

ERGO.:.SUMMAGAZINE

H U M A N I S M O & H U M A N I D A D

21 de Junio de 2013

Año III

Número 8

..

Solsticio
de Verano
2013



EN ESTE NÚMERO:

Editorial

Proporción y Belleza

Brenno Ambrosini - Pág. 2

The Making of the Magic Flute

Hyper-real and imaginary photo shoot

Marco Fazio - Pág. 3

Masonic symbols on images

Only a path

Claire Brewer - Pág. 7

Arquitectura divina

El número de Dios: φ

Josep Gonzalez - Pág. 8

Fibonacci en la Naturaleza

Una aproximación

Juan María Prieto - Pág. 15

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

Emilio Calandín - Pág. 17

Anita y la tercera columna

Planchas no escritas

Luis Algorri - Pág. 24

La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

Sandro Savagnone - Pág. 28

¡Que la Belleza lo adorne!

Búsqueda en la logia

Javier Otaola - Pág. 34

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo.:.SumMAGAZINE 8

Presentazione - Pág. 38

Angelo Zennaro - Pág. 39

Tanja Orloff - Pág. 40

Walter Faustini - Pág. 42

Claudio Ambrosini - Pág. 42

Arianna Grimoldi - Pág. 44

Dario Broch Ciaros - Pág. 45

Sara Schwarz - Pág. 46

Igor Cognolato - Pág. 47

Ergo.:.SumHUMOR

Fratel Pisquano

Sergio Sarri - Pág. 50



Editorial

Proporción y Belleza

© Brenno Ambrosini

Queridos amigos lectores,

para el segundo cumpleaños de esta publicación (el número "0" salió en Junio de 2011), os proponemos un número temático dedicado a proporción y belleza, vistas desde diversos ángulos.

Desde el primer número, hemos intentado fijar unas pautas no solamente de contenidos, mas también estéticas que pudiesen subrayar aún más el carácter humano y humanístico con el que nos hemos movido desde los comienzos de esta aventura. Arte - producción humana - y Filosofía - amor del saber -, a decir Ciencias - conocimientos y su aplicación a nivel externo e interno - nos permiten definirnos y realizarnos como "humanos".

Es el sincretismo humanístico, aquel que cada día más se va perdiendo en un mundo en el que la especialización se impone como *conditio sine qua non* para sobrevivir en una sociedad automatizada y sin alma, es el motor que empuja y da forma a este objeto/sujeto cual es este Newsletter. Da forma, marca su estilo, define medios y metas.

Su presentación aspira a ser elegante, pero al mismo tiempo moderna y sobria a su manera, eliminando los "mohos" de los preconceptos y "formas" pre-establecidas que enturbian conceptos; unos artículos propuestos por especialistas y otros de opinión, emoción y sensaciones; poesía y ensayos juntos a humor e imágenes que cuentan historias infinitas.

Por todo ello nos ha parecido un deber preparar un número dedicado a proporción y belleza: aquellas proporción y belleza que está presente, quizá infravalorada, siempre en nosotros, y que vemos reflejada en todo momento en la Naturaleza, hasta cuando lo primero que percibimos parece ser el Caos.

Aquellas proporción y belleza que tenemos escondidas dentro de nosotros.

Gracias por leernos y seguirnos.

Brenno Ambrosini



The Making of the Magic Flute

Hyper-real and imaginary photo shoot

© Marco Fazio

Very few people realise the amount of work and planning that goes in to a photo shoot for a fashion collection to be presented at an international event like the London Fashion Week. In this article, I wish to give you a sneaky snapshot of the schedule leading up to what he calls a "Hyper-real and Imaginary" photo shoot of the Spring/Summer 2013 collection by Italian designer, Carlotta Actis Barone.

The adventure began when event organiser Vanessa Horca (Pasha London, I Love Fashion) recognised that *mjfstudio* and Carlotta were a match made in heaven and arranged a meeting. Then, in March 2012, Marco Fazio, photographer, and Strawberry Love, art director, met Carlotta and indeed, there was chemistry in the coupling. The newly formed team threw themselves in to the organisation and planning of the perfect photoshoot.

Meticulous schedules and precise frameworks are the key to a successful shoot and the creative excellence that *mjfstudio* demands. Thorough organisation meant that not only did they raise the bar, but they were also able to enjoy the process knowing that every detail was taken care of.

This involved:

- creating a detailed Outline of Work including all the project phases,
- collaborating with Carlotta to complete the initial analysis and feasibility studies,
- making a mood and storyboard,
- researching the props and accessories required,
- scouting for the right location,

- carrying out test shoots for set studies and the models/actors

Each project stage, from inception to post-production and product delivery, has been successfully achieved and recorded. Meeting notes and debriefing documents have been produced. This data act as a checklist and guide for *mjfstudio* and an itinerary and script for Carlotta so that she could play an active part. The notes also serve as business documents and records for further evaluation.

Months of diligent and methodical research and preparation provided them with all of the detailed information and the best quality equipment ready to achieve the clinical and artistic excellence expected of them on the shoot day: Monday 23rd July 2012 08:00 AM , Sarastro Restaurant, London.

At long last the day arrived for the the look-book photo shoot of the new collection for the renowned Italian fashion designer Carlotta Actis Barone.

Theme and Storyboard

The initial client brief was very interesting and challenging at the same time. The Carlotta Actis Barone Spring/Summer 2013 collection is inspired by the famous opera, "The Magic Flute", composed by Mozart in 1791 to a German libretto by Emanuel Schikaneder. Carlotta has taken the main concept, the eternal fight between good and evil force. Eventually the good triumphs in a celebration of

The Making of the Magic Flute

Hyper-real and imaginary photo shoot

happiness, protection, sisterhood and love.

The opera was famous for a number of reasons, mostly because Mozart was constantly challenging the *status quo*. He was well known for breaking convention and combining unexpected and clashing elements, dovetailing them together to create a masterpiece. This opera was riddled with Masonic symbolism and the original cast was made up of common musicians performing rudimentary and comical sounds alongside some of the most sophisticated scores performed by extremely talented musicians of the day. Laced with controversy, it attracted huge crowds over a long period of time.

Carlotta's collection is based on the original opera's characters and costumes and then translated into her fashion design. The Queen of the Night, Sarastro, Papageno and Papagena became inspiration for Carlotta's pieces resulting in colours, shapes and materials that are an elaboration of ribbed-shape garments such as bird cages, feathers patterns and fluid marble drawings on light cotton and silk. Hidden in the garments are symbols of brotherhood and protection, the main principles of the freemasons, the secret affiliation to which Schikaneder and Mozart belonged and were lodge brothers.

With these stimulating concepts in mind, Strawberry Love scoured London and surrounds until she found the perfect location that was worthy of housing the shoot, a set that would be magically transformed into the backstage of a baroque theatre. And as if it had been staged by Mozart himself, there in the heart of theatreland she found the Sarastro Restaurant, named after one of the characters in The Magic Flute.

Not only was the restaurant itself perfect, but the manager Chris Horton, the owners and the staff were extremely amenable and let them us shoot on location whilst the restaurant was open to customers. This created the unique experience of a set within a set, with the restaurant's clients enjoying the photo shoot biz while stage photos were taken.

Shoot Day report

It is always exciting to work on location. The atmosphere is electric, people are buzzing and running to do their tasks, all skilled and motivated professionals who transform a stressful work day into a joyful event... I love teamwork!

Monday 23rd July 2012 has been the day where all our pre-production efforts become to a mean: to create a beautiful hyper-real and imaginary world where Carlotta's creations could have their deserved coronation!

With a great crew and three talented models (see full credits at the bottom) we were able to enact what we previously agreed in the executive brief, leaving some room for spontaneity and creativity on set as well. Everything was harmonised; the models, the choreography, the garment selection and the scene setting. This showed off Carlotta's collection and subtly revealed the secret props and poses and created the slightly sinister Freemason atmosphere coupled with the baroque ambiance.

Shoot Techniques and Post-production

In order to create a theatrical and imaginary feel to the fashion concept, we decided to shoot with a wide angled lens with the narrowest aperture possible.



The Making of the Magic Flute

Hyper-real and imaginary photo shoot

This technique resulted in two peculiar effects: Firstly, using an extremely wide angled lens (Nikon 14-24mm f/2.8) we achieved a controlled distortion, where objects and models' limbs that were closer to the camera appeared bigger and longer. As example, this created the illusion that the the Queen of the Day (Queen of the Night in the original libretto) appeared much bigger than her attendants.

Secondly, shooting with a narrow aperture increased the depth-of-field of the image, showing most of the scene in full focus. That meant that everything was so blended that it was easy to 'hide' the Freemason's symbolism in the canvass of 'sameness'.

This "full focus" technique has to be used with caution to avoid unwanted uniformity between main subject and surroundings. We had to ensure that the focal point of the image, the garments, was highlighted and drew in the eye of the viewer. After all, the whole point of the photo shoot was to showcase the beauty of the collection. Therefore the eye had to be guided using other photographic tools: in this project we used a pictorial lighting to isolate and focus the subject. Expert understanding and use of lighting temperature (hot / cold) and dark areas emphasised special features of this stunning collection and allowed them to stand out and be admired.

During post-production, a proprietary editing technique improved the contrast and colour balance, creating the mjfstudio signature picture-book-look and completing the project theme.

Collection presentation: catwalk show at London Fashion Week Spring-Summer 2013

Our involvement in this fashion collection didn't finish with delivering the images to our client. We have followed up with the editing of the printed look-book, realised the mannequin photos of the buyers' catalogue and the photo reportage at the collection showcase during the SS13 London Fashion Week.

We at mjfstudio are proud to have organised, managed and executed this job for Carlotta Actis Barone, with our company's mission at the very core of the project: to conduct every job with passion and commitment, daring to explore always new frontiers with constant client care, information and participation.

Credits & Acknowledgements

Upon Carlotta Actis Barone creative vision, The Magic Flute photo shoot has been ideated, written and managed by Marco Fazio, Strawberry Love and Carlotta herself.

And surely we couldn't achieve anything like this without a great team, cast and crew included.

The follows are all the people who have been involved in this project.

FASHION DESIGNER & CREATIVE DIRECTOR

Carlotta Actis Barone

info@carlottaactisbarone.com

PHOTOGRAPHY:

Marco Fazio

mjfstudio photographic bureau

marco.fazio@mjfstudiophoto.com



The Making of the Magic Flute

Hyper-real and imaginary photo shoot

ART DIRECTOR:

Strawberry Love
mjfstudio photographic bureau
strawberry_love@me.com

MODELS:

Isabella Lueen
Rosie Van Amerogen
From FIRST MODEL MANAGEMENT
www.firstmodelmanagement.co.uk
& kind courtesy of independent model
Martina Aiello
Marti.aiello@alice.it

MAKEUP ARTIST:

Kelly Mendiola
working with fellow Artists
Chamia Choudhury & Kerry White
www.kellymendiola.com

ASSISTANT PHOTOGRAPHER:

Alfredo Ezquerra Sanchez
alfred_es@hotmail.com

BEHIND-THE-SCENE PHOTOGRAPHY:

Veronica Sampieri
werosampi87@hotmail.it

BEHIND-THE-SCENE VIDEOGRAPHY:

Manuela Corti
manuelacorti@orange.fr

DESIGNER ASSISTANT:

Max Luo
maxluoparis@gmail.com

DESIGNER ASSISTANT:

Viviana Arena
wwanarena@gmail.com

DRESSER:

Petrica Ariton
patrik.ralf@facebook.com

SCULPTOR AND JEWELLERY DESIGNER:

Antonella Tanzini
www.antonellatanzini.it

PROFESSIONAL COSTUME MAKER:

Rachael Graham
www.rachaelgraham.co.uk

WIGS ARTIST:

Sasha Darvill
Arty Wigs Display
www.artywigsdisplay.com

FEATHER EMBROIDERIES:

Duccio Mazzanti
"Mazzanti piume"
Italian Flair since 1935
www.mazzantipiume.it

LOCATION:

kind curtesy of
SARASTRO RESTAURANT
126 Drury Lane
London WC2B 5SU
www.sarastro-restaurant.com

It's a pleasure to acknowledge all the precious minds and hands who have contributed with personal effort and passion to the creation of this collection and its showcase. A special thanks to Cameron Yorke for his support and assistance.

A very grateful thank you to Chris, Ayfer, Murad and all the staff at Sarastro, a great location and incredibly friendly people!

A personal thank you to Joe Moss at Sol Project for his professional assistance with sparkles and lighting.

And finally a very special acknowledgement to Claire Brewer to have taken me by hand into the symbolism and the etiquette of the Freemasonry with her keen expertise.

Ad maiora,

mjf





Masonic symbols on Images Only a path

© Claire Brewer

Pages 1, 17, 22, 38, 39, 43, 48 and 12: Angles of the bent legs and arms

Page 2: Three. Osiris - Egyptian god of the afterlife whilst not relevant, masonry has been in existence since the Egyptian civilisation, the pyramids being created by master stonemasons. One woman shielding the others, brotherly love and charity

Page 3: Compass shapes. Three women, WSB. Musical notes, music is an important part of Masonic ceremonies

Page 7: Three principle officers. Angles of the bent legs. Single 'all seeing' eye in the gold canopy above the women to the left.

Pages 8, 10 and 11: Compass shapes just above the stars. Three wardens

Page 13: Triangular shapes round the picture, and stars. Circles within the triangles in the picture. The circle denotes the mason's life, inside it is all goodness and truth, the mason cannot step outside the circle. Squares and right angles are how we live our life being on the level and square with our actions.

Page 13: The quest for Light is the constant aim form Masons. Angles of the arms, Star in the alcove. Compass

shapes. Triangular panels on orange dress

Page 15: Three wardens. Angles of legs and arms

Pages 24 and 26: Figure standing between two pillars: the three architectural pillars in Freemasonry. Triangular shapes to her left, compasses to her right. Gold represents the sun. Blue is the colour of the ribbon on the badge or apron we wear.

Pages 28, 29 and 31: Moon and star on the floor, in the circle. The three girls represent the three principle officers of the lodge: the Worshipful Master, the senior and junior wardens, they are depicted by three architectural pillars (ionic, doric, corinthian) which in turn represent wisdom, strength and beauty. The squares on the wall represent our actions (being square or honest with each other), triangles inside the squares. Fringe above this reminds me of the braids on the aprons of Grand Lodge officers - those of higher ranks.

Pages 34, 35 and 36: Star in the alcove. Triangular panelling on the purple dress

***"Love not revenge leads to happiness" :
Freemasonry is founded on the principles of
brotherly love, relief and truth.***



Arquitectura divina

El número de Dios: φ

© Josep González

*“A ti, cárcel feliz de la retina,
Aurea sección, celeste cuadratura,
Misteriosa fontana de mesura
Que el universo armónico origina”...*

A la Divina Proporción
Rafael Alberti.

“... hubo un tiempo en la llamada Edad Media en el que el ser humano se supo capaz de poder emular la grandeza de la Creación, y eso fue posible porque unos cuantos iluminados encontraron la armonía de la proporción gracias a una simple relación matemática a la que llamaron el número de Dios.”

El número de Dios
José Luis Corral



Fig. 1: Sección de la nave central. Catedral de Reims.
Trazado armónico “Ad pentagonum”

Arquitectura divina

El número de Dios: ϕ

En la historia de las Ideas, como en aquella del Arte, la búsqueda de la armonía y de los patrones geométricos que gobiernan lo Bello, ha sido y sigue siendo el “Leitmotiv” de gran parte de la especulación artística. Es una preocupación ontológica que arrastra al hombre a buscar y descubrir la compleja tesitura que construye y constituye el “Mundo”. Durante generaciones y desde que el vástago primigenio salió de las cavernas, el hombre ha contado, reunido y seriado consciente e inconscientemente los ritmos de la naturaleza. Y emulando a los Dioses, ha construido, a su imagen y semejanza, evocaciones del Logos. Ha edificando Arquitecturas que antes de ser de piedra han sido manifestación de ese pulso antiguo y saturnal que gobierna el orden universal de las cosas. De ahí que a través de los tiempos la humanidad haya descubierto herramientas físicas y metafísicas, como la matemática y el número. Y que mediante ellas desarrollase la poderosa aquiescencia divina de la Geometría, también llamada el lenguaje de Dios.

Porque, ¿Qué es lo divino sino Geometría? Y es a través de esta especulación sobre el orden invisible que genera la naturaleza, que la arquitectura de lo “bello” se materializa. “Lo Bello es esplendor de lo Verdadero” nos dice Platón, y asevera que la sustancia que genera todas las cosas nos habla con el lenguaje de la geometría, y podríamos inferir, la “Razón”. Porque es mediante la “proporción”, que es razón y analogía entre números que lo inteligible se nos manifiesta como una beldad moral trascendente: “...conferimos a las ciencias matemáticas el poder dialéctico de ascender de la caverna a la luz, de lo visible a lo inteligible, de los sentidos a la esencia por medio de la inteligencia. Por estas artes puede elevarse la mejor parte del alma a la contemplación del mejor de los seres: el Bien.”¹

De igual manera para Aristóteles, la belleza, que es manifestación de un bien moral y trascendente, consistía en magnitud (μέγεθος) y orden (τάξις). Y este orden, o “Táxis”, es el que rige la forma, que es apariencia de las cosas y en el que se encuentran las proporciones perfectas, mediante la justa medida, y la simetría, o mejor dicho, la analogía: “...Por su parte, las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la magnitud, que las ciencias matemáticas manifiestan en alto grado...”². Es decir, la Armonía, que es relación universal entre las partes y el Todo. Y como nos recuerda Platón: “...es imposible combinar dos cosas sin una tercera, hace falta una relación (Razón) entre ellas que las ensamble. La mejor ligazón para esta relación es el Todo”. Y la relación por antonomasia que nos habla del Todo es la “Sección Aurea” o “Divina Proporción”.

Una relación sublime a cuyo cociente se le dió precisamente el nombre de *Tomé*, es decir, *Sección*, (τομή) por lo que su primera letra fue la τ o Tau griega, que curiosamente utiliza un signo idéntico al ideograma egipcio reservado para el concepto cielo, o techo, figurado por un dintel soportado por una pilastra en forma de **T**. Así, a aquel número divino, numeralmente indesignable por ser irracional, que tenía la cara propiedad de armonizar las partes de las cosas entre sí y guardar la misma proporción entre estas y el *Todo*, se le reconoció básicamente por su descripción geométrica y por sus excelsas propiedades de crecimiento homotético e infinito.

Este número es el que a principios del s.XX el matemático Mark Barr³ rebautizará como Φ , ϕ , en honor de Fidias, el insigne autor de las esculturas del Partenón, y que la mayoría la conocemos por el nombre dado por el sabio franciscano, amigo de Leonardo Da Vinci, Luca Pacioli: “*la Divina Proporción*”⁴

Esta proporción cuenta con incontables epítetos y calificativos que la describen a lo largo de la historia como aquella proeza inefable fruto de la matemática y el simbolismo puro. Su fuerza reside en su inagotable voluntad de crecimiento, de generación auto-mórfica, exacta y pulcra a sí misma, capaz de evocar siempre proporciones repletas de belleza inmaterial e infinita.

Pero ¿qué es el número de oro? ¿Qué aporta a la belleza de las cosas, a su forma y crecimiento, y a la organización de su estructura interna?

Podríamos describirla como Euclides así: *división* en “*Extrema y Media Razón*” (Elementos, Libro VI def. 3^a): “*Se dice que una recta ha sido cortada en extrema y media razón cuando la recta [entera] es al segmento mayor como el segmento mayor es al segmento menor*” (Fig.2) Esta relación entre segmentos acontece de tal semejanza y versatilidad en su crecimiento que es capaz de crear la familia de los cinco cuerpos o “sólidos platónicos”, poliedros regulares construidos y analizados por Teeteto y con los cuales Platón estudió el origen y la estructura del universo.

Ellos combinaron la idea de Empedócles sobre la existencia de cuatro elementos básicos constitutivos de la materia con la teoría atómica de Demócrito. Y la clave fundamental con la que es posible reunirlos es mediante la *quinta esencia* que los Pitagóricos simbolizaban con la estrella de cinco puntas, figura poliédrica imposible de trazar si se desconoce la división de “Oro”. Y es precisamente esta estrella pentáfica el signo que utilizaba la fraternidad pitagórica para reconocerse, trazándola según el modo del maestro, de tal manera que la violación del sumo secreto, la llave de oro, suponía la condena a muerte del delator.

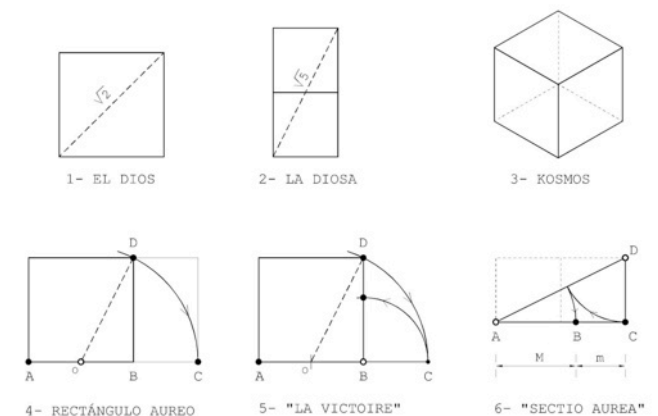


Fig. 2: La generación del Número de Oro
Podemos observar como mediante el cuadrado se genera la forma y la armonía de todas las derivaciones matemáticas que se encuentran inmersas en esta figura, símbolo de la materia

Arquitectura divina

El número de Dios: ϕ

Los cinco elementos pre-socráticos de la creación: tierra, agua, aire, fuego y el éter o universo, estaban representados por los cinco sólidos platónicos. Cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro y dodecaedro, y sus equivalentes pitagóricos Gaia, Heile, Aer, Hudor e Hierón (Hile), se generaban geoméricamente por inclusión y tangencia consecutiva de cada uno de ellos en el siguiente, apareciendo la “*Extrema y Media Razón*” como clave de esta transformada espacial continua entre dichos poliedros regulares.

