

Gianfranco Vinay

La costruzione dell'arca invisibile

Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale
e la drammaturgia

Per entrare in argomento, ti proporrei di iniziare con un rapido excursus sulla tua intera produzione teatrale. Successivamente ci soffermeremo sulle singole opere o su singoli aspetti della tua concezione e della tua prassi drammaturgica.

Quando ho cominciato a scrivere per il teatro non è che fossi del tutto inconsciente, ma non sapevo esattamente dove sarei andato. Tuttavia sapevo che volevo evitare alcuni luoghi comuni della tradizione e alcuni delle avanguardie. Ma ricordare le proprie intenzioni non è così importante. Meglio per i compositori rapportarsi con distacco da se stessi, direttamente alle opere.

Riascoltare la prima opera, *Amore e Psiche*, porta a un'esperienza che non assomiglia a nulla. Quasi un'esperienza di musicoterapia; un'immersione in un ansioso flusso onirico indistinto, di suono e di materia vocale, che non enuclea una vicenda ma una situazione teatrale. Una situazione mentale fluida è una cosa bellissima, ma in un certo senso è ancora teatralmente sfocata. Ciò è legato in parte alla realtà musicale di allora che con sforzo io cercavo di superare.

Il secondo tentativo, *Aspern*, cerca di coagulare e di semplificare gli elementi della musica proprio per riuscire a entrare nell'ambito del rappresentabile. *Aspern* è in qualche modo una forma di teatro negativo – che non nega però la rappresentazione – in cui la musica quasi si sottrae alla scena, accentuando con essa il suo legame fortissimo. *Aspern* vive di dissociazioni.

Puoi riassumere velocemente l'azione?

Amore e Psiche è un'opera simbolica. I personaggi sono come le componenti di una sola personalità. Invece *Aspern* propone un racconto scenico sullo scrivere, sul trovarsi o ritrovarsi, sul conoscere e sul riconoscere, un'interessante metafora del meccanismo del linguaggio. Allora era impossibile riprendere in mano certi autori senza esser accusato di essere retorico. Questi autori dovevano ancora esser metabolizzati dalla cultura delle avanguardie, che li rifiutava.

Il testo di Henry James è la storia di un pubblicista alla ricerca delle tracce di un altro scrittore. E tutto questo lo filtravo attraverso le funzioni del rappresentare; quindi con attori che dicono delle cose intelleggibili, con una cantante che canta delle cose intelleggibili, ma che non le canta in scena. Quando la cantante è in scena fa la parte di una cantante: separata dalla scena, commenta certi momenti dell'azione.

Amore e Psiche è una sorta di cosmogonia del mondo, del suono e del mondo sonoro; *Aspern* è un'opera a numeri. Dall'indistinto al distinto.

Per te rappresentazione che cosa significa?

C'è qualcuno davanti a noi, che non è più se stesso ma diventa qualcun altro, qualcos'altro. Questa è la forza del teatro. Ciò dice perché per me è importante

ripristinare la drammaturgia, ripristinare la rappresentazione. Il che non vuol dire arredare la scena.

Un attore nel momento in cui rappresenta qualcun altro non ha bisogno della scena. Se si vale della sua forza di rappresentazione non ha bisogno di niente. Siamo immediatamente trasportati da un'altra parte, e abbiamo davanti qualcun altro. Questa è la forza dionisiaca del teatro. Senza di questo il teatro non ha né magia né senso.

Il mio teatro parte da questa presa di coscienza e si sbarazza anche di quel mito fasullo che è il concerto di musica pura, pur di recuperare la forza della rappresentazione. Il che non vuol dire soltanto disporre di un grande attore, ma anche forgiare un linguaggio che consenta l'interpretazione.

Cailles en sarcophage, mia terza opera teatrale, è il momento della morte, della "nigredo" se vogliamo usare il termine alchemico. Quello in cui la mia musica si mortifica trasformandosi mostruosamente in musiche già preesistenti, per diventare specchio della realtà. Il progetto di *Cailles en sarcophage* è ambizioso, e mette insieme molti miti "cult" sul punto di esplodere; per esempio: Marlene, Lacan, Genêt. Mi attraeva l'ambiguità dei miti del cinema e della cultura, e la morte dei miti, la demitizzazione del mito.

Noi non vediamo, non sentiamo Marlene Dietrich cantare. L'atto finisce nel momento in cui lei apre la bocca per cantare e il sipario vero si chiude. Vediamo Marlene negli interstizi della vita che mitologici non sono: i momenti dell'incertezza, della quotidianità.

Mi è capitato anche successivamente di parlare della mitologia come di una mitologia denaturata: è quella che a me interessa.

Cailles en sarcophage è una sintesi molto intellettuale, molto ambiziosa, non so quanto riuscita. Ma è allora che ho scoperto che la musica può ridursi ai suoni di un ambiente; per esempio la radio dei vicini che cambia programma. Quindi la rappresentazione della stessa casualità del quotidiano, che pareva cosa tanto difficile. Alcune idee nate per la scena in *Cailles en sarcophage* si trasposero in altre realizzazioni musicali che mantengono indubbiamente un nucleo drammatico. Insomma, *Cailles en sarcophage* "appiccica" il fuoco ad altre cose.

Dopo *Cailles en sarcophage* c'è *Vanitas*, un esperimento musicale che nasce rarefatto, quasi trasparente eppure con drammaturgia vera e propria, anche di immagini che in un secondo tempo furono eliminate dalla partitura non per autocensura, ma perché andava crescendo in me il desiderio di un teatro povero, cioè sottratto alle scenografie, costruito quasi su niente, tutto basato sulla forza di suggestione del dramma; un teatro che comprime tutta la sua forza drammatica dentro il linguaggio musicale: l'interiorizzazione del teatro dentro la musica.

In Vanitas c'è anche il recupero di qualche cosa di monteverdiano, di madrigalistico, di barocco? La volontà di giocare sul linguaggio, trasformarlo in musica, creare un rapporto diretto fra linguaggio poetico e musica?

Di recupero assolutamente non si tratta. Credo sia una pura coincidenza, ma significativa. Infatti volevo azzerare il mio linguaggio; lo avevo spogliato per anni, volevo arrivare quasi a un grado zero e ricominciare da capo. Certo, anche Monteverdi ricomincia da capo; il melodramma rispetto alla tragedia ricomincia da capo. Direi che è una problematica comune ai momenti in cui si vuole veramente azionare il meccanismo base. Allora ripartiamo dalla voce. *Vanitas* è un primo

tentativo ancora istintivo, non ancora decisivo, ma importantissimo, verso l'espressione vocale senza il recupero di moduli preesistenti.

Successivo a *Vanitas* è *La perfezione dello spirito sottile*, in cui inizia il mio stile vocale. Vi si trovano dei materiali, delle articolazioni particolari e soprattutto delle forme che consentono l'uso di una nuova vocalità lirica, però senza che gli intervalli suonino vecchi, banali. È la cosmogonia, la nascita dell'intervallo: per potere da qui usare la voce in teatro e per poter costruire i nostri personaggi. Il percorso è *Vanitas, Perfezione di uno spirito sottile* (che in realtà opera teatrale non è, ma è un rituale), e poi *Perseo e Andromeda*.

