nel vedere questo sconvolgimento.<sup>48</sup>

Secondo Susan Stewart nonsense è, per definizione, l'opposto del senso, per cui sta in contrasto con il mondo ragionevole, positivo, contestualizzato e "naturale" del senso come arbitrario, casuale, irrilevante e meramente culturale. «Mentre il senso è sensoriale, tangibile, reale - scrive Stewart -, nonsense è un "gioco di vapori", irrealizzabile, un'illusione temporale.»<sup>49</sup> Mentre il senso è «comune» e «con piedi per terra», nonsense è «perfetto», «puro», come una intatta superficie di significato di cui ogni gesto è riflessivo. Il suo linguaggio è fuori dal contesto. È un linguaggio che si mette contro sé stesso. Per la sua natura, nonsense risulta adatto soltanto al discorso quotidiano dei socialmente deboli e di quelli che stanno ai margini della quotidianità: il bambino, il matto, lo stolto. Nonsense diventa un linguaggio negativo; è un impedimento, una malattia, che sta sempre tra i piedi e fa perdere il nostro tempo. Tuttavia senza nonsense, il senso non sarebbe potuto essere "misurato", rischiando di esporsi a infinità e regressione. La studiosa contrappone nonsense a buonsenso, dove buonsenso esprime "il reale", una sfera sperimentata dai sensi attraverso il "realmente accaduto", mentre nonsense appartiene al "non reale", una sfera del "mai accaduto" o del "potrebbe non essere accaduto".

Boris Uspensky<sup>50</sup>, concentrandosi sulla percezione del nonsense, vede il movimento del lettore dalla sfera del mondo-della-vita<sup>51</sup> quotidiano alla sfera del testo artistico come una transizione da una realtà a

<sup>44</sup> M. Heyman, *The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century in Children's Literature and the Fin de Siècle*, p. 13.

<sup>45</sup> Ivi.

<sup>46</sup> *Word-twisting versus Nonsense*, «Littell's Living Age», Fifth Series, Volume LVIII, Apr-May-Jun 1887, p. 379.

<sup>47</sup> «[...] it is not bad sense, but nonsense, which is the proper contrary to sense». E. Strachey, *Nonsense as a fine art*, «Littell's Living Age», Fifth Series, Volume LXIV, Oct-Nov-Dec 1888, p. 515.

<sup>48</sup> Ivi.

<sup>49</sup> S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1979, p. 4.

<sup>50</sup> B. Uspensky, *Poetics of Composition* in S. Stewart, op. cit., p. 22.

un'altra, una transizione che crea una cornice del testo artistico ed è da essa guidata. In un'opera d'arte - scrive Uspensky -, letteraria, di pittura, o di una qualsiasi altra forma d'arte, viene presentato un mondo speciale con il suo spazio e tempo, il suo sistema ideologico e i suoi standard di comportamento. Il confronto con e la partecipazione in un'opera d'arte è allo stesso una moltiplicazione delle realtà e allo stesso una transizione tra le realtà. Questa moltiplicazione ci conduce inevitabilmente a considerare il mondo dell'opera d'arte come una possibilità delle realtà molteplici. In tal senso arte visiva può essere vista come una trasformazione dello spazio ordinario del mondo vitale quotidiano e arte verbale e musica come trasformazioni del tempo ordinario del mondo-della-vita. A causa dell'indipendenza di spazio e tempo, le arti generalmente coinvolgono una trasformazione di "qui e adesso" della realtà di buonsenso. La struttura del mondo-della-vita - intersoggettivo e pressoché naturale nella sua consistenza - viene modificata mentre il lettore entra nell'"esterno", la realtà dell'opera d'arte. Uspensky afferma che il testo artistico sembra possedere le caratteristiche di un sistema chiuso: «Ogni mondo rappresenta un unico micromondo organizzato secondo le proprie leggi e caratterizzato da proprie strutture spaziali e temporali. Un mondo presenta un sistema di differenze in relazione a ogni altro mondo. Entrare in un testo artistico vuol dire trasformare l'esteriore nell'interiore e vice versa, mentre ogni trasformazione apre altre possibilità di trasformare sé stessa ulteriormente.»

L'aspetto della cornice viene ripreso da Stewart nella sua analisi: l'incorniciatura del testo artistico che può assumere forme diverse, tra cui la più evidente è la presenza di un inizio e di una fine. La cornice fa di un testo un testo artistico. È un gesto comunicativo, un invito. È il confine tra il testo artistico e il mondo vitale quotidiano che sta tra lo spazio esterno del buonsenso e lo spazio interno della rappresentazione. È il luogo di trasformazione. Quello che viene trasformato prima di tutto nel movimento da una sfera all'altra è il contesto. Dal momento che il contesto serve principalmente come lo strumento per organizzare l'interpretazione, anche il buonsenso che caratterizza il mondo-della-vita viene trasformato. Il buonsenso è valido quando il testo dipende, almeno in parte, dagli schemi interpretativi della vita quotidiana. Le nostre aspettative di buonsenso possono essere viste impiegate nei testi "realistici". Il nonsense comporta la trasgressione delle procedure interpretative del buonsenso, l'permetismo di un altro dominio della realtà; non un semplice riarrangiamento delle gerarchie del discorso di buonsenso, ma una trasgressione di tali gerarchie. Nonsense può essere legato al gioco che coinvolge la transizione dal mondo vitale quotidiano al diverso dominio di realtà e il movimento che riorganizza la gerarchia di messaggi e contesti caratteristici di interazione sociale quotidiana. Esso può essere legato anche alla metafora, che diventa un dispositivo per la ristrutturazione, decontestualizzazione e ricontestualizzazione dei messaggi. Come la maggior parte del nonsense, la metafora non è una violazione delle regole grammaticali, ma piuttosto una violazione delle regole di semantica. È una procedura per l'interazione di due domini che normalmente non si incontrano. Una metafora che viene contestualizzata non è più nonsense. Nonsense, gioco e paradosso sono attività essenziali che offrono una critica non soltanto al testo del buonsenso, ma anche all'influenza del buonsenso su altre forme del discorso come proverbio, mito e la prosa narrative del realismo. Man mano le attività del nonsense diventano sempre più metacomunicative, la loro critica viene diretta verso procedure interpretative sempre più astratte.

