

**DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO:
MUSICA COME SINTESI DEL RAPPORTO TRA ARTE E GEOMETRIA****FROM LEMNISCATE TO M. PISTOLETTO'S THIRD PARADISE CURVE: MUSIC AS A SYNTHESIS OF THE
RELATIONSHIP BETWEEN ART AND GEOMETRY****SAVERIO TESOLATO**

Abstract (IT): La ricerca condotta qui si basa sull'opera dell'artista italiano Michelangelo Pistoletto, notevole rappresentante del movimento dell'Arte Povera, e in particolare sulla sua curva del Terzo Paradiso, una versione rielaborata della lemniscata di Bernoulli, comunemente nota come simbolo dell'infinito in matematica. Dopo aver ricavato un'equazione per la curva del Terzo Paradiso, caratterizzata da alcune proprietà diverse da quelle della lemniscata, viene sviluppata un'idea compositiva a partire dalla forma delle curve sopra menzionate, ispirata originariamente dall'arte cinematografica di Tarkovskij. Da questi spunti iniziali si giunge alla creazione di due pezzi interconnessi, le cui tecniche compositive sono brevemente delineate, con particolare attenzione alla produzione dei suoni elettronici, alle fasi del relativo sound processing e al successivo affinamento. Il lavoro qui presentato intende evidenziare l'interazione tra musica, arte e curve algebriche; illustra inoltre come la musica, purché scevra da interessi commerciali e logiche di mercato, possa incarnare una vera sintesi tra di esse e servire da tramite privilegiato — come sosteneva Pater, in essa si può trovare la vera misura dell'arte ideale — per esplorare profonde connessioni con la spiritualità, veicolando al contempo temi di trasformazione sociale e sostenibilità, come espresso nell'opera di Pistoletto.

Parole chiave: composizione, Pistoletto, Terzo Paradiso, lemniscata, sound processing.

Abstract (EN): The research conducted herein is predicated upon the oeuvre of the Italian artist Michelangelo Pistoletto—a notable figure within the Arte Povera movement—with particular emphasis on his Third Paradise curve, a re-elaborated version of the lemniscate of Bernoulli, commonly recognized as the infinity symbol in mathematics. Following the elucidation of an equation for the Third Paradise curve—characterized by some properties different from those of the lemniscate—a compositional concept is developed by revisiting the forms of the aforementioned curves, further inspired by the cinematic art of Tarkovsky. This endeavour culminates in the creation of two interrelated pieces, the techniques of which are succinctly delineated, concentrating also on the generation of electronic sounds, the stages of their audio processing and the subsequent refinement. The work presented herein exemplifies the interplay between music, art and algebraic curves; it further illustrates how music (free from market logic) can embody a synthesis among them—à la Pater, for whom in music the authentic measure of perfected art can be found—and serve as a conduit for delving into profound connections with spirituality while articulating themes of social transformation and sustainability, as poignantly espoused in Pistoletto's oeuvre.

Keywords: Music Composition, Pistoletto, Third Paradise, lemniscate, sound processing.

**DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL
TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO:
MUSICA COME SINTESI DEL RAPPORTO TRA ARTE E GEOMETRIA**

SAVERIO TESOLATO

Introduzione

Il credo degli artisti che hanno rappresentato il rinomato movimento conosciuto come *Arte Povera*¹, emerso in Italia nella seconda metà degli anni Sessanta, fu di approfondire l'intricato rapporto tra arte e vita, così come si manifesta nei processi naturali, condensando l'oggetto artistico all'interno di un'azione 'povera'. In questa prospettiva, le opere d'arte possiedono la capacità di trasformarsi nello spazio e di evolvere nel tempo, sfruttando l'impiego studiato di una varietà di materiali, media espressivi, forme artistiche diverse, elementi del mondo naturale ed esseri viventi. L'obiettivo, così come il risultato di questo impegno, fu di amplificare lo spettro espressivo dell'opera d'arte, mirando ad accentuare il coinvolgimento del fruitore, portando quindi lo stesso oggetto artistico a intraprendere nuovi, audaci viaggi in un regno vertiginoso di connessioni precedentemente inesplorate con diverse realtà ed energie naturali. In tale ottica, l'Arte Povera si assunse la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, ricercando la cosiddetta interdisciplinarietà culturale. Nel corso di tale ricerca, più etica che estetica, si spoglia del superfluo, si immerge nei processi elementari, diviene il perno di una svolta

¹ Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera (Abridged Edition)*, Phaidon, New York, 2014, pp. 16-45.

prospettica che recupera sia le responsabilità non assunte nel passato sia le opportunità non colte.

Il termine ‘povero’, così come concepito da tali artisti, può quindi essere considerato antesignano del concetto economico di “decrescita”², promosso negli anni Settanta da Serge Latouche sulla base delle teorie di bioeconomia di Nicholas Georgescu-Roegen. Una decrescita necessaria per la vita di un pianeta, visto come un sistema termodinamico, soggetto alle irreversibilità dei processi e alla conseguente entropia. In tale ottica, il termine “sviluppo sostenibile”, oggi parecchio in voga, suona come un ossimoro: la cosa evidentemente è connessa all’utilizzo inappropriato del termine “sviluppo”, discusso nello stesso periodo da Pasolini³, a raffronto (decisamente antitetico) con il termine “progresso”.

A partire da questa base ispiratrice, questo articolo si propone di approfondire il progetto artistico e culturale intitolato *Terzo Paradiso*⁴, concepito dall'artista italiano Michelangelo Pistoletto, figura di spicco all'interno del movimento dell'Arte Povera, e tuttora impegnato a diffondere, attraverso le proprie opere e la propria attività, istanze progressiste rivolte alla ricerca di una salvezza possibile per il pianeta. Nel 1998 ha inaugurato a Biella *Cittadellarte*⁵, modello pionieristico di istituzione culturale che mette l'arte al centro di una vera trasformazione sociale, perseguendo istanze di sostenibilità e interazione attiva con il territorio. Inoltre, da diversi decenni,

² Nicholas GEORGESCU-ROEGEN, Jacques GRINEVALD e Ivo RENS (a cura di), *La décroissance. Entropie - Écologie - Économie*, Éditions Sang de la terre, Parigi, Seconda edizione, 1995 [Prima edizione, 1979], pp. 127-136.

³ Pier Paolo PASOLINI, *Sviluppo e progresso* (1973, non pubblicato dal «Corriere della Sera») in *Scritti corsari*, Garzanti Editore, Milano, 1975.

⁴ Michelangelo PISTOLETTO, *Il Terzo Paradiso*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 51-53 e pp. 81-83.

⁵ FONDAZIONE PISTOLETTO CITTADELLARTE ONLUS, *Cittadellarte*, 2026, disponibile all’indirizzo: <https://cittadellarte.it>

egli ha ideato il concetto di Terzo Paradiso, simbolo di proporzione e armonia, in grado di rappresentare nel contempo un riferimento al passato, una considerazione del presente e una proiezione nel futuro. Il Terzo Paradiso rappresenta la terza fase dell'umanità, realizzata a partire dall'interazione armoniosa tra Natura (il primo paradiso) e Artificio (il secondo): di fatto, una transizione a un nuovo livello di civiltà, condizione cruciale per garantire la sopravvivenza della specie umana. All'interno del 'ventre' del Terzo Paradiso l'essere umano è in grado di sviluppare una spiritualità (immanente) congiunta a un'arte veramente illuminata, con la rinnovata coscienza di essere parte pensante e agente dell'universo. In tal modo si realizza una vera sintesi tra arte e scienza, rendendo sempre più produttiva la combinazione tra la libertà, la sensibilità, l'emozione e l'esercizio razionale che in maniera differente le due discipline condividono. Pistoletto chiama tale fenomeno "Trinamica"⁶, vera e propria primigenia "formula della creazione", vale a dire il processo dal quale a partire dalla combinazione tra due elementi si genera un terzo elemento fino a quel momento inesistente.

L'approccio interdisciplinare insito per natura negli stessi principi fondanti dell'Arte Povera, dipendenti in misura determinante da un'ottica anticonsumistica della cultura, dovrebbero spingere quindi anche chi opera in campo musicale alla ricerca di una chiave di sostenibilità: l'opera deve esistere in quanto fusione di azione e pensiero e rifuggire logiche commerciali "di sistema"⁷. In tal senso, la lezione di Michelangelo

⁶ Michelangelo PISTOLETTO, *La formula della creazione*, Cittadellarte Edizioni, Biella, 2022, pp. 47-48 e pp. 269-271.

