



*Marco Della Sciucca*  
Compositore - Musicologo

## **I quartetti d'archi di Ivan Fedele\***

È noto che per ogni compositore, dal Classicismo in poi, il quartetto d'archi è un genere a cui si riservano risorse particolari, un banco di prova fondamentale nella parabola creativa. Di conseguenza, il quartetto diviene punto d'osservazione privilegiato per chi voglia seguire i percorsi evolutivi dell'estetica di un autore. Il ventennale percorso creativo che va dal *Primo* al *Quarto quartetto* sarà senz'altro un'affascinante avventura conoscitiva nel mondo compositivo di Ivan Fedele.

### **Primo quartetto (Per accordar)**

Il *Primo quartetto (Per accordar)*,<sup>1</sup> benché appartenente alla prima produzione 'ufficiale' del compositore, è in realtà il frutto di anni di gestazione e studio: viene eseguito per la prima volta a Rotterdam dal Gaudeamus String Quartet il 13 settembre 1981, nel corso dell'International Gaudeamus Music Week. Probabilmente proprio per l'importanza riservata a questa forma, Fedele tornerà a mettere mano alla

---

\* Viene qui pubblicato per la prima volta in lingua italiana il saggio di Marco Della Sciucca, *The string quartets*, pubblicato nel volume *Ali di Cantor. The music of Ivan Fedele*, foreworded by Claude Samuel, Edited by Cesare Fertonani, Milano, Suvini Zerboni, 2011, pp. 343-357. Si ringraziano l'autore e l'editore per la gentile concessione.

<sup>1</sup> Ivan Fedele, *Primo quartetto (Per accordar)* per quartetto d'archi (1981/89), Milano, Suvini Zerboni, 1989.

composizione nel 1989,<sup>2</sup> a seguito di un lavoro di revisione soprattutto del primo, del quarto e del quinto dei cinque movimenti,<sup>3</sup> e la partitura oggi conosciuta come *Primo quartetto* è appunto quella risultante dal lavoro di revisione del 1989.

Elementi gestuali fluidificati in uno scorrere aritmico: così si potrebbe sintetizzare l'essenza poetica del primo movimento, "Molto sensibile". Il corso del tempo è letto nella sua libera dimensione psicologica: è il contenuto che dà forma al tempo, è la libera realtà fenomenica dell'oggetto sonoro che modella la realtà temporale in arcate elastiche di varia durata. Il tempo nella sua dimensione ontologica viene come sospeso per l'ascoltatore, ne rimane solo un'eterea coscienza di libero flusso. Queste affermazioni necessitano tuttavia di ulteriori approfondimenti, poiché, nella realtà della scrittura, le cose si pongono in forme un po' diverse e complesse rispetto alla realtà dell'ascolto: la partitura mostra infatti un'incontrovertibile indicazione di tempo in tre quarti, per tutta la durata del primo movimento, e un'indicazione metronomica altrettanto incontrovertibile, 60 circa la semiminima. Tuttavia, le figurazioni ritmiche quasi mai coincidono con il metro ternario indicato o con le sue suddivisioni: vi è una continua tendenza all'elusione della periodicità isocrona, direi forse all'annientamento di quella realtà metrica. E se quella è una realtà non percepibile dall'ascoltatore, al contrario essa è ben visibile all'interprete, ne è anzi lo strumento essenziale per ben eseguire, per ben suonare insieme con gli altri. Nell'interprete, il 'non-metro' della realtà sonora deve convivere con il metro esatto della scrittura e delle esigenze esecutive, il tempo psicologico deve costruirsi su quello ontologico: in ultima istanza, quello necessita di questo per realizzarsi.

Prendiamo per esempio le prime quattro battute del violoncello:

Molto sensibile (♩ = 60 ca.)

Vc. *mp, ppp mp, ppp mp, ppp mp, ppp*

<sup>2</sup> Claudio Proietti, "Oeuvres", in Fedele, IRCAM – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996 (*Les cahiers de l'Ircam, Compositeurs d'aujourd'hui*), 59-92: 62, riporta il 1990 come data di revisione, al contrario di quella riportata sulla partitura a stampa (1989).

<sup>3</sup> Esecuzione: Bruxelles, 12 marzo 1995, Quartetto dell'Ensemble Intercontemporain.

l'armonico do viene ribattuto per cinque volte, ma cade sempre su movimenti e suddivisioni diversi della battuta. Per l'ascoltatore è come se il tempo imposto dall'autore non esistesse, a favore di un tempo percepito libero; l'esecutore deve invece costantemente misurare quella libertà – una pseudo-libertà, dal suo punto di vista – su un rigido metro: che per di più non è neanche lo standard neutro di un metro binario, un quattro quarti 'anonimo' per esempio, ma un metro ternario, sicuramente più carico di significato simbolico, di gestualità fisicamente danzante si direbbe, senso che tuttavia resta unicamente nella lettura dell'esecutore.

A questo dualismo di tempo di scrittura e tempo percepito, che genera un'impossibilità comunicativa tra strumentista e ascoltatore, così come una mancata realizzazione del potenziale metrico della partitura, si affianca un gioco costante di risonanze, echi, richiami tra gli strumenti, quintessenza del gioco imitativo tipico della forma del quartetto d'archi: ma se nella tradizione classica lo stile imitativo era basato su un ordine razionale di rapporti armonico-tonali tra le parti, su regole codificate dalla lezione dei padri del contrappunto polifonico, su cellule melodiche compiute e riconoscibili in quanto tali, ora l'imitazione sembra recuperare quella sua natura primigenia di semplice risonanza, eco, e l'oggetto imitativo può svincolarsi dalle sue necessità di compiutezza melodica. Può offrirsi come mero elemento gestuale che migra tra le voci e che, in questo spontaneo migrare, crea combinazioni di accoppiamenti e risonanze multiple, con quella stessa libertà ritmica già sopra vista. Le figure strumentali di base non sono di per sé molte: gli armonici artificiali generati con lo sfioramento alla terza o alla sesta maggiore rispetto al suono fondamentale; quelli con sfioramento alla quarta o alla quinta; i bicordi in urto di seconda o quelli alla nona; l'acciaccatura-appoggiatura con corda vuota. Tali figure sono poi soggette a funzioni variative, dal tremolo al glissando, al trillo, fino ai particolari modi di arcata accuratamente descritti in legenda, dando luogo a un'ulteriore varietà di combinazioni; in particolare, poi, quelle figure si dispongono su altezze progressivamente cangianti, creando una mobilità armonico-accordale sempre tesa.

