

STAI

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

concerto-installazione

2025

a cura di Roberta Semeraro con Giovanna Cicutto

Palazzo Bollani

Venezia 2025

dedicato a Helena Bacardí e Roberta Semeraro

in memoria del mio caro amico René Berger (1915-2009), nell'occasione del suo 110° anniversario!

*Cosa succede quando la comunicazione, come succede oggi, rivaleggia con la velocità della luce?**

René Berger (1970)

in Esthétique et mass media – Sélection de cours et des actes du colloque « Art, technologie et communication », 1970-1972

*L'essenza della scultura è per me la percezione dello spazio, il continuum della nostra esistenza.**

Isamu Noguchi

*Il materiale della musica è il suono e il silenzio. Integrarli significa comporre.**

John Cage

**tradotto da Emanuel Pimenta*

STAI è un termine preistorico che viene dall'indoeuropeo (un insieme di

lingue estinte circa 20.000 anni fa) ed è una delle radici più antiche della nostra parola "pietra" in inglese (*stone*).

La pietra è il signo più evidente del lavoro di Helena Bacardí, a cui è anche dedicato il concerto-installazione.

Il pezzo dura 60 minuti, funziona in loop e quindi non ha fine. E, soprattutto in questo caso - la mostra di Helena Bacardí al Palazzo Bollani a Venezia - dovrebbe essere un'installazione di un paesaggio sonoro.

È importante prestare attenzione non solo alla qualità del suono, ma anche alla sua intensità: abbastanza bassa da funzionare come musica di sottofondo senza monopolizzare il momento.

La cosa più importante è la scultura di Helena Bacardí. La musica non deve impedire o disturbare i pensieri, le conversazioni o i momenti di silenzio. Deve agire come una sorta di delicato sfondo che, nella sua delicatezza, interagisce con le opere e le persone.

Una questione concettuale importante nella mostra è la differenza tra la pietra e il mondo digitale smaterializzato in cui viviamo. Abbiamo lo scultore e i robot, la pietra e gli esseri umani, il suono e il silenzio, l'essere e il non essere: dualità che compongono ciascuno di noi.

D'altra parte, direttamente o meno, nel corso degli anni il lavoro di Helena Bacardí si è sviluppato attorno alla curva. Non la curva barocca, con un unico punto di fuga, ma la curva aperta, il cui ordine è di natura non lineare e infinita. Lo stesso principio ha portato gli antichi egizi a determinare il cerchio - attraverso l'espressione π - come l'immagine per eccellenza dell'energia cosmica e, quindi, sacra.

Helena Bacardí appartiene quindi a una stirpe di pensatori dell'universo non verbale che riunisce, in un panorama che va oltre lo spazio-tempo, creatori come Isamu Noguchi e Auguste Rodin o Henry Moore, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen e John Cage, tutti operanti sulla curva infinita senza un unico punto di fuga preciso, aprendo così a se stessi alla scoperta permanente e al caso.

La pietra è un interconnettore temporale per eccellenza, mentre il virtuale è l'assenza di tempo, l'effimero, il tempo reale.

Al di là della curva infinita, Helena Bacardí lavora anche sul paradosso del materiale e del virtuale, del naturale e dell'artificiale, dell'umano e, potremmo arrischiare a dire, del soprannaturale, creando un nuovo paradosso in un mondo in cui il pensiero magico sembra scomparire rapidamente.

Così, la mostra, curata da Roberta Semeraro, è una profonda riflessione su queste dimensioni della realtà. In questo modo, abbiamo

l'artista di oggi, Helena Bacardí, che lavora con la pietra e i robot, l'essere e il non essere, e allo stesso tempo abbiamo anche Michelangelo Buonarroti, trasportato da circa cinquecento anni nel passato, come una sorta di fantasma illuminato, virtualmente e materialmente presente con le sue tracce, la sua mano, il suo disegno.

È un universo la cui complessità ricorda la struttura di un labirinto di specchi.

La composizione è nata dall'immagine di tale complessità.

La partitura musicale - come faccio dagli anni '70 - è realizzata all'interno della Realtà Virtuale, cambiando la struttura logica del discorso musicale. Abbiamo quindi il materiale e l'immateriale - come accade con la pietra e i robot, con il tempo presente e il tempo di Michelangelo, o con il naturale e l'artificiale.

Le partiture grafiche virtuali, in questo caso quadridimensionali, possono essere ancora più precise delle partiture tradizionali, come spiego nel mio libro *Music - A Brief History of the Western Musical Thought*, pubblicato nel 2014.

