

Luisa Curinga

Una conversazione con Salvatore Sciarrino

Maestro Sciarrino, da cosa derivano secondo lei le designazioni tradizionali e popolari di alcuni strumenti come ad esempio quelle secondo cui il flauto sarebbe uno strumento magico e il violino diabolico?

Io credo che alla base di tutto ci sia il netto rifiuto da parte del mondo cristiano di tutto ciò che appartiene alla sfera dell'eroticismo, che ha in qualche modo a che fare con gli istinti vitali che non è razionale o che è legato alla tradizione sacra precedente. Conseguenza di questo rigetto è che quanto era sacro per i pagani diventa diabolico per i cristiani: ad esempio i serpenti diventano simbolo del male, il caprone diventa il diavolo in persona, e così via. I cristiani temevano soprattutto l'amore libero; sull'argomento gli antichi si ponevano positivamente, come del resto le civiltà che noi chiamiamo primitive, ma che primitive non sono affatto.

Addirittura gli stessi luoghi sacri degli antichi venivano riconsacrati sovrapponendo ad essi una nuova chiesa; sotto quasi tutte le chiese più antiche si trovano le fondamenta di un tempio. Era naturalmente una pratica intelligente, perché in questo modo i cristiani si appropriavano del luogo di culto preesistente, ottenendo che il popolo continuasse ad andarci. Questo accadeva soprattutto nei santuari più famosi: ad esempio qui vicino c'è Monterchi, che deriva il suo nome da Ercole, era cioè Mons Erculis. Al culmine di un tempio romano a scalinata sul tipo di quello di Palestrina con sopra la cella, adesso sorge la chiesa. Non si tratta certamente un'eccezione, ma di un fenomeno che si è verificato un po' ovunque.

Naturalmente era una pratica che consentiva di conquistarsi i fedeli del vecchio culto sovrapponendo il nuovo al vecchio e conservando del culto antico ciò che era possibile conservare per una sorta di captatio benevolentiae.

Sì, anche allora il popolino era un po' superstizioso, fanatico e accettava una divinità o l'altra purché potesse continuare a svolgere i suoi riti rassicuranti. D'altra parte in certi periodi storici si assiste a un recupero di elementi pagani, come nel romanico, quando nelle chiese è facile trovare capitelli o decorazioni di esseri mostruosi, fantastici, grifi, sirene... Nelle vicinanze di Città di Castello, a Badia di Petrovia c'è una scultura, proprio a metà della chiesa, con due sirene: è incredibile.

Forse la qualificazione magica con una connotazione anche un po' preoccupante, negativa, di uno strumento come il flauto (che ha una tradizione legata ai riti più antichi, che era magico, perché era stato inventato dagli dèi), deriva proprio dalla paura che ha il cristianesimo di questi aspetti dell'esperienza umana.

Il flauto infatti ha origini divine pressoché in tutte le culture del globo ed è uno dei primi strumenti musicali della storia.

Sì, inoltre il flauto in molte culture primitive è legato all'atto della creazione, cioè il mondo stesso viene creato con un suono di flauto. Questi sono temi importanti che vengono spesso citati, ma in realtà raramente vengono sviluppati; tra

coloro che se ne sono occupati, Marius Schneider ha svolto un lavoro fondamentale con le sue ricerche e i suoi scritti.

È vero; il flauto, nella sua storia più antica, per il suo carattere fallico, è spesso legato ai miti delle origini, siano essi cosmogonici oppure legati alla generazione dell'uomo, e per questo motivo è strumento predominante nei riti primitivi di fertilità e in quelli legati all'amore.

Esattamente; e infatti in certe società le donne non possono suonare il flauto o addirittura nemmeno vederlo perché è maschile, mentre il tamburo è femminile; ci sono tuttavia delle eccezioni, e in alcune popolazioni avviene esattamente l'opposto.

In realtà il flauto e il tamburo sono due strumenti ambigui, ma completi. Secondo Schneider il flauto ha forma maschile e voce femminile e il tamburo ha forma femminile e voce maschile.

Maschile o femminile si dice in base all'acutezza, ma in realtà ci sono voci di flauto anche basse, strumenti grandi e gravi. Non credo che questa asserzione sia dimostrabile.

Bisogna pensare che anticamente, a parte l'uso che veniva fatto dei castrati, c'era un'ambiguità sessuale maggiore, soprattutto nel canto. L'impostazione del canto era molto differente da quella lirica a cui noi oggi siamo abituati, e la tessitura delle voci maschili era molto più acuta e più dolce, come ad esempio nel canto gregoriano. Credo che ogni affermazione categorica possa condurre all'errore. Soprattutto credo, a quanto ricordo, che il tamburo sia femminile in quanto è cavo come il ventre materno.

La concezione del magico in musica, di origine primordiale, non si perde nel corso dei secoli, ma permane e si trasmette, a volte in maniera sommersa, senza scomparire mai completamente, nonostante il cattolicesimo, e arriva a influenzare anche i compositori del Novecento storico e quelli di oggi. È proprio nel Novecento, infatti, che si assiste al recupero del primitivo e del mito, e il flauto ha sempre avuto una grande importanza in tutti i rituali magici.

Questo aspetto mi è molto familiare, mi trovo da sempre a lavorare con i miti e con gli incantesimi. L'attenzione alle culture primitive esplode con l'apertura dei primi musei etnografici, 1860-70 circa, quando si cominciano a raccogliere gli oggetti appartenenti a queste società, ma dal punto di vista artistico ha ragione lei, il fenomeno diventa molto vistoso a partire dai primi anni del Novecento. La prima mostra dei cubisti esponeva, alternandoli, quadri appena dipinti a maschere tribali africane. Da questo si capisce che l'idea del primitivismo entra nell'epoca moderna fortemente legata al moderno.

Precedentemente a questo momento il concetto di magia in musica non si ritrova in maniera evidente...

... non solo in musica, un po' in tutte le manifestazioni culturali.

Certo, e perdura tuttavia soprattutto nel folklore, nelle favole. Poi nel Novecento si assiste contemporaneamente a un grande recupero del primitivo, del rito e del

mito, e alla straordinaria rinascita del flauto, che diventa uno strumento molto amato e importante.

Sì, perché prima il flauto, se pure molto usato, era uno strumento tra i tanti e non c'era una destinazione flautistica specifica di composizioni particolari. Tutto parte in definitiva da *Syrinx*, se vogliamo parlare del flauto solo, o un po' prima, dal *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Anche il secondo poema di *Shéhérazade* di Ravel si intitola *La flûte enchantée*, ma il ruolo incantatorio esplode forse con il flauto in sol de *Le sacre du printemps*, e con l'affermarsi della sua triplice presenza (ottavino, flauto, flauto in sol) in *Daphnis et Chloé*, dove diviene a tratti una specie di "super-flauto".

Potrebbe parlarmi della sua opera per flauto?

Per flauto, solo tra il 1977 e il 1989, ho scritto ben sette pezzi di lunga durata, poi uno breve, *Addio case del vento* del 1993, la cui brevità era intenzionale, aveva lo scopo di cambiare registro. Recentemente ne ho composti altri due: il primo si chiama *L'orologio di Bergson* ed è stato eseguito l'anno scorso a settembre.

Nato all'interno di un ciclo vocale-strumentale che si intitola *Cantare con silenzio*, fa da intermezzo; è un pezzo implacabile, duro come il ferro. È uno studio sul tempo in cui la persistenza della periodicità serve ad alterare i ritmi della percezione. È semplice ma efficace e soprattutto nuovo nelle scoperte direzionali. Ci parla dell'apparente oggettività del tempo e della sua reale e totale soggettività.

Quindi ne L'orologio di Bergson si ritrova quell'attenzione particolare alla percezione che è sempre stata una cifra del suo modo di comporre?

È vero, e in questo caso ho puntato la mia attenzione proprio sulla misurazione del tempo: Bergson è il primo che parla della soggettività del tempo, ed ecco il motivo di questo titolo. Da *Cantare con silenzio* deriva un secondo pezzo per flauto, che invece è stato modificato rispetto alla versione originale con le voci; si chiama *Morte tamburo* e sarà eseguito entro quest'anno. E poi ce n'è un altro in gestazione, per flauto amplificato, che ho cominciato mi pare nel 1996 e che vorrei finire quest'anno. Quindi in totale la mia opera per flauto solo si compone di dieci pezzi, più quello non ancora ultimato.