Tutto questo flusso magmatico costante di figure, combinazioni armoniche e timbri genera in definitiva una forma che può definirsi omogenea, priva di momenti tensivi, priva di strutture gerarchiche riconoscibili, benché forma continuamente puntellata di richiami sonori ben riconoscibili. Le uniche forze tensive rimangono nel rapporto tra precisione/prescrizione della scrittura e apparente libertà

delle risultanze sonore, mentre il senso ultimo del movimento risiede nella fenomenologia di figure strumentali in continua interazione e metamorfosi spaziale, timbrica, tonale, ritmica.

Se questa metamorfosi avviene nel primo movimento in un flusso formale indistinto, senza gerarchie di sorta nell'organizzazione temporale generale, nel secondo movimento, "Con leggerezza", la percezione formale si rende ben più nitida, benché ugualmente determinata da una compattezza di fondo della partitura. Ciò che fondamentale cambia è un senso del tempo che da fluttuante si rende direzionale, secondo una vettorialità in crescendo che si dipana in più dimensioni. Una prima dimensione è nel progressivo formarsi del materiale stesso che dà vita all'intero movimento: da un iniziale breve gioco di ribattuti e alternanze tra due note (al primo violino un fa e un la, al secondo un mi<sub>2</sub> e un la<sub>2</sub>, alla viola un mi e un la), si generano un po' alla volta lunghe sequele di note in arpeggi e ribattuti, fino a raggruppamenti di oltre cinquanta suoni a fine movimento. Questo processo è poi accompagnato – e possiamo considerarlo una seconda dimensione di vettorialità in crescendo – da una graduale accelerazione ritmica delle stesse figurazioni in ribattuto e arpeggio: dalle sestine di semicrome iniziali<sup>4</sup> si passa alle biscrome, da b. 84, fino ai gruppi irregolari di nove biscrome delle ultime tredici battute. Vi è quindi una terza dimensione, che è quella della tecnica d'arco e delle articolazioni, che si fa sempre più complessa, accompagnandosi anche con il vistoso effetto dei glissandi d'arpeggio, proprio sul finire del movimento. Infine, una dimensione diastematica, con la progressiva esplorazione verso suoni e registri sempre più acuti. Tutte queste dimensioni, o forze vettoriali, interagiscono in modi non simultanei e non rettilinei: forme d'onda indipendenti di queste forze ci conducono verso la meta conclusiva con fluttuanti andirivieni che articolano la forma in modi che sembrano ricordare la 'fluttuanza' che era nel primo movimento. E non è solo questo elemento stilistico a legare il secondo movimento al precedente: alcune figurazioni strumentali fatte di veloci acciaccature o appoggiature, per esempio, o isolate punteggiature di bicordi in intervalli di seconda o di nona, tutti caratteri che tendono però a scomparire

---

<sup>4</sup> In realtà, ogni sestina di semicrome è indicata col segno di terzina, a indicare una più astratta divisione in crome dei gruppi irregolari piuttosto che quella effettiva in semicrome, una sorta di residuo cascame di quel particolare rapporto comunicativo esclusivo tra autore e interprete che era nel primo movimento.

un po' alla volta, per lasciare spazio allo svilupparsi di quella direzionalità che è il carattere prevalente dell'episodio. D'altra parte, anche lo stesso progressivo venir meno di una figurazione risponde, sebbene in negativo, per sottrazione, a un senso di direzionalità, di movimento verso una meta (nel caso specifico, verso un azzeramento della figurazione stessa).

Il terzo movimento, "Scherzando, ma ritmicamente rigoroso", ha un che di concertante, di barocco: nelle sue figurazioni rigorosamente omoritmiche che aggregano gli strumenti in varie combinazioni verticali (su tremoli e note ribattute o su tremoli di armonici, con ritmi ben accentati) e, per contrasto, nei suoi episodi più liberamente concertanti. Il dualismo che ne risulta è probabilmente la principale idea costruttiva del movimento: un dualismo fatto di giustapposizione, di paratassi formale, piuttosto che di integrazione fra gli elementi. I momenti concertanti e quelli cadenzali sono sempre nettamente distinti, anche attraverso le indicazioni verbali del compositore ("Ritmicamente rigoroso" / "Quasi cadenzando"), e l'evoluzione formale avviene sulla linea di questa giustapposizione, in netto contrasto con i movimenti precedenti che si basavano su un principio di sintassi formale, di integrazione fra loro degli elementi contrastanti. È sostanzialmente un'evoluzione quantitativa, in cui le parti a cadenza, inizialmente brevi e secondarie, assumeranno strada facendo quel ruolo ampio e portante che all'inizio era delle sezioni omoritmiche, mentre contestualmente queste finiranno per ridursi a una funzione subalterna.

Il quarto movimento, "Intenso", è il più breve della composizione e sembra riproporre modi e tecniche del primo, non tanto nelle figurazioni strumentali (qui un gioco molto variegato di bicordi, unisoni in alternanza su due corde, una tecnica d'articolazione in cui tirare "tutto l'arco in giù, velocemente, e 'di rimbalzo' cominciare in su senza far sentire troppo il cambio d'arcata"<sup>5</sup>), quanto nel vario mescolarsi e sovrapporsi di esse, nel disporsi in figurazioni ritmiche costantemente ametriche, nel loro costruire una forma omogenea e fluida, benché qui di aspetto ben più compatto rispetto al primo movimento (i quattro strumenti sono tutti costantemente sovrapposti in libere figurazioni in contrappunto).

Il quinto e ultimo movimento, "Presto, di volo", rappresenta quasi

---

<sup>5</sup> Così si legge nella legenda posta in partitura; questa tecnica era comunque già ampiamente presente nel primo movimento.

un atto liberatorio dopo la chiusa all'unisono del quarto, un atto liberatorio per la sua figurazione strumentale principale, che è in realtà una molteplicità di figure, un'idea dai molti volti: veloci scale-arpeggi, più o meno complessi e lunghi, che si direzionano in su o in giù in una successione infinita di giochi imitativi tra gli strumenti e che sembrano proiettare vie di fuga in ogni direzione e in ogni dimensione. È un percorso dinamico in relativo crescendo: un inizio costantemente sottovoce e flautato, punteggiato però qua e là da trilli accentati, note e bicordi ribattuti, martellati, spesso in improvviso fortissimo; man mano, saranno proprio queste ultime figurazioni di increspatura a volersi integrare e dare corpo, consistenza, alle volatili figurazioni principali, che emergeranno alquanto, dinamicamente, in continui e reiterati crescendo all'interno di ogni figurazione. Il crescendo – lo dicevo – è solo relativo: il segno *mp* sarà la meta ultima di questo viaggio dinamico, creando alfine una sospesa figura retorica di aposiopesi, un'interruzione carica di aspettative e di libertà di scelte immaginative.