Un altro aspetto legato al nonsense è il gioco. «La partita è il gioco dell'ordine contro il disordine»<sup>52</sup>, scrive Elizabeth Sewell, delineando nel modello Lear/Carroll la capacità di equilibrio tra "senso" e "non-senso". Il gioco non termina mai, perché il bisogno che la mente umana ha del disordine è di pari livello con il suo senso dell'ordine. Gregory Bateson sostiene che il gioco e i suoi paradossi sono necessari per la sopravvivenza degli organismi: l'adattamento avviene attraverso il rilassamento delle regole di comunicazione. Gioco e altri tipi di ristrutturazione prevengono quindi gli organismi da rimanere intrappolati dentro una serie di procedure interpretative. Senza la possibilità di ristrutturare il

<sup>51</sup> *Mondo-della-vita* [ted. Lebenswelt] - in filosofia fenomenologica di Husserl l'universo dell'autoevidenza, come fondamento antropologico di ogni determinazione nella relazione dell'uomo con il mondo, ma anche il mondo-della-vita concreto, visibile e pratico.

<sup>52</sup> «The game is a play of the side of order against disorder» in M. Heyman, *The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century in Children's Literature and the Fin de Siècle*, p. 13.

discorso, «la vita sarebbe un infinito interscambiarsi di messaggi stilizzati, un gioco di regole rigide, ininterrotto da cambiamento o spirito.»<sup>53</sup> Per Wim Tigges il gioco sta tra il significato e la sua assenza. Per Gilles Deleuze il nonsense è la necessità di creare un “senso” alternativo impossibile, una nullità che, tuttavia, afferma la propria impossibile esistenza.<sup>54</sup> Il poeta del nonsense, spinge fino a un punto morto un numero di facsimili umani i cui charme e inadeguatezza sono perfettamente comparabili con quelli di un uomo razionale. Il mondo satirico è composto da distorsioni familiari riconoscibili all'istante ed è uno strumento di un'ambiguità ingegnosa che si avvicina al dolore, ma riesce a evitarlo.<sup>55</sup> «E questo è l'inizio del nonsense: - afferma Susan Stewart -, un linguaggio estratto dal contesto, un linguaggio che gira su sé stesso, un linguaggio come regressione infinita, un linguaggio reso ermetico, opaco, in uno schema di linguaggio».<sup>56</sup>

Nella *Philosophy of Nonsense. The Institutions of Victorian Nonsense Literature* Jean Jacques Lecercle traccia le regole linguistiche del nonsense attraverso l'analisi di alcuni brani del XIX secolo. Lo studioso osserva quattro livelli di costruzione del nonsense, fonologia, morfologia, sintassi e semantica, chiedendosi se essi esistano realmente o siano soltanto frutto dell'immaginazione fertile del linguista. Il primo quesito che si pone Lecercle è l'impossibilità di comprensione di alcuni testi nonsense a causa dell'incoerenza semantica del testo da una parte e della presenza di neologismi dall'altra. Le parole inventate possono essere di due tipi: quelle che si impongono, più esotiche e audaci, e quelle che risultano più “timide”, come se volessero mimetizzarsi con la fonotattica della lingua inglese.<sup>57</sup> L'ambiguità sta nel fatto che il lettore non può mai essere certo se una data parola esista realmente o meno, nel dizionario o in un gergo più specifico. Nonostante l'uso dei neologismi, la sintassi e la prosodia dei poemi nonsense rimangono corrette e regolari nella maggior parte dei casi e questa regolarità viene ancora incrementata attraverso il ricorso ossessivo all'allitterazione.<sup>58</sup> Dall'analisi di alcuni esempi emerge una caratteristica comune per tutta la scrittura nonsense, ovvero la compensazione di uno dei livelli strutturali in caso di mancanza di un altro, ad esempio la mancanza del senso in un passo viene compensata da una sua proliferazione in un altro. Lecercle definisce il nonsense un genere pragmatico visionario, che tratta piuttosto l'eccentricità del linguaggio che la psicologia dei personaggi.<sup>59</sup> I testi del nonsense sono come dei *patchwork*, in cui l'insieme è creato da pezzi di diversa origine e di tessuti e colori differenti. Non si tratta soltanto di pezzi letterari, esempi di parodia, ma anche degli echi di diversi argomenti della cultura vittoriana, risuonanti di «clichés, *idées reçues*, pensieri precostruiti». Il nonsense svolge, secondo Lecercle, una sorta di funzione ideologica senza avere nessuna ideologia in sé. È una specie di trasmettitore dei discorsi riguardanti linguaggio, finzione e logica, scienze naturali e follia. Per quel che concerne il linguaggio, l'autore accentua la sua natura strumentale e il suo uso principale quale comunicazione, nonché l'imperfezione, la contraddittorietà e il potere del linguaggio sulla mente e sulla cultura. La finzione, che ha in questo caso carattere intuitivo e riflessivo, fa del nonsense un genere metanarrativo. Nell'ampio studio *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Susan Stewart stende un elenco ragionato di metodi e operazioni utilizzati nella creazione del nonsense in letteratura. Qui di seguito vengono esposti in sintesi, non solo per pertinenza e chiarezza espositiva, ma anche perché utili alla comprensione del nonsense ligetiano. Vengono aggiunti alcuni esempi tratti dai testi letterari usati da Ligeti proprio nei *Nonsense Madrigals*. Vi sono cinque metodi, di cui ciascuno contiene diverse operazioni. Per evitare confusione nei termini, i nomi dei metodi e dei singoli aspetti e operazioni sono stati inseriti in corsivo. Le operazioni del nonsense sono numerate.

