

a cura di  
ANTONINO MARGAGLIOTTA  
LUIGI FAILLA

**MUSICA**  
**COMPOSIZIONE**  
**ARCHITETTURA**

a cura di  
ANTONINO MARGAGLIOTTA  
LUIGI FAILLA

## Composizione Musica Architettura

MOSAICO

Coordinamento editoriale  
Antonio Carbone

Stampa  
Centro Grafico srl  
Foggia

Prima Edizione Dicembre 2013

In copertina  
Scala elicoidale di C. Giachery nel palazzo ex-Ministeri a Palermo.  
Foto ed elaborazione grafica di Giovanni Palazzo

Logo  
Giovanni Francesco Tuzzolino

Copyright  
Casa editrice Libria  
Melfi (Italia)  
Tel/fax +39 (0)972 236054  
ed.libria@gmail.com  
www.librianet.it

ISBN 978 88 6764 0 26 3

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Palermo

L I B R I A

## Sommario

- 7 **Composizione Musica Architettura**  
*Antonino Margagliotta*
- 11 **Storia di Anfione. Musica e architettura tra ispirazione e metodo**  
*Alessandra Capanna*
- 24 **La misura dell'architettura**  
*Antonino Margagliotta*
- 38 **Figure musicali e forme compositive**  
*Marco Betta*
- 42 **Ermeneutica delle dissonanze**  
*Giovanni Francesco Tuzzolino*
- 51 **Paradise Alley: letture e processi compositivi**  
*Carmelo Caruso*
- 58 **Gli spazi della musica e le musiche dello spazio**  
*João Pedro Xavier*
- 70 **Architettura nelle forme musicali antiche e nelle microstrutture compositive contemporanee**  
*Loris Capister*
- 74 **Questioni di composizione**  
*Gaetano Cuccia*
- 83 **La musica e i suoi spazi**  
*Giovanni D'Aquila*
- 90 **Comporre lo spazio**  
*Giovanni Palazzo e Livio Lamartina*
- 96 **Lo spazio nella musica elettroacustica**  
*Giuseppe Rapisarda*
- 102 **Didattica tra architettura e musica**  
*Adriana Sarro*

- 111 **Spietatezza della materia e costruzione**  
*Gabrio Taglietti e Gabriele Manca*
- 117 **Minimalismo in musica e in architettura**  
*Antonio De Vecchi*
- 122 **Trasformazioni geometriche nei processi compositivi di Johann S. Bach e Pierre Boulez**  
*Daniela Galante*
- 130 **Musica ← Tecnica → Architettura**  
*Rossella Corrao*
- 140 **Forme e funzioni matematiche come collegamento fra le arti visive e musicali: un'ipotesi di reversibilità parziale**  
*Maria Mannone*
- 150 **Una ricerca tra architettura e musica. La composizione nelle teorie seriali**  
*Luigi Failla*
- 162 **Musica e narrazione**  
*Rosangela Mangiapane*
- 165 **Rapporto tra architettura e musica**  
*Giovanni Giannone*
- 171 **Un'architettura per la musica a Palermo. Il Teatro Massimo di Giovan Battista Filippo Basile**  
*Giovanni Fatta*
- 180 **Un nuovo auditorium per la musica Palermo**  
*Ignazio Saitta*
- 185 **Il Seminario e il Laboratorio**  
*Marco Trovato*
- 193 **Note biografiche**

## Questioni di composizione

di Gaetano Cuccia

*Ciò che era, è sempre esistito.*

*Ciò che è, è sempre esistito.*

*Ciò che sarà, è sempre esistito.*

*Perché tale è la natura del principio.*

Louis Kahn

*El lenguaje non puede ser inventado al gusto de cada uno.*

Carlos Martí Arís

Per porre confronti di analogia fra discipline diverse è assolutamente indispensabile stabilire preliminarmente i confini e gli ambiti delle discipline stesse. Qualsiasi disciplina tende alla costruzione e alla delimitazione di un'area di autonomia, precisando frontiere, linguaggio, tecniche e - anche, forse soprattutto - teorie.<sup>1</sup> Non può esistere confronto né somiglianza senza identità, perché «qualunque cosa, quando somiglia, ripete, scrive di nuovo, o meglio, in modo nuovo, assume il valore del disvelamento: in quanto somiglia è diverso, proprio perché somiglia afferma la propria identità».<sup>2</sup>