Dieci brani per flauto solo, più tutti quelli, innumerevoli, cameristici o orchestrali, in cui l'ha impiegato: il flauto insomma è uno strumento importante nella sua poetica?

Sì certo, soprattutto tecnicamente, per le sue potenzialità di emissione; e i risultati sono evidenti e aprono l'orizzonte. Il flauto è uno degli strumenti più liberi nel rapporto con il fiato e con il corpo umano e per questa ragione mi ha dato veramente molte possibilità.

La cosa strana è che quando ho iniziato a comporre per flauto andavo in realtà a esplorare un terreno quasi vergine, perché nonostante si fosse precedentemente scritto molto per questo strumento, si trattava per lo più di pochi effetti e di molte note tradizionali. Ho cercato di prendere in considerazione questo strumento e non dico di rinnovarlo, ma di dargli una fisionomia nuova, una forza espressiva che mi sembrava mancasse nel suo repertorio precedente. In fondo l'idea che si estraeva dal repertorio flautistico ai tempi di Gazzelloni era

soltanto pirotecnica ed era proprio l'opposto di quello che interessa a me. Quando ho cominciato ad affrontare il flauto vivevamo ancora il clima di Darmstadt.

Può dirmi ancora qualcosa delle caratteristiche che più rendono il flauto interessante ai suoi occhi?

Innanzitutto, come ho già detto, le potenzialità di emissione. Questo interesse non è stato programmatico, tutto si è mosso progressivamente; all'inizio sapevo ciò che volevo ma non possedevo alcuna certezza del futuro.

In realtà io ho usato il flauto in una maniera già rinnovata nei primi pezzi orchestrali importanti che ho composto, dal 1967 in poi, e nel 1972 ho scritto un pezzo per flauto solista e orchestra. Cercavo un flautista che potesse fare quello che chiedevo e il "gazzellonismo", come modo di suonare, non mi piaceva. Perciò ho resistito a Gazzelloni, sono forse l'unico che non ha scritto per lui, e questo pezzo per flauto e piccola orchestra ha l'organico de I Solisti Veneti, perché fu sollecitato dalla moglie di Claudio Scimone, flautista.

In realtà il pezzo ebbe un'altra storia. Fu eseguito a Napoli da Koos Verheul, un olandese non giovane, ma eccezionale tecnicamente e estremamente complice; non eseguiva tuttavia esattamente tutto quello che io chiedevo.

Del resto la messa a fuoco delle tecniche di emissione è stata graduale sia da parte dei flautisti che da parte mia. Io stesso in origine pensavo che alcune cose fossero impossibili, perché mi basavo sul dato sperimentale e incerto dell'interprete: egli non riusciva a superare un certo limite di controllo di modo che il risultato era sempre un po' approssimativo. Col passare degli anni, mentre la mia scrittura si evolveva, le mie richieste agli esecutori diventavano tecnicamente più precise. Non c'è stata una semplificazione della scrittura, ma soprattutto un consolidamento e un arricchimento di suoni e articolazioni.

All'aure in una lontananza, il primo pezzo per flauto solo, è venuto dopo qualche anno, nel 1977; intanto però mi sembrava quasi di ricominciare da capo, perché il brano partiva dal ritmo del respiro e rappresentava la mia cosmogonia del flauto.

Questo riferimento al ritmo del respiro è molto interessante e rispecchia la concezione ancestrale del flauto come strumento simbolo del soffio vitale, fortemente collegato alla fisiologia del corpo umano.

È vero, ma io allora non me ne rendevo conto in modo consapevole, come se fosse un atteggiamento mitico oppure come fosse proiettato nel tempo: ho avuto questa immaginazione del pezzo, l'ho scritto, l'ho realizzato. Ho finito di scriverlo mentre ero in viaggio, a Capri, e la prima esecuzione, se non ricordo male, fu fatta l'anno dopo a Napoli da Mario Ancillotti.

In quel periodo avevo lavorato molto con Giancarlo Graverini, che scherzava col flauto e inventava delle piccole trovate tecniche che poi nelle mie mani davano frutti. Era un ottimo flautista, però non faceva il solista; a un certo punto quindi è stato necessario che questa musica avesse un impatto con dei concertisti, e il discorso interpretativo si è poi evoluto nel tempo.

Non è che l'esecuzione o l'interpretazione, o anche i dettagli tecnici fossero risolti subito. Sono passati anni. Anche Fabbriciani, che per molti anni ha collaborato con me, è arrivato dopo. Sia lui che altri flautisti, le prime volte che suonavano *All'aure*, lo eseguivano con una tecnica completamente diversa da quella

che chiedevo io, e cercando di mettere a fuoco il brano trovavano delle soluzioni di comodo. Io volevo l'effetto della "canna scarica" e per ottenerlo, inizialmente, i flautisti fischiavano, facevano altre cose. Trovavano degli accomodamenti, ma non affrontavano la tecnica che richiedevo. Nel frattempo io stesso imparavo che c'erano anche degli altri modi di approccio per lo strumentista per poter semplificare le cose. Per esempio, la quantità di fiato necessaria per produrre questi suoni era minima, ma, non essendo io flautista, non potevo chiedere di diminuirla drasticamente. Era chiaro che gli esecutori, vedendo scritte delle note acute, fossero portati a usare una quantità d'aria molto superiore a quella necessaria, e non riuscivano a ottenere ciò che era richiesto perché soffiavano troppo, mentre ci sarebbe stato bisogno di un controllo, per così dire "minimale" dell'emissione.

È vero, anch'io ho sperimentato personalmente quanto All'aure richieda un tipo di emissione completamente differente da quella a cui un flautista è normalmente abituato. La sua musica richiede un ritorno alle origini anche nella tecnica, nel senso che è necessario fare tabula rasa di tutto quello che a livello di emissione si è soliti fare e ripartire da zero, con un approccio libero da pregiudizi e da tecniche precostituite.

Sì, e la particolarità del modo di emissione fa sì, infatti, che lo strumento suonato in questo modo cambi anche intonazione; ad esempio l'imboccatura girata tutta in dentro produce un'intonazione di una settima sotto, ma questo si è messo a fuoco lentamente. Le scoperte e le tecniche andando avanti si precisavano; del resto tutte le cose nuove hanno bisogno di un certo tempo per essere inquadrate.

Anche quando Bartolozzi lavorava sui primi suoni multipli, a volte sbagliava persino nello scrivere le note, e non certamente perché non avesse orecchio, ma perché applicava dei criteri falsamente oggettivi. Il modo con cui gli esecutori cercavano di analizzare la realtà era filtrato da quello che loro si aspettavano da essa; questo un po' è avvenuto anche per la mia musica, per cui una vera messa a punto si è avuta solo all'inizio degli anni Ottanta.

All'aure è stato un pezzo che ha avuto subito abbastanza successo nell'ambiente flautistico, ma non solo; il clarinettista Paolo Ravaglia mi diceva di tenere, quando era ragazzo, *All'aure* appeso al muro, come una bandiera, un manifesto di un certo modo di fare musica, proprio per quest'attenzione all'aspetto fisiologico del respiro, per come era sviluppato, per l'assenza di tempo precostituito, sostituita dalla pulsazione fisiologica.

Il pezzo successivo, *Hermes*, viene dopo parecchi anni, nel 1984. Proprio perché *All'aure* aveva avuto la diffusione che poteva avere, volli cambiare radicalmente, e venne fuori questo brano che, mi ricordo, scrissi con una certa fatica, in uno di quei periodi in cui per andare avanti devi forzare te stesso, per superare l'inerzia che ciascuno di noi ha. È un pezzo basato sugli armonici naturali multipli e, a questo proposito, voglio raccontare un aneddoto curioso.

Ricordo che mentre stavo scrivendo, passarono a trovarmi degli allievi romani. Non ebbi il tempo di mettere via le carte, loro si avvicinarono e mi chiesero: «che cos'è questo pezzo?» e io risposi: «mah, è un pezzo per quattro clarinetti!». Siccome vedevano anche strani accordi, accolsero le mie parole senza alcuna meraviglia.

Hermes fu scritto per Fabbriciani che ne fece la prima esecuzione, e anche in questo caso la messa a punto della tecnica richiese un certo tempo.

