

## Conversazione con Luigi Nono

*Intervista di Philippe Alberà*

### **Qual era la situazione dei compositori italiani nel 1945, alla fine della guerra e del fascismo?**

Sul piano culturale c'era molta diversità. L'editore Giulio Einaudi, ad esempio, lavorava a Torino con un gruppo in cui c'erano Pavese, Calvino, Vittorini, Mila. Dopo la prima guerra mondiale, Torino è stata una città di grande importanza sul piano politico e culturale: c'era il grande pensiero liberale di Gobetti, Gramsci, Togliatti, Nuovo Ordine. Nell'epoca del fascismo, Giulio Einaudi ha pubblicato tutti i grandi scrittori russi e americani e alcuni saggi di Pavese o Vittorini. Allo stesso tempo, una figura quale quella di Ettore Lo Gatto aveva tradotto i fratelli Sérapions, vari scrittori russi, ecc. Nella pittura c'erano diversi gruppi a Roma, a Milano e a Venezia che hanno lavorato senza tener conto degli ordini di Mussolini. D'altra parte non fu Mussolini stesso ad organizzare la cultura in modo autoritario, ma furono dei fascisti ad utilizzarla nel loro proprio interesse. Alla Fondazione Cini ci sono tutti gli archivi Malipiero e io ho visto la *querelle* provocata nel 1926 per la realizzazione alla Biennale della Suite di *Wozzeck*. Musicisti come Lualdi, Alceo Toni, Usigli — che erano veramente dei fascisti e degli idioti — hanno fatto opposizione. Malipiero e Casella sono riusciti a realizzare nel 1926 la cantata di Berg *Der Wein* con H. Scherchen. C'era, dunque, poca informazione.

Bisogna distinguere tra la Germania nazista e l'Italia fascista. Sono accadute cose orribili in Italia, come i campi di concentramento di Trieste, le distruzioni di paesi, ecc. Ma sul piano culturale l'isolamento non era totale.

### **Lei, che cosa conosceva di Schönberg o Webern nel 1945?**

Le mie prime informazioni sono state un libro sulla musica contemporanea scritto da Herbert Fleischer, un musicologo tedesco,

e, verso il 1945, il libro di Leibowitz. Fu Malipiero a parlarmi per la prima volta di Schönberg e di Webern, verso il 1942-43, poi Dallapiccola e, nel 1945-46, Bruno Maderna. Gli spartiti erano evidentemente più difficili da trovare. Potei averli grazie a Maderna. In realtà ho studiato la musica di Dallapiccola prima di quella di Schönberg e di Webern. Con Maderna non abbiamo studiato prima Schönberg e Webern, come molti hanno fatto, bensì, tanto per fare un esempio, i trattati teorici del Medioevo fino a Zarlino; abbiamo fatto degli studi comparativi: per esempio, i mottetti isoritmici di Machault e Dunstable, la variazione in Beethoven e in Schönberg, la scrittura vocale di Landini, Monteverdi, Bellini e Webern; l'opera di quest'ultimo attraverso Isaac, Haydn, Schubert, Wolf, ecc. L'intelligenza di Bruno non era nello studiare una formula, ma il pensiero, il confronto tra epoche diverse, culture differenti: mostrava in che modo i differenti elementi compositivi sono stati trattati in epoche diverse.

### **La visione era, dunque, prima di tutto storica, contrariamente a coloro che all'epoca consideravano Webern una sorta di punto zero?**

Sì, trovo che questa sia la grande particolarità del pensiero musicale di Bruno e mio; è anche il senso dell'insegnamento di Scherchen. Questo non ha niente a che fare con una sorta di anno zero, come si è spesso detto a Darmstadt. C'erano, d'altra parte, grandi differenze tra il pensiero di Boulez, di Stockhausen o di Pousseur. Bisognerebbe esprimersi con molta più cautela a proposito di Darmstadt, perché lì c'erano diverse personalità, diverse tendenze, diverse culture e non una situazione unificata come la critica o il mercato tedesco hanno lasciato intendere.

### **In questo periodo, Scherchen**

### **ha avuto un'importanza molto grande per Lei e per Maderna?**

Per Bruno e per me Scherchen ha svolto un ruolo fondamentale e penso anche per la storia della cultura. Lui c'era sempre, lì dove si incrociavano le culture, le invenzioni, le problematiche nuove. C'era contro di lui una reazione molto forte, perché ha sempre cercato di trasformare le cose, di non accettare ciò che già esisteva. Per esempio, i problemi di ascolto posti dalla radio, fino agli studi nel campo dell'elettronica che ha fatto a Gravesano. Tutta la sua attività prima della guerra è stata di estrema importanza, così come i concerti che ha fatto, per esempio, a Leningrado alla fine degli anni Venti e negli anni Trenta (in cui ha suonato Berg, Mahler, ecc.). Ha compreso le diverse tendenze contemporanee — Schönberg, Bartók, Varèse, Dallapiccola, Boulez, Xénakis, me stesso, ecc. — è passato attraverso tutto questo, l'ha trasformato, ha aperto nuove possibilità a ciascuno di noi, ha segnato un'epoca, non soltanto per la musica contemporanea, ma anche nel campo dell'interpretazione: la scelta dei tempi in Beethoven, la maniera di cantare (mi ricordo di esecuzioni di Bach in cui le voci erano utilizzate con massima dolcezza, una dolcezza quasi irreali, mentre oggi si canta a piena voce, come se si trattasse di bel canto), l'articolazione delle dinamiche (la sua esecuzione alla Scala del *Macbeth* di Verdi fu memorabile, poiché egli seguiva veramente lo spartito, con le sue differenze tra i pianissimo, tra i tipi di emissione vocale). Scherchen ha ricoperto un ruolo importante per la sua conoscenza di Schönberg, la grande ammirazione che egli portava e anche per la sua adesione alla rivoluzione bolscevica. Qui si può parlare di un conflitto, di una tensione, di una grande violenza, in un senso non autoritario ma dinamico. Tra questi due poli c'è il problema di un linguaggio nuovo, la lotta contro un intellettualismo eccessivo (ci sono delle lettere a Bruno e a me a riguardo), contro un linguaggio che porrebbe difficoltà troppo grandi all'esecutore. Dopo la creazione delle *Varianti*, Scherchen mi aveva scritto che non avrebbe