⁷ Questo comprende anche la libertà e l'imprevedibilità dell'azione, evitando etichette e paradigmi, e cercando di smantellare le sovrastrutture mentre si mina il sistema, dove regna l'instabilità e gli artisti sono pronti ad agire come *guerriglieri* sociali, come affermato in un celebre scritto di Germano Celant, *Arte Povera: appunti per una guerriglia* in *Flash Art*, n. 5, 1967: «Così l'artista, novello giullare, soddisfa i palati colti. Avuta un'idea vive per e su di essa. La produzione in serie lo costringe a produrre

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

Pistoletto, erede ultimo della feconda stagione degli artisti ‘poveristi’ - e con questi, di tutta una corrente filosofica “progressista” (nel senso più sopra discusso) - impone naturalmente un uso “morigerato” e, di conseguenza, non “schiavizzante” delle tecnologie applicate all’ambito specifico della produzione musicale. La scelta è pertanto rivolta verso l’impiego massimo possibile di riprese d’insieme, in ambienti che garantiscano suggestive riverberazioni naturali; l’elettronica funziona se il più possibile “autoprodotta”, ossia facendo anche ricorso a suoni ottenuti tramite l’uso di tecniche di *field recording*, di seguito eventualmente manipolati, impiegando, di preferenza, effetti analogici.

Pertanto, in assoluta coerenza con la visione progressista sopra discussa e con le idee innovative propugnate da Pistoletto, si ritiene, grazie alla ricerca di seguito illustrata, che proprio la musica possa rivelarsi sintesi di fatto contenuta nel Terzo Paradiso: non per nulla anch’essa agisce come simbolo, collocata per sua natura in una dimensione atemporale, pur vivendo in forma immanente, ossia essendo costruita tramite l’idea stessa e lo strumento tecnico di tempo. La composizione musicale, in senso “trinamico”, quindi, porta alla luce la fusione sintetica di arte e matematica.

un unico oggetto che soddisfi, sino all’assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare e abbandonare l’oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immetterlo nei canali, l’artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore, da tecnico e specialista della scoperta diventa ingranaggio del meccanismo. Il suo atteggiamento è condizionato a offrire solo una *corruptio* del mondo, a perfezionare la struttura sociale, mai a modificarla e a rivoluzionarla. Pur rifiutando il mondo dei consumi, si trova a essere un produttore. La libertà è una vuota parola».

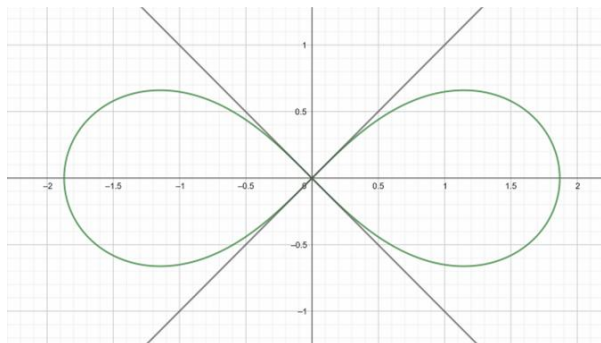


[Fig. 1 – La curva del Terzo Paradiso: Terzo Paradiso – Michelangelo Pistoletto: project Rebirth/Third Paradise by Cittadellarte – Fondazione Pistoletto ONLUS. <https://terzoparadiso.org/>]

Il simbolo iconico concepito da Pistoletto, la curva del Terzo Paradiso (Fig. 1), è, in effetti, una trasmutazione della lemniscata di Bernoulli (Fig. 2), il simbolo matematico dell'infinito. In questa configurazione, un grande anello centrale è integrato tra i due anelli adiacenti - rappresentanti i poli contrastanti della Natura e dell'Artificio - simboleggiando il grembo generativo di una nuova umanità, un ideale che trascende la dicotomia conflittuale della società contemporanea.

Partendo da questi fondamenti concettuali, il presente lavoro si concentra principalmente sulla genesi e struttura della composizione musicale: due pezzi musicali sono infatti stati creati sia per la lemniscata che per la curva del Terzo Paradiso, traendo ispirazione dalle osservazioni geometriche e artistiche qui di seguito delineate. Una volta stabilito che esistono profonde connessioni tra arte e geometria delle curve, diventa infatti imperativo mostrare come la musica possa incarnare una vera sintesi - in accordo con la logica dell'interdisciplinarietà che l'arte contemporanea e le scienze devono perseguire - fungendo nel contempo da forza unificante in questa profonda esplorazione.

1. Fondamenti Matematici



[Fig. 2 – La lemniscata di Bernoulli]

Il lavoro qui sviluppato poggia i suoi fondamenti sulla celebre lemniscata (Fig. 2). Nonostante le apparenti somiglianze tra le due succitate curve, la curva del Terzo Paradiso è in effetti strettamente associata alle cosiddette curve di Lissajous⁸, note per essere prodotte da due oscillatori combinati in maniera perpendicolare (ad esempio, una coppia di pendoli, da cui discese l'armonografo⁹). Questa teoria acquista significato rilevante in relazione alla sua correlazione con la musica¹⁰: la cosa conferma il fatto che questa nuova curva sia connessa ad una realistica produzione sonora o, in altri termini, la musica è essenzialmente intrecciata ad essa.

⁸ Vedasi Robert FERRÉOL, *Encyclopédie des formes mathématiques remarquables. 2D Curves (English version)*, 2017, disponibile all'indirizzo: <https://mathcurve.com/courbes2d.gb/courbes2d.shtml>

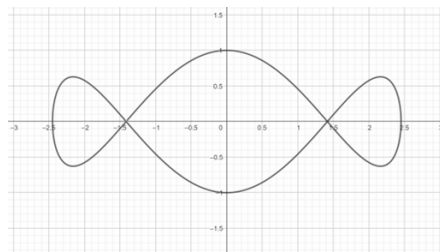
⁹ Anthony ASHTON, *Harmonograph: A Visual Guide to the Mathematics of Music*, Walker & Company, New York, 2003, pp. 14-19.

¹⁰ Interessante, in tal senso, la schematizzazione proposta da Gerd BREITENBACH, *Vibrating Strings, Musical Intervals, and the Curves of Lissajous*, 2018, disponibile all'indirizzo: <https://gerdbreitenbach.de/lissajous/lissajous.html>

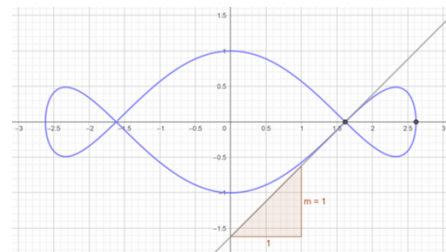
In seguito a ricerche compiute a partire da una equazione per una specifica curva di Lissajous si può giungere ad una forma dell'equazione cartesiana per la curva del Terzo Paradiso (Fig. 3(a)):

$$y^2 - k \left(1 - \frac{1}{a}x^2\right) \left(1 - \frac{1}{b}x^2\right)^2 = 0$$

dove $k > 0$, $a > b > 1$ oppure $a = 1, b \geq \frac{1}{4}$ (la prima condizione assicura l'esistenza dei nodi, la condizione $b > 1$ e la seconda condizione garantiscono che il globo centrale sia più ampio di quelli laterali). Nel caso in cui $k = 1, a = b^2$, le rette tangenti nei punti nodali sono perpendicolari: esattamente come accade per la lemniscata di Bernoulli (vedi Fig. 2). Un caso particolarmente elegante si ottiene ponendo $b = \Phi^2$ (dove $\Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$, noto come “rapporto aureo”): tale scelta permette di ottenere la forma più armoniosa della curva in esame (Fig. 3(b)).



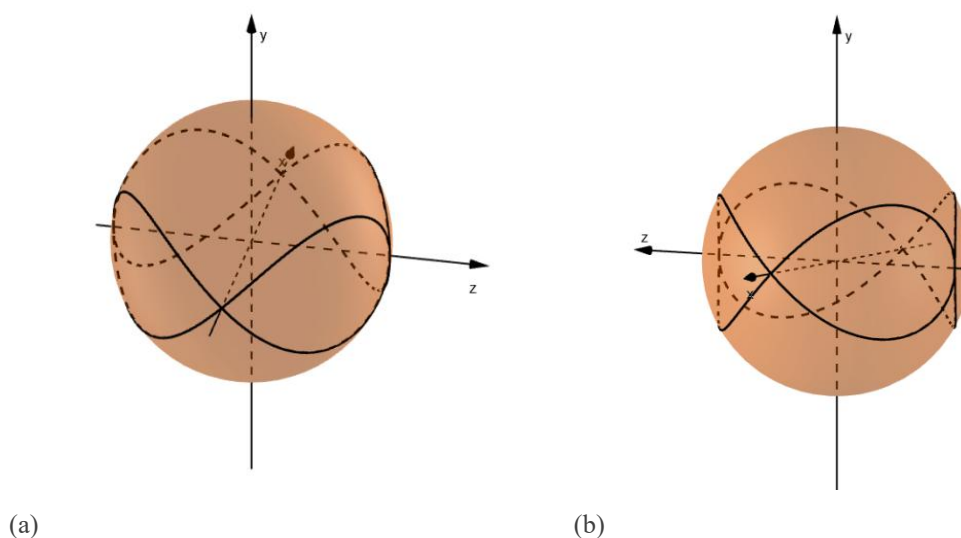
(a)



(b)

[Fig. 3 – Grafici di curve del Terzo Paradiso: (a) grafico con $a = 6, b = 2$; (b) grafico con $a = b^2 = \Phi^4$ ($\Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$, numero noto come “rapporto aureo”)]

Se, a questo punto, si immagina la lemniscata di Bernoulli giacente su una semisfera (linea denominata anche curva di Viviani¹¹) e si opera una riflessione della succitata curva nell'emisfero opposto, si ottiene una curva in grado di ripetersi perpetuamente durante la rotazione della sfera attorno a ogni suo asse diametrale (come illustrato in Fig. 4, l'asse y) ortogonale al piano di simmetria comprendente gli estremi coincidenti delle due curve.