Esta llave secreta, se heredará en todos los grupos iniciáticos derivados del pitagorismo y del orfismo, siendo mantenida en secreto (Fig.3) de adepto en adepto, o como diría R.Ambelain⁵, de epopte en epopte, llegando en los albores del renacimiento a ser desvelada. Su fórmula geométrica era recordada como “*figure de la Victoire*” por Philippe Eléphant, sabio de Tolouse del s.XIV que escribió sobre los *Elementa* de Euclides. La Victoria, uno de los nombres clave con el que la masonería operativa y el compagnonnage ocultaban el trazado generador de la proporción divina.

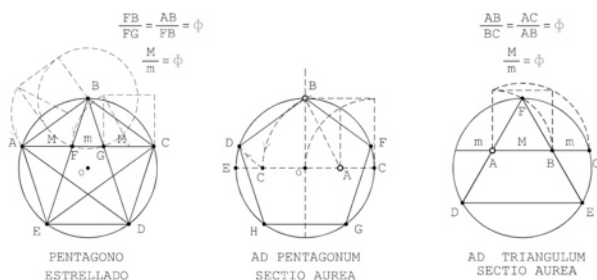


Fig. 3: Generación del Pentágono mediante la Sección Aurea.

En los tres esquemas se muestran sistemas geoméricos de según la extrema y media razón. El sistema “Ad Triangulum” pertenece especialmente al gremio de canteros medievales y denota la simplicidad y belleza con que los masones géométras del s.XII y ss. trazaban esta divina proporción.

A la fractura de las corporaciones gremiales del Medievo, con el advenimiento del Renacimiento y a la consiguiente disolución progresiva de Logias, Cayenas y Bahütte, le siguió la diáspora de maestros y compañeros capaces en el arte de la geometría y la construcción. Estos se expandieron haciendo públicas sus habilidades y conocimientos profesionales, entrando de lleno en el imponente acervo constructor y artístico de la “*edad del humanismo*”⁶.

Maestros de tradición como M.Roritzer publican sus conocimientos sobre geometría y construcción haciendo caso omiso de sus Landmarks, ya en pleno s.XV, y rompiendo por tanto el secreto Logial. Su “*Geometria Deutsch*” de 1488 contiene la descripción del sistema proporcional empleado para calcular y dibujar pináculos góticos. Este sistema que utiliza la generación del “*Ad Quadratum*”, es decir del cuadrado y las variantes proporcionales por el generadas, corresponde a la experiencia de su actividad constructiva en Ulm, Ingolstadt, Regensburg y Eichstätt. De igual manera H.Schumuttermayer, Lorenz Lacher y otros hacen lo mismo provocando que las bahütes alemanas pierden progresivamente su característica hermética y el control artesanal y productivo de la construcción pública y religiosa.

Pero este nuevo humanismo, extensión de aquel que produjo las extraordinarias catedrales, recoge la herencia



Arquitectura divina

El número de Dios: ϕ

clásica y a través de las principales ciudades-estado de la península itálica, crea centros propagadores del conocimiento y la filosofía clásicas. Las Academias como la de Ficino, en la que comparten conocimiento y obra, Piero della Francesca, Boticelli, Brunelleschi León B. Alberti, y Leonardo entre otros, emulan a aquella en la que Platón dejó su divisa: “No entres si no eres Geómetra”. Y es de esa fusión crística entre Cábala y Hermetismo, que surge la revolución del mundo de las ideas, liderando ese neoplatonismo, mestizaje de nuevos mundos que allana los caminos del alma para liberar ese nuevo conocimiento universal.

En esta mescolanza Luca Pacioli escribe su “*De Divina Proportione*” y ayudado por Leonardo da Vinci incluye en su tratado las figuras polidricas, vacuas y llenas que este le dibuja, mostrando el amplísimo elenco de cualidades únicas que hacen del número de oro un recurso divino. Describe su naturaleza siguiendo a Euclides y seguramente al mismísimo Leonardo, el cual le dibuja el conocido “*Hombre de Vitruvio*” (Fig.4) o también llamado en los círculos herméticos, “*L’Huomo di Trezzo*”, es decir, trazado. En él se resumen las proporciones antropomórficas del ser humano según la descripción clásica que el arquitecto romano Vitruvio nos legó:

“El ombligo es el punto central natural del cuerpo humano. En efecto, si se coloca un hombre boca arriba, con sus manos y sus pies estirados, situando el centro del compás en su ombligo y trazando una circunferencia, esta tocaría la punta de ambas manos y los dedos de los pies. La figura circular trazada sobre el cuerpo humano nos posibilita el lograr también un cuadrado: si se mide desde la planta de los pies hasta la coronilla, la medida resultante será la misma que se da entre las puntas de los dedos con los brazos extendidos; exactamente su anchura mide lo mismo que su altura, como los cuadrados que trazamos con la escuadra. Por tanto, si la naturaleza ha formado el cuerpo humano de modo que sus miembros guardan una exacta proporción respecto a todo el cuerpo, los antiguos fijaron también esta relación en la realización completa de sus obras, donde cada una de sus partes guarda una exacta y puntual proporción respecto a la forma total de su obra.”⁷

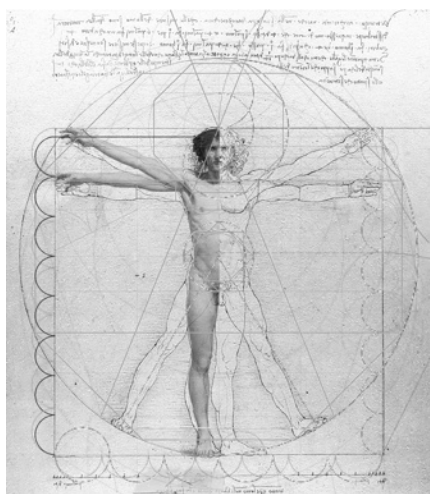


Fig. 4: “L’Huomo di Vitruvio” y la Sección Aurea.



Leonardo, al igual que sus coetáneos que investiga y aporta una nueva visión al texto de Vitruvio, del cual no nos ha llegado dibujo o esquema gráfico alguno. Une el círculo con el cuadrado, pero a diferencia de Alberti y otros, no lo centra en el sexo del hombre, como el cuadrado, si no que lo desplaza hacia el ombligo, justamente allí en donde se cumple la proporción más celebrada. Y con una relación $5/3$ (1,66666...), es decir, la aproximación al uso del número de oro (1,618033...) rescata una dicotomía conocida desde la antigüedad y es “la cuadratura del círculo”, esto es, la rectificación de lo celeste, círculo, en lo terreno, cuadrado. Para ello intenta interpolar toda la matemática por el conocida y siguiendo al Arquitecto romano, traza uno de los dibujos más celebrados por la historia del arte. Pero su uso le viene de de los arquitectos que pertenecen al antiguo voto de silencio. Utiliza el mismo

Arquitectura divina

El número de Dios: φ

Canon invisible que gobierna el esplendor de lo bello, y que contiene esa *Divina Luminitas* del pentalfa. Y estudia uno de los sistemas visuales y estéticos más importante de la antigüedad, el de la *Proporción*, que los griegos llamaban analogía (*αναλογία*), concepto que como bien expresan las raíces de la palabra, significan *relación* y *logos*. Esto es, la Razón, primera y última, que diría Kant, el Pater-Cronos, o Saturno epicíclico, que es en definitiva la Epísteme (*ἐπιστήμη*) del Logos.

Sin adentrarnos en las raíces antediluvianas del número y la proporción, el Logos se manifiesta como una *relatio*, entre lo invisible y lo visible. Es decir, una relación entre los mundos, en todos sus sentidos y dimensiones. Esta puerta que une lo celeste con lo material, lo sacro con lo profano, se reduce a un número irracional que tanto los egipcios como los griegos conocían, no por su guarismo aritmético sino por su geometría y por el hilemorfismo (del griego Hile [ἴλη], *matèria* y *morphos* [μορφή] *forma*) que provoca esa capacidad armónica entre lo carnal y lo espiritual, entre la materia y la forma, concepto aristotélico que la escolástica de la edad media restringió al rango de *orden y figura*. El lenguaje de esta relación es la matemática, que parafraseando a Platón es Geometría, es decir, *lenguaje de Dios*.

Sin embargo, es la arquitectura del Medievo quien guarda encriptado en su “Arte Real” los aforismos geométricos y místicos del Número de Oro, al cual me atrevería a calificarlo de órfico, y en cuyo hermetismo se encuentran los principios básicos de la creación. Pues toda obra sacra, antes de ser edificada, ha sido pensamiento edilicio, forjado por un espíritu cuya entidad impregna todos los recursos constructivos y figurativos que la harán posible. Este espíritu fundamenta no solo lo construido y ordenado



Fig. 5: Catedral de Chartres, Francia.
Sección trazada “Ad Pentagono”



materialmente, si no que fecunda el *Alma*, que es dadora de vida, siendo capaz de generar tanto la *Casa de Dios* como la de los hombres y construyendo sobre la faz terrestre tanto para vivos como para muertos. Y lejos de toda definición moderna, esquiva de aquellos atributos que quieren que la arquitectura sea funcional y a un tiempo bella, o que la sitúan a medio camino entre lo semiótico y lo simbólico para acabar convirtiéndola en ese guiño absurdo y peripatético de la “máquina para vivir” o para “habitar”, ella, la arquitectura solo existe si es emanación y materialización del Verbo creador.

Y su hierofante, el arquitecto, es, o mejor dicho, fue médium y rdomante, heredero de aquel sacerdocio que sabía comprender las fuerzas de la naturaleza, obrando según sus leyes, sin deshonrar el orden de la diosa Madre, la Naturaleza y canalizando las inmensas y poliorcéticas fuerzas que fraguan la materia prima en su atañor. Porque construir es un acto taumatúrgico y significa “crear juntos”, es decir, “unir” los mundos. Por ello es, antes que una ciencia de la materia, una presciencia de lo inmaterial.

Precisamente lo inmaterial, la fecunda de ese aurea radiante que impele por doquiera que nos encontremos con sus obras. Véanse por ejemplo, las catedrales, las primeras concebidas con el estilo cruzado, dual y angélico del gótico. Gótico y por antonomasia Goético, pues es el espíritu quien empuja a la materia a replegarse abriéndose a la Luz y elevando sus atalayas hacia los cielos. También aquí y

Arquitectura divina

El número de Dios: φ

especialmente en la concepción de la traza inicial del edificio, el número de Oro llega a bordar las partes maestras que son estructura simbólica del acto de fundación (Fig. 1-5-6). Saint Denis, Chartres, Notre Dame de París, Reims o Amiens, Catedrales de la victoria sobre el caos de la dualidad, substituyen la palabra y la topología clásicas por la Geometría que es Luz omnisciente. Y sus maestros, masones operativos desconocidos, sumidos en aquel espíritu de la escolástica en que el Trivium y el Quatrivium organizaban no solo el culto si no la mirada de los excelentes *vitreaux*, esos lienzos diamantinos, preñados del Color y la Luz de la redención, que parecen recordarnos aquellas palabras de Aristóteles:

“lo que importa es la obra y no los artifices”

NOTAS

- 1 Platón, *La República*.
- 2 Aristóteles, *Metafísica*.
- 3 Sir Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life*, 1914.
- 4 Fray Luca Bartolomeo de Pacioli, “*De Divina Proportione*”, 1496.
- 5 Richard Ambelain. “*Dans l’Ombre des Catèdrales*” “*La Alquimia Espiritual: La Vida Interior*”
- 6 Geoffrey Scott, “*The Architecture of Humanism*” 1914 Rodolf Wittkower “*La arquitectura en la edad del Humanismo*”. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1968. 1º edición: The Warbug Institute , Londres.
- 7 Vitruvio Op.cit. Libro Tercero-Capítulo I.

“... Y Virgilio asegura que esto mismo ocurre en la naturaleza, diciendo: ‘Mira, disiparé totalmente la nube que ahora, enturbiando tus ojos, embota tu mirada mortal y te rodea de una húmeda oscuridad’.”

Commentarii in somnium Scipionis
Macrobio

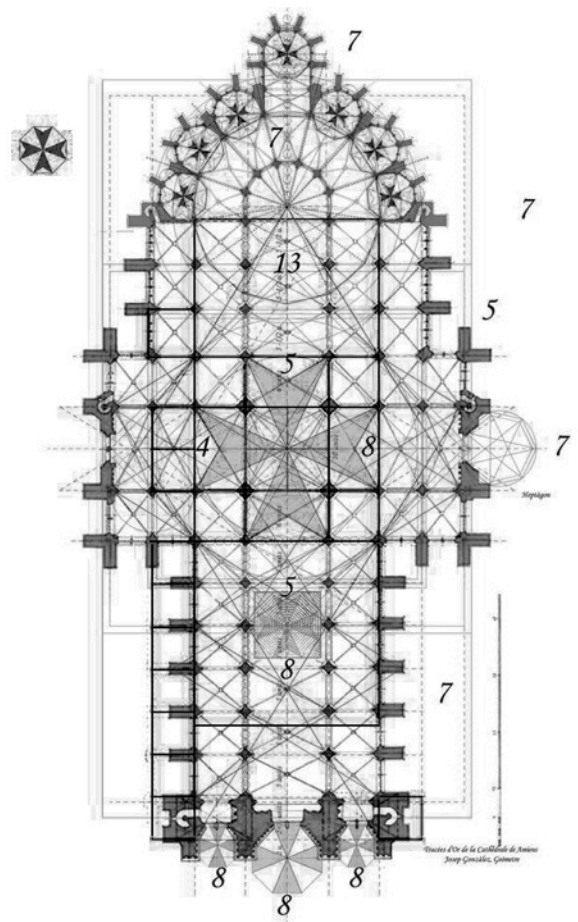


Fig. 6 Catedral de Amiens, Francia.



Arquitectura divina

El número de Dios: φ

Josep Gonzàlez

Nacido en Terrassa el 19 de diciembre de 1958. Es Arquitecto por la ETSAV, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. Años 1978-1984. Ejercicio de la profesión con Taller propio de Arquitectura de 1997 a 2013, en los doce últimos años ha colaborado con diferentes equipos e ingenierías. Destacan en especial los proyectos sobre arquitectura modular y de equipamientos y en proyectos para viviendas privadas y de protección pública realizados en Rumania, Brasil, Irak y Chile.

Arquitecto Municipal de Ullastrell hasta 2002, miembro de la Asociación de Arquitectos Municipales al servicio de las Administraciones Públicas, AASAP, representante del Vallès Occidental, Barcelona. Miembro del C.O.A.C. (Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya) como Vocal de la Delegación del Vallès (Terrassa).

Asesor y Colaborador en materia de Arquitectura y Urbanismo de las siguientes empresas: 2004-2008 Estel Invest, S.R.L. (Rumania). 2009-2011 TBI, Taïet Brasil Inversiones (Brasil). Asesoría para el proyecto y construcción de viviendas modulares, a Sao Paulo, Rio de Janeiro, Londrina y Maringá. 2010-2011 IDC, Internacional Development Construction, Erbil-Kurdistan. Colaboración como proyectista en el diseño del Proyecto-Concurso de 200 Escuelas en el Kurdistan Irakí, con la ingeniería INGENIA, S.L. Ganadores del concurso. 2010-2012. Colaboración como manager consulting y proyectista con la empresa COSEMA Grup, S.L. dedicada a la creación y construcción de Espacios comerciales y de Interiorismo. Locales de Mango, Benetton, Avans Medical. Tiene el Taller de Arquitectura ARCHITECKTUR en Ullastrell, Barcelona y se dedica casi exclusivamente en los últimos siete años a la investigación y divulgación de la geometría y el simbolismo en las arquitecturas sagradas. Dibujante, pintor y escritor, su capacidad artística y creativa le lleva a representar e iluminar los planos trazados de edificios y lugares así como desvelar la estructura invisible en todo tipo de representaciones hasta evidenciar el oculto sistema de percepción simbólica de la forma.

Con conocimientos universalistas, se inició en la Gran Logia Ibérica Unida, en el Rito de York, en la Respetable Logia Simbólica LLIBERTAT núm 2, en el Oriente del

Vallès, bajo la Veneratura del Muy Respetable Hermano Josep Corominas i Busqueta, Gran Maestro de la G.L.I.U.

En la formación universitaria se especializó Arquitectura Antigua y los sistemas geométricos de proporción y control estético de la Forma, dando conferencias sobre Proporción y Composición Arquitectónica en la ETSAV, (Escola Tècnica d'Arquitectura del Vallès). -*El Traçat Gòtic: "de Poblet a Santa Maria del Mar"* ETSAV- Febrer 1983. Durante más de treinta años ha alternado el oficio de la Arquitectura con la vertiente de investigación, realizando estudios sobre numerosas construcciones de la antigüedad, en especial griega, romana y tardo medieval. Su principal labor de investigación se centra en la búsqueda de un sistema universal de composición geométrica en el trazado y creación de la forma simbólica tanto en edificios como en lugares sagrados de la antigüedad. En los cinco últimos años esta búsqueda se centra en la arquitectura religiosa cristiana y musulmana y en especial en el arte de transición del primer Gótico. Actualmente está preparando una publicación sobre este tema, realizando conferencias divulgativas sobre este aspecto fundamental de la Arquitectura religiosa occidental producida en los s.XI,XII y XIII (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, "*El traçat Gòtic: De Poblet a Sta. Maria el Mar*"). -Ateneu Terrassenc, "*Poblet i el Secret dels Constructors*". -Biblioteca Pública Arús, y la Gran Logia Ibérica Unida, Barcelona. *Geometria i Simbòl a l'Arquitectura Gòtica: El Traçat Interior*"-I- Gran Orient de Catalunya, Barcelona, "*Geometria i Simbòl a l'Arquitectura Gòtica: El Traçat Interior*"-II- -Col·legi d'Arquitectes, Llotja Canigó, Girona. "*Geometria i Simbòl a l'Arquitectura Gòtica: El Traçat Interior*"-III--DAMA, Casal de Cultura, Matadepera, "*Poblet i el Secret dels Constructors*"-AULA, de la Gent Gran, Auditori municipal, Sabadell. "*Poblet i el Secret dels Constructors*"-AULA, de la Gent Gran, Auditori de UNNIM, Sabadell. "*Geometria i Simbòl a l'Arquitectura Gòtica: Poblet i el Secret dels Constructors*". "*Albert Dürer, o el Guardià d' Atjos*" ATENEU TERRASSENÇ, Terrassa. "*L'Art Secret dels Constructors de Catedrals*" - BIBLIOTECA TECLA-SALA, Hospitalet. - Próximas publicaciones: "La Geometría de Dios, los Alquimistas de la Piedra" (Ed.Atanor); "Alberto Durero y el Guardián de Ajos" (Ed:Atanor).

JOSEP
GONZÀLEZ





Fibonacci en la Naturaleza

Una aproximación

© Juan María Prieto

Parece ser que lo que el humano encuentra intrínsecamente bello, incluso antes de tomar conciencia del comportamiento de las cosas, significa para la naturaleza “selección natural”.

Patrones que, efectivamente, se mueven siguiendo preceptos evolutivos y no un concepto de belleza *a priori*, si bien la relación que existe entre la percepción placentera de la belleza y la evolución no es la misma que la que se encuentra, de manera más terrenal, entre el placer del acto sexual y la perpetuación de la especie (cabe discutir, sin embargo, si la percepción de la belleza, lo que supone la asimilación subconsciente de patrones estéticos, se cuenta entre los placeres racionales o entre los sensoriales).

Uno de los ejemplos más conocidos de qué puede suponer que la apreciación humana de la belleza y la lógica evolutiva vayan paralelas es el de la serie de Fibonacci.

Esta serie ($F_n = 0$ cuando $n = 1$; $F_n = 1$ cuando $n = 2$; $F_n = F_{(n-1)} + F_{(n-2)}$ para todo n mayor que 2), comenzó a intuirse mucho antes de que tomara el nombre de Leonardo de Pisa; Pingala, en su tratado de métrica escrito en sánscrito, siguiendo pulsos vocales naturales, distribuía las sílabas de manera que siguieran esta sucesión.

También Euclides, sin llegar a hacer manifiesta la serie, dio con la proporción que es intrínseca a ésta: dado un segmento AB, se puede colocar un punto C que divida el segmento en uno grande y uno pequeño, tal que AB sea al segmento grande (AC) lo mismo que el grande al pequeño (CB) ($AC/AB = AB/CB$).

Esta relación de proporcionalidad es aquella a la que se aproxima la división de dos términos consecutivos de la serie, y más se aproximan cuanto más altas son las posiciones (n) que ocupan en ésta.