Questo nell'arco di nove anni, e in mezzo c'è *Lohengrin, azione invisibile*. Esso pure nasce dal bisogno di riutilizzare la parola senza che essa risulti scontata, senza che cada negli stilemi delle avanguardie storiche, e però vuole utilizzare pienamente i rumori della bocca anche indipendentemente dal canto. Sembra che non siano dei personaggi umani a parlare, ma degli esseri onirici, mostruosi. E questo avviene attraverso una grande consapevolezza dei fenomeni percettivi, e dunque attraverso l'invenzione di alcune strutture linguistiche per manifestare una strana ambiguità fra natura animale, natura umana o subumana: non sappiamo. Queste mostruosità sono significative affinché il teatro abbia la sua efficacia. Dove comincia la paura comincia l'efficacia del sangue, comincia la tragedia.

C'è qualcosa di sciamanico in tutto questo?

Di sciamanico, certo, e insieme, qualcosa di estremamente evoluto e civile. Se la società non partecipa a questa metamorfosi di chi rappresenta, il teatro non ha senso. Il teatro è l'attività più sociale che esista, come in parte la musica, che non è solo nei suoni ma pure nel rapporto fra chi suona e chi ascolta.

Dopo *Lohengrin* sopraggiunge *Perseo e Andromeda*, che è, all'opposto, un'opera essenzialmente cantata. Un'opera concepita musicalmente come un unico arco musicale e una concezione drammaturgica particolare, che identifica l'idea di ambiente con l'idea di scenografia. La musica è l'ambiente nel quale le voci sono avvolte. E quindi anche qui l'azione diventa invisibile, viene introiettata dalla musica.

Quando poi arriviamo a *Luci mie traditrici* viene potenziato il senso della tragedia. E non solo perché bisogna scuotere la gente o attirarne l'attenzione. Proprio nel vedere rappresentato ciò che c'è di meno razionale e di più terribile, lo spargimento del sangue, il teatro, mettendoci tutti e singolarmente in discussione, riprende ad avere la sua funzione edificante.

Sia in *Perseo e Andromeda* che in *Luci mie traditrici*, la musica sono i suoni che i personaggi ascoltano. Questo transfert costituisce un taglio drammaturgico rigoroso ed efficace: non concede nulla, impone un fortissimo scorcio prospettico della realtà.

Segue *Infinito nero*, che è teatro minimale, e poi *La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* e, da ultimo, *Macbeth*. In tutto questo percorso c'è un bisogno di costruire il linguaggio teatrale mettendone a nudo i meccanismi, per poterli poi sfruttare liberamente. Inventare è importante, ma l'invenzione non è tutto. Lo sforzo dell'invenzione deve essere seguito dalla scioltezza del costruire.

Fino a Cailles hai collaborato con dei librettisti. Da Vanitas in poi ti sei confezionato i libretti da solo. Dunque in una certa misura hai fatto un passo wagneriano.

Questi libretti sono confezionati in modo frammentario, nel senso che tu scegli, ad esempio in Lohengrin, dei frammenti di testo e li organizzi non in modo narrativo, ma a tuo uso e consumo.

La prima composizione teatrale, *Amore e Psiche*, è su un libretto composto da un poeta, Aurelio Pes. Tale rapporto non prevede una vera collaborazione: il libretto viene confezionato dallo scrittore, e il compositore lo musica. Poi in *Aspern* e in *Cailles en sarcophages* il rapporto diviene più collaborativo, in quanto i libretti furono scritti assieme a un regista, e almeno il testo della parte vocale fu concepito ed elaborato da me; e, naturalmente, ho partecipato anche alla stesura globale del libretto. Quindi non ero più in attesa che il librettista finisse il suo lavoro, ma collaboravo con lui, e in qualche caso ero io a prospettare certe soluzioni.

Prima del *Lohengrin*, anche se non passano molti anni, vi è l'esperienza di *Vanitas*, in cui il testo è nato da elementi eterogenei, dalla necessità di montare assieme cose lontane nelle epoche, autori disparatissimi fra di loro seguendo una via personale di drammaturgia, di scrittura, o di globalità di immagini diverse.

Questo avvenne anche con testi che servono di supporto a opere sinfoniche, ad esempio, in *Flos florum*, dove sono mescolati frammenti del "libro dei morti" tibetano con Anassimene o con Giovan Battista Marino, e con la *Bibbia*. Il lavoro su frammenti nasce dalla necessità di creare una sorta di nuova unità che prima non esisteva. La nostra vita è frammentaria ma deve essere iscritta in un racconto scenico. Non ho, personalmente, inibizioni verso alcun genere. Credere nella purezza di una posizione ideologica vuol dire essere aristocratici e, peggio, esser chiusi. Ogni genere può diventare creativo se si è se stessi.

Al momento di *Lohengrin* avevo già maturato, e senza troppi dilemmi, l'idea dell'assoluta necessità del racconto drammaturgico; non si può avere tragedia né commedia se non c'è un racconto. È evidente che il racconto non viene realizzato secondo la letteratura ma secondo il teatro, per venire rappresentato.

Può sembrar strano, ma questo primo esperimento librettistico autonomo fu iniziato in collaborazione (ma forse dovrei dire piuttosto in contrasto) con Pier Alli, un altro regista. Egli aveva fornito una sorta di enorme copione, un assemblaggio eccessivamente pesante: era verboso, il racconto restava così com'era, e farcito con altre cose, con poesie. Quel tipo di operazione non m'interessava. Era ancora vaga, nello stile della vecchia avanguardia.

Ricordo che il copione originale, che devo aver conservato da qualche parte, comprendeva più di venti pagine fittissime. Da queste pagine io ho estratto due facciate scarse (scrivendo completamente la nuova drammaturgia, e in base ad essa trovando le parole e quindi collocandole una accanto all'altra nel vuoto): due piccole facciate dove la consequenzialità del racconto originale viene invertita. Il racconto di Laforgue è in due parti; io rappresento prima la seconda parte e poi la prima. Dopo un breve prologo, l'azione inizia col fallimento della notte di nozze, e poi regredisce al momento in cui Elsa attende che arrivi Lohengrin a salvarla. C'è un rapporto proprio cinematografico fra le due metà.

Una specie di flashback?

Più che un flashback è uno stratagemma drammaturgico che accresce l'ambiguità della vicenda e rende più disperata la situazione della protagonista. Non sappiamo se Elsa ha veramente incontrato Lohengrin e Lohengrin è andato via,

o se invece è tutta una fantasticheria di lei. Si rispecchia tutto il disordine e la mancanza di consequenzialità tipica della psiche umana, non solo della psiche perturbata. Noi possiamo sognare una cosa che è accaduta trent'anni fa.

Insomma, hai interpretato Laforgue come se fosse vissuto oggi, con la coscienza della psicoanalisi. L'hai attualizzato.

Laforgue prende i miti antichi, li mette in discussione. Quindi non solo mostra affinità con la nostra sensibilità, ma fornisce un materiale di primissimo ordine. Laforgue non ha cessato di offrire spunti alla cultura di oggi, soprattutto al teatro. Anche Carmelo Bene ha più volte usato Laforgue.

L'azione invisibile in fin dei conti è un'interiorizzazione del meccanismo teatrale. Ciò che avviene nel mio *Lohengrin* vien fuori dalla bocca. La bocca del personaggio è il centro di raccolta e di irradiazione della realtà. Non abbiamo neanche più bisogno di vedere, ma soltanto di ascoltare.