[Fig. 4 – Grafici di una coppia di curve di Viviani simmetriche, ricoprenti una sfera (due differenti viste: (a) e (b))]

¹¹ Robert FERRÉOL, *Encyclopédie des formes mathématiques remarquables. 3D Curves, or “skew” curves (English version)*, 2017, disponibile all’indirizzo: <https://mathcurve.com/courbes3d.gb/courbes3d.shtml>

2. Composizione musicale: ispirazione cinematografica e dettagli tecnici delle fasi di realizzazione dei due pezzi

La collocazione tridimensionale della lemniscata si è rivelata strategica al fine di concepire le idee definitive in grado di strutturare uno schema comune per entrambe le composizioni musicali. Inoltre questo ha definitivamente ribadito quanto la lemniscata di Bernoulli debba essere il fondamento concettuale dal quale tutti gli elementi (quindi, a tutti gli effetti, ogni nota scritta) prodotti possano discendere. L'intera ricerca qui condotta, pertanto, ha inizio dalla composizione strettamente legata alla lemniscata; eppure, si dà il caso che l'ispirazione per il lavoro di creazione musicale nasca anche da riferimenti cinematografici.

2.1 *Kresty* (per violoncello, pianoforte ed elettronica): fonti cinematografiche, genesi della struttura compositiva del brano

Il primo brano musicale si intitola *Kresty*¹² (per violoncello, pianoforte ed elettronica): la ragione dell'utilizzo della lingua russa per il suo titolo è strettamente connesso al

¹² Il termine significa “croci”: com'è del resto immaginabile per facile assonanza, il singolare *Krest* (traslitterazione di Крест, pronunciato [krjest], IPA) ha, non per nulla, un'etimologia strettamente connessa al Cristo, in quanto tratto dal termine dell'antica lingua slava ecclesiastica *Krist*, a sua volta discendente dal greco *Χρῖστος*: vedasi il dizionario etimologico di Maks FASMER; Boris Aleksandrovich LARIN e Oleg Nikolajevich TRUBACHOV (a cura di, trad.) *Etimologičesky slovar' russkogo jezika = Russisches etymologisches Wörterbuch*, Vol. 2, (2. ed), Progress, Mosca, 1986-1987. Fatalmente, quindi, la scelta del termine russo ha indirizzato l'intero lavoro sui binari di una intrinseca spiritualità, di fatto non così direttamente raggiungibile attraverso la scelta di un equivalente altro (i termini propri delle lingue occidentali posseggono etimologie perlopiù connesse alla forma latina *crux*).

film di genere fantascientifico *Stalker*¹³ (1979) di Andrej Tarkovskij. La trama del film concerne il ruolo degli stalker, guide che offrono i loro servizi per inoltrarsi all'interno di una misteriosa Zona, una regione enigmatica di origine incerta, assai probabilmente visitata in passato da presenze extraterrestri, e dalla quale, come viene riportato, la gente non fa ritorno. Nella storia, uno stalker accompagna due intellettuali - uno scrittore alcolizzato sull'orlo del fallimento e uno scienziato - all'interno della Zona, e più precisamente verso la Stanza al suo interno, dove si dice che ogni desiderio a lungo anelato possa essere soddisfatto e dove i due viaggiatori intendono recarsi perché ambiscono a sostanziosi cambiamenti nella loro vita.

Nella scena in cui il gruppo arriva alle soglie della Zona, seppur per pochi fotogrammi, si possono notare i tre personaggi sottostanti altrettante "astratte" croci di legno, ingegnosamente ricreate dal regista a partire da sgangherati e dismessi pali elettrici¹⁴: un sottile rimando alla figura mistica di Gesù affiancato dai due ladroni. Successive allusioni alla cristianità non per nulla permeano l'intero film, confermando l'approccio mistico da sempre presente nell'opera di Tarkovskij. Pertanto, il titolo della composizione è intrinsecamente connesso a questa rappresentazione visiva¹⁵ e, in un'ottica di vera profondità spirituale, all'idea di associare concettualmente il viaggio

¹³ Andrej TARKOVSKIJ, *Stalker*, URSS, 1979; disponibile gratuitamente all'indirizzo:

<https://youtu.be/Q3hBLV-HLEc?si>

¹⁴ Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997, p. 86.

¹⁵ A tal riguardo, in pieno accordo con quanto fin qui delineato, si esprime non a caso anche Pistoletto (Michelangelo PISTOLETTO, *La formula della creazione*, Cittadellarte Edizioni, Biella, 2022, pp. 47-48) intendendo il simbolo della croce «[...] un archetipo che ricorre nella storia delle civiltà con riferimenti non necessariamente legati al simbolo della morte [...]; esso può continuare a comparire apportando indicazioni per un futuro meno tragico». In tal senso, infatti, il viaggio dei tre personaggi all'interno della Zona tende ad assumere un'accezione catartica.

del terzetto all'interno della zona ad una sorta di contemporanea *Via Crucis*. Ma c'è dell'altro.

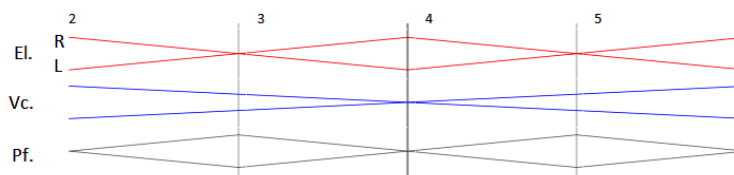
Se consideriamo una prospettiva planisferica della della figura 4 riusciamo a giungere ad una visione bidimensionale in cui questa figura appare sprovvista di inizio e di fine: in altri termini, una sequenza continua di lemniscate; da un punto di vista sistematicamente topologico tale sequenza può essere rappresentata attraverso un modello definito “*cross-pattern*”, di fatto generato da una singola croce (Fig. 5). In tale rappresentazione le diverse intersezioni delle croci corrispondono sia a nodi che a estremi delle curve, le quali si susseguono in tale vista perpetua così come suggerito nella schematizzazione mostrata in figura 5.

Questo legame di natura topologica tra la lemniscata di Bernoulli, simboleggiante l'infinito, e la croce può anche essere interpretato come un'analogia tra il simbolo della cristianità e il concetto trascendente di vita eterna.



[Fig. 5 – La struttura “*cross-pattern*”: una sequenza infinita di lemniscate può essere vista come un sistema iterativo di croci.]

Lo schema di figura 6 esemplifica l'architettura musicale del pezzo, dove ciascuno dei tre strumenti esegue parti ‘a croce’, utilizzando forme diverse della cosiddetta già citata struttura *cross-pattern*.



[Fig. 6 – Schema della struttura compositiva di *Kresty*. Dall'alto verso il basso, il colore rosso rappresenta l'elettronica, il blu rappresenta il violoncello, mentre il pianoforte è raffigurato in grigio]

La figura 6 schematizza la struttura simmetrica della composizione. Essenzialmente è possibile sintetizzare i dettagli tecnici come segue: il violoncello esegue due sequenze riflesse di bicordi corrispondenti a intervalli di ampiezza progressivamente variabile; il pianoforte effettua movimenti simmetrici tramite “*cluster-glissandi*”, suonati indossando guanti di lana, in grado di garantire uno scorrimento fluido delle mani in una costante posizione di cluster, anche in caso di movimento *reversed* (ossia, per la mano sinistra muoversi verso destra, e, nel contempo, per la destra muoversi verso sinistra); i suoni elettronici, opportunamente raggruppati, sono manipolati da uno specifico esecutore tramite un controllo continuo del pan realizzato con appositi potenziometri.

Rammentando quindi quanto già citato in merito alla scena dello *Stalker*, la base della composizione ha preso vita fin da subito associando idealmente al violoncello la figura dello Scrittore, all'elettronica quella dello Scienziato, mentre allo *Stalker* è stato associato il pianoforte: da notare come già nel primo ciclo infatti (vedi Fig. 6) proprio quest'ultimo realizza compiutamente un'intera lemniscata.

2.2 *Kresty* (per violoncello, pianoforte ed elettronica): analisi della tecnica compositiva del brano; violoncello e pianoforte

Il pezzo in effetti inizia con un movimento definito Statico (battuta 1: la scelta della durata di 20 secondi è da ritenersi approssimata e fondamentalmente libera, vedi Fig. 7): in questa fase il suono galleggia indefinitamente, come se il tempo sia sospeso, in modo tale che in un contesto prettamente musicale, questo tipo particolare di corona (lunga) rappresenti una sorta di dilatazione (relativistica) del tempo. All'improvviso l'incantesimo ha termine e inizia il vero movimento, denotato Adagio: a causa della già citata struttura simmetrica del pezzo, il suono d'insieme è destinato a convergere al termine, ritornando ad una stasi.