È una poetica, quella di questo *Primo quartetto*, in cui il dualismo costantemente manifestato in forme di contrasto o di integrazione, che apparentemente sembra la cifra di lettura fondamentale dell'opera, è solo un iniziale spunto esegetico. In realtà sarà proprio il fattore tempo (ontologico *vs.* psicologico) il momento interpretativo cruciale, sarà solo in relazione alla dimensione temporale che quegli oggetti sonori all'origine del dualismo stesso acquisteranno maggiore o minore visibilità fenomenica. Quanto più si organizzeranno in un divenire temporale chiaro, in forme nitide del divenire, tanto più la loro identità sarà percepita forte e distinta; al contrario, quanto più si diluiranno in libere volute ametriche, tanto più le loro forme si priveranno di consistenza e riconoscibilità. La morfologia della figura sonora o, più precisamente, la sua percezione aurale è dunque funzione dell'organizzazione temporale, nel suo scorrere direzionale o nel suo dilatarsi e sospendersi. In questa relazione di subordinazione gerarchica si consuma la strenua lotta tra figura e forma, all'interno della quale il dualismo iniziale non sarà altro che un evento falsamente manifesto.

### **Pentalogon Quartet. Secondo quartetto**

Il recupero della forma razionale e, con essa, dell'esperienza di un tempo organizzato, sembra essere il momento evolutivo primario che

dal *Primo quartetto* porta alla seconda impresa quartettistica di Fedele, il *Pentalogon Quartet*,<sup>6</sup> che nasce inizialmente come una "cronaca radiofonica in musica" su un testo di Giuliano Corti, per speaker, soprano, quartetto d'archi e dispositivo elettronico. Con Ezio Luzzi come speaker, Sabina Macculi soprano, Giancarlo Schiaffini assistente musicale, e con gli strumentisti dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Roma, la cronaca radiofonica *Pentalogon* fu trasmessa il 22 giugno 1987 sulle onde di Rai Radiotre.

Così nelle parole dell'autore:

*Pentalogon Quartet* (1987) fu pensato specialmente per la radio, e il suo insolito sottotitolo "Cronaca radiofonica in musica" si riferisce dichiaratamente a uno dei generi specifici di questo *media*. L'idea primaria del libretto era quella di una gara. Difatti si trattava di trasformare in drammaturgia musicale uno dei famosi paradossi di Zenone d'Elea, Achille e la tartaruga, ovvero la lotta tra senso comune e pensiero logico-filosofico. Furono immaginate non più una bensì cinque tartarughe, tante quanti erano i principi generativi del mondo secondo i filosofi eleati presi in considerazione, ovvero Anassimandro (il principio fisico), Pitagora (il numero), Eraclito (il concetto), Xenofane (l'indeterminato) e Anassagora (il principio mentale). A livello compositivo, la traduzione di ciascun principio filosofico generò una partitura in cinque movimenti: 1. Fanax o "dell'Apeiron" (la separazione e l'unione dei contrari); 2. Pus o "del Numero" (la formula esoterica); 3. Fert o "del Logos" (il cambiamento nell'immutabilità); 4. Fans o "dell'Uno" (la luce infinita); 5. Gramah o "dell'Intelletto" (l'ordine che attraversa il caos). Fanax, Pus, Fert, Fans e Gramah sono le radici etimologiche dei nomi dei cinque filosofi in questione.<sup>7</sup>

Il recupero dell'ordine formale ha chiaramente a che fare con il nuovo spazio aperto alle questioni del *logos*, al pensiero logico-filosofico in genere. Le figure musicali si fanno più presenti, come in "Fanax", dove subentra un potente fattore ritmico a caratterizzarne la forma; il metro non è solo un riferimento astratto, ma una misura reale dell'organizzazione delle figure nel tempo. E le figure recuperano anche un più atavico valore gestuale (non sembra casuale la gestuali-

---

<sup>6</sup> Ivan Fedele, *Pentalogon quartet. Secondo quartetto*, per quartetto d'archi (1987), Milano, Suvini Zerboni, 1988.

<sup>7</sup> Ivan Fedele, [note di booklet], in Id., *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, Arditti String Quartet, Stradivarius 33702, 2005, 5-6.

tà di un pizzicato con glissando proprio in esordio), una fisicità che sembrava estranea al *Primo quartetto*. I contorni di quei gesti sono ora chiari, nitidi, ma anche la strumentazione contribuisce a creare nitore: accoppiamenti simultanei di uno stesso gesto tra più strumenti, una scrittura ricorrentemente omoritmica, insieme a una visione di complementarità fra le parti, di reciproco rinforzo funzionale. In questo tempo organizzato anche la forma si semplifica e, per così dire, sembra sorgere dall'insorgenza stessa di certe figurazioni (per es. a b. 28, il gioco di bicordi all'unisono al violoncello, subito imitato dalla viola, segna uno stacco formale importante, forse il maggiore dell'intero movimento):

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It features four staves: Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is written in a common time signature. Key markings include 'pizz. ord.' (pizzicato ordinario) and 'arco pont.' (arco ponticello) for the violins, and 'pizz.' for the viola and cello. Dynamic markings such as *f*, *pp*, and *p* are used throughout. A measure number '28' is clearly visible. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, illustrating the complex interplay of sounds described in the text.