Ora, malgrado la sua attualità, Laforgue è pure figlio del suo tempo, e non si può usare così com'è. I suoi sono dei racconti e un trattamento comunque è necessario. Per diventare un copione o un libretto occorre una nuova angolazione, perché tutto l'insieme regga. Altrimenti, cadiamo di nuovo o nelle performance dalla gestualità vaga o nella routine. Ma il teatro come magia del rappresentare non può sorgere se non ci sono i presupposti di una nuova drammaturgia. E questo permette appunto di nuovo di attivare la tragedia e la commedia.

Il libretto di Perseo e Andromeda segue la narrazione della «moralità leggendaria» di Laforgue, ma poi cambia il finale, con dei tagli particolari.

Prendiamo in considerazione il meccanismo di partenza: un testo preesistente che mi offre uno stimolo per costruire una pièce di teatro. Segue una fase totalmente autonoma di immaginazione in cui il testo che già esiste viene praticamente distrutto, perché una nuova idea deve fare da pilota e il testo preesistente deve fornire il materiale. Quella che fa da pilota non è una semplice variazione del testo. Io prescindendo completamente dal testo originario e riscrivo secondo una mia idea. E questa idea drammaturgica è difficile che combaci con l'originale.

In fin dei conti, una delle prassi secondo me più interessanti per lasciare emergere i meccanismi profondi del teatro musicale, è proprio quella dell'emulazione. Se questa prassi è evidente nelle prime fasi dell'età infantile o in alcune epoche particolari come nel Rinascimento – l'emulazione, la gara con i grandi artisti – questo dovrebbe valere ancora oggi, nella bottega di un artista, perché non si può ammirare un modello rimanendone schiavi. Si ammira un modello per gareggiare con lui, non per copiarlo ed esserne schiacciati.

Anche nel prendere dei testi pur così fecondi, io voglio fare il mio teatro, non voglio mettere in scena Laforgue. Se fossi stato furbo avrei potuto addirittura eliminarlo dalle diciture, perché fra lui e ciò che ne ho ricavato, corrono differenze abissali. Non è solo una diversità di parole: passare da un racconto a un testo di due pagine richiede un notevole traffico d'idee. La possibilità di mutare la luce su un certo mito, una certa narrazione drammatica, ecco, questo è ciò che mi ha attratto di Laforgue. Ma da lui io prendo semplicemente spunto per poi elaborare.

Nel caso del *Perseo*, sembrerebbe rispettato il racconto di Laforgue e modificato un particolare che può sembrare soltanto irrilevante. Ebbene no: il cambia-

mento del finale cambia del tutto la traiettoria. Verso questo diverso finale è protesa tutta l'opera. Quindi non è solamente una deviazione del percorso all'ultimo momento: è qualcosa di sostanziale nella concezione di tutto lo spettacolo. Io ho un'idea di natura post-tecnologica, di un mondo ridotto soltanto agli elementi più insicuri, più malfidi, più inospitali: il vento, l'acqua, la pietra. Fare un'opera di vento, acqua e pietra: questo è già lontano da Laforgue, perché in Laforgue, anche se ironica, vige l'iconografia "pompier", ottocentesca, della natura.

Nell'opera, tu fai intendere che è una finzione anche per mezzo di bruschi arresti.

Questo gioco formale è fondamentale. Direi che l'ho usato quasi sempre. In *Perseo* è forse particolarmente scoperto perché i suoni delle pietre battute rompono il corso del tempo, e balza in evidenza proprio la finzione del rappresentare. A chi non è abituato alla drammaturgia esasperata potrebbe sembrare che l'intermittenza faccia da interruzione. Invece no.

Dormendo abbiamo spesso la coscienza di sognare. Ma questo non toglie il fascino del sogno, anzi lo accresce. E in teatro è la stessa cosa. Ogni tanto ricordi che questa è una finzione, e a maggior ragione ti penetra dentro l'anima, dentro la carne. Se noi assistessimo a dei veri delitti, e non a delle finzioni, la nostra reazione sarebbe diversa. Non potremmo avere questa immedesimazione, questa partecipazione, ma soltanto un totale distacco. Ciò consente invece di rientrare ogni volta più a fondo dentro l'immedesimazione della tragedia.

E allora vedi rappresentata un'idea di mondo che non è l'idea di mondo della pittura "pompier" fine Ottocento, ma quella del mondo inquinato d'oggi, il mondo post-tecnologico, post-atomico, la fisiologia e la nudità di questi corpi. Il corpo di Andromeda è un corpo post-organico, è un corpo più legato alla body art che all'idea borghese e tranquillizzante del corpo verginale di una giovinetta. Andromeda canta una canzone da marinaio. Ha appreso delle cose che sono proprio il contrario della femminilità borghese. Del resto il mito di Perseo è uno dei più anticlassici che ci sia, non solo per la ricchezza fantasmagorica, ma proprio per la durezza e la disorganicità del percorso: non c'è tanta simmetria. C'è semmai più simmetria nel ritornare nella solitudine o nel vuoto del silenzio, fra l'inizio e la fine della mia opera, che nel mito originario di Perseo, che è un mito di violenza, di esplorazioni, di voli. Un mito che non ha ritorno, non come il mito di Odisseo. D'altra parte Perseo non potrebbe tornare, proprio per la natura irripetibile del suo mito.

Perché il drago è al femminile? È il doppio di Andromeda?

Certamente, ma è un bisogno che si è messo in moto dopo la prima rappresentazione scenica. Quando il tanto sognato, il tanto desiderato incontro fra soprano e tenore, in un grande duetto d'amore articolato in tutte le sfumature dagli slanci alla noia allo scherzo ai contrasti, mi si è tutto disfatto dinanzi alla corpulenza di un tenore tedesco che vestiva i panni del drago. Io ho allora immaginato che dal punto di vista drammaturgico era più interessante avere uno dei miei bravi mezzosoprani nel ruolo del drago invece che un tenore.

La storicità sedimentata nel suo repertorio dalla voce di tenore non mi attraeva più. Nel rappresentare sarebbe stata una distrazione e una zavorra. Ecco come a un certo punto, per un motivo che sembra soltanto pratico, viene trovata una soluzione che offre anche una ricchezza maggiore a tutte le chiavi di lettura.

Comunque, dicevo prima, l'idea della natura e dell'ambiente mentale in cui la vicenda avviene è una creazione originale. Non è che sia lento a concepirle queste cose. Parto subito da un'idea generale precisa e cerco di aggiungere i dettagli che le mancano. Ma bisogna saper attendere l'illuminazione.

Tu parti sostanzialmente da una tua interpretazione, da una tua organizzazione, e poi vai alla ricerca dei frammenti che ti servono.

Esattamente. Talvolta l'enucleazione di un nuovo dramma richiede soltanto di ordinare e di eliminare tutto quanto non va in quella direzione.

Quindi è un lavoro "in levare".

Sì, un lavoro in levare, ma qualche volta anche "in mettere", perché riscivo inserendo dei piccoli frammenti che sono necessari e che magari non sono presenti nell'originale, o che nell'originale hanno caratteristiche diverse. C'è un'esperienza anteriore di poco al *Lohengrin* che forse è interessante tenere presente a questo proposito.

