

# *Appendice*

Salvatore Sciarrino

## *Note dell'autore*

### *Luci mie traditrici*

Una voce dietro il sipario. La bellezza antica si disfa: ritornerà, la stessa musica, ogni volta mostrando su di sé le ferite del tempo. Viene così a scandire una vicenda che non ha raccontato.

Poco succede, quasi niente. Ma ogni azione lascia un'eco infinita. E dunque le sfumature, i sottintesi, le contraddizioni si moltiplicano, deviano. Il prima e il dopo, il pieno e il vuoto. Il silenzio opaco dove le domande si confondono con le domande, le risposte con le risposte.

Ecco uno spazio sontuoso per la seduzione. Perfino la morte seduce. L'alternanza di lunghi pannelli dovrebbe dare respiro. Chiudersi e aprirsi alla luce, degli occhi e dell'orecchio: eppure il compiersi del cerchio, lentamente, toglie il fiato.

Oggi che la scena è affollata da tanti ibridi, si profila questa, un'opera nel pieno senso del termine.

Essa non torna indietro, a modelli preesistenti, né si sporca di retorica a buon prezzo. La sua forza risiede nell'espressione del canto, nella creazione di uno stile vocale. Uno stile di nuovo inventato.

Normalmente gli strumenti offrono la base. Qui il centro sono le voci e intorno ruotano gli altri suoni. Costellazioni lacerate, materializzano flussi di coscienza. Quasi pare di sentire ciò che i personaggi sentono intorno a sé.

Anche gli spettatori sanno ciò che succederà, conoscono l'inevitabile. Ritrovano il non luogo magico del rappresentare, l'immedesimazione che porta noi fuori di noi. Stando fra il pubblico si prova un'emozione che sembrava impossibile e scomparsa.

Non sappiamo come e se *Luci mie traditrici* avrà un seguito. Ci troviamo però in una condizione privilegiata, quella di chi assiste a una rinascita della tragedia in musica.

### *Morte di Borromini*

[Il testo di riferimento dell'opera, che viene letto durante l'esecuzione, è l'accurata relazione sul ferimento autoinfertosi da Borromini il 2 agosto 1667 con una spada, ferimento che ne avrebbe causato la morte.]

Queste parole sono state raccolte dal medico presso un suicida agonizzante. Borromini le ha dettate, l'architetto. Come può venire in mente di mettere in musica simile documento?

La condizione dell'artista chiama la solitudine. E una grande forza morale gli occorre per attraversare il quotidiano e vivere l'inquietudine che gli è propria. L'inquietudine del nuovo. Per quanto possa desiderarlo, l'artista non è votato al

successo. Il consenso non misura la sua grandezza, bensì la fortuna di una immagine e il gusto della società. Ogni vero artista racchiude un visionario, e ciò lo fa diverso: non si è artisti per i vicini di casa.

Se Borromini oggi appare indiscusso, è stato in vita e fino a pochi anni addietro incompreso e disprezzato con accanimento senza pari nella storia. L'intransigenza delle sue scelte, o, se vogliamo, l'ossessione della sua linea curva, non era per lusingare la fortuna.

Borromini non aveva un pubblico, né lo cercava. Perché "la folla è menzogna" (Kierkegaard). Timido, usciva sempre con lo stesso vestito spagnolo fuori moda. Lo notarono tutti.

Una mattina, una finestra beffarda. Chiusa: ma all'esterno scoppia di luce. Proprio mentre dentro gli viene negato il lume.

Il testamento che non può scrivere significa l'estremo impedimento alla sua volontà. Nessuno più lo ascolta.

Sete di luce la mente ottenebrata. Saul. Aiace. Rabbia, furore – e cosa si dirà? Catone. I guerrieri latini. Ecco, un'aspirazione infantile all'eroismo tutti li compendia in un gesto – una precipitazione infelice lo compie. L'illusione di compiere, lo compie.

Alcune opere, pure, rimasero sospese. Quanto Borromini amava Michelangelo! Ma queste opere non guardano al "non finito". Sono lì, confuse, in una trascuratezza malata. Cantieri abbandonati. Tale debolezza getta un'ombra sui sogni fatti pietra. E un'ombra, una volta era comparsa. Durante i lavori a San Giovanni, uno sconosciuto viene sorpreso mentre rovina le sculture. Borromini lascia che gli operai s'accaniscano finché non soccombe sotto i loro colpi. Difficile dimenticare.

La sua intransigenza si sgretolava. Trattando le sue opere come lui si sentiva trattato dal mondo, Borromini soccombe: solo il suicidio potrà spezzare il riserbo, trasformarsi in appello, mostrare quanta era la sofferenza.

E il documento ci guida allo spasimo, al rischio, all'istante che insidia ogni artista, per quanto sommo. Alla fantasia, contigua è la follia. Un cuore fiammeggiante, trafitto per indicare le ore. Così progettava l'orologio della torre dei Filippini.

Borromini aveva altre volte pensato al suicidio, lo aveva covato? In quegli anni Poussin, a Roma, raffigurò la morte di Catone. Se a Borromini era capitato sotto gli occhi il disegno, certo non poteva saper quale orrore stava fissando, e con quale precisione.

Può l'angoscia spazzando ogni limite colmare l'infinita distanza fra un'idea e l'atto irreparabile. Una improvvisa oscurità dove si dissipa in pura perdita la richiesta forse patetica, adolescente, d'amore.