<sup>53</sup> G. Bateson, *The Message 'This is Play'*. Conferences on Group Processes, ed. Bertram Schaffner, New York, Columbia University Press, 1955, in S. Stewart, p. 31.

<sup>54</sup> Ibid., p. 14.

<sup>55</sup> J. Rother, *Modernism and the Nonsense Style*, «Contemporary Literature», Vol. 15, No. 2 (Spring, 1974), p. 194.

<sup>56</sup> «And this is beginning of nonsense: language lifted out of context, language turning on itself, language as infinite regression, language made hermetic, opaque in an envelope of language» in S. Stewart, op. cit., p. 3.

<sup>57</sup> J. J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London and New York 1994, p. 29.

<sup>58</sup> Ibid., p. 31.

<sup>59</sup> J. J. Lecercle, op. cit., p. 199.

### Capovolgimenti e inversioni<sup>60</sup>

In questo insieme Stewart inserisce *anomalia, ambiguità e ambivalenza* (1) [*Anomaly, Ambiguity, and Ambivalence*], considerando l'ambivalenza come risultato dell'ironia, mentre l'ambiguità e l'anomalia come risultato di un sistematico allontanamento del testo dal sistema classificatorio della vita quotidiana. Subito dopo la studiosa spiega i *veri e propri no* (2) ["Proper Nots"], che consistono nel capovolgimento o nell'inversione di intere parti del testo in modo da confondere tutti gli aspetti significativi per la loro identificazione. Nello stesso gruppo Stewart inserisce l'operazione di *riprendersi cose* (3) [*Taking Things Back*] che consiste nella cancellazione di eventi di fantasia non realmente accaduti, nonché l'*inversione di classi* (4) [*Inverting Classes*], che consiste nello scambio tra categorie diverse: animali e uomini, macchine e uomini, etc. Un esempio di inversione di classi si trova nel testo di *Cuckoo in the Pear-Tree*, il secondo dei Nonsense Madrigals di Ligeti, in cui i due cuculi vengono personificati. Anche nel caso di *The Lobster Quadrille* con il testo di Lewis Carroll si ha a che fare con degli animali personificati, che stavolta danzano eseguendo coreografie complesse.

Stewart descrive anche i *testi reversibili* (5) [*Reversible Texts*], in cui il testo procede in senso inverso o in nessuna delle due direzioni. I rovesciamenti di questi testi sono "interni" al testo, ovvero comportano un capovolgimento degli aspetti del testo stesso. La reversibilità del testo si può ottenere ad esempio attraverso l'inversione dell'ordine delle parole, delle lettere o delle frasi di un "periodo". Le inversioni linguistiche enfatizzano la natura reversibile e flessibile di ogni comunicazione. Stewart propone il palindromo come il migliore esempio dei testi reversibili. Un altro strumento del nonsense è il *discorso che nega se stesso* (6) [*Discourse That Denies Itself*]. Mentre i testi reversibili si muovono ambivalentemente in avanti e in dietro, negando ogni lettura privilegiata, il discorso che nega se stesso procede cancellandosi sistematicamente. L'ultimo metodo di capovolgimenti e inversioni è l'*inversione della metafora* (7) [*The Inversion of Metaphor*], che crea un effetto comico ottenuto ogni volta quando pretendiamo di prendere letteralmente una espressione usata in maniera figurativa, ma anche ogni volta quando la nostra attenzione è fissata su un aspetto materiale della metafora.