Il secondo movimento, "Pus", porta l'indicazione "E-statico". Le indicazioni agogiche hanno sempre, in Fedele, una forte connotazione espressiva e psicologica piuttosto che ritmico-numerica: è evidente che il ritmo è sentito principalmente come lo scorrere di una dimensione psicologica del tempo. Quel trattino divisorio in "E-statico" ci mostra tutta l'ambiguità e la sovrapposizione di senso degli aggettivi "estatico" e "statico", un'ambiguità terminologica che ritroveremo anche nella produzione quartettistica successiva. La dinamica di bicordi tenuti in *pp* e il loro lieve oscillare dinamico ci rimandano a un tempo psicologico dilatato, 'statico', ma il vario ricorrere di brevi momenti ritmici ritornellati introduce un che di incantatorio, di 'estatico' forse, che è anche elemento di divisione formale imprevedibile. Tra le varie occorrenze degli episodi ritornellati passano prima dieci battute, poi sei, poi quattro, poi una; quindi, a questa progressiva contrazione segue una nuova dilatazione che raggiunge le dodici battute, per poi scendere a cinque, sette, una: si tratta chiaramente di una divisione

formale in due parti, con la seconda che ripropone lo stesso principio che si era visto nella prima, di progressiva riduzione degli intervalli temporali tra un episodio ritornellato e l'altro. Ma è interessante come i momenti veramente 'incantatori' del movimento siano non tanto nella gestualità 'statica' degli episodi di raccordo, degli 'intervalli temporali', quanto nei 'nodi', negli incisi ritornellati appunto, con la loro più evidente ritmicità ternaria (con suddivisione ulteriormente ternaria, ritmicità sospesa che sembra girare intorno a se stessa nell'identico ripetersi della formula), ma anche con il loro marcare la forma complessiva con un andamento a onde.

Non credo, tuttavia, che si possa rendere piena giustizia al processo poetico evolutivo che Fedele porta avanti tra il primo e il secondo quartetto, se non si pone nella giusta evidenza l'ingresso in scena di nuovi principi armonici. Se nel *Primo quartetto* l'idea di pedale, di nota tenuta o ricorrente, era già un fatto acquisito, nel *Pentagon quartet* tale idea si sviluppa proprio in direzione armonica. In "Fanax", sul pedale di re del violoncello (che già nella sua realtà primigenia di generatore armonico viene sovente distorto in un mi<sub>♭</sub>) si sviluppano aggregati armonici più o meno in consonanza o in dissonanza con il suo spettro sonoro, ad esaltare questa o quella componente parziale. I due lunghi armonici prodotti dal violino primo vanno a rinforzare parziali molto acute della fondamentale re, mentre i bicordi pizzicati in tritono e in glissando di violino secondo e viola (mi-si<sub>♭</sub> e si-fa<sub>♯</sub>; ma, incrociandoli, i due bicordi si possono leggere anche come due quinte giuste, rispettivamente mi-si e si<sub>♭</sub>-fa) ne rimangono in aperta dissonanza. Successivamente (bb. 4-5), violino secondo e viola, con le corde vuote o gli armonici naturali in tremolo, entrano invece in consonanza proprio con le prime parziali dello spettro di re, esaltandolo armonicamente in maniera del tutto nuova. Il gioco continua ancora con il passaggio del lungo bicordo con armonici dal violino primo alla viola (b. 6), con il rinforzo armonico del pedale-pizzicato del violoncello da parte dei due violini (b. 7), per non dire dell'acquisizione del bicordo in tritono (in realtà un'undicesima aumentata, do-fa<sub>♯</sub>) già avvenuto a partire da b. 4 da parte del violoncello, quasi a punteggiare di sonorità centrifughe la funzione portante del suo stesso fondamentale armonico re (questa sensibilità centrifuga era già peraltro presente in quella distorsione del re in mi<sub>♭</sub>, a cui sopra ho accennato). Giochi del genere continueranno ancora fino alla fine, si renderanno complessi e avvincenti, e in questo gioco di consonanza-dissonanza reciproca tra le parti si con-

sumerà la forma dell'intero movimento, che apparirà infine come spezzata in due dall'imprevedibile comparsa di un secondo suono pedale, il sol di b. 28: nel suo essere a sua volta potenziale generatore armonico a ritroso di quel re iniziale, rimetterà in discussione tutto l'impianto fin qui assimilato.

Ancora lunghi pedali sono alla base della costruzione del terzo movimento, "Fert": un bicordo di due do all'ottava, in zona acuta, al violino primo, e un altro, sempre di due do all'ottava, in zona grave, al violoncello. Questi due doppi pedali fanno da cornice ai cento frammenti di veloci scale-arpeggi, trilli e figurazioni varie del secondo e della viola.

Qui è il concetto stesso di fissità del pedale che è messo in discussione, sì dalle distorsioni a cui sono sottoposti i bicordi-pedale in sé (attraverso quei glissandi di semitono si-do delle bb. 8, 14, 16, che sembrano ricordare i movimenti re-mi, del pedale del primo movimento), ma soprattutto dal contenuto stesso delle voci interne, dalle loro armonie cangianti, dalle diverse articolazioni, dalle differenti densità contrappuntistiche.

È come se quei suoni fissi cominciassero effettivamente a muoversi, a melodizzare, col muoversi degli oggetti interni che vi si relazionano: una mobilità relativa eppure percepita quasi come vera, reale, anche quando primo e violoncello scambieranno le loro funzioni con secondo e viola (b. 17).

Arriverà anche il momento in cui davvero il pedale comincerà a muoversi, ad articolarsi (da b. 30), anche con gradi di distorsione ben più accentuati rispetto al si-do di prima. È chiaro che il senso artistico dell'insieme nasce da un sapiente gioco tra gli elementi, tecniche di raffinate elusioni delle aspettative, di inattese combinazioni dei materiali, di rimandi interni alla partitura, di relazioni sotterranee tra le parti. Solo per fare un esempio, si pensi ai giochi di relazioni tonali annunciate e relazioni tonali realizzate: il rapporto di quinta tra il campo armonico del primo inciso alla viola (do-re-mi) e quello del primo inciso al violino secondo (sol-la-si) sembrano già dalle prime due battute far muovere i do-pedali come di quinta (la figura fissa sembra muoversi quando in realtà è lo sfondo che si muove rispetto ad essa):

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the first two measures of a movement. The tempo is marked "Scorrevole (♩ = 63)". The score includes parts for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The first measure shows a sustained note in the first violin and a melodic line in the second violin. The second measure shows a dynamic shift to "molto sfz" and "L.D." in the first violin and a similar shift in the cello.