Volviendo al símil entre belleza y evolución programada, Fibonacci se presenta en el arte como un patrón estético y a su vez, en el mundo, como método riguroso que garantiza la supervivencia de ciertas especies o que regula algunos comportamientos.

Si pensamos en estructuras geométricas básicas es fácil suponer cómo deberíamos dividir el espacio para un aprovechamiento máximo de éste pero ¿cómo, sin embargo, podemos distribuir en espiral el número de hojas alrededor de un tallo? Más aún, ¿en qué se transforma el concepto de aprovechamiento del espacio es un caso así? La serie de

Fibonacci en la naturaleza

Una aproximación

Fibonacci, aquí, es una solución brillante, casi como si estuviese premeditada: secuencias basadas en Fibonacci permiten que las hojas que están en la parte baja puedan acceder a la luz solar sin ser obstruidas por otras que están más arriba, de manera que ninguna crezca en la vertical de otra.

Sobre esto apunta el Doctor Ron Knott: *“¿Por qué encontramos el número Phi tantas veces, al estudiar el crecimiento de los vegetales? La respuesta está en los empaques: encontrar la mejor manera de ordenar los objetos para minimizar espacio perdido”*

Quizá el caso más famoso (dícese que esto lo observó el propio Fibonacci), es el de la cría de conejos. Los conejos se aparean de manera que cada mes hay un número de parejas de conejos coincidente con un término de la serie en cuestión. De manera más clara: una pareja de conejos tarda un mes en crecer lo suficiente como para aparearse y engendrar otra pareja de conejos. En un primer momento ($n = 1$), tenemos únicamente la pareja de conejos de estudio ($F_n = 1$), durante el primer mes ($n = 2$), esa pareja ha crecido ($F_n = 1$). El segundo mes ($n = 3$), la primera pareja engendra una segunda pareja ($F_n = 2$), durante el tercer mes ($n = 4$) la segunda pareja crece y la primera, puesto que se aparean por ciclos de un mes, vuelve a engendrar otra pareja ($F_n = 3$). Esto continúa así de manera que el cuarto mes ($n = 5$), el número de parejas es cinco ($F_n = 5$) etc.

Un caso extremadamente bello en el que la sucesión se observa de manera definitoria es en el análisis del árbol genealógico de las abejas. Las abejas macho nacen de un huevo no fecundado (esto es, solo tienen una madre) mientras que las abejas hembra nacen de un huevo fecundado (esto es, tienen un padre y una madre). Así pues,

la primera generación está compuesta por un solo macho. Esta abeja macho tiene una madre, y ésta a su vez, un padre y una madre. He aquí los primeros términos de la sucesión ($F(1) = 1$; $F(2) = 2$). Ahora, por definición: consideramos cualquier abeja de cualquier salto generacional (se toma un n cualquiera) de la familia de las abejas. Se dan dos casos, que la abeja en cuestión sea macho, en cuyo caso en la generación $n + 1$ tendremos un antepasado suyo y en la generación $n + 2$ dos antepasados; o bien que la abeja escogida sea hembra, y en tal caso tenemos en la generación $n + 1$ dos antepasados y en la generación $n + 2$, tres.

He aquí la última sección de la función definida a trozos [$F(n) + F(n+1) = F(n+2)$], que es equivalente a cómo se ha expresado la función al inicio de este artículo para todo n mayor que dos.

Más allá de esto, la sucesión de Fibonacci aparece en la distribución de las semillas en las margaritas, en las relaciones entre las falanges de los dedos de la mano de un humano, en el número de espirales que posee una piña común, o en cómo se acomodan los brazos de las galaxias.

Los casos vagamente explicados arriba conforman la idea de una tesis más amplia que versa sobre la trascendencia del hombre en la Tierra.

Nos adjudicamos el poder de alcanzar lo divino a través del arte y sin embargo, ¿qué podría ser más aplastantemente lógico que que la naturaleza engendrase seres que aprendiesen a apreciar todo aquello que es intrínsecamente bueno para la desarrollo de ésta?

JUAN
MARÍA
PRIETO





Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

© Emilio Calandín

“No puedo concebir música que no exprese absolutamente nada”

B. Bartók

1 – INTRODUCCIÓN. BREVE BIOGRAFÍA

Nacido el 29 de marzo de 1881 en un distrito de Hungría, hoy Rumania, Béla Bartók fue un niño sensible y estudioso, de frágil salud, que pronto mostró su especial talento musical.

Pudiendo ir a estudiar a Viena con una beca a los 17 años prefiere permanecer en la Academia Real de Música de Budapest, donde adquiere una buena reputación como pianista. En dicha Academia entabla amistad con Ernő Dohnányi (1877-1960) y con Zoltán Kodály (1882-1967).

Pronto contacta con un poderoso movimiento nacionalista con aspiraciones a liberar a su país de la dominación cultural austro-alemana. Esto le lleva a adquirir un gran y cada vez más absorbente interés por el folclore nativo. Comienza, junto a Kodály, una intensa labor de recopilación del folclore por los pueblos, grabando con rudimentarios cilindros de cera a los campesinos quienes

interpretan los cantos populares. Esta actividad investigativa no se limita a su país: exploró la música de Eslovaquia, Rumania, Bulgaria y la actual Yugoslavia, así como también la música turca y árabe. Esos infinitos estudios etnomusicológicos le convirtieron en toda una autoridad muy respetada en ese terreno.

En 1907 es nombrado profesor de piano de la Real Academia de Budapest. Si como pianista era muy considerado, su música, muy avanzada en un entorno excesivamente germanófilo, era casi ignorada. Junto con Z. Kodály y algunos jóvenes de su generación funda en 1911 la Nueva Sociedad Musical Húngara, dedicada a difundir la música de nueva creación. A pesar del gran esfuerzo por parte de sus miembros, dicha sociedad fue un gran fracaso motivado, en parte, por la gran apatía del público ante las nuevas propuestas musicales; esto provocó en Bartók una gran desilusión que le hizo abandonar por un tiempo la composición.

Tras la independencia del país de la dominación austriaca la situación cambió y propició algunos éxitos a Bartók: “El príncipe de madera” o “El castillo de Barba Azul” fueron muy bien acogidas por crítica y público. Desafortunadamente esta situación de reconocimiento y aprecio volvió a cambiar tras el ascenso al poder del almirante

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

Horthy (1868-1957) acaecido el 1º de marzo de 1929 y que lo mantuvo en el poder hasta 1944. Paradójicamente, mientras en el resto de países europeos Bartók comienza a ser aclamado como uno de los compositores más importantes de su generación, en su país vuelve a caer en desgracia. Tras la alianza entre Horthy y la Alemania nazi Bartók adoptó una postura muy crítica con la política desarrollada y con el progresivo ascenso del nazismo, lo que lo llevó al exilio en los EEUU en 1940. Ese mismo año establece su residencia en Nueva York donde permanecerá hasta el final de sus días.

Si en un principio la llegada a los EEUU parece auspiciosa, su vida en América no le deparó demasiada felicidad. A las complicaciones económicas se unen las de la leucemia, enfermedad que le imposibilitará progresivamente, y casi al completo, su aparición en conciertos públicos, una de las fuentes importantes de ingresos. Poco antes de morir exclamaría: "... lo malo es que debo irme teniendo aún tanto que decir ...". Murió en el West Side Hospital de Nueva York el 26 de agosto de 1946. Después de su muerte la música de Bartók experimentó un gran auge de interés.

2 - SU MÚSICA (I)

La música de B. Bartók parte del mundo de R. Wagner (1813-1883) y F. Liszt (1811-1886), J. Brahms (1833-1897) y R. Strauss (1864-1949). Su evolución es una constante asimilación de estilos y estéticas que pasa por I. Stravinski (1882-1971) e incluso por A. Schoenberg (1874-1951). Por encima de todos ellos, quien más influye en su lenguaje musical, dejando al margen la música folclórica, es el compositor francés C. Debussy (1862-1918).

Su idioma es concentrado, reticente y austero, con una poderosa línea melódica. Suavizó los modos antiguos mediante una especie de ornamentación cromática; en ocasiones utilizó la superposición de modos (polimodalidad).

Mostró una especial preocupación por la unidad formal y la coherencia estructural. Por ello utilizó con frecuencia y de varias maneras la Sección Áurea, como luego veremos. Su orquestación utiliza el color para proyectar ideas antes que como un fin en sí mismo.

De su producción cabe destacar:

- Bagatelas y Elegías (1908)
- Microcosmos (1926-37)
- Sonata para dos pianos y percusión (1938)
- Seis cuartetos de cuerda (1910-39)
- Sonata para violín solo (1944)
- Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta (1936)
- Concierto para Orquesta (1943)
- Tercer Concierto para piano y orquesta (1945)

“¿Cuál es la mejor manera en que un compositor puede recoger todos los beneficios de sus estudios de la música campesina?. Es asimilar el idioma de esa música tan completamente que pueda olvidarlo todo a su respecto y emplearla como si fuese su lengua musical materna”.

B. Bartók

Antes de adentrarnos en el tema que nos ocupa en este artículo, esto es, la utilización de la sección áurea y por extensión la serie de Fibonacci en la música de B. Batók, creo necesario aclarar estos dos conceptos.

3 - PROPORCIÓN ÁUREA, DIVINA PROPORCIÓN O SECCIÓN ÁUREA

Se ha llamado “divina” porque muchos consideran que lo es... Esta proporción es creativa, regeneradora, armoniosa, muy utilizada por artistas de diversas disciplinas desde tiempo inmemorial: arquitectos, pintores, escultores, músicos e incluso poetas como base armónica para sus obras. Utilizada en botánica, arquitectura, física y por toda clase de científicos. La encontramos constantemente en la naturaleza, en nuestro propio cuerpo... , lo que nos hace pensar si realmente existe un código secreto el cual no hemos llegado todavía a comprender.

Se dice que una recta ha sido cortada en su media y extrema razón cuando el conjunto de la línea guarda la misma proporción con respecto a su segmento mayor que este mismo con el menor:

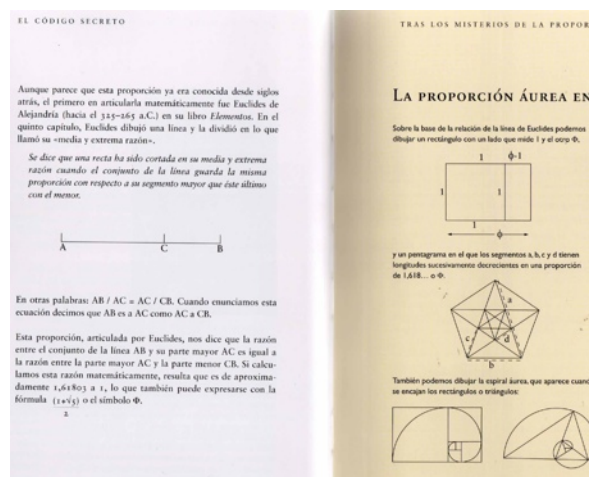


Fig. 1

En otras palabras: $AB / AC = AC / CB$.
 Cuando enunciamos esta ecuación decimos que AB es a AC como AC es a CB.
 Encontramos innumerables ejemplos de utilización en la pintura como podemos observar en los siguientes dibujos:

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

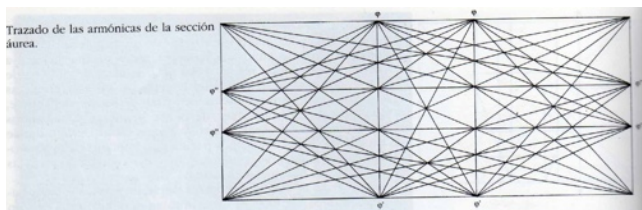


Fig 2a

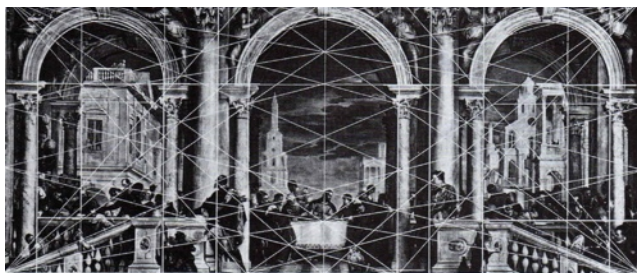


Fig 2b

4 - LOS NÚMEROS DE FIBONACCI

El autor de la famosa serie, llamada sucesión de Fibonacci, fue un matemático italiano cuyo verdadero nombre era Leonardo de Pisa (1170 – 1240). Su padre, hombre de negocios, se apellidaba Bonacci y posiblemente de ahí el apodo de Fibonacci (por filius Bonacci). A los 27 años Fibonacci publicó el compendio de libros “Liber abaci” donde, en su tercer libro, planteaba un problema:

“Un hombre puso a una pareja de conejos en un corral vallado por todos los lados. ¿Cuántas parejas de conejos puede producir una pareja si se supone que cada una engendra cada mes una nueva pareja, que a su vez deviene fértil a partir del segundo mes?”.

La secuencia resultante es 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... Observamos que cada número es la suma de los dos que le preceden. Estos números están asociados a espirales regenerativas que se observan en la totalidad del cuerpo humano y que pueden observarse en las pautas de crecimiento de conchas y galaxias.

5 - SU MÚSICA (II)

Volvamos ahora a Béla Bartók y su música. Su lenguaje musical emana de dos fuentes principales:

- Música popular
- Música culta contemporánea.

Precisamente lo que hace Bartók es sintetizar estas dos corrientes.

Y ante el ultracromatismo de la música germana toma dos direcciones:

- la exploración de la verdadera música popular del Este de Europa, y
- la inspiración proveniente de la música de C. Debussy.

Estas dos direcciones le llevan a adoptar en un principio diferentes tipos de escalas: pentatónica, diversos modos antiguos, exatona...

LOS NÚMEROS DE FIBONACCI

Estos son los primeros 19 números de Fibonacci.

Cada tercer número es un múltiplo de dos.
Cada cuarto número es un múltiplo de tres.
Cada quinto número es un múltiplo de cinco.
Cada sexto número es un múltiplo de ocho.

1	
1	
2	
3	
5	
8	
13	
21	
34	
55	
89	
144	
233	
377	
610	
987	
1597	
2584	
4181	

El rectángulo áureo o de la proporción áurea se puede dibujar encajando los cuadrados de los números de Fibonacci formando rectángulos.

Podemos ver que cada rectángulo está formado por todos los cuadrados precedentes, cuyos lados tienen la longitud de un número de Fibonacci. El gráfico muestra que el área de cada rectángulo es el producto de los lados del último cuadrado sumado al siguiente de la serie.

$$1^2 + 1^2 = 1 \times 2$$

$$1^2 + 1^2 + 2^2 = 2 \times 3$$

$$1^2 + 1^2 + 2^2 + 3^2 = 3 \times 5$$

$$1^2 + 1^2 + 2^2 + 3^2 + 5^2 = 5 \times 8$$

$$1^2 + 1^2 + 2^2 + 3^2 + 5^2 + 8^2 = 8 \times 13$$

Fig 3

En Debussy encuentra escalas pentatónicas similares a las de la música campesina húngara, posiblemente provenientes de las influencias rusas en su música. Latente está la figura de Mussorgski en Debussy como también en Stravinski. Hay por tanto un nexo común entre la música nacionalista rusa, los impresionistas franceses y los compositores húngaros. Una tendencia que, más allá de las escalas utilizadas, pretende apartarse del sentido funcional de la armonía buscando una nueva clase de relaciones armónicas. Una de ellas puede ser la utilización de los conjuntos simétricos como nuevo método de progresión y polarización del concepto tensión-distensión:

ACORDE DE 9ª DE DOMINANTE

Fig 4 - Ejemplo de la 9ª de Dominante

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

Esta simetría es la base constructiva en muchas obras; también la encontramos en la escala octatónica:



Fig. 5 - Ejemplo de escala octatónica

Por encima de cualquier técnica encontrada en las diferentes fuentes estudiadas Bartók elaboró un método que integraba escalas, armonía, estructura formal, relación entre movimientos... etc: la sección áurea. Un sistema este de proporción ya propuesto en el tercer milenio a. C. por los caldeos, utilizado por los griegos y redescubierto en el renacimiento. Bartók encontró en la base de nuestro sistema armónico esa proporción:

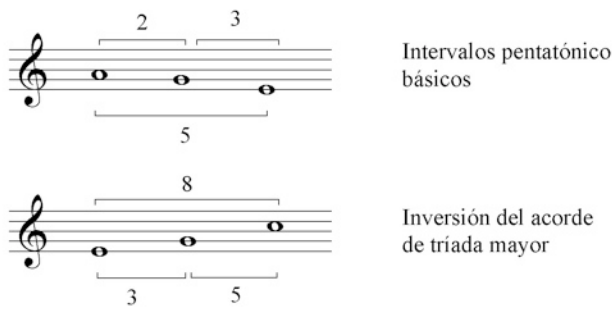


Fig 6

Podemos observar que todos los números son derivados de la serie de Fibonacci.

6 - UTILIZACIÓN DE LA SECCIÓN ÁUREA EN BARTÓK

¿Cómo puede una proporción utilizarse en una disciplina artística que funciona en el espacio – tiempo?. Veámoslo:

6.1 Escalas

Bartók construye escalas basadas en los números de la serie de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13...; considerando estos números como semitonos:

- 1 – 2ª menor
- 2 – 2ª Mayor
- 3 - 3ª menor
- 5 - 4ª justa

- 8 – 6ª menor
- 13- 8ª aumentada

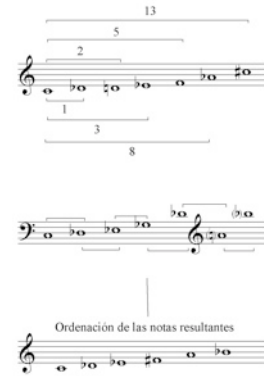


Fig 7

Otro ejemplo de escala derivada de la serie de Fibonacci es la escala de tonos enteros:



Fig 8 - Ejemplo de Escala de Tono Enteros

6.2 Armonías

Las armonías en muchas ocasiones son derivadas también de estos números como podemos ver en el siguiente ejemplo:



Fig 9 - Ejemplo de Agregaciones acórdicas derivadas de Fibonacci

Otros ejemplos de acordes con números de la serie de Fibonacci:

- Acorde de 7ª disminuida: 3, 3, 3
- Acorde formado por 4ª: 5, 5, 5
- Triada aumentada: 8, 8

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

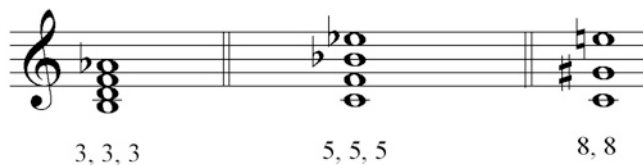


Fig 10 - Ejemplos de Acordes

6.3 Intervalos melódicos

La relación de células melódicas se suele situar en ámbitos interválicos inscritos en los números 2, 3, 5, 8,13... lo que genera un tejido musical característico. Veamos los ejemplos:



Fig 11 - Ejemplo de estas melodías

Utiliza incluso este recurso para, por medio de la amplitud melódica, generar temas a modo de leitmotiv los cuales producen, por repetición en su aparición, equilibrio estructural.

Leitmotiv



Fig 12

Tema principal



Fig 13

Tema secundario

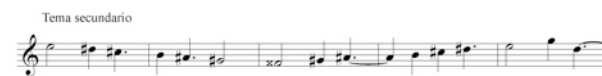


Fig 14

Los ejemplos de este tipo que podríamos mostrar son innumerables.

6.4 Proporción y forma

Nos podemos preguntar: ¿cómo puede una proporción geométrica regular la forma en la música, arte que se produce fundamentalmente en el tiempo?

La música es número, es vibración, es ritmo, es duración por lo que no es descabellado pensar que sea el número el que pueda regular su fluir..

La proporción áurea, la relación existente entre las partes de un segmento, la podemos utilizar para articular un discurso: puntos de cambio en el discurso, de tensión, de distensión, de conclusión, de modulación... vienen determinados en muchos casos por la divina proporción, como ahora veremos.

Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

Ejemplo de la fragmentación del segmento

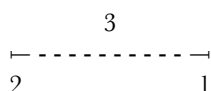
En su construcción formal la S. A. es a Bartók como los períodos $2 + 2$, $4 + 4$, $8 + 8$ o los procedimientos armónicos tradicionales lo son al clasicismo vienés.

Vemos cómo una recapitulación o reexposición comienza justo en la sección áurea del total del movimiento:

- Duración total del movimiento 93 compases que multiplicados por el coeficiente 0.618 (coeficiente para hallar la S. A.) resulta 57 y es precisamente en ese compás donde comienza la reexposición en el primer movimiento de la Sonata para dos pianos y percusión.

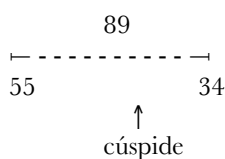
- Tomando una célula rítmica como generador en la construcción del movimiento, en este caso el tresillo: total de tresillos en todo el movimiento $563 \times 0.618 = 348$, momento donde coincide el comienzo de la recapitulación (1º movimiento del Divertimento).

- Podemos marcar el clímax de un fragmento de 3 minutos de duración por la descomposición de esa duración en términos áuricos :



En este caso podemos generar el clímax en el minuto 2.

