

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 16 dicembre 2001, ore 11

- Luciano Berio (1925)**
un film/intervista
con l'esecuzione di frammenti da
Outis, La donna ideale, 60'
Thema-Omaggio a Joyce,
Sequenza III, Cronaca del Luogo,
Coro, Interlinea, Sinfonia, FA-SI e,
di Adolfo Berio, *Maria Isabella*
Regia di Reuven Hecker
Prodotto da Noemi Schory per
Belshir International Ltd. (2000)
- Orchestra Sinfonica della RAI di Roma**
Luciano Berio, direttore
Aldo Bennici, viola
- Luciano Berio**
Voci (1984) 28'
Regia di Nella Cirinà
Produzione RAI (1986)
- The Chamber Orchestra of Europe**
Claudio Abbado, direttore
- Requies* (1983-84) 14'
Regia di Christopher Swann
Ferrara, Teatro Comunale,
10 novembre 1990
Produzione RAI, in collaborazione
con Ferrara Musica

Luciano Berio

Luciano Berio (Oneglia, 1925) è stato allievo di Paribeni e di Ghedini al Conservatorio di Milano e si è perfezionato a Tanglewood (USA) con Luigi Dallapiccola. Nel 1954 ha fondato insieme con Bruno Maderna lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, che ha diretto fino al 1960. Fin dagli anni Cinquanta figura tra i maggiori protagonisti della Nuova Musica e la sua produzione è conosciuta ed eseguita in tutto il mondo.

Abbastanza estraneo alla poetica razionalistica dell'Avanguardia post-bellica, ha comunque acquisito negli anni di apprendistato la predisposizione per una tecnica compositiva fondata su basi di rigoroso controllo del materiale. Peculiare della poetica beriana è l'innata volontà e capacità di sperimentazione sonora, condotta dall'interno del materiale compositivo e non da una forzatura ideologica su di esso; una poetica, per così dire, "artigianale", volta a cogliere caso per caso l'interna potenzialità comunicativa del fatto musicale. Non deve stupire dunque l'eterogeneità dei materiali di cui il musicista si serve – derivati dal mezzo elettronico o dalle canzoni dei Beatles, dal passato recente (l'Espressionismo viennese) o lontano (Monteverdi, Verdi), dalla musica folk al jazz –, perché per nulla eclettica è la reinvenzione beriana, sempre pronta a schiudere mondi linguistico-sonori inesplorati attraverso uno stile personalissimo e inconfondibile. Il vasto catalogo di Luciano Berio comprende pezzi per i più svariati organici: per strumento solo, da camera, sinfonici, vocali, corali. Un posto particolare occupano, tra gli altri, i lavori di teatro musicale: Passaggio (1963), Opera (1970, rev. 1977), La vera storia (1982), Un re in ascolto (1984), Outis (1996), Cronaca del Luogo (1999).



Luciano Berio

Voci

per viola e due gruppi strumentali (1984)

L'atto della trascrizione in musica – come, talvolta, quello della traduzione in poesia – può implicare tre diverse condizioni: una identificazione del compositore con il testo musicale originale, l'assimilazione del testo come pretesto di sperimentazione e di ricerca e, infine, la sopraffazione del testo stesso, la sua decostruzione e il suo abuso filologico. Penso che si dia una soluzione ideale quando queste tre condizioni coesistono liberamente e consapevolmente. È solo allora che la trascrizione diventa un atto realmente creativo e costruttivo.

Voci, scritto nel 1984 per Aldo Bennici (commissione di Paolo e Laura Martelli), si pone appunto il problema, sempre aperto, della convergenza di quelle tre condizioni. Sono profondamente grato ad Aldo Bennici per avermi fornito i docu-

menti originali: canti di lavoro, ninne nanne, *abbagnate* (canti di venditori ambulanti) e canti d'amore di diverse località della Sicilia, che vengono spesso esposti nella loro compiutezza e collocati in "paesaggi" armonici e strumentali continuamente cangianti; altre volte i canti sono invece frammentati e i diversi segmenti vengono combinati in modo da generare nuovi "canti", come avviene per esempio all'inizio del lavoro, affidato alla sola viola.

Spero di contribuire, con *Voci*, a sollecitare un interesse più approfondito per il folklore musicale siciliano che, con quello sardo, è sicuramente il più ricco, complesso e incandescente della nostra cultura mediterranea.

L. B.

Luciano Berio
Requies

Scritto nel 1983-85, e perciò contemporaneo a *Voci* per viola e gruppi strumentali, *Requies* è dedicato alla memoria di Cathy Barberian.

Fin dalle prime pagine è caratterizzato da una particolare morbidezza e brillantezza del suono. Per i primi due terzi del lavoro, domina l'indicazione dinamica *pianissimo*. Scrive infatti Berio sulla prima pagina della partitura: «Le lievi variazioni dinamiche siano dovute solo alla densità dei raddoppi strumentali».

La scrittura orchestrale appare quindi stratificata e le superfici vengono "raggiunte" per addizione-sottrazione progressiva di pesi e di articolazioni. Anche le complesse poliritmie danno vita a un'armonia (inscindibile dal timbro) flessibile e dotata di una straordinaria vitalità interna. Ci sentiamo circondati da suoni che sembrano provenire da lontano. Il desiderio di disperdersi nell'indistinto contrasta con il bisogno di scoprire e indagare. Gli archi, *con sordina sempre*, hanno un suono velato che sfrutta una grande varietà di

spessore attraverso moltiplicazioni di parti reali. Arpa, celesta e marimba formano un'entità timbrica enigmatica che traspare a intermittenza dal tessuto orchestrale, nel dialogo tra le differenti gradazioni di luminosità. Tra apertura e chiusura di spiragli di luce, ma anche di vicinanza/allontanamento dalla sorgente, gli ottoni, con vari tipi di sordina, esasperano l'oscillazione del colore. L'unità del gesto musicale è data proprio dal contrasto tra la luce ricorrente, simbolo di intelligibilità, e lo spazio del sogno, con la profondità che si appiattisce sfumando nell'oscuro e nell'indeterminato, in un continuo riflettersi degli oggetti, perduti o assenti. Il movimento di prossimità/distanza, nella molteplicità dei percorsi esplorativi e associativi, accoglie le dinamiche archetipiche del racconto mitico.

Lidia Bramani



**Ritratti d'Autore:
musica e musicisti
secondo le testimonianze
dei protagonisti**

Un fitto intreccio di voci, testimonianze, rimandi, opinioni talvolta discordanti. Un panorama di grande vivacità fondato su un solo filo conduttore: la musica.

Con queste testimonianze – alcune scritte per l'occasione, altre selezionate, raccolte e organizzate da Angela Ida De Benedictis – i musicisti italiani protagonisti dei video in rassegna illustrano al pubblico un interessante quanto personale ritratto della musica del loro tempo, delle condizioni sociali e politiche del "fare musica oggi".

E come un'immagine riflessa allo specchio, da questi pensieri sull'ambiente musicale circostante emergono il significato e il valore di un impegno arduo, di un lavoro che coinvolge l'intera vita e che, come dice Aldo Clementi, «rende il musicista egocentrico». Conseguenza forse inevitabile della

necessaria e totale concentrazione sul proprio operare che contraddistingue – salvo rare eccezioni – il "mestiere" del compositore. La scelta delle testimonianze d'autore è conseguente alla selezione dei video presentati nella rassegna. Quelle che possono apparire come incongrue esclusioni devono piuttosto considerarsi l'effetto di due considerazioni oggettive: di molti compositori, anche noti e riconosciuti, a tutt'oggi non esistono documenti filmati; per altri, invece, si è preferito non riproporre filmati già presentati in altre occasioni al pubblico milanese. Valga la prima considerazione come invito e augurio a realizzare video che documentino eventi e personaggi della nostra realtà musicale.

Luciana Pestalozza

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Ricordo che Ella mi domandò quale fosse, a distanza di anni, la mia opinione sul mio *vecchio Maestro* [Roberto Casiraghi]. Sono passati venticinque anni; molte cose sono cambiate; ho famiglia, ho i capelli bianchi; ho veduto molta, molta gente; il mio gusto musicale, in parte, si è cambiato (non però nelle linee fondamentali)... eppure di Lei continuo a pensare quello che ho sempre pensato. E per Lei ho sempre quella gratitudine che si può avere soltanto per chi ci ha dato qualche cosa di fondamentale.¹

*

L'Italia era rappresentata quest'anno dall'*Introduzione e allegro* per violino e undici strumenti di Goffredo Petrassi e dal *Divertimento in quattro esercizi* per una voce e cinque strumenti del sottoscritto. La ricchezza e lo "stile" del pezzo di Petrassi, il suo linguaggio fluido e sereno hanno profondamente impressionato noi e il foltissimo uditorio. [...] E diremo ancora che questa *Introduzione e allegro* ha più che mai rafforzato la stima e, perché no?, l'amicizia che da tempo nutriamo per il nostro valorosissimo collega.²

*

La musica di Webern è troppo nuova per rivelare alla semplice lettura tutte le sue proprietà timbriche. [...] Anton Webern è un fiore isolato che non somiglia a nessun altro. È diversissimo da Arnold Schönberg, suo maestro; è diversissimo da Alban Berg, che gli fu amico fraterno. Basterebbe riflettere su questa diversità per arrivare alla conclusione che il sistema dodecafonico non è poi quel vicolo cieco che tanti pretendono, [...] bensì un linguaggio che racchiude in sé possibilità di svariatissime differenziazioni, i cui risultati non saremo forse noi a vedere.³

*

[...] Tutto questo Le sembra forse "intellettuale"? Può essere. Ma io sono lettore di Proust e di Joyce; né me ne pento. Molto ho imparato, in fatto

di musica da questi due scrittori. (Assai più che non p. es. da un qualsiasi Vito Frazzi o da quel poco che ho studiato di Ildebrando Pizzetti). Non so se sono stato chiaro. Forse ci vedremo a Venezia in settembre. E chissà che non abbia un'ora libera per discutere. Ho saputo da Gracis che Ella è il solo "veneziano" che lavora sul serio e che non perde il suo tempo a far chiacchiere. Conosco una simile condotta; che in fondo è stata la mia ed è la mia tuttora. Porta a molte noje; ma in fondo anche alla serenità di chi non ha debiti con nessuno. E quindi alla possibilità di dire l'animo proprio in faccia a chicchessia.⁴

*

Rientrando all'albergo, a mezzanotte, sento che, ogniqualvolta mi sarà dato di ritornare a New York, farò visita a questo grande compositore [Varèse], cui il mondo musicale deve tanto; a quest'uomo che ha perseguito il suo ideale e questo soltanto, incurante delle mode imperanti e a ogni stagione mutevoli; sordo di fronte alla volgarità e alla presunzione di certa critica petteggola [...]. Questa sera ho potuto ammirare un'altra qualità di Varèse; e si tratta di qualità assai rara. Su di lui incombe la gravosa responsabilità dell'opera propria, tuttora "in divenire", come avrebbe detto Niccolò Machiavelli. Ebbene, nonostante questa responsabilità, Varèse sa vedere nella sua giusta luce tutta la grandezza della figura di Schönberg, della figura artistica e di quella morale. In un'epoca di esclusivismo come la nostra non sarà mai abbastanza sottolineato il merito di chi sa accorgersi di una verità, anche qualora questa non sia esattamente corrispondente alla nostra verità.⁵

*

[...] Ella mi domanda di segnalare le cinque pezzi orchestrali italiani «più rappresentativi e caratteristici» [...]. Conosco varie composizioni contemporanee italiane; ma sono ben lontano dal conoscerle tutte... dico ciò onde giustificare qualche

mia omissione. C'è poi un'altra cosa che un po' mi paralizza: cioè il significato della parola "contemporaneo". In questa mia, comunque, interpreterò tale vocabolo come se Ella avesse scritto «di compositori viventi». Il primo nome che, a mio modo di vedere, va preso in considerazione è naturalmente quello di G. F. Malipiero. Ho sentito recentemente le *Pause del silenzio* (1917) ed è con gioia che Le dico come tale lavoro stia in piedi magnificamente – nonostante il mutare dei tempi. A Berlino, qualche mese fa, ho seguito le prove delle *Forme sovrapposte* di M. Peragallo. Altro lavoro che io considererei. Nonostante il titolo "astratto" è tutt'altro che difficile di comprensione, cioè di ascolto. Petrassi è un altro nome che non si deve dimenticare. Fra i suoi vari *Concerti per orchestra* sceglierei il quarto (archi soli) o il terzo. Fra i poco più che trentacinquenni il primo nome che viene fatto di citare è quello di Luigi Nono. Che ne direbbe della *Composizione per orchestra n. 1*? Ella mi parla di composizioni orchestrali senza coro, ma non mi dice se ammetta o meno i solisti. Quindi il mio quinto suggerimento sarà un po' vago... Riccardo Malipiero (*Concerto per violino*) oppure qualcosa di Luciano Berio? Fra i giovanissimi il Castiglioni sta facendo strada rapidamente (*Disegni per orchestra*).⁶

*

[...] Ha ragione di ritenersi fortunato di essere allievo di Malipiero, uomo questo che possiamo considerare il solo che non chiuda la porta in faccia ai più scottanti problemi, per tacere dei suoi moltissimi altri meriti e della sua grandezza di musicista. Studi molto e con molto rigore e, per il resto, mi pare che nella sua lettera ci sia un tono di fede tale che non mancherà di portare a qualche risultato artisticamente apprezzabile. In fondo è soltanto questione di fede. E creda che la Sua lettera mi fece piacere sopra tutto per tale ragione. In questo mondo in cui il "ventennio" e la guerra insegnarono soltanto l'arrivismo [...], considero la Sua lettera come un documento raro. Quindi: coraggio. Ella sa che la strada è molto difficile e che gli anni non fanno che render più difficile. I primi passi sono i più faticosi "verso gli altri"; i passi seguenti sono i più difficili "verso se stessi". Mi auguro che di ciò, costi quello che costi, Ella possa rendere conto un giorno.⁷

*

[...] Circa il *Canto sospeso* che ho letto e riletto (ma non ho ancora sentito, purtroppo) Le dico soltanto grazie. Opera "consolante", artisticamente parlando.⁸

(A.I.D.B.)