Ebbene, questo piccolo particolare di esordio non fa altro che anticipare, tematizzare il rapporto di quinta tra i suoni pedale della prima parte, do, e quelli della seconda parte, sol. Ma, al di là dei tanti esempi possibili di rigore costruttivo e di alta ricerca artistica nella forma, va rilevato che il senso ultimo dell'intero movimento sembra proprio nell'opposizione e coincidenza – o, più semplicemente, ambivalenza – tra realtà percepita (un suono fisso che è percepito in movimento per un principio di relatività) e realtà ontologica (l'effettivo muoversi delle note pedale sulla partitura e tra gli strumenti), in quella relatività della percezione umana che si muove in costante andirivieni tra verità e illusione.

Non sembrano interpretazioni peregrine. Il movimento successivo, "Fans", con un'indicazione agogica eloquente, "Luminoso", appare proprio come la realizzazione di certe premesse di "Fert": il suono si fa effettivamente melodia, melodia che recupera la sua astrazione fenomenica più semplice e immediata, la scala. Lunghe e intense scale ottatoniche discendenti del primo violino si levano alte, astrali, irraggiungibili direi, su armonie luminescenti che fanno di archetipico, di ritorno alle origini della fisica strumentale o dei costrutti tonali: violino secondo, viola e violoncello risuonano di armonici quasi tutti naturali, a rendere iridescente e 'luminosa', appunto, la naturalezza delle corde vuote o la naturalezza di strutture tonali estremamente semplici (per es. la cellula tonale si-do-re, nelle bb. 8-9).

In netto contrasto, l'ultimo movimento, "Gramah", si svolge tutto su un intenso registro drammatico, denso com'è di dinamiche in *sf*, *f* o *ff*, di dissonanze stridule, inasprite da una particolare tecnica di tremoli e glissandi: sonorità tendenzialmente coprenti e che lasciano poco trasparire la struttura ordinata e naturale, direi, che vi sottende, principalmen-

te quel gioco formale che nasce dai bicordi di settima o nona a partire sempre da una corda vuota del violoncello (do°-re, da b. 6; re°-do#, da b. 8; sol°-la<sub>b</sub>, da b. 13). Perché in questa elettricità di suoni (l'indicazione agogica è, appunto, "Elettrico") si nasconde anche un sottile gioco contrappuntistico-imitativo che vede tutti gli strumenti egualmente partecipi, una scrittura che si avvede della tradizione contrappuntistico-imitativa del genere quartettistico, fino alle esperienze novecentesche (credo che Bartók rimanga un riferimento imprescindibile): la ricerca di novità avviene sempre e comunque all'interno dello studio e del modello dei classici. Pur tuttavia, vi è un elemento ricorrente nella scrittura di Fedele per quartetto d'archi, un carattere sempre riconoscibile, che dalla sua dimensione locale, meramente tecnica, necessariamente accede alla dimensione estetica generale, non foss'altro che per la frequenza con cui compare, per il modo in cui si diffonde un po' dappertutto: mi riferisco a quel modo di accentuare violentemente ogni gesto sonoro, di romperlo nella sua continuità con particolari segni di articolazione o con indicazioni espressive di sforzando, con crescendo esplosivi e altrettanto implosivi diminuendo. Benché la struttura appaia ricorrentemente compatta – forme unitarie di grande omogeneità, lo si è visto – questi particolari caratteri della scrittura impongono un principio di continua rottura, di continua segmentazione del decorso sonoro. E, per paradosso, nel loro vario ripetersi, nel loro intessere costantemente la forma, divengono essi stessi funzioni di compattezza e omogeneità, quasi che non esista flusso se non per un'infinità di punti di rottura: ricorrenti e violente zoomate sulla continuità della linea a individuarne i punti costituenti o, meglio, il carattere vivo ed esplosivo di quei punti.

### Târ. Terzo quartetto d'archi

Se è vero che Fedele 'bifronte' ha lo sguardo costantemente rivolto alla tradizione e, insieme, costantemente proiettato verso il nuovo, altrettanto vero è che egli inarca sempre ponti retrospettivi sulla sua stessa produzione compositiva. Non possiamo capire in pieno il senso evolutivo del *Terzo quartetto, Târ*,<sup>8</sup> se non ci ricollegiamo ai precedenti.

Commissionato dalla Société Philharmonique di Bruxelles e dalla

---

<sup>8</sup> Ivan Fedele, *Târ. 3° quartetto d'archi* (2000), Milano, Suvini Zerboni, 2000.

Società del Quartetto di Milano, *Târ* è scritto tra il 1999 e il 2000 ed eseguito per la prima volta al Conservatorio di Bruxelles il 20 settembre 2000, dal belga Spiegel Strijkkwartet. Sono dunque passati oltre dodici anni da *Pentalogon* e, forse proprio in virtù di distanze temporali che creano legami nostalgici, Fedele sembra voler riallacciare i legami con il mondo sonoro e poetico della sua antica produzione quartettistica, pur senza rinunciare alle acquisizioni tecniche ed estetiche della sua ultima produzione. Come ci avverte lo stesso Fedele, *Târ*, titolo derivante dal termine che in indoiraniano significa “corda”, rappresenta

la sintesi di un lungo percorso [...] in cui l'attenzione al dato psico-acustico (percezione del suono e ricostruzione di una forma) e, di conseguenza, all'elemento formale nella sua direzionalità (percezione di un percorso, di una traiettoria compositiva che crei 'senso') sono alcune delle tematiche principali che poi sfociano nel concetto più generale di 'teatro della memoria' inteso come il luogo in cui la forma 'prende forma'.<sup>9</sup>

Il primo movimento di *Târ* è proprio un 'prender forma' del materiale, un confidare nello stretto potenziale legame tra materia e forma. È il suono che prende corpo dalla corda vuota (“*Târ*”), con glissandi, appoggiature, gesti strumentali in progressiva articolazione. E sin da subito vi si leggono quei legami forti e imprescindibili con le precedenti esperienze quartettistiche di Fedele a cui poco fa accennavo: i giochi sulla corda vuota che erano nell'ultimo movimento, “*Gramah*”, di *Pentalogon Quartet*, si ritrovano qui in quel lungo esplorare da parte dei due violini e della viola le possibilità espressive della corda vuota, il sol, già all'inizio del primo movimento; ma gli stessi glissandi a partire dalla corda vuota richiamano quel gioco di distorsione semitonale (re-mi<sub>b</sub>) che abbiamo visto per esempio in “*Fert*”, sempre da *Pentalogon*.