Ci si uccide *rivolti a qualcuno*. Allora bisogna affrontare lo sguardo dei vecchi genitori. Spesso il suicida non ha, paradossalmente, alcun desiderio di morire. Comunque egli giunge a conclusioni disperate su ciò che la vita può riservargli. È questa "logica" dell'atto, il caso di Borromini? Difficile stabilire in che misura chi si è ucciso nutrisse la volontà di farlo o la speranza di essere salvato.

Dopo il gesto sembra tolto quel peso a cui si affioca la sua arte, talvolta. Via per sempre anche il vestito alla spagnola. Penetrato nella notte, poi nelle tenebre della pazzia, ritrova la vista ma sapendosi, in cambio, visto nella luce del mattino e nella punta acuminata della spada.

La sua spada è a doppio senso: entra ed esce. I suicidi non hanno accesso alla luce. La cercano e la rifiutano insieme. La sciagura, l'errore sta nel sot-

trarsi alla luce. Col ritorno doloroso della coscienza, lo stato opposto all'assoluto smarrimento, Borromini ha invece conosciuto il sapere: il sapere della vita e della morte.

Lo scritto colpisce per lucidità di mente e ispira a noi quella comprensione che i malinconici non sempre ottengono dai familiari. Vi abbiamo colto qualcosa di paradigmatico per lo stesso processo creativo. Qualcosa che vale per tutti gli artisti e tuttavia non è generico; non è generico un sigillo di sangue – come lo accoglie la musica?

Esso resta un documento, né più né meno, e pretende di essere assunto drammaticamente, non rappresentato. Nessuna descrizione dunque. La musica non descrive. Vuole indagare le forme della percezione, il senso e la follia: il contorno dell'uno sempre ritaglia una forma bianca nell'altra. Delineare la follia, che alla musica è concesso dal mito (e le era proprio) qui scaturisce sulla scia di un'esperienza doppiamente eccezionale, vissuta da un artista.

A volte pare di aver fatto un sogno. Ricostruirne la trama ci lascia insoddisfatti, stentiamo a riconoscerlo, nel ricordo che pure conserviamo, al punto da dubitare della sua identità.

A volte seguiamo minuscole tracce, o vaghiamo a tentoni, dietro una sorta di impulso, di desiderio dell'ancora inesistente, come il cacciatore la preda. Ma a volte balena la certezza di ciò che dobbiamo compiere e il come.

Cosa è dunque l'essere sostenuti nell'intimo, quando la realtà del sogno finalmente raggiunta ci sconcerta? Mentre lo realizziamo non è che si sgravi della sua fatica o delle scelte. Anzi. Una lama troppo affilata ci ha ferito la mano. La maggiore chiarezza ci rende più esigenti.

Come un movimento respiratorio interno al suono, e talvolta l'ansimare esplicito di un moribondo. Immaginiamo alcuni elementi della realtà sonora esterna e interna, il respiro, la voce che detta, le campane delle ore, il risvegliarsi al proprio russare, così concreto. Il silenzio stesso preme sulle orecchie.

Gli uccelli cantavano già quando si sprofondò nuovamente nel sonno, intrecciato a laghi di coscienza dentro al suono-orizzonte. Anch'esso si piega, precipita, dentro al suono-silenzio.

*Instabilità dimensionale.* Qualcosa si era generato sulla linea sfavillante. Melodie gregoriane? Come sotto grandi volte articolate percepire solo le onde del canto, senza le voci che un tempo le hanno prodotte. Alla deformazione temporale corrisponde un'apertura dello spazio: voliera di angeli, l'impressione di una "falsa normalità".

Ora la musica configura lo spazio in cui la tragedia ha luogo: le frange della notte, i suoni ingranditi dall'insonnia fino a lacerare la mente, i fenomeni di una stanza buia che tutti abbiamo conosciuto. L'ossessione di un motivetto intride le lenzuola. Si era insinuata. Si attorciglia. *La Follia di Spagna.*

La percezione della realtà sonora, ormai distaccata, perde del tutto il senso delle proporzioni, il pulsare forma punte dentro al suono-silenzio (l'eco, prima, di un rintocco nel vuoto) e sono grappoli di campane dentro al suono, e premono, vogliono uscirne. Ogni cosa, *la stessa cosa* sentiamo minuscola, e gigantesca nell'istante vicino. Gli oggetti cattivi hanno fatto la loro comparsa, gli oggetti cattivi invadono, sono diventati mondo. Non c'è più differenza, non c'è più tempo, non più un dentro e un fuori: il dentro è il fuori.

## *Lohengrin, un fanciullo che rifiuta di crescere*

Il volgere del secolo passato ci consegnò, per mano di Laforgue, una piccola costellazione di *Allegorie leggendarie*. Erano parafrasi beffarde, originali, talvolta, di emblemi e figure della nostra cultura, scritte ai margini di una brevissima esistenza. Paiono trasporre l'iconografia dei simbolisti, quasi attraverso un'allucinazione leggessimo pitture di Böcklin, Moreau, incisioni di Klinger.