¹ Lettera di Luigi Dallapiccola a Roberto Casiraghi, 10 giugno 1957, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975, p. 113.

² Luigi Dallapiccola, *Cronache musicali*, "Emporium", dicembre 1935 (ora in *ibid.*, p. 117).

³ Luigi Dallapiccola, *Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)*, stralcio tratto da un appunto del 17 giugno 1939, in *id.*, *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 231-232.

⁴ Lettera di Luigi Dallapiccola a Bruno Maderna, 27 giugno 1948 (inedita, originale presso la Paul Sacher Stiftung; per gentile concessione).

⁵ Luigi Dallapiccola, *Incontri con Edgar Varèse (Pagine di diario)*, stralci da appunti del 29 giugno e del 13 agosto 1951, in *id.*, *Parole e musica*, cit., pp. 350-351.

⁶ Lettera di Luigi Dallapiccola a Sergiu Celibidache, 20 luglio 1961, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, cit.

⁷ Lettera di Luigi Dallapiccola a Luigi Nono, 16 novembre 1947 (inedita, originale presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia; si ringrazia Nuria Schönberg Nono per averne autorizzato la riproduzione).

⁸ Lettera di Luigi Dallapiccola a Luigi Nono, 13 dicembre 1957, citata da L. Aragon, *Strategie seriali in "Requiescant"*, in *Dallapiccola. Lettere e prospettive*, atti del Convegno Internazionale (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), a cura di M. De Santis, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997 (si ringrazia sentitamente Mila De Santis per la collaborazione fornita in vista della redazione del profilo dedicato a Luigi Dallapiccola).

Il periodo storico vissuto dalla mia generazione è stato quanto mai drammatico. [...] Sembra che, la nostra, epoca apocalittica da anno zero. Per chi sia approdato, dopo anni di lavoro, ad alcune certezze, e creda in esse, il panorama non è così desolante. [...] La musica non può perire, come non può perire l'intelletto umano da cui essa trae la sua ragione d'essere, e continua il suo cammino insieme al divenire dell'uomo. Le apparenti fratture, che talvolta ci allarmano, si ricompongono nel fluire irreversibile della sua storia, che è poi anche la nostra, chiaramente rintracciabile appena ci si stacchi dal contingente. [...] L'artista è libero e ha il dovere di difendere la sua libertà. Ovviamente integrato alla società, non ne è succube ma giudice, spesso provocatore, raramente in accordo coi suoi contemporanei. Anche se integrato rifiuta di identificarsi, e non per superbia, ma perché, così facendo, si venderebbe l'anima.¹

*

Regolare la mia educazione (anche se iniziata un po' tardi) al Conservatorio; irregolare per alcune esperienze "fuori" da cui ho tratto frutti molto maggiori. Lo dico senza polemica (anch'io sono stato insegnante di Conservatorio) ma queste iniziative private aprono il giovane a contatti con un mondo che molto spesso è, o almeno era, precluso o ignorato. E vorrei citare un episodio che è diventato ormai comune, quasi folkloristico nella storiografia della musica italiana e che ricorda un po' la storia della spedizione dei Mille. Mi riferisco all'esecuzione a Roma del *Pierrot lunaire* di Schönberg [...]. In quel 1924 la mia educazione era molto primitiva, non avevo ancora cominciato a studiare l'armonia, ero pressoché un dilettante. Questa audizione del *Pierrot lunaire* fu una specie di fulmine che cadde però su un terreno che non lo poteva accogliere; ma fra i ricordi, gli archetipi di eventi che si sono verificati o nell'infanzia o nella prima gioventù, il *Pierrot lunaire* si configura come il primo trauma che però non lasciò in me conseguenze immediate. [...] I miei musicisti di allora, i primi amori di un

giovane che andava un po' tastando tra le varie proposte di linguaggio, erano i musicisti contemporanei già diventati di una attualità un po' più larga, cioè gli impressionisti francesi e i primi Hindemith e Stravinskij. [...] nel 1933 ebbi un "segnale" da un'altra esecuzione di musica di tutt'altro genere da quella alla quale ero abituato: fu la Suite da *Wozzeck* diretta a Roma da Ansermet. Ebbi la prima sensazione che quell'edificio nel quale credevo e su cui mi sembrava di poggiare i piedi, cominciasse a scricchiolare. Il trauma del precedente *Pierrot lunaire* ancora non agiva; ma questo *Wozzeck* mi fece capire che ero privo dei primi elementi per poter esaminare questa musica, e – a livello di impressione, di sentimento irrazionale – dischiuse ai miei occhi qualcosa di molto ambiguo, di molto problematico che ancora non sapevo esprimere e coordinare.²

*

[...] era forte e determinante per alcuni diventare musicisti dodecafonici, tanto che quando ci fu il congresso dodecafonico di Milano 1949, organizzato da Riccardo Malipiero e Dallapiccola, io ci andai come un parente povero, come uno escluso dai lavori, perché loro erano i depositari di una nuova verità e io non la possedevo ancora, quindi ero un povero reietto. Provai la sensazione di essermi smarrito, di trovarmi totalmente ai margini; non sapevo più che cosa fare, che cosa pensare, tanto era forte e addirittura accesa questa aggressione della dodecaфонia. Si trattava di un'aggressione culturale, e allora ho cominciato a cercare di avere coscienza... poi piano piano l'ho elaborato per conto mio. L'ho usato, ne ho forse abusato qualche volta, però non mi sono mai consegnato mani e piedi alla tecnica seriale.³

*

Quindi c'è stata Darmstadt, dove nei primi tempi fui invitato da Steinecke, da Maderna e da Nono a tenere delle lezioni, ma non accettai perché, l'ho già detto tante volte, rifiutai di fare Da-

niele nella fossa dei leoni. Era bene che i leoni si sbranassero tra di loro.⁴

*

L'importanza di Darmstadt è stata grande, anche nel senso che è stato un vero laboratorio di tutto il linguaggio musicale attuale, almeno quello che è diventato, se non linguaggio comune a tutti i musicisti, un punto di riferimento. È stato un movimento necessario e non a caso è nato dopo la guerra. [...] ha avuto un principio e ha avuto una fine, ha avuto una sua parabola, chiusa, mi pare, nell'arco di una quindicina d'anni. [...] quello fu un momento necessario per la gioventù di allora, che non poteva assumere così passivamente i procedimenti della musica precedente e aveva il diritto di rimettere tutto in discussione. Poi sappiamo cosa è successo: sono andati talmente avanti, prima con la serializzazione integrale, poi l'alea, di segno opposto, che a un certo momento hanno dovuto ricredersi e fare i conti con la realtà.⁵

*

Ho osservato con particolare attenzione due musicisti italiani: Maderna e Berio. Mi fece molta impressione la seconda *Serenata* di Maderna, che ascoltai non ricordo dove. C'è stato un momento del mio percorso in cui mi sono interrogato sui modi e sulle possibilità di fare anch'io delle mutazioni... ossia mutare il mio modo di adoperare la musica e di maneggiare il materiale musicale, di comporlo, di stenderlo.⁶

*

L'ecclettismo va considerato, a mio parere, una componente del linguaggio musicale attuale. Il linguaggio musicale attuale noi sappiamo che non è precisabile e non ha una collocazione univoca: in questo linguaggio musicale rientrano un'infinità di direzioni, compresa per esempio la direzione del collage, il quale collage può avere delle accezioni in un senso eclettico e può avere anche delle accezioni in un senso stilistico. Pensiamo per esempio ai collage di Clementi: si tratta di una poetica puramente stilistica, nel senso che in Clementi non confluiscono mai, o raramente, degli apporti che sono estranei a quella che è la sua poetica personale, il suo modo di comporre personale, mentre in altri musicisti sappiamo quanto l'ecclettismo sia una parte di cui è fondamentale e ineliminabile. Pensiamo a Berio e a Henze, per esempio. [...] Probabilmente l'unico sperimentatore vero, i cui esiti potrebbero poi anche essere discutibili, è Stockhausen. Appunto per questa possibilità di fagocitare un'infinità di esperienze e poi riesprimerle con una indubbia personalità.⁷

*

La musica oggi gode di una salute malferma, ossia non sta male, ma non sta neanche tanto bene, nel senso che essa stessa non sa qual è la sua situazione. Non potrei dire altro.⁸

(A.I.D.B.)

¹ Lettera a Guido M. Gatti, in *L'opera di Goffredo Petrassi*, Torino, Einaudi, 1964 ("Quaderni della Rassegna Musicale"), pp. 7-9.

² *Il seminario di composizione di Goffredo Petrassi* (1976), "Chigiana", XXXIII/13, 1979, pp. 307-329.

³ *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in *Petrassi*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 3-53.

⁴ *Idem.*

⁵ Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980.

⁶ *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, cit.

⁷ L. Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, cit.

⁸ *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, cit.

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Un professore mi ha introdotto alla tecnica dodecafonica. Per questo mi sono ammalato. Ho consultato centoventi dottori, ma non hanno potuto aiutarmi. Alla fine ho cominciato a suonare lo stesso tasto sul pianoforte per ore. Ciò mi ha guarito.¹

*

La mia musica non è né questa né quella, non è dodecafonica, non è puntillista, non è minimalista... Cos'è allora? Non si sa. Le note, le note non sono che dei rivestimenti, degli abiti. Ma ciò che c'è dentro è generalmente più interessante, no? [...] Bisogna arrivare al cuore del suono: solo allora si è musicisti, altrimenti si è solo artigiani. Un artigiano della musica è degno di rispetto, ma non è né un vero musicista né un vero artista. [...] mi costrinsero a studiare la musica. Mi dicevano: «Ma insomma, bisogna che tu pubblichi delle partiture, tu hai talento» ecc. Però dopo essere stato a Vienna a studiare la dodecafonica con Walther Klein, un allievo di Schönberg, mi sono ovviamente ammalato. Era normale: chi pervaso da una forza fuori dal comune, passa ore al pianoforte senza avere coscienza di ciò che produce, dovendo pensare a un contrappunto o alla risoluzione di una settima si blocca inevitabilmente. Sono stato ammalato quattro mesi: pensavo troppo. Da allora ho smesso di pensare; tutta la mia musica e la mia poesia sono nate senza pensare.²

*

Onestamente non debbo niente a nessuno, ve l'ho detto, sono solamente un intermediario. Bisogna vedere le cose in tutt'altro modo per capire e sentire la mia musica. Non sono un erudito, non possiedo nozioni maturate in seguito a studi o interessi. Mi è molto difficile parlare di questo. Dipende più dagli altri che da me: le cose arrivano sempre al momento giusto, al momento in cui devono essere capite o no.³

*

[...] quando si entra in un suono ne si è avvolti, si diventa parte del suono, poco a poco si è inghiottiti da esso e non si ha bisogno di un altro suono. Oggi la musica è diventata un piacere intellettuale – combinare un suono con un altro ecc. – inutile. Tutto è là dentro, l'intero universo riempie lo spazio, tutti i suoni possibili sono contenuti in esso. La concezione odierna della musica è futile – rapporti fra i suoni, lavoro contrappuntistico: così la musica diventa un gioco...⁴