In *Târ*, poi, il gioco si fa maturo, è un gioco che va ben oltre la sua funzione meramente ludica, entra in una dimensione metafisica (“Con espressione metafisica” è l'indicazione per questo primo movimento) che supera la stessa fisicità della materia e che pure dalla materia nasce e si sviluppa: in realtà è un vero processo catartico che interessa la materia stessa, che finisce per uscire fuori da sé e accedere verso uno stato 'altro'. Come avviene tutto questo? È evidente che la musica potrebbe

---

<sup>9</sup> Ivan Fedele, [note di booklet], in Id., *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, cit., 5.

ben spiegarsi da sola, essere cioè pienamente autoreferenziale nell'esemplificare il concetto, più di quanto possano fare mille parole. Tuttavia vorrei provare ad individuare almeno alcuni dei principi cardini di questo processo. Chiamerei "principio di sostituzione complessa" quello che mi sembra essere il più potente tra essi. Per "sostituzione" intendo quel modo tutto particolare di evidenziare alcuni suoni contigui a suoni strutturali che possono essere per esempio i suoni-pedale: così, un  $la_b$ , o un  $un\ sol_b$ , possono considerarsi note di sostituzione rispetto al  $sol$  (*târ* principale di questo movimento). Ma quand'è che la nota di sostituzione, così come l'ho intesa, diventa 'complessa'? Quando, per esempio, da nota contigua, diventa nota a distanza di settima o di nona, oppure quando si può cominciare a parlare di "nota di sostituzione della nota di sostituzione": un  $la$  come nota di sostituzione del  $la_b$ , che abbiamo già visto essere 'sostituzione semplice' del  $sol$ , o un  $fa$  come sostituzione del  $sol_b$ , a sua volta anch'esso sostituzione 'inferiore' del  $sol$  naturale. È un processo che poi si moltiplica, estendendosi a note strutturali secondarie come il  $si$  e il  $re$ : il  $si$  è la nota a cui conduce sin dall'inizio il lungo glissando dei due violini a partire dal  $sol$  (bb. 4 e 5):

Con espressione metafisica (♩ = 44/48)

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time with a tempo of 44/48. It features dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, and *mf*, and performance instructions like "non vibr.", "pizz.", "arco", and "in ppe' espressivo". The score is divided into two systems, with the first system covering measures 4-6 and the second system covering measures 7-9.

ma che diventerà strutturale solo a partire da b. 10, mentre il  $re$  si strutturerà a partire da b. 13.

Il risultato di questo processo, ma soprattutto dei modi strumentali molto raffinati atti a ottenerlo, è un continuo trascolorare timbrico, un'espansione del suono in un gioco continuo di colori e tonalità, di armonia e disarmonia timbrica. Fedele lavora su fenomeni archetipici del suono, ma quel lavoro non è mai banale, scontato: lavorare su una corda vuota, un sol, o su un suono strutturale da essa derivato (per es. il si o il re – a formare il fondamento ancestrale della triade), rappresenta il livello archetipico, profondo, basilare, del processo costruttivo; tutti i procedimenti ulteriori atti ad esaltare lo scintillio e le tensioni timbriche e dinamiche di quella base archetipica rappresentano il livello di catarsi, di elevazione spirituale. Questo primo movimento è in effetti un brano di grande forza spirituale, tanto più elevata quanto più le tecniche utilizzate sono raffinate e virtuosistiche. Ancora una volta siamo di fronte a una forma estremamente fluida, eppure fatta di gesti strumentali assai vari ed eterogenei: è che Fedele sa sempre garantire effetti di continuità e fluidità con una scrittura minuziosa che sfuma gli oggetti piuttosto che dar loro nitidezza di contorni. Questo effetto di fluidità e di 'sfumato' è fondamentale in funzione del carattere meditativo del movimento, come è fondamentale l'archetipicità del suo materiale: ma è solo dalla tecnica trascendente di costruzione del suono, nonché da una forma che cresce e si sviluppa con il progressivo gioco di costruzione timbrica delle corde strutturali, che si ottiene quell'effetto catartico, di elevazione verso una dimensione di trascendenza, fine ultimo dell'ascolto dell'intero quartetto. Non sarà stata un caso la scelta di un titolo in lingua indoiraniana per una composizione che nasce probabilmente dall'idea di una ritrovata funzione meditativa in musica (e un certo uso di intervalli microtonali va pure in questa direzione): ma va certamente notato l'apporto costruttivo, tecnico e formale, che conduce ben oltre quella semplice funzione meditativa, verso una dimensione essenzialmente trascendente dell'ascolto.

C'è un che di euro-colto in questa attitudine costruttiva, che sta poi qui a rappresentare il lato trascendente dell'esperienza mistica, in contrapposizione a quello meramente meditativo, più tipico delle culture orientali. E ugualmente di matrice euro-colta è l'impianto formale complessivo dell'intero quartetto, con la sua alternanza di movimenti dal carattere mistico (il primo, "Con espressione metafisica", e il terzo, "Con astrazione sensibile") con altri fortemente drammatici e ritmici (il secondo, "Sturm!", e il quarto, "Drang!", evidenti richiami a concetti-chiave del Romanticismo europeo). È il tipico principio di alternan-

za della tradizione classica, ma qui ricondotto, nelle intenzioni stesse dell'autore, alla sua etimologia archetipica:

Il terzo Quartetto, seppure in un'unica arcata di circa 20', si articola in quattro ampie sezioni che confluiscono una nell'altra. La prima e la terza hanno un carattere eminentemente 'e-statico': frammenti melodici stilizzati si riverberano tra gli strumenti in uno scambio dialettico, ora serrato ora rarefatto, tessuto su una trama armonica che organizza i suoni in raggruppamenti 'stretti' (quasi 'clusters') o, all'opposto, 'lati' quasi come metafora di un respiro fatto di ampie distensioni e intime contrazioni. Nella seconda e quarta parte, invece, è il dinamismo ostinato, a volte furioso, il motore che spinge la musica ad accelerazioni esplosive dalle cui conseguenti 'ceneri' ripartono nuovi processi accumulativi simili ad altrettante eruzioni vulcaniche. Questi 'apici' descrivono un profilo formale a volte accidentato, un 'imaginary landscape' dal forte richiamo archetipico e fors'anche ancestrale che rimanda alla condizione magmatica di una materia originaria.<sup>10</sup>