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

Kresty
per violoncello, pianoforte ed elettronica

Saverio Tesolato

Statico (DURATA: 20') Adagio ♩ = 63

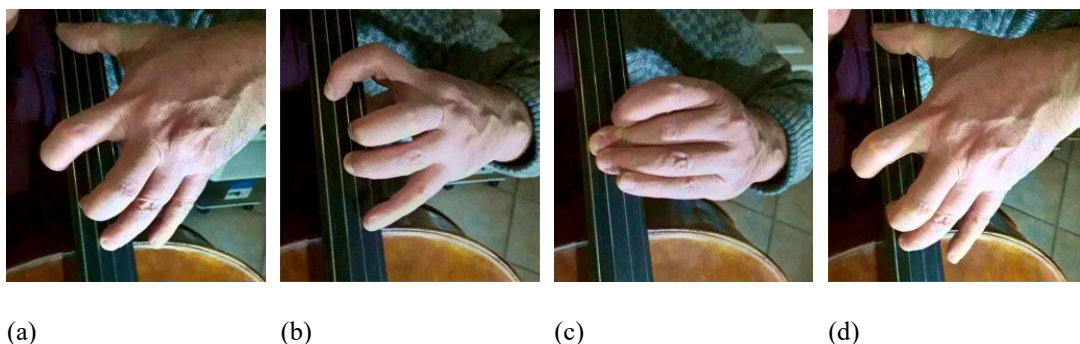
© 2021 Saverio Tesolato

[Fig. 7 – Saverio Tesolato, *Kresty* (2021), battute 1-3 della partitura]

Il violoncello suona l'intero brano sulle due corde centrali iniziando da una posizione di notevole apertura (pollice/anulare: Sib_1 sulla terza corda e Si_2 sulla seconda; vedi Fig. 8(a)/(b)), e gradualmente avvicinando le due note dell'accordo un semitono dopo l'altro fino a raggiungere l'accordo *barré* Reb_2/Lab_2 , concludendo la battuta 2 in un ritmo di 7/4 (che si mantiene in tutto l'Adagio). Le posizioni assunte dalle dita sulle corde vengono a questo punto scambiate fino a raggiungere l'accordo di seconda minore Mi_2/Fa_2 al termine di battuta 3, ottenuto essenzialmente nella medesima posizione di distanza delle dita come nel caso dell'accordo iniziale, ma a corde invertite (Fig. 8(d)). Tale movimento di scambio nell'ambito delle due battute si

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

traduce visivamente in un altro incrocio, se si considera la tecnica concernente la diteggiatura. In seguito, la parte rimanente consiste in una completa riflessione delle due battute precedenti.

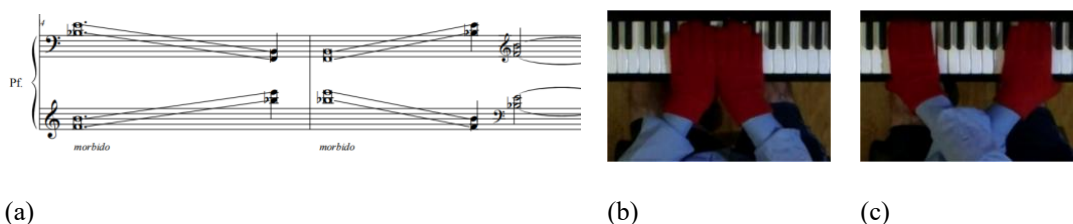


[Fig. 8 – Posizioni della diteggiatura del violoncello in *Kresty* (battute 2/3): (a) Sib \flat 1/Si2, (b) Do2/La2, (c) Reb \flat 2/Lab2, (d) Mi2/Fa2 (foto di Saverio Tesolato)]

A ben vedere, questa combinazione trae origine dalla primigenia posizione delle mani sul pianoforte (Fig. 9(b)), un doppio cluster (Sib \flat 2/Mi3 + Fa3/Si3: 7+7 = 14 note totali, numero delle stazioni della Via Crucis), esteso sulla porzione centrale della tastiera, con 37 note che precedono e altrettante che seguono. All'interno dell'Adagio (battute 2/3) il piano esegue dei glissandi (conservando rigorosamente la stessa estensione intervallare dei cluster durante il movimento delle mani) dalla posizione di partenza fino a Sib \flat -1/Mi0 + Fa6/Si6, facendo in modo che ogni mano copra una estensione pari a tre ottave, prima di tornare indietro fino alla iniziale posizione Sib \flat 2/Mi3 + Fa3/Si3. In figura 9(a) si evidenzia come qui si crei un punto nodale, dal momento che si ha uno scambio tra le due mani allorché ancora stazionano nella posizione centrale già rammentata.

[divulgazione audiotestuale]

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO



[Fig. 9 – (a) Saverio Tesolato, *Kresty* (2021), bars 4-5, parte del pianoforte; (b) posizione delle mani a battuta 1; (c) posizione istantanea delle mani che eseguono il *cluster-glissando* a battuta 4 (fermo-immagine tratto da un video¹⁶ realizzato da Saverio Tesolato)]

Conseguenza di questa scelta è il fatto che le successive due battute vengono eseguite a rovescio (Fig. 9(c)), ovvero sia pur sempre allontanandosi dal centro, ma con le mani scambiate¹⁷; il tutto avviene, sia in termini musicali che geometrici, secondo un'idea simmetrica, con l'unica eccezione che, per evidenti ragioni tecniche, la figura di glissando termina a Sib⁴/Mi⁵ + Fa¹/Si¹ (ovviamente, a mani invertite), mentre, osservando il movimento delle braccia, si è in grado di vedere un'altra croce. In seguito a una re-inversione delle mani alla posizione di “doppio cluster” iniziale, la “piano-lemniscata” (vedi ancora Fig. 6) è così completata, riportando il pezzo in un nuovo indefinito Statico. Idealmente la composizione può così ristabilire una struttura circolare, o, per meglio dire, una forma ‘a lemniscata’ (vedi Figg. 4 e 5), capace di

¹⁶ AUTUNNA ET SA ROSE - OFFICIAL, *Kresty* (visione dell'esecuzione della parte di pianoforte - S. Tesolato), 2026, disponibile all'indirizzo: <https://youtu.be/aRD0YQ2Bp8k>

¹⁷ Come sopra specificato, l'uso dei guanti di lana agevola l'esecuzione di tali figure, comunque impegnative per l'esecutore: si rivela in tal senso fondamentale mantenere una fluidità regolare nel movimento, nel contempo garantendo una pressione accentuata sui tasti, in modo tale da non rischiare di fare svanire il livello sonoro in tali parti.

ripetersi ininterrottamente in un ciclo infinito. Tale idea è ribadita dalla struttura simmetrica duale (orizzontale/verticale) della composizione, forse ancora più emblematica nel pezzo che verrà analizzato in seguito.

2.3 *Kresty* (per violoncello, pianoforte ed elettronica): analisi della scelta e costruzione dei suoni elettronici

Per quanto riguarda l'elettronica, la scelta dei suoni utilizzati - decisamente *noisy* e perlopiù costituiti da sample di suoni acustici ed elettrici, piuttosto che da suoni sintetizzati - è stata operata con estrema cura al fine di evocare un'atmosfera fluida e aliena, reminescente di panorami sonori vagamente cacofonici e capaci di rapidi transizioni: il fine principale di tali scelte è stato di condurre l'ascoltatore a percorrere immaginificamente una traiettoria curvilinea, idealmente generata dalla variazione continua nel tempo delle figure di panning. In riferimento alla figura 7, le componenti elettroniche hanno origine da quattro tracce distinte, a loro volta suddivise in due gruppi in base al tipo di panning cui sono soggette; da notare che ogni traccia, corrispondente ad ogni rigo che introduce lo Statico - nel qual movimento il panning è chiaramente centrale - acquista di lì a breve un panning laterale definito (riferirsi a Fig. 10 per una visione ottimale).

Statico (DURATA: 20')

Adagio ♩ = 63

Electronics

I (treni sfumati contorcentisi)

[PAN] (gracchiare industriale controllato)

II (abrasioni rotative quasi-vitree)

[PAN] (risonanze tubulari distoniche) più contrastato e netto

7

[Fig. 10 – Saverio Tesolato, *Kresty* (2021), un ingrandimento dei righi dei suoni elettronici nel movimento introduttivo Statico (battuta 1 della partitura), compreso il passaggio transitante nell’Adagio]

Nella partitura si è utilizzata una nomenclatura vagamente bizzarra per i suoni utilizzati, i quali possiedono caratteristiche di fatto peculiari e di certo evocative, nell'intento di sottolinearne le inusuali caratteristiche timbriche: “Treni sfumati contorcentisi”, “Gracchiare industriale controllato”, “Abrasioni rotative quasi-vitree”, “Risonanze tubulari distoniche” (vedi Fig. 10).