*

György Ligeti è un uomo molto onesto. Una volta che l'ho incontrato mi ha detto: «La sua musica mi ha influenzato molto». Gli ho risposto: «Lo so, ma lei la fa meglio». È molto onesto dire a qualcuno che la sua musica vi ha influenzato; ho apprezzato molto queste parole. [...] Ho incontrato molte volte Pierre Boulez quando mi trovavo a Parigi, ma non ho mai avuto scambi intellettuali con lui. Era un ragazzo molto simpatico, che mi abbracciava ogni volta che ci si vedeva, ma non ha mai fatto eseguire la mia musica quando dirigeva il *Domaine Musical* – avrebbe potuto, ma non ha mai voluto, perché non ammette altra musica che la sua e quella dei suoi seguaci. Non gliene voglio, questo fatto mi lascia del tutto indifferente: che si esegua o no la mia musica m'importa poco. [...] Se nessuno vuol suonare la mia musica non la suonano, continui a non suonarla – mi è indifferente. Qui in Italia la RAI non fa niente, non ha mai registrato nulla di mio. Sono andato in Francia. Gli italiani hanno uno spirito del tutto diverso dal mio: sono in genere materialisti, la trascendenza non gli interessa – mentre io non vivo che per quella. Non sono un compositore, perché essere compositore vuol dire unire una cosa a un'altra: io non faccio questo.⁵

*

In Italia non mi stimano per niente. Prima di tutto per delle ragioni politiche: quando bisognava essere fascisti, io non ero fascista! E ciò mi ha

bloccato per una ventina di anni. C'era Ricordi che avrebbe voluto pubblicarmi, ma alcuni dei miei cari colleghi hanno detto «No». Ora bisogna essere comunista... Ci sono anche delle ragioni sociali: oggi va di moda essere proletari. Ma io non sono un proletario. Io sono un aristocratico! Anche se la penso in maniera estremamente democratica. E non posso cambiare la mia pelle. Poiché ho avuto, ugualmente, quello che molti dei miei colleghi non avrebbero mai potuto avere, poiché ho incontrato persone di gran classe, tutto ciò li ha innervositi un po'... e ha giocato contro di me. Poiché la mia musica è differente; si sente che essa è differente. Anche

quelli che la eseguono lo sentono; e questo li trasforma. Anche le musiche più interessanti (Berio, Nono, Donatoni) non ce l'hanno, e lo si sente. È inanalizzabile. Così, questo mi mette un po' in disparte. Infine, io non sono nelle correnti, non voglio partecipare a niente... a niente. Non ho bisogno di dare lezioni, io sono il «grande amatore che non ha bisogno di niente». Alcuni critici hanno anche detto: «Monsieur Scelsi può fare questa musica, poiché lui non ha bisogno di andare all'ufficio, la mattina alle 8!». Alle 8, io, dormo.⁶

(A.I.D.B.)

¹ Exergo di Giacinto Scelsi in *Auf der Suche nach der verlorenen Musik*, "MusikTexte", 81-82, 1999, p. 56 (trad. dal ted. di R. Lichtneckert).

² Franck Mallet, *Il suono lontano. Conversazione con Giacinto Scelsi* (1987), in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, a cura di P. A. Castanet e N. Cisternino, La Spezia, Lunaeditore, 1993, pp. 19-28.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Giacinto Scelsi, *Interview avec Sharon Kanach*, "France-Culture", giugno 1986 (cit. in *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, "Dissonanz/Dissonance", 43, 1995, pp. 4-10; trad. dal franc. di A. I. De Benedictis).

Mentre nella pittura i pittori possono per esempio guardare dietro fino a ventimila anni fa, trentamila anni fa, all'epoca della pittura nelle caverne, noi purtroppo conosciamo la nostra musica abbastanza bene solo fino a Monteverdi, e questi quattro secoli di musica, dalla *nuova pratica* di Monteverdi a oggi, mi sembrano tutto sommato essere molto omogenei, molto vicini l'uno all'altro, molto più vicini di quanto non si pensi. Per cui per me tutta la musica che va da Monteverdi fino a oggi è praticamente soltanto "musica contemporanea". Naturalmente con differenti piccole varietà di linguaggio che sono differenti linguaggi di cultura. [...] Vorrei far rivivere possibilmente nella loro qualità spirituale più che nella loro qualità filologica le musiche dei nostri antichi, proprio per dimostrare che così antichi non lo sono, e che sono semmai antichi come una verità: e cioè che fare il nuovo non è altro che fare il vecchio (solo che loro fanno meglio).¹

*

Non vi possono essere breccie né fratture in una civiltà: è un'impossibilità ontologica. Le culture non sono delle astrazioni, né delle cose: sono dei fatti umani. Le rivoluzioni sono esse stesse radicate nella continuità e se infrangono il corso delle cose, al tempo stesso confermano questa continuità. La rottura che la musica atonale sembra aver provocato, e che la musica seriale sembra prolungare ed approfondire, non è che un'apparenza di rottura. Noi stessi, compositori, abbiamo creduto di fare un salto, di aprire con la musica seriale un'era radicalmente nuova. Legittima illusione! Poiché sono rari i musicisti che non hanno provato, in un particolare momento della loro vita creativa, il bisogno di rinnegare totalmente il passato, per riconoscersi e darsi una conferma ai loro stessi occhi.²

*

Non è mai esistito un anno zero della musica, come non può esistere un anno zero della cultura. È come se uno, arrivato a trent'anni di età, dicese:

«La mia vita comincia da ora». Ha un bel dire! Ma i trent'anni precedenti ci sono ancora, li ha vissuti, con tutti i loro avvenimenti e i loro errori. [...] Però questa impressione dell'"anno zero", collocabile intorno al 1950, non è nata a vuoto: effettivamente c'è stato un cambiamento più radicale di quelli che si possono constatare ogni venticinque o cinquant'anni, quando l'illusione dell'"anno zero" è in fondo, specialmente nei più giovani, una necessità di riordinare le idee prima di proseguire in avanti.³

*

Come compositore sono contrario a scrivere in maniera eccessivamente complessa: la musica non deve essere troppo a buon mercato, ma nemmeno troppo cara, deve rimanere un fatto sociale. [...] In ogni mio concerto, cerco di mettere almeno un pezzo di musica moderna, ma [...] bisogna essere molto severi, quasi crudeli: non tutta la musica di oggi è bella, nemmeno se l'ha scritta un mio amico; non tutti quelli che scrivono musica – anche se li conosco personalmente – sono da considerarsi "compositori". Ci sono troppi compositori, oggi; in ogni paese si leggono liste di due-trecento nomi: [...] è impossibile. [...] Ci sono migliaia di compositori oggi in America; forse sto esagerando, ma c'è davvero moltissima gente che scrive musica; lo stesso in Francia, ma di veri compositori c'è soltanto Boulez e forse Gilbert Amy e basta. In Germania è lo stesso: i brani veramente validi sono una rarità.⁴

*

[...] il fanatismo di Nono e dei suoi esegeti sembra riportare ai tempi della lotta fra Riforma e Controriforma. Sono "caricati"... e pensi invece che Gigi è, nella sua più intima sostanza, proprio un romantico [...]. Insomma, insisto nel dire che i musicisti dovrebbero fare a meno di parlare: Stockhausen evitare i discorsi sull'estetica e Gigi quelli di sociologia, che è una cosa molto complessa, e fare il musicista: perché non creda a quelli che dicono che la sua fantasia si è esaurita.

[...] come vuole che io sia stato il suo maestro! Sono stato il suo amico. Nono è sempre stato radicale nelle sue scelte: si era accorto di aver studiato male la musica e ricominciò tutto daccapo, proprio dai bassi con gli accordi di terza e quinta. Ma si applicò con una tale violenza (lo conobbi proprio allora, nel 1946) che in pochi anni fece con me tutto il contrappunto, ed è in possesso di una tecnica favolosa. Una tecnica che lui adopa come vuole e quando vuole.⁵

*

Un innamoramento solo non l'ho avuto; tanti sì. Per me, comunque, i "pezzi grossi" sono stati Debussy, Stravinskij e Schönberg; non Webern né Berg, che pure sono stati musicisti enormi. Ma negli ultimi anni ho cominciato a prendere una grande cotta per Mahler; e questo, poi, è un fatto ancora più grosso dell'innamoramento per Debussy o per Schönberg: è una scelta di civiltà, e mi verrebbe fatto di prenderlo come una bandiera e di saltare il fosso. Per dire che cosa? Proprio il contrario di Stockhausen: cioè che la musica è solo romantica! [...]

Esistono compositori dai quali ci possiamo aspettare molte cose: Boulez e Stockhausen... ma c'è qui da noi, ad esempio, Donatoni, che è veramente notevole. E poi c'è Bussotti, diversissimo da Donatoni, ma da cui ci possiamo aspettare molto: è un grosso talento, ha un'intelligenza favolosa, e quindi è sempre in continuo movimen-

to. E poi ci sono Berio e Nono [...]. Cage è un uomo straordinario, che ha tanti aspetti, di cui quelli meno evidenti e "scandalosi", per così dire, sono anche quelli più sottili. Del resto con Cage fanno come con Adorno: gli "adorniani" fanno dire le cose più incredibili al loro maestro...⁶

*

Prima di partire da Milano, domenica scorsa, ho risentito le nostre musiche elettroniche e *Gesang der Jünglinge* di Stocki – Sono piuttosto belle – Indicano in maniera lampante noi tre – Differenze ed identità – Ma soprattutto indicano una coscienza e sincera posizione verso la vita e l'essere nella vita. Mi pare che la musica non possa davvero essere altro che questo. C'è inoltre [...] una terribile serietà che viene dall'aver noi coraggio di spogliarci dalle *humanae* condizioni. Che poi è come dire dalle contingenze visto che noi crediamo sia bello e necessario esistere in quanto fenomeno di conoscenza e, se ci è possibile, questa conoscenza vivere ed amare. È finita l'epoca della vita per la vita. Questo lasciamolo ai vari Scherchen grandi e piccoli. Ed è proprio questo che abbiamo il dovere di raggiungere sempre più, sempre meglio. Questo dobbiamo comunicare agli altri. Così li aiuteremo a non essere semplici strutture biologiche. Anche se ciò sembra orgoglioso, bisogna almeno tentarlo per poter morire in bellezza.⁷

(A.I.D.B.)

¹ *Un'ora con Bruno Maderna. Incontri a cura di Gastone Favero* (1969), video, produzione RAI, trascrizione di A. I. De Benedictis.

² Bruno Maderna, *La rivoluzione nella continuità* (1965); la traduzione dall'originale in francese qui proposta è lievemente diversa dalla formulazione edita in *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 68-70.

³ Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Bruno Maderna*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", VI/6, 1972, pp. 545-552.

⁴ *Una conversazione con Bruno Maderna*, con George Stone

e Alan Stout (Chicago, 23 gennaio 1970), in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 89-101.

⁵ L. Pinzauti, *A colloquio con Bruno Maderna*, cit.

⁶ *Idem*.

⁷ Da una lettera di Bruno Maderna a Luciano Berio (4 luglio 1956), pubbl. in *Nuova Musica alla Radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Roma, CIDIM-RAI, 2000, pp. 277-279.