### Giocare con i limiti<sup>61</sup>

Il primo passo è l'operazione di stabilire i limiti della situazione descritta nel testo o l'*orizzonte della situazione* [*The Horizon of the Situation*] come lo chiama l'autrice. La *minaccia del nonsense* [*The Threat of Nonsense*] descrive il nonsense come un comportamento tabù, dal momento che esso coinvolge la costante riarticolazione di un aspetto anomalo di vita sociale. Come la più radicale forma di metafinzione, il nonsense minaccia la disintegrazione dell'interazione sociale, come potrebbe verificarsi se l'inconscio diventasse conscio. Uno dei giochi con i limiti è la *distrazione* (1) [*Misdirection*], in cui attraverso un inganno o uno scherzo i limiti vengono cambiati e l'universo ristrutturato in un momento di distrazione del lettore. Due operazioni successive, di significato opposto, sono gli *eccessi di significato* (2) [*Surpluses of Signification*] e le *carenze di significato* (3) [*Deficiencies of Signification*]. Nel primo caso, l'*eccesso di significato*, spesso supportato da un gioco di parole, fa apparire il testo come un enigma, un puzzle da completare. L'operazione si lega all'idea di "ornamento" del discorso, all'estensione del discorso per ragioni puramente artistiche, all'uso di dettagli "superflui", accentuandone la componente artistica che la distingue dalla vita quotidiana. Similmente, la *carenza di significato* rende il testo ambiguo attraverso lacune o mancanza di limiti. Questo tipo di rottura è implicito nell'idea di metacomunicazione. Il testo possiede la capacità di "rompere" la cornice, di spostarsi da un universo di discorso a un altro. L'ultima operazione di questo insieme è la *manifestazione dell'implicito* (4) [*Manifesting the Implicit*], che può trovarsi ad esempio in note a piè di pagina, dove viene negato ciò che si è detto nel testo. Nell'immagine che accompagna la scena della quadriglia di Carroll si scopre che le creature coinvolte nella danza sono degli incroci di diversi animali esistenti. *The Lobster Quadrille* è il decimo capitolo di Alice's Adventures in Wonderland, ma anche il titolo del quinto *Nonsense Madrigal* di Ligeti basato su quello. *Quadrille* (quadriglia) è una danza trapiantata dalla Francia, diventata popolare in Inghilterra e nel resto d'Europa

<sup>60</sup> "Reversals and Inversions" in S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1979, p. 57.

<sup>61</sup> "Playing with Boundaries" in S. Stewart, op. cit., p. 85.

nel XIX secolo.<sup>62</sup> La prima figura della quadriglia carrolliana consiste nel tirare le aragoste il più possibile lontano in mare, per poi inseguirle a nuoto e ritornare in riva. Il canto che accompagna la figura va eseguito «very slowly and sadly»<sup>63</sup>, come la natura di Mock Turtle, e per contrasto inizia con l'invito rivolto da parte di un pesce a una lumaca, di camminare un po' più velocemente, e successivamente di raggiungere la danza.

#### *Giocare con l'infinito*<sup>64</sup>

Stewart inizia con il *paradosso dell'infinito* (1) [*The Paradox of Infinity*], che riguarda la manipolazione dei limiti, compiuta nel tempo e nello spazio. Come il gioco con i limiti del testo comporta una trasformazione delle aspettative riguardanti l'orizzonte della situazione, così il gioco con l'infinito comporta la trasformazione di un altro aspetto delle aspettative, ovvero il senso di eventi caratterizzati da inizio e fine distinguibili. Il tempo nel mondo-della-vita dipende dal senso del “tempo in astratto”, che è storico (seriale e lineare) e infinito. Qui sta il paradosso del buonsenso del tempo, perché gli individui mentre vedono gli eventi come separati, aventi inizio e fine distinguibili, allo stesso tempo vedono il tempo in sé come infinito, oltre qualsiasi conoscibile inizio e fine. Il secondo argomento discusso dall'autrice è il *tempo del gioco* (2) [*Play Time*] che attraverso l'attivazione di operazioni caratteristiche del gioco, produce un ordine temporale apparentemente astratto. Al momento del gioco libero, attraverso la rimozione dell'ordine gerarchico e del significato privilegiato, il testo tende all'infinito, dove l'origine e la fine delle cose spariscono. Il tempo del gioco esiste e non esiste; esso è fuori dalla temporalità del mondo-della-vita, eppure possiede parametri temporali definiti che possono essere misurati come quelli del mondo-della-vita. Come il tempo utopico, il tempo del gioco può essere limitato a una qualsiasi “quantità” specifica e allo stesso tempo coinvolgere l'infinito in un sistema astratto di tempo. Un esempio del *tempo del gioco* si ha nel testo del I *Nonsense Madrigal* di Ligeti, laddove il compositore inserisce due poemi di William Brighty Rands centrati sulla ripetizione di un numero. La ripetizione dello stesso numero in ogni verso dona a ogni poemetto il carattere di una filastrocca che sembra protrarsi all'infinito.

Un altro aspetto descritto da Stewart è *ripetizione e citazione* (3) [*Repetition and Quotation*], in cui la ripetizione rafforza il senso di chiusura, dando l'impressione di un ritorno all'inizio, perché la ripetizione tende a conferire integrità a quello che viene ripetuto. *Citazione* è un metodo di creare testi, un modo per dare integrità al discorso e per focalizzare le procedure interpretative all'interno di una serie di parametri definiti da quello che sta all'interno delle “virgolette”. *Citazione* è un infinito regresso e una risorsa infinita. Il discorso, una volta ripetuto, ottiene l'esistenza e la separabilità indipendentemente dal contesto di origine. Un altro dei modi per giocare con l'infinito è anche l'*annidamento* (4) [*Nesting*], che può essere osservato nell'effetto delle “scatole cinesi”<sup>65</sup>, ma anche nella ripetizione di un evento attraverso l'allargamento di virgolette, oppure del discorso stesso dalla più

<sup>62</sup> «Quadrille (Fr.) One of the most popular ballroom dances of the 19<sup>th</sup> century, with an elaborate set of steps and danced by sets of four, six or eight couples. The name, derived from the Italian 'squadriglia' or Spanish 'cuadrilla', was originally applied to a small company of cavalry, subsequently to a group of dancers in a pageant and then to a troupe of dancers in the elaborate French ballets of the 18<sup>th</sup> century [...] The dance was very popular in Paris during the First Empire and was introduced to London at Almack's Assembly Rooms in 1815 and to Berlin in 1821.