Per porre confronti di analogia fra discipline diverse è probabile che si debba fare ricorso ai *modi* che esse mettono in atto - piuttosto che alle discipline stesse - poiché ciascuna disciplina lavora dentro la propria specificità, percorre strade già battute e, qualche volta, riesce a mettere in atto impercettibili spostamenti. Altre volte si lascia ibridare, tenta strade analoghe, ma riconduce sempre se stessa ai propri fondamenti,

fornisce conoscenze che altre discipline non forniscono sul mondo, ma le orienta sempre per modificare se stessa dal suo interno, per definire quel contributo d'interpretazione della realtà che è in grado di recare con sé. Ciascuna disciplina costruisce il proprio avanzamento sempre su se stessa, senza cercare punti di appoggio esterni, lavora sulle relazioni fra le cose piuttosto che sulle cose stesse perché su quelle relazioni si costituiscono le differenze.<sup>3</sup>

Questo carattere di introspezione - che pure non è autoreferenza - fonda le sue ragioni sull'affinità di carattere che l'architettura ha con le «altre arti»; essa fa appello, sempre e nello stesso tempo, «alla memoria e al nuovo» seppure «la comparsa di un'opera non significhi il superamento di quello che viene prima» ma costituisca, invece, una piccola verità che «si accosta all'opera precedente».<sup>4</sup>

Lo stesso concetto era stato formulato da Aldo Rossi,<sup>5</sup> quando scriveva: «Mi sembra che le cose riappaiano con la permanenza del mito e che quindi noi traduciamo sempre un disegno antico», richiamando il valore delle citazioni, dei frammenti del passato, delle ricostruzioni, come materiali ineludibili per la formulazione di nuovi significati.

Pure Italo Calvino fa ricorso alla memoria come strumento di confronto per la costruzione di un repertorio di riferimento, luogo privilegiato, deposito delle idee, da cui attingere per riformulare - in un confronto continuo ma non riduttivo - pensieri nuovi.<sup>6</sup>

Tutto ciò è stato volutamente dimenticato. Sembra che, attraverso processi sommari, congiure del silenzio o degrado culturale, si siano innalzati sul piedistallo del genio gli architetti che rappresentano la «Nuova Atlantide dei chiacchieroni e dei falsi profeti»<sup>7</sup> e che mettono in atto un'architettura spettacolare, autoreferente, pretendendo di indicare profeticamente il destino di un'architettura nuova, ma dimenticando, forse pretestuosamente che «la grande insurrezione del modernismo è eterna e universale. È fatta di fedeltà creativa ai classici delle arti europee - Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, Velazquez, Beethoven, Chopin - e al tempo stesso della ricerca esigente di una forma nuova, capace di svelare la veri-

tà umana dove meno lo si aspetta. Una poetica che oggi disturba, ma che non invecchia». <sup>8</sup>

...

Nostalgia è parola di radice antica, che indica «desiderio acuto di tornare a vivere in un luogo che è stato di soggiorno abituale e che ora è lontano», o *irrimediabilmente perduto*. Se però si sfronda la parola del suo suffisso, privandola della decadenza melanconica del dolore, rimane il suo valore primario di viaggio di ritorno, e può permettere di guardare al *nostos*, meglio alla *nostusia* - si perdoni il neologismo - come ad un tentativo di recupero e riscoperta, mediante la lunga vicissitudine, la peripezia infinita della conoscenza, di elementi originari o alla riconquista di valori (e cose) apparentemente perduti. Ciò perché, come diceva Marcel Proust, «un viaggio autentico di scoperta consiste non nella ricerca di nuove terre, ma nell'aver un occhio nuovo».

...

Lercara Friddi è un insediamento di fondazione di *struttura compositiva ordinata*, <sup>9</sup> precisa, tutta appoggiata alla *logica* dei due assi perpendicolari che ne sorreggono impianto e sviluppo (fig. 1).