Luigi Nono (1924-1990)

Bruno [Maderna] aveva un'intelligenza, un'ansia di conoscere e di analizzare e sperimentare straordinarie. Con lui, quando ho cominciato a studiare la musica dopo otto anni di conservatorio abbastanza "inutili" e quanto meno insufficienti, mi sono impegnato moltissimo. Si trattava di uno studio comparato: le varie Messe dei fiamminghi, i differenti modi di trattare il *tenor* rispetto alle altre voci nei vari autori dell'epoca, lo sviluppo delle "variazioni" da Beethoven a Schönberg, l'uso del testo e della voce umana nei vari autori, i cori di Dallapiccola in rapporto alle parti solistiche, le altezze e i timbri in Schönberg. Insomma, il metodo era quello di approfondire sì un argomento ma non esaurendolo in se stesso [...]. Con Bruno ho compiuto una specie di formazione di base metodologica che mi ha aiutato ad allargare sempre di più i miei campi di studio. È con questo sistema di analisi che ho affrontato tra il 1945 e il 1948 le prime partiture di Schönberg e Webern, quelle che allora si potevano conoscere. [...] È stato Bruno Maderna a suggerirmi di andare a Darmstadt. [...] era un centro dove un gruppo di musicisti contribuiva a far vivere vari tipi di interessi di giovani nel modo più aperto possibile. Cioè, tutti quei giovani compositori che non trovavano canali di informazione e di esecuzione avevano la possibilità di incontrarsi, conoscersi, scambiarsi le idee. Si trattava di incontri aperti alle necessità di studio analitico, aperti alle nuove proposte sia di metodo critico che di metodologia pratica-compositiva. Non era, dunque, solo un centro di esecuzione ma di informazione, di ripresa del passato confrontato con quanti avevano partecipato direttamente al mondo di Schönberg o di Webern o di Stravinskij o di Hindemith.¹

*

La prima volta che andai a Darmstadt, assolutamente "bambino", fu nel 1950 e qui c'era un corso di composizione tenuto proprio da Edgar Varèse. Io non avevo la minima idea di chi fosse questo musicista. In quei giorni Hermann Scherchen diresse una mia composizione, le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold*

Schönberg e dopo l'esecuzione fu proprio Varèse a venirmi a cercare con in mano la mia partitura. Io capii subito che doveva trattarsi di una persona importante. In quei giorni abbiamo avuto vari momenti di conversazione. Ma solo dopo molti anni ho capito l'importanza di quanto mi aveva detto allora Varèse sia sul piano della lettura delle partiture che della conoscenza della musica moderna e contemporanea. [...] il segno che questo musicista ha lasciato su tutti noi è indelebile e solo più tardi, con la conoscenza progressiva delle sue opere, ci siamo resi conto della importanza di quel segno.²

*

Cage lo ricordo all'albergo dove si stava noi, seduto a un tavolo, la mattina alle nove: andava lì con le sue monete dell'*I King*, con la matita, e nel giro di tanti giorni faceva le stesse cose. Cioè l'estrapolazione di procedimenti, anziché cogliere il pensiero, cogliere le motivazioni: l'accademismo vero è questo – che sia Cage, che sia Schönberg, che sia Bach, che sia Bartók; ricavare certe formule tecniche, questo è accademia, il voler impossessarsi di trucchi. E Cage ha sgominato tutto, mentre c'era una necessità di studio, di riflessione, di superamento.³

*

John Cage è uno spirito creativo molto originale! Differentissimo... ma ho rispetto per lui perché John Cage ha anche aperto agli altri. A Darmstadt ho fatto una lezione su dei problemi europei che è stata usata dai compositori, tra cui Stockhausen, come se avessi fatto un attacco a John Cage. Invece l'attacco mio era agli europei che copiavano John Cage in modo accademico.⁴

*

Stravinskij non mi interessa per niente in quanto per me rappresenta il momento più restaurativo della musica contemporanea; anche quando lui ha fatto le sue musiche secondo me più storiche,

cioè il *Sacre du printemps* o le *Noces*, lui ha ripreso il folklore ma ha fatto veramente una riproposta del folklore esattamente come Beethoven la faceva, o come la poteva fare Mozart, o come la faceva Schumann. Mentre Bartók è stato quello che invece ha studiato veramente il folklore per ricavarne una lingua, non per metterlo in cornice, da una parte. Schönberg, dall'altra parte, è molto importante per lo sviluppo storico che, al di là del suo momento soggettivistico, è un'evoluzione che ormai fa parte veramente della storia della musica. Ma come momento storico: fermarsi oggi a Schönberg vuol dire fermarsi ancora al 1920 o al 1925, fermarsi all'Espressionismo, fermarsi cioè a un'epoca che non è la nostra.⁵

*

Abbiamo un panorama in Italia che mi sembra estremamente ampio, da Berio, da Clementi, da me (Maderna purtroppo è morto) a Castiglioni, a Donatoni, fino a Sciarrino, Bussotti, Manzoni, fino ai giovanissimi che adesso stanno venendo fuori, da Laganà, Tutino, fino a Fabio Vacchi. C'è un panorama estremamente ricco in Italia, anche estremamente inquietante.⁶

*

In Italia, come in ogni paese, c'è una serie di compositori giovani e giovanissimi, che va dalla fine dei venti ai cinquant'anni, che sono molto diversi tra di loro. Sylvano Bussotti, poco oltre la cinquantina, ha come compositore e come uomo qualcosa dell'universalità rinascimentale. Dipinge, si fa da sé le scenografie e si occupa della regia, anche come compositore ha una grafia molto personale. Bussotti viene dalla Toscana, ma è al contempo molto legato alla cultura francese. Molto diverso è Salvatore Sciarrino, circa quarant'anni, siciliano. In lui si percepisce la varietà di questo retroterra culturale siciliano mescolato con elementi greci, spagnoli e arabi. Compone sempre con suoni armonici, con suoni delle regioni timbriche più alte. [...] Compone una *musica*

immaginale, una musica al limite tra l'essere prodotta fisicamente e l'essere immaginata. Ancora completamente diverso è Claudio Ambrosini, 38 anni, di Venezia. È interessante come nelle sue composizioni abbia sviluppato una qualità del suono tipica di Venezia. Ha di nuovo a che fare con questa eco, con le campane, con l'acqua [...].⁷

*

Giacomo Manzoni [...] è forse un po' un esempio di intelligenza più acuta, più avanzata. E poi anche degli altri musicisti, Aldo Clementi stesso, altri che sono estremamente interessanti, come Franco Evangelisti [...]. Xenakis anzitutto è molto intelligente, e poi dal punto di vista umano è da rispettare notevolmente, sia per il passato che lui ha avuto in Grecia nella lotta di liberazione con Markos, sia per la condanna a morte che lui ha ancora, sia per una posizione musicale che è sempre stata originale, sua, cioè staccata, con nessuna influenza.⁸

*

Aldo Clementi è uno dei rarissimi musicisti che io amo veramente e profondamente; non solo lo ammiro, non solo ho interesse, ma c'è veramente un rapporto, un sentimento di grande amore, per il musicista, per l'uomo, per il pensiero, per la problematicità e per tutto quello che Aldo Clementi sta portando avanti [...].⁹

*

E anche Gilberto Cappelli, un giovane compositore, praticamente "isolato" che vive in Romagna e che a chi gli chiede cosa sia la sua musica risponde: «Non lo so». E che se si insiste: «Come l'hai fatta?», risponde: «Non lo so». Penso che anche questa, di Cappelli, sia una risposta giusta perché non è più il caso, non è più possibile rispondere a certe domande, oggi.¹⁰

(A.I.D.B.)

¹ Intervista di Renato Garavaglia (1979), in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, vol. II, Ricordi-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

² *Idem*.

³ Intervista di Carlo Peddis (1981), *ibid.*, vol. II.

⁴ Colloquio con Toru Takemitsu (1987), *ibid.*, vol. II.

⁵ Michele L. Straniero, *Colloquio con Luigi Nono su musica e impegno politico* (1969), *ibid.*, vol. II.

⁶ Intervista di Carlo Peddis (1981), *cit.*

⁷ Klaus Kropfinger, *... nessun inizio - nessuna fine... Estratti da colloqui con Luigi Nono* (1988), *ibid.*, vol. II.

⁸ M. L. Straniero, *Colloquio con Luigi Nono su musica e impegno politico* (1969), *cit.*

⁹ *Estratti da un incontro tra Luigi Nono e Aldo Clementi, diretto da Massimo Cacciari* (1982), *ibid.*, vol. II.

¹⁰ *Altre possibilità di ascolto* (1985), *ibid.*, vol. I.

Aldo Clementi (1925)

1. L'ambiente pianistico catanese (molto buono) mi permetteva di conoscere le poche musiche contemporanee in circolazione. A tredici anni (1938) inizio lo studio regolare del pianoforte (dapprincipio suonavo ad orecchio con un certo "virtuosismo"!...)

Gianni Buccheri (1973), studi a Napoli, puccinianno, quasi nano, scarpe coi tacchi e capelli alla Toscanini. Armonia, bassi a palate. Dopo la sua morte ('42), Pennacchio, direttore della banda locale: ancora armonia. '43-'45: composizione dei miei primi pezzi. Primi shock: Debussy, Castelnuovo Tedesco, Strawinsky (conobbi Strawinsky attraverso numerosi dischi trovati in un negozio di roba usata: dopo qualche anno seppi da Sangiorgi che i dischi erano... suoi! La sua casa bombardata, scoperchiata, ladri, etc...)

Con Alfredo Sangiorgi: Schönberg, Berg, Webern. 1944: bocciato in solfeggio (armonia complementare). '45 secondo esame: un viaggio di undici ore Catania-Palermo, in treno merci a vapore, pavimento cosparso di paglia: arrivato tutto nero per il fumo del carbone, febbre, influenza, terribile!...

'46: VIII e X (Diploma) di pianoforte a Roma.

'47: Siena con Scarpini. '45-'52: Sangiorgi. Catania poi Bolzano + Roma-Petrassi.

'52-'54: (diploma). '55-'62: Darmstadt. '56-'62: Milano (Maderna, RAI, Berio).

Le aspettative? Diventare compositore. Studio, da solo: Fenaroli, P. Mattei, Scaglia (le forme), Bernardi. Autodidatta fino al '41.

'41-'45: studi disordinati. '45-'46: prime composizioni accettabili (influenze varie: Strawinsky, Schönberg, Reger, Hindemith, Debussy). Pianoforte, composizione. Lettere subito dopo il liceo classico. Troppe cose: dovetti eliminare prima le lettere (mi restavano poche materie, ma le più difficili!), poi (ma non trascurandolo) il pianoforte.

2. Debussy, Castelnuovo Tedesco, Strawinsky, Schönberg, Hindemith: ogni autore era una nuova cotta. Una forma di assurdo dongiovannismo. Questa confusione era dovuta alla politica culturale del fascismo. In più all'essere la Sicilia

un'isola. Un avvenimento trovare nei negozi di musica un pezzo di musica contemporanea...

Un libro prezioso di Herbert Fleischer, *La musica contemporanea*, mi aveva messo esaurientemente al corrente di quanto succedeva ed era successo nel mondo. L'autore lo conobbi poi a Darmstadt. Lì andava quasi tutti gli anni.

Per quanto mi riguarda parlo del periodo '41-'45. La conoscenza di musiche stimolanti era faticosa e, sì, complessa...

A Catania il tramite era, come dicevo, il pianoforte: nei salotti musicali si poteva ascoltare di Debussy: *La cathédrale engloutie*, diversi altri Preludi, *Pour le piano*. La *Sonatina* di Ravel e, con l'arrivo di Benedetti-Michelangeli, *Gaspard de la Nuit*. Comunque le poche musiche contemporanee le conobbi attraverso l'ambiente pianistico catanese. La mia fortuna fu di conoscere la signora Giovanna Ferro che era stata (da pianista già matura) allieva di Alfredo Casella al suo corso di perfezionamento a Roma.

Questo terreno (autodidatta, conoscenze sporadiche e superficiali, apprendimenti in parte manchevoli) fu la preparazione non inutile della del tutto casuale conoscenza del mio vero salvatore: Alfredo Sangiorgi. Tutte le ferite furono sanate come d'incanto: l'armonizzazione delle melodie col basso giusto, lo sviluppo di un inizio di motivo, della relativa frase, le profonde analisi per trovare il vero meccanismo interno di una composizione musicale e, finalmente il contrappunto: saper muovere le parti... (avevo dovuto lottare per finalmente leggere e scrivere nelle quattro chiavi!)

Tutte le lacune erano aggravate da un pesante fardello di complessi di inferiorità. Non avevo capito fino allora che le parti (in molti autori importanti) avevano un'indipendenza e un'autonomia non più in funzione della verticalità: questa tirannia era sparita: polidiatonismo, politonalità, atonalità, dodecafonìa finalmente... un mare di possibilità prima inimmaginabili... (Strawinsky, Hindemith, Bartók, la Scuola di Vienna...) Come conciliare le riempite lacune scolastiche con la scoperta di mondi nuovi? Tutto ciò può far ridere i musicisti di oggi che non hanno vissuto gli anni quaranta, *alba dei fonda-*

mentali anni '50; sempre aggiungendo a questo la Sicilia, Catania, il fascismo, la guerra... I miei modelli?: Petrassi, Dallapiccola; Strawinsky; Schönberg, Berg, Webern, Hindemith, Bartók. Passavo, come dicevo, da una cotta all'altra... Più un lavoro di imitazione del cui artigianato solo in seguito capii l'utilità. Non schiavitù, ma necessario apprendimento stilistico. Prima il lavoro di bottega e solo *dopo* la ricerca di propri problemi stilistici.