Hermes è uno dei numerosi titoli dei suoi pezzi che si richiamano al mito. Cosa può dirti in proposito?

Nel caso di *Hermes* c'è anche una piccola introduzione nello spartito. *Hermes* è lo psicopompo, cioè l'accompagnatore delle anime. La tecnica che allora mettevo a punto voleva estrarre l'anima dal suono, e da questa affinità nasce il titolo. Dal punto di vista pratico c'era quest'isolamento dei suoni armonici, sia melodicamente che ad accordo. Pensi che i suoni ad accordo vennero fuori quasi per scherzo; infatti usai per la prima volta quella tecnica in uno scherzo da usare come bis, che regalai a Roberto Fabbriciani e che lui suonò in svariate occasioni. È una parafrasi di *Brazil* che si chiama *Morgana* (come vede ritorna il riferimento agli incantesimi) in cui inizialmente il tema si riconosce e non si riconosce, come il miraggio di *Morgana*, finché diventa chiaramente identificabile nella melodia di *Brazil*. Nella parte finale, con questa tecnica di suoni multipli ad accordo eseguiti staccati, il flauto fa tutta l'armonia, quel caratteristico giro della canzone.

Molte delle mie nuove tecniche provengono da arrangiamenti, trascrizioni in parte scherzose, come nel caso delle canzoni, in parte dotte, come nel caso di *Vanitas*. Questo mi succede ancora adesso, perché nell'arrangiare non solo sei alla ricerca di un qualcosa che va un po' al di fuori del solito, ma puoi usare ogni materiale con una disinvoltura maggiore. Usando la tecnica in quel frammentino e provando con Roberto, gli ho proposto di produrre qualcosa di analogo, ma melodicamente. Eravamo ad Arezzo, e gli avevo portato qualche rigo di musica; lui mi disse che ci sarebbe stato da studiare, ma che era realizzabile. Un mese dopo gli portai *Hermes* e non si trattava più di tentare, ma di cominciare ad interpretare un testo compiuto e definitivo.

I due pezzi successivi sono stati scritti nel 1985 e sono: *Come vengono prodotti gli incantesimi?* e la *Canzona di ringraziamento*.

Come vengono prodotti gli incantesimi? nasce da una commissione in seno alla mostra "Intorno al flauto Magico", a Milano. Gli organizzatori mi chiesero un brano ispirato alla "Regina della notte", al virtuosismo vocale, ma io obiettai di aver sempre scritto fino ad allora solo dei pezzi vocali ispirati alla "Regina della notte", e di volere cambiare registro. Dissi loro che avevo intenzione di compiere un pezzo di magia per flauto, ma che fosse veramente azzeccato. All'inizio erano molto perplessi, ma a seguito della mia fermezza acconsentirono.

Come mai in quell'occasione ha voluto proprio scrivere un pezzo per flauto? Se non sbaglio gli altri brani commissionati erano per ensemble e organici misti.

Il motivo risiedeva in un'associazione non banale: il flauto era il soggetto, il tema della mostra, e quindi secondo me doveva diventare il tema del mio pezzo.

Il Flauto Magico allora non è stato inteso semplicemente come pretesto?

No, anzi, non voleva nemmeno essere un riferimento all'opera di Mozart, ma una suggestione più profonda. Penso che il compositore non debba fare una rassegna storica, invece tutti gli altri brani commissionati in quell'occasione citavano *Il Flauto Magico*. Personalmente trovai il concerto nel complesso molto noioso. Il mio pezzo era il penultimo di nove e fu una tale ventata di novità, colpì talmente l'uditorio, che un gruppo di giornalisti milanesi mi chiese subito, alla fine del concerto, di scrivere un altro brano da eseguirsi qualche mese dopo a Pantelleria. Nacque così *La perfezione di uno spirito sottile*, per flauto e voce, che fu eseguito nell'agosto del 1985.

La data di composizione è aprile 1985 sia per gli *Incantesimi* che per la *Canzona*, che viene trascritta il mese successivo, ma che era già compiuta sul diagramma e completamente definita in tutti i dettagli; ricordo di averla scritta in tre giorni, e voleva essere completamente diversa dagli *Incantesimi*, al cui finale però si agganciava. Subito dopo la fine degli *Incantesimi*, quasi in risposta, attacca la *Canzona*.

In che senso la Canzona di Ringraziamento è una risposta a Come vengono prodotti gli Incantesimi? ?

La *Canzona* è nata per un gioco di parole, come ringraziamento per Goffredo Petrassi, a cui è dedicata; provavo gratitudine per lui, che in quel periodo mi era sembrato gentile con me. Il titolo è tratto da Beethoven, perché il terzo movimento del *Quartetto* op. 132 in la minore si intitola *Canzona di ringraziamento*, ed è proprio da questo italiano, un po' arcaico e un po' a orecchio, che deriva il termine "canzona" anziché "canzone".

Non c'è anche un significato di ringraziamento per la riuscita dell'incantesimo?

Naturalmente, infatti c'era una spiegazione in proposito nella nota di programma. In effetti ho scritto la nota di programma sugli *Incantesimi* parlando della *Canzona*; quest'ultima è un ringraziamento agli spiriti perché l'incantesimo è riuscito bene. Ho pensato i due pezzi insieme, e l'idea mi piaceva molto, perché sono complementari. Gli *Incantesimi* hanno una forma fisiologica abbastanza irregolare, caotica, un po' imprevedibile, che va dal pieno fino al vuoto improvviso, quindi una forma prima di tutto antiretorica e in fondo contraria a qualsiasi strategia. Trovo che sia un brano ben costruito, proprio singolare, e la *Canzona di Ringraziamento* echeggia e distende alcuni elementi sonori così sospesi del finale per farne un pezzo puramente strofico che si muove secondo un andamento opposto, del tutto fluido. La *Canzona* fu eseguita circa un anno dopo, nel 1986, al Festival Pontino.

Come vengono prodotti gli incantesimi? è in fondo un esempio di processo di accumulazione incrociato con una forma a finestre di origini tecnologiche.

Quando parla di "forma a finestre", lo fa nel senso in cui è usata nel computer?

Sì, il significato è quello, ma la terminologia di "forma a finestre" io l'ho usata dieci anni prima che uscisse Windows, precisamente alla fine degli anni Settanta durante le mie lezioni a Città di Castello.

Anche Donatoni usa qualcosa di analogo quando parla di "composizione a pannelli".

Esattamente; io però questo concetto l'ho elaborato partendo da Stockhausen, che è precedente.

E da cosa in particolare, dalla "formula"?

No, non dalle operazioni preparatorie, ma dalla musica che ottiene; certe sue composizioni, nei risultati, sono articolate in una forma a finestre. Alla base c'è la discontinuità spazio-temporale, ma se non si ha una concezione del tempo post-einsteiniana, l'idea della forma a finestre non si può neanche concepire. Non a caso Donatoni usa il termine "a pannello", perché i pannelli possono essere accostati.

La forma a finestre, invece è qualcosa di molto più forte, è come un corto-circuito nel punto o lungo le linee in cui due dimensioni che non possono comunicare si toccano. È un po' come se noi per istanti alternati fossimo nel I sec. a.C. continuando il nostro discorso.

È come se dicessimo: «apriamo una finestra»?

Di più, perché è una finestra spazio-temporale. Ne parlo nelle mie note di programma tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta; molto dopo, con l'avvento di Windows, il termine si è diffuso tanto che ora quando dici "forma a finestre" tutti capiscono, soprattutto chi ha a che fare con l'informatica.

In fin dei conti i nostri figli usano nella vita di tutti i giorni la forma a finestre con grande naturalezza: quando nei videogames devi fare un viaggio, hai nello schermo intero il momento che stai vivendo, mentre in un rettangolo più piccolo c'è quello che hai fatto e quello che ti resta da fare. Questo vuol dire che la stessa cosa viene vissuta relativamente: è come se fossi dentro all'attimo che vivi ma anche a grande distanza, e vedessi comunque tutto insieme. In fondo non si tratta altro che del tempo di Einstein, come quando si guarda una fotografia si ha un'interferenza tra l'immagine di un prima altrove e la contemporaneità che ci circonda.