- En su obra “Música para cuerda, percusión y celesta” se nos presenta un movimiento, el primero, con un total de 89 compases, los cuales están divididos en dos secciones de 55 y 34 compases respectivamente y esta segmentación marca la cúspide de ese movimiento:



Números
de la serie
de
Fibonacci

Podríamos seguir enumerando ejemplos de utilización de esta proporción tanto para regular grandes estructuras (una obra completa, un movimiento..) como para pequeños fragmentos dentro de esas estructuras y seguiríamos comprobando que la S.A. está presente de una u otra manera. Habrá quien, llegado a este punto, piense que la música realizada bajo esos presupuestos puede adolecer de fantasía, ser cerebral, cientísta, carente de “alma”; podría ser, y así se han dado, a lo largo de la historia, obras que han sido una mera “puesta en práctica” de un método, fuese este el que fuese, y carentes de todo valor musical y, por ende, artístico.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa podemos afirmar que, más allá del método utilizado, subsiste y emerge la música, el arte que nos hace olvidar todo aquello que nos desvíe del disfrute y enriquecimiento que nos produce el resultado sonoro, la pieza musical, la obra de arte sonoro. Y eso es lo que ocurre con gran parte de la música de Béla Bartók.

Después de este breve, por espacio, recorrido que hemos realizado por la obra y el pensamiento de B. Bartók, me gustaría retomar la frase con que comenzaba este artículo:

“No puedo concebir música que no exprese absolutamente nada”

Es seguro que ahora esa misma frase adquiere un significado y dimensión totalmente diferente a cuando la leímos al principio...



Béla Bartók y la proporción

Divina proporción y números de Fibonacci

Bibliografía utilizada:

- Machlis, Joseph; "Introducción a la música contemporánea", Ed.: Marymar 1975.
- Lendvai, Ernő; "Béla Bártók, un análisis de su música", Ed.: Idea Música 2003.
- Hemenway, Priya; "El código secreto, la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia"; Ed.: Evergreen 2008.
- Bartók, Béla ; "Escritos sobre música popular", Ed.: siglo XXI 1979.
- Antokoletz, Elliot; "Béla Bartók, un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX", Ed.: Idea Música 2006.

Emilio Calandín Hernández (Valencia , 1958)

Inicia los estudios musicales con su madre J. Hernández, para continuarlos en los Conservatorios de Valencia y Alicante. Paralelamente estudia con los compositores José Báguena Soler y Francisco Llácer Pla. Este último es fundamental en su posterior orientación estética. Su inclinación hacia la música contemporánea le lleva a frecuentar cursos impartidos por los más relevantes compositores españoles y extranjeros, entre los que cabe destacar a: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Helmut Lachenmann, José Luis Temes, Pedro Esteban, Leo Brouwer.

Ha obtenido varios premios internacionales de composición: Premio a la Creatividad "Emilio Mulet" (1989); Finalista en el "Ciutat d'Alcoi" (1991); Premio Gobierno de Navarra (1992); Premio "Ciutat d'Alcoi"(1992). Durante el curso 1997-98 reside en la Academia Española de Roma , becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores español.

Es cofundador de la "Joven Orquesta Salvador Giner" la cual dirige desde su fundación en 1989 hasta 1995, donde

desarrolla una amplia labor docente. En el Instituto Musical Giner imparte clases de guitarra y armonía desde 1988 hasta 2001. Dirige también dicho centro durante los años 2000 a 2002.

Difunde la música del siglo XX por medio de cursos y conferencias-concierto, así como desde la presidencia de la Asociación ART`S XXI (Colectivo Interdisciplinar para el desarrollo del sonido). Asiste frecuentemente como jurado a concursos nacionales e internacionales de interpretación y composición.

Colabora en proyectos artísticos interdisciplinares destacando los trabajos realizados con los pintores José Argilés y Ernesto Herrero, la bailarina Asumpta Arqués, el director de cine Enrique Navarro o el actor y director de teatro José Manuel Gil.

Recibe encargos de diversas instituciones públicas: Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) ;Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) ;Festival Internacional de Música de Alicante; Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) ; Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Artes Escénicas y Música (IVAECM); Instituto Valenciano de la Música (I.V.M.) ; Orquesta de Valencia (OV); Sociedad General de Autores de España (SGAE); Conservatorio de música G. Frescobaldi di Ferrara (Italia).

Su producción abarca obras para solistas, grupos de cámara, música coral, orquestal, grupos de percusión, etc. Su música es programada habitualmente en Festivales de Música contemporánea tanto nacionales como extranjeros. Parte de su producción se encuentra editada y registrada en disco compacto.

Desde 2001 es Catedrático Interino de Armonía y Composición , alternando su actividad pedagógica entre los Conservatorios Superiores de Valencia ("Joaquín Rodrigo") y Castellón ("Salvador Seguí").

Para más consultas: www.ecalandin.com

EMILIO
CALANDÍN





Notas concretas

melodías determinadas

para cada uno

de aquellos hermosos

momentos rituales

Anita y la tercera columna

Planchas no escritas

© Luis Algorri

A mi muy Q^a. : H^a. : Marisol

El Venerable Maestro coge del brazo al Segundo Vigilante:

—Oye, ¿qué pasa con Anita? No hace planchas.

—¿Cómo que no? Lleva nueve.

—¿Nueve? ¿Y dónde están? ¿Las tienes tú? Porque al saco sólo ha metido dos y ya las ha leído.

—Ah, bien, entonces son once. Porque las otras nueve son planchas de Armonía, nueve discos diferentes para otras tantas Tenidas de primer grado. Si te parece poco...

Sonrisa de conmiseración del Venerable:

—Pero, hermano querido, eso no son planchas... Eso no es trabajo masónico, ¡no es más que música de fondo!

El Segundo Vigilante sonríe y calla. Sabe que el Venerable, que se inició muy pocos meses antes que él mismo, nunca ha ocupado el oficio de la Columna de Armonía. Esa silla con un equipo de música al lado que, en las logias pequeñas, suele dejarse a cargo de algún Aprendiz, porque total, qué más da: lo único que tiene que hacer es pulsar el *play* y el *stop* cuando toca, que es pocas veces.

Suele usar viejos discos heredados que quizá ya nadie recuerda quién compiló ni grabó, y que contienen un variado surtido musical en el que no suelen faltar el Adagio de Albinoni (que ni siquiera es de Albinoni), ni el Canon de Pachelbel ni el Aleluya de Haendel ni dos o tres cositas de Mozart, claro, que para eso era masón. Vamos, un poquito de todo.

Anita y la tercera columna

Planchas no escritas

Cuando las cosas se hacen así (mire cada cual para su propio taller), hay que darle la razón al Venerable de la anécdota: eso no es trabajo masónico ni sirve de gran cosa. Es, ciertamente, música de fondo. Nada más. Eso es lo que hoy nos suele quedar de aquella que, hace dos siglos, era nada menos que la Tercera Columna de una Logia masónica, junto con la de Septentrión y la de Mediodía.

Aquella Columna de Armonía que integraba un número variable de hermanos músicos (el número más frecuente era el de siete) que se solían colocar en Occidente; y les dirigía un hermano que usaba un bastón y a quien se llamaba nada menos que Arquitecto de Armonía. Y quienes sabían hacerlo componían, con toda ilusión y exquisito cuidado, música para las Tenidas. Y a aquellos masones músicos se les dispensaba de pagar las capitaciones de la logia, porque se consideraba que su esfuerzo para contribuir a la Belleza de las tenidas valía eso y mucho más.

Hay que admitir que pasar de eso a la minicadena con discos heredados es el resultado de un proceso de degeneración que no cabe sino lamentar muy amargamente. Pero es lo que hay.
O no.

Porque Anita, la aprendiz a quien a finales del curso pasado se encomendó el que algunos hermanos llaman, en broma, el M. : a D. : (mando a distancia masónico) del equipillo de música, lo primero que hizo fue lanzarse de cabeza al Ritual de Primer grado y aprendérselo bastante mejor que el horario de los trenes que, cada día que hay Tenida, la lleva al Taller desde su lejano pueblo.

Mucho mejor. Porque no se limitó a aprendérselo de memoria. Lo que hizo fue entenderlo: comprender por qué se dice eso y no otra cosa, y por qué en tal momento y no antes ni después, y qué significan esas frases tan hermosas, de dónde proceden y hacia dónde van. Y para qué. Pronto vio Anita que una Tenida es, desde el punto de vista de la dramaturgia, un triángulo en el que primero se asciende y luego se desciende con pasmosa simetría. Y que ese triángulo imaginario tiene un vértice, un clímax, que es la Cadena de Unión.

Es posible que si Anita se hubiese estado sentada en su penumbrosa Columna del Norte, oyendo hablar a quienes podían hacerlo, tratando de empaparse del método que hace que esto funcione y buscando la manera de escribir algo bien hilado sobre el mazo y el cincel, habría terminado por meterse en la cabeza el maravilloso Ritual de su grado, aunque sólo fuese por pura repetición. Sí, es posible. Incluso probable. Pero Anita sabe que tiene suerte: pocos en el Taller, incluso algunos maestros, dominan como ella esas páginas decantadas por tres siglos de maduración, en las que —ella ya lo sabe, lo entiende perfectamente— nada falta ni sobra, todo está en su sitio y tiene su sentido justo y perfecto. Y ese Ritual es indeciblemente hermoso (y asombrosamente útil) cuando se hace bien, cuando no se pasa o se recita maquinalmente sino que se interpreta, se vive, se interioriza.

Porque eso fue lo segundo que hizo Anita. Vivirlo. Cerraba los ojos y veía a sus hermanos y hermanas entrando en el templo o poniéndose al Orden uno tras otro; veía la lenta danza simétrica del Venerable y de los Vigilantes en el encendido de las antorchas, al Experto volver parsimoniosamente el Cuadro, a la Maestra de Ceremonias conducir a unos y a otros desde sus lugares hasta en espacio entre las dos grandes columnas de la entrada. Veía aquello con los ojos cerrados y, desde luego, oía las bellas frases del Ritual.

Y muy pronto comenzó a oír algo más en su cabeza, o en su corazón, o en ambos sitios. Cuando imaginaba el cortejo de sus hermanos Aprendices entrando en el Templo, Anita sentía una música envolviendo todo aquello. Una música, aún no sabía cuál, que ella imaginaba quizá solemne pero también animosa, estimulante: todos juntos de nuevo en el lugar de trabajo, después de tantos días. Al imaginar a las Tres Luces y a la Maestra de Ceremonias colocados en las cuatro esquinas del jaquelado blanquinegro, encendiendo cada cual su vela y deseando en nombre de todos que los trabajos estuviesen amparados por la sabiduría, la fuerza y la belleza, Anita sentía que a ella la inundaban las tres, pero sobre todo la belleza: en su cabeza se insinuaba una melodía suave, misteriosa, muy dulce e íntima: una melodía que invitase a sonreír.

Y cuando recordaba cómo el Venerable Maestro preguntaba: “¿A qué hora comienzan los Aprendices sus trabajos?”, y el Segundo Vigilante contestaba: “A mediodía”, a Anita se le iluminaba la cara: “Ahí tenían que sonar unas campanas dando las doce. Unas campanas lejanas... Y qué bonito sería que, cuando el Vene pregunta luego qué hora es, el Segundo esperase un poco, dejase que todos oyésemos las campanas antes de decir que sí, que es justamente mediodía...”

El tercer paso era inevitable. Anita empezó a imaginar notas concretas, melodías determinadas para cada uno de aquellos hermosos momentos rituales. “Aquí podía sonar aquello de Vivaldi que...” Y también empezaron los problemas. Porque en cuanto se puso a revolver discos o a bucear en el inmenso océano de internet se dio cuenta de que aquello de Vivaldi era nada más que una posibilidad entre muchas, casi siempre decenas, a veces cientos de piezas que encajaban a la perfección para realzar determinado momento. ¿Cuál elegir? ¿Cuál descartar? ¿Por qué una Tenida no tendrá, caramba, cuatro Cadenas de Unión?

Anita ya había hecho lo más difícil: entender, interiorizar el Ritual masónico hasta estar en condiciones de añadirle algo esencial: belleza. Se dio cuenta de que ese tercer pilar no está ahí por haber de todo sino por pura, evidente, absoluta necesidad. Sin el esfuerzo por lograr la belleza, los trabajos masónicos no son ni lo uno ni lo otro.

Pero ¿qué belleza? ¿La de quién? Su primera respuesta fue rápida: pues cuál va a ser, la mía, que soy quien busca la música que me parece apropiada. Pero un rato de charla con la Maestra de Ceremonias (¿o fue con su Segundo

Anita y la tercera columna

Planchas no escritas

Vigilante?) le hizo ver que el asunto no era tan sencillo ni mucho menos. Anita sintió vértigo cuando comprendió que en sus manos estaba algo mucho más importante, mucho más poderoso que elegir “músicas de fondo”.

Porque la música no tiene soporte físico, no usa rodeos: no precisa de lienzos, ni texturas, ni papel escrito para llegar a donde tiene que llegar. La música llega directamente al corazón, sin intermediarios ni obstáculos, y lo primero que hace es mover los sentimientos de quienes la escuchan.

Anita se dio cuenta de que en sus manos, en su entendimiento, en su capacidad de decisión y sobre todo en su empatía había caído la inmensa responsabilidad de influir en que sus hermanos sonriesen o no, se entristeciesen o no, se distrajesen o permaneciesen atentos. Anita se dio cuenta de que si patinaba, si elegía una música equivocada, si se dejaba guiar por lo que le parecía apropiado sólo a ella, podía hacer que sus hermanos se pusiesen – seguramente sin darse cuenta – nerviosos, o se encontrasen incómodos, o se aburriesen, o se les fuese la cabeza a otro sitio. En sus manos estaba, gracias a la música, la llave de los sentimientos que nadie puede controlar.

Y se dio cuenta de lo que tenía que hacer. La música tiene tal poder sobre la mente humana que es capaz de nublar la importancia de lo que se está haciendo mientras se escucha. Y eso es exactamente lo contrario de lo que tiene que ocurrir en una Tenida masónica. Lo importante es conseguir que cada momento del Rito logre su intensidad precisa, la que tiene que tener, la que Anita ya conocía porque había conseguido interiorizar ese rito hasta en cada mínimo pasaje.

Así comprendió que, para que la música sirviese al Ritual, le fuese útil, ella no tenía más remedio que sujetarse a sí misma... y sujetar a la música también, que eso es mucho más difícil. Habló con otros hermanos más veteranos, pero sobre todo hizo el difícil esfuerzo de ponerse en el lugar de los demás; de escuchar la música elegida como si no fuese ella, como si el M. : a D. : lo estuviese manejando otra persona.

Y se dijo: no mezcles músicas distintas en una misma Tenida, porque los hermanos se distraerán y eso es lo peor que puede pasar en Logia: procura guardar una unidad de estilo. No pongas piezas demasiado conocidas, porque seguramente cada uno asociará esa melodía a algo que le pasó antes y se entregará a su propia ensoñación, o sea que se distraerá también. Conoce el idioma musical que manejan tus hermanos (tendrás que hablar con ellos así, como quien no quiere la cosa) y échale toda la imaginación que quieras pero no te salgas demasiado de esos límites comunes porque, una vez más, les distraerás; o como mínimo conseguirás que no les pase nada, que es exactamente lo contrario de lo que tienes que hacer.

Y esto sobre todo: no te sientas protagonista. Nunca. Porque no lo eres. No trates de asombrarlos con tus conocimientos, ni con tu pasmosa originalidad, ni con tu

capacidad de transgresión, ni con tu enorme sentido del humor. Una tenida no es un concierto. Una tenida es una tenida y no otra cosa. La música tiene que estar al servicio del ritual y no puede tomar el ritual como pretexto para el lucimiento personal de la Columna de Armonía. Es mucho más difícil de lo que parece.

Y Anita se puso a hacer discos...



Anita y la tercera columna

Planchas no escritas

No, discos no. Anita se puso a hacer Planchas, se ponga el Venerable Maestro como se ponga. Porque el esfuerzo de comprensión, de totalización y de análisis del Ritual que ha hecho esta Aprendiz no cede en un solo milímetro al que hacen quienes dedican todo su esfuerzo a la investigación sobre los símbolos, las herramientas de su Grado o la interpretación en clave masónica de los hechos que suceden en el mundo que habitamos.

Porque Anita, en ese trabajo al que ha dedicado tantísimo tiempo y tanta delicada empatía, se ha dado una ducha escocesa de método masónico en absoluto menor a quienes se han dedicado a las planchas que podríamos llamar tradicionales.

Porque Anita, como ella misma dice, se ha dado cuenta de que la Columna de Armonía “engancha”, sí, porque es una pura gloria ver cómo tus hermanos reaccionan como tú imaginaste cuando elegiste la música y trabajan más y mejor; pero también engancha porque es un trabajo agotador que tiene la insuperable virtud de que jamás sale perfecto (como todos), pero que puede ser mejorado, perfeccionado, pulido y desbastado en el disco siguiente... a condición de que el esfuerzo sea todavía mayor. Y eso, para un masón que busca su propio pulimento, es lo mejor que puede sucederle.

El Segundo Vigilante (que, hora es ya de decirlo, soy yo) no piensa atosigar a Anita para que haga, además, planchas simbólicas, filosóficas o sociales. No es necesario. Esta Aprendiz, que está llegando a una comprensión armónica (no en el sentido musical; en el otro) del trabajo masónico como yo he visto pocas veces, sabe perfectamente que ha de hacer también esa parte del trabajo. Pero mi pobre

experiencia me dice que esas planchas que no me gusta llamar tradicionales, aunque la verdad es que lo son, sirven para llevar al masón precisamente hacia esa comprensión global y a la vez individualizada, a esa concepción armonizada, total y equilibrada de la Masonería... que es, en mi humilde opinión, a donde Anita ha llegado ya por la dura vía de la Columna de Armonía.

Esto no quiere decir que a Anita se le exima de hacer planchas escritas. De ninguna manera. Es que no hace falta. Se le ocurren a ella, como cabía esperar de alguien que ha hecho un esfuerzo tan duro, tan minucioso, tan difícil y sobre todo tan útil (para ella y para todos) por pulir su piedra.

Y, a todo esto, ¿qué decíamos al principio de la “música de fondo”?...

Luis Algorri

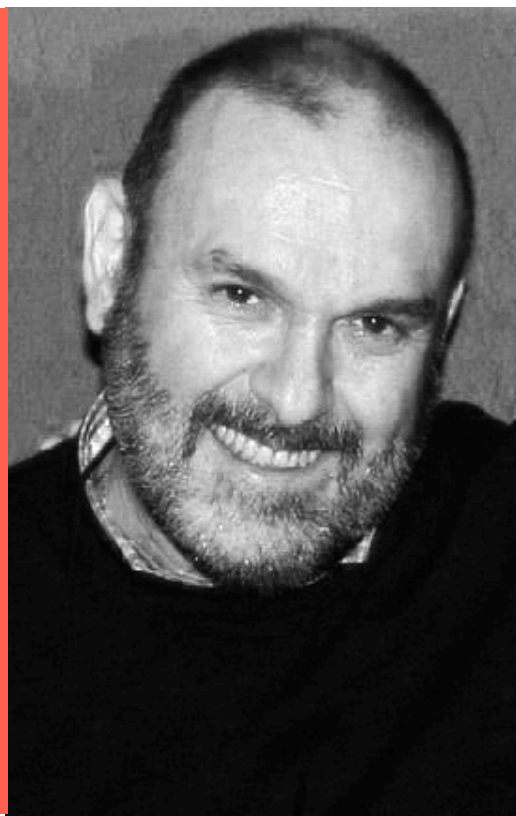
Maestro Masón del REAA, periodista. y escritor. Es Doctor en Historia y Redactor Jefe de Cultura del semanario Tiempo (Grupo Zeta).

Ejerce desde hace años la labor de crítico de conciertos, especialmente en el Teatro Real.

Responsable de la Columna de Armonía de su R. : L. : durante tres años, oficio que ocasionalmente sigue ocupando hasta hoy.

Ha elaborado 39 Planchas de Armonía para Tenidas de los tres grados de la Masonería Azul.

**LUIS
ALGORRI**





La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

© Sandro Savagnone

L'armonia infatti, i cui movimenti sono della stessa natura delle rivoluzioni regolari della nostra anima, non appare a colui che abbia un legame consapevole con le Muse come semplicemente destinato a procurargli un inconsapevole piacere, come s'intende oggi. Al contrario, le Muse ce ne hanno fatto dono quale alleata della nostra anima affinché essa sia in grado di ricondurre all'ordine e all'unisono le proprie commozioni periodiche, che si sono svincolate dal nostro controllo. Parallelamente il ritmo, che corregge in noi la tendenza a un difetto di misura e di grazia, palese nella maggior parte degli uomini, ci è stato donato anch'esso dalle Muse in vista dello stesso fine.

PLATONE, *Timeo*¹

Una decina di anni fa uscì un libro che divenne in fretta non solo un best seller mondiale, ma anche un caso letterario, se non addirittura storico e religioso: "Il codice Da Vinci" dello scrittore statunitense Dan Brown. In questo romanzo, un giallo-thriller o anche thriller religioso, l'autore riuscì con indubbio talento a inserire e collegare insieme una serie di dati riferentesi a questioni esoteriche, filosofiche e religiose quasi a voler creare un sistema esaustivo che potesse soddisfare la conoscenza di misteri e questioni irrisolte, dalla natura di Cristo al governo del mondo, e altro.