Il dinamismo dei movimenti pari ha davvero il carattere di eruzioni vulcaniche, con continue esplosioni e zampillare di lapilli, lampi di luce che attraversano l'aria in più direzioni, un gioco pirotecnico accattivante. Le idee strumentali si inseguono l'una con l'altra coinvolgendo l'ascoltatore in un continuo di meraviglie sonore: Fedele ci affascina, ci sorprende continuamente, con le sue trovate strumentali, gesti sempre complessi e stratificati da cui emerge un gusto per l'invenzione senza fine. Eppure il processo comunicativo non risulta mai saturo. Sappiamo bene che un eccesso di informazione potrebbe portare alla saturazione, e quindi alla chiusura ricettiva da parte dell'ascoltatore. In realtà tutto viene come filtrato da riconoscibili riferimenti formali, l'ascoltatore ha sempre agio di appoggiarsi a quei riferimenti per assimilare il continuo e turbinoso fluire dell'invenzione, vi è sempre un ordine sottostante (fatto di simmetrie, di ricorrenze e ritorni, e anche di antiche figurazioni retoriche) che organizza gli episodi e li rende emotivamente partecipabili da parte di chi ascolta. In senso più microformale, gli stessi gesti strumentali sono sì complessi, formati quasi invariabilmente da più gesti semplici sovrapposti, ma sempre contenuti in un disegno complessivo di chiara percepibilità gestaltica.

---

<sup>10</sup> Ibidem, 5.

Questi aspetti di natura formale, insieme a un'organizzazione maggiore (e, per certi aspetti, anche più tradizionale) della complessa accentrazione metrica, sono certamente il dato evolutivo primario che porta dalla scrittura 'ritmica' dei primi due quartetti a quella matura di *Târ*.

### Palimpsest. Quarto quartetto d'archi

*Palimpsest*, è il quarto quartetto di Fedele, scritto nel 2006 su commissione dell'emittente nazionale tedesca WDR ed eseguito in prima esecuzione a Witten nel corso dei Wittener Tage für neue Kammermusik il 21 aprile 2007 dall'Arditti String Quartet, formazione a cui è anche dedicato.<sup>11</sup> Fedele individua proprio in questo quartetto un momento di svolta radicale, non solo rispetto ai quartetti precedenti, ma anche rispetto al resto della propria produzione generale. Questo mutamento linguistico è dettato, nelle parole del compositore,

essenzialmente da due fattori. Uno di ordine formale, l'estrema economia dei materiali usati accanto alla grande varietà di opzioni elaborative dello stesso, e l'altro di carattere linguistico, la definitiva assunzione di un linguaggio microtonale che si ispira ora a una matrice spettralista, ora serialista, in una continua dialettica di alternanza tra continuità/contiguità e discontinuità/differenziazione. Nel primo caso le due matrici tendono a coniugarsi, nel secondo offrono sia a livello sintattico che lessicale frequenti occasioni di cortocircuiti semantici.<sup>12</sup>

Si è visto come già in *Târ* fossero presenti *in nuce* esempi di microtonalità: si trattava tuttavia di sperimentazioni alquanto isolate, imprevisi bagliori in un viaggio notturno, privi di effettivi sviluppi. In *Palimpsest* la microtonalità nasce invece come il risultato di un lavoro assiduo di ricerca sul suono, l'approdo obbligato di un percorso che nasce da lontano, da quel gioco di distorsione semitonale che era già in *Pentalogon quartet*, o da quello che per *Târ* ho definito "principio di

---

<sup>11</sup> Ivan Fedele, *Palimpsest. IV quartetto d'archi (2006)*, Milano, Suvini Zerboni, 2007.

<sup>12</sup> Dalla presentazione di Ivan Fedele, in [http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/pres\\_palimpsest.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/pres_palimpsest.htm).

sostituzione complessa". Basti osservare il materiale iniziale esposto nelle prime tre battute del primo movimento, "Tropos".

**Tropos**  
Di slancio, improvviso! (♩ = 132, non meno!)

The image shows a musical score for the first three measures of the piece "Tropos". The score is for Violin 1 (Vno 1.), Violin 2 (Vno 2.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The tempo is marked as "Di slancio, improvviso! (♩ = 132, non meno!)". The Violin 1 part starts with a forte (ff) dynamic. The Violin 2 part starts with a fortissimo-pianissimo (ff-pp) dynamic. The Viola part starts with a fortissimo-pianissimo (ff-pp) dynamic and includes fingerings IIIV and IIV. The Cello part starts with a forte (ff) dynamic and includes performance instructions "pomi. (a) simile".

Quelle che in *Târ* sarebbero state note melodiche di sostituzione del sol su corda vuota, il la<sub>b</sub>, il fa<sub>♯</sub> e il fa<sub>♮</sub>, qui vengono raggruppate in un violento e brevissimo cluster-appoggiatura, mentre la distorsione vera e propria avviene a b. 2 su un movimento melodico microtonale rispetto al sol stesso. Questi due gesti sonori (il cluster e il movimento microtonale) costituiscono, appunto, il materiale di partenza del movimento<sup>13</sup> e da esso prendono vita evoluzioni continue e sviluppi in una costruzione formale dal carattere ampiamente unitario e di grande impatto comunicativo, grazie all'abile e varia costruzione retorica dei suoi episodi costitutivi.

La complessità nasce sempre dalla sovrapposizione di processi semplici, cosicché l'ascoltatore riesce ad essere sempre partecipe del processo evolutivo del materiale, dell'invenzione sottile che lo permea, come se condotto quasi per mano in un viaggio nel suono che comunque risulta costantemente sorprendente e affascinante.

La stessa costruzione macroformale delle varie sezioni è un gioco

<sup>13</sup> La ricerca timbrica sul singolo suono e l'articolazione evolutiva che il gesto sonoro del cluster avrà nel corso di *Tropos* sembrano richiamare una nota composizione del 1959 di Niccolò Castiglioni, non a caso intitolata *Tropi*, per complesso da camera, Milano, Suvini Zerboni, 1960.

raffinato di simmetrie e invenzioni, a cui si aggiungono le suggestioni di intitolazioni dalle forti connotazioni storico-musicali e simboliche: *Tropos*, *Sequentia*, *Tropos secundus*, *Sequentia secunda*, *Organum*, *Cauda prima*, *Cauda secunda*, *Tropos tertius*, *Corale*, *Sequentia tertia*, *Organum secundum*, *Sequentia quarta*, *Corale secundus*. Se pensiamo a una possibile distribuzione ideale di queste tredici sezioni in cinque movimenti, distribuzione non scritta in partitura ma suggerita altrove dallo stesso Fedele,<sup>14</sup> noteremo come si creino situazioni di raggruppamento formale interessanti, ma soprattutto più chiaramente percettibili dalla memoria formale dell'ascoltatore.