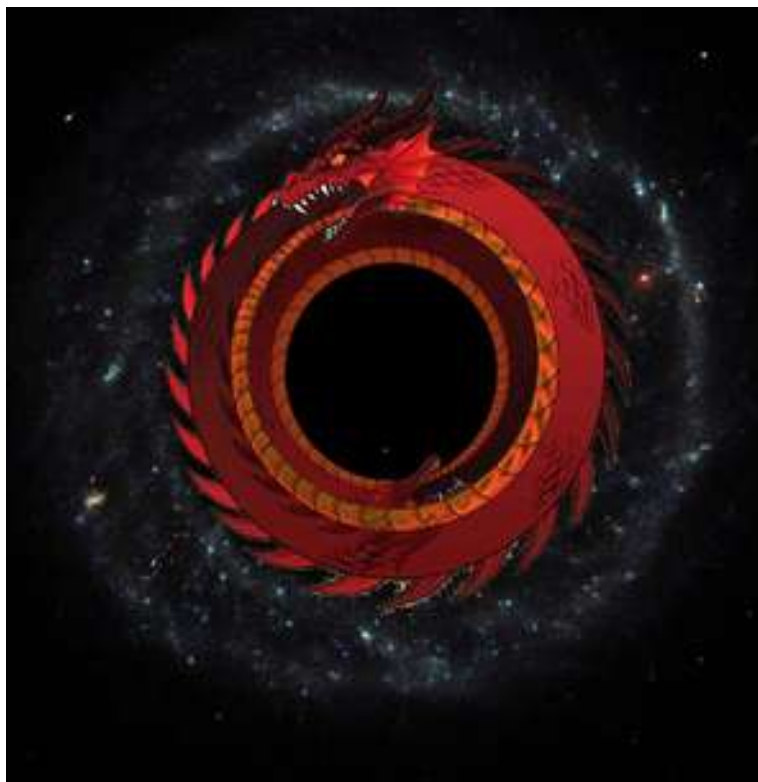
STAI è fondamentalmente strutturato in tre grandi movimenti simultanei e paradossali.

Dall'inizio degli anni '80, molte delle mie composizioni sono state strutturate attorno al numero tre, perché si basano sull'estetica Zen - ten, chi, jin. Questo è anche il caso di STAI.

La partitura virtuale, che in questo caso dà forma e unità al discorso musicale, è l'immagine quadridimensionale dei suoni delle pietre che ruotano attorno a due continui, uno più grande e uno più piccolo, uno con più intensità, l'altro con meno, uno forte, l'altro piano, come a fare un chiaro riferimento a una doppia figura dell'ouroboros, il mitico serpente di origine egizia che divora se stesso. Si tratta quindi di un doppio di un doppio.

Nella sua bellissima poesia *Ébauche d'un Serpent*, iniziata nel 1916, quindi circa 110 anni fa, il poeta francese Paul Valéry, vissuto tra il 1871 e il 1945, tratta il serpente come immagine del pensiero, come ha brillantemente dimostrato il grande poeta concreto brasiliano, altro caro amico, Augusto de Campos, nel suo libro *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*, pubblicato nel 1984. Il pensiero è sempre autofagico, qualunque esso sia.

Il serpente come pensiero, qui duplicato, dà la forma essenziale della composizione dal conflitto tra i numeri quattro e tre - che nell'antichità classica indicavano, rispettivamente, la dinamica della vita e del pensiero, la ragione, la ratio.



partitura virtuale di STAI

Da un lato, c'è il suono della pietra, o delle pietre che girano intorno a tutto, che è il primo grande movimento. Questo suono, o questi suoni, nascono da una domanda: quando una pietra di forma irregolare cade, come cade? Che suoni fa? Essendo irregolare e dura, la pietra cadrà e farà suoni diversi in momenti diversi. Questa irregolarità è di natura non lineare, imprevedibile e aperta, come le curve disegnate da Helena Bacardí.

Qui, in questa composizione, abbiamo a che fare con pietre molto piccole che cadono insieme in un ambiente specifico. I suoni delle “cadute”, o degli impatti, di queste piccole pietre sono stati registrati e trasformati in dati digitali e virtuali. Pertanto, la pietra è stata smaterializzata attraverso i propri suoni.

Come avevo fatto molti anni fa in un'altra composizione, *Stones*, del 1987, anche qui ho utilizzato uno strumento musicale indigeno dell'Amazzonia brasiliana per questo scopo. Si chiama “pau de chuva” (bastone di pioggia) ed è un tubo fatto dagli indiani con fibre vegetali intrecciate o all'interno di un tronco di legno dove migliaia di piccole pietre “rotolano” quando lo si gira e cadono in modo imprevedibile da un lato all'altro, obbedendo all'infinito enigma di π .

Ho messo dei microfoni dentro questo tubo, che hanno catturato i suoni delle piccole pietre che “cadono” quando muoviamo il tubo.

Questi suoni sono stati poi smaterializzati e trasformati in dati digitali.