Fra i vari argomenti toccati ci fu anche il numero *phi* (rappresentato di regola con la sua lettera greca Φ), 'il più bel numero dell'universo',² il coefficiente della cosiddetta

'Sezione Aurea' di cui lo scrittore riuscì brillantemente a dare un quadro completo in solo un paio di pagine, rendendo la sua descrizione molto adatta ad introdurre l'argomento in rapida sintesi.

Vediamo come procede Brown seguendolo passo per passo, rimandando alla visione diretta della fonte³ per una lettura maggiormente godibile ed esauriente.

Inizia naturalmente con la presentazione del *phi*, approssimato al centesimo essendo un numero decimale illimitato periodico, nella sua veste numerica più conosciuta: 1,618. Prosegue mettendo in relazione tale numero con la serie di Fibonacci, che, come è noto, rappresenta una progressione numerica in cui la somma dei primi due termini produce il terzo,⁴ illustrando inoltre come il quoziente di due numeri adiacenti qualsiasi della serie restituisca come risultato il *phi*, sebbene in varie lievi approssimazioni⁵ chiarendo in questo modo il collegamento tra esso e la serie, che non fa altro che approssimare il numero aureo, di per sé irrazionale, a numeri interi.

Il passo successivo è la constatazione di come questo coefficiente sia una sorta di vero e proprio 'mattoncino fondamentale della natura',⁶ dato che piante, animali e uomini ne rispettano le regole, ossia il rapporto tra esso e l'unità, costante, per l'appunto, in natura. Da qui parte una serie di eloquenti esempi il primo dei quali è rappresentato dalla proporzione esistente in un alveare tra il numero di api di sesso diverso, dove sempre le femmine rappresentano

La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

la maggioranza, il cui quoziente da come risultato il *phi*. Si prosegue con il rapporto dei diametri delle spire del Nautilus, il noto mollusco, con la disposizione in spirale dei semi di girasole, la pigna e la sua suddivisione⁷ e altro, il tutto rispondente sempre in modo ordinato e costante alla sezione aurea.

Partendo dal celebre uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci, si passa quindi alle proporzioni dell'essere umano, che con grande effetto il protagonista del romanzo, il professor Robert Langdon, snocciola strabiliando i suoi studenti: la divisione dell'altezza per la distanza dell'ombelico da terra; la divisione della distanza che va dalla punta del gomito alla punta delle dita divisa per la distanza che va dall'estremità della spalla di nuovo alla punta delle dita ed altro che sempre e invariabilmente offrono come risultato lo stesso numero, il *phi*.

Da queste poche righe, tutte riscontrabili scientificamente, si prende atto di come la natura in effetti sembri costruita secondo precise leggi matematiche, e gli esempi potrebbero continuare all'infinito, basti citare in conclusione la geometria frattale, dove la autosimilarità ricorsiva ivi studiata, riscontrabile per esempio nei rami di un albero o nelle suddivisioni interne di un fiocco di neve, risponde sempre e comunque al *phi* e alla serie di Fibonacci.

Nelle sue creazioni artistiche e non⁸ l'uomo si è imbattuto nel *phi* fin dall'antichità. Si incontra la sezione aurea nella costruzione delle piramidi, come testimoniato da Erodoto stesso, citato per questo da numerosi studiosi,⁹ e nel Partenone;¹⁰ nelle basiliche cristiane primitive come nell'architettura gotica;¹¹ in opere medievali come La Madonna di Ognissanti di Giotto, La Madonna Rucellai di Duccio da Boninsegna e La Maestà di Santa Trinità di Cimabue.¹² Nel Rinascimento la sezione aurea si autoafferma essenzialmente nell'opera "Divina Proportione" di Luca Pacioli, allievo di Piero della Francesca e amico di Leonardo da Vinci che arricchirà l'opera del Pacioli con sessanta illustrazioni. La Nascita di Venere di Sandro Botticelli e Autoritratto con pelliccia di

Albrecht Dürer sono opere tra le più celebri indicate come esempi di utilizzo della sezione aurea.

Anche nel campo della poesia abbiamo esempi come gli antichi poeti indiani, citati dal matematico Parmanand Singh, che indicavano le regole del componimento poetico seguendo la serie di Fibonacci secoli prima di Fibonacci stesso.¹³ Molto più tardi avremo il poeta Paul Valéry, amico di Claude-Achille Debussy, che scriverà una vibrante prefazione all'opera qui più volte citata di Matila Ghyka, dove richiamerà il ruolo chiave che il misticismo e l'esoterismo svolgono per comprendere appieno misteri come quello della sezione aurea.¹⁴

Non si possono non citare in questo breve accenno i casi di Le Corbusier che con il suo Modulor fondava sul *phi*, dettagliatamente applicato al corpo umano, ogni misura che riguardasse la progettazione degli spazi architettonici,¹⁵ nonché dei pittori Paul Sérusier e Maurice Denis che assieme a Pierre Bonnard e Édouard Vuillard fondarono nel 1889 il gruppo dei Nabis ('profeta' in ebraico). Sérusier pubblicò nel 1921 "ABC de la peinture" dove riconduce alla sezione aurea lo studio della tecnica pittorica, mentre Maurice Denis, amico anch'egli come di Valéry di Debussy per il quale illustrò "Damoiselle élue",¹⁶ pubblicò a Parigi nel 1912 il trattato "Theories", dove le sue idee sulle proporzioni geometriche ed il *phi*, vengono chiaramente esplicitate.¹⁷

Citiamo infine lo scienziato tedesco Gustav Fechner, padre della psicofisica insieme a Ernst Weber,¹⁸ che con una serie di esperimenti dimostrò come di fronte a diverse misure di rettangolo i soggetti interessati fossero in netta maggioranza attratti principalmente dall'unico esemplare costruito con la sezione aurea.¹⁹ È doveroso ricordare come esperimenti successivi effettuati da altri scienziati diedero risultati discordanti, rivelando come l'impostazione delle prove a cui i soggetti erano sottoposti, nonché la scelta della tipologia dei soggetti stessi, fosse decisiva per l'esito dell'esperimento stesso.²⁰



La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

La musica dai tempi di Pitagora è sempre stata oggetto di speculazioni matematiche e filosofiche. Quello che sembra non sia stato oggetto di interesse approfondito invece, sino a tempi recentissimi, è il collegamento della sezione aurea con la creazione musicale, con le sue forme e le sue strutture.²¹ Dobbiamo ai lavori del musicologo ungherese Ernő Lendvai su Béla Bartók e del pianista-musicologo scozzese Roy Howat su Debussy²² i primi contributi di un certo spessore sull'argomento. Assistiamo così all'entrata in campo della sezione aurea, che grazie a questi due studiosi può porsi a pieno titolo a fianco di altre tecniche d'analisi musicale.

Il primo ad occuparsene tra i due in senso cronologico è Lendvai che pubblica il suo studio per la prima volta nel 1971. Il primo interesse dello studioso ungherese non è la sezione aurea in quanto tale, ma la musica di Bartók in generale. Nel primo capitolo infatti si occupa della sua organizzazione tonale, ossia delle relazioni effettivamente esistenti tra le diverse tonalità²³ che in Bartók si raggruppano ordinatamente in assi. Anche se ancora non siamo nel pieno dell'analisi della sezione aurea abbiamo però già uno schema geometrico-matematico di un certo interesse, in quanto le dodici consuete tonalità vengono suddivise in tre sottogruppi dove ognuno di essi svolge una propria funzione: di tonica, di dominante e di sottodominante.²⁴

Nell'analizzare la dinamica interna di questi singoli assi, che si 'orientano' al loro interno in poli e contropoli, si dispiega un gioco di equilibri interni che Lendvai, dopo aver illustrato con esempi tratti dalla Sonata per due pianoforti e percussioni, dal Concerto per violino e orchestra e dalla Musica per archi celesta e percussioni, interpreta come il punto di arrivo di un'evoluzione storica necessaria del sistema tonale occidentale. Partendo dalla modalità medievale tale sistema giunge a Bartók stesso, raggiungendo la sua maturità, il suo compimento, percorrendo tutta la storia della musica occidentale universalmente nota, passando dunque per Bach, il classicismo e il romanticismo.²⁵

Completata l'esposizione del sistema degli assi, arriviamo dunque alla sezione aurea. Il primo problema che si pone al musicista, all'analista, è come rintracciare quello che nella sezione aurea si può 'vedere' con gli occhi in campo architettonico e pittorico con quello che si può 'sentire' attraverso l'udito in campo musicale. Tobias Matthay, il più importante studioso e didatta pianistico inglese, paragonò lo scorrere del tempo del musicista alla tela del pittore,²⁶ ossia, quelle proporzioni che il pittore elabora nello spazio di una tela il compositore può dispiegarle nello spazio del tempo. In pratica quelle stesse proporzioni che in architettura e in pittura si realizzano attraverso dei volumi riferibili a forme geometriche costruite sulla sezione aurea, in musica possono essere calibrate riferendosi più semplicemente ad una linea, una semiretta, che può rappresentare lo scorrere del tempo, la tela del musicista.

E così si apre infatti l'esposizione di Lendvai del *phi* in musica che viene introdotto in modo molto semplice, con una semiretta per l'appunto, sulla quale viene indicato il punto preciso della sezione aurea con un calcolo inverso.

«The members of the Golden Section chain can be obtained by subtraction. Thus the Golden Section of 1 is 0.618, that of the latter: $1 - 0.618 = 0.382$, etc: $0.618 - 0.382 = 0.236$; $0.382 - 0.236 = 0.146$, etc.»,²⁷ spiegherà più avanti Lendvai, dato che l'organismo musicale che viene creato avendo in mente il *phi* riprodurrà il numero aureo come in natura, e quindi, come ad esempio un nautilus, manifestandosi in tutte le sue suddivisioni.²⁸ Ma all'inizio esso, il *phi*, indica la principale divisione del brano nei suoi due principali e più estesi membri,²⁹ come nell'iniziale esemplificazione di Lendvai, quella della semiretta, e questo ha una sua rilevanza in quanto questa prima divisione indica in genere un climax, o comunque un elemento formalmente rilevante del brano in questione.

È infatti quanto rileva Lendvai ad esempio nel primo movimento della Sonata per due pianoforti e percussioni. Le battute complessive sono 443, compiendo l'operazione $443 \cdot 0,618$ Lendvai ottiene 273,774, il punto aureo, corrispondente alla battuta 274, che è momento esatto dove inizia la ripresa, che Bartók segna con l'indicazione 'Maestoso'. Il metodo che Lendvai illustra nell'esempio appena esposto viene poi applicato ad altre opere di Bartók, sebbene con qualche altro diverso accorgimento tecnico.³⁰

Un altro aspetto d'indagine interessante, che insieme al primo può essere di un certo interesse in future auspicabili analisi musicali, Lendvai lo rintraccia nell'uso che Bartók fa della serie di Fibonacci nell'ideare il proprio sistema armonico cromatico.³¹ Osservando la frequenza di certi intervalli usati da Bartók nelle sue opere Lendvai scopre che, prendendo la misura del semitono, questi intervalli vengono creati rispettando la sequenza 2-3-5-8-13, ossia seconda maggiore, terza minore, quarta giusta, sesta minore e ottava aumentata.³² Da qui il compositore costruisce la parte come già detto cromatica del suo sistema melodico-armonico, e l'elaborazione del materiale sonoro così congegnato fornisce a Bartók una serie di elementi che combinati con altri³³ caratterizzano la sua grammatica, il suo stile di temperamento drammatico, sviluppato sulla dualità, sul contrasto,³⁴ dove gli elementi creati dal *phi* giocano un ruolo essenziale, affiancandosi e contrapponendosi ad altri.

Ma è nelle grandi architetture, nella costruzione formale che la sezione aurea costituisce l'elemento di rilievo nella tecnica compositiva di Bartók. Osserva Lendvai che è tale l'importanza che la sezione aurea riveste per Bartók da poterla paragonare alla strutture sintattiche fondamentali del periodo musicale classico della tradizione musicale europea.³⁵

Tale importanza strutturale, architettonica, della sezione aurea la si può riscontrare anche in Claude Debussy, per il quale Bartók nutriva una grande ammirazione.³⁶ Per quanto non ci siano documenti che possano provare la consapevolezza nell'uso della sezione aurea in entrambi i compositori, ci rimane una ben conosciuta frase che Debussy nell'agosto del 1903 rivolge al suo editore Jacques Durand, scrivendogli in occasione della pubblicazione di *Estampes*: « Vous verrez, à la page 8 de "Jardins sous la Pluie", qu'il manque une mesure; c'est d'ailleurs un oubli

La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

de ma part, car elle n'est pas dans le manuscrit. Pourtant, elle est nécessaire, quant au nombre; le divine nombre [...].».³⁷ La battuta che Debussy per una sua mancanza aveva dimenticato di scrivere è la 123, come illustrato dalla comparazione col manoscritto custodito presso la Bibliothèque Nationale di Parigi effettuata da Roy Howat.³⁸ Ebbene questa battuta non è altro che la ripetizione di quella precedente, una nota bassa, un Si che continua un trillo precedentemente iniziato. Dunque nessuna valenza grammaticale, nessun significativo elemento musicale aggiunto, ma solo un incremento quantitativo della dimensione temporale, che mira, ce lo dice Debussy stesso, a raggiungere il numero di battute necessarie a rispettare le proporzioni dovute alla presenza de le *divine nombre*, del *phi*, come poi in seguito dimostrerà Howat analizzando il brano in questione.³⁹

Uno dei temi principali della già citata opera di Howat è la questione se Debussy fosse consapevole della presenza della sezione aurea nella sue opere. Che il *phi* sia presente nella musica di Debussy è cosa che Howat evidenzia con molta acutezza, dimostrandone l'utilizzo in analisi tanto complicate quanto, bisogna dire, convincenti, sino all'inoppugnabilità. Nelle spiegazioni che accompagnano gli schemi grafici di "Reflets dans l'eau", "Clair de lune", "L'isle joyeuse" e "La mer", opere che vengono analizzate a fondo nel suo libro, Howat riesce a individuare nell'architettura compositiva generale dettata dal *phi*, una serie di elementi, perfettamente integrati all'interno di essa, come l'armonia, la melodia, il ritmo e, soprattutto, la dinamica, elemento quest'ultimo che effettivamente riesce solo in tale contesto ad avere un senso compiuto, in special modo nei suoi punti di massima (o minima) tensione, una sua propria logica strutturale.⁴⁰

In sintesi tutte le componenti fondamentali tipiche della musica sono immesse in un insieme organico e coeso grazie alla sezione aurea. Questo corrisponde esattamente anche a quanto individuato da Lendvai nella musica di Bartók, dove neanche il suo sistema armonico degli assi viene escluso dall'insieme,⁴¹ dimostrando, tra l'altro, che la costruzione basata sul *phi* riesce a comprendere al suo interno anche una molteplicità di linguaggi diversi, come quelli di Bartók e Debussy.

Un altro elemento analitico molto interessante che emerge dalle analisi di Howat è il principio di una 'poliritmia su larga scala', riferendosi al fatto che in Debussy a volte l'analisi della sezione aurea porta alla scoperta di più 'schemi' che svolgono contemporaneamente una sorta di contrappuntismo strutturale, una sorta di scorrimento carsico sotto la superficie visibile della musica scritta così come ci appare.⁴² È molto interessante notare come l'uso di tale tecnica compositiva sia stato ammesso anche da Elliott Carter, con riluttanza, dopo molti anni dal suo impiego.⁴³

La questione se Bartók e Debussy fossero coscienti o no del loro utilizzo della sezione aurea è argomento dibattuto⁴⁴ e di questo Howat, come sopra accennato, si fa carico, cercando delle evidenze esterne che possano se non provare, almeno fornire preziosi indizi sulla intenzionalità di Debussy nell'uso del *phi*. Le frequentazioni ad esempio di cenacoli esoterici, come quello rosacruciano di Joséphin Péladan cui apparteneva Erik Satie,⁴⁵ o di ambienti artistici come quello dei pittori Nabis, precedentemente menzionati, cui faceva parte l'amico Maurice Denis, ambiti in cui idee e concetti iniziatici legati alla simbologia del numero e della geometria erano fondanti e dove la musica veniva considerata come una scienza divina, si



La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

suppone che non possano non aver lasciato traccia o perlomeno suscitato l'interesse di Debussy.⁴⁶ La questione della sua attrazione per l'occulto e che Debussy ne sia stato influenzato è ammessa perfino da uno studioso scettico come Lesure.⁴⁷

Ma in conclusione ciò che rimane davanti a noi è in generale un'altra questione, la questione, di come l'esistenza della sezione aurea in natura abbia da tempo immemore affascinato l'uomo e di come egli l'abbia o ricercata e, lui o chi per lui, ritrovata nelle sue opere. La presenza, infine, del phi nella musica è ormai, grazie soprattutto ai lavori di Lendvai e Horwat, un dato acquisito ma allo stesso tempo un mistero. Per questo non si può non far proprio lo spirito delle parole di Horwat, che concludendo il suo pregevole lavoro afferma: «In short, the present book is likely to, and should, raise more questions than it answers.»⁴⁸

NOTE

¹ cit. in MATILA C. GHYKA, *Il numero d'oro*, Roma, 2009, p. 50, trad. *Le nombre d'or*, Parigi, 1931.

² DAN BROWN, *Il codice Da Vinci*, Milano 2003, p. 113, trad. *The Da Vinci Code*, New York, 2003.

³ *Ivi*, pp. 112-116.

⁴ La serie numerica del matematico pisano Leonardo Fibonacci (1170-1240 ca.) fu elaborata dal medesimo per descrivere l'incremento demografico dei conigli. La serie risultante fu la seguente: 1-1-2-3-5-8-13-21-34-55....., dove $1+1=2$; $1+2=3$; $2+3=5$, etc.

⁵ Escluse le unità prodotte da $1:1=1$ e da $2:1=2$, si hanno successivamente i seguenti quozienti: $3:2=1,5$; $5:3=1,666$; $8:5=1,6$; $13:8=1,625$; $21:13=1,615$; $34:21=1,619$; $55:34=1,617$, e così via.

⁶ *Ivi*, p. 113.

⁷ cfr. per gli esempi del *Nautilus*, dei semi di girasole e della pigna: <http://matematica.unibocconi.it/articoli/la-spirale-cosmica-sezione-aurea-dell'universo>, ed anche MARIO LIVIO, *The Golden Ratio*, New York, 2003, pp. 8, 112, 116.

⁸ Tralasciamo in questa sede, per ovvi motivi, accenni allo studio del phi riferibili all'ambito puramente matematico.

⁹ M. LIVIO, *op.cit.*, pp. 55-61.

¹⁰ M. LIVIO, *ivi*, pp. 72-75; MATILA C. GHYKA, *op.cit.*, p. 96.

¹¹ M. C. GHYKA, *ivi*, pp. 93-135.

¹² M. LIVIO, *ivi*, pp. 160, 161.

¹³ PARMANAND SINGH, *The So-called Fibonacci Numbers in Ancient and Medieval India*, «Historia Mathematica», XII, 1985, pp. 229-244.

¹⁴ M. C. GHYKA, *ivi*, pp. 19-21.

¹⁵ LE CORBUSIER, *Le Modulor; essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'Architecture et à la mécanique*, Parigi, 1949; MARIO LIVIO, *op.cit.*, pp. 171-175.

¹⁶ FRANÇOIS LESURE, *Debussy, gli anni del simbolismo*, Torino, 1994, p. 221.

¹⁷ ROY HOWAT, *Debussy in proportion*, Cambridge, 1989, p. 171.

¹⁸ L'importanza dei due scienziati è dovuta alla creazione della formula cosiddetta di 'Weber-Fechner', ancor oggi valida, che rappresenta la risposta umana ad uno stimolo sensoriale esterno.

¹⁹ I risultati degli esperimenti furono raccolti nel volume *Vorschule der Ästhetik*, pubblicato a Lipsia nel 1876.

²⁰ CHRISTOPHER D. GREEN, *All That Glitters: A Review of Psychological Research on the Aesthetics of the Golden Section*, «Perception», 24, 1995, pp. 937-968.

²¹ L'opera teoretica *Muzikale vormleer* (Arnheim, 1934), dell'organista e compositore olandese Marius Adrianus Brandts Buys jr.(1874-1944) viene indicata in alcune bibliografie come primo esempio di analisi musicale fondata sulla sezione aurea. Non risultando essere stata mai tradotta dall'olandese, quindi di esclusiva diffusione nella propria ristretta area linguistica e per questo di difficilissimo reperimento, non è stato possibile prenderla in considerazione nel presente articolo. Un altro studio sulla sezione aurea di una certa importanza risulta essere l'articolo *Golden-Mean Form In Music*, di J. H. Douglas Webster (Music & Letters, Vol. 31, n. 3, 1950, pp. 238-248), dove l'autore attribuisce l'uso del phi ad una serie di compositori con un metodo però criticato per i suoi limiti da R. Howat (op. cit., p. 5).

²² ERNŐ LENDVAI, *Béla Bartók, An Analysis of his Music*, Londra, 2007; R. HOWAT, *op.cit.*

²³ 'Tonalità', come viene nel corso dello studio di Lendvai lentamente a disvelarsi, si deve intendere in senso 'bartokiano', ossia, spesso, la semplice polarizzazione di una o diverse linee melodiche attorno alle sole note fondamentali di accordi appartenenti ad un determinato *asse*, come dimostrato nelle analisi delle opere sopra menzionate. Nel prosieguo del suo lavoro Lendvai (op.cit., pp. 74,75) distinguerà due tecniche di costruzione tonale impiegate da Bartók, la prima, cromatica, fondata sulla sezione aurea, la seconda, diatonica, fondata sulla serie degli armonici naturali.