I movimento: *Tropos*, *Sequentia*.

II movimento: *Tropos secundus*, *Sequentia secunda*.

III movimento: *Organum*, *Cauda prima*, *Cauda secunda*.

IV movimento: *Tropos tertius*, *Corale*, *Sequentia tertia*.

V movimento: *Organum secundum*, *Sequentia quarta*, *Corale secundus*.

La centralità già formalmente palese del terzo movimento assume una funzione ulteriormente dominante in virtù del carattere di forte contrasto dell'*organum*, per il suo stile diffusamente omofonico e per il tentativo di recupero di un'armonia consonante nel senso più tradizionale del termine. I due '*tropoi*' e le due '*sequentiae*' dei precedenti movimenti erano infatti composti su armonie molto dissonanti (per es. i cluster) o su sequenze melodiche fatte di intervalli dissonanti o di giochi microtonali che, con i loro effetti di 'stonatura', esasperavano il processo di distorsione e destabilizzazione tonale dei suoni base o dei loro armonici. Ora, in *Organum*, tutto questo sembra dissolversi. La precedente *Sequentia secunda* termina con un ampio episodio in diminuendo verso una dinamica a cinque *p*, su un effetto come di soffio, fino a scomparire (b. 146-150). Da qui sorgono le sequenze accordali di *Organum*, come da un mondo lontano (*ppp* e non vibrato), che ci sembra puro e incontaminato proprio a motivo di una lontananza che non lascia scorgere la vita interiore che la anima. È come trovarsi ad un tratto a osservare la terra da altezze siderali, lontananze da cui non

---

<sup>14</sup> Dalla presentazione di Ivan Fedele, in [http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/pres\\_palimpsest.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/pres_palimpsest.htm).

vedi l'uomo nei suoi mille negozi e passioni, né l'infinito agire dei fenomeni naturali e atmosferici, ma solo una calma sfera d'azzurro che ci dice di fluide armonie e serenità celesti. Ma quest'*organum* è tutt'altro che statico. Fedele non intende mai l'esperienza mistica come semplicemente meditativa, ma vi introduce sempre un elemento dinamico, di immanenza-trascendenza: il nostro planare da lontano intorno al mondo è così anche un progressivo e lento avvicinarsi a cogliere almeno l'essenza astratta del brulicare terreno, quel graduale accelerare delle figurazioni, quel crescere un po' alla volta delle intensità dinamiche; ma è poi anche un lento ritorno alla lontananza, alle altezze siderali metafisiche, alla pura dimensione meditativa. Saranno poi le successive *caudae* a riportarci un po' alla volta verso territori umani: la *Cauda prima*, ancora in bilico tra la celestialità di un lunghissimo mi acuto non vibrato e in  $\pi\pi\pi$ , al violino primo, e il brulicare degli altri strumenti più in basso; la *Cauda secunda*, nel suo gracchiante discendere semitonale, proprio da quello stesso mi, in un contrappunto 'unisonico-distorto' di tutti gli strumenti insieme. Quindi, a iniziare il quarto movimento, ancora un *tropos*, il terzo, anch'esso tutto svolto sullo sviluppo di un'originaria cellula di scandaglio timbrico su un suono.

Vi è tuttavia una dimensione di percorso trasversale alla divisione tra il terzo e il quarto movimento: è proprio quel procedere in discesa che parte dal mi acuto al primo violino in *Cauda prima* e che si concluderà solo al termine del *Tropus tertius*, dopo il quale avrà finalmente inizio un *Corale* con l'indicazione espressiva "ieratico".

Questa trasversalità di elementi, materiali, dimensioni, è un aspetto importante del nuovo modo di comporre di Fedele in *Palimpsest*. Una trasversalità fin qui notata quasi sempre solo a livello microformale e che ora investe la forma complessiva dell'intera composizione nei suoi movimenti. È un lavoro sul tempo, o meglio sui tempi diversi della narrazione, scene che sembrano scorrere parallele e che pure si alternano l'una con l'altra. Il *Corale (primus)* non terminerà definitivamente con l'inizio della *Sequentia tertia*, ma proietterà un ideale arco temporale di collegamento verso il *Corale secundus*, sfumando la sua espressività semantica da "ieratico" a "epifanico"; allo stesso modo, la *Sequentia tertia* avrà il suo proseguimento e sviluppo nella *Sequentia quarta*; e, a loro volta, queste erano un diretto risultato evolutivo delle *Sequentiae prima* e *secunda*, così come esistevano fitte trame di continuità tra i tre *tropoi*: cicli che di volta in volta ritornano e si allontanano, come in un montaggio cinematografico in cui scorrono in successione

tempi di diverse realtà parallele, che tuttavia si riconducono a vissuti tra loro interconnessi. È un montaggio, quello di Fedele, fatto tuttavia di scarti cronologici imprevedibili, di cortocircuiti di senso in cui si mescolano elementi eterogenei, che attraversano qua e là sezioni tra loro non parallele: trasversalità, appunto, che danno all'ascolto il senso di un'esperienza temporale complessa, vieppiù nel vario comporsi di valori semantici e simbolici che si inarcano liberamente tra le divisioni stabilite, sovrapponendosi ad esse in una virtuosa spirale che conduce necessariamente l'ascolto verso una condizione metafisica.

In definitiva, Fedele sembra recuperare in *Palimpsest* una gestualità molto vicina alle sue prime esperienze quartettistiche: è un ritorno alle radici, alla materia sonora nella sua semplicità fenomenica. Ciò che cambia è però il rinnovato senso della forma, l'incontro con una temporalità nuova, che non è quella semplicemente ontologica o psicologica, ma una temporalità multipla, complessa, pluridimensionale, data dall'interazione di tutti gli elementi formanti, da quello materiale più semplice fino alle connotazioni simboliche più elevate. La mistica dell'immanenza/trascendenza raggiunge così in *Palimpsest* il suo apice.