Alcune lacerano non decisamente la non perfetta metafora, e il sogno sfiorisce nella quotidianità: con trepida intuizione messa in serbo per noi, la fantasmagoria wagneriana trascorre in signorili villeggiature liberty. Fra struggimento e ripulsa per la società, l'atteggiamento di Laforgue è affatto provocatorio, forse di un'età troppo acerba. Ma non ingenuo, e snuda un'introspezione vivida. E dove la stizza adolescente calca il rovesciamento dei miti, ivi si prefigurano itinerari cari alle avanguardie del Novecento, un disvelarsi al senso ulteriore.

*Lohengrin fils de Parsifal*: ovvero l'angoscia di un rapporto impossibile – di una inaccessibile purezza, vissuta attraverso i sensi della colpa. Un tema ricorrente, per Laforgue, tutto sommerso nell'ossessione del bianco e della luna.

... Effimero il candore del lenzuolo – sudato territorio dei sensi, della malattia che lo tinge, pianura dove cavalca la morte... L'orrore di chi si sente specchio ed assenza, inchioda l'artista moderno alla sua sorte: Eco riflette e non trattiene, come l'occhio che non può *vedersi*.

Il racconto si articola in due metà. Eccone lo schema. Plenilunio sulla riva del mare. Un rito corale intensamente onirico accusa Elsa, vestale della luna, di essere impura. Ma giunge a salvarla il cavaliere sul cigno, prima veduto in sogno. Campane. La seconda parte lungo i giardini costieri, sotto la luna piena – quindi tra le vuote stanze della villa nuziale, che il Ministero dei Culti cedeva gratis agli sposi novelli. Non solo l'occasionalità, lo squallore del luogo, bensì qualcosa di capriccioso e immaturo in entrambi, fa scivolare nel nulla, inesorabilmente, la notte d'amore. E quando Elsa avrà mostrato la femminilità del desiderio (e insieme le sue pretese di ragazza un po' viziosa e perbene) Lohengrin la disprezza, e regredisce nell'efebia. Stretto infine con moto di infantile disperazione, ecco il cuscino mutarsi in cigno. Sulla cui groppa, dalla finestra, Lohengrin vola verso la luna.

### *Perché un'azione invisibile?*

Troppo spesso l'invenzione musicale ricerca sulla scena la propria ragion d'essere. Si dimentica che forza di un linguaggio è la sua stessa capacità di rappresentazione: suscitare pure illusioni.

Non è semplicemente unendo la musica al visibile che scocchi la magia del teatro. Anzi la loro mescolanza reale distrae (com'è quando un fatto della vita, il più minuscolo, attraversa la nostra attenzione).

Persino nel vecchio melodramma non si è trascinati tanto dalla comprensione di ciò che avviene sul palcoscenico. Emoziona e ci prende invece una drammaticità intrinseca alla musica, assai generica certo, ma quanto immediata!

*Evocare lo spazio interiore* vuol essere epigrafe al nuovo *Lohengrin*. Per ottenerlo, la vicenda musicale è tessuta dentro gli occhi folli di Elsa, fragile vittima che un tripudio di campane ha ormai assordato. La musica senza in nulla perdere le proprie dignità trova modo di trasformarsi nelle cose che Elsa vede, per renderci partecipi. Dall'interno mimerà il suo dramma il prolungarsi della memoria, la

formazione degli echi mentali. Suo è il continuo ritorno della notte su se stessa, il cadere di una veglia sull'altra: la notte sarà per noi, per Elsa, infinita.

L'attesa di Elsa si nega a qualsiasi sbocco. Lievi oscillazioni fra immaginazione e realtà. Solo un progressivo scoprirsi ai nostri occhi del suo male. Che la tormenta? È malata di irrealtà. Elsa si identifica nelle cose, nella notte, nei suoni della notte, e non potremo più discernere se essi siano veri, o quale barlume sia rimasto nel fondo dei suoi occhi.

La successione logica degli eventi viene invertita: la notte di nozze (scena I e II) precede l'attesa di Lohengrin (scena III e IV). Questo salto accresce l'incertezza: o il cavaliere ha già abbandonato Elsa, o non l'ha ancora liberata (giungerà mai?). L'altra delle due eventualità diviene automaticamente flashback, oppure suggestione (*Schwärmerisch*, ci sovviene, l'aveva definita Wagner).

La solista, attrice, assume qui su di sé tutte le funzioni centrali del rappresentare: dalla musica al testo – ingloba e personaggi e scena, in un unico ruolo. Presupposto di una composizione di tal genere è concepire *la voce, il corpo come universo*. E il moto introspettivo che ne consegue riflette l'ambiente esterno quasi a costruire, illusionisticamente, un mostruoso paesaggio dell'anima, di per sé spettacolo autosufficiente.

Questa indagine muove alla scoperta della realtà, o, meglio, di alcune connessioni essenziali tra realtà sonora e linguaggio musicale. Ma addentrarvisi vuol dire anche infrangere uno dei tabù più radicati nell'estetica dei nostri giorni. Il concetto borghese di "descrittivismo" sfugge la realtà probabilmente nel timore che possa davvero essere imitata, e il falso esser simile al vero. E l'angelo contraffatto dal demonio. Le incarnazioni del Duplice, le apparizioni nello specchio, la follia, Proteo, cifre della nostra paura.