3. Al mio modo di usare il contrappunto sono arrivato dopo un po' di tempo, non subito. Fino all'inizio del '61 avevo smaltito le restanti influenze: diplomatomani nel '54 con Petrassi, la vicinanza di Maderna, lo Studio di Milano, Darmstadt... Ma la pittura soprattutto. Secondo me le arti visive erano più avanti: Fautrier, Pollock, Tobey, Vedova... Qualcosa di simile nella musica? Non mi pareva, assolutamente no! Influenzato dalle caratteristiche del *suono bianco*, dai *clusters* dopo aver scritto *Informel 1*, in *Informel 2* e specialmente in *Informel 3* ideai il sistema di un fitto contrappunto attorno a un cluster il cui cangiante intervallismo nascondeva proprio coi suoi stessi intervalli qualsiasi superstita traccia motivica. Era un'ulteriore variante della lotta contro qualsiasi forma di tematismo. Con l'astrattismo post-weberniano, solo apparentemente il tematismo era sconfitto. I suoi relitti (una volta si chiamavano incisi!) camuffati e deformati melodicamente non accennavano a sparire... Gli accenti? Nient'altro che nei *tempi forti*. Non necessariamente il *tempo forte* fa parte solo di una mazurca, di un valzer o di un minuetto!... Adesso è chiaro perché il contrappunto è per me l'unica strada possibile. Certo questa problematica vive

meglio con molti esecutori musicali. Ma un qualche genio politico collaborando dal di fuori alla chiusura di molte orchestre e cori, in qualche modo non è stato d'accordo (sì, per lui la musica non va oltre Sanremo!...)

4. Le ultime decisive influenze su di me sono state negli anni '50 e '60: Nono, Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, Cage. Ogni anno c'erano due o tre grandi novità e relativi shock. Dopo vedo solo dell'epigonismo anche se a *considerevoli livelli*. Colgo l'occasione, in questo n. 4, per scusarmi di due cose: l'autobiografismo e l'egocentrismo, facilmente accusabile di presunzione. Ma esiste un compositore non egocentrico?!

5. La seconda metà del '900 si regge tutta sugli scopritori (i nomi di cui sopra) ai quali tutti dobbiamo qualcosa. Per essere più precisi non dimentichiamo un importante *trait d'union* tra la Scuola di Vienna e dopo: Messiaen e, tra gli altri meriti, la sua frantumazione del tempo. In Italia una figura geniale da ricordare: Niccolò Castiglioni, un personaggio singolare che non ha mai plagiato niente: inventava e basta! Devo ancora ricordare Wolfgang Rihm, Dufourt, Murail, Grisey, Sciarrino, ecc., ecc...? Ma adesso ...

Penso sempre che ci sono dei terreni poco battuti con molto ancora da esplorare. Proprio le cose apparentemente superate hanno fertili angolazioni. Bisognerebbe smetterla una buona volta con le inutili dialettiche; contrasti, effettismi, residui sonatistici, episodismo, musica narrativa e unidirezionale...

Approdare a una sorta di Nirvana policentrico con la rivalutazione di innumerevoli valori scomparsi... Lo spero!...

Le grandi personalità e i grandi intelletti (musicali e no) tendono ad apparire tutti assieme, secondo cadenze piuttosto imponderabili che sono evidentemente l'espressione di un incontro fra molti e complessi fattori [...]. Considerate per un momento, ad esempio, che intorno al 1810 sono nati Schumann, Verdi, Chopin, Wagner, Mendelssohn e Liszt, mentre intorno al 1860 sono nati Mahler, Debussy, Puccini, R. Strauss e intorno al 1883 sono nati Berg, Bartók, Webern e Stravinskij. E così via. [...] Semplificando, si potrebbe dire che Berg e Webern – col patrocinio di Schönberg – si sono assunti, in maniera diversa, il lavoro di decantazione e di sublimazione dell'eredità classico-romantica tedesca. Di Bartók si potrebbe dire che si è assunto il compito di cercare e di sviluppare un rapporto organico di continuità tra "ethos" popolare e forme di sviluppo beethoveniane. Di Stravinskij si potrebbe dire che ha lavorato alla sperimentazione e alla assimilazione di nuovi percorsi nei musei della storia e dell'esperienza musicale. Tutti assieme hanno lavorato alla trasformazione del volto della musica. [...] La mancanza di complementarietà e di costruttiva conflittualità fra i membri della cosiddetta "generazione dell'80" italiana era semplicemente dovuta al fatto che essi non avevano proprio nulla da costruire assieme, neanche negli angoli più remoti della loro coscienza. Casella a parte, essi non erano certamente mossi da ideali, da presagi né da oscure consapevolezze. Erano semmai legati da una sola ragione negativa: quella cioè di disincagliarsi dalle secche della tradizione melodrammatica ottocentesca. [...] Casella, dicevo, era un caso a parte, anomalo e solitario. Come figura globale di musicista ha costruito qualcosa da solo, malgrado gli altri "ottantisti" e, senza veri interlocutori, ha contribuito, anche praticamente, ad aprire l'Italia al pensiero musicale europeo, su una strada che era già stata iniziata con strumenti elementari e tradizionali da Puccini, con strumenti intellettualistici da Busoni e fu poi proseguita nella maniera più completa e responsabile da Dallapiccola e Maderna.¹

*

[...] La Scuola di Vienna? È stata una delle esperienze più ricche e complesse della nostra cultura, non solo musicale. Certo, per molti giovani musicisti di allora e per alcuni presunti educatori di oggi è diventata una esperienza chiusa in se stessa e ossessiva. Credo molto alla dialettica della complementarietà. Per esempio l'opposizione ideologica adorniana fra Stravinskij e Schönberg mi ha sempre lasciato indifferente. Pensa cosa sarebbe un Novecento con Stravinskij ma senza Schönberg o con Schönberg senza Stravinskij.²

*

[...] i musicisti che mi hanno dato molto, di persona, sono Paribeni e Ghedini – durante i miei anni di Conservatorio – e, successivamente, Maderna e Pousseur. Ghedini era un grande musicista, scomodo e solitario. Penso che la storia della musica italiana avrà presto bisogno di lui e lo si potrà quindi collocare in una prospettiva giusta e, per certi aspetti, nuova. [...] Bruno l'ho incontrato per la prima volta a Milano nel 1953 e siamo diventati istantaneamente amici. Era l'anno del mio primo pellegrinaggio a Darmstadt quando ho incontrato anche Boulez, Stockhausen e Pousseur. [...] Stockhausen era il perno teorico dei Ferienkurse, Pousseur ne era l'ingranaggio speculativo, Boulez lo spirito analitico e Maderna era il buon padre. A parte la congerie di persone, di musicisti avventurieri, di venditori di tappeti, di anticaglie, di grafismi, di gesti politici e di toccasana musicali che facevano talvolta assomigliare i Ferienkurse di Darmstadt a un Bauhaus trapiantato in un "mercato delle pulci", quegli anni furono, a dir poco, fondamentali.³

*

[...] a Darmstadt la musica faceva conoscenza – anche per opera di Bruno – della famosa "separazione dei parametri" del suono. I musicisti, dal canto loro, facevano conoscenza di una sorta di separazione dei "parametri" del loro stesso comportamento. A una musica necessariamente ba-

sata su quantificazioni più o meno simboliche, e non comunicanti fra loro, faceva riscontro la tendenza a separare, a isolare gli ingredienti reali e primari del comportamento musicale fatto, appunto, di corpo, di emozioni, di intelletto, di intuito e di rigore. (C'era infatti – e c'è ancora, forse per chi vuole affettare la realtà con la lama del post-adornismo – la musica del corpo e dei piaceri, c'era la musica delle emozioni e dell'intuito, e quella dell'intelletto e del rigore).⁴

*

Ma fra Ghedini da una parte e Maderna e Pousseur dall'altra, c'è stato un altro incontro che è stato di fondamentale importanza non solo per me ma per tutta la musica italiana: Luigi Dallapiccola. In quegli anni Dallapiccola era un punto di riferimento non solo musicale ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio del termine. È forse lui, più di ogni altro, che ha consapevolmente e ostinatamente saldato i rapporti con la cultura musicale europea.⁵

*

Cara Mimma, / ieri pomeriggio, al telefono, mi dicevi di Armando Gentilucci [...]. Un'ora dopo, parlando con qualcuno, ho saputo della situazione drammatica in cui si trova ora Luigi Nono, a Parigi. La notizia mi ha trovato talmente impre-

parato che non ho potuto trattenere le lacrime. [...] So solo che mi sono improvvisamente trovato sconvolto nel profondo e adesso sento il bisogno di dirtelo. Non abbiamo mai avuto molte occasioni di vederci, Gigi ed io, né le abbiamo cercate perché non abbiamo mai avuto molto da dirci. Ma, che lo si voglia o no, siamo sempre stati compagni di strada – anche se si è sempre camminato sul ciglio opposto e in direzioni diverse.⁶

*

Ci sono moltissime tendenze, oggi, nella musica dei giovani e non saprei da che parte cominciare a descriverle. E neppure credo di essere la persona più indicata per farlo. Ci vorrebbe forse un grossista di etichette: sono talmente tante le tendenze di oggi, che mi chiedo se non sia meglio chiamarle maniere [...].⁷

*

[Il panorama musicale odierno è] entusiasmante. È intessuto di giovani di grande preparazione che non si nascondono dietro la scrittura o, peggio, la grafia e hanno sviluppato un rapporto profondo e responsabile tra quello che sentono e quello che pensano: in breve fra orecchio e cervello. L'importante è avere una chiave di lettura [...].⁸

(A.I.D.B.)

¹ Luciano Berio, *Radici*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, atti del Convegno (Firenze, 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 9-12.

² *Intervista con Luciano Berio*, di Lorenzo Ferrero, "Giornale della Musica", ottobre 2000, pp. 1, 18-19.

³ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmon-te, Bari, Laterza, 1981.

⁴ *Bruno e la gioia di far musica*, "La Biennale di Venezia", Annuario, 1975, p. 829.

⁵ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, cit.

⁶ Lettera di Luciano Berio a Mimma Guastoni, 13 ottobre 1989 (inedita; originale presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea; riproduzione per gentile autorizzazione dell'autore).

⁷ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, cit.

⁸ Alfredo Gasponi, *Intervista con Luciano Berio*, "Messaggero", 20 luglio 2001.

Posso a cuor leggero dichiararmi in totale disarmonia con una concezione del comporre come attività del pensiero in vario modo assimilabile alla espressione linguistica. [...] ogni assimilazione (non dico terminologia, che considero abominevole e depravante) del comporre allo scrivere parole, del suonare al parlare, della musica insomma al linguaggio e infine del pensiero formale al pensiero discorsivo, tradisce l'equivoco intramontabile che si avvera ogni qualvolta si tenta di spiegare una cosa con un'altra cosa, asserendone così – del tutto gratuitamente – l'inspiegabilità. [...] Per quanto mi riguarda, la musica è immaginazione attiva fattasi sostanza mediante l'atto; il gesto fattuale segue un pensiero del tutto non concettuale e che soltanto con molta approssimazione può essere detto formale: è un pensiero/gesto istantaneo che si forma *nel* tempo, che definisce con la sua istantaneità la forma *del* tempo.¹

*

[...] i travagli intellettuali! Forse i miei erano cominciati nel '62, dopo una lunga ondata d'ansia. Nel 1959 Cage era arrivato a Darmstadt e poi era stato a Milano per sei mesi in casa di Berio. Lì lo avevo incontrato e sentivo di rifiutare in blocco tutta la sua politica, nella quale vedevo un enorme pericolo per la musica, ma poi le cose sono andate diversamente, perché quando rifiuto drasticamente qualcosa o qualcuno finisco di solito con il restarne succube. [...] Cage non era affatto l'espressione del negativo; è stato l'intellettuale europeo a interpretarlo come una manifestazione del negativo perché di questo aveva bisogno. Cage è soltanto un musicista californiano, un mattacchione.²

*

Nel rievocare quella storia credo che dovrei partire dal 1952. Avevo 25 anni e vinsi il mio primo concorso. Petrassi, che era in giuria, mi mandò da Lussemburgo un telegramma con la bella notizia. Davanti al mio *Concertino* per archi, ottoni e timpano solista la commissione aveva pensato

che fossi un allievo di Bartók o magari un ungherese abitante a Roma. Quando finalmente saltò fuori il mio nome, Petrassi disse che mi conosceva benissimo, perché infatti, pur frequentando a Roma il corso tenuto da Pizzetti, andavo regolarmente da lui per mostrargli i miei lavori. [...] Nel '53 incontrai Maderna [...]. Lo incontrai allora, ma ero assolutamente immaturo per ricevere il suo insegnamento. Ricordo che all'epoca lui era intento a scrivere un quartetto e fu osservandolo che nacque in me la prima idea di quel modo di procedere che ancora oggi i miei allievi chiamano le "riletture". [...] Accanto a quella di Bartók agiva su di me anche l'influenza di Petrassi: avevo ascoltato il primo *Concerto per orchestra* ed ero restato affascinato dalla natura ritmica e percussiva di quella musica. [...] Continuai ancora per poco a seguire gli influssi di Petrassi e di Bartók; scrissi una *Sinfonia* per archi e qualche altro pezzo, ma sentivo avvicinarsi una crisi che l'incontro con Maderna avrebbe fatto esplodere.³