Efebo con radio è una partitura fatta di frammenti preesistenti accostati per mezzo di una specie di narrazione drammaturgica. Immaginiamo di essere davanti a una vecchia radio a valvole che capta i programmi più disparati. Questa pseudo-casualità dei programmi è naturalmente condotta dalla mia mano, è una costruzione formale cosciente e storicizzata. Gli infiniti frammenti possibili sono preesistenti e devono essere riconoscibili, però il loro modo di esser orchestrati è suscettibile di tutto quello che l'altro compositore, l'arrangiatore, dovrebbe fare. Quindi già io come compositore mi sdoppio. Ma quello che è interessante è che tutti i frammenti di *Efebo con radio*, essendo frammenti di canzoni, contengono frammenti di testo.

Nello scrivere questa composizione per voce e orchestra il testo non preesisteva, nasceva con il finto montaggio. Interagiva fortemente anche il non-legame fra un frammento di testo e il successivo. Nella prima parte vi sono frammenti che danno l'idea di grande disparità: è come un bombardamento di immagini che investono il bambino, che in qualche modo lo sovrastano, lo contrastano. La seconda parte invece ha un senso più dell'irreparabile, del passare del tempo, con parole che riguardano lo sfiorire, il vento, il vuoto, la solitudine. Certe volte sono tradotte dalle lingue originali, da associazioni rapidissime che può dare una piccolissima sillaba proiettata dopo un'altra piccolissima sillaba e prima di un'altra piccolissima sillaba. Non so: "ieri". Ecco, "ieri", accoppiata a "vento", accoppiata a "ai" che può essere sia "io" in inglese, ma anche "ahi" come lamento. Ecco, questo era un tipo di operazione di *Efebo*. Giunto il momento di pubblicare la partitura, il mio editore estrasse dalla musica il testo misterioso che si era formato nel comporla.

Quindi era una sorta di "decostruzione" del linguaggio.

Costruzione e decostruzione nello stesso momento, unificati nell'esigenza di un'immaginazione musicale. Questo può servire per capire come procede l'intuizione di un'idea testuale e come può essere più o meno diversamente realizzata. Evidentemente cogli anni non solo padroneggiavo la capacità di usare le parole, o di concepire i testi, forse diventavo più abile, facevo meno sforzo sia nel concepire che nel realizzare.

Il rapporto fra testo e musica non è così separato come uno può immaginare. La separazione fra testo e musica viene con la maturazione della mia esperienza di drammaturgo. Nelle ultime esperienze ho cercato di predisporre il libretto almeno un anno prima di cominciare a stendere la musica. Ciò non toglie però che molte soluzioni vengano trovate solo nel momento in cui io giungo di fronte all'immagine sonora. E qualche volta capovolgono addirittura il senso di tutto il libretto. Possono essere semplicemente le messe a punto delle virgole, o invece possono essere parole chiave che si mettono a fuoco solo nel momento in cui diventa evidente l'inefficacia di un certo dettaglio. Certe volte ci sono dei dettagli che capovolgono la casa, che mettono proprio le fondamenta sopra e il tetto sotto. E questo può essere anche estremamente emblematico. Ma se non ci fosse già una struttura di riferimento completa, ciò non sarebbe possibile.

Luci mie traditrici è nato in questo modo, e allo stesso modo sono nati tutti gli altri testi vocali, come *Cantare con silenzio*, che magari vengono predisposti e in apparenza finiti, politici, qualche tempo prima. Messi in musica dopo un po' di tempo, fino all'ultimo istante non vi sono cose che non possano essere cambiate dal punto di vista testuale, sia per esigenze drammaturgiche che per esigenze musicali.

A proposito di Luci mie traditrici, che cosa ti ha maggiormente colpito del dramma di Cicognini, un drammone barocco così ampolloso, tanto da indurti a elaborarne una tua versione melodrammatica che è esattamente di segno contrario: levigata, essenziale?

Quando *Luci mie* è uscito al festival di Schwetzingen il libretto era preceduto da un lungo saggio molto circostanziato sul dramma *Il tradimento per l'onore* di Cicognini. Ho lasciato fare questa operazione: è importante sapere chi era Cicognini, che come ha affascinato me può affascinare altri. Ma la partitura era stata finita in ritardo e chi scriveva su Cicognini non poteva rendersi ben conto di cosa io ne avessi fatto. In realtà questa operazione ha falsato le cose.

Anche in questo caso, come già per Laforgue, il riferimento al preesistente diventa quasi pretestuoso e prevaricante. Se si riconfronta il libretto ottenuto alla fine con il dramma barocco originario, siamo a una distanza di anni luce. Dal punto di vista storico e musicologico il preesistente viene sopravvalutato.

Il dramma di Cicognini è un dramma barocco, con tutto quello che di più farraginoso e meno teatrale ci possa essere, cioè le giustificazioni filosofiche, le motivazioni giuridiche di ogni azione date anche prima o dopo l'omicidio. La vittima comincia a strillare come un maiale prima di essere scannata. Cose anche di pessimo gusto, legate al teatro del tempo. Quindi il contrasto fra i servi che assumono già i colori della commedia dell'arte, l'intreccio di più strati di personaggi, che servono anche un po' ad alternare, a contrastare e a commentare la vicenda.

Di tutto ciò, nel mio libretto non rimane assolutamente niente. Pochi i miei personaggi; primi piani messi a fuoco con angolazioni molto scorciate, e quindi ancora di più caratterizzate. Insomma, l'esplosione di una tragedia di amore, di sangue e di ineluttabilità fuori da ogni epoca storica, valida anche per noi. L'attesa di qualcosa che sappiamo fin dal primo momento che accadrà, e che quando accade non arriva scontato, ma viene risolto secondo un'invenzione drammaturgica. La vittima ad un certo punto s'immedesima, si dà completamente al carnefice in un atto che non sappiamo bene se è semplicemente di difesa degli ultimi spiriti vitali, o è ancora un atto di amore, l'ultima, vera resa d'amore.

Così come l'intera vicenda, anche tutto il testo viene prosciugato, tutte le simmetrie o tutti i possibili rapporti di relazione fra le varie parti sono stabiliti autonomamente dal testo originario e in esso non sarebbero stati forse neanche prevedibili. Viene creato un contesto generale che è del tutto originale.

Nel caso del testo di Cicognini, io posso dire che mi ha attirato subito l'idea di un'opera di duetti d'amore, o di duetti d'amore con un testimone nascosto. C'è una tradizione dei concertati ottocenteschi che è meravigliosa, perché sdoppia ulteriormente i punti di vista; più che sovrapporli, li intreccia attraverso la tecnica di un canto più largo. L'idea iniziale è stata questa. I duetti d'amore in Cicognini erano già un buon punto di partenza rispetto a quello che avrei voluto io. Bisognava però montare attorno a questi duetti una vicenda che non solo reggesse, ma che creasse una tragedia vera.