Questa logica, viene disattesa - meglio alterata - in alcuni suoi punti e ciò accade per ragioni non immediatamente descrivibili. Tuttavia, piuttosto

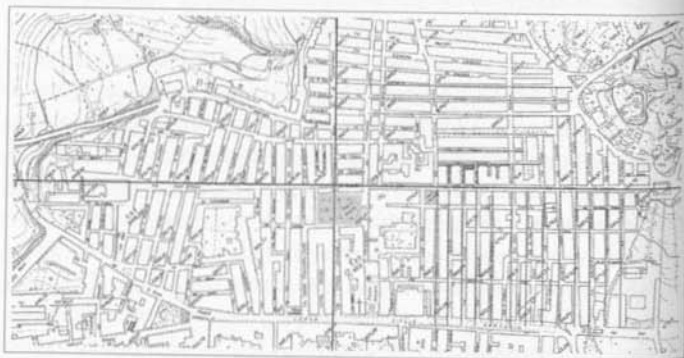


Fig. 1: Planimetria di Lercara Friddi. Tracciati e localizzazione della casa.

che un tradimento, finisce per costituirsi come un *felix infortunium*. In uno di questi luoghi di alterazione, improvvisamente, l'orientamento degli isolati ruota di 90° e viene a determinare una via sulla quale gli isolati che derivano dalla regola generale, si *affacciano* con fronti chiusi: o non si *vuole* leggere la nuova gerarchia indotta dalla rotazione, oppure la regola tipologica è talmente forte che non può essere disattesa, e non lo sarà se non in tempi successivi e in modi estremamente discreti (fig. 2). Fino alla metà degli anni '50 i nostri piccoli centri, e con essi Lercara, si trasformavano per sostituzioni minute. Ciò che veniva proposto era sempre uguale a se stesso, eppure sempre diverso, perché le regole elaborate e tramandate, e le conoscenze che consentivano la costruzione, erano patrimonio comune. Erano patrimonio comune - anche se



Fig. 2: Ricostruzione dello stato della casa negli anni 1950 e 1960.

in modo non del tutto consapevole - le espressioni della cultura letteraria, cinematografica e (persino) architettonica, non essendoci ancora del tutto spezzata l'intima relazione fra la realtà e la sua traduzione in atto intellettuale. Basti ricordare che attorno al 1950 si pubblicava *La bella estate* di Cesare Pavese, usciva nelle sale cinematografiche *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e Mario Ridolfi costruiva le abitazioni di viale Etiopia a Roma; e che dieci anni dopo Pier Paolo Pasolini girava *Accattone* e pubblicava *Dialoghi con i lettori*, Ludovico Visconti ci regalava *Rocco e i suoi fratelli* e Giovanni Michelucci costruiva la Chiesa dell'Autostrada del Sole.

I modi di abitare non erano il risultato di complesse imposizioni e, per avere una ragione temporale profonda, la casa si costituiva in *architettura di lunga durata*. Il committente, in modo simile a come avveniva a Siviglia,<sup>10</sup> diceva al muratore a quale piano desiderava che fosse disposta la cucina; spettava al muratore interpretare quei bisogni e tradurli in spazio. Egli era in grado di *fare* per molte volte la stessa casa, senza *ripeterla* una sola volta, alla ricerca incessante - e dovuta - di un'architettura *senza tempo*.

Ripercorrere quei luoghi e quel tempo, sopprimendo, a distanza di oltre quaranta anni, quel suffisso decadente alla parola nostalgia e viaggiando per i sentieri intricati della memoria, ha consentito una mescolanza necessaria, una narrazione per forme, una resa a cose appartenute solo in parte, *mitemente aggressive*, per incontenibile affiorare di memoria. Con dentro la testa le parole di Borges,<sup>11</sup> e negli occhi il quasi dimenticato Le Corbusier di *Maison Guiette* del '26 (fig. 3).

Si trattava di condurre tutti i dati al presente pur senza cedervi o senza aderirvi incondizionatamente, intessere le relazioni della somiglianza, azzerare tempo e distanza e disporsi a dire cose già dette, senza timore alcuno di ripetere, perché nella ripetizione c'è un senso di richiesta, d'interrogazione, e di dubbio, c'è l'insopprimibile premessa della *novità*. Occorreva misurare a passi *stanze* e passaggi, ridisporre stipi e letti, varcare soglie, compiere tragitti e riudire voci e suoni, mescolare scale e muri concreti con scale e muri immaginati, per mutare ricordi di ar-

chitetture in architetture, disegni di architetture in architetture, identificando e anche confondendo (fig. 4).