*

[...] quel pomeriggio di ottobre del 1953 – una domenica, a Verona, in casa di amici – ebbi la netta sensazione di trovarmi di fronte a un musicista grandissimo. Dirò subito che simili emozioni non hanno nulla di piacevole: fu un turbamento violento, qualcosa che recava in sé una certezza ancora incomprensibile ma d'una realtà schiacciante. Quel turbamento segnò per me l'inizio di una lunga crisi. Più tardi, ebbi modo di conoscere Bruno Maderna compositore (la nuova musica nasceva in quegli anni), direttore d'orchestra, uomo di cultura e persona di rara generosità: ebbi la fortuna di frequentarlo, insomma, e di rendermi conto che la sua conversazione era un continuo insegnamento ch'egli elargiva del tutto inconsapevolmente e senza accademismi di sorta. Posso ben dire che la mia digestione fu lenta e difficile, ma che il debito con Bruno Maderna è comunque assai grande e coinvolge la mia intera vita di musicista, da quel lontano 1953 a oggi.⁴

*

Maderna cominciò a raccontarmi di Mahler, Webern e Schönberg. Di tutte quelle cose io ero digiuno ma fu a partire da quel momento che cominciarono ad aprirsi le prime crepe nelle mie convinzioni. [...] mi resi conto che usavo un linguaggio d'accatto dal quale non ero capace di uscire. In fondo si trattava del linguaggio dei miei padri, anzi dei miei nonni: l'esperienza seriale mi era ignota e [...] quando mi capitava di ascoltare Schönberg chiudevo la radio. Non mi piaceva, mi sentivo intellettualmente estraneo; sapevo che dovevo cambiare ma non sapevo come, annaspavo. [...] nel 1954 [Maderna] mi convinse ad andare a Darmstadt. [...] non ne ero intimamente persuaso, ma avrei imboccato qualunque strada pur di allontanarmi da quello che mi sembrava finito. Era un annaspare continuo: un po' l'influenza di Maderna, un po' quella di Boulez, di Nono, di Stockhausen, di Berio, tutta gente che era più avanti di me. [...] passai mesi ad analizzare le *Variazioni* op. 31 di Schönberg munito di quattro matite di colori diversi. Numeri a non finire, ma fu un'esperienza preziosa attraverso la quale mi resi conto del funzionamento della tecnica dodecafonica.⁵

*

Molti anni fa – in occasione di una tavola rotonda organizzata dalla Biennale di Venezia sul tema *Eredità di Arnold Schönberg* – ebbi a dire

che la riflessione sul suo pensiero compositivo (assai più che l'osservazione delle sue opere) mi portava a considerare, come punto focale del comportamento formante, quello che si potrebbe chiamare l'*automatismo combinatorio*. Mi riferivo, ovviamente, alla sistematicità del metodo dodecafonico. Avevo taciuto, in quell'occasione, che la mia preferenza andava (e va tuttora) alle opere *non* dodecafoniche.⁶

*

Non ho mai pensato che la musica fosse finita; pensavo soltanto che c'erano dei musicisti finiti ma distinguevo nettamente il mio destino da quello degli altri. Ricordo invece che Franco Evangelisti tendeva a dedurre dalla propria la fine della musica. [...] c'era anzi un gusto spiccato in quegli anni per le affermazioni paradossali. Ricordo per esempio Sinopoli che diceva «Io prendo la penna là dove Boulez l'ha lasciata cadere». Poi però è successo che Boulez non l'ha lasciata cadere affatto mentre Sinopoli ha smesso di comporre. [...] In fondo succede sempre così: ogni generazione cerca di negare drasticamente quella che l'ha preceduta. Sapevo che le cose stanno così [...]: nuova semplicità, neoromanticismo e ora nuova complessità sono proposte più o meno suggestive che si susseguono.⁷

(A.I.D.B.)

¹ Franco Donatoni, *Parcellizzazione e sorpasso*, in *La musica come linguaggio universale. Genesis e storia di un'idea*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Latina, 29-31 ottobre 1987), a cura di R. Pozzi, Firenze, Olschki, 1990, pp. 267-271.

² *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1990, pp. 3-74.

³ *Idem*.

⁴ *Il mio debito con Bruno Maderna*, "La Biennale di Venezia", *Annuario*, 1975, p. 834.

⁵ *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit.

⁶ Franco Donatoni, *L'automatismo combinatorio* (1980), in *id.*, *Il sigaro di Armando*, Milano, Spirali, 1982, p. 80.

⁷ *Idem*.

La riflessione amara. Dai classici della modernità parrebbe incauto discostarsi. Se si contano gli anni guardando addietro, vediamo come rara, in fin dei conti, rimanga ogni stagione felice; lentissimo necessiti un paziente lavoro a elaborare minimi segni nuovi; nuove parole. Quel che trionfa con l'indifferente certezza dell'incoscienza, viceversa, è un costante, regolare riflusso di *ritorni*.¹

*

Si è appena svolta a Venezia la consueta Biennale Musica, incentrata questa volta sul confronto, di poco forzato, fra compositori definiti giovani e compositori noti quali maestri [...]. Sembra difficile, per la verità, contare in tutta Europa più di un migliaio di persone realmente interessate all'ascolto e riascolto di nuove, davvero nuove, partiture; lo sappiamo benissimo. Farle approdare al tetro sciabordio veneziano per constatare che le "novità" degne di questo nome erano firmate da un paio di quarantenni mentre opere tutt'ora cariche di senso, a volte di bellezza, si scrivevano venti, trent'anni orsono e assai più, è certo coraggioso. [...] È nell'insegnamento della musica praticato e in atto – non parlo di quello conforme ai programmi del ministero – che rileviamo il sintomo fondamentale della malattia; tanto per esser chiari non vorremmo negare a Schönberg stesso la prima responsabilità in tal senso, il conio dei primi bacilli, così come finiremo per essere grati alla memoria di Stravinskij che l'insegnamento evitò accuratamente d'impartire. [...] Si prendano a caso *dépliants* e programmi disseminati in giro da ferventi iniziative; non si conteranno nomi e battesimi; novità su novità. Ma una brutta circostanza dovrebbe insospettire. Prendiamo Roma, Milano, Firenze, Perugia o Caltanissetta (quasi a caso) e vedremo come, nei rispettivi principati o granducati, province o contee, siano a circolare gruppi di nomi sempre medesimi [...]. Insinuando così l'origine del male in seno alle cosiddette "avanguardie storiche" attraverso il cui insegnamento, inteso nel senso più ampio del modello e non soltanto in senso proprio di lezione impartita, non vorrei, prima di

spiegare un'accettazione tanto radicale del profondo stato di crisi oggi apparente, venire frainteso. [...] Non che scordassi, nelle precedenti enumerazioni, l'etichetta recente di "neoromantica" che plateali sottoprodotti si provano furbescamente ad appiccicare alla musica di un prossimo e ottimistico futuro; ero semplicemente incerto sull'opportunità di spendere parole per una tresca tanto marginale. Certo è che le avanguardie, storiche e poi tardive, se la sono voluta.²

*

[...] fra i musicisti medesimi circolano più autorevoli, spesso dogmatiche, forme d'appellativo delle quali rammentiamo "dodecafoniche", quindi "seriale"; la prima celebre quanto Picasso, fastidiosa e temuta la susseguente non meno d'un disastro naturale. Ma, tragica fra tutte, è d'uso sempre più corrente la dizione "musica contemporanea" per significare in modo molto preciso una imbarazzata eventualità. Non pochi sono gli ingenui, fra i compositori stessi, a dichiararsi autori di detta categoria.³

*

Rivedendo al mattino, prima che in teatro la sera, Boulez dopo una dozzina d'anni, da ricordarmi il tratto dove fa cenno al proprio "isolamento" e l'invito. Una traccia del dato di pensiero e il peso del dato emozionale. La ragione, il valore dov'è, che con intollerante animosità gli si rimprovera; più che ingenuo candore affilato d'intransigenti pretese, vede giusto. Più. Sapendosi fra le più grandi figure musicali del secolo. Tutto solo. (Nascosto). Restando quasi unico nel tempo. Fisionomia del mio musicista preferito. Boulez. [...] L'arcaica invenzione di afferrare il volume, chiudere gli occhi, concentrarsi, aprirlo a caso e, leggendo, trovare una risposta illuminante ai propri dubbi, regge il confronto di rarissimi testi. [...] Volendo applicare lo stesso metodo, arrischiarsi allo stesso modo per *interrogare* partiture musicali, avremo sì e no una vaga risposta con gran difficoltà e ancora più rare risulteranno quelle parti-

ture attuali scritte in maniera da saper suggerire un oracolo. Ad eccezione delle partiture di Boulez. [...] Credo di aver assistito alla "creazione" di *Doubles* seduto fra il mio amico canadese e un danzatore-mimo anglosassone [...]; ciò che sconcertava i miei due compagni era proprio il trattamento icastico ma ripetitivo di quella partitura ed è basandomi sullo sconcerto registrato alla mia sinistra e alla mia destra che mi diedi a credere in Boulez, da quel concerto, come si crede in qualcuno di completamente diverso da tutti [...]: il senso dell'invenzione formale moderna, per me, si rivelava tutto quanto lì (Sciarrino non esisterebbe senza *Doubles*) e non avrei vissuto mai più, dopo quell'attimo, alla maniera di prima.⁴

*

Una relazione profonda, tra il mio lavoro e l'opera di Cage è a tutti nota. E poi amo moltissimo la sua musica. Dico bene la musica. Ricordo perfettamente, sul finire degli anni Cinquanta, quando Heinz-Klaus Metzger di prepotenza guidò un esitante, rabbuiato Adorno verso l'apprezzamento e lo studio delle maggiori opere cageane, come Metzger [...] sprezzasse, apertamente infastidito, le implicazioni mistico-filosofiche del compositore americano, definendolo dilettante in questo campo del pensiero, convinto com'era che Cage fosse un importantissimo compositore, tutto il resto contando ben poco. [...] E dicevo Sciarrino. Con prassi radicalmente opposta il giovine maestro siciliano evoca instancabilmente ciò che *aleggia* (è una parola sua) al di sopra, entro e oltre la musica; mentre il vecchio maestro americano *soffia* via dalla musica quelle che vede come ultime faville dell'immane falò. Si tende l'orecchio in un caso. Ci si tirano tutt'e due le orecchie *nell'altro* (parlo della reazione gestuale immaginabile in un corpo di comune spettatore, o *comune mortale*). Contrari che non s'incontrano, poiché tanto contrari non sono, entrambi i movimenti di quell'ideale hanno la musica come oggetto.⁵

*

[...] sai che ho scritto un saggio su Pierre Boulez, nel tempo parecchio pubblicato, e a un certo momento m'è venuta una specie di senso di colpa nei

⁴ Sylvano Bussotti, *I miei teatri. Diario segreto, diario pubblico, alcuni saggi*, con una lettera di U. Eco e quindici fotografie di L. Morini, Palermo, Novecento, 1982.

⁵ Sylvano Bussotti, *Altre fantasie*, "Musica/Realtà", VII/19, 1986, pp. 173-183.

⁶ *Idem*.