Della tragedia originale di Cicognini rimane veramente poco, sia nella struttura sia nel materiale. Il libretto fu completato nell'estate del 1996 per essere messo in musica fra il dicembre del '97 e i primi di marzo del '98. Quindi la stesura della musica e la versione definitiva del libretto risalgono a questo breve periodo. Un periodo singolare perché attraverso quest'opera sono uscito fuori da una situazione fisica e psichica di totale impedimento: postumi di un grave incidente di strada. E l'opera è stata quindi tutta scritta a letto con cartone rigido o al tavolo, ma seduto su sedia a rotelle, in posizioni molto scomode perché dovevo tenere tutt'e due le gambe per aria per motivi di circolazione. Della scomodità, però, non ho percepito nulla. Ero innamorato di questo progetto. Il libretto era a mio modo di vedere uno dei più belli di quelli che mi ero preparato, e non solo non avrei voluto perdere questa occasione, ma non ero scisso, non c'era una parte di me che avrebbe voluto riposare. Una parte della giornata era destinata a realizzare quello che la notte prima era stato concepito. In pochi mesi ho costruito una struttura complessa come era quella di *Perseo*. Soltanto che la struttura di *Perseo* era unitaria, senza apparenti tagli di tipo formale; invece questo libretto è diviso in scene, ci sono degli intermezzi, delle simmetrie e delle asimmetrie volute, e dei personaggi assai complessi.

Sebbene si possa immaginare attorno a loro tutta una corte di altre presenze, l'inquadratura è soltanto portata sul primo piano. Le voci sono tutto, intorno ad esse gravita il resto. La musica strumentale è ciò che arriva attraverso gli orecchi dei personaggi dell'ambiente in cui essi vivono. E questo è un taglio drammaturgico singolare, perché costringe a un rigore di scrittura maggiore che se ci fosse un discorso più esteso musicalmente, come *Perseo*, tra geometria e lirismo. In un certo senso, merito e limite di *Perseo* è di ottenere con una sola figura tutto il decorso dello sviluppo musicale, mentre qui invece tutto è ottenuto per mezzo di un materiale minimale e polimorfo, più riccamente tessuto e però ai limiti del percepibile, e ai limiti quindi dell'eseguibile.

Mi pareva che fosse una partitura di grande difficoltà, che pochi ensemble del mondo potessero suonare senza mostrare affaticamento. Mi sbagliavo di grosso: ho poi sentito gruppi non specializzati darne interpretazioni magnifiche. Come in una vera tragedia, i personaggi sono vincolati a ciò che non può non accadere. Ciò che noi vediamo nel suo accadere, non può in nessun modo esser imitato, senza per questo che lo spettatore abbia la sensazione della banalità, cioè di andare incontro a un qualcosa che è già previsto e che perde d'interesse.

Direi che proprio lo sviluppare una tensione interna ad una struttura chiusa accresce la forza teatrale di questo testo. E questo è intuito e voluto: non accade casualmente. Tutto ciò che può essere calcolato deve essere calcolato in maniera

esatta e realizzato con la maggiore larghezza di mezzi possibile. Non si può lavorare al risparmio in progetti di questo tipo. La realizzazione di un diagramma lungo, come quello del *Perseo*, più di 30 fogli, è espressione non solo di una volontà di estensione della forma, ma anche di una necessità di controllo ancora maggiore che nelle piccole forme. Nulla della tensione teatrale o musicale, che strettamente coincidono, può andare perso. Non un grano.

In *Luci mie traditrici* i personaggi sono sempre a coppie, e c'è talvolta la presenza di un terzo personaggio non visto. Il servo compare come spia nei duetti d'amore della signora con suo marito e poi col suo amante. Il servo diventa interlocutore del padrone nella prima delle scene interne che è l'ultima del primo atto e da allora tutte le scene, al calar della notte, si svolgono nell'interno.

C'è una sorta di sottolineatura di questo spostamento dell'ambientazione esterno-interno data da alcuni indizi rappresentativi. Ad esempio, l'affaticamento del respiro del servo nel momento in cui si apre la quinta scena. All'inizio della scena noi non sentiamo nessun dialogo. In realtà quello che non doveva esser detto è stato appena detto. Noi sentiamo soltanto l'esitazione, lo scavarsi del silenzio, e le ultime increspature del respiro del servo, che attraverso il naso rallenta la respirazione perché ha corso per avvertire il padrone e per vendicarsi così del suo amore infelice per la padrona.

Vi sono altri indizi, uno zufolio un po' come di un merlo, ma è una zoologia del tutto inventata proprio perché sono un attento osservatore della natura e quindi non mi interessa copiarla così com'è. Userei dei mezzi diversi. L'importante è riuscire ad avere una forza dell'immediatezza come se fossimo di fronte a un segnale della realtà, e allo stesso tempo una capacità di trasformazione, di vera e propria metamorfosi di tutto ciò che ci circonda, perché possa vivere una vita più intensa, che è la vita artificiale del linguaggio artistico. E così accade di un merlo, che è una delle ultime e più vistose presenze strumentali durante i duetti d'amore nel giardino. Improvvisamente sentiamo il mondo come attraverso delle finestre chiuse. Il richiamo del merlo diventa una traccia di grande evidenza sonora, una grande presenza musicale, perché non solo è un fraseggiare continuo, ma è continuo e sempre diverso, mai una frase uguale all'altra: insomma gioca un ruolo veramente essenziale. Come in altre mie composizioni, è come se le cose parlassero, non solo le persone. E quindi si vengono a creare situazioni del tacere che sono anche più forti delle situazioni del parlare esplicito, discorsivamente.

Questo bisogno di affrontare il nitore del mondo è forse un'aura di crudeltà che circonda i personaggi, e crea il massimo di tensione. Come io desidero di averlo sempre nella musica, io desidero di averlo a maggior ragione nel teatro, dove il calo della tensione è la peggiore sconfitta.

Anche se voluto, sarebbe comunque sempre un errore. Una perdita è sempre, comunque, una perdita. Alla fine il rapporto fra i personaggi si restringe, ritorna quello dell'inizio fra il Malaspina e la Malaspina. Non ci sono altri incomodi se non i ricordi, i fantasmi e qualche minaccia che ogni tanto può balenare, ma viene rimossa da entrambi, si manifesta una volontà di amore e di ineluttabilità. E in un certo senso la vittima guarda con occhi dolci la sua fine e il duca cerca di non offrire mai il lato ferito della propria anima, finché non arriva il momento. E allora è solo il sangue che grida.

Il finale porta a questa scoperta in realtà prevedibile, ma solo disumanamente prevedibile: la Malaspina non può che essere tranquilla incontro alla morte perché altrimenti non potrebbe guardarla in faccia, se non proprio di sorpresa. La

soluzione finale è il *Liebestod*, ma non in senso wagneriano: in senso di totale resa d'amore. A un certo punto qualcosa si è infranto, qualcosa si è interrotto, qualcosa bisogna ripagare, come in tutte le tragedie. Quindi ogni azione ha il suo peso, il suo contrappeso e il suo simmetrico, e il corso degli eventi la sua follia senza ritorno.

Anche il tuo penultimo lavoro teatrale, La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria, in collaborazione con l'Opera dei Pupi, è una «tragedia di amore, di sangue e di ineluttabilità» come Luci mie traditrici. C'è uno stretto legame fra di loro?

Lessi per la prima volta *Il tradimento per l'onore* nel 1987, in seguito a una proposta di farne le musiche di scena. Poi questa produzione non si fece.

Succede spesso nella vita teatrale che ci siano delle proposte che ti obbligano a studiare testi a cui non avresti mai pensato. Ricevetti la fotocopia di un'antologia teatrale italiana pubblicata negli anni Cinquanta, perché né Cicognini, né *Il tradimento per l'onore* sono poi così sconosciuti come sembrerebbe; non sono entro l'orizzonte del pubblico di massa. Ma era strano che in un'epoca di ritorno della storia di Gesualdo questa tragedia venisse del tutto ignorata. Finché io non ho sottolineato il rapporto strettissimo che tinge dello stesso colore la tragedia umana di Gesualdo e questa tragedia scritta da un fiorentino. All'inizio avevo solo il sospetto che ci fosse qualcosa della storia di Gesualdo, ma bisognava che questo fosse verificato, documenti alla mano.