Occorreva ripercorrere un processo di costruzione interrotto, misurare le differenze delle trasformazioni, delle variazioni prodotte nei tempi lenti dell'adattamento alle necessità: ripensare a quelle misurate immissioni d'innovazione (senza alcuna rinuncia ai caratteri riconosciuti) che la cultura spontanea di maestranze e *abitatori* aveva indicato, e predisporre ad un uso non *antropofago* della tradizione, perché solo dentro la tradizione è possibile ritrovare gli strumenti disciplinari necessari per ogni avanzamento.

In questo tempo rumoroso e spettacolare, orientato a reinventare l'architettura ogni *lunedì mattina*, in questo tempo che ricorda quello descritto da Hermann Hesse nel suo *Il giuoco delle perle di vetro*, la specificità dell'architettura sembra perdere i suoi contorni, oltrepassare i confini che la sua storia ha definito, per cimentarsi con tecniche impro-

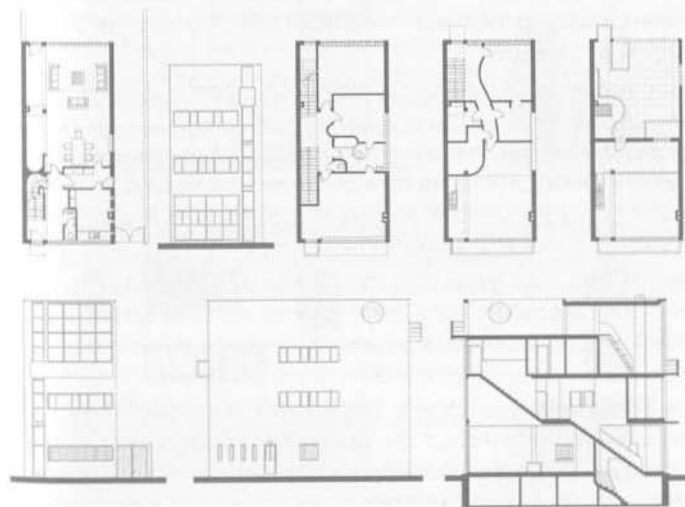


Fig. 3: Ridisegno della *Maison Guiette* di Le Corbusier, Anversa 1926.

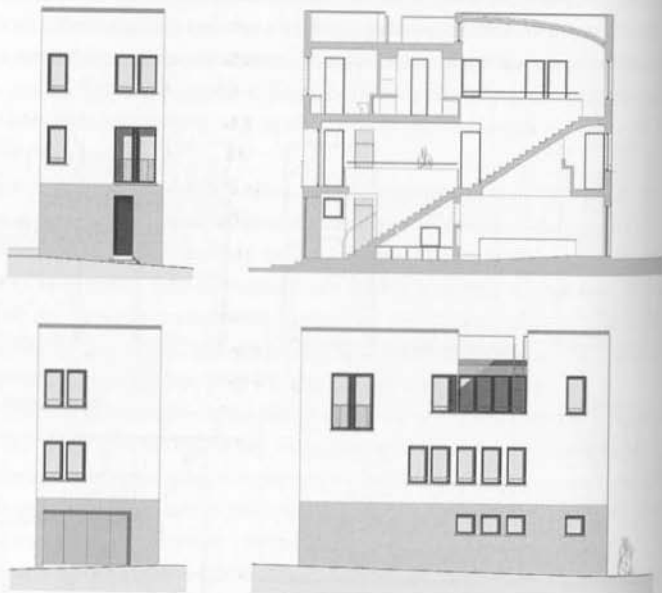
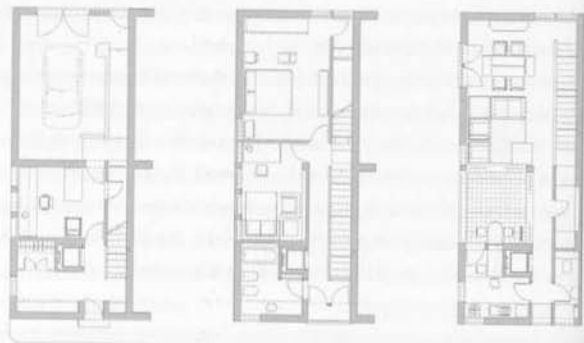