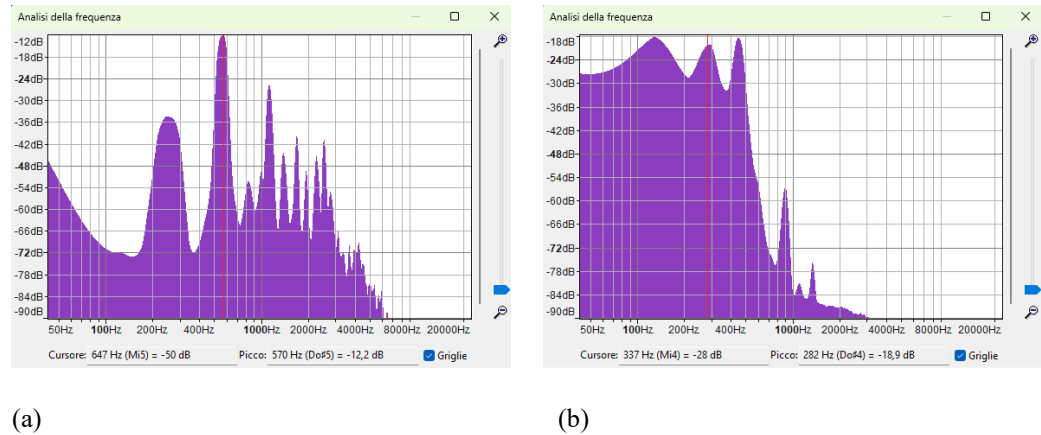
In realtà, i campioni generati sono stati utilizzati direttamente per le sezioni all'interno dell’Adagio: di seguito, pertanto, si andrà a presentare ciascuno dei suoni ottenuti dalle varie operazioni di campionamento, discutendone, all'occorrenza, le trasformazioni operate in tale fase.

In riferimento a figura 10, dall'alto verso il basso della partitura, il primo sample (denominato “Treni sfumati contorcentisi”, in ascolto tramite l’estratto n. 1) in realtà dipende dal secondo, essendo ottenuto da un ricampionamento filtrato di quest’ultimo. Il secondo sample impiegato (“Gracchiare industriale controllato”, estratto n. 2) è stato

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

ottenuto a partire da un suono di chitarra elettrica massicciamente effettato con l'impiego di distorsore combinato ad un overdrive. Il terzo campione ("Abrasioni rotative quasi-vitree", estratto n. 3) è l'unico suono prodotto da un sintetizzatore virtuale: per ottenere maggiore espressività si è ricorsi anche all'utilizzo della *modulation wheel*. Il quarto campione ("Risonanze tubulari distoniche") è stato ricavato a partire da un cosiddetto *multiphonic*¹⁸ (o "multifonico") di clarinetto - una tecnica estesa per clarinetto (analoga a quella ottenibile su altri strumenti a fiato), consistente nella produzione simultanea di due o più toni su un singolo strumento - in seguito processato tramite un *ring modulator* analogico. Nel caso specifico si ha a che fare con un "bicordo", dato che la combinazione delle note (reali) risulta Do³+Do^{#4} (la quale, trasposta per il clarinetto in Si bemolle, sarebbe Re³+Re^{#4}; in ascolto tramite l'estratto n. 4).

¹⁸ Si può ascoltare al numero 86 di un esauriente catalogo di tali suoni realizzato in: Gregory OAKES, *Clarinet Extended Techniques*, 2025, disponibile all'indirizzo: <https://www.gregoryoakes.com/multiphonics/>

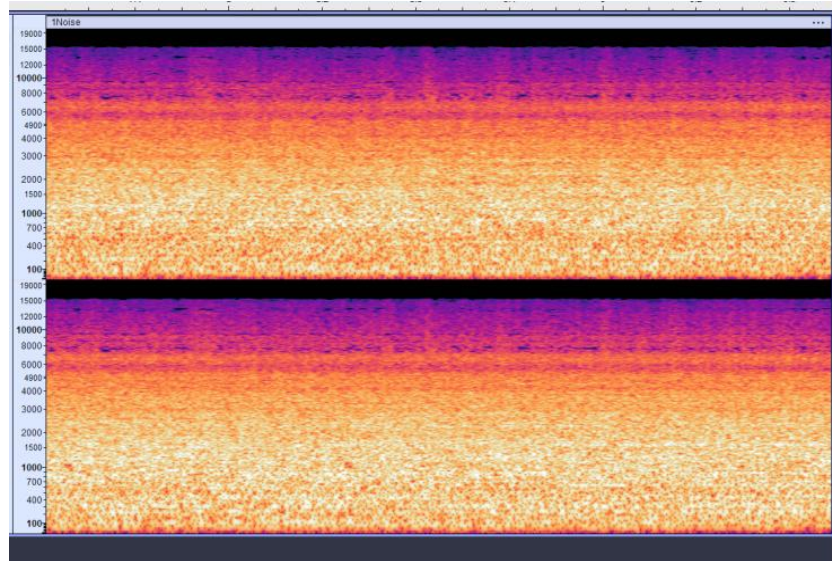


[Fig. 11 – Schemi delle analisi spettrali del campione di *multiphonic* di clarinetto (a) a confronto con il campione processato via ring modulator (b). In (a), oltre alla frequenza predominante corrispondente al Do#4, si evidenzia un picco secondario sui 262 Hz, corrispondente ad un Do3; seguono armoniche superiori rappresentate da picchi “sottili”. Lo spettro si restringe notevolmente in (b), nel quale ancora si nota un picco rilevante, un’ottava sotto (Do#3), affiancato da due picchi di frequenze ravvicinate, corrispondenti ad un Si1 e un La3, ma in un ambito di frequenze intermedie comunque presenti a livelli sonori molto prossimi ai picchi sopraevidenziati. Sono pressoché inudibili componenti di armoniche superiori]

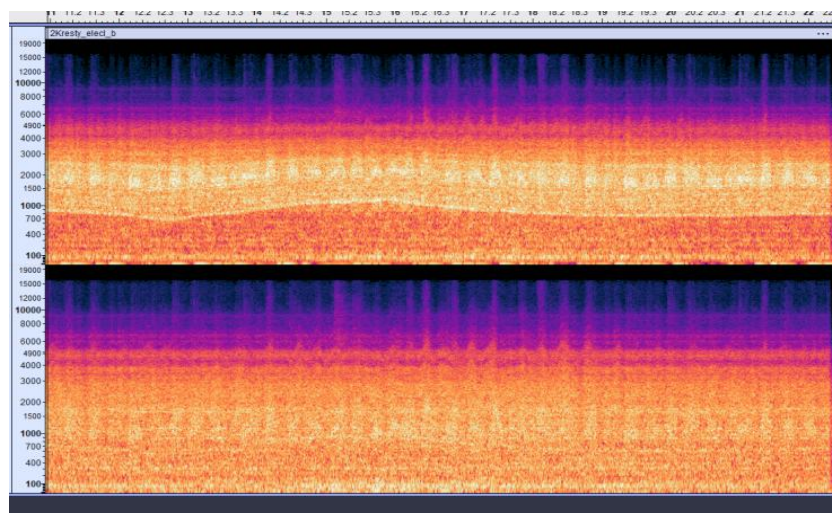
L'operazione di *sound processing* su tale suono lo rende più "compatto", nella misura in cui le sue frequenze (armoniche) appaiono "rimescolate" rispetto a quelle originarie (vedi Fig. 11(a)/(b)) - trasformandolo quasi in una sorta di "*pitch continuum*" capace di risuonare su apparenti livelli sovrapposti - e, nel contempo, in grado di amplificarne il livello globale (in ascolto tramite l'estratto n. 5), pur comprimendo i picchi di frequenze, rendendo cioè l'insieme più omogeneo.

La ragione di tale esito sonoro dipende chiaramente dalla modalità di impiego del ring modulator analogico, di tipo *single sideband*¹⁹, in grado di conferire al suono processato una cospicua varietà di armoniche, creando due bande laterali a distanza prestabilita dalla frequenza portante. I parametri sono: *Blend* (quantità di segnale processato in uscita, da *full dry* a *full wet*)/*Wave* (forma d'onda modulante di tipo *sine*, con possibilità di aggiunta di una seconda armonica con *knob* in senso antiorario, fino alla terza armonica in massimo senso orario, gradualmente regolabile) / *Filter* (seleziona la frequenza di *cutoff* per il passa-bassi, con attenuazioni per ottava fino a -36 dB) / *Fine* (modulazione fine - +/- 33% - dell'onda modulante) / *Coarse* (modulazione più ampia - da 0 Hz a 2390 Hz - dell'onda modulante). Per il processamento del campione multifonico si è optato per un *full wet* con *wave* poco superiore alla posizione di armonica singola, *low pass band* a 900 Hz, *fine* a 0% e *coarse* a 900 Hz. Di seguito gli estratti dei sample impiegati con i relativi spettrogrammi.