In *Come vengono prodotti gli Incantesimi?*, oltre alla forma accrescitiva che è molto fisiologica e naturale per via del processo di accumulazione, c'è anche questa interferenza di elementi estranei. Il pezzo ha quindi una forma discontinua.

Secondo me il primo che storicamente ha questa coscienza della discontinuità spazio-temporale, in musica è Beethoven e nell'arte in generale è Michelangelo, precisamente nelle Tombe Medicee. In questo caso devo andare contro l'opinione comune dei critici secondo cui le Tombe Medicee sono un insieme di equilibrato e armonico. Personalmente ogni volta che vi sono entrato ho avuto una sensazione sgradevole, ho sempre avvertito il non-rapporto tra il mondo delle sculture e il mondo dell'architettura. Le pietre dell'architettura venivano realizzate dagli scalpellini mentre Michelangelo ha fatto le sculture: ma non si è preoccupato di rifilare la base delle sculture, per cui le statue sono appoggiate sui sarcofagi e la superficie di contatto non combacia. La curvatura della statue e quella dell'architettura sono diverse. L'impressione che danno è di essere state messe lì provvisoriamente: i due elementi si toccano ma non hanno rapporto. È questo il principio della forma a finestre.

Ho letto in un'intervista che quando ha scritto gli Incantesimi voleva far suonare insieme il flauto e il tamburo.

Sì, avevo pensato di unire il flauto e il tamburo, gli eterni compagni di un tempo, in una sola creatura. Il *tongue-ram* non l'ho inventato io; è un effetto che è apparso in partiture altrui all'incirca verso la fine degli anni Settanta e che veniva usato a colpi isolati. A me questo ha sempre dato fastidio, avendo sempre pensato che una delle critiche giuste che si potevano fare alla musica contemporanea era di usare del materiale sonoro in maniera puramente effettistica. Secondo me invece le nuove tecniche dovevano non solo diventare oggetto di indagine e studio, ma essere nobilitate.

Ecco perché a un certo punto io ho chiesto a Roberto Fabbriciani di provare a usare il *tongue-ram* in maniera ritmica e continuativa. Lui all'inizio pensava che non fosse possibile, che fosse troppo faticoso, ma poi vedemmo che poteva riuscire.

E così, anche in questo caso, arrivò il pezzo, che Roberto ha sempre suonato straordinariamente. Roberto si accorse che il *tongue-ram* si poteva fare sia inspirando che espirando, e di fatto quindi non si sentiva mai prendere il fiato. Una delle magie di questo brano è proprio quella che non si sente mai respirare, tanto che tutti i primi critici dissero che era un pezzo basato sulla percussione delle chiavi; inspirando o espirando si riesce a suonare tutto il pezzo di seguito senza sentire mai il respiro.

Quindi il compositore anticipa anche le tecniche?

In genere sì. Mi è successa la stessa cosa tanto con i pezzi per flauto che con quelli per violino, come i *Sei capricci*: Accardo non ha mai lavorato con me prima; ha avuto la musica e dopo ha messo a punto la tecnica. Secondo me dovrebbe essere sempre così, perché altrimenti la progettualità perderebbe valore.

Poi magari, lavorando insieme, le tecniche si affinano e si perfezionano?

Ah, certo, il rapporto con gli esecutori è importantissimo. In genere però, soprattutto negli ultimi anni, ho sempre avuto l'idea chiara di quello che volevo, sia con Fabbriani che con Accardo. Quest'ultimo inizialmente mi disse che certi suoni sovracutissimi che gli chiedevo erano impossibili, ma io ero sicuro del contrario. Ad un certo punto, avendo fatto molta strada in quella direzione, sono diventato anche io esperto; facevo le mie richieste con più coscienza di quello che era possibile o no fare, e anche con più coraggio. Avevo capito che lo strumentista in genere prova e dice «no, non si può fare», perché pretende di fare subito. Non cerca e non trova.

Forse è questione di pigrizia mentale, o di paura del nuovo o di non riuscire.

Naturalmente si tratta di tutto questo; la paura inconscia ha un ruolo importante, ma l'esecutore normalmente la rigetta, la censura, vuole andare sul sicuro e quindi afferma: «no, non si può». Fin da ragazzo ho sperimentato questa risposta ad ogni tentativo di novità: «no, non si può».

Per fare un esempio, io ho usato i suoni multipli forse ancora prima di Bartolozzi scrivendo i rombi neri sovrapposti, senza prescrivere le altezze. A Palermo, nel 1963, durante una prova d'orchestra, al fagottista si stancò il labbro e involontariamente scappò fuori un suono multiplo. Io lo avevo sentito, ma quando andai da lui e gli chiesi come avesse fatto, vidi che non riusciva più a rifarlo, e soprattutto che non voleva. Ho capito col tempo che l'esecutore ha questa resistenza passiva, e col tempo ho imparato a essere più risoluto nelle richieste e a non lasciarmi scoraggiare dalle risposte negative, se sono sicuro di quello che voglio.

La resistenza passiva di cui lei parla forse è dovuta al fatto che la nuova musica richiede un approccio nuovo allo strumento, fuori dalle tecniche accademiche, e un nuovo modo di vedere.

Esattamente. È una questione psicologica e di apertura mentale, senza la quale non si può progredire in alcun modo.

Non tutti sono pronti di fronte alla prospettiva di superare dei limiti.

Certo; e non solo. C'è anche una richiesta di studio, di impegno notevole. La tec-

nica di emissione necessaria per suonare *All'aure* richiede almeno quindici giorni di preparazione. Pensi che io l'avevo già usata in orchestra, ma i risultati erano praticamente vicini a zero; però ero sicuro di quello che volevo e convinto che si potesse fare e ho insistito, stando sempre un po' a metà tra il coraggio e l'incoscienza, che sono due sentimenti in fondo abbastanza contigui.

Per ottenere dei frutti dal lavoro con gli interpreti è necessaria una collaborazione fiduciosa, e io in fondo sono stato fortunato. Una volta era più difficile, anche perché gli esecutori in grado di fare quello che chiedevo erano non più di uno o due. Magari tra i concertisti non sono aumentati, ma sicuramente tra la gente che si occupa di musica è aumentata se non altro la conoscenza, e quindi adesso possiamo discutere di questi problemi quasi retrospettivamente, mentre una volta non sarebbe stato possibile.

Trovo che i flautisti adesso siano più pronti a suonare la nuova musica, le prime esecuzioni di cinquant'anni o quarant'anni fa erano più problematiche. Il modo con cui ci si misura con il nuovo e la tecnica strumentale maturano con il tempo e quello che era difficile per le generazioni precedenti adesso diventa forse più semplice. O meglio, la difficoltà resta, ma almeno si perde un po' quel senso di mistero, di timore. Conseguentemente l'approccio può diventare più diretto, più oggettivo e quindi per fortuna trasformarsi, perché si comincia veramente a fare la musica.

A questo proposito ho notato che le nuove generazioni di interpreti si pongono nei confronti della musica nuova in modo molto più sciolto e naturale. Siamo dinanzi a uno scarto generazionale: gli interpreti storici erano spesso freddi e oggettivi, i giovani invece partono dalla conoscenza perfetta del testo per diventare interpreti. Flautisti come Manuel Zurria e Mario Caroli hanno un rapporto meraviglioso con il pubblico, e i miei pezzi nelle loro mani diventano una forza della natura. Quando Manuel suona *Venere che le grazie la fioriscono* resti a bocca aperta, assolutamente inchiodato per nove minuti; l'ho sperimentato io come pubblico, e riuscire a trasformare me in pubblico, vuol dire veramente riuscire a ottenere la magia.

Venere che le Grazie la fioriscono è il pezzo successivo a Come vengono prodotti gli Incantesimi, vero?

Sì, è del 1989 ed è un brano in cui tentavo di cambiare ancora, allargando la quantità di materia sonora impiegata e facendovi entrare un po' tutte le tecniche flautistiche che precedentemente aveva già usato l'avanguardia e che io non avevo mai impiegato, proprio perché lo facevano tutti.

Usando in un certo modo dei suoni come ad esempio i rumori di chiavi, mi proponevo non solo finalmente di sistematizzarli, ma soprattutto di nobilitarli, dal momento che prima erano effetti sparsi come granelli di pepe. *Venere* è il mio quinto pezzo per flauto solo; già dopo aver scritto la *Canzona* mi venne in mente di fare un ciclo di almeno sei pezzi.