Il realismo inquietante tuttavia non s'impara copiando la natura, come a scuola ci dicono. Il mondo non esiste. Esiste la coscienza di *come* lo vediamo: una lingua che s'apprende sotto l'albero micidiale dei sogni, e si affina con lo studio delle percezioni sottili che la nutrono. Possedere un alto grado di illusionismo per un linguaggio equivale ad aver inventato un veicolo di comunicazione tanto lucido da mortificare il suo stesso fascino. E il transito obbligato nella riconoscibilità, nel luogo comune, è spunto estremo alla parodia di se stessi, poiché brucia in anticipo ogni possibile "maniera".

*Lohengrin*, dunque una cosmogonia sonora, tutta vocale. Elsa, la sua bocca, è il punto di irradiazione, ma al centro siamo noi. La struttura medesima dell'opera è scandita dalla parte di Elsa. Affinché leviti il dramma, l'altro linguaggio, quello delle parole, dovrà mantenere la massima intellegibilità. Un declamato che regga le infinite sfumature attraverso cui Elsa visualizza le voci. Intorno, gli strumenti dell'orchestra echeggiano, amplificando nel vuoto quanto dalla solista enucleato.

L'atmosfera notturna delle prime scene proviene appunto dalle zone di silenzio, che esercitano una strana forza di attrazione sul suono lontano. Tale articolazione trova il suo opposto nella scena III; l'orchestra si fa incolore ma persistente, con un'immediata sensazione di chiaro: la fissità è spazio preparato alla follia.

Nella musica d'oggi sono consueti i processi gradualisti di accumulazione e rarefazione. Essi però si distendono su un arco di prevedibilità. Formalmente *Lohengrin* li rifiuta, per simulare l'oggettività di un montaggio, come accostasse i pezzi di una totalità mai esistita. Si perpetua l'arcano di una musica che viene "da altrove" – le apparenze di un *film di musica*, rese possibili solo per la compiuta evidenza del linguaggio ottenuto. Non tutte le musiche hanno immagini proprie, la vita di un universo da capo, ogni volta, reinventato.

### *Le immagini dell'ascolto*

Campane in un turbine di suono (Prologo attraverso una finestra aperta). E subito i grilli nella notte. Il latrare dei cani repentinamente si trasforma in respiro di donna, ansimante, come un risvegliarsi. Un suono animale interrompe i grilli. Palpiti, voci di uccelli mostruosi, di insetti vengono a ricostellare un paesaggio notturno. Fluttuante. Si frammenta talvolta, come un montaggio: i sogni, *dentro*, non nascondono la loro finzione. Al verso crudele delle tortore si dipana il dialogo di due amanti – strani amanti: reticenza, malizia, venate di infantile dispetto, e insieme smania e terrore. Il dubbio è che siano *loro* degli enormi uccelli, occhi e becco giganti.

Fruscii. In questa atmosfera e nell'evidente impenetrabilità di un rapporto ogni tentativo apparirà esagerato, goffo a causa delle lunghe zampe.

Sussulti e risveglio di lei, ma apparente. Gli oscuri insetti si ritraggono ora, per farsi minacciosi – la loro unione lasciva è divoratrice. Dall'accelerare delle pulsazioni risulterebbe chiaro che il cavaliere del sogno non ha piacere ad essere toccato (o forse la fanciulla lo desidera *troppo*).

Risveglio in un interno, stillante, com'è dei luoghi della generazione (scena II). All'ombra di queste volte, un tempo affollate di coppie, lo svelarsi della femminilità di lei può sembrargli vorace e l'aria ne echeggia. Un piccolo suono attraversa la notte, ingrandisce il silenzio: un grattare sul lenzuolo quasi unghia di vampiro – a tratti uno sguazzare nel fango – che voci cupe si levano: spiriti in forma di rintocco.

La notte d'amore è sciupata. Sciupata è la paura. Ora la noia la consuma, lo sbadiglio di Lohengrin spalanca i punti morti della notte; e i suoni dell'interno – lo sgocciolare era forse un lavandino – e i grilli esterni appassiscono elencati nell'imbarazzo, alternati come al batter di palpebre, una lama sospesa sul sonno.

Perché? Singhiozza il tormento di Elsa. Arrossisce lui, si confonde, aggrappato al cuscino, a metà fra il bambino e l'animale. E improvvisamente il ricordo delle campane tintinna, proiettato nella fanciullezza – o dentro le orecchie di un pazzo. Ancora un risvegliarsi (scena III) ma in un sogno anteriore: una nebbia sonora, mosso il chiarore da un rantolo di vento che si frange sulle onde. Chiamano Elsa – le voci che poi la accusano sono voci arrocciate dalla follia, e ripetono, quell'accusa di non essere pura – brusco risveglio: il ticchettio riempie la mente – l'orologio tossisce? Silenzio pesante. Mormorare di infermiere – dove siamo? E risorgono voci dal sonno e ancora la nebbia, vibrazioni che hanno velato come una scia di campane, e tutto dietro questo indizio il suono sospeso sembrerà germogliato nel ricordo dei rintocchi.

S'ode un ministro di tenebra annunciare la pena: «i vostri occhi saranno...» annega in un richiamo echeggiante di cori. Elsa chiede uno specchio. Improvvisa crisi animalesca, di pianto – riso.

Scena IV. Dentro il respiro – ormai soffocato, non v'è posto per le parole. Possono essere solo vomitate come bolle nella solitudine. Così l'invocazione di Elsa perché sia liberata dall'affanno.