²⁴ E. LENDVAI, *op.cit.*, p. 3.

La sezione aurea in musica

Fascino e mistero

²⁵ E. LENDVAI, *ivi*, p. 8.

²⁶ TOBIAS MATTHAY, *Musical Interpretation*, Londra, 1913, p. 33.

²⁷ E. LENDVAI, *ivi*, p. 112.

²⁸ *Ivi*, p. 20.

²⁹ *Ivi*, p. 17.

³⁰ Ad esempio nel rintracciare la sezione aurea nel primo movimento del *Divertimento per archi*, Lendvai calcola non le battute ma i tempi di ogni singola battuta, a causa dell'alternanza di metri diversi (9/8; 6/8; 8/8; etc.) utilizzati da Bartók (E. LENDVAI, *ivi*, p. 18).

³¹ Cfr. la precedente nota 23.

³² E. LENDVAI, *ivi*, p. 35.

³³ Nella tecnica compositiva di Bartók sono presenti altri elementi grammaticali, compreso l'elemento ritmico, che non riguardano immediatamente la sezione aurea, anche se ad essa comunque si collegano. Quindi, sebbene in precedenza ad alcuni di essi si sia accennato, qui non verranno trattati.

³⁴ *Ivi*, p. 71-74, 87-89, 97.

³⁵ *Ivi*, p. 18.

³⁶ R. HOWAT, *op. cit.*, p. 6.

³⁷ JACQUES DURAND (a cura di), *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Parigi, 1927, p. 10.

³⁸ R. HOWAT, *ivi*, pp. 6-8.

³⁹ R. HOWAT, *op. cit.*, pp. 136-138.

⁴⁰ R. HOWAT, *ivi*, pp. 12-13.

⁴¹ «And this is the reason why the most characteristic axis melodies in Bartók are exclusively ruled by GS [Golden Section] principles [...]», E. LENDVAI, *op. cit.*, p. 58.

⁴² R. HOWAT, *ivi*, p. 14.

⁴³ ALLEN EDWARDS, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation With Elliott Carter*, New York, 1971, pp. 111-115.

⁴⁴ M. LIVIO, *op. cit.*, pp. 190-192.

⁴⁵ F. LESURE, *op. cit.*, pp. 114, 115.

⁴⁶ R. HOWAT, *ivi*, p. 167.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁸ R. HOWAT, *ivi*, p. 181.

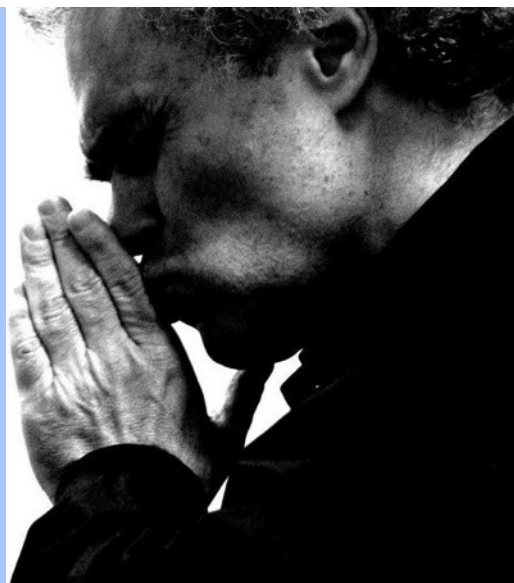
Sandro Savagnone

Nato a Roma l'8/1/1962, pianista e direttore d'orchestra, ha compiuto i suoi studi in Italia con Marcella Crudeli, Fausto Zadra ed Emanuele Verona per il pianoforte partecipando anche a master class all'estero con Paul Trein e Karl-Heinz Kämmerling, e Marco Zuccarini, Dario Lucantoni, Lior Shambadal, Francesco Vizioli e Piero Bellugi per la direzione d'orchestra.

Ha vinto numerosi concorsi pianistici ed ha effettuato un'intensa attività concertistica sia come solista sia in formazioni cameristiche prima di dedicarsi dal 2004 alla direzione d'orchestra. Oltre ad aver diretto importanti orchestre, tra cui la Florence Sinfonietta e la Sinfonica Abruzzese è il direttore stabile dell'orchestra d'archi della Scuola Popolare di Musica di Testaccio con la quale ha effettuato numerosi concerti.

È docente titolare di Pratica e Lettura Pianistica presso il Conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone, dove tiene corsi di tecnica pianistica e storia della letteratura, tecnica e interpretazione pianistica.

SANDRO
SAVAGNONE





¡Que la Belleza lo adorne! Búsqueda en la logia

© Javier Otaola

*"La belleza es verdad y la verdad belleza,
no hace falta saber más que esto en la tierra."
Oscar Wilde*

El método masónico, la tradición masónica ha mantenido y mantiene un propósito esclarecedor que podemos identificar con la búsqueda de la sabiduría, pero ese propósito está indisolublemente unido a la búsqueda de la virtud y de la belleza.

¡Que la belleza lo adorne! es un imperativo masónico que a todos nos obliga. En realidad subyace en todo el simbolismo masónico la idea de que el conocimiento, la bondad y la belleza son magnitudes relacionadas, estrechamente unidas.

Dice Kant que lo estético no se funda en conceptos, no se puede medir: «No puede haber ninguna regla de gusto objetiva que determine por conceptos lo que sea bello,



¡Que la Belleza lo adorne! Búsqueda en la logia

puesto que todo juicio de esta fuente es estético, es decir, que su motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto». No hay ciencia sino crítica de lo bello. La sensación sensorial es incommunicable pero se puede argumentar, convenir, apalabrar.

Faltos de una referencia conceptual que mida la belleza, no nos cabe sino interpretar las sensaciones que nos produce una imagen, una historia, una melodía, un decorado, un libro..., ensayando una hermenéutica de los significados estéticos

Mi pretensión es ensayar una aproximación práctica al mandato de buscar la belleza en el ámbito masónico por excelencia: La logia.

Hay elementos simbólicos que son preceptivos en la decoración de una logia, ya que la logia no es un lugar cualquiera sino que tiene una funcionalidad determinada pretende crear un espacio separado de nuestra conciencia cotidiana, un espacio en el que seamos capaces de encontrarnos con nosotros mismos y con los demás en nuestra *pura y desnuda humanidad*. No se trata por lo tanto de un lugar más o un espacio más, decorado al uso de un salón-comedor o de un club. Sin embargo esos elementos preceptivos no nos obligan a repetir — encima falsificándolas — fórmulas estéticas del XVIII o del XIX como si nuestra sensibilidad estética fuera hoy la misma que la de nuestros ilustrados hermanos de peluca y paletó, o peor aún la de nuestros hermanos del siglo XIX de sombreo de copa, levita y cuello duro.

La descripción simbólica de la Logia reproduce simbólicamente la estructura del mundo: *¿Cuál es la forma de tu Logia? Un rectángulo. ¿En qué sentido se orientan sus lados largos? De Oriente a Occidente. ¿Y sus lados anchos? De Mediodía a Septentrión. ¿Y su altura? De la superficie de la tierra hasta los cielos (el Cénit). ¿Y su profundidad? De la superficie hasta el centro de la tierra (el Nadir). ¿Qué significan estas direcciones? Que la Masonería es Universal.*

Nuestra visión del Mundo no puede ser hoy igual que en el siglo XVIII, hemos incorporado a nuestra “mirada” la potencia de nuestra tecnología, somos capaces de ver más lejos y también más pequeño, en lo profundo y en lo alto, en lo próximo y en lo lejano. El mundo es hoy una realidad mucho más próxima porque somos capaces de verlo de una manera más cabal; tenemos también una visión de lo humano más profunda, somos conscientes de nuestra oscuridad y de las fuerzas inconscientes que nos constituyen. No en vano han pasado muchas cosas desde 1717: las Guerras Mundiales, los totalitarismos del siglo XX, el fascismo y el comunismo, Auschwitz y el GULAG, la bomba atómica, la caída del telón de acero, los nuevos fundamentalismos... Somos más sabios y menos ingenuos, desconfiamos, con razón, de las buenas intenciones, hemos leído a los filósofos de la sospecha: Freud, Marx, Nietzsche.

Nuestros gustos estéticos son también más complejos, estamos muy lejos del neoclasicismo del XVIII, hemos sido románticos, post-románticos, impresionistas,

racionalistas, funcionalistas, cubistas, abstractos, constructivistas, expresionistas, postmodernos...

No podemos sentirnos cómodos en una Logia decorada como en tiempos de Benito Pérez Galdós, con grandes cortinones, apliques rococó, falsos terciopelos y columnas de escayola, estrellas y constelaciones de papel de plata más propias de una caseta de echadora de cartas que de una Logia masónica. La estética de nuestro tiempo debe favorecer las fórmulas donde predomine la claridad geométrica, la sinceridad de los materiales, el *minimal art*, los símbolos sugeridos más que mostrados, las nuevas tecnologías de la iluminación, la pureza de líneas lejos de todo lo recargado y vano, la sencillez y verdad de los objetos en su simplicidad originaria. La humildad no está reñida con la belleza y es más hermoso un material sencillo pero verdadero que los falsos decorados de cartón-piedra.



¡Que la Belleza lo adorne! Búsqueda en la logia



En el centro de la Logia se extiende el "pavimento mosaico", tapiz de cuadros blancos y negros. El pavimento mosaico es un símbolo de la lucha y del delicado equilibrio que entre sí sostienen en la vida y en el mundo las energías positivas, masculinas y centrífugas (yang, luminosas) y las energías negativas, femeninas y centrípetas (yin, oscuras), expresadas también en la alternancia de los ritmos y ciclos de la naturaleza y el cosmos: el día y la noche.

Esas mismas energías están representadas por el Sol y la Luna, que en la Logia se encuentran presidiendo el Oriente, a uno y otro lado del Delta luminoso.

La riqueza de estos símbolos debe llenarnos de responsabilidad ya que es fácil que los desvirtuemos si no los tratamos con respeto y naturalidad, si nos dejamos llevar por la simple acumulación sin atender a la nobleza de los materiales y a la debida disposición de los elementos.

En medio mismo del pavimento mosaico se dispone el "cuadro de la Logia", que constituye el símbolo

fundamental para la meditación y la concentración, ya que hace referencia a nuestra propia existencia, a las herramientas del grado y a la materia prima de nuestra obra: nuestra vida con sus días y sus noches. El cuadro de la Logia, al contener en su interior los símbolos más significativos, tiene un papel determinante en nuestro despertar masónico.

Alrededor del pavimento de mosaico y del cuadro de la Logia se encuentran los tres pilares de la Sabiduría, la Fuerza y la Belleza. Los pilares son encendidos durante la apertura de los trabajos y apagados en la clausura. Su brillo nos recuerda la necesidad de tenerlos en cuenta en todos nuestros trabajos pues como se dice en los rituales "la Sabiduría concibe, la Fuerza ejecuta y la Belleza adorna".

La estética masónica como toda pretensión de belleza está amenazada por su mayor enemigo: Lo *kitsch*¹. Kitsch es todo objeto estético pretencioso, que se tiene por "bonito", sin embargo empobrecido por mala factura y moralmente dudoso por su vanidad. Un arte y una decoración llena de pretensiones, retórica, exagerada, que se traiciona a sí misma por su falsedad de materiales y por su deseo de aparentar más de lo que es.

La palabra **kitsch** se origina en el término yidis "etwas *verkitschen*". Es arte que se limita a ser copia inferior de un estilo existente y es a la postre una manifestación artística o decorativa pretenciosa, pasada de moda o de mal gusto.

Típico de la decoración *kitsch* son todas aquellas cosas exageradas, empalagosas y pretenciosas: tipografías llenas de volutas y adornos de falso gótico, falsos escudos nobiliarios, tapetes de falsa piel o de falsa lana, espejos gigantescos con marcos de falsa madera tallada realizados en plástico, o cuadros idílicos de falsos antepasados, falsas antigüedades, falsos misterios, falsas tradiciones, falsos terciopelos, falso oro, falso mármol, falsa piedra, falso cuero, falsos brillantes, falsas luminarias, melosas imágenes de "pájaros y flores", vírgenes y santos, dioses griegos de pacotilla, signos del zodiaco de purpurina, soles y lunas de cartón, "artísticas" escenas pintadas industrialmente, "chinerías" de plástico, bucólicas estampitas...

Desgraciadamente de todo esto también tenemos ejemplos en nuestras logias masónicas.

Otra característica típica del Kitsch es su sentimentalismo estético, dice Umberto Eco:

*"...es kitsch no sólo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada"*²

Lo *kitsch* es a la vez grandilocuente, cursi y baratija. Lo kitsch es un error estético que anuncia una ética dudosa de la retórica, la vanidad y la apariencia.

Debemos trabajar por erradicarlo de nuestras logias si deseamos de verdad que la belleza adorne nuestros trabajos.

¡Que la Belleza lo adorne!

Búsqueda en la logia

NOTAS:

1 Lo kitsch es una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos. Cfr Adorno, Theodor (2001). *The Culture Industry*. Routledge.

2 Umberto Eco *Apocalípticos e Integrados*, en traducción de Andrés Boglar.

Javier Otaola

Nace el 20 de febrero 1956 en Bilbao. Alumno de los jesuitas, durante el bachillerato realiza también sus estudios universitarios en la Universidad de la Compañía de Jesús en la Universidad de Deusto donde se Licencia en 1977. De esa larga relación con Loyola y sus discípulos guarda un nostálgico recuerdo y una espiritualidad barroca y herética que se ha ido madurando en la lectura apasionada de novela negra y teología luterana.

Ejerció como Abogado de los Colegios de Bilbao, Vitoria y Madrid 1978 - 1982 en ese desempeño aprendió a practicar la bondad astuta que predicaba el clásico Ulises, esposo de Penélope, pero se cansó pronto.

Su afición a la novela policíaca y la búsqueda de emociones fuertes le llevó a ser Profesor de Derecho de la Academia de la Ertzaintza –Policía Vasca– en la primera Promoción 1981-1982.

Ha sido Letrado de los Servicios Jurídicos del Gobierno Vasco desde 1982 (actualmente en Comisión de Servicios Especiales como Defensor Vecinal en Vitoria-Gasteiz.)

Sus inquietudes filosóficas y asociativas le llevaron a iniciarse en masonería en la Logia La Tolerancia en Bilbao precisamente en 1981 en el año del fallido golpe de Estado del Teniente-Coronel Tejero. En eso de la masonería llegó a ser Gran Maestro de la Gran Logia Simbólica Española (masonería española) 1997-2000 y es también Miembro del Supremo Consejo Masónico de España 33°.

Esa afición asociativa le ha llevado a participar además en otras asociaciones como Gesto Por la Paz, Ayuda en Acción España, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y otras.

Colaborador de Prensa (EL CORREO, EL PAIS...) y Revistas (CLAVES DE RAZÓN PRACTICA)

Autor de La metáfora masónica. Razón y Sentido; La laicidad, una estrategia para la libertad; Ciudadanía e identidad; En el umbral de la logia; Brocheta de Carne; As de espadas; La Masonería en personas; La Logia y la ley del deseo; Masonería y Hermenéutica; Cristianismo sin embargo; Una mirada a la Logia; Ser Aprendiz

JAVIER
OTAOLA





Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo.:SumMAGAZINE 8

© Brenno Ambrosini

Nell'articolo Editoriale parlavamo di proporzione e bellezza, e negli articoli proposti i Collaboratori si sono prestati a cercare di definire da diversi angoli questi concetti non solamente estetici, bensì intrinseci all'essere umano che ne è bisognoso per vivere, e sopravvivere.

Per chiudere "in bellezza" abbiamo pensato opportuno raccogliere esperienze, otto esperienze di vita di "agenti" attivi nella nostra società che aspiriamo umanistica. Otto esperienze, otto storie di vita vissuta dentro il concetto di "uomo", arte e bellezza, ma comunque tra di loro diverse per i differenti campi di azione ed influenza nel nostro mondo. E soprattutto per sottolineare quanto *bello* sia che alla oggettività si affianchi la soggettività fino ad arrivare al concetto di sublime.

Otto racconti su sette domande quasi uguali per tutti, quelle domande che, coscientemente o incoscientemente, ogni "uomo", artista *a priori*, rivolge a se stesso. Quelle domande

che poi, durante la giornata e durante la notte, lo / la dovrebbero guidare per vedere ed agire nel mondo circostante e lottare con tutte le sue forze per migliorarlo.

Grazie a Angelo Zennaro, pittore e scultore del vetro, grazie a Claudio Ambrosini, acclamato compositore, e grazie a Igor Cognolato, musicista e pianista. Grazie a Dario Broch e Walter Faustini, artisti fotografi dalle cui opere traspira bellezza e proporzione. Grazie a Tanja Orloff, Sara Schwarz e Arianna Grimoldi, grandi Muse che continuano ad ispirare artisti a plasmare nei loro lavori il sublime.

Grazie a tutti voi, per averci permesso entrare nel vostro intimo "io" rispondendo, della forma più concisa possibile, a questioni che suscitano problematiche infinite. Fortunatamente infinite.

E grazie a tutti voi lettori, che amate il Bello.
Brenno

**BRENNO
AMBROSINI**





Angelo Zennaro

Pittore e scultore

ESM: *Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?*

AZ: L'arte si manifesta come simbolo di bellezza, dell'immaginazione, mantiene vivo il sentimento e le potenzialità della conoscenza e della consapevolezza, è l'esperienza dell'animo umano.

ESM: *Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?*

AZ: Abbandonando l'imposizione di modelli teorici, diventati contenitori unici oltre i quali l'opera non viene considerata, i canoni di bellezza appartengono all'affermazione dell'esperienza dell'uomo tramite indagini, sperimentazioni, approfondimenti, conoscenze, da non considerare degli arrivi ma sempre ri-partenze che cambiano, mutano, aggiornano le certezze. Esperienze che, sviluppate tramite connessioni, proporzioni, consentono di giungere a considerazioni di bellezza.

ESM: *La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?*

AZ: Nell'antichità si formulò la teoria secondo la quale il bello consiste nella proporzione e nell'adeguata disposizione delle parti. I fattori determinanti sono oggettivi se pratichiamo le dimensioni culturali definite. Sono soggettivi se valorizziamo la ricerca e le scoperte personali che individuano le qualità in relazione agli effetti che l'opera esercita sull'animo umano.

ESM: *Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?*

AZ: L'opera d'arte è un'esperienza antropica che guarda la realtà interiore e si alimenta, si costituisce in relazione al contatto costante con la realtà oggettiva e soggettiva, in uno scambio, per giungere alla sintesi senza limiti. Non credo

possa essere bella, nemmeno brutta o sublime, sarà al massimo tutto questo.

ESM: *Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?*

AZ: La creazione, un atto inarrestabile in evoluzione continua, un movimento, indagine verso se stessi, verso l'interiorità.

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento creativo? Essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica? Se no, cosa?*

AZ: L'intimo "io" è fonte di ispirazione e acquisizione della consapevolezza che si trasforma in immagine. È un contenitore enorme da scoprire, una riappropriazione di sé che passa attraverso le funzioni vitali del corpo, un tentativo costante che ti promette inconfessate possibilità. Guardarsi dentro per scoprire le parti nascoste, valorizzare e proporre le loro offerte, tradurle in atti materiali e gesti che rivelano ciò che era sconosciuto, per manifestarli oggettivamente, farli esistere, nascere, sviluppare e metterli in relazione con la quotidianità.

La relazione tra indagine interiore e atto materiale è breve ed infinita allo stesso tempo, uno spazio dentro il quale tutto avviene, si definisce l'idea, la forma, poi l'atto concreto, il fare, assemblare le infinite combinazioni dagli esiti quasi certi di diversità dalle primordiali sollecitazioni.

ESM: *Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?*

AZ: Non riesco a pensare ad un pubblico, le relazioni e il dialogo sono ampie ed imprevedibili, senza confini, anche se lo spazio vitale è circoscritto. Proporrei l'affascinante scoperta di noi stessi, dei nostri simili in rapporto costante con la natura, di comprendere la poesia e l'immaginazione, i sentimenti, le sensazioni, di essere disponibili a guardare per vedere.

Consiglierei di attraversare il nostro tempo, un'esplorazione tramite l'arte, l'immaginazione, la creatività, la scoperta di un insieme di realtà antiche e odierne, trovate e

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

costruite, cose di diversa consistenza che parlano lingue differenti. Visioni tacitamente rappresentate suggeriscono la natura del proprio essere, parte della nostra storia, dei luoghi da cui proveniamo e degli accadimenti a cui abbiamo assistito. Un viaggio alla scoperta delle relazioni che sostengono un percorso di crescita, di emancipazione e cambiamento. Uno spazio operoso, un cantiere dove fatica mentale e fisica contribuiscono a comporre un insieme dove nulla può essere statico ed assunto come meta.