Nello stesso anno composi *Venere* (aprile 1989), e *L'orizzonte luminoso di Aton* (agosto 1989). In quest'ultimo brano ci sono delle intuizioni secondo me meravigliose, e ricordo di averlo dato a Fabbriani dieci giorni prima del concerto in cui doveva eseguire tutti i sei pezzi.

Non accontentandomi di questi sei brani per flauto, ne ho poi composto un altro. Per *L'orizzonte luminoso di Aton* avevo richiesto a Roberto un elenco di suoni multipli che fossero sicuri dai punti di vista dell'emissione, cioè che venissero sempre e che venissero forte; erano suoni che non avevo poi usato in *Aton* e mi era rimasto questo elenco. Allora ho provato come si può trasformare un

elenco di suoni in un pezzo e così, nel dicembre 1989, nasce pure *Fra i testi dedicati alle nubi* che, a parte l'introduzione, comincia proprio con una struttura formata da elenchi e pause alternate; in seguito, a poco a poco, gli elementi cominciano ad aggregarsi e inizia la metamorfosi. I suoni multipli su cui si basa il brano hanno la caratteristica di venire fortissimo, e ho avuto l'idea di togliere gradatamente la pressione in modo da ottenere poi le false fondamentali.

Un bravo flautista con questo pezzo di alto virtuosismo può diventare un gran mago; è un altro brano di incantesimi, proprio perché basato sul trasformarsi delle cose.

La magia, l'incantesimo, la trasformazione: un concetto quasi alchemico?

Sì, forse anche. È un pezzo di metamorfosi estremamente accelerato, proprio come il movimento di una nuvola, anche se io dico che è una nuvola con gli spigoli, perché è un pezzo... spigoloso. L'elenco di suoni si trasforma in musica e viaggia nel tempo. La prima trasformazione è in un linguaggio darmstadtiano, con l'uso delle acciaccature come in Messiaen e in Boulez. Mentre questo discorso si evolve ulteriormente, affiorano altri linguaggi paralleli e lo sviluppo generale è vario e sorprendente come quello di una nuvola.

Ho concepito questo brano come la metamorfosi della metamorfosi, cioè la metamorfosi dell'oggetto metamorfotico. Tra i miei pezzi per flauto è quello che ha più materiali sonori diversi: ci sono, mi pare, sette tipi di emissione.

In questo si differenzia dalla maggior parte delle altre sue composizioni, perché in genere la materia musicale nei suoi pezzi è molto ristretta.

Sì, è molto ristretta, ma nei *Testi* le tecniche diverse sono proprio come dei personaggi, più esattamente: come differenti strati di linguaggio, ognuno con un suo carattere. Dunque si tratta di un pezzo polifonico in cui, mentre un elemento va diradandosi, un altro ha il sopravvento. Il risultato è la metamorfosi continua, perché si passa dai suoni più complessi al «click» più infinitesimo senza rendersi conto di come ci si arrivi.

Vorrei aggiungere ancora qualcosa riguardo *L'Orizzonte luminoso di Aton* che chiude una serie ideale di sei pezzi, con un accenno di ciclicità: è l'ultimo pezzo ma in realtà è anche prima dell'inizio, cioè prima di *All'aure*. Quando finisce *Aton* comincia *All'aure*, ed è come se l'ascoltatore lo sentisse tutto dentro i polmoni del flautista. Anche ne *L'Orizzonte luminoso di Aton* si ha infatti una generazione del suono dal respiro; ci sono suoni che vengono fuori con l'espirazione, altri che vengono fuori inspirando, come certi *tongue-ram*, e il ritmo che viene fuori dalla tosse. Dalla propagazione di questo ritmo fisiologico hanno origine le articolazioni di cluster di armonici sovracuti, mentre alcuni suoni vengono emessi e riascoltati come se ci fosse un *delay* che li ripropone saltuariamente e in ritardo. È un pezzo abbastanza curioso; è strumentale, ma ha anche una dimensione tutta proiettata in avanti: è idealmente super-tecnologico. Contiene la mitologia e l'origine, perché è basato proprio su questo senso del respiro, e nello stesso tempo è molto evoluto.

Quindi il respiro si rivela come un filo conduttore che lega tutto il ciclo dell'opera per flauto, e lo stesso senso del respiro che c'è in All'aure c'è anche in Aton?

Totalmente; e anche il titolo è significativo a questo riguardo. Sa cos'è l'O-

rizzonte luminoso di Aton? L'aggettivo luminoso l'ho aggiunto io, ma l'Orizzonte di Aton era il nome della città fondata dal faraone eretico Amenophi IV, detto Echenaton; ho appreso recentemente che tutti gli edifici importanti dell'antico Egitto avevano un nome, e la designazione "orizzonte" era tradizionale. La piramide di Cheope si chiamava l'Orizzonte di Cheope, e io l'ho scoperto dopo. È straordinario vedere come a volte certe intuizioni ti danno molto più di quello che pensavi. L'Egitto è una civiltà lontana, perciò dà il senso dell'origine. Nel Mediterraneo gli Egiziani sono stati una delle prime punte di civiltà.

Nella sua musica un elemento importante è anche quello della memoria.

Sì, e però anche della tradizione.

Nel senso che la memoria e la tradizione sono indispensabili per progredire, per andare avanti?

Esattamente, e *L'Orizzonte luminoso di Aton* è proprio costruito pensando a questo; c'è anche il senso di quello che io chiamo *delay*, che è indispensabile, perché è proprio il meccanismo della memoria che funziona così, andando un po' avanti e un po' indietro.

Per chi ascolta, sentire qualcosa di già sentito, può essere rassicurante.

È vero solo in parte. Per quello che riguarda il senso, la ripetizione è ridondanza, ma allo stadio primario del linguaggio la ripetizione è essenziale. La logica si comincia a costruire quando si ha un'esperienza ripetuta: se non c'è ripetizione di una esperienza non ci può essere alcuna forma di conoscenza. L'inizio della conoscenza si ha quindi con la ripetizione e ciò combacia con la conoscenza del pezzo; io che scrivo e io che ascolto in quel momento costruisco l'universo, partendo dal grado zero che è l'inizio del pezzo stesso.

E poi c'è un ritorno ciclico?

In genere è così, scopertamente o velatamente.

La ripetizione è anche la regola fondamentale dell'incantesimo.

Certo, e questa affermazione degli etnologi è stata rifiutata dalle avanguardie storiche della musica contemporanea, da Boulez per esempio, proprio in quanto rifiutava l'espressione, l'eroticità, l'irrazionale. Alcuni musicisti della cosiddetta "avanguardia" volevano bruciare le streghe come gli inquisitori. La ripetizione non si poteva, non si doveva usare perché era alla base della magia, ma in realtà è anche alla base del linguaggio, quindi in gioco c'era ben altro che la magia!

La ripetizione è alla base della conoscenza, lo ribadisco: devi avere almeno due volte un'esperienza per avere il grado minimo di conoscenza. Negando l'importanza della ripetizione si negavano la base del linguaggio e la base della conoscenza; ho sempre avuto coscienza di ciò e ho espresso molto duramente queste mie convinzioni agli inizi degli anni Settanta, ottenendo il risultato di farmi sparare addosso, e un certo isolamento teorico.

Sì, lo erano, ma a un certo punto io stavo cominciando a studiare e non potevo tacere. Non mi importava che non fossero idee allineate o populiste. Diventano quasi un proclama della mia musica ma in fondo rappresentavano solo il bisogno di dire: «cominciamo a ragionare». La mia era la presa di posizione di un intellettuale, un uomo di cultura, che non aveva ancora la coscienza di esserlo: io mettevo per iscritto le mie idee dicendo «a mio modesto avviso».