Lei *vede* giungere il suo cavaliere, e un flusso di musica non più trattenuto porta il canto e insieme parole disperate, quasi la richiesta di nozze si ergesse feroce su di lei. Dopo il frastuono appiattito lungo un ronzio delle orecchie, l'ebeteta cantilena delle campane (Epilogo).



## Recitativo oscuro

*Ascolto.* La capacità di mettere fra parentesi ciò che non partecipa alla nostra attenzione; la capacità di seguire e isolare gli eventi sonori, creando intorno ad essi il *silenzio*.

Può sembrare strano ma, siccome non è un fenomeno sonoro, il silenzio non esiste se non dentro la nostra mente. Non tutti si lasciano andare al piacere dell'ascolto, inteso come scoperta continua del nuovo (o avventura del pensiero fuori dalle proprie abitudini acquisite). Forse l'esperienza della musica viene rifiutata quando diviene simile a un viaggio iniziatico.

Si parla sovente delle difficoltà che la musica moderna incontra nel diffondersi, nell'essere compresa, e si pensa che la causa sia una progressiva complicazione del linguaggio. Invece io credo che la musica d'oggi non abbia spazio perché mortificato è lo spazio dell'ascolto. Un segnale pericoloso, certo, sintomo di sgretolamento sociale: v'è equivalenza diretta fra apertura verso l'*altro* e capacità di ascoltare. Stiamo assistendo allo spegnersi di una secolare tradizione musicale, che reclama impegno a chiunque le si accosti?

La musica contemporanea è davvero la più vicina all'uomo contemporaneo. In realtà la battaglia in favore della musica contemporanea si gioca interamente su pregiudizi diffusi e privi di fondamento. Per esempio, è ingiusto continuare a fingere che cultura e disimpegno possano coincidere, a meno di eliminare ciò che di meglio abbiamo accumulato lungo la nostra storia.

L'esercizio del pensiero accresce la coscienza dell'individuo, ponendogli dei problemi verso cui non tutti sono disponibili. Il moderno non viene accettato proprio in quanto non semplifica la ricchezza e l'ambiguità della mente umana. L'arte in sé consiste nell'interrogarsi e non nel rispondere. Non solo, mentre il commercio lusinga l'aspetto piacevole e inoffensivo dei prodotti, le tematiche dell'arte affondano in larghissima parte nel dolore e nella morte, assolvendo una indispensabile funzione terapeutica e di conoscenza.

In definitiva chi resiste ai linguaggi attuali perché sgradevoli, contribuisce a proclamarne la virtù piuttosto che il fallimento. Tali riflessioni valgono sia per l'ascoltatore che per il compositore: comporre infatti non vuol dire soltanto costruire pezzi di musica, poiché bisogna anzitutto superare il muro delle banalità, scegliere tra una via piana e una imprevedibile e accidentata.

Vorrei ora suggerire alcuni concetti utili a orientare verso la mia musica.

Una musica estrema: silenzi, furori. Turbini improvvisi che si richiudono di colpo. Con la *novità del suono* (chiarità, ombra e trasparenza), colpiscono subito densità contrapposte, *vuoti* rarefatti, l'esplosione dei pieni.

L'*intermittenza dimensionale* è un concetto essenziale per capire questo tipo di forma, dove musiche parallele sembrano interferire tra loro. Un concetto che dovrebbe risultare familiare, data la facilità con la quale oggi entrano in contatto esseri e avvenimenti lontani.

La *sospensione del tempo*, la *persistenza degli oggetti sonori*, possono condurre chi ascolta fino a esperienze limite di lucidità contemplativa. Sentiamo gradualmente cambiare la percezione dell'identico. Il meccanismo usato è quello mitico del ritorno in un contesto poco a poco mutato; di conseguenza si inducono in noi singolari stati emozionali, la certezza (e insieme l'incertezza) che nessun evento, nessun percorso, potrà mai essere uguale a se stesso: come nei sogni.

Il *pianoforte solista* viene a stagliarsi quasi fosse un personaggio parlante, e accenna dialoghi un tempo inconcepibili fra tastiera e scoppi di suono fortemente naturalistico.



Dall'altro verso, l'*orchestra* non offre tutta la gamma già pronta delle possibilità sinfoniche, bensì una scelta ristretta, dettata dalle esigenze compositive. Ci troviamo di fronte a presenze sonore, piuttosto che al gioco dei tradizionali ruoli strumentali; un paesaggio animato e mostruoso dove è proiettata e riflessa la percezione di ciascun ascoltatore.

Allora l'*emergere della fisiologia* (come il suono del respiro) materializza perfettamente tensione e attesa.

Dedico *Recitativo oscuro* a Pierre Boulez e a Maurizio Pollini.

## *L'orologio di Bergson e Morte tamburo*

Negli appunti di *Cantare con silenzio*, l'irrompere dello strumento solista doveva formare due intermezzi. Il primo sarebbe divenuto *L'orologio di Bergson*; il secondo era contrassegnato come *Danza della Morte-tamburo*.

Prima di ogni commento meglio leggere i testi che alla musica hanno fatto da culla. Così si apre *Cantare con silenzio*:

Sapere chiaro produce certezza  
e la certezza un'ombra  
d'ignoranza. Tu  
accanto a ciò che comprendi  
impara ciò che non comprendi  
nutri la solitudine  
sì, parti: esci  
all'incrocio dei venti  
non sai quale a te tocca  
scopri l'altro che genera in te.