⁷ S. Bussotti, *I miei teatri. Diario segreto, diario pubblico, alcuni saggi*, cit.

confronti di Stockhausen: ma tu guarda ho impiegato tanto tempo a lavorare su Pierre, e anche su Nono ho scritto in diverse occasioni, mai però su Stockhausen. E mi sono spiegato perché non l'ho ancora fatto, sperando prima poi di poterlo fare: su Stockhausen posso solo scrivere un poema "omerico", devo esprimermi in versi. È impossibile che si faccia della musicologia, da colleghi o meno, su quel Cigno, senza esprimersi in versi. Comunque nutro un'ammirazione sconfinata per la sua figura.⁶

*

Ci sono autori [...] che fanno poco chiasso, ma che trovo straordinariamente dotati per il teatro. L'uno per il teatro come luogo di miracoli, di fantasie, ed è Francesco Pennisi, l'altro per il teatro come esplosione di tragedia, Francesco Carluccio. Pennisi, se vuoi molto più gratificato, riconosciuto, e garbatamente anche abile nell'essere presente, di Carluccio, che è sgarbatamente abilissimo nel considerarsi assente.⁷

*

Trovandomi oltre oceano l'anno passato e preso da diversi impegni quest'anno, solo il 2 ottobre scorso, all'ultima di questa serie di esecuzioni, potevo infine dedicarmi all'ascolto del *Prometeo* di Nono e Cacciari nello strumento architettonico di Piano. [...] Ho avuto infine il bene di sentirmi davvero diverso, oh quanto diverso, grazie a quest'opera meravigliosa [...] poiché di quanto avevo letto, oppure mi era stato descritto da spettatori, forse anche da qualche interprete, ritrovai ben poco la sera del 2 ottobre scorso (chiedo scusa se insisto sulla data ma per me fu data importantissima). Mi avvenne di *ascoltare*, vivere quella *tragedia dell'ascolto* [...]. Pensai come soprattutto il compositore avesse di fatto compiuto il gesto di un Prometeo che la società nel suo complesso avrebbe rigettato con forza lontano da sé [...]; mi fu chiara tutta la parabola di quell'ascolto, come vivente illustrazione dell'attuale *tragedia del comporre* espressa con tanta e tale pienezza di Musica da confondere del tutto ogni tattica mondana. Non avrei altro da aggiungere.⁸

(A.I.D.B.)

⁸ *Idem*.

⁹ Michele Girardi, *Opere nuove in Italia tra il 1980 e il 1990. Colloquio con Sylvano Bussotti* (1995), in *L'opera negli anni Ottanta*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, IRTEM, 1998, pp. 132-145.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ S. Bussotti, *Altre fantasie*, cit.

Mi sono diplomato nel 1953 sotto la guida del simpatico Franco Margola, ma prima avevo ricevuto lezioni da Ghedini. Allora il Conservatorio era assai diverso da oggi: l'aria era assai più sana e meno disordinata. [...] Come compositore devo risalire ancora agli anni del Conservatorio per farmi il ritratto: allora ero intimamente legato a Paolo Castaldi, spirito bizzarro ma intelligente e acuto. Ci accomunava una imperterrita fede stravinskiana [...]. Più tardi ci fu un crescente interesse per la dodecafonìa e anche per l'*engagement* politico (alla Nono) del fare musicale. Più tardi il mio stile si interiorizzò [...]. Allora [1957-58] frequentavo molto Luciano Berio (era il tempo del massimo fervore attorno allo Studio di Fonologia). La sua influenza su di me fu notevole: abbandono dell'*engagement* politico, spostamento dell'interesse musicale su posizioni decisamente post-weberniane, come Avanguardia. [...] Così al residuo romanticismo della poetica dell'*engagement* subentrava un più lucido attendere all'obiettività artigianale del linguaggio nelle sue articolazioni tecniche. [...] Dal 1966 al 1970 fui negli Stati Uniti. Insegnai in tre Università di piccole località. Il clima universitario americano mi affascino profondamente [...]. Da allora in poi ho sempre sentito per gli americani una sincera simpatia: parlo qui degli americani degli ambienti artistici e universitari. [...] Nel frattempo il tono arrivistico dell'Avanguardia degli anni Sessanta si era alquanto calmato. Ciò permetteva di lavorare con meno fanatismo e con più ordine.¹

*

[...] la nuova musica tende a valorizzare la materia concretamente oggettiva del fatto musicale come unico oggetto degno d'attenzione critica. Al di là del suono non c'è nulla che sia degno d'attenzione o di interesse. La bottega del suono non ha nessun retrobottega. Tutto è esposto in vetrina. Essa ha solo il davanti, la facciata, l'esterno. [...] Ciò non significa – si badi – rinuncia a un impegno ideologico, o sociale, o civile da parte della musica e della critica musicale. In realtà è proprio la rivalutazione dell'esperienza sonora

come esperienza concreta, un ritrovato benessere settecentesco (nonostante tutto) della percezione acustica, un sentirsi bene in compagnia dei suoni, un riconoscerli a portata di mano in tutta la loro sanità biologica, assaporandoli come cose igienicamente pulite, in un atteggiamento psicologicamente utopistico da Paradiso Terrestre – è tutto ciò che costituisce un fenomeno di maturazione non solo musicale ma anche ideologica all'interno della coscienza musicale contemporanea.²

*

Non meno “priva di gusto” mi sembra l'opinione secondo cui nella musica non dovrebbe esserci posto per il gioco o per il divertimento. Non dico che la musica debba ridursi a divertimento o a gioco, e tanto meno che l'esperienza estetica vada identificata in un mero edonismo sensoriale. Tuttavia non si vede neppure per qual motivo si debba rinunciare a priori alla partecipazione di elementi edonistici: ossia non si vede perché mai la loro coesistenza (a livello puramente empirico, e come tale assai poco importante) nell'ambito di un'opera musicale dovrebbe compromettere fatalmente i valori più profondi e reali di quest'ultima; e non si vede neppure per qual motivo la rinuncia a essi debba esser capace di garantire – per virtù propria – la riuscita di una composizione. Ma, [...] nella prassi e nel costume quotidiano della civiltà musicale non c'è alcun motivo di escludere la liceità morale del *gioco*. E in nome di quale imperativo morale dovremmo escluderlo? O non è forse ancora un'esigenza morale quella che non solo ci autorizza al gioco, ma talvolta persino ce lo consiglia, se non altro per il motivo che, imparando a giocare con il gioco, si impara a non giocare con le cose serie? Proprio negli ultimi anni si è rivelata nell'avanguardia musicale europea la possibilità di imparare a “giocare” musicalmente con vari suggerimenti offerti dall'attività di John Cage. Non parlo ora di Cage (che non è un compositore) ma di quanto altri compositori contemporanei hanno potuto trarre dalla sua lezione. [...] abbiamo imparato un nuovo “gioco” [...]. D'accordo che “un bel gioco

dura poco", ecc.: vorrà dire che quando avrà cesato di durare bisognerà inventarne un altro.³

*

[...] uno dei compositori per il quali ho un debole – quasi nel senso criticabile della parola – è Schubert. Le confesserò che personalmente sento Webern come uno Schubert del Novecento, di natura essenzialmente lirica, come dimostra l'insistere della sua produzione sulla voce. Perciò tante volte mi lascio prendere un po' da questa nostalgia schubert-weberniana. [...] non condivido un certo entusiasmo filostravinskiano: pensi che quando nel 1982 Messinis mi chiese un "omaggio" al compositore russo per il centenario della nascita, gli ho dedicato un salmo, ma su testo ebraico, la lingua di Schönberg, e dunque del suo grande avversario, secondo l'interpretazione che ne diede Adorno.⁴

*

L'anno successivo (1983) era il centenario weberniano. Allora mi tolsi la maschera e cantai una poesiola [...] con uno slancio e un entusiasmo interamente libero; dovevo mettere di fronte a me stesso una cosa: contrariamente alle opinioni espresse da Pierre Boulez e da Henri Pousseur doveva essere chiaro che il Webern vero non aveva niente a che fare con Stravinskij.⁵

*

La mia attuale posizione è quella di un indipendente, in un certo senso mi sento un *outsider* rispetto alle posizioni di altri colleghi, ma cerco sempre di non isolarmi: altro è avere una personalità, altro essere egocentrici, cosa che oltretutto espone sempre al rischio dell'impoverimento.⁶

(A.I.D.B.)

¹ Niccolò Castiglioni, *Autobiografia*, in *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*, a cura di R. Cresti, Milano, Guido Miano Editore, 1991, pp. 9-14.

² Niccolò Castiglioni, *Problemi di metodo critico*, "La Rassegna Musicale", XXIX/3, 1959, pp. 247-256.

³ Niccolò Castiglioni, *Del gusto e della libertà*, "La Rassegna Musicale", XXX/4, 1960, pp. 350-358.

⁴ Fabrizio Dorsi, *Una testimonianza di Niccolò Castiglioni*, "Sonus", VIII/2-3, fasc. 16, 1996, pp. 83-84.

⁵ Niccolò Castiglioni, *Autobiografia*, in *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*, cit.

⁶ Fabrizio Dorsi, *Una testimonianza di Niccolò Castiglioni*, cit.

Giacomo Manzoni (1932)

Provenendo da una famiglia sostanzialmente estranea all'arte – mio padre era tuttavia un buon pittore dilettante, suo fratello Carlo, detto Carletto, fu l'inventore del famoso Signor Veneranda, – l'incontro con la musica fu casuale, ma ben presto fui portato a considerare questa disciplina (vogliamo chiamarla così?) come il mio futuro. I primi punti di riferimento, del tutto casuali e nati da una ricerca confusa e incerta, furono Wagner e Debussy, poi, in una fase più cosciente, Schönberg, Berg e Bartók: mi resi conto ben presto che in loro stava l'impulso fondamentale della musica del nostro tempo. E questi autori furono integrati subito dopo con l'esperienza di Darmstadt, la musica di Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, autori su cui noi musicisti più giovani (penso soprattutto all'ambiente milanese degli anni Cinquanta) studiavamo, ci confrontavamo, dibattevamo, anche con scontri che giunsero a raffreddare qualche amicizia.

Quando intorno al Sessanta il rigore della ricerca darmstadtiana, in cui mi ero sentito coinvolto e che costituì il completamento del mio apprendistato di compositore, si dissolse, avvertii come un senso di liberazione: proprio come quando si conclude un periodo di scuola severa e ci si trova di fronte solo a se stessi e alle proprie responsabilità. Il mare aperto della materia sonora si estendeva ora davanti a me, profondo e oscuro: si trattava di tracciare in esso un percorso di libertà che non rinnegasse le esigenze di forma e di struttura che in quegli anni di apprendistato avevo appreso essere inscindibili da ogni pensiero musicale.

Questo percorso si snoda da ormai quarant'anni attraverso esperienze che non sto a descrivere né

sta a me valutare. Mi sembra più importante segnalare qui un fenomeno davvero preoccupante, che non riguarda in fondo solo la musica ma tutta la vita culturale italiana. E cioè il fatto che sia la generazione italiana di compositori cui appartengo (penso a Castiglioni o Bussotti) sia quella di poco precedente (Donatoni, Clementi, Maderna, Evangelisti, Togni, ma anche i nomi più noti da sempre anche fuori d'Italia, come Berio e Nono) stia per essere cancellata dalla coscienza storica del nostro paese. Dove si impone ormai da anni, presso i responsabili dell'attività musicale e fatte salve ben poche eccezioni, una concezione della musica come intrattenimento, evasione, rinuncia al pensiero, alla riflessione e all'impegno anche di chi ascolta. Mentre in altri paesi europei i grandi nomi della cosiddetta avanguardia storica, da Varèse a Schönberg, Ives, Webern, appartengono alla normale programmazione di opere e concerti, nella produzione delle grandi istituzioni italiane non si trova quasi più traccia nemmeno delle grandi opere di Stravinskij, Prokof'ev, Bartók; per non parlare della produzione più rilevante della seconda metà del secolo scorso.¹ Un comportamento cinico e anticulturale che talvolta mi fa pensare a Göring e a una sua famosa frase che non è (ancora) il caso di ripetere.

Questo non impedisce che tanti compositori, di generazioni diverse, continuino un loro percorso, per quanto poco gradito all'ufficialità. Ma il nostro paese a quanto pare è destinato a diventare il paese dei campanelli, di una musica sempre più "leggera", della svagata spensieratezza consumistica: forse il futuro della musica sta irrimediabilmente altrove.

¹ Faccio un esempio tra moltissimi: *Intolleranza 1950* di Nono, che non è mai stata rappresentata, nemmeno alla prima veneziana del 1961, da complessi italiani, tra l'autunno 2000 e l'autunno 2001 viene eseguita in ben quattro allestimenti di-

versi a Brema, Colonia, Vienna, Berlino, Dresda, Stoccarda. Nel momento in cui scrivo (luglio 2001) in quest'ultima città l'opera di Nono ha raggiunto la 30^a recita.