The quadrille usually consisted of five distinct parts or figures, which, even when new music was provided, retained the names of the contredances that originally made up the standard quadrille: *Le pantalon* [...], *L'été* [...], *La poule* [...], *La pastorelle* [...] and a lively Finale [...]

The music of the quadrille was made up of lively rhythmic themes of rigid eight- or sixteen-bar lengths, the sections being much repeated within a figure. Excerpt for *La poule* and sometimes *Le pantalon* or the Finale (in 6/8) the music was in 2/4, and was usually adapted from popular songs or stage works [...]

The plundering of all sorts of musical sources for themes for new dances and the musical distortions that often had to be made to satisfy the restricted musical form of the quadrille made it a target and vehicle for musical jokes through the arrangements of themes from particularly incongruous sources [...]» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001, Vol. p. 653.

<sup>63</sup> L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Books 1994, p.119.

<sup>64</sup> “Playing with Infinity” in S. Stewart, op. cit., p. 116.

<sup>65</sup> Scatola cinese - una collezione di scatole di grandezza crescente, che possono essere inserite l'una nell'altra in sequenza.

piccola dimensione verso l'esterno fino allo spazio infinito. *Nesting* è un'esplorazione della natura della testualità e delle possibilità di allusione. Esso mostra l'interdipendenza del discorso; ogni testo sorregge al suo interno un'infinità di precedenti, potenziali testi, così come il nuovo testo può essere ripreso. Accanto al *nesting* c'è la *circolarità* (5) [*Circularity*], che fornisce il metodo per estendere il discorso attraverso la "forma chiusa", che inizia e finisce sullo stesso motivo, mentre all'interno possono svolgersi altri contenuti. Come nel *nesting* una storia si dissolve in un'infinità di storie accluse, nella circolarità una storia può dissolversi in un'infinità di digressioni e ritorni. Entrambi i metodi estendono il discorso attraverso una "forma chiusa". L'uso della serie illimitata *Serializing* (6) e della *casualità infinita* (7) [*Infinite Casualty*], sono invece metodi che vogliono estendere il discorso usando le risorse della forma aperta.

### *Gli usi della simultaneità*<sup>66</sup>

La simultaneità è un fenomeno nonsense lontano dal buonsenso, che mostra l'impossibilità del tempo di essere in più di un posto contemporaneamente. La simultaneità esprime la qualità di essere, accadere, succedere di qualcosa in più di un luogo, la qualità di essere coesistente del tempo, ma contiguo nello spazio. La simultaneità può essere vista come una metafora del tempo, perché esprime un nesso tra due o più categorie temporali, un nesso che più che la somma delle parti costituenti, è in sé una nuova categoria. Questa metafora è nonsense, perché priva di contesto, e funziona come altre operazioni nonsense, concentrando l'attenzione sulla forma, sul metodo, sui modi in cui l'esperienza è organizzata, piuttosto che sul "contenuto" della organizzazione in qualsiasi particolare tempo e spazio. Stewart definisce le caratteristiche dello *spazio narrativo* (1) [*Narrative Space*] che contiene eventi consecutivi e causali culminanti in un climax seguito da una conclusione. L'ordine gerarchico degli eventi sottintende che l'ordine temporale è un ordine causale, che gli eventi aumentano di significato attraverso il tempo, e che l'evento raggiunge la saturazione (climax) senza estinguersi all'improvviso. La chiusura è simmetrica, gli eventi di chiusura hanno un significato comparabile a quelli dell'inizio. E mentre la qualità della conclusione ha lo stesso significato degli eventi iniziali, la quantità è ridotta, e per questo gli eventi finali rimangono nella travolgente ombra del climax. Ad esempio il testo del IV dei *Nonsense Madrigals*, *The Flying Robert*, è caratterizzato da uno spazio narrativo ben costruito. Tuttavia, il poemaracconto di carattere moralistico presenta uno scarso legame con il nonsense, che viene invece messo in risalto dall'elaborazione musicale di Ligeti.

L'esperienza simultanea di *mondi multipli* (2) [*Multiple Worlds*], un altro fenomeno descritto da Stewart, accentua l'evidenza del caos fondamentale e mistico del mondo, mentre la *discontinuità* (3) [*Discontinuity*] del testo narrativo è un modo per causare la simultaneità. Più estrema è la discontinuità del discorso e più il discorso diventa nonsense. La discontinuità è in contrasto con le categorie e le gerarchie della vita quotidiana e combina elementi di domini disparati nel testo creando una loro simultanea confusione. Un'altra operazione è la *convergenza delle disparità* (4) [*The Convergence of Disparity*], che consiste nell'ideazione di un'immagine dalla giustapposizione di due o più realtà distanti. Più disparati sono i domini e più forte e più completa risulta l'immagine. La convergenza simultanea di disparità è stata impiegata ampiamente dai surrealisti. Il metodo seguente è l'uso dei *terribili giochi di parole* (5) [*The Terrible Pun*] che interrompono il flusso di eventi nel tempo. Come una qualsiasi intrusione del nonsense nella conversazione, i *pun* sono un impedimento della serietà. Un esempio efficace del *pun* è uno dei testi usati da Ligeti nel suo VI *Nonsense Madrigal* in cui il gioco di parole «tail» e «tale» crea situazioni divertenti e originali. Mentre un *pun* comporta la simultaneità di due o più significati in una sola parola, la *parola composta* (6) [*The Portmanteau*] coinvolge la simultaneità di due o più parole in un significato. Le parole composte sono un aspetto caratteristico del modo di parlare dei bambini. Anche tante parole classificate come linguaggio "forte" o "pittorresco" risultano essere parole composte. L'ultimo aspetto del nonsense inserito nel gruppo della simultaneità è il *maccheronico* (7) [*The Macaronic*] - una qualsiasi costruzione letteraria che unisce più lingue in una. Il piacere del maccheronico è una combinazione di elementi tratti da sistemi tradizionalmente considerati disgiunti.