A questo punto si collocava originariamente *L'orologio di Bergson*. Attaccava poi il seguente canto:

Bergson prendeva il bicchiere  
girando con un cucchiaino  
diceva all'uditorio:  
dobbiamo aspettare che lo zucchero si sciolga.

Bisogna sapere che, durante le sue lezioni, Bergson faceva in modo che tutti i presenti provassero la soggettività del tempo. Un esperimento di autosufficiente evidenza: data una quantità di zucchero in una data quantità di acqua, occorre un certo preciso tempo affinché lo zucchero si sciolga. Ma ad ognuno questo tempo sembrerà diverso, a chi breve, a chi interminabile.

Sarebbe spontaneo immaginare che Bergson non portasse orologio. Invece la sua conoscenza del tempo si basava su un'esatta valutazione.

*L'orologio di Bergson* batte colpi violenti, in apparenza sempre uguali. Invece il tempo impercettibilmente si flette. Dove smette di pulsare, continuiamo a percepirlo. In mezzo ai colpi passano sciame di eventi sonori eterogenei, nella stessa direzione del tempo o in direzione contraria.

Questo pezzo sfrutta in modo inaudito le articolazioni più elementari che ci siano, suoni distanziati e ripetuti, usandoli come stacchi di immagini sonore periodiche e intermittenti. Ne deriva un'esperienza singolare di tipo cinetico. Entrano

in gioco: persistenza, direzionalità dell'immagine e soprattutto la discontinuità di spazio e tempo da cui la pluralità dimensionale scaturisce.

Quantità di cose e sabbia trascinano a loro volta  
cose e sabbia che fanno barriera. D'un tratto  
il fiume smette di scorrere  
perché prima scorreva.

Stupefatti dinanzi all'arrestarsi della vita, restiamo assordati dal tamburo del silenzio. È il nostro cuore a danzare, solo da vivi infatti possiamo contemplare la morte.

In *Cantare con silenzio* questa esplosione si voltava in gioia, richiamando le voci a narrare ancora una volta la nascita dell'universo. Estrapolata dal ciclo vocale, ora la danza si avviluppa in un contrasto di suoni violenti e suoni lontani, come tra luce e ombre con il sole a picco.

Ardo di sete e muoio.  
Ma bevi alla fonte perenne  
a destra del cipresso...

Spesso mi sono chiesto perché un cipresso bianco. Viene sempre menzionato dalla tradizione orfico-pitagorica, quasi a contrassegno dell'aldilà. Da qualche tempo, confusamente ho compreso: le strade antiche erano sterrate, il passaggio di uomini e bestie imbiancava gli alberi di polvere. Nel regno dei più il traffico era notevolmente il più intenso che si potesse pensare.

Ho dedicato *L'orologio di Bergson e Morte tamburo* a Mario Caroli, per cui entrambi i lavori sono stati concepiti.

### *Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte*

1. A ogni aspetto di un linguaggio musicale corrisponde, potremmo dire, una difficoltà esecutiva, e viceversa.

Perché quest'opera appare disarmante, e rasentare limiti mai tentati? Con una risposta adeguata illumineremo presupposti teorici, matrici di pensiero non solo musicale.

Oggi vi sono compositori che si lasciano guidare da criteri scientifici, sui quali poi dovrebbe basarsi il valore della musica. Al contrario, io non amo i dogmi, dove spinto dalle incertezze uno s'arrocca. E se in questa nota troverete più che un aroma di scienza, esso non è imposto, ma scaturisce all'analisi, suggerisce un orientamento.

Sono convinto che ogni gesto umano racchiuda in sé il proprio significato, e si può leggere in trasparenza. Così dalla musica ricaviamo principi compositivi che implicano sempre concetti essenziali, talora assai complessi. Dovremmo fingere di ignorarli perché di non facile accesso? Tali principi hanno un'esigenza comune: l'inquietudine del nuovo, da cui nasce sia l'immaginazione artistica, sia l'immaginazione scientifica.

2. Vorrei qui esporre un'ipotesi. Che se il mio mondo sonoro ha fascino, questo si debba a un fattore: l'approccio antropologico agli strumenti.

Per *strumenti* intendo oggetti che producano suono, e tecniche di linguaggio che producono senso.

Cosa vuol dire un *approccio antropologico*? Più cose.

Anzitutto uno sguardo agli strati più profondi della psiche e della tradizione, quelli che affiorando cambiano la nostra vita. Di conseguenza, prendere gli strumenti che ci sono *così come sono*, ma nuovamente vivi. E dunque inventare suoni, dunque tecniche nuove che la tradizione consolidata impediva di cogliere.

Tutto il reale dall'artista viene configurato diverso, come con occhi di bambino (o di selvaggio). Tale una capacità di penetrazione, e simultaneo distacco che gli fa estranee le cose più consuete, consegnate già al sogno che trasforma.

3. Non so quanto fossi cosciente di ciò che facevo negli anni Sessanta. Il mio sforzo era di superare la concezione del suono inerte, e di *costruire*, senza tornare all'impianto melodico-ritmico. Anzi, senza neppure sfiorarlo: voleva nascere un mondo organico, mobilissimo, regolato dalla *Gestalt*, un suono del tutto trasfigurato per le sue articolazioni intrinseche.