¹⁹ Enrico COSIMI, *Analog & Virtual Analog. Come funziona un sintetizzatore*, Edizioni Curci, Milano, 2018, pp. 36-37 e pp. 70-71.

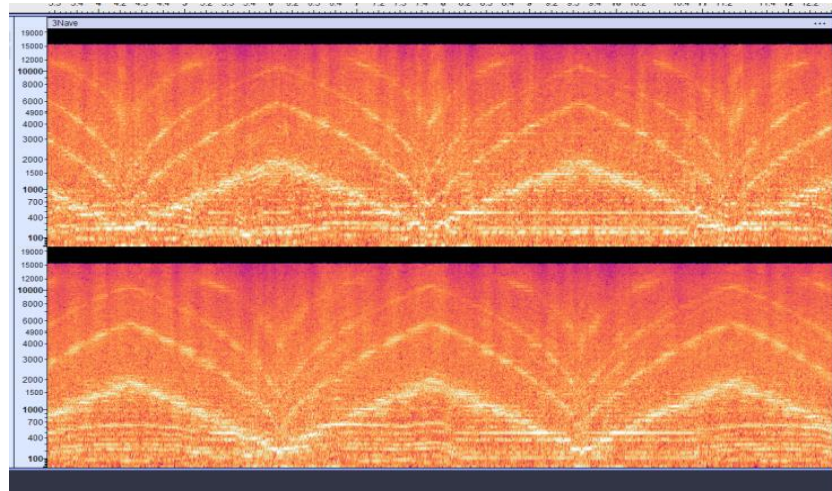


[Estratto n. 1 – Sample *noisy* (“Treni sfumati contorcentisi”). Da notare un caratteristico spettro assai “polveroso” sull’intera gamma di frequenze fino ai 7-8 kHz con lieve accentuazione sui medi]

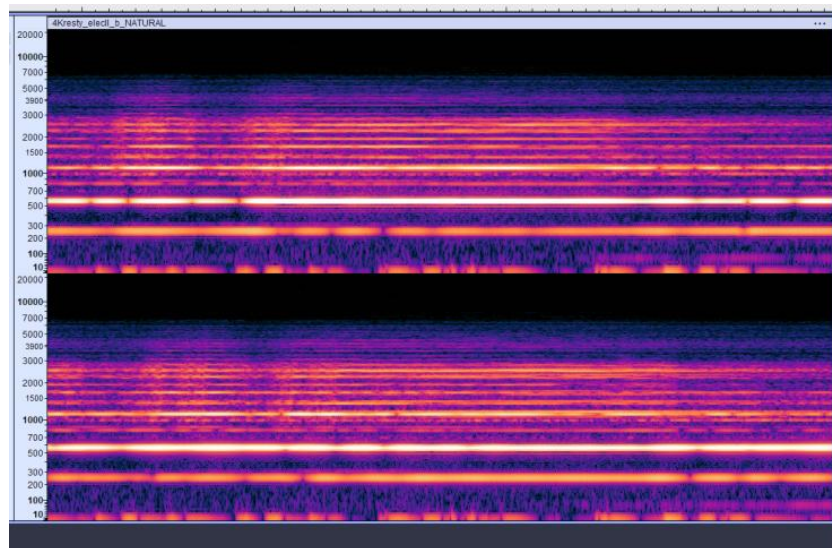


[Estratto n. 2 – Sample di chitarra distorta + overdrive (“Gracchiare industriale controllato”). Rispetto al precedente - che comunque ha generato - più compatto, ma dotato di una sorta di “scia” sui medio-alti tipica dei suoni distorti]

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

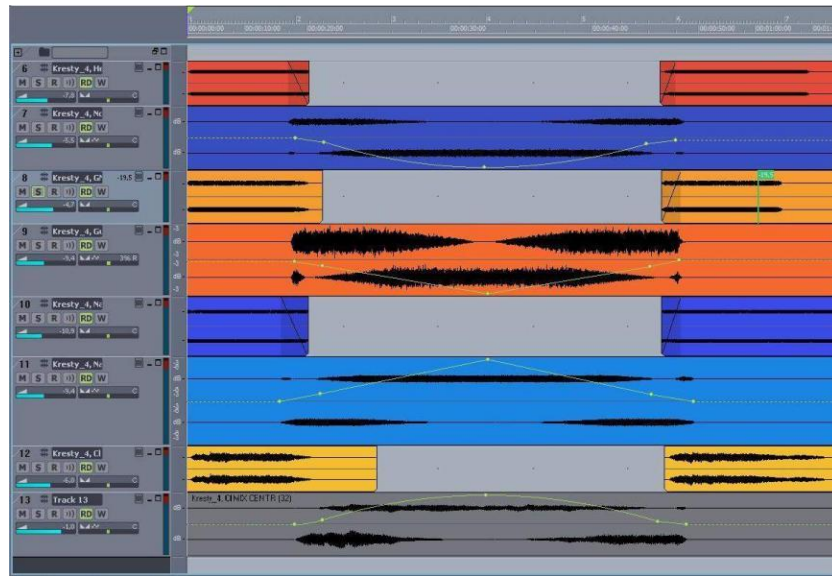


[Estratto n. 3 – Suono ricavato da sintetizzatore virtuale con alcuni interventi di *modulation wheel* (“Abrasioni rotative quasi-vitree”). Forma assai suggestiva da cui si evince l’origine sintetica: nonostante la forte componente noisy, è distinguibile una periodicità con sfasamento tra i due canali]



[Estratto n. 4 – Sample di un *multiphonic* di clarinetto (Do4+Do#5). Vedasi anche la figura 11]

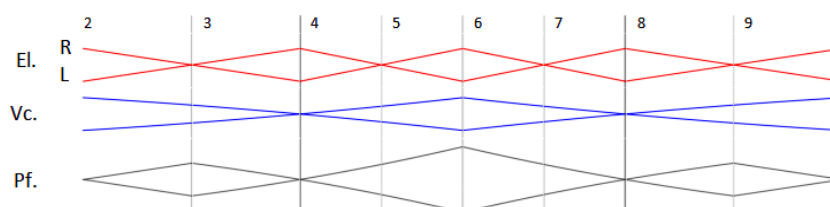
[divulgazione audiotestuale]



[Fig. 12 – Diagramma delle tracce elettroniche utilizzate in *Kresty*: la loro successione rispecchia quella rappresentata nella partitura. Ogni traccia è suddivisa in tre parti - i blocchi laterali dei due movimenti Statico, i quali occupano la medesima traccia, e, sottostanti, ciascun blocco centrale riferito all'Adagio. In tali segmenti principali, una simulazione del panning è qui illustrata (da R a L e successivamente di nuovo a R per il gruppo I; da L a R, quindi di nuovo a L per il gruppo II)]

Laddove per le parti centrali della composizione sono stati impiegati i suoni direttamente creati, per le parti laterali sono state ricampionati gli stessi suoni, con l'intento di ottenere timbri più statici: la tecnica utilizzata ha previsto di selezionare, dopo una prima parte di filtraggio, una porzione ridotta di ciascun sample generando infine un loop delle tracce ottenute tramite funzioni specifiche del software di campionamento (vedi Fig. 12: si osservino gli andamenti più regolari delle relative forme d'onda). L'esecutore, dopo avere riprodotto i due gruppi I e II di blocchi sonori (a panning centrale) di cui appena riferito, tramite un opportuno mixer, a battuta 2 - e, a ritroso, al termine di battuta 5 - li permuterà con i sample originari omologhi nelle battute centrali (2-5), dove invece agirà sul relativo panning, come già descritto, tramite i potenziometri dedicati.

2.4 *Third Paradise* (per violoncello, pianoforte ed elettronica): analisi della tecnica compositiva del brano. Osservazioni relative



[Fig. 13 – Schema della struttura di *Third Paradise* (stessi colori impiegati per *Kresty*).]

Adottando analoghi criteri a quelli formalizzati da Pistoletto per dare vita alla sua nuova curva a partire dalla trasmutazione della lemniscata di Bernoulli, si passa quindi ad un'analisi della composizione di *Third Paradise*, concentrandosi sull'integrazione di un nuovo segmento musicale all'interno del brano precedente, segmento che va a simboleggiare il globo centrale della curva (Fig. 13). La presente struttura rispecchia le dimensioni dei globi laterali, dove le due corrispondenti parti di pianoforte sono davvero identiche, e ora rappresentano le precedenti battute 4+5 di *Kresty* (precisamente, con una dovuta alterazione nella durata dei glissandi delle battute 2-3), garantendo in tal modo, ancor più che nel brano precedente, la simmetria della struttura musicale: cosa che di fatto, dopo il doppio cluster dello Statico, obbliga le mani ad essere immediatamente scambiate all'entrata dell'Adagio. L'ampiezza dei cluster di pianoforte che aprono la battuta 4 viene espansa fino a La2/Mi3 + Fa3/Do4 (Fig. 14). La sezione intermedia adotta qui una struttura simile alle battute 2+3 del precedente brano, pur con una variazione ritmica in 5/4, e al cui interno si collocano due movimenti di *cluster-glissando*, ciascuno di durata due battute (perciò in tutto occupanti quattro battute), fino a giungere in La-1/Mi0 + Fa6/Do7, in modo da ricoprire l'intera estensione della tastiera.