<sup>66</sup> "The Uses of Simultaneity" in S. Stewart, op. cit., p. 146.

*Arrangiamento e riarrangiamento all'interno di un campo chiuso*<sup>67</sup>

Mentre i limiti di una situazione sono stabiliti convenzionalmente, lo spazio all'interno di questi limiti permette infinite sostituzioni. In questo caso i confini circondano un contenuto permutabile e incongruo, come in un *parco giochi* (1) [*The Playground*] per bambini. Il nonsense del campo chiuso dimostra una subordinazione del contenuto alla forma. La dimensione spaziale di questo tipo di nonsense si lega alla simultaneità con la convergenza di eventi disparati e ne fa un tipo di gioco. La combinazione di una diversa serie di elementi all'interno di un campo chiuso si lega anche a un altro aspetto del nonsense, la *mescolanza* (2) [*The Medley*]. Il termine *medley* contiene anche un'idea di combattimento e l'operazione di continuazione da esso indicata può consistere in una ricombinazione di elementi dello stesso dominio che vengono ordinati in sequenza e gerarchia o in una combinazione di elementi di domini disparati all'interno della cornice del medley. Nella *variazione e ripetizione* (3) [*Variation and Repetition*] il contenuto del testo non è mai definitivo, muta continuamente attraverso i propri elementi. È l'operazione dell'«usare tutto» e dell'«iniziare sempre di nuovo»<sup>68</sup>. Arrangiamento e riarrangiamento, minacciando l'infinità e l'arbitrarietà, sfuggono alla vita quotidiana, al buonsenso e al realismo tendendo verso il nonsense. Due altri dispositivi di riarrangiamento, di tipo paradigmatico e sintagmatico, sono legati ai metodi dell'allusione. Il primo tipo di allusione (4) consiste nel tenere costante la dimensione metonimica, mentre sostituisce elementi della dimensione paradigmatica. Il secondo tipo di allusione (5) consiste nell'appropriarsi di una varietà di sintagmi attraverso i quali viene arrangiata e riarrangiata una serie costante di elementi paradigmatici. Un esempio di riarrangiamento si trova in uno dei giochi di parole di Lewis Carroll, *Doublets* - usato nel VI *Nonsense Madrigal* di Ligeti *A Long, Sad Tale* -, in cui la conversione di una parola nell'altra avviene attraverso il “riarrangiamento” di una lettera alla volta. Il confine del gioco rimane costante e chiuso mentre gli elementi all'interno si trasformano.

Un'altra operazione del nonsense elencata da Stewart è la *parodia o caricatura* (6) [*Travesties*], che consiste nel “traviare” il testo, distorcendo i suoi elementi in diverse conclusioni. Questa tecnica viene spesso usata per distorcere i proverbi: attraverso (1) il riarrangiamento all'interno dello stesso proverbio, (2) l'eliminazione di alcuni elementi, (3) la sostituzione metaforica o (4) il riarrangiamento di due o più proverbi all'interno di un campo chiuso. Il livello della distorsione dipende dalla conoscenza del testo che viene manipolato. Le distorsioni possono essere considerate una forma di parodia o caricatura. La parodia o caricatura può sopravvivere soltanto in presenza di buonsenso, solo se vi è un discorso che prende se stesso sul serio. Il nonsense, invece, come spazio esterno all'universo intertestuale non può essere parodiato. Il nonsense può essere parodiato soltanto se il suo ermetismo è spezzato, se presenta qualche legame con la vita quotidiana. Se il nonsense rimane un campo chiuso, una superficie che si riferisce a se stessa, un qualsiasi tentativo di parodia contribuisce ad aumentare il nonsense. Un esempio di riarrangiamento all'interno di un campo chiuso si può osservare nella parafrasi di *Twinkle Twinkle Little Star* nel I *Nonsense Madrigal* di Ligeti, *Two Dreams and Little Bat*. La antica canzone viene parodiata in due modi: cambiandone il testo in direzione nonsense e il ritmo della melodia originale, ampliandolo a dismisura.

L'ultimo strumento del nonsense è l'uso di *sistemi già pronti* [*Ready-Made Systems*], di cui uno degli esempi più eclatanti è l'uso di campi chiusi come quello dell'alfabeto. L'ordine alfabetico compendia l'eliminazione della gerarchia, il livellamento degli elementi di una lista. Esso è quello che dona a due grandi imprese nonsense, il dizionario e l'enciclopedia, una pretesa di integrità formale. Il tentativo del dizionario di catturare il linguaggio e il tentativo dell'enciclopedia di catturare la conoscenza sono entrambe forme di arrangiamento e riarrangiamento in un campo chiuso. Sono un tentativo di organizzare il mondo all'interno di un testo e riducono il mondo a un discorso. Ligeti sceglie di impiegare l'alfabeto inglese nel III *Nonsense Madrigal*, *The Alphabet*, rendendolo allo stesso tempo una sorta di caricatura a causa dell'uso della scrittura fonetica.

<sup>67</sup> “Arrangement and Rearrangement within a Closed Field” in S. Stewart, op. cit., p. 171.