Nel frattempo è uscito *Il principe dei musicisti* di Iudica, un libro scritto con mano leggera; non è un libro di musicologia, né vuole esserlo. Come tutti i testi che si sono occupati di Gesualdo in qualche modo romanza e mescola i documenti con la lettura dei documenti stessi (a parte un'ultima edizione uscita solo recentemente, dov'è riportata un'appendice con gli originali di alcuni documenti, atti del processo ecc.). Poi da Vienna venne annunciata un'opera nuova di Schnittke che s'intitolava *Gesualdo*. Dopo la rappresentazione mi sono procurato lo spartito e l'ho guardato con molta attenzione. Non ho trovato niente che in qualche modo rendesse proibitivo il mio progetto sulla storia di Gesualdo. Però chiaramente il titolo era bruciato.

Anch'io avrei voluto chiamare *Gesualdo* il mio progetto, però ho tolto qualsiasi riferimento esplicito alla sua storia, in attesa di un'altra occasione che si è presentata con *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* per l'opera dei Pupi siciliani: una versione diversa dello stesso progetto di cui erano stati modificati radicalmente impianto drammaturgico, destinazione teatrale e lo stesso linguaggio. Posso aggiungere che qualcosa delle intenzioni legate a Gesualdo è poi passato sia nelle trascrizioni gesualdiane che si chiamano *Le voci sottovetro* sia nel breve monologo semi-teatrale che è *Infinito nero*. Questo naturalmente, sia detto a posteriori.

Tu stesso definisci Infinito nero «estasi di un atto». Perché?

Infinito nero è una singolare messa in musica. Sono partito proprio da un'idea fonetica, la velocità di articolazione delle parole, la possibilità di alternare momenti di velocità quasi al di sopra delle possibilità umane, e abissi di silenzio insopportabile, come era già implicito nelle antologie dei testi della Santa che io avevo letto. Il materiale è stato assemblato prima e poi ancora gradatamente elaborato

durante la stesura musicale dell'opera. C'era in un primo tempo un apporto di testi di Laforgue presi dalle ultime sue poesie, che servivano quasi a mettere in discussione l'aspetto monastico, domenicale, della carne imbianchita nella clausura. Tutto ciò che Laforgue segna con grande fascino e orrore: questo senso del sacro piccolo borghese delle feste, il bianco, l'odore di chiesa e di chiuso. Ma, dopo averlo inserito, Laforgue è stato subito dopo eliminato perché costituiva un ulteriore sdoppiamento che nel caso di questo breve monologo sarebbe stato pesante, e anche inefficace. Non è la prima volta, dicevo, che mi capita di cambiare direzione, e anche radicalmente, durante le fasi finali del lavoro.

Alcune parti del testo sono create da me sulle parole della Santa. Per esempio: i flussi di parole fatte sulla declinazione del verbo "fluire" o "influire" sono costruiti da me, semplicemente estraendo da una o due pagine dove questo tipo di parole ricorre più frequentemente, magari poi modificando l'ordine a seconda delle esigenze del mio percorso. Qualcosa anche di totalmente personale, di mio è stato anche inserito: poca roba che forse non vale precisare. D'altro canto anche in questo caso siamo arrivati a un testo radicalmente nuovo rispetto a quello che è stato il primo stimolo teatrale.

Nello scrivere sono stato più volte tentato di realizzare l'idea su video, perché penso alle parole in movimento negli spazi. Parole che corrono, si spostano attraverso i luoghi del convento, corrono ad aggrapparsi a queste sbarre, a questi brandelli di cielo, soffitte o corridoi, o celle o giardini che siano. Questo mezzo mi parrebbe adatto proprio come trasfigurazione dell'immagine sonora e visiva. Non so se lo farò mai. Sotto il profilo sia teatrale che drammaturgico sarebbe molto al di là di questa pièce che ha avuto abbastanza diffusione negli ultimi anni, sarebbe ancora qualcos'altro.

Di *Infinito nero* è importante il taglio drammaturgico che propone all'ascoltatore e all'esecutore, prima ancora che la vocalizzazione di un testo, un esercizio di percezione. È un po' come se avessimo davanti una lievissima variazione incontrollabilmente costante di un unico oggetto sonoro. Nel concentrarci sull'infinitamente piccolo e sull'infinitamente fermo, noi perdiamo non solo il senso del tempo, ma anche il senso dell'immagine. Questa sorta di esercizio di percezione non è un test, ma qualcosa di molto più forte e di molto più ascetico: costringe chi ascolta e chi suona a vivere in un modo diverso la realtà sonora. Era l'idea del contemplare una crepa sul muro, del contemplarla a lungo fino a che essa si trasforma in altre cose; la parete si apre e noi viaggiamo: la crepa non è più una crepa ma un abisso dove noi possiamo perderci.

Avevo pensato a qualcosa di simile anche per i suoni. E allora sono ritornato all'impercettibile universo, l'universo delle gocce d'acqua o degli scricchiolii del legno, delle pareti, delle porte, quei rumori che spesso volte sentiamo ma non identifichiamo. Questo avviene soprattutto di notte, quando tutto si amplifica, e molti piccoli suoni ci spaventano, perché non riusciamo a capirne l'origine. Il modo con cui questo pezzo comincia è una lunga contemplazione di un oggetto sonoro che si va modificando molto lentamente. Il pezzo dura esattamente mezz'ora, di cui la prima metà è occupata da questo esercizio percettivo: un ulteriore e impensato studio sulla periodicità, la gravitazione degli elementi percettivi e la discontinuità. L'impercettibile nel silenzio più profondo, e quindi questa esperienza notturna o comunque di estraniamento e identificazione continua, come accade nel *Lohengrin*, ma lì in modo più fiabesco. Dopo *Lohengrin* il fiabesco è stato bandito impietosamente perché le nostre fiabe non possono essere che le più dure possibili. È evidente che nella patologia della Santa riaffiora un'in-

fanzia non vissuta: quindi un senso di pena, di pesantezza, di asfittico. E d'altra parte il testo stesso emana proprio questo: dei sospiri di sofferenza profonda.

La tua ultima opera teatrale ispirata da una delle più sanguinose tragedie del teatro shakespeareano, Macbeth, l'hai sottotitolato «tre atti senza nome». Perché?

Sono azioni scellerate, assassinii di violenza tale che “né lingua né cuore” osano dire. Necessario di essi servare silenziosa memoria: l'antico “odor di sangue” è sempre in agguato. «Si levano gemiti e grida che nessuno più ascolta; anche il più feroce dolore sembra un sentimento comune», così scriveva Shakespeare. Qualcuno s'illude che i nostri tempi siano migliori?

Oggi il tragico, troppo spesso rimosso, è indispensabile per scuoterci dall'indifferenza. L'orrore si mescola continuamente al quotidiano e, affinché non ne restiamo intossicati, si deve risvegliare la nostra coscienza sociale. Perciò il teatro può divenire impegno. La sua magia fa del pubblico un'unica persona. Nulla costruisce e risveglia come un teatro del nuovo.