Angelo Zennaro

Venezia, 1951. Ha insegnato presso gli istituti artistici di Venezia discipline pittoriche e arte del vetro. Inizia la sua attività artistica giovanissimo, nel 1972 tiene la prima significativa mostra personale, sviluppa la sua ricerca tra Venezia e Murano, isola delle fabbriche del vetro. Colore, luce, trasparenze e grandi superfici caratterizzano il suo lavoro: pittura, vetro e installazioni. Le opere analizzano lo spazio, l'architettura e la memoria. La sperimentazione, la pratica dei materiali e le tecniche gli consentono dal 2000 di realizzare grandi installazioni di vetro presso musei e strutture pubbliche: 7 fogli di vetro presso la scuola Silvio Pellico a Venezia Mestre, 2005 Il sole lacerato presso la chiesa Cuore Immacolato di Maria di Mogliano Veneto, 2005 Fiori di luce presso la Banca BCC di Monastier di Treviso, 2008 Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro Sconfinamenti Exit-Entri, 2011 Dalle Mura della Cattedrale Centro Lazzari a Treviso, 2012 vince il concorso per l'installazione di un'opera d'arte presso il Centro per i Servizi Sanitari di Storo-Trento con l'opera Sconfinamenti, 2013 avvia la conclusione del ciclo

di vetrate presso la chiesa Cuore Immacolato di Maria di Mogliano Veneto Cieli e Terra nuova. Espone in diverse sedi museali: Spagna, Francia, Slovenia, Brasile, Museum Het Paleis, Den Haaag Olanda, The Secret Of Murano (1997), Handmade: Shifting Paradigms Art Museum Singapore (1999), nel 2011 al Museo Correr di Venezia con l'opera Cielo e Terra partecipa alla mostra l'Avventura del vetro, un millennio d'arte a Venezia.

www.angelozennaro.it



Tanja Orloff

Modella

ESM: *Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?*

TO: Essendo una persona molto modesta e a volte timida, la parola "Artista" suona per me troppo forte. Anche perché a mio parere la figura dell'Artista viene rappresentata come persona con conoscenze culturali molto profonde di letteratura, arte, teatro, storia. Una persona che ha un'istruzione molto ampia. Io mi definirei come una "pepita" che ha un dono innato. Quindi sono oggetto in mano a vari soggetti - "orafi", dai quali dipendono gli avvenimenti successivi ed il mio sviluppo. Probabilmente non sono significativa di per sé, "al naturale", ma lo solo nella misura in cui chi mi interpreta è capace di "leggermi", attribuendomi un certo valore.

ESM: *Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?*

TO: Sì, i canoni di Bellezza esistono. Sono una sorta di modelli o di regole a cui ogni donna dovrebbe fare riferimento; cambiano di epoca in epoca e sono variabili

quindi. I canoni mutano in base alla moda del momento, alle condizioni economiche della persona ed anche in base alle condizioni culturali del paese in cui si vive. Spesso sono contrari e distinti a seconda delle aree geografiche e dei distinti fattori culturali.

ESM: *La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?*

TO: "La Bellezza è un enigma" come diceva il principe Myshkin ne "L'Idiota" di Dostoyevsky. Sin dall'antichità sono state cercate queste proporzioni, dette anche "phi" o "divina proporzione", per applicarle nelle opere d'arte. Dal punto di vista estetico, sono i fattori più importanti di Bellezza. Una persona può risultare poco attraente a causa delle non esatte proporzioni del viso o del corpo. Questa percezione di Bellezza è il risultato di un processo cognitivo, attraverso il quale gli individui misurano istintivamente queste distanze e le confrontano con il rapporto di larghezza e lunghezza ideali. Ora vediamo la seconda parte della domanda: il concetto di proporzione nella Bellezza è oggettivo o soggettivo? Questa è una domanda in cui non si arriva ad alcuna conclusione. La

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

proporzione fa parte della Bellezza, ma veramente la proporzione si può definire come un fattore oggettivo o soggettivo? Non possiamo sapere con esattezza dove stanno i limiti. La percezione della proporzione come fattore oggettivo dovrebbe essere uguale per tutti, ma difficilmente tutti troveranno bella la stessa cosa o la persona, perciò mi chiedo tutt'oggi con quali criteri vengono stabiliti i canoni di Bellezza. Come già abbiamo detto sopra questi canoni spesso sono variabili. Secondo me la risposta non esiste.

ESM: *Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?*

TO: Abbiamo toccato il lato filosofico-storico della Bellezza e quindi continuiamo la mia intervista in questa maniera. Prima vorrei esplorare la derivazione del significato del termine "sublime". Il concetto di sublime è antico e risale almeno al I sec. d.C. e lo attribuiscono a Pseudo Longino, che affermò: "Il sublime è l'eco di alto sentire". Così scrisse lui. Quindi già non è più né brutto né bello. È qualcosa oltre, è insolito. Il concetto ebbe larga fortuna nell'epoca romantica. Nel Barocco si produce un singolare slittamento semantico, dovuto alle conseguenze culturali e antropologiche delle grandi conquiste scientifiche, in primo luogo della rivoluzione copernicana. "Gran parte dell'estetica barocca e protoromantica è, in effetti, un'estetica della sproporzione, della dismisura, della disarmonia" – scrive il filosofo Remo Bodei. È interessante notare che il termine "sublime", fin dalla sua etimologia, nasconde un duplice significato. La parola latina *sublimen* sembra derivare da "sub-limen" nel senso di altissimo, che sta sotto l'architrave della porta, oppure da "sub-limo", "sotto il fango", ad indicare l'abisso nascosto sotto uno strato di bruttezza. Quindi chiamare l'Opera d'Arte semplicemente "brutta" o "bella" sarebbe troppo secco, praticamente sarebbe non dire niente. Sublime – è la parola giusta, perché caratterizza il rapporto fra il fruitore e l'opera artistica. È un effetto di esaltazione di un animo di fronte alla Bellezza.

ESM: *Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?*

TO: Mi affido ancora a una citazione, di Ermete Trismegisto:

"Ciò che è in basso è come ciò che è in alto / E ciò che è in alto è come ciò che in basso / Per fare i miracoli della cosa una / E poiché tutte le cose sono e provengono da una, / per la mediazione di una, / così tutte le cose sono nate da questa unica mediante adattamento."

Etimologia e significato filosofico del termine "summum" è la forma neutro della parola latina "summus" – il più alto, il più elevato. Il concetto filosofico del "summum" ci appare come un Insieme totale della intera Creazione. Senza Natura il Corpo Umano è un cadavere: non può mangiare, bere, respirare. Invece la Natura può esistere senza Umano. A questo punto il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo. Con la scoperta di Copernico, l'uomo non è più al centro dell'Universo e si trova disorientato nella vastità degli spazi infiniti ed incomprensibili. Copernico ci ha messo davanti la "nostra infinita piccolezza", avverte Pirandello, tanto che le nostre, ormai, sono storie di "vermucci". Per finire, il criterio antico dello Pseudo

Longino: "non sono io che posso abbracciare l'Universo, è l'Universo che mi abbraccia e mi riduce a essere infinitesimo".

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento di essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica?*

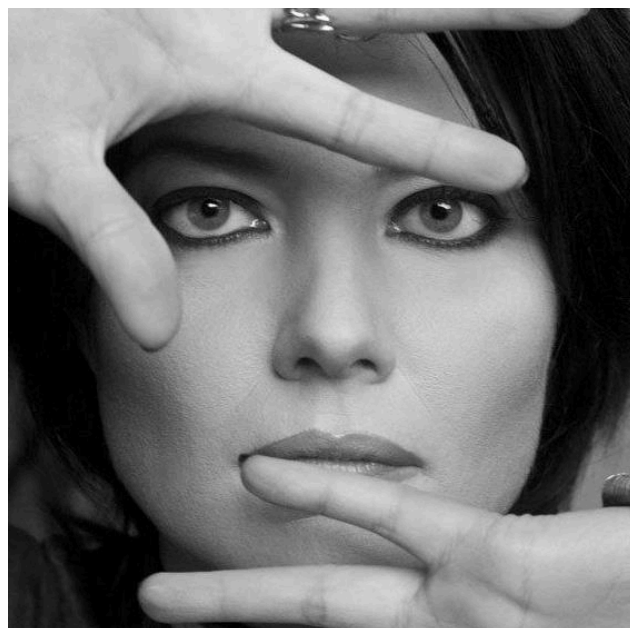
TO: Il corpo è come un trasmettitore di infinite idee di future opere d'arte. È un oggetto magico, è un esempio dell'armonia che fa ispirare l'artista (pittore, fotografo...) ma anche il fruitore dell'opera, che ci vede sempre qualcosa di personale, di soggettivo. Da una parte con la sua morfologia esterna, con le sue mille stranezze corporee; e dall'altra parte – gli stati interni, umore di modella. Mi vedo Musa che aiuta all'Artista a spingere fuori la sua capacità creativa; Musa che nel momento della creatività aiuta all'Artista a "sentire" nello stato d'animo innalzato, concentrato su quello che sta realizzando. Sarei curiosa di sapere cosa ispiri in ciascuno dei fruitori delle mie foto, nel pubblico. Di certo ognuno avrebbe qualcosa di interessante, o divertente, o inopportuno da dire. È davvero, anche in questo caso, un feedback soggettivo.

ESM: *Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?*

TO: Ai miei cari spettatori vorrei trasmettere le sensazioni di felicità, la voglia di vedere immagini nuove in modo nuovo, qualche volta magari anche curiosità; in ogni caso lasciare l'impronta nell'animo del pubblico.

Tanja Orloff

Tatjana Zacepina è nata a Volgograd (Russia) ed ora è cittadina italiana. Si laureò in psicologia realizzando contemporaneamente studi di flauto e pianoforte. Attualmente vive a Terni e lavora come fotomodella, hair-model, indossatrice e valletta. Collabora frequentemente con Wella, Revlon e Tecna. Ama la palestra, il trekking, la musica e la lettura, le lingue straniere ed il tiro a segno.



Walter Faustini Fotografo

ESM: Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?

WF: Come autore, senza dubbio soggetto. Perché nel cogliere ciò che sento oggetto di bellezza, lo rendo per un tempo infinito soggetto protagonista della mia opera.

ESM: Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?

WF: Ogni tempo e luogo ha i propri canoni: immortale è la impronta dell'interprete che trascende la teoria e la rende arte.

ESM: La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?

WF: La proporzione è solo armonia delle forme e non può essere se non fattore oggettivo. Ma ciò solo per il critico.

ESM: Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?

WF: Solo sublime.

ESM: Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?

WF: Essendo apparenza è un riflesso: tuttavia un immagine che crede di esistere diventa sintesi di creazione almeno fino alla morte. Dopo di che, torna da dove è stata emanata.

ESM: Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento creativo? Essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica? Se no, cosa?

WF: L'artista non può che annullare se stesso nella creazione perché deve trasferire anima, spirito e corpo nella creatura che tenta di far vivere: l'artista vero non può che soffrire di un autentico delirio di onnipotenza che lo deve far sentire vicino alla voce di dio.

ESM: Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?

WF: Nulla. L'osservatore, se sono stato "artistico", deve trovare emozioni, sperimentare istinti, contattare anche solo per un momento la sintesi di appagamento sessuale, fame di conoscenza e sete di paura per la fugacità della vita. Non penso mai al pubblico quando crea.

Walter Faustini

Nato a Sesto San Giovanni nel 1967, non ama scrivere la sua biografia perché la sua biografia sono le sue opere.

www.walterfaustini.com



Claudio Ambrosini Compositore

ESM: Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?

CA: Soggetto, e non solo perché ovviamente esprimono una visione soggettiva ma perché spesso l'artista coglie in anticipo dei segnali che trasforma in una "bellezza" nuova (che poi, a sua volta, fa diventare soggetto l'ascoltatore, chiamato a giudicare). Quindi creare delle opere vuol anche dire gettare contestualmente le basi per dei nuovi canoni estetici, che progressivamente arricchiscono la nostra capacità di godere del mondo e trasformano il "soggettivamente bello" (dell'artista) in "oggettivamente bello" (per tutti). Solo che ci vuole tempo.

ESM: Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?

CA: Non credo molto a delle relazioni strette, quasi "automatiche" tra un periodo e le sue varie arti: per esempio il minimalismo in architettura, basato sull'idea di vuoto, non corrisponde affatto al minimalismo in musica, caratterizzato invece da un *continuum* costante, da un vero *horror vacui*. Quindi bisogna fare attenzione e risalire indietro, perché – come appena detto – i canoni estetici di un'epoca sono stati seminati di solito molti decenni prima dalle avanguardie. Oggi, per esempio, perfino nella *pop music* si fa un largo uso di rumori, presi dalla realtà e inseriti nell'arrangiamento strumentale.

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

Ma la *Musique concrète*, la corrente francese che ha fatto musica su nastro esclusivamente utilizzando dei rumori ambientali, è nata alla fine degli anni '40. E, a sua volta, era figlia dell'Arte dei Rumori, lanciata da Russolo e dai Futuristi esattamente cento anni fa!

ESM: La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?

CA: E' anche questo un valore che nasce da una relazione, tra le parti e il tutto, o tra il tutto e il contesto o anche l'epoca in cui viene presentato. Ci sono, è vero, alcune proporzioni che sembriamo preferire naturalmente, come la serie di Fibonacci o la sezione aurea, che il *Modulor* di Le Corbusier ha dimostrato presenti anche nelle proporzioni del corpo umano. In musica Bela Bartok, per esempio, ha usato molto la sezione aurea nel dare forma alle proprie composizioni: un certo evento importante, per esempio, avviene nella battuta posta alla sezione aurea del pezzo e così via. Ma personalmente penso che questi aspetti dipendano di volta in volta dalle caratteristiche e dalla forza dell'opera, dalla capacità dell'artista di bilanciare i "pesi", le linee, i punti focali e le forme: la giraffa ha un collo lunghissimo, sproorzionato, o il pavone la coda, eppure sono magnifici lo stesso. Nella Nona Sinfonia Beethoven cambia l'ordine consuetudinario dei movimenti, che in questo caso diventa: Allegro, Scherzo, Adagio, Finale. Penso l'abbia fatto proprio per bilanciare la "sproporzione", cioè il grande "peso" del Finale – con i cantanti solisti e il coro – il cui impatto è molto più forte, venendo dopo il "vuoto" dell'Adagio e anche bilanciando la massa iniziale costituita da Allegro+Scherzo.

ESM: Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?

CA: Sono gradazioni diverse di qualità. Ogni oggetto d'arte si sottopone a questo esame e può appartenere a una di queste categorie che, peraltro, sono in continua evoluzione, quindi può anche cambiare status, nel tempo. Per valutare correttamente un'opera sia necessario conoscere i presupposti e gli obiettivi che un artista si era posto e quanto – proprio in proporzione al contesto – l'opera lo riassume, o lo contrasti o se ne distacchi, e con che forza, con quale capacità di incidere. "Brutto" non è solo ciò che è fatto male ma ciò che non soddisfa nessuna di queste relazioni; arriva invece al "sublime" ciò di cui cogliamo un valore emblematico assoluto, una forza espressiva che condividiamo e insieme ci sgomenta. Che ci fa sentire in presenza di un'energia tanto forte da toglierci quasi il respiro e portarci alla vertigine, come sull'orlo di un burrone.

ESM: Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?

AZ: Il *Tantra* può aiutarci a pensare a dimensioni così grandi, quando dice: *yathā pindāṇḍe, tathā brahmāṇḍe*, "come nel corpo, così nell'universo". Questo è un concetto fondamentale che ci pone in rapporto col Tutto in termini non solo di microcosmo/macrocosmo ma di specchio e di proporzione, come in un disegno fatto col pantografo. Per il

Tantra l'istante dell'orgasmo ci dà l'occasione di vivere, nel nostro piccolo, l'assolutezza del *big bang*. A questo aggiungerei la bellissima sintesi insita in queste due frasi del poeta William Blake: "Ciò che chiamiamo Corpo è una porzione dell'Anima, percepita attraverso i cinque sensi" e "Lasciar affiorare la verità del corpo rivela quella dell'universo". Sono intuizioni appassionanti che mi sono state utili quando, nel 2005, su questi temi ho scritto un'intera opera lirica (Il canto della pelle - *Sex Unlimited*).

ESM: Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento creativo? Essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica? Se no, cosa?

CA: Come dicevano i Greci: cantami, o Musa... Se è la "divinità" a dettare, allora il corpo è il tramite per quel soffio inspiegabile – un tempo la si chiamava ispirazione – che fa sì che un attimo prima lo spunto non ci sia e un attimo dopo improvvisamente appaia... Ma da dove vengano in realtà le idee è un mistero, probabilmente in parte da fuori e in parte da dentro. Il "corpo" (testa, mano, pancia, cuore e altrove) le alleva e le raccoglie, *se ne fa carico* e comincia il lavoro di messa a fuoco, di "cova", di stesura, di limatura... Come compositore non uso scorciatoie né i metodi imperanti, tutte quelle tecniche compositive più o meno alla moda che dovrebbero fungere da "sistemi garantiti", che qualcuno cioè pensa possano "garantire" un risultato perché già collaudate da altri. Parto sempre da qualche mia piccola idea, magari privilegiando – tra le varie che mi son venute – quelle che non solo mi sembrano nuove ma che mi *sorprendono*. Che incuriosiscono *me* per primo.

ESM: Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?

CA: Io credo che il pubblico capisca la musica contemporanea molto più di quanto non si pensi. E quello che capisce prima di tutto è se un artista è sincero o no, se crede in quei suoni, in quelle voci, se quello che fa per lui conta davvero o no. Quando capta questa verità, la verità che è insita in tante altre cose, nel riso di un bambino, nello sguardo di due innamorati, nel volo con l'aliante o in una corrida, allora il pubblico si apre e si dispone ad ascoltare. A quel punto tocca al compositore avere molte cose da dire.



Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo.:SumMAGAZINE 8



Claudio Ambrosini

Claudio Ambrosini, compositore veneziano. Studi liceali classici, Conservatorio di Venezia, lauree in Lingue Straniere e in Storia della Musica. Frequenti, a Venezia, gli incontri con Bruno Maderna e Luigi Nono, che lo annoverava tra i suoi compositori preferiti.

Ha composto lavori vocali, strumentali, elettronici, sinfonici, opere liriche, radiofoniche, oratori e balletti commissionati da enti come la RAI, La Biennale di

Venezia, la WDR di Colonia, il Ministero della Cultura francese, il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro San Carlo di Napoli, il Festival delle Nazioni, Grame ed eseguiti internazionalmente.

Le sue musiche sono state dirette, tra gli altri, da Riccardo Muti, D. Masson, S. A. Reck, Ed Spanjaard, J. Störgards, P-A. Valade nei programmi dell'IRCAM di Parigi, della Scala di Milano, delle Fondazioni Gulbenkian di Lisbona e Gaudeamus di Amsterdam, del Mozarteum di Salzburg, della Akademie der Künste di Berlino; della Stagione dei Münchener Philharmoniker, di "Perspectives du XX siècle" di Radio France, all'Autunno Musicale di Varsavia e altri.

Dal 1977 si è interessato di computer music. Nel 1979 ha fondato l'Ex novo Ensemble, nel 1983 il CIRS (Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale), nel 2007 l'Ensemble Vox Secreta.

Nel 1985 ha ricevuto il Prix de Rome (primo musicista non francese a soggiornare a Villa Medici, l'Accademia di Francia a Roma). Nel 1986 ha rappresentato l'Italia all'UNESCO Paris Rostrum. Con l'opera Il canto della pelle - Sex Unlimited ha vinto i premi Beaumarchais (Paris, 2005) e Music Theatre Now (Berlin, 2008); con l'opera Il killer di parole ha vinto il Premio della Critica Musicale Italiana (Abbiati, 2010). Nel 2007 ha vinto il Leone d'Oro per la Musica della Biennale di Venezia.

Arianna Grimoldi Modella

ESM: Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?

AG: Diciamo che quando ho iniziato mi sentivo più oggetto, ma ora dopo anni di esperienza e tante "battaglie" vinte sul campo mi sento sicuramente più soggetto. Finalmente mi sento a mio agio in tutte le situazioni lavorative e sono io a decidere come apparire o comunque ad esprimere me stessa durante il mio lavoro in totale libertà.

ESM: Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?

AG: Certo che esistono i canoni di bellezza ed all'inizio della mia carriera ne sono pure stata penalizzata. Infatti erano di moda delle bellezze androgine e piuttosto mascoline e molti lavori li ho persi perché mi dicevano che ero "troppo bella" e che sarei stata "alla moda" negli anni '90. In sostanza per me dovrebbero essere immutabili, ma in realtà sono molto variabili lavorativamente parlando... e soprattutto nella moda.

ESM: La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?

AG: La proporzione a mio avviso è fondamentale nella definizione di bellezza ed è un fattore assolutamente oggettivo. Poi, ovviamente, non significa che sia brutto ciò che non rispecchia le proporzioni ideali, ma se si parla di bellezza in senso assoluto e quindi artistico è così.

ESM: Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?

AG: L'opera d'arte è tutte e tre le definizioni nel senso che per poter definire qualcosa un'opera d'arte, essa deve riuscire a trasmettere molteplici emozioni e sensazioni che non possono essere descritte con una sola parola.

ESM: Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?

AG: Domanda piuttosto difficile a cui, per dare una risposta, valida bisognerebbe essere laureati in filosofia. Comunque, se posso rispondere in modo ermetico, credo che il mio pensiero si avvicini maggiormente al fatto che il corpo umano sia riflesso da un'idea di Macrocosmo.