<sup>68</sup> G. Stein, *Lectures in America*, in Ibid., p. 175.

### *Il nonsense ligetiano*

La ricchezza dei *Nonsense Madrigals* dal punto di vista dell'inserimento e della sovrapposizione dei diversi elementi musicali non può che portare a una presenza maggiore di aspetti nonsense. I numerosi pattern utilizzati contemporaneamente o separatamente indicano la presenza di mondi multipli che, come premeditato dal compositore, contribuiscono alla sensazione di un caos apparente, che riproduce il caos del mondo reale. Con la molteplicità di mezzi musicali tra cui i madrigalismi e la micropolifonia, che, oltre ai pattern ritmici, costruiscono la complessa architettura dei *Madrigals*, non si può non parlare di un eccesso di significato, che in questo caso accresce notevolmente l'aspetto nonsense delle composizioni. A questa caratteristica si aggiunge la serialità dei pattern ripetuti diverse volte, che si contrappone alla discontinuità nei momenti in cui il discorso musicale combina elementi di domini disparati. La discontinuità è soggetta a cambiamenti che a volte avvengono in un momento di "distrazione" di difficile percezione. Alla ripetitività dei pattern si aggiunge anche la componente della variazione, che completa il quadro del nonsense ligetiano.

Analizzando i singoli *Madrigals* nel dettaglio, si può notare come i diversi aspetti del nonsense si intrecciano o completano a vicenda. Già nell'emiolia verticale all'inizio del I madrigale, *Two Dreams and Little Bat*, si avverte la forte presenza di mondi multipli; successivamente si aggiungono altri pattern che lasciano spazio al madrigalismo elaborato «I dreamt running». Quella del passaggio dai pattern sovrapposti al madrigalismo è il primo momento di "distrazione". Ligeti è molto abile nell'avviare nuovo materiale quando il vecchio non è ancora del tutto concluso. Un altro dei passaggi di "distrazione" avviene alla conclusione del madrigalismo sulla parola «plain», che blocca i ritmi sovrapposti per concludere la composizione con un breve frammento di micropolifonia. Il lungo frammento basato sulle parole «I dreamt running», non è altro che un "riarrangiamento" attraverso variazione e ripetizione del materiale, entro i limiti ben definiti. In questo caso come confini temporali possiamo considerare le battute interessate, mentre l'intervallo di quinta giusta ci fornisce i limiti spaziali. Questo madrigalismo suggerisce l'effetto di "scatole cinesi": un motivo si ripete molte volte, sempre leggermente modificato ampliando man mano la sua estensione melodica e dinamica.

Nel secondo madrigale *Cuckoo in the Pear-Tree* abbiamo una personificazione di due cuculi che parlano tra loro, che alla luce dell'analisi di Stewart si può definire come inversione tra classi tra animale e umana. Padre e figlio cuculi dai tratti umani si differenziano per il tono della voce e per i ritmi usati: il padre ha voce affrettata e ansiosa, mentre il figlio ha voce strana, distorta, resa tale dalla vocalità nasale e da una forte dissonanza melodica. L'uso dell'emiolia verticale contribuisce alla sensazione di caos anche in questo madrigale.

Il nonsense del terzo madrigale, *The Alphabet*, sta proprio nella scelta di un sistema già pronto, l'alfabeto, come testo della composizione. Il brano crea un effetto di discontinuità con gli altri cinque madrigali del ciclo, per l'uso della micropolifonia, una tecnica che appartiene al periodo di composizione di Ligeti precedente alla sua ricerca sulla musica africana e sull'antico. È una sorta di digressione che interrompe il flusso delle complessità ritmiche: Ligeti ferma la poliritmia per riflettere sul proprio passato recente. Le lettere dell'alfabeto si ripetono e si sovrappongono creando macchie sonore, mentre la lunga durata delle note e la loro irregolare sovrapposizione, determinano un effetto di atemporalità, come se il brano non avesse confini ben definiti. Il madrigale aspira a liberarsi dalla sua cornice, giocando in questo modo con l'infinito, caratteristica tipica proprio della tecnica micropolifonica di Ligeti.

Il quarto madrigale, *Flying Robert*, è un vero e proprio racconto in musica, il cui spazio narrativo è costruito con grande coscienza e abilità. Anche in questo brano Ligeti sovrappone diversi mondi: quello della passacaglia con i ritmi di natura africana. Tuttavia, la sovrapposizione non contrasta in questo caso la regolarità dell'andamento ritmico: si avverte una mescolanza di ritmi compatti e regolari. Il testo del madrigale è nonsense in quanto la punizione che viene assegnata al protagonista - essere portato via dal vento per la disobbedienza alle regole di buon senso - non può accadere nella realtà. La musica fa sì che l'immagine della punizione sia più reale possibile, per cui la metafora viene invertita e il suo senso letterale rafforzato. L'elaborazione sonora segue il testo fedelmente, fino al momento in cui il protagonista viene portato così in alto da poter toccare il cielo. In musica, la salita in cielo finisce con una brusca caduta nel registro grave in dinamica *ff*, per cui è evidente che Ligeti si concede un



momentaneo ritorno alla realtà. Questo momento che costituisce il climax della composizione e del racconto dà il via a un nuovo materiale, basato in parte sulla passacaglia iniziale, che conduce alla fine del madrigale, sempre diminuendo e con numerose pause che interrompono il racconto fino al *pppp* finale.