Questo *Macbeth* è un'elaborazione prosciugata della tragedia di Shakespeare, con qualche apporto di altri autori. Il taglio drammaturgico è costituito di scene che si rispondono e contrastano su più livelli; per esempio le scene rituali di passaggio dei poteri, subito rivissute in termini di cruda rappresentazione di un omicidio. L'arco simmetrico fra primo e terzo atto suggerisce un flusso ritornante di eventi, dove solo i nomi mutano: Duncan, Macbeth, Macduff, anelli di una catena infinita. Non sappiamo come Duncan abbia regnato; pure di Macduff non sappiamo come governerà. Penetriamo invece nell'animo di Macbeth.

Quali sono i tratti del carattere del protagonista, di Macbeth, che hai voluto evidenziare?

I suoi sbocchi di temperamento melanconico, anzitutto: nessun personaggio ha percepito quanto lui la vanità dell'essere. Ho voluto sfumare verso un linguaggio da gangster. Un vezzeggiativo sulla sua bocca farà rabbrivire: quante candeline, ci chiediamo, ha spento da tiranno e quante prima in battaglia, da eroe? Non si può dimenticare che una parte del fascino ed enigma di Macbeth viene dal suo eroismo degenerato, di uno che ha assaggiato sul campo l'ubriachezza delle carneficine e la vomita durante il resto della vita. La solitudine di Macbeth non aggiunge un dato puramente biografico e dinastico, bensì materializza la sterilità e l'assenza di progetto; Macbeth desidera le insegne del comando senza esercitarlo responsabilmente né esserne degno, e dunque richiami del soprannaturale accendono le figure della sua ingordigia; mentre egli pensa di sondare l'incognito, siamo noi ad attraversare la sua mente nel momento della determinazione a uccidere. Le streghe sono voci seducenti, non mettono paura; pronte a dare quelle facili certezze di cui va in cerca chi è corroso dai dubbi.

Non si parla, in quest'opera, di alcuni morti, di alcune stragi in particolare: sono invece tutti i morti, le stragi su cui l'umanità poggia. Il meccanismo di potere in sé, quando si ha smania, stritola sempre vite umane. Banquo cade assassinato in un bosco. Esso si animerà, generazioni di vittime vengono a riprendersi Macbeth. Il delirio sempre ingrandisce e moltiplica, il sangue diventa mare. Macbeth e la sua inseparabile regina sono un solo essere, di cui vediamo distinti la vuota autorità e il coraggio. Non sappiamo quando le loro menti pietrificate si spezzino. Forse sin dall'inizio sono stati pazzi, e forse la loro salvezza è l'ebetudine. Il senso

di colpa che infine li schiaccia, li avvicina a noi muti spettatori. La concentrazione dei ruoli secondari piega e definisce ulteriormente la drammaturgia complessiva, così che Macbeth mai si separi dai suoi fantasmi. Ciò produce momenti di ironia, inaspettati quanto perfettamente necessari alla tragedia. Il Servo, per esempio, voce e sembiante di Banquo, che fa il verso a Macbeth: entrambi ostentano atteggiamenti che solo una mostruosa ed estenuante convivenza può aver prodotto.

Come hai interpretato e realizzato uno dei momenti clou della tragedia shakespeariana, la scena della apparizioni?

Cosa percepisce Macbeth mentre compaiono gli spettri delle sue vittime? Ecco le ombre del melodramma prendere corpo nelle nostre orecchie. Tra festini e banchetti, scenario abituale di fantasmi e di congiure, fioriscono alcuni capisaldi del nostro pensiero. Ebbene, nel delirio di Macbeth, Banquo diviene Apollo, emblema di poeti e musicisti. E dunque le tombe della musica rigettano Mozart, rigettano Verdi. Fatti a brani, insozzati ci vengono incontro i padri che ogni giorno osiamo, dobbiamo sfidare. Chi di noi ha il coraggio di azzerare se stesso per identificarsi in Macbeth, almeno un poco?

Mi pare che per offrire un quadro completo della tua concezione e della tua prassi drammaturgica valga la pena di aggiungere ancora qualcosa su certi aspetti più specifici. Te ne indico alcuni che mi paiono particolarmente importanti: la questione degli affetti, l'aspetto emotivo della vocalità, con l'uso di tecniche antiche come la messa in voce; il principio della ripetizione; il rapporto fra microforma e macroforma.

Il problema degli affetti è un problema non affettivo ma squisitamente tecnico dipendente dallo stile. A sua volta, lo stile di canto non è il materiale vocale quanto il suo punto di incontro con l'articolazione dei suoni e degli elementi formali. Suono, articolazione, forma sono per me aspetti interdipendenti e organici. Nel mio caso l'espressione non attinge a un insieme codificato, in quanto la mia musica usa una logica formale che definirei naturalistica e comportamentale. E dunque gli affetti non nascono stereotipi, bensì agiscono a livelli profondi di comunicazione. Adesso posso creare tutte le inflessioni psicologiche a qualsiasi personaggio, a qualsiasi situazione attraverso dei mezzi semplici e funzionali. Prendiamo l'uso degli intervalli. Essi non sono dati come un insieme di dati preesistenti, ma vengono generati geometricamente. L'intervallo come movimento di suono, come spostamento della voce nel campo sonoro. E questa è una cosa fondamentale: se anche un solo intervallo suonasse vecchio, scontato, o rimandasse a qualcosa di già noto, saremmo distratti, mentre invece noi dobbiamo partecipare in prima persona.

Le mie messe in voce non sono ricalcate sulla musica antica, sono anzi caratteristiche del mio mondo sonoro, fin dagli esordi. Nel momento in cui ho deciso di crearmi uno stile vocale era per me un'invenzione questa possibilità di sospensione partendo da un minimo, espandere la voce e poi lasciarla cadere su un'articolazione. È un tipo di enunciato originato dai richiami naturali. Oggi gli interpreti di musica antica usano di nuovo le messe in voce. Però quando ho cominciato a scriverle la messa in voce era stata dimenticata, pochi ne avevano conoscenza e comunque ero lontano, nell'usarla, dall'idea di una ricostruzione dell'antico. Ho parlato dell'esigenza di azzeramento. La messa in voce era una conseguenza dell'azzeramento in uno spazio vuoto di suoni, dove gli elementi diventavano veramente rarefatti: la messa in voce equivale a un suono in avvicinamento.

Mi riferisco a *Vanitas*. Ma questo è già esplicito in composizioni strumentali precedenti, come *All'aure in una lontananza* o come il *Rondo* di molti anni prima, in pezzi orchestrali dove si manifesta la fisiologia primaria: l'espandersi e il traslarsi, l'innalzarsi del suono e il cadere; anche *Amore e Psiche* usa pienamente le messe in voce. Se non ci fosse stato un bisogno di totale e cosciente azzeramento, forse questo fenomeno non sarebbe venuto così in evidenza. È inevitabile l'accostamento alla musica antica.

Ma perché non parliamo invece del ruzzolare della voce che segue la nota sospesa? Sarebbe quello per me l'oggetto sonoro principale. La messa in voce è come prendere la mira, l'articolazione è la freccia. In realtà stiamo parlando del verso dell'usignolo stilizzato, un gesto assolutamente naturale, umano e vivente nella notte, un arabesco forse, e forse vocalizzo nel senso di fuoriuscita della voce. Mi viene difficile di inquadrarlo diversamente. Io stesso parlo a difficoltà di certe cose, per te magari evidenti, ma io le ho raggiunte attraverso l'intuizione, e forse sono interessato più agli sviluppi che a quello che ho già raggiunto.