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

[Fig. 14 – Saverio Tesolato, *Third Paradise* (2025), battute 4-7, parti di violoncello e pianoforte]

Il violoncello replica la "forma a croce" presente in *Kresty*, pur dovendo necessariamente raddoppiarla, e integra all'interno della forma originaria le nuove battute 4-7: la cosa è ottenuta reiterando la medesima sequenza di bicordi, semplicemente adattandola alla nuova struttura ritmica in 5/4 presente nella sezione centrale, ossia, di fatto comprimendo la durata dei bicordi centrali in ogni battuta in semiminime, pur sempre conservando la struttura simmetrica già impiegata in *Kresty* (Fig. 14). Tale scelta necessariamente porta i due strumenti a convergere insieme nel centro preciso del brano, suonandovi cioè alla loro massima estensione: peraltro, nelle battute centrali 4-7 pianoforte e violoncello si inseguono a vicenda, in sostanza simultaneamente "aprendo" e "chiudendo" le loro figure sonore, generando di fatto un'armonia maggiormente "brillante", diversa da quella presente in *Kresty*. Vale la pena notare che queste quattro battute centrali debbono essere eseguite ad un tempo leggermente accelerato (67 bpm, rispetto ai 63 bpm del resto del brano), in modo tale da agevolare la performance del pianista nell'esecuzione dei *cluster-glissandi*. Si raccomanda anche in tale caso di mantenere una discreta pressione (vedi Fig. 14) sui tasti.

In merito all'elettronica, i suoni utilizzati sono gli stessi già analizzati per il precedente brano, naturalmente con ripetute manipolazioni del panning, come delineato in figura 13.

Lo schema di Fig. 13, insieme alla componente di partitura riguardante gli strumenti acustici mostrata in Fig.14, esemplifica bene quanto nel globo centrale si crei quell'armonia tanto teorizzata dallo stesso Pistoletto per il suo Terzo Paradiso. Purtuttavia, e in maniera naturale, conferma e rafforza il nesso filosofico esistente con *Kresty*, brano da cui l'intero studio ha avuto obbligatoriamente inizio: si rammenta, non per nulla, che la base ispiratrice cinematografica del film *Stalker* abbia condotto ad associare ad ogni strumento un personaggio. In una visione combinata, quindi, si può asserire che, essendo nel film lo Stalker figura di sintesi spirituale e portatrice di armonia tra le due discordi figure dello Scrittore e dello Scienziato, egli possa essere interpretato "trinamicamente" come "nuovo" essere, destinato al tentativo di ristabilire un'anelata concordia tra i due antitetici compari, in perenne conflitto all'interno del film. Da notare anche per questo brano (vedi Fig. 13), come basti al pianoforte (associato allo Stalker) un ciclo per completare un'intera curva.

Il ritorno conclusivo allo Statico, movimento concettualmente atemporale, porta a considerare alla stregua di *Kresty*, *Third Paradise* un "pezzo indefinito" fondato su una struttura sequenziale "a forma di croce" (in appendice disponibili partiture e spettrogrammi dei brani). Questa osservazione (vedi, a tal proposito, anche il tipo di sequenzialità mostrato in Fig. 5) suggerisce che grazie ad un ascolto ripetuto (in *loop*) si può decisamente consolidare la percezione della ciclicità interna dei brani - uscendo solo virtualmente, in realtà, da uno Statico e rientrandovi all'istante, soggetti ad una compressione temporale estrema²⁰ - e, di conseguenza, della loro struttura simmetrica, inclusi i loro punti nodali e, infine, dell'effetto dinamico generato dall'elettronica.

²⁰ In sostanza, come se la dilatazione del tempo (connessa alla "corona lunga") di cui sopra riferito (vedi inizio § 3.2. e Fig. 7) fosse in realtà un effetto ingannevole percepito in un sistema di riferimento altro rispetto all'azione sonora: come se la mente, condotta in un "sistema di ascolto" esterno, "distante" fosse costretta ad arrestarsi in un punto, senza di fatto averne piena coscienza. In altre parole, l'azione

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

Si teorizza inoltre che possa rivelarsi fondamentale, nell'ottica della percezione amplificata, la visione della *performance* esecutiva, sulla base di quanto già suggerito dalle Figg. 8 e 9 (vedi anche video in nota 16): soltanto, infatti, grazie alla compenetrazione tra suono e vista si realizza l'esperienza sensoriale totale, figlia dell'idea medesima di "arte totale" (pure "monumentale" secondo Kandinskij, il quale "osava" chiamare vari suoi dipinti *Kompositionen* e fare "suonare le curve" - non a caso "cromaticamente" assai ricche - disegnate sulle tele; di certo, come titola il suo più celebre saggio, trattasi di un'arte spirituale²¹). Tale esperienza visuale (con particolare riferimento a: movimento di allontanamento/riavvicinamento sincrono, e, di conseguenza, di incrocio delle mani sulla tastiera del pianoforte, ivi comprese le differenti velocità di esecuzione; movimento graduale di avvicinamento/allontanamento delle dita sulle corde del violoncello, incrocio delle dita rispetto alle due corde) è infatti in grado di offrire collegamenti concettuali diversamente meno tangibili. Risulta nel contempo chiaro come tale modalità esecutiva si associ ad un intrinseco approccio teatrale, necessariamente presente

sonora (durante le fasi degli Statico) avrebbe una connotazione "luminosa", tanto da fare percepire come immediata la durata di tali intervalli "statici" all'ascoltatore giunto in una sorta di *trance* relativistica. In termini psicoacustici, è come vivere un *flow*, in un senso del tempo alterato, sulla base di ciò che ci ricorda ad esempio BARENBOIM («Quando si suona, è possibile raggiungere uno stato di pace assoluta [...]; in un certo senso, suonando si è a diretto contatto con l'atemporalità. Se ho passato una serata a suonare uno dei libri del *Clavicembalo ben temperato* ho la sensazione che sia stata molto più lunga di quella reale» da Daniel BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 15), ma in senso inverso. Inoltre, tale scelta di "salto" temporale tra fase statica e fase di moto (dentro la curva), nell'economia dell'intera composizione, la avvicina al concetto di "forma a finestre" avente caratteristica di "discontinuità spazio-temporale": vedi Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, Casa Ricordi, Milano, 1998, pp. 97-99.

²¹ Vasilij KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 2005.

durante la fase performativa. A tal preciso riguardo, è evidentemente il caso di rammentare come la primaria ispirazione per la ricerca qui compiuta sia nata da un'opera cinematografica di Tarkovskij, questo *Stalker*, che, come molti altri film del regista russo, sono caratterizzati da una struttura narrativa teatrale; dal sopradescritto simbolismo della croce a quello dell'infinito il passo risulta (filosoficamente) breve se si considera il ruolo del protagonista del film, lo Stalker, appunto, vera guida spirituale, "Puro Folle" propugnatore dell'imperativo categorico del "credere"²². Infine, non per nulla proprio la spiritualità, forme geometriche a parte, è il tema-cardine che connette intimamente tra loro Tarkovskij e Pistoletto, entrambi, nella loro profonda essenza, credenti, eppur sempre legati ad un approccio sostanzialmente laico²³ nella loro produzione artistica.

²² Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *op. cit.*, pp. 86-87: «Se, come abbiamo visto, [...] lo Scrittore e lo Scienziato rappresentano la dimensione dello sforzo, cioè di un rapporto con se stessi, lo Stalker personifica quella della preghiera, cioè del rapporto con gli altri. Al rabbioso disincanto del primo contrappone il convinto abbandono alla fede [...] In questo senso, egli riassume [...] l'*idiota* dostoevskijano la cui "santità" risiede nella pervicacia ad essere fedele [...] Forse, più pretestuosamente, il *Reine Tor*, il Puro Folle, Parsifal wagneriano che [...] riesce quasi in trance a superare le prove più impervie [...]. Infine, sempre all'interno di una *weltanschauung* di altro segno, uno dei Giusti della tradizione ebraica, che volontariamente assume su di sé i mali del mondo».