Il quinto madrigale, *The Lobster Quadrille*, è basato su un testo di Lewis Carroll - esempio eccellente dell'inversione di classi: gli animali marini ballano la quadriglia ognuno a modo suo, c'è chi è troppo lento, c'è chi pesta la coda di un altro; tutto è rappresentato in musica in maniera fedele attraverso la contro-metricità. Il brano è un modello di discontinuità che risulta dalla combinazione di elementi appartenenti a domini disparati che in questo caso, sono due diversi modelli ritmici, quello della quadriglia e quello dello jodel. Ligeti usa la citazione per rafforzare l'aspetto nonsense del madrigale, tuttavia il senso della parodia si estende alla descrizione caricaturale del rapporto tra gli inserti melodici: il passaggio dall'inno inglese a quello francese ricorda in maniera ironica la provenienza della quadriglia. L'ultimo, sesto madrigale, *A Long, Sad Tale*, è una festa di mondi multipli, con pattern ritmici africani e bulgari che creano, insieme agli inserti ispirati alla musica antica, un collage originale e particolarmente riuscito di mezzi musicali. In questo brano, dal caos dei ritmi scaturisce un vero e proprio ordine: nonostante evidenti differenze, i pattern rientrano nelle stesse strutture metriche che permettono di ottenere una regolarità sorprendente, che nasce dalla loro sovrapposizione. Non per caso Ligeti aggiunge l'indicazione «Like Jazz!» all'inizio del brano: il risultato ritmico della sovrapposizione assomiglia a un set di improvvisazione jazzistica, con un Basso solista che si concede una talea con color con ritmi rigorosamente regolari e proporzionali, ma percepiti all'ascolto come un libero assolo. Anche in questo caso, Ligeti usa la "distrazione" per inserire all'interno della composizione materiale nuovo. L'alternanza del ritmo bulgaro irregolare *aksak* con la sua variante più regolare, *pseudo-aksak*, provoca una sensazione di discontinuità. L'effetto nonsense di questo madrigale sta nell'inversione dei significati: l'irregolarità sembra costituire il senso della composizione, mentre la regolarità ne costituisce la parte nonsense.

Il caos di cui si fa carico Ligeti, è uno stato di cose apparente, che, attraverso l'uso sapiente di mezzi e stili appartenenti a diversi generi, epoche, e stili di musica, colta e popolare, aspira all'organizzazione di un nuovo ordine sonoro. La sua potrebbe essere una risposta all'avvento del postmodernismo, caratterizzato da una notevole confusione di espressioni musicali e artistiche in generale, dove non c'è spazio per le crisi ideologiche o di linguaggio, perché esse si dissolvono nella stessa molteplicità dei fenomeni. Lo stesso vale per il fenomeno di avanguardia, che in un mondo così articolato non ha più ragione di esistere. Da un lato i *Nonsense Madrigals* esprimono una certa nostalgia del passato, per cui Ligeti inserisce la parola «madrigals» già nel titolo dell'opera: egli cerca di teatralizzare il passato in modo ironico. Dall'altro lato, invece, i *Madrigals* manifestano un forte desiderio di novità, che si esprime attraverso una mescolanza delle diversità, che non è altro che la prova di una nuova via in un mondo in cui sembra non esserci più spazio per essere originali, perché tutto è stato già detto, scritto e composto. Ligeti riesce bene nell'operazione di adattamento della tradizione all'attualità. I suoi *Madrigals* si riempiono di contenuti più o meno attuali e comunque contestualizzabili nel presente, che traggono origine da numerosi mondi disparati. Accanto agli aspetti puramente musicali e letterari, Ligeti adopera i collegamenti esterni con la matematica e con le scienze, facendo della musica un atto acuto della ragione, un processo intellettuale di notevole portata, le cui operazioni convergono su un obiettivo comune: la creazione di un nuovo ordine o esempio di musica autentica, nel bene e nel male del contesto storico in cui nasce.

L'idea della creazione di un nuovo ordine giunge a Ligeti dalle sue ricerche sulla musica africana, musica che nella molteplicità di voci e ritmi che la compongono, possiede, secondo il musicista, un ordine interno di grado superiore. «Quello a cui assistiamo in questa musica - scrive Ligeti -, è una meravigliosa combinazione di ordine e di caos che si fondono dando vita a un senso di ordine di livello più elevato.»<sup>69</sup> Il compositore si serve del caos musicale per dare una sorta di risposta al caos del mondo. Ma è solo in un nuovo ordine che si ritrova la serenità di creare. I *Nonsense* giocano con i testi letterari e

<sup>69</sup> «What we can witness in this music is a wonderful combination of order and disorder which in turn merges together producing a sense of order on a higher level». S. Arom, op. cit., p. xvii.

se ne servono per una maggiore sovrapposizione di elementi. Tuttavia, il testo sembra un mero pretesto per dare al titolo l'aggettivo "nonsense". Come il nuovo ordine scaturisce dal caos, così il nonsense può contribuire alla nascita di un nuovo senso. Sembra evidente che sia il caos sia il nonsense dei *Madrigals* siano soltanto apparenti, o comunque volti alla creazione di un ordine e di un senso nuovi di livello più elevato. L'approccio al nonsense appare in Ligeti fortemente narrativo, tendente alla prosa, astratto e complesso nella resa sonora. Attraverso una estrema laboriosità della scrittura, che miscela una elevata quantità di influenze e ispirazioni, Ligeti concepisce un nonsense immediato e comprensibile, una chiara e nitida immagine del contemporaneo.