Tralasciate volontariamente le convenzioni rigide dell'avanguardia, subito si profila l'approccio antropologico. Dovetti cominciare da capo, inventarmi l'impatto con gli strumenti di una mano e un orecchio vergini. Ovvero scoccava quell'esperimento misto di primitivismo e tradizione, e di futuro, che costituisce la mia musica. Per dirla con un titolo di Nono a me caro: *La lontananza nostalgica utopica futura*.

Nel caso del pianoforte, la tastiera in sé offriva settori complementari alle mie prime opere: i tasti neri contro i tasti bianchi, pentatonico contro diatonico. Una terza facoltà, quella cromatica, scaturiva dall'unione graduabile delle prime due.

Non tanto gamme quindi, ma campi diversi in reciproca tensione; già allora vi prendeva corpo una prospettiva "a distanza" del materiale sonoro, per insieme e non suoni singoli. Questa, schematicamente, fu la prima tappa.

La divisione analfabeta dello spazio bianco nero, dietro un'apparente regressione infantile, rimette in gioco però il rapporto fra mano e tastiera, fin dal suo fondamento: cioè le loro rispettive conformazioni. E si rivela tutta l'importanza del gesto.

Riconquistare poi tutta la funzionalità della mano. Doveva essere libera, la mano, di tracciare ogni possibile figura. Le dita si tornarono a raccogliere, a coordinare, scoprendo la tradizione pianistica rinnegata. E l'aggancio era là dov'era stato abbandonato: nell'età tardo romantica.

Per certuni, questo ha caratterizzato ambigualmente la mia sonorità pianistica nei successivi anni Settanta.

Varie, riassumendo, le aree di origine evocate da campi e tipologie d'articolazione, assunte quasi formanti geografiche e storiche. L'area orientale dei tasti neri. Quella europea del diatonismo, sfumante verso la cultura contemporanea dei cluster. Il pianismo ottocentesco, chiamato in causa per le iridescenze o le nuove soluzioni materiche.

L'insieme si componeva nell'inedita attenzione figurale. Più che un semplice principio di raccolta, era il profilarsi di una idea costitutiva della musica, e di una nuova sensibilità.

Ora, col declinare degli orizzonti filtra una luce calda sulla passata avanguardia. Divenuta a sua volta tradizione essa entra ufficialmente nella *III Sonata* come oggetto di trasformazione.

Lo straniamento, la inconsueta sintesi di più ambiti linguistici, anche lontani, è delle tecniche visionarie. Alla ricerca del senso nella meraviglia, esse sembrano meglio definire il meccanismo primario del linguaggio, che continuamente rinnova il già noto; e allo stesso tempo riconosce qualcosa di sé in ciò che gli viene incontro per la prima volta.

4. A una prima lettura della *III Sonata* ci investe la galassia innumerabile delle note. Questa però induce una piccola parte di difficoltà. In altre parole, oltre la quantità, conta il *tipo* di energia richiesta, il modo in cui l'energia esecutiva viene utilizzata.

I "gruppi" fittissimi di salti, così tipici degli anni Cinquanta, parevano inseguibili ai pianisti. Presto divennero familiari: erano in effetti eventi isolati, mai troppo lunghi, o di passaggio.

Pensate invece un caos dalla vastità primordiale, fatto esclusivamente di costellazioni, un flusso prolungato, ininterrotto di materia. Verrà a cessare ogni possibilità d'appoggio o di scarico dell'energia – se non forse della materia su di sé: un flusso essa stessa d'energia. O, all'inverso, si direbbe che il peso e lo slancio della mano si mutino in materia sonora di variabile densità.

Di questo flusso il pianista è demiurgo. Veramente i problemi fisiologici e mentali ch'egli prova alle alte velocità sono nuovi. Ma ben altri ne innesca il rapporto fra elementi sonori e articolazione formale.

La frattura della continuità musicale introduce un curioso genere di energia compositiva. Infatti l'interruzione sprigiona bruscamente la coscienza del tempo, e lo sdoppia. Come per l'inerzia di una frenata, in un istante percepiamo due tempi paralleli.

Cosa succede con l'intensificarsi delle interruzioni? Tra loro si formano relazioni, una sorta di dimensione contrappuntistica aleggiante nel macrocosmo della memoria. Più fitta, la frammentazione si fa presente infine come decorso continuo, in apparenza sovrapposto a quello principale. Ascoltiamo come attraverso finestre di tempo, per le quali interagiscono processi periodici e discontinuità: una forma a strati intermittenti.

Allora non basta intensificare l'attività percettiva, per eseguire. Necessario un controllo proporzionato alla visione complessiva del divenire musicale, dilatabile e moltiplicabile. Un controllo per insiemi, che la mia musica di norma auspicerebbe, diviene prassi obbligata per quest'ultima Sonata. Essa pretende di essere studiata, finalmente, come è stata concepita. Affinché la massa di azioni non soverchi, né si inibisca l'indispensabile scioltezza.

Un organismo non è una somma di parti. Similmente questa musica non si può imparare nota a nota, e richiede un impegno responsabile sul piano del significato. Si cominci con l'individuazione delle figure, che possa emanare tutta la forma. Ma poi esplorazione e memorizzazione dei gesti dovranno anticipare i dettagli, e l'esattezza delle altezze quantomeno essere subordinata alla configurazione dell'evento sonoro, procedendo dal generale al particolare.