Ricordo che la nota di programma in cui io contestavo questo principio del rifiuto della ripetizione mi fruttò una recensione da parte di Mario Messinis, in cui c'era contemporaneamente un elogio sperticato del brano, una sonata da camera, con aggettivi anche esagerati, e un epiteto, una frase che suonava più o meno così: «peccato che Sciarrino abbia una cultura meno che liceale». Sì, perché avevo parlato dell'esperienza ripetuta della conoscenza e del procedere dialettico del linguaggio, e partendo dalle origini, esemplificavo quattro tipi di relazioni, l'identico, il simile, il contrasto e l'opposto, accennando tra l'altro a implicazioni filosofiche elementari ma sfuggenti, cioè che non esiste il vero identico perché ad esempio due case uguali non sono comunque la stessa. Messinis non capì le mie argomentazioni e scrisse: «non sa neanche che la dialettica è ternaria», ignorando che filosoficamente la dialettica può essere binaria, ternaria, infinita; Hegel è una cosa ma, insomma, il meccanismo della logica è un'altra. Mi muovevo parallelamente agli studi di linguistica, che però i musicisti ignoravano del tutto, e io stesso a quello stadio non li conoscevo, per cui non avevo l'autorità di dire: «questo lo dice anche qualcun altro».

Attualmente il mio sottolineare continuamente la possibilità dell'approccio naturalistico della musica si carica di una maggiore autorevolezza, perché so che ha un parallelo in alcune correnti della linguistica straniera. Quello che dico ha un riscontro in quegli studiosi che recuperano l'idea dei modelli fraseologici universali del linguaggio. Alcuni meccanismi basilari dei linguaggi più lontani comunque sono comuni; addirittura comuni tra gli uomini e gli animali, e anche tra gli animali più diversi tra loro. Ci sono studiosi che hanno fatto scoperte interessantissime per noi musicisti attraverso l'osservazione del canto degli uccelli. Io ho affermato con forza le mie idee, il che mi ha naturalmente procurato molti detrattori, dal momento che è facile fare l'equazione: «naturalismo = imitazione della realtà». Ma come? Ciò non ha senso, la realtà non la imiti, ne fai una stilizzazione. Cioè ognuno «parla» la realtà.

Questo in molti ambienti musicali purtroppo non è chiaro. Insomma, come è possibile che un pezzo ti possa lasciare del tutto indifferente o debba essere veramente separato dal mondo in cui noi viviamo? Non è possibile pensare questo, vuol dire tagliarsi le gambe, la testa, tutto... Come si fa a pensare alla musica come a un qualcosa staccato dal mondo? Non è pensabile che non ci sia un collegamento, siamo noi sclerotici che non lo troviamo; e non è detto che lo dobbiamo trovare, ma chiudersi con il catenaccio in una posizione ufficiale non ti fa progredire.

In fondo è proprio a causa di questo catenaccio che la musica non si difonde, perché da una parte alcuni musicisti dicono che la musica non vuole dire niente, dall'altra c'è un atteggiamento tecnicistico per cui se il pubblico non sa la musica, non la capisce. Questo vuol dire limitare il pubblico dei fruitori e la portata estetica della musica: eppure nessuno di noi pretende di andare a vedere una mostra di Picasso solo se sa dipingere, anzi... Picasso ha valore per tutti perché il linguaggio artistico ha valore per tutti.

La sua quindi è anche una rivendicazione del linguaggio universale dell'arte?

Non diciamo universale, ma comunque è un linguaggio fatto per chiunque, non solo per gli addetti ai lavori, anzi proprio il contrario.

Purtroppo spesso per la musica i peggiori detrattori sono i musicisti.

È vero! Sono i peggiori ascoltatori. La norma vuole che i musicisti non vadano a sentire i concerti e parlino male della musica contemporanea.

Ora dovremmo parlare di *Addio case del vento*, del 1993. Nasce in maniera molto semplice, su richiesta di un brano che citasse Mahler, perché doveva era destinato al Festival Mahler di Tokyo. Anche in questo caso volevo fare un pezzo per contrasto: avendo composto sette grandi pezzi, pensai che il successivo dovesse avere proporzioni diverse, e suoni un po' differenti, la nascita dei quali fosse progressiva. Un brano cosmogonico quindi, anche se molto breve, e con un qualcosa di duramente giapponese, dal carattere un po' tagliente e i gesti stilizzati del teatro Nôh.

Il titolo è legato all'infanzia di Roberto Fabbriciani, alcune storie in cui raccontava dei casolari spersi nelle montagne dell'Appennino dove vivevano i suoi nonni mi avevano suggestionato. Questi casolari possedevano nomi molto evocativi: Ca' del vento, Ca' de pecheto (del peccato)... Trovavo anche affascinante che l'influenza linguistica di Venezia fosse risalita così all'interno della penisola.

Nel 1999 arriva poi *L'orologio di Bergson*, di cui parlavamo all'inizio della nostra conversazione e su cui vorrei aggiungere ancora qualcosa. È un pezzo che si basa sul ricorrere periodico di un colpo; si formano così degli spazi ripetuti al cui interno compaiono altri elementi sonori che hanno una loro direzionalità, che può essere cioè da sinistra a destra o viceversa. Questi elementi sonori infatti possono avere una velocità superiore o inferiore al periodo degli stacchi. Quindi se avanza da sinistra a destra, l'oggetto sonoro è più veloce del periodo. Se l'oggetto passa da destra a sinistra viene letto al contrario, perché compare dall'ultima nota e scompare con la prima. Se invece entra in direzione opposta al tempo, quindi con periodicità più veloce, tale da raggiungere le scansioni del periodo, entra nelle finestre di tempo dalla testa ed esce dalla coda, però andando in direzione contraria al tempo. Usando questa scoperta con un testo, con parole cantate, ottieni un risultato evidente e impressionante, perché tu senti quello che devi sentire ma non lo capisci. Anche se le sillabe sono sempre quelle, siccome la direzionalità cambia, il linguaggio diventa assolutamente misterioso, eppure il testo non cambia, cambia solo la direzione di lettura.

Il testo usato in *Cantare con silenzio* è molto semplice e si riferisce all'esperimento che faceva Bergson prima di cominciare una lezione. Prendeva un bicchiere con l'acqua, vi metteva un cucchiaino di zucchero e diceva: «bisogna aspettare che lo zucchero si scioglia»; ed è questa la frase che ho usato. Il risultato è incredibile, ti fa sentire le frasi al rovescio. Il pezzo per flauto solo è stato scritto prima di quello con le parole, per cui questa scoperta formale è stata costruita prima con gli oggetti sonori e subito dopo con il testo, ma il principio usato è lo stesso. Ho avuto questa intuizione, l'ho subito realizzata e poi l'ho sentita poche settimane dopo, perché il pezzo ha fatto un po' di tournée, e devo dire che l'effetto è sconvolgente. Credo che sia una delle cose più straordinarie che ho scritto.

Può dirmi ancora qualcosa sull'altro brano cui accennava per flauto ed amplificazione elettronica?

Non l'ho ancora finito anche se è a uno stadio molto avanzato; mi manca poco, però ne parleremo in un'altra occasione, spero.

La sua musica è permeata dal silenzio, e spesso i suoni sono al limite dell'udibilità. Qual è per lei l'importanza del silenzio? Ha anche l'intento di mettere alla prova l'ascoltatore?

Anche. Determina un clima di attenzione tale che l'ascoltatore sente più di prima proprio perché gli eventi, in certi punti strategici della composizione, sfiorano il limite del percepibile. L'esecutore talvolta vorrebbe suonare più forte pensando di fare sentire meglio; invece quando si abbandona al silenzio, l'ascolto diviene assai più intenso, con una capacità di nitidezza incredibile, che normalmente non possediamo.

Credo che in questi pezzi ci sia un po' incorporata la possibilità di esercitare le facoltà della percezione; in questo modo l'ascoltatore viene non solo aiutato a sentire il pezzo, ma a sentire il mondo in modo diverso.

Si potrebbe parlare di una sorta di ecologia dell'ascolto.

Sì, la pulizia dell'orecchio è fondamentale: senza di essa non si riesce ad ascoltare nessun pezzo. Per la musica antica è più facile perché ci risulta familiare e non la rifiutiamo, ci entra comunque nelle orecchie; c'è invece un rifiuto istintivo della musica nuova, per cui è necessario fare questa operazione di rilassamento, di apertura della mente e di pulizia dell'orecchio.

In un certo senso connessa al ruolo del silenzio, nella sua musica c'è anche l'attenzione peculiare al suono nel suo momento germinale.