Fig. 4: Progetto della casa a Lercara Friddi, 2005.

prie e attribuire ad esse il compito dell'ostentazione virtuosistica, allo scopo di convogliare l'attenzione verso i margini e sfocare il centro. In questo tempo, in cui uccidere il padre o liquidare con poche arroganti parole quanti, pur in contraddizione fra loro, hanno tentato di indicarci percorsi fondati; in questo tempo in cui far passare per provocazione dadaista *tonfi stilistici* in caduta libera, o aggiudicarsi pulpiti mediatici di predicazione inconsulta; in questo tempo *liquido* della ricerca a tutti i costi di una modernità che, spesso dimentichiamo, per sua natura è indefinita, noi abbiamo un solo possibile atto da compiere: non temere di ricercare azioni sovrappersonali che ogni pratica artistica dovrebbe perseguire e, così facendo, predisporre ad una relazione di adesione con il nostro tempo «mediante una sfasatura, una non-coincidenza che consenta di leggerne e descrivere contraddizioni ed errori».<sup>12</sup>

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008, e in particolare il Cap. IV intitolato *In difesa dell'identità dell'architettura*. Dello stesso autore, si riporta il brano seguente, tratto da *Dieci buoni consigli*, in "Casabella" 516/1985: «Ho spesso ricordato ... l'inevitabilità della riflessione teorica come fondamento concreto del progetto contemporaneo: come tale riflessione teorica sia ricavabile dal confronto tra la lettura delle regole e dei principi che nascono dalla situazione specifica con l'esperienza e la tradizione, ancor più che con l'incerta nozione di avanzamento, del nostro mestiere. Né regole compositive a priori, né modelli di stile, né tanto meno l'appello legittimante alla progressività del progetto sono più in grado di garantirci delle guide indipendenti dalla specificità contestuale».

<sup>2</sup> G. Cuccia, *Note sulla variazione. Appunti per una didattica del progetto*, Grafill, Palermo 2007, p. 41.

<sup>3</sup> Cfr. E. Vittorini, *Si può tradurre il Partenone?*, in "Diario in pubblico", parte IV 1948-1956, Einaudi, Torino 1980, 1ª ed. Bompiani 1957.

<sup>4</sup> V. Gregotti, *op. cit.*, p. 46.

<sup>5</sup> Cfr. A. Rossi, *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga, "Aldo Rossi Architetture 1988-1992", Electa, Milano 1992.

<sup>6</sup> I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, pp. 11-19.

<sup>7</sup> Cfr. A. Cantafora, *Midsummer night*, in G. Braghieri, "Architettura, rappresentazione, fotografia", Clueb, Bologna 2007.



<sup>8</sup> M. Fumaroli, *La grande rivolta del moderno*, in "La Repubblica" 31 marzo 2009, p. 45, trad. it. di E. Horvat.

<sup>9</sup> R. Arnheim, a p. 3 di *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino 1989, afferma: «Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l'ordine ne è una indispensabile condizione ... L'ordine consente di concentrare l'attenzione su quanto si somiglia e quanto è, invece, dissimile».

<sup>10</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 16.

<sup>11</sup> Versi contenuti in *Fervore di Buenos Aires*, raccolta pubblicata in Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1997, vol. I, p. 17, e di seguito riportata: «Da uno dei tuoi cortili aver guardato/le antiche stelle,/dal sedile in/ombra aver guardato/quelle luci disperse/che la mia ignoranza non ha imparato a nominare/né a ordinare in costellazioni,/aver sentito il cerchio dell'acqua/nella segreta cisterna,/l'odore del gelsomino e della madre selva,/il silenzio dell'uccello addormentato,/l'arco dell'androne, l'umidità/- tali cose, forse, sono la poesia».

<sup>12</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Collana "I sassi", Nottetempo, Roma 2008.