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento di essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica?*

AG: All'inizio ero molto imbarazzata ed a disagio a posare nuda e non mi vergogno a dirlo. Lo facevo solo perchè mi pagavano bene. Ora è diverso ed ho acquisito, come ho già scritto sopra, un'autostima ed un rispetto per la mia professione molto alti. Quindi, non vedo più la mia nudità od il mio sesso come qualcosa di cui vergognarmi, bensì sono orgogliosa che essi siano fonte di ispirazione ed interpretazione artistica.

ESM: *Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?*

AG: Annanzitutto non parlerei di pubblico in quanto io non sono nè un'attrice nè una presentatrice televisiva, ma una fotomodella che deve quindi saper valorizzare al meglio degli abiti se fa un lavoro commerciale o deve essere fonte di ispirazione artistica per un fotografo se fa un lavoro di tipo artistico per la realizzazione di un libro o di una mostra. In conclusione, più che un pubblico devo soddisfare esigenze più dirette di un'azienda o di un fotografo che mi commissionano un lavoro.

Arianna Grimoldi

Modella professionista con esperienza e diversi servizi fotografici e varie sfilate per show-room milanesi all'attivo. Eletta MAXIM GIRL del mese di Dicembre 2009, selezionata per MAX CASTING nel 2011 ed eletta PLAYMATE ITALIA sempre nel 2011. Terzo posto al

World Bodypainting Festival 2011 in Austria, selezionata per i migliori Workshop fotografici italiani tra cui il Corigliano Foto Festival ed il TPW e testimonial Nikon al Photoshow del 2012. Diverse copertine e pubblicazioni su riviste fotografiche tra cui Fotografare, Digital Camera, Photo e Playboy Romania nel Luglio 2012. Playmate USA Ottobre 2012.

www.ariannagrimoldi.com



Dario Broch Ciaros Fotografo

ESM: *Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?*

DB: Soggetto, e soggetto femminile. Le mie immagini sono frutto soprattutto della fantasia, per cui mi è molto difficile trascrivere l'emozione. Quando un'immagine non sorge da un progetto incaricatomi, sorge dal mio "io", dalla mia creatività. E mi centro sulla visione femminile, quella che penso avessero potuto avere gli antichi cavalieri medioevali: fragile ma comunque piena di eros non palese, pura come una Madonna provocante.

ESM: *Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?*

DB: Non esistono, e se esistono, vengono creati e sono legati alle circostanze temporali. La Bellezza è soggettiva, e sempre legata alla bellezza "interiore", dell'anima. Nel

mondo odierno, la bellezza "esterna" si tende e tende a stereotipare per ragioni commerciali e mediatiche.

ESM: *La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?*

DB: La proporzione è un fattore basilare anche se fuori dai canoni abituali. Forse il mio occhio di fotografo mi condiziona in questa risposta. Dal mio punto di vista, la proporzione è soprattutto a livello interiore, perché ciò che sta "dentro" si riflette poi "fuori". Se non c'è coerenza dentro, nemmeno ci sarà fuori.

ESM: *Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?*

DB: Sublime, perché non superficiale, perché scava nell'anima. Ciò che non tocca l'anima non può definirsi Opera d'Arte.

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

ESM: *Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?*

DB: Sicuramente Macrocosmo. Non lo vedo come concentrazione o risultato ultimo della Creazione. Da un punto di vista cristiano, potrebbe definirsi come *Summum*. Mi sento cristiano, ma vedo più l'Uomo inserito in un contesto e certamente non come la concentrazione in lui di tutto il migliore del Creato

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento creativo? Essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica? Se no, cosa?*

DB: Fonte di creazione. Quando nasce un'idea, è mia allo stesso modo che la sua plasmazione. Il processo di realizzazione, pieno di eccitazione, è ciò che completa il percorso, ed il percorso mentale che ti porta dall'idea alla sua realizzazione è istintivo. Sicuramente mi imbatto con componenti materiali durante il processo di realizzazione dall'idea all'opera (legate alla tecnologia, set, modella, ambiente, luci...) e pure si mi presentano componenti culturali e tradizionali a cui, volente o nolente, sono legato. Il tutto combinato con i miei interessi, studi, predilezioni, quali sono magia, misticismo, esoterismo assieme all'ovvio background che è il cristianesimo. Ma l'istinto umano non può prescindere di tutto ciò. Quando fotografo mi sento come un animale, e mi piace associarmi al licantropo, al lupo. Vive in branco, si difende, ma ama la libertà e gli spazi aperti. Il mio fotografare è come uno specchio dell'essere licantropo, meno la condizione di predatore.

ESM: *Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?*

DB: Quando fotografo, lo faccio per me stesso. Non voglio pensare che devo produrre per altri. Fotografo con il ordine di bellezza e femminilità, nella mia maniera di vedere la realtà, la "mia" realtà. Una realtà di esaltazione ed elevazione femminile. Ossia, della Donna con la sua anima.

Dario Broch Ciaros

Dario nasce a Torino nel 1963. La passione per la fotografia gli viene trasmessa dal padre quando quasi per gioco all'età di 12 anni gli regalò la sua prima fotocamera reflex, nello

stesso anno come per destino vinse il suo primo concorso nazionale insieme ad un premio speciale come il più giovane fotografo. Da sempre affascinato oltre che dai paesaggi dal mondo femminile, inizia timidamente a fotografare le prime di una lunga serie amiche. Amante del ritratto e della fotografia glamour si specializza in quel settore oltre che alla paesaggistica. Vincitore di numerosi concorsi fotografici. Svolge la sua attività fotografica nel campo della moda e dello spettacolo a Torino, dove è anche docente di fotografia presso alcune prestigiose fondazioni. Collabora assiduamente con NIKON in qualità di NPS e master, organizza e gestisce workshop legati alla fotografia glamour e ritratto itineranti per il territorio nazionale. Testimonial internazionale per Elinchrom e consulente esterno di Aproma srl. Collabora anche con associazioni Onlus per gli aiuti umanitari in Africa, i suoi ritratti ricchi di *pathos* dei bambini africani sono presenti in molte sedi e associazioni cristiane allo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica sul disagio e indigenza di certi luoghi. Al suo attivo vi sono calendari e mostre internazionali, varie pubblicazioni e citazioni su riviste nazionali e due monografie contenenti le sue immagini.

www.dariobrochciaros.it



Sara Schwarz

Modella

ESM: *Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?*

SS: Gli oggetti sono privi di vita, anche se trasmettono sensazioni e custodiscono ricordi, stimolano emozioni e alimentano desideri. Preferirei essere considerata come un bel soggetto fotografico con una mia personalità non influenzata dalla bellezza estetica.

ESM: Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?

SS: La bellezza interiore non invecchia con il tempo, rimane un ricordo giovane, emotivamente più forte con il trascorrere degli anni, finché non diventa una dolce nostalgia. Solo l'arte, come la fotografia, riesce a rendere immutabile un canone di bellezza. Ma esiste davvero un

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

solo canone, oppure la bellezza è ideologia di ciò che vorremmo essere?

ESM: La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?

SS: In base a quale criterio estetico giudichiamo bella una donna quando la guardiamo? Leonardo da Vinci fu solo uno dei tanti che cercò spiegazioni basate su regole geometriche della perfetta armonia di un corpo. Inconsciamente, siamo tutti attratti dalle simmetrie e dalle proporzioni, ma ciò che a volte rende unico un corpo sono proprio le imperfezioni.

ESM: *Bello, brutto e sublime. Cos'è l'Opera d'Arte?*

SS: L'Opera d'Arte è emozione, a prescindere dall'estetica. Architettura, fotografia, pittura, letteratura... tutto è arte.

ESM: *Il Corpo Umano è riflesso di un'idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?*

SS: Se è vero che il corpo umano è frutto di una evoluzione durata milioni di anni, allora ciò che vediamo e possediamo non è altro che una parentesi infinitesimale. Ma è così romantico credere nella Creazione... Asseconda il nostro bisogno di sperare in qualche cosa, limita in un qualche modo il nostro naturale senso di impotenza verso l'invecchiamento e la morte. Il nostro Corpo Umano è soltanto un veicolo a spasso nel tempo, decide lui le fermate e soprattutto la durata del viaggio. Ciò che è importante è sapere dove andare.

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento di essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica?*

SS: Non sono nata modella, lo sono diventata. La mia mente non pensa, ma lascia fare tutto al corpo. Nel modo più naturale possibile. Il mio "Io intimo" mi suggerisce soltanto di essere me stessa..

ESM: *Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?*

SS: La Donna è un obiettivo da conquistare, uno scopo da realizzare, una meta da raggiungere. Con grazia, eleganza, classe. Attraverso gli scatti vorrei trasmettere la delicatezza

femminile che in questi ultimi anni ha ceduto un po' il passo all'arroganza. Siamo quello che siamo, e in quanto Donna è l'essere desiderate (non soltanto grazie al proprio corpo) l'emozione più bella.

Sara Schwarz

Mi chiamo Sara, residuo in Toscana dopo aver vissuto per 4 anni a Monaco di Baviera. All'inizio come la maggior parte delle donne, sempre molto esigenti nei confronti del proprio corpo, ho fatto "fatica" ad accettare la mia bellezza e a rilassarmi davanti ai fotografi, ma la bravura e la professionalità di alcuni tedeschi, ha stimolato la mia femminilità, la creatività e la fantasia. Lavoro in tutta Europa e grazie alla mia voglia di viaggiare ho accumulato esperienza posando per ogni genere di shooting; ogni proposta originale e progetto interessante non fa altro che migliorare la mia personalità definita "camaleontica", per la capacità di adattarmi a qualsiasi tipo di scatto fotografico. Durante i miei viaggi mi sono resa conto che non c'è detto più vero di "ogni mondo è paese": gli Italiani vogliono modelle dall'espressione seria e accattivante, i Tedeschi sorridenti anche in lingerie, i Francesi preferiscono l'eleganza del glamour e del fashion al nudo, gli Inglesi e Irlandesi chiedono scatti in esterno anche a -10, gli Spagnoli ti lasciano la piena libertà in tutto... Il mio genere preferito è il Nude-art in cui si esalta la geometria delle forme e delle curve femminili del mio corpo. La Sara di tutti i giorni è moglie e mamma di un bimbo di 5 anni, molto impegnata tra fornelli, fitness e golf. (www.saraschwarz.net)



Igor Cognolato Pianista

ESM: *Come artista, sei simbolo nella nostra società di ciò che definiamo "bellezza". Senti le tue opere più oggetto di bellezza o soggetto di bellezza? Perché?*

IC: Credo che non sia propriamente corretto definire un artista il "simbolo di ciò che definiamo bellezza" poiché

considero la bellezza un fatto oggettivo. Vedo l'artista – inteso nel mio caso quale interprete - come colui che cerca di svelare ad altri l'essenza più intima di un'opera d'arte (portatrice in sé di Bellezza appunto) mediante un punto di vista –auspicabilmente- più evoluto rispetto a quanto avviene per i più. Fatico inoltre a considerarle quali opere mie, poiché non sono in grado di comporre pur avendo

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo.:SumMAGAZINE 8

studiato anche materie compositive. Attraverso il mio lavoro riesco a riportare in vita opere che altri prima di me hanno scritto: questo mi regala una soddisfazione incommensurabile, ed è per questo motivo che cerco sempre una fortissima adesione al testo scritto.



ESM: *Esistono i canoni di bellezza? Sono essi immutabili poiché naturali o sono essi variabili perché teorizzati dentro circostanze temporali a cui possono andar legati?*

IC: Considero la Bellezza, in quanto tale, un valore al di fuori del tempo benchè tale valore sia soggetto a giudizi differenti a seconda dei tempi nei quali esso viene analizzato, presentato e riconosciuto come tale. Ci basti pensare alla nascita di Venere dipinta da Botticelli: Venere appare quale donna che –rispetto ai canoni odierni– verrebbe da più persone descritta quale obesa; eppure è la dea della Bellezza!

Si parla di “riconoscere” la Bellezza: ri-conoscere significa conoscere una seconda (o terza, quarta, etc.) volta. È

pertanto un aspetto consolidato che viene reiterato. Trovo che esista -nel mondo di oggi- una certa crisi dovuta all’incapacità di troppe persone di riconoscere la Bellezza: la Bellezza è spesso estranea ai più ed è sostituita dal Brutto. Il senso estetico è tendenzialmente variato rispetto al passato ed ha sostituito l’ingegno con ciò che è prevedibile, ciò che è banale e ciò che è privo di valore perché “moda temporanea” non duratura. Mi sembra intollerabile che pseudo musicisti quali Giovanni Allevi possano trovare spazio nelle trasmissioni radiotelevisive o negli scaffali dei dischi e, peggio ancora, nei quotidiani e nelle riviste nonché nelle sale da concerto o nei teatri.

ESM: *La proporzione, qual peso ha dal punto di vista estetico/filosofico nella definizione della "bellezza"? Si tratta di un fattore oggettivo o soggettivo?*

IC: Direi che la proporzione è essenza fondamentale della Bellezza, almeno per quanto riguarda la musica. Una melodia, ad esempio, può risultare particolarmente gradevole insieme al proprio accompagnamento solamente se vengono rispettate le proporzioni fra dinamica e agogica da un lato e velocità dall’altro. La medesima emissione sonora a velocità diverse produce effetti diversi che non sempre risultano gradevoli anche se, in sé, non errati. È come se io prendessi le fotografie di due splendide modelle e sostituissi parti del corpo l’una con l’altra. L’effetto finale non sarebbe altrettanto gradevole poiché ogni dettaglio risulta più o meno gradevole proprio perché inserito in un insieme omogeneo.

ESM: *Bello, brutto e sublime. Cos’è l’Opera d’Arte?*

IC: Per me deve essere sublime, anche in virtù di quanto affermato sopra. Se è solo bella – in virtù del cambiamento di gusto- potrebbe un giorno non essere più una vera opera d’arte. Assurgere alla dimensione del sublime la rende indipendente dal tempo che è probabilmente la nostra più pesante condanna perché scandisce i due momenti fondamentali nella vita di qualunque essere: nascita e morte.

Mi piace pensare che ogni brano musicale sia come una vita (che, come un brano, inizia e finisce) che viene raccontata e descritta attraverso le note.

ESM: *Il Corpo Umano è riflesso di un’idea di Macrocosmo o è il Summum della Creazione?*

IC: Considero l’essere umano un riflesso del Macrocosmo. Il corpo è una dimensione che ci serve per comunicare in maniera meno raffinata qualcosa di particolarmente unico: le nostre idee. Il corpo si deteriora e sparisce, ma grazie ad esso le idee possono giungere a più persone anche attraverso i secoli ed emozionare persone molto lontane per cultura e generazioni. Mozart visse molto tempo fa ma la sua musica continua ad essere studiata, suonata ed ascoltata. Forse la creazione massima è proprio l’essere (non il corpo) umano.

ESM: *Come vede il tuo più intimo "io" il tuo corpo nel momento creativo? Essere fonte di ispirazione ed interpretazione artistica? Se no, cosa?*

Proporzione e Bellezza

8 Interviste per Ergo..SumMAGAZINE 8

IC: vedo il mio corpo solo come un tramite della mia anima, intesa come “daimon” della Classicità. Nel momento creativo non penso mai al mio corpo anche se in un’occasione mi successe di provare l’esperienza di osservarmi “da fuori” mentre suonavo; era stranissimo: io vedevo me stesso dall’esterno ed ero consapevole dell’impossibilità “fisica” di un’esperienza simile. Penso di essere stato in un momento di concentrazione così elevata da provare quasi un’esperienza di trance. Suonavo musiche di Ravel.

ESM: Cosa vuoi trasmettere al tuo pubblico? Cosa vuoi ispirare?

IC: La mia massima aspirazione, nella mia veste di interprete, è quella di riuscire – appunto - a far scorgere la Bellezza contenuta in uno spartito e che scaturisce dalla rilettura che propongo. Al pubblico non desidero porgere me stesso ma ciò che è stato scritto in uno spartito, consapevole che già questo basta a portare me stesso al pubblico: ogni nota, per rivivere, deve essere stata da me letta ed interpretata ossia rivissuta. È chiaro che io, o chiunque altro al mio posto, agirà come un filtro. Del resto, nel tempo, son variati molti parametri che erano una volta codificati: oggi viaggiamo on il jumbo jet, scriviamo un messaggio che arriva nel giro di pochi secondi all’altra parte del mondo e siamo privi del silenzio. Questo non può non influire nel nostro modo di concepire un’indicazione quale “presto” o fortissimo...

Igor Cognolato

Nato a Treviso nel 1965, Igor Cognolato ha iniziato all’età di cinque anni gli studi pianistici con Ida Longhino, diplomandosi a diciannove anni, dopo il diploma di maturità classica, con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di musica “Benedetto Marcello” di Venezia nella classe di Vincenzo Pertile (già allievo di Arturo Benedetti Michelangeli). Ha successivamente concluso studi di materia compositiva diplomandosi brillantemente in Musica corale e Direzione di coro presso il Conservatorio di musica “Felice Evaristo dall’Abaco” di Verona. Si è laureato nel 1993 conseguendo il Konzertexamendiplom (Master degree of music) presso l’Università per la musica ed il teatro di Hannover, ereditando per interposta persona gli insegnamenti di Franz Liszt avendo studiato nella classe di Roberto Szidon (allievo di Arthur Rubinstein, Claudio Arrau e di Ilse Wobke). Ha perfezionato la sua preparazione artistica anche con il compositore e pianista Ugo Amendola (già studente di Gino Tagliapietra, allievo prediletto di Ferruccio Busoni) che, nel 1987, gli dedicò la sua Sesta Sonata, nonché con il direttore d’orchestra Michele Marvulli e con i pianisti Dario De Rosa, Aldo Ciccolini e



Paul Badura-Skoda.

Dopo il debutto con il Concerto n°2 di Franz Liszt con la Radiophilharmonie Hannover trasmesso dal canale radiofonico tedesco NDR nel 1995, Igor Cognolato si è esibito in quasi tutta l’Europa e negli Stati Uniti d’America, riscuotendo ovunque unanime successo di pubblico e vivo apprezzamento della stampa specializzata; solista con diverse orchestre (Radiophilharmonie Hannover, Orchestra da camera “Sofia”, Orchestra di Padova e del Veneto, Filarmonica di Bourgas, Filarmonica di Sliven, Savaria Symphony, Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, etc.) ha registrato per RAI-Radiotelevisione italiana-Eurovisione, per la Radio Tedesca NDR, e per una produzione radiotelevisiva del primo canale Norvegese, nonché per l’etichetta discografica italiana Blue Serge e l’etichetta discografica Norvegese Simax. Attivo anche nel settore cameristico, Igor Cognolato collabora stabilmente con il quartetto d’archi Athenaeum Streichquartett formato dalle prime parti dei Berliner Philharmoniker. È titolare di Cattedra di Pianoforte principale presso il Conservatorio statale di musica “Giuseppe Tartini” di Trieste ed è stato anche docente di pianoforte nel triennio 2007-2010 presso lo United World College of Duino.

È stato invitato a tenere seminari di perfezionamento presso la Universität für Musik und darstellende Kunst di Graz, al Konservatorium Wien-Privatuniversität, alla Universität Mozarteum di Salzburg (Austria), alla Hochschule für Musik und Theater di Lübeck (Germania), al Trinity College of Music of London (Regno Unito), all’Accademia di musica Ciurlionis di Vilnius (Lituania).

© Sergio Sarri



ERGO.:SUMMAGAZINE ES UNA NEWSLETTER DIGITAL TOTALMENTE INDEPENDIENTE DE CUALQUIER IDEOLOGÍA Y DE CARÁCTER HUMANO Y HUMANISTA.

ERGO.:SUMMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES, QUIENES SON LOS ÚNICOS RESPONSABLES DE LA ORIGINALIDAD, AUTORÍA Y CONTENIDO DE LAS PUBLICACIONES.

TODOS LOS ARTÍCULOS Y MATERIALES GRÁFICOS PUBLICADOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

QUEDA PROHIBIDA LA COPIA, REPRODUCCIÓN Y UTILIZACIÓN PARCIAL O TOTAL DE MATERIALES, TEXTOS E IMÁGENES PUBLICADOS SIN PREVIA AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.



www.ergosummagazine.com · ergosummagazine@gmail.com

<http://www.facebook.com/ErgoSumMagazine>

TEL.: +34 . 686 . 511 092

ISSN: 2254-9676

ERGO.:SUMMAGAZINE

HAN COLABORADO A ESTE NÚMERO:

MARCO FAZIO
 CLAIRE BREWER
 JOSEP GONZÁLEZ
 JUAN MAIRA PRIETO
 EMILIO CALANDÍN
 LUIS ALGORRI
 SANDRO SAVAGNONE
 JAVIER OTAOLA
 SERGIO SARRI
 ANGELO ZENNARO
 TANJA ORLOFF
 WALTER FAUSTINI
 CLAUDIO AMBROSINI
 ARIANNA GRIMOLDI
 DARIO BROCH
 SARA SCHWARZ
 IGOR COGNOLATO

COORDINA Y EDITA:
 BRENNO AMBROSINI

COMITÉ ASESOR:

Ana Anriot (Francia)
 Alba Estrada (Méjico)
 Nuria Fuente (España)
 Alessandro Ghiori (Italia)
 Victor Guerra (España)
 Annie Matsunami (Japón)
 Ángel Medina (Venezuela)
 Joan Francesc Pont (España)
 Sergio Sarri (Italia)