La densità della massa dei suoni prodotti dalle piccole pietre è stata trasformata in termini temporali, ma mantenendo sempre le stesse relazioni tra i dati. Questi suoni smaterializzati sono stati poi trasformati in altri suoni, provenienti da altri oggetti, ma artificiali, e controllati da una specie di robot: un computer.



bastone di pioggia

In questo modo, una struttura originale costituita dal caso e progettata dai piccoli sassi ha acquisito una nuova dimensione.

Questi suoni percorrono tutto il concerto, “girando” intorno alla sala, senza un tempo lineare, in modo ininterrotto.

È interessante notare che, durante la transizione dei suoni al sistema digitale, alcuni elementi sono diventati ripetizioni regolari, che ho deciso di mantenere, alimentando i paradossi.

Questo è il primo movimento.

Il secondo movimento maggiore è basato su un'opera del geniale compositore rinascimentale Josquin des Près, che visse tra il 1450 e il 1521 circa. Josquin des Près era anche un cantante, considerato da molti suoi contemporanei il più importante cantante del suo tempo.

Nel 1477, a ventisette anni, Josquin entrò nel coro di René d'Anjou, che era stato re di Napoli dal 1435 al 1442. Nel 1480, già ricco e famoso, viaggiò per l'Italia con il cardinale Ascanio Sforza. Lavorò per papa Innocenzo VIII,

che resse il papato tra il 1484 e il 1492. Fu anche al servizio di papa Alessandro VI, che guidò la Chiesa tra il 1492 e il 1503. Lavorò anche per Luigi XII di Francia e Ercole I d'Este, duca di Ferrara.

Michelangelo Buonarroti visse tra il 1475 e il 1564. Quando nacque, Josqin des Près aveva venticinque anni. Il legame di Michelangelo con il papato iniziò nel 1505, due anni dopo che Josqin aveva servito Alessandro VI, quando Michelangelo aveva trent'anni.

La presenza di Josqin des Près in Vaticano fu intensa, così come lo sarebbe stata quella di Michelangelo.

Josqin des Près sarebbe diventato famoso come il “Michelangelo della musica”! I suoi contemporanei lo chiamavano il “Principe della musica”. Nel 1567, il diplomatico, matematico e filologo italiano Cosimo Bartoli scrisse: “Di Josqin si può dire che era, nella musica, un mostro della Natura, proprio come il nostro Michelangelo Buonarroti lo era nell'architettura, nella pittura e nella scultura”.

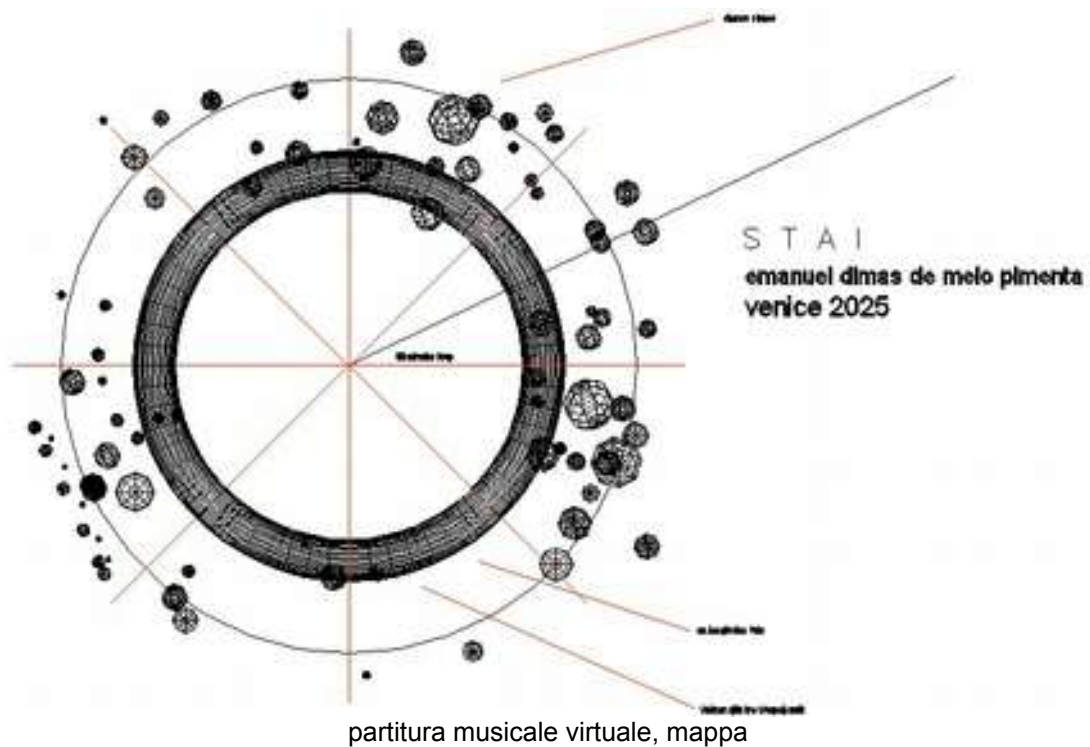
Non ci sono prove di un legame personale tra Josqin e Michelangelo, ma è sicuro che conoscevano il lavoro l'uno dell'altro e probabilmente si conoscevano anche di persona.