La ripetitività è un concetto parzialmente negativo. Sono sorpreso che i miei contemporanei possano scrivere musica senza avere la coscienza di ripetere, perché non c'è azione degli esseri viventi che non sia periodica. Tutto è periodico, quindi non dobbiamo anzitutto parlare di ripetitività, bensì di periodicità. La periodicità è la base di qualsiasi linguaggio: che sia una periodicità lentissima, o che sia una periodicità elevata, regolare o irregolare, dichiarata o sommersa, è ovunque la periodicità.

La ripetitività è una periodicità meccanica. Ma, diciamo: è come se io concepissi l'universo sonoro e la mia stessa vita come un insieme di periodi più grandi che contengono articolazioni interne, e questo è anche il modo organico di vedere la forma, di costruirla e di rappresentarla. Quindi uno stesso elemento, mettiamo un elemento vocale, viene modificato molto gradualmente e in previsione di arrivare a un certo stadio. Tutto questo unisce la microforma e le microforme, le articolazioni singole dei suoni.

Nel caso della voce, la trasformazione temporale diventa più evidente perché le cellule vocali sono lineari. Non sono polifoniche, non sono gravitazioni di suoni, non sono ottenute con sovrapposizioni, e allora offrono con forte evidenza l'aspetto metamorfico, questa grande periodicità che contiene le piccole periodicità fino alle pulsazioni singole.

Nella voce ciò è più scoperto e appiattito, ma è analogo ai procedimenti che uso in tutte le composizioni. E in un certo senso la periodicità è stata la prima parola che ho pronunciato come compositore nei primi pezzi importanti; la *Berceuse*, composta più di trent'anni fa, è la pura enunciazione provocatoria del meccanismo della periodicità. Non è la ripetitività all'americana, non è l'inceppamento del tempo, ma è la messa a nudo del meccanismo del parlare, del respirare, o dei grandi fenomeni naturali come la risacca, i fenomeni atmosferici, l'alternanza della luce del giorno e della notte, e così via. Era veramente un azzeramento della percezione, ma anche l'azzeramento di un'estetica. Bene, non possiamo più fare niente; cosa facciamo allora? Ricominciamo dal respiro!

Tu puoi identificare in ogni opera delle categorie affettive alle quali hai dato particolare rilievo nel corso del tuo itinerario drammaturgico ?

Il personaggio femminile è sempre al centro dell'opera. In genere il mondo viene visto attraverso occhi femminili.

E questo deriva da che cosa?

Ah, non lo so, perché è la prima volta che ci penso. Finché in *Luci mie traditrici* questo oggetto femminile viene ucciso. Andromeda e Perseo non si toccano. Quindi lo scontro fra di loro non può succedere. Perseo se ne va via, Andromeda l'ha rifiutato e preferisce la solitudine. Ma quando quest'incontro col maschile avviene in *Luci mie traditrici*, è la catastrofe, lei viene immolata. In qualche modo è come se la presenza maschile fosse coercitiva. Eros e costrizione. Il marito uccide l'amante, il servo si fa spia: come fossimo dinanzi all'esasperato irrigidimento dei ruoli sociali, e quindi in qualche modo l'incontro nell'erotico è un incontro mortale.

Eros e thanatos?

Non solo, ma anche eros e perdita, dispersione, sacrificio. Non solo thanatos come gloriosa estenuazione o coronamento erotico, ma come scontro durissimo. È come se esplodessero dei conflitti, nelle ultime opere; dei conflitti che all'inizio venivano trattenuti, presagiti come oscure minacce. Quando ora c'è il contatto, è la catastrofe.

Per la verità è la prima volta che penso alle strutture comuni. Quello che era più cosciente concerneva aspetti più topici e costruttivi. *Lohengrin* che ha una parte più parlata all'inizio e una più cantata alla fine. *Luci mie traditrici* che rovescia questo rapporto: un'opera prevalentemente cantata che alla fine diventa parlata. Ci sono cose che vengono giocate in contesti macroscopicamente diversi, come se si contrapponessero negli anni delle soluzioni radicali che hanno però anche un qualche legame fra loro.

Fammi pensare un momento. *Perseo* è molto più ambiguo: è difficile individuare queste caratteristiche dei personaggi. In fondo il contrasto avviene direttamente fra l'autorità maschile che è Perseo, e questa specie di strano surrogato erotico che è il drago, e che è forse mamma, forse amante, forse compagno di giochi, forse sopravvissuto di un'era mitica in cui la natura era amica di Andromeda. Non è però un contrasto diretto fra i due protagonisti. C'è una specie di scontro epocale e non frontale, una specie di sovrapposizione istantanea, di cortocircuito, di eclissi reciproca. O di reciproca atavica intolleranza.

Scriverai mai una commedia?

È la cosa più difficile. La commedia richiede quell'ironia che la società riesce a concepire di se stessa nel momento in cui non va avanti, e questo è veramente quasi impossibile in questo momento. Ci vorrebbe una grande compattezza sociale che manca; ci vorrebbe un periodo di grande produzione e di grande attività sociale e teatrale. L'ironia è un prodotto dei momenti di grande ricchezza, ma anche di stanchezza. Diciamo che non ci sono i presupposti oggi. Diciamo che forse ogni opera ha il suo pubblico. È difficile che un'opera sia concepita in modo astratto, tenuta nel cassetto. Tranne il caso di Wagner, le opere sono sempre nate per essere rappresentate. Anche nel caso di autori meno diffusi, molte loro opere sono state rappresentate: pensiamo a Schubert.

Per te, che cosa è più importante realizzare nelle tue opere musicali?

La cosa importante per me è che le opere siano viventi come gli esseri viventi. Per me sarebbe qualcosa di autocastrante pensare di raggiungere un clone psicologico o drammaturgico. Non è per me. Qualcuno lo può fare, e può anche raggiungere risultati notevoli. Per me non è assolutamente possibile. Io parto da una forte intuizione per giungere alla diretta formulazione di ciò che ancora non esiste. Io ho davanti a me come delle immaginazioni che so che devo realizzare. Magari ci metto un'infinità di anni a realizzarle, ma so cosa è più importante e cosa è meno importante. Io posso sdoppiarmi come artista, e questa è una delle mie forze, una forza critica che potrei anche non possedere. So, qualche volta anche in anticipo, che con certi libretti posso dare di più; e so che se il libretto non arriva a un certo grado di distillazione, il risultato non può che mancare.

Non temo l'incoerenza, ma la debolezza all'interno dell'opera. L'opera non può che essere unica. L'idea di perfezione è un'idea stereotipa, è un'idea meccanica anche quella. Meglio dell'idea di perfezione per me è l'idea di unicità, di qualcosa che non assomiglia a nient'altro che a se stesso: l'enunciazione dell'identità.

Per te ogni opera è un unicum, dunque.

Certamente. Se non fosse così sono convinto che la mia vita sarebbe un'altra. Non sono interessato all'imitazione. Sono interessato a raggiungere altre mete. È un po' come se io costruissi la mia arca di Noè. Ognuno costruisce la propria arca, e poi la lascia agli altri.