Il respiro stesso armonizza il movimento in previsione di quanto seguirà. Chi sa esercitare questa caratteristica umana, è *già* inserito in un fluire di azioni.

5. Nuvole smisurate di materia sonora si contraggono periodicamente ed espandono, il caos pulsa.

Durante le fasi di massima i singoli suoni vengono scagliati su tutto lo spazio. Quando poi progressivamente si addensano, come attirati da gravitazione, cresce la velocità, lo staccato si rovescia in legato, il tocco fonde i nuovi nuclei, figure protagoniste di quanto seguirà.

Questo pettinarsi del caos in vari ordinamenti produce un'accelerazione dello stile e del tempo: viaggiamo nella storia avanti e indietro. L'oscillazione non è grande, circa 30 anni, ma assai avvertibile per le opposte articolazioni, o meglio, per il fronteggiarsi di articolato e non articolato. Anche i gradi si estremizzano.

Densità e rarefazione, simmetricamente schierate con: aggregazione e disgregazione, nascita e morte. Ancora: fisionomia e indistinto, individuo e contesto.

Nata da un'idea di equivalenza possibile fra stato della materia sonora e caratteri storico-morfologici, la *III Sonata* si muove tra due forze cosmiche non astratte, bensì personalizzate. E all'ascolto riconosceremo l'ebollizione materica di Darmstadt partorire i nuclei organici di Sciarrino.

È questo uno spunto alla drammatizzazione della storia, quella epocale e quella individuale, così che la musica rispecchi all'infinito il tema della nascita, l'emergere del nuovo entro un panorama dal quale si andava differenziando.

Inoltre, le evoluzioni dei suoni nel tempo compositivo echeggiano l'intera parabola del mio linguaggio pianistico, fuori dei compiacimenti di un diario. Proprio il taglio fortemente critico (forse ironico, anche), l'eccitazione fantastica, l'incalzante sfaccettare della polifonia dimensionale, il tutto rende all'epos il fragile appiglio biografico.

Negando ogni uso citazionistico del preesistente, anche una prospettiva storica può far sgorgare l'affabulazione musicale. Apposta sono stati miscelati veri frammenti di Boulez e Stockhausen, che furono modelli di riferimento. «Principio di differenziazione (e legame) fra Darmstadt e la mia musica, è il progresso dal momentaneo al durevole, *della impressione sensibile alla figura*» (da una nota di programma, *Variazioni*, 1976).

6. Non possiamo aggirare un ultimo concetto: lo spazio intermolecolare che separa, o unisce, le figure più dense e minute. Parimenti vale lo spazio interatomico fra i suoni interni alle figure.

Il primo è necessario allo spostamento fisiologico delle braccia da un punto all'altro, della tastiera, e si palesa in ragione della distanza. Un silenzio che non si sente, valutato senza essere notato, almeno in questo brano.

Neppure lo spazio interatomico è percepibile direttamente. Riuscendo a comprimere ulteriormente i nuclei più brevi sino a ridurli in cluster, bisognerà comunque presupporne l'esistenza.

#### *IV Sonata per pianoforte*

Al mutare della concezione unitaria del tempo stanno sorgendo forme nuove. Tali articolazioni spazio-temporali non possono essere ancora individuate distintamente da tutti, occorrerebbe lunga consuetudine col pensiero moderno.

Una tra le forme più caratteristiche degli ultimi anni si dovrebbe chiamare *forma a finestre*, finestre di tempo. Essa consiste nell'interferire di dimensioni parallele. Chi lavora abitualmente con l'intelligenza artificiale e i computer forse ha già afferrato quello che intendo.

D'altra parte, è quasi il rivelarsi di un fatto a noi connaturato. Poiché qualcosa di analogo avviene continuamente nella vita d'un uomo: mentre compiamo un'azione vengono in mente altre cose, e la nostra coscienza funziona nell'intermittenza, passando rapidamente dal tempo dell'azione reale a quello mentale.

Sebbene la tecnica del montaggio abbia influenzato il linguaggio artistico, pure, essa non basta a spiegarlo. Anzi, il senso della frantumazione di un percorso unico, il moltiplicarsi delle dimensioni, la simultaneità simulata, la follia del tempo insomma, sono invenzioni, costruzioni consapevoli del musicista.

Dunque è attraverso il taglio brusco della continuità temporale che irrompe l'altro, che il tempo può saltare e manifestare una diversa prospettiva del medesimo percorso. Una sola composizione risulterebbe più ricca ed emozionante, se costituita da universi intrecciati. Si tratta infatti di un'iperforma, perché viene ad articolare più strati linguistici, e non tanto le unità sonore del singolo strato.

La velocità di riconoscimento attraverso la finestra, la stessa traumaticità del taglio hanno una loro inerzia, che in genere pone intorno ai valori medi le durate dei blocchi temporali.

Proprio su queste scale agisce la *IV Sonata*, con un opportuno snellimento degli elementi, stringe tra loro le finestre sino a rendere veramente percepibili due percorsi cinematici simultanei. L'accelerazione dei valori medi induce di nuovo una sorta di continuità, anche se duplice; e ciò consente, verso l'estremità opposta della scala, altre più ampie finestre globali.