Francesco Pennisi (1934-2000)

Sono nato con la penna in mano. La mia scrittura è soprattutto scrittura musicale. Mia sorella suonava il pianoforte: bambino le porgevo alcuni scarabocchi e le chiedevo di suonarli. Non sapevo, allora, che si sarebbe fatto anche questo. Lei, orripilata, si rifiutava. Non sapevo, allora, che per i compositori della mia generazione fosse impossibile cantare. La consonanza non è proibita: è irraggiungibile. Almeno, per me. [...] Il mio è un mondo trasversale. Accosto cose, che non prendo mai di petto. È un'opera la mia? Non lo so. Certo, l'ho scritta: ed è dunque una mia opera. Ma quale opera, e quale teatro? è veramente teatro? è, forse, solo un *opus incertum*. Accosto cose diverse, raccolgo pezzi diversi. [...] Io sono un compositore nato sotto il segno drammatico della contraddizione, della corrente alternata dello strutturalismo e dell'alea, non posso perciò rifare ciò ch'è stato fatto: qualsiasi "neo" mi è estraneo. Non ho forme alle quali riferirmi. Devo inventarle, non solo pezzo per pezzo, ma quasi battuta per battuta. Non è un merito e non è una virtù. È una condizione.¹

*

Per quanto mi riguarda, parlerei segnatamente di Webern, dato che Varèse mi si rivelò quando avevo già superato la fase formativa. Per me Webern fu un punto di partenza: l'evoluzione della mia musica, certe cose alla base del mio modo di pensare alla musica fanno riferimento alla lezione weberniana. Mi affascina, di Webern, la capacità di sintetizzare la componente costruttiva e la musicalità in un'espressione lucidissima.²

*

Ad Acireale potevo ascoltare i concerti organizzati da un'attivissima Associazione degli Amici della Musica, il cui presidente era mio padre: tra gli altri venne ad Acireale Luigi Dallapiccola, che, in duo col violinista Sandro Materassi, suonò i suoi *Due Studi* ancora freschi d'inchiostro (si era subito dopo la seconda guerra mondiale), e io fui molto colpito da questa musica,

così diversa da quella che avevo conosciuto fino ad allora. [...] Quando ho deciso di cominciare a studiare musica in maniera un po' più seria, ancora non pensavo di fare il compositore. A Roma mi capitò di conoscere Robert Mann, per vie curiose [...]. Robert Mann era un giovane musicista americano che era venuto in Italia con una borsa di studio, non aveva molti più anni di me ma era già un musicista bell'e fatto: con lui ho cominciato dall'armonia e ho proseguito fino al completamento degli studi di composizione. [...] Per conto mio avevo già incontrato alcune musiche per pianoforte a quattro mani – *Pupazzetti* di Casella, qualche pezzo di Satie – e poi, nelle prime lezioni con Mann, avevo indagato i *Mikrokosmos* di Bartók [...]. Il mio esordio avvenne nel 1962 [...] alla II Settimana Internazionale di Musica Contemporanea di Palermo, dove mi trovai accanto ai maggiori esponenti dell'avanguardia musicale internazionale di quegli anni, Evangelisti, Nono, Stockhausen, Cage: mi servì ad aprire le orecchie. [...] Seguivo tutto quel che accadeva, ero un attento lettore di partiture, sentivo tanta musica, ma mi interessava solo la musica in cui trovavo un appiglio alla cantabilità, anche una cantabilità astratta; invece mi turbava la musica spezzettata delle avanguardie estreme. Però Webern era un compositore che m'interessava molto, perché anche nel suo puntillismo trovavo un respiro musicale. Nel contempo mi ha sempre affascinato molto la musica francese, soprattutto Debussy, che sembrerebbe completamente all'opposto di Webern. [...] L'avanguardia mi incuriosiva, ma sono sempre stato molto cauto, non mi ci sono mai riconosciuto pienamente.³

*

L'aria del tempo era accesa, tra strutturalismo e alea la corrente alternata faceva saltare i campanelli, e gli opposti dovevano comporsi probabilmente nell'immaginazione. Parole, direte, perché bisognava poi riempire con altra logica il pentagramma o lo spazio delegato, e le cose suonavano spesso male, e il lato ludico che

io isolavo nei miei interessi avanguardistici probabilmente appariva soltanto a me e soltanto me divertiva; ma riuscivo così a non prendermi troppo sul serio ed era già molto. D'altronde è forse proprio in virtù di questo sdrammatizzarmi che ho continuato a comporre mentre dalla base della piramide vedevo splendere l'apice alto dove alcuni ricercavano con grandi bagliori.⁴

*

[...] all'idea che ogni cosa s'era fatta e che poco si potesse ormai fare, si univa quella secondo la quale la musica doveva "progredire", per cui l'invenzione doveva quasi esser brevettata: potevano scaturire, e scaturivano, assurde diatribe sulle date, su «l'ho fatto prima io». Io non mi sono mai sentito un compositore-inventore, ho respirato l'aria del tempo (che come tutti i tempi viene dopo il passato e prima del futuro), suben-

do influenze e infatuazioni contingenti o di lungo respiro, forse imitando ed emulando. [...] La mia non è musica di progetto. Ciò non significa che tutto è affidato al caso, naturalmente. Se non lavoro seguendo schemi prefissati, rispondendo cioè ad automatismi (che, certo, dipendono da precedenti scelte), devo necessariamente lavorare con gli occhi molto aperti, vagliando in continuazione il già scritto per confrontarlo con le fantasie del dopo, del non ancora scritto. Si può dire che la forma globale della composizione sarà allora in parte retaggio di una idea di alea coltivata in gioventù, alea che non è naturalmente caso, ma sequela di scelte operative. [...] Ciò che mi ha sempre affascinato molto è il muovere senza muovere. È questa la ragione per la quale amo la musica di Aldo Clementi, per questa sua capacità di fondere spazio e tempo, di operare questa possibile alchimia.⁵

(A.I.D.B.)

¹ *Colloquio con Francesco Pennisi*, di Dino Villatico (Roma, 21 aprile 1991), in *Orestyadi di Gibellina. Musica*, Milano, 1991.

² Francesco Pennisi, *Quando Palermo fu capitale della musica*, "L'Ora", 14 novembre 1983.

³ *Con Francesco Pennisi, per parlare di lui e delle sue musiche eseguite oggi*, intervista di Mario Mariani, programma del

convegno-concerto organizzato a Frosinone (Conservatorio di Musica "L. Refice", 31 maggio 2000), pp. 11-20.

⁴ Francesco Pennisi, *Trans, neo, proto, post...*, "La Musica", 1/1, p. 3.

⁵ *Intervista*, in *Archivio. Musiche del XX secolo*, numero monografico dedicato a Francesco Pennisi, a cura di G. Semina, Palermo, CIMS, 1992, pp. 11-23.

Le mie opere vogliono sedurre, ma non vogliono piacere a tutti. La loro complicazione deve essere una ricchezza intrinseca, non è il caso di complicare l'ascolto con tranelli o trappole. Al contrario di Ferneyhough, io penso che l'opera deve essere donata il più possibile all'ascoltatore. [...] La complicazione non serve a niente, poiché all'ascolto noi semplifichiamo. [...] Tutto si gioca tra la musica e la realtà sonora, e la maggior parte degli stessi musicisti sono convinti che la musica è astratta: ma la musica non si serve di concetti. [...] Io non sono così convinto che la creatività sia una forza positiva, buona: essa è anche una forma di aggressività. Si tratta qualche volta di sorprendere, di stupire, ma mai gratuitamente; lo stupore prodotto deve essere l'emozione dell'intelligenza. Beethoven sembra più aggressivo di Mozart, ma da un punto di vista intellettuale, la musica di Mozart è spesso più aggressiva, poiché egli riusciva a fare con un solo segno quella che Beethoven fa con tutta l'energia dei suoi *fortissimo* e con la costruzione; da un certo punto di vista, è un'economia più crudele. La mia musica cerca comunque di coinvolgere l'ascoltatore, non con tamburi e trombette, come Xenakis, ma mediante l'uso più alto dei segni.¹

*

Non c'è dubbio che le avanguardie di oggi diano segni di stanchezza; in fondo quasi tutti i musicisti oggi in attività nel campo cosiddetto dell'avanguardia tendono a semplificare il loro linguaggio: non riescono più a reggere con intima coerenza le loro complicazioni... Guardi il caso di Stockhausen, oggi: scrive *Stimmung*, che è semplicemente un recupero di musica orientale passando attraverso l'America; ma la sua coerenza non c'è più. Del resto, questa è un po' la sorte dello strutturalismo, basato su un concetto che è forse valido operativamente, ma non sul piano linguistico; perché tiene conto soltanto delle operazioni interne, di quelle cioè che, valutate attentamente, appaiono semplici operazioni preparatorie del comporre. [...]

quando da ragazzino sentivo *Gesang der Junglinge* di Stockhausen non è che lo ascoltassi in modo diverso dalle *Nozze di Figaro*... E come *Le nozze di Figaro* ascolto oggi un pezzo di Franco Donatoni: oltretutto queste *Nozze di Figaro* come le ascoltava Mozart son diventate *Le nozze di Figaro* come le ascoltiamo noi, uomini del Novecento... Se perdiamo i collegamenti fra presente e passato, allora vuol dire che c'è qualcosa che non funziona; e invece abbiamo una certa schizofrenia per cui ascoltiamo Stockhausen in un modo e Mozart in un altro; il che non è pensabile.²

*

L'artista [...] è un uomo sempre disponibile al nuovo, sempre attento all'altro (dalla semplice presenza di un'altra persona può scaturire il nuovo; per questo è così importante il motivo sociale). Tra i compositori di mia conoscenza il solo Nono rispondeva a questa immagine. Altri compositori, con tanto di corte e apparato, non hanno molto da dare. L'attuale condizione della musica contemporanea non è affatto florida. Più che di un totale isolamento essa è al limite del non esistere. Fattore determinante non è che i compositori siano cervellotici, bensì l'indifferenza di compositori, interpreti e pubblico ai valori etici ed estetici. Infatti la musica oggi non fa parte della cultura, ma è un puro fenomeno di consumo. [...] Boulez, ad esempio, che pure è un musicista importante e intelligente, non mi pare tanto innovativo come struttura di pensiero. Mi sorprende anzi che Boulez in persona oggi possa confessarlo senza arrossire: la sua non è che una struttura in bianco e nero, orchestra con i colori più tirati a lucido, più smaltati e "moderni". Impiega, ad esempio, il *live electronics* come una risorsa del tutto estrinseca, colore in più. [...] Ora, i compositori spesso non sanno scegliere, e falliscono non perché tentano una nuova strada, a rischio di rovinarsi o di non avere risultati: più semplicemente, tentano delle strade già tentate dagli altri, per di più sbagliando. È un grave errore tecnico e personale.

L'ignoranza, o una volontà affidata a se stessa, genera solo scorie.³

*

Forse a cagione di un'ineffabile asciuttezza, Stravinskij passa per razionalista; le sue *boutades* hanno copiosamente alimentato quest'equivoco. [...] Alla luce della dissolvente continuità logica, dove le antinomie si placano, il comportamento di Stravinskij appare ambiguo – come si dice: fa le grinze. La sua musica si ritrae, risica il soffermarsi su spigoli precari, in posizioni provocatorie; conciliar le contraddizioni non è affar suo. Il dispetto invece sembra animare le intenzioni, subito placato da un'atavica bonomia. A parer mio Stravinskij è irrazionale. Il suo metro? L'assurdo. [...] Stravinskij fu dalla critica adorniana qualificato impuro; e la sua fonte dichiarata non potabile, peccaminosa la strada che vi conduce – come se il versante viennese e la sua scuola si fossero liberati invece dagli straripanti scoli del wagnerismo. Stravinskij o Vienna, si fa per dire; era naturalmente come discutere se fosse prefe-

ribile essere mancini o adorar le cipolle: una discussione e un'opposizione impossibili. Ma perché ridestare l'eco di queste vecchie logomachie? Tutti, prima o poi, ci siamo abbeverati a Stravinskij, e nessuno è morto.⁴

*

Il passato è, comunque, indistruttibile. Ciclicamente ritornano le cose, fra le quali una è proprio il progetto di abolire il passato.⁵

*

Quando affermo che bisogna rinnovare la tradizione intendo che con essa dobbiamo intrattenere un rapporto vivo. Altrimenti, meglio liberarsene. Vederla sotto nuova luce vuol dire anzitutto conoscerla. Inoltre prendere coscienza del nostro passato, ovvero di ciò che oggi siamo, e attingere nuove energie.⁶

(A.I.D.B.)

¹ *Entretien avec Salvatore Sciarrino*, "Entretiens", 9, 1990, pp. 135-142 (trad. dal franc. di A. I. De Benedictis).

² Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XI/1, 1977, pp. 50-57.

³ *Dell'interrogare*, incontro con Salvatore Sciarrino di Marco Mazzolini, "Sonus", II/3, 1990, pp. 45-56.

⁴ Salvatore Sciarrino, *Le cosmesi di Glauco*, in *Stravinskij og-*

gi, atti del Convegno Internazionale (Teatro alla Scala, 28-30 maggio 1982), a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Unicopli, 1986, pp. 268-273.

⁵ *Idem*.

⁶ *Dell'interrogare*, incontro con Salvatore Sciarrino di Marco Mazzolini, cit.