Sì, è vero, al suono che nasce. È un'attenzione che è sempre stata connaturata in me, su cui ho poi riflettuto, teorizzato, ma che nasce proprio in maniera istintiva. Sono io così, sento più degli altri, con più attenzione, con più emozione, e questo si trasmetterebbe automaticamente in quello che scrivo anche se non volessi.

Ultimamente, per debito di amicizia, ho fatto una trascrizione di *Sophisticated Lady* per big band. Non l'ho ancora ascoltata ma chi l'ha provata e diretta mi ha detto che sembra un mio pezzo. Io ho fatto, su queste note di una melodia che resta riconoscibile, un'operazione di riduzione ai minimi termini e di potenziamento del contrasto tra pieno e vuoto. Avevo già trascritto altre volte questa canzone, ma in questo caso, avendo la big band, che è una formazione ormai popolare, un po' assimilabile alla fisarmonica o alla chitarra, non volendola impiegare come uno strumento popolare, ho usato delle precauzioni e quindi me la sono reinventata. Quello che è venuto fuori è il "suono silenzioso" e il potenziamento dell'attenzione dell'ascolto.

Nel concetto di "suono silenzioso" c'è forse anche l'intenzione di ricreare una nuova dimensione spaziale-temporale?

Sì e no. Più che altro si tratta della rivelazione del meccanismo dell'ascolto puro e semplice che, prima ancora che acustico, è un fatto psicologico: bisogna essere coscienti che se non c'è qualcuno che ascolta il suono non esiste.

Allora, su cosa lavora il compositore? Prima di tutto sulla percezione di chi

ascolta. Nella mia musica c'è uno spostamento dall'attenzione dal mondo oggettivo del testo, del linguaggio, a ciò che arriva all'ascoltatore e a come egli lo percepisce. È questo il meccanismo fondamentale al fine di comprendere quello che faccio. Per quel che riguarda il silenzio e tutto ciò che rende più sottile l'ascolto, credo che la mia musica consenta un enorme affinamento della sensibilità uditiva.

Proprio in questi giorni sto scrivendo una nota di programma in cui racconto l'esperienza di una mia amica, eccezionale organizzatrice musicale, che si era riservata di ascoltare delle cassette di miei pezzi fuori orario di lavoro. Durante il week-end parte e si mette ad ascoltare con il walkman. E si rende conto che la cuffia non riesce a isolarla come accade per le altre musiche. I suoni prodotti intorno, anche se deboli, interferiscono, e questo accade perché non c'è una vera differenza tra i suoni che uso io e quelli del mondo che ci circonda.

Cage viene visto come il maestro del silenzio, però i suoni che lui usa sono già più nobili di quelli della realtà; i miei suoni, invece, hanno delle caratteristiche che li fanno confondere con quelli naturali. La mia amica non è riuscita ad ascoltare niente, con enorme frustrazione, e ha dovuto smettere. Grazie a questa esperienza lei ora ha coscienza più di altri della perfetta adesione tra il mondo reale e il mondo del silenzio. Quando ascolti un mio pezzo in una sala da concerto improvvisamente senti i suoni esterni, suoni che magari non hai mai sentito in quella sala, perché ascolti di più.

E poi c'è dell'altro: ho notato che in corrispondenza di certi punti nodali di una composizione, quando la situazione o è tesa al massimo, e c'è bisogno di sdrammatizzare, oppure si è arrivati a un punto in cui giunge una svolta risolutiva, nell'uditorio, quasi parallelamente, si ode un colpo di tosse.

Quando viene eseguito *L'Orizzonte luminoso di Aton*, in cui ad un certo punto il flautista deve produrre dei colpi di tosse dentro il flauto, quasi sempre, un istante prima, c'è qualcuno che tossisce, soprattutto se ha problemi respiratori o prova una qualche emozione da dissimulare. La respirazione del pezzo condiziona la respirazione di chi lo ascolta. La prima volta che una mia cara amica con l'enfisema polmonare – e proprio sapendo della sua malattia le ho prestato molta attenzione – ha ascoltato *Aton*, quasi insieme a Roberto ha iniziato a tossire; era dispiaciuta e dopo si è scusata molto, ma per me non è stato un problema, anzi, l'ho considerato fisiologico e mi ha dato una conferma perfetta.

Quindi la fisiologia del pezzo corrisponde alla fisiologia naturale del respiro?

Sì, esattamente. Naturalmente è qualcosa di voluto, di calcolato, però sono calcoli totalmente intuitivi, empirici, relativi ai differenti contesti; non c'è numero precostituito o sezione aurea che ti possa dire dove tu debba inserire un elemento o un altro. Sono queste le scelte responsabili del compositore.

C'è in qualcuna delle sue composizioni un uso simbolico dei numeri?

Io uso molto i numeri: le proporzioni sono tutte numeri. Essendo un compositore noto per la perfezione formale, è chiaro che io lavoro sui numeri, anche se non ne faccio alcun terrorismo pseudo-scientifico. Più precisamente lavoro sulla misurazione degli elementi della realtà fisica, sulla geometria più che sull'aritmetica, e sulla relatività delle prospettive. La geometria è la base della forma percepibile.

Non ho mai usato la serializzazione per i parametri separati, ma la uso con il ricorrere delle figure: perciò uso la serialità in modo non ortodosso ma per me

più importante, perché agisco su quello che sentiamo. Ciò che maggiormente mi interessa è che la progettualità della composizione non dipenda da un preordinamento, perché l'ordinamento viene fatto in base alle caratteristiche del lavoro nel dispiegarsi delle sue varie sezioni.

Per questo motivo ho sempre scritto attraverso diagrammi, grafici di genere diverso, a seconda di quello che mi serve: ciò mi consente un controllo e una progettazione della forma estremamente elaborati e moderni. Insomma sono in grado di dominare tutto il pezzo in un piccolo spazio e di avere un controllo di tutte le sue proporzioni, sia degli elementi voluti che quelli non voluti o non razionalizzabili.

Questo metodo le consente di verificare all'ascolto la progettualità che sta dietro una composizione?

Sì, e a conferma di ciò vorrei citare un tentativo molto interessante, un'analisi proprio di *Come vengono prodotti gli incantesimi?* fatta da Marco Ligabue e Francesco Giomi. Essi non partono dalla partitura, ma dall'ascolto, che viene tradotto in grafico. La loro grafizzazione del pezzo ha portato in pratica quasi esattamente al diagramma iniziale. È un approccio estremamente significativo, perché completamente al di fuori da quelli che sono i canoni ufficiali o anche accademici dell'analisi, ma in qualche modo più pertinente di altri strumenti all'opera che analizza.

Quindi secondo lei un'analisi descrittiva "a posteriori", che non parte dal testo scritto ma che è basata sull'ascolto, o che comunque parte dalla descrizione, è più intelligente di un'analisi che si riconduce a leggi preesistenti?

Sì, io trovo che sia anche più aggiornata.

L'analisi compiuta da Giomi e Ligabue, che sono musicisti elettronici, è analoga a quella di tipo descrittivo che si usa come primo approccio macrostrutturale a componimenti elettroacustici. A questo proposito, qual è il suo rapporto con la musica elettronica?

Io ho lavorato molto con la musica elettronica pur non avendone realizzata tanta. Nel nuovo pezzo per flauto uso solo l'amplificazione, invece in *Cantare con silenzio* ho usato il flauto con un *live* molto particolare: il suono del flauto suscita la risonanza su strumenti a percussione che non vengono mai percossi. Tale risonanza viene elaborata in tempo reale e ridiffusa, creando un ambiente artificiale intermittente con l'acustica della sala.

Sono stati necessari anni di sperimentazione per realizzare qualcosa di apparentemente molto semplice: ho cominciato nel 1995-96 con Alvisè Vidolin e Nicola Bernardini a "Tempo-Reale". Dopo un'interruzione ho ripreso con Vidolin e Mario Caroli gli esperimenti a Padova, e si è precisato quale strada percorrere. Una volta fatto questo, l'esperienza ha cominciato a dare i suoi frutti e il pezzo ha iniziato a funzionare. C'è voluto parecchio tempo.

Sembra un'idea banale, invece produce una particolare vivezza e ricchezza di suono straordinaria, consente una grande manovrabilità ed è svincolata dai soliti modi di fare live-electronic. Attraverso la memorizzazione, il ritardo non approda ad alcun ritorno, bensì allo spazio alternativo suscitato dal suono del flauto.