Nel 1515, quando Josqin aveva sessantacinque anni, sei anni prima di morire, ha scritto un pezzo che trovo strano e misterioso: *Praeter rerum seriem*.

Questa composizione è stata scritta per sei voci: soprano, due contralti, un tenore e due bassi. È una distribuzione delle voci molto orientata verso le frequenze più basse, cosa insolita. Quando le frequenze erano basse, si diceva che fosse qualcosa di misterioso. Il mistero veniva da quelle frequenze. È come se fosse stato progettato un misterioso labirinto di suoni.

Si tratta quindi di un pezzo di musica vocale, per il canto, e le sue ultime parole sono:

*La provvidenza di Dio
che dispone ogni cosa
in modo così dolce
eleva la tua nascita
a un mistero.
Madre nostra, salve!*



Il secondo movimento di STAI è una decostruzione e ricostruzione completa del pezzo di Josquin des Près. Oltre a cambiare l'ordine dei suoni, il canto umano è stato trasformato in suoni elettronici e artificiali.

Il nuovo ordine dei suoni è stato definito da principi paratattici, cioè da una logica di coordinazione, come una curva aperta e infinita. In questo modo, la struttura originale della musica, come la melodia, l'armonia o il ritmo, scompare, ma misteriosamente rimane uno strano legame con l'opera originale del 1515.



all'interno della Realtà Virtuale

Il terzo movimento maggiore, molto più sottile, una sorta di ombra del primo, essendo una sorta di ombra dell'ouroboros, è direttamente collegato al Vaticano, uno spazio così importante sia per Josqin che per Michelangelo.

Lo spazio fisico dell'edificio del Vaticano era intensamente vissuto sia da Josqin des Près che da Michelangelo Buonarroti.

La Cappella Sistina, originariamente conosciuta come Capella Magna, fu costruita da Papa Sisto IV tra il 1473 e il 1481. Josqin aveva circa venticinque anni. Tra il 1508 e il 1512, Michelangelo dipinse il soffitto della Cappella. Josqin aveva allora cinquantotto anni.

Il terzo movimento è stato composto a partire da registrazioni anonime dei rumori delle persone che camminavano nell'edificio del Vaticano nel XX secolo, circa cinquecento anni dopo che Josqin e Michelangelo avevano "vissuto" quello spazio.

Tuttavia, questo terzo movimento è quasi impercettibile, estremamente sottile, con suoni quasi impercettibili.



Quindi, abbiamo tre movimenti principali: un primo movimento "circolare" con i suoni delle pietre, un secondo movimento basato sulla misteriosa composizione di Josqin des Prés e un terzo movimento con i passi delle persone che camminano nell'edificio del Vaticano.

Il concerto-installazione si svolgerà nello spazio espositivo del Palazzo Bollani, uno storico palazzo del XII secolo che fu residenza del famoso poeta, scrittore e drammaturgo Pietro Aretino (1492-1556), che si dice sia stato il modello di Michelangelo per la figura di San Bartolomeo nella scena del Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Nel 1944 il palazzo fu affittato per

un breve periodo da Filippo Tommaso Marinetti, che avrebbe poi fondato la sua associazione futurista a Venezia. John Ruskin conosceva bene il palazzo e ne scrisse.

Nel 2017, sempre curato da Roberta Semeraro, il grande artista e caro amico Marco Agostinelli e io abbiamo reso vicino a questo stesso palazzo un importante omaggio alla baronessa Lucrezia De Domizio Durini, che ha collaborato per diversi anni con Joseph Beuys e con la quale ho sviluppato numerosi progetti comuni nel corso di trentadue anni.

È in questo spazio favoloso che si svolge ora la mostra di Helena Bacardí, per la quale sono stato invitato a comporre un concerto-installazione.

Ho conosciuto Helena Bacardí attraverso suo marito, un altro caro amico, l'ex attore e scrittore Graves Kiely, negli anni '90 a New York City.

Helena è una persona timida, silenziosa, con un mondo interiore profondo. Il suo silenzio e la sua tranquillità mi sembrano essere una difesa contro un mondo sempre più futile e volatile.

Il silenzio delle curve infinite delle sue opere, così fortemente legate alla Natura, mi fa venire in mente un pensiero di John Muir, il brillante filosofo delle foreste vissuto tra il 1838 e il 1914: "Il potere dell'immaginazione ci rende infiniti".