²³ Si confrontino, per esempio, contributi quali quelli espressi in Tullio MASONI e Paolo VECCHI, *op. cit.*, p. 8 (i quali recuperano qui vari frammenti di scritti di Tarkovskij: «Per quanto riguarda Dio, la mia posizione non è molto differente da quella dei miei contemporanei che escludono lo sviluppo di un qualcosa nell'uomo capace di sentire Dio. [...] Mi piace di parlare dei problemi dell'assoluto [...], però mi è difficile parlare di Dio perché con me tace [...]. Penso che solo l'arte possa conoscere e definire l'assoluto... Il senso dell'attività umana non consiste forse nella creazione dell'opera d'arte [...]? Non è forse anche questa una prova che siamo stati creati a immagine e somiglianza di Dio, ossia atti alla creazione?»); Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, 2015, p. 43 («per l'autentica fede in Dio, o anche soltanto per il bisogno di questa fede, occorre

La speranza è che questo articolo possa fungere da riferimento per il fruitore formato, offrendogli il maggior numero possibile di spunti per una interpretazione del significato e delle strutture intrinseche di questi pezzi, riconoscendo i riferimenti ai profondi concetti artistici, filosofici e spirituali da cui traggono ispirazione e dei quali si propongono come simbolo comune.

Conclusioni

Questo lavoro mette in evidenza l'interconnessione presente tra musica, arte e matematica; in tale ottica, la musica - sulla scia dei principi concettuali fondanti dell'Arte Povera, visceralmente figli di una visione anticonsumistica della cultura - rivendica orgogliosamente il suo ruolo di formidabile medium nell'interpretazione delle complessità del mondo moderno. La sostenibilità di cui può farsi portavoce e vessillo esige per natura che essa si allontani da facili richiami verso squallide logiche di mercato, in altri termini necessita di vivere come simbiosi di azione e pensiero, non mai come prodotto: in tal senso, la lezione degli artisti 'poveristi' e di Michelangelo Pistoletto, il quale ne conserva la memoria storica, deve fungere da modello oltre che

possedere un particolare tipo di anima e una specifica attitudine puramente spirituale») e pp. 208-209 («Il mondo è scisso in due parti: il bene e il male, la spiritualità e il pragmatismo. [...] l'uomo ha costruito la società sul modello della materia morta [...]. Perciò non crede nello Spirito e rifiuta Dio»), a raffronto con Michelangelo PISTOLETTO e Antonio SPADARO, *Spiritualità*, Marsilio Editori, Venezia, 2025, pp. 144-145: «(SPADARO) Che cosa rappresenta Dio in questo contesto? (PISTOLETTO) Dio? La forza che rende possibile il caso. Non possiamo sapere cosa c'è oltre l'universo, ma possiamo immaginare che sia un vuoto carico di possibilità, proprio come l'universo stesso. È per questo che dico «Dio per caso», perché il concetto dell'infinitamente grande va in questo vuoto che agisce. [...] Se Dio è questa aspirazione, è formidabile. Se Dio non esistesse, a noi servirebbe, quindi c'è perché ci serve».

da monito a chi si professa ‘artista’ oggi. La musica, quella vera, rappresenta da sempre un linguaggio universale che, come Walter Pater con eloquenza e sagacia rimarcò in un celebre scritto su Giorgione («*All art constantly aspires towards the condition of music*»²⁴ - Tutte le arti aspirano continuamente alla condizione della musica), può raggiungere la perfetta identificazione di sostanza e forma, nel momento in cui esprime e comunica aneliti di elevata profondità spirituale.

Questa visione potrebbe anche ispirare ulteriori sviluppi del lavoro esposto in tale sede, esplorando percorsi anche potenzialmente assai diversificati. Certamente, il rapporto (che dovrebbe sussistere) tra musica e arte, in particolare in termini di comunicazione, merita alcune considerazioni di sicuro rilievo: è in qualche modo inaccettabile che le mostre d'arte contemporanea attirino solitamente un pubblico più ampio rispetto agli eventi di musica contemporanea (a meno che non siano organizzati da istituzioni “prestigiose”, rispondendo quindi a “mode” contestualmente ivi promosse). Esiste una diffusa avversione verso la nuova musica, spesso derivante dalla limitata cultura musicale del pubblico²⁵, il quale si mostra generalmente più aperto e

²⁴ Walter PATER, *The School of Giorgione* in *The Works of Walter Pater*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 130-154; disponibile all'indirizzo:

<https://doi.org/10.1017/CBO9781139062213.008>

²⁵ Daniel BARENBOIM, *op.cit.*, p. 45: «dalla musica si può apprendere un'incredibile quantità di cose per la vita, eppure il nostro sistema di istruzione trascura del tutto questo campo [...]. Persino nelle scuole di musica e nei conservatori l'istruzione [...] spesso risulta scollegata dal contenuto effettivo della musica [...]. La disponibilità di registrazioni [...] è inversamente proporzionale alla scarsità di conoscenza e comprensione della musica prevalente nella nostra società. L'attuale sistema della pubblica istruzione è responsabile del fatto che la maggioranza della popolazione può ascoltare qualsiasi pezzo musicale a piacimento, ma è incapace di concentrarsi pienamente. [...] la competenza uditiva necessaria per riconoscere le variazioni geometriche del soggetto di una fuga sono tutte qualità che accrescono la comprensione». E l'autore aggiunge, da un punto di vista personale, che la musica è sempre più considerata culturalmente “dissociata” dalle altre arti, relegata fondamentalmente ad un

meno pregiudiziale riguardo alle nuove tendenze nell'ambito dell'arte figurativa.

Appendice

- *Kresty*: spartito; spettrogramma
- *Third Paradise*: spartito; spettrogramma

Bibliografia

Anthony ASHTON, *Harmonograph: A Visual Guide to the Mathematics of Music*, Walker & Company, New York, 2003, pp. 14-19

AUTUNNA ET SA ROSE - OFFICIAL, *Kresty (visione dell'esecuzione della parte di pianoforte - S. Tesolato)*, 2026

disponibile all'indirizzo: <https://youtu.be/aRD0YQ2Bp8k>

Daniel BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano, 2010

Gerd BREITENBACH, *Vibrating Strings, Musical Intervals, and the Curves of Lissajous*, 2018, disponibile all'indirizzo:

<https://gerdbreitenbach.de/lissajous/lissajous.html>

Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera (Abridged Edition)*, Phaidon, New York, 2014, pp. 16-45

Germano CELANT, *Arte Povera: appunti per una guerriglia* in *Flash Art*, n. 5, [1967] 2020 disponibile all'indirizzo: <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>

ruolo di intrattenimento anche da parte di chi coltiva altre attività culturali, trascurando del tutto l'interdisciplinarietà di fatto esistente tra musica, arte, letteratura, teatro (e matematica...).

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

Enrico COSIMI, *Analog & Virtual Analog. Come funziona un sintetizzatore*, Edizioni Curci, Milano, 2018, pp. 36-37 e pp. 70-71

Maks FASMER, Boris Aleksandrovich LARIN, Oleg Nikolajevich TRUBACHOV (a cura di) *Etimologičesky slovar' russkogo jezika = Russisches etymologisches Wörterbuch*, Vol. 2, Progress, Mosca, 1986-1987

Robert FERRÉOL *Encyclopédie des formes mathématiques remarquables. 2D Curves/3D Curves, or "skew" curves (English version)*, 2017, disponibile all'indirizzo:

<https://mathcurve.com/courbes2d.gb/courbes2d.shtml>

<https://mathcurve.com/courbes3d.gb/courbes3d.shtml>

FONDAZIONE PISTOLETTO CITTADELLARTE ONLUS *Cittadellarte/Terzo Paradiso*, disponibile all'indirizzo: <https://cittadellarte.it> e <https://terzoparadiso.org/>, 2026

Nicholas GEORGESCU-ROEGEN, Jacques GRINEVALD, Ivo RENS (a cura di), *La décroissance. Entropie - Écologie - Économie*, Éditions Sang de la terre, Parigi [Prima edizione, 1979] 1995, pp. 127-136.

Vasilij KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 2005

Tullio MASONI, Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997

Gregory OAKES, *Clarinet Extended Techniques*, 2025, disponibile all'indirizzo: <https://www.gregoryoakes.com/multiphonics/>

Pier Paolo PASOLINI, *Sviluppo e progresso* (1973, non pubblicato dal «Corriere della Sera») in *Scritti corsari*, Garzanti Editore, Milano, 2022, disponibile all'indirizzo: <https://www.cittapasolini.com/post/pier-paolo-pasolini-sviluppo-e-progresso-un-testo-del-1973>

Walter PATER, *The School of Giorgione* in *The Works of Walter Pater*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 130-154; 2022, disponibile all'indirizzo: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139062213.008>

Michelangelo PISTOLETTO, *Il Terzo Paradiso*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

DALLA LEMNISCATA ALLA CURVA DEL TERZO PARADISO DI M. PISTOLETTO

Michelangelo PISTOLETTO, *La formula della creazione*, Cittadellarte Edizioni, Biella, 2022

Michelangelo PISTOLETTO, Antonio SPADARO, *Spiritualità*, Marsilio Editori, Venezia, 2025

Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, Casa Ricordi, Milano, 1998

Andrej TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze, 2015

Andrej TARKOVSKIJ, *Stalker*, URSS, 1979; *Stalker | FULL MOVIE | Directed by Andrey Tarkovsky*, MOSFILM, 2022, disponibile all'indirizzo:

<https://youtu.be/Q3hBLv-HLEc?si>.