Prima di concludere, vorrei chiederle ancora di parlarle di La perfezione di uno

spirito sottile, che, pur non essendo un brano per flauto solo, mi sembra estremamente pertinente al tema del mito e del magico.

Sì, ha ragione, è una composizione strettamente legata al mondo del mito. È per flauto e voce, ed è stata composta per essere eseguita a Pantelleria accompagnata da un volo di aquiloni carichi di campane. Ne ho già accennato prima, perché è stata composta nello stesso anno di *Come vengono prodotti gli incantesimi?* e della *Canzona di ringraziamento*, il 1985. Il testo musicato è quello delle lamine orfiche che lo stesso Nono in parte ha utilizzato in *Das atemde Klarsein*. Io l'ho messo in musica senza sapere che Nono l'avesse già usato, e il primo ad accorgersene non sono stato io, ma Paolo Petazzi. Nono ne adoperava solo un frammento, fra i collage di testi antichi di Massimo Cacciari, che ne ha scritto il testo dove sono utilizzate, a volte, parole singole. La cosa curiosa è che *La perfezione di uno spirito sottile* sia dedicato a Nono.

La dedica è arrivata dopo aver scoperto di aver usato in parte lo stesso testo?

No. L'ho dedicato a Nono nel 1985 perché il brano mi sembrava una domanda e una risposta a certi problemi che anch'egli sentiva. È un pezzo rituale, funebre, perché associato ad un'idea di rimpianto, di perdita della terra. L'inquinamento sta veramente raggiungendo limiti inaccettabili. Io però questo lo accetto: come accetto la vita accetto la morte. Era l'anno prima di Cernobyl. Avevo scritto a Nono una lettera che non ho mai inviato, perché non volevo allarmarlo, dato il suo stato di salute.

Quando poi ho immaginato il pezzo, l'ho voluto semplicemente definire rituale di seppellimento – e ciò combaciava con la scelta di un testo orfico – da effettuarsi in luoghi deserti, dove l'assenza umana si percepisce. Perciò il pezzo era legato agli aquiloni, al vento. Il testo è il promemoria che veniva inciso su una laminetta che accompagnava il defunto perché si ricordasse cosa doveva dire al guardiano delle fonti. «Ardo di sete e muoio» dice l'anima, allora il guardiano risponde: «ma bevi alla fonte a destra del cipresso». I personaggi non sono dichiarati e se non lo capisci, il testo, bellissimo, risulta misterioso.

Sa perché la fonte a destra del cipresso? Perché le fonti sono due: una è la memoria, l'altra è l'oblio. Mnemosyne, che è la madre di tutte le muse, per gli antichi è la base della cultura, l'oblio invece rappresenta la perdita totale, la dispersione. Esattamente il contrario dei buddhisti! Il meccanismo su cui si fonda la nostra cultura è quello della memoria. Le muse, tutte e nove, sono figlie di Mnemosyne. Quindi è necessario bere alla fonte della memoria per poter anche affinare la coscienza. Non puoi avere coscienza se non ricordi in cosa ti sei incarnato. Tutti questi concetti sono legati all'orfismo e al pitagorismo.

Il testo continua: «chi sei e donde vieni?». «Della terra sono figlio e del cielo stellante»; io ho tradotto “stellante” anziché stellato.

Ancora una volta, in un brano così legato alla ritualità e al mito ha usato il flauto: perché?

Ho adoperato il flauto perché questa è una trenodia. Nella partitura a stampa c'è un lungo testo di presentazione dove tutto è spiegato in maniera non più tanto velata: con il passare degli anni ho espresso il mio pensiero sempre più chiaramente.

Ritorna il problema della cosmogonia: posso io con il flauto costruire un universo? Ne *La perfezione di uno spirito sottile* c'è anche l'idea di creare una composizione in modo, in apparenza, estremamente sproporzionata per quanto riguarda il rapporto tra durata e numero degli esecutori: gli esecutori sono soltanto due e il pezzo dura circa quaranta minuti.

Anche gli elementi compositivi sono pochi.

Sì, c'è una materia sonora a tratti rarefatta, però tesa. Ascoltando il pezzo si perde il concetto di tempo, ma non solo; c'è il senso dell'incantamento, della persistenza, ovvero quel genere di ripetizione che fa perdere l'orizzonte percettivo. Allora gli intervalli suonano nuovi. Per la voce è difficile intonare certi intervalli, il brano è lungo, e al suo interno il temperato entra in gioco insieme con il non-temperato.

All'ascolto anche il tempo sembra che fluisca in altro modo, e le voci dei due protagonisti si mescolano per il timbro e per il modo di emettere i suoni, tanto che a volte è difficile distinguerle.

Sì, in particolare in quell'elemento "semitono" che è l'elemento più piccolo da cui parte il lamento, la trenodia. La voce e il flauto si rispondono, è vero, lei è una musicista e per questo trova gli elementi di collegamento; ma se prova per un attimo a dimenticarsi tutto, scoprirà che il pezzo in realtà proclama l'eterogeneità.

Il flauto gravita sempre intorno alla voce senza però combaciare con essa, tranne che per l'elemento iniziale, che è determinante. Nel finale il flauto diventa come un animale gigantesco che grida: e mette veramente paura. A Pantelleria è stato molto bello perché l'acustica era straordinaria. Gli aquiloni non sono mai volati in tempo perché il posto scelto dagli organizzatori non era adatto allo scopo, ma per la musica era magnifico; c'era una montagna che rimandava indietro l'eco della voce in un modo che nessun *live*, nessuna elettronica avrebbe potuto fare. Tutte le note suonate ritornavano come accordo... Era qualcosa di incredibile, veramente bellissimo. Eravamo davanti a un lago di acque radioattive, che si chiama Specchio di Venere, oltre il quale c'era una montagna. Io mandavo con le casse il suono della voce sulla montagna ed esso ritornava indietro. Quello del flauto era più nitido, perché lo facevo echeggiare in una conca di rocce vicine, piuttosto raccolta. C'erano piani sonori differenti: era stupendo, irripetibile, forse bisognerebbe andare lì per registrarlo.

La parte finale del flauto, così concitata, ha delle somiglianze con la parte finale di Come vengono prodotti gli incantesimi?

Secondo me sa a che cosa somiglia? A *Lohengrin*, quando misteriosi animali notturni emettono dei versi aggressivi. Non capisci se ridono o piangono, proprio come il grido spaventoso dell'animale notturno.

Lei dice gli *Incantesimi*, mi faccia pensare... il materiale è forse simile, ma negli *Incantesimi* tutto si muove in maniera fortemente ascendente, qui invece tutto scende. Soprattutto *Hermes* nella zona centrale presenta degli elementi somiglianti, però usati in un modo differente. Il violento ribattuto discendente invece è del tutto nuovo, viene usato lì per la prima volta.

La M. - È forse il tempo della penitenza?

Il M. - Parlate con chi sta nel letto

La M. - Chi è nel letto? *Tale*

Il M. - Chi troppo amaste

La M. - Fra me e questo letto sta di mezzo la morte *uniforme, illogico*

Il M. - Animo, aprite il cortinaggio *la cortine*

La M. - Non mi perdonaste?

Il M. - Sì, per allora

La M. - Volete ch'io mora?

Il M. - Specchiatevi nel letto

La M. - Vi è uno specchio? *1 2 1 Solo per lei*

Il M. - Più vero d'ogni vetro

La M. - Vorrei scoprirla, ma non oso

Il M. - Cosaste altre volte

La M. - Infausti ricordi

Il M. - Memorie vivissime *laterale sempre parole vocali*

La M. - Ah, vive per dar'altrui la morte!

Il M. - Coraggio, Duchessa

La M. - Non ne ho più, ché mi è morto nel petto

Il M. - V'aiuto io, Specchiatevi, non è un bel spettacolo?

La M. - Si gelano parole tra le labbra

Il M. - Non dite nulla all'ospite?

La M. - Si raggruma la sentenza

Il M. - È vostra questa spina, io voglio pungervi

La M. - Lacerate dunque l'altra immagine

Il M. - Uscite o voi calici

La M. - Ah che divisò sognarmi *tra due sogni*

15

etc.

Spunti, neumi vocali e rifiniture in margine al libretto di Luci mie traditrici (1997)