più diretto la mia musica se insisteva nella pretesa di scrivere per un'orchestra di 50 musicisti come se si trattasse di 50 solisti. C'era, dunque, un conflitto tra la necessità di innovare, di non preoccuparsi del successo, di rischiare (è stato respinto dalle grandi case discografiche e, dopo la guerra, aveva contro di sé tutto il mondo musicale tedesco, come del resto Klemperer, Kleiber, ecc.), e la volontà di avere ugualmente un grande pubblico, di convincere.

Bruno e io siamo entrati nel Partito Comunista nel 1952. Eravamo in pieno periodo di realismo socialista. In Italia c'erano delle critiche de *l'Unità* contro la dodecafonìa, considerata ufficialmente "borghese", "imperialista", ecc., tutte quelle stupidaggini dell'epoca! Abbiamo risposto che i nostri studi venivano dopo quelli di Schönberg, dopo Varèse. Allora il segretario del partito a Venezia ci ha detto: "Sono affari vostri, non vogliamo intervenire in questa problematica. Dateci la prova di ciò che sapete fare attraverso il vostro lavoro." All'epoca, il pensiero di Gramsci sull'autonomia nei confronti dei modelli aveva una grande importanza. Discutevamo molto su ciò e discutevamo anche sulla cultura della rivoluzione russa massacrata da Stalin e Jdanov (Tatlin, Maïakovski, Vertov, Eisenstein, Meyerhold, Lisinski, ecc.).

### **Qual era la Sua reazione in rapporto alle critiche di Scherchen contro l'intellettualità eccessiva delle Sue opere?**

Scherchen reagiva molto violentemente sulla questione dell'intellettualismo. Bruno e io discutevamo anche di questo; ho delle lettere in cui Bruno mi dice: "Siamo degli snob, pensiamo troppo intellettualmente; forse dovremmo correre più rischi, essere più aperti, senza rigidità e senza schemi, più istintivi." Io contestavo sempre l'accusa di intellettualismo perché abbiamo molti esempi nella storia in cui una persona sola, isolata, ha trasformato un'epoca (penso a Galileo, o a Gramsci, isolato nella prigione e nel partito, che, nondimeno, ha creato i fondamenti di un pensiero originale, o all'ultimo periodo di Beethoven, a

Schönberg, ecc.). C'è una vera necessità di essere soli, non come eremiti, ma per poter pensare, meditare, criticare, criticare sé stessi, capire, filtrare tutto e tentare di trovare altre cose.

L'accusa di intellettualismo mi sembra assolutamente banale, è legata a una sociologia volgarmente marxista; i compositori sono anche dei tecnici, e lavorano spesso con l'intelletto e la razionalità...

### **Non pensa a posteriori che le opere di Darmstadt fossero troppo schematiche, troppo meccanicistiche, che non tenessero sufficientemente conto dei problemi della percezione? Come vede le opere di quest'epoca?**

Eravamo coscienti di questo schematicismo. Abbiamo discusso molto all'epoca (in particolare con Steinecke) sulla necessità di rompere questo accademismo. C'erano molti giovani compositori che applicavano formule a partire da Webern. In un certo modo, Webern è stato falsato a Darmstadt. Ma è lo stesso problema ad ogni epoca: anche ai tempi di Beethoven c'era un accademismo e oggi c'è l'accademismo dei piccoli Donatoni. Quando ho voluto fare un numero del *Darmstädter Beiträge* su Cage, nel 1958-59, era per denunciare questo accademismo dei "seguaci" di Cage che non avevano studiato le sue fonti, il suo rapporto con la cultura del Pacifico, con Tobey, Rothko, o con gli innovatori dell'epoca, con la cultura orientale, ecc.

Il grande errore di Darmstadt fu quello di presentare Cage come *la* soluzione e questo era dovuto, tra le altre cose, al grande schematicismo di Metzger, che ha messo in opposizione il "supercostruttivismo" della musica seriale e la "libertà" di Cage. Allora eravamo senza informazioni sulla storia sperimentale della musica americana, (Ives, Cowell, Ruggles e tutti gli altri), o sull'influenza dei musicisti europei esiliati in America. Per me fu l'inizio della castrazione di Darmstadt: non si presentavano più problematiche vive, come all'inizio, con tutti i confronti che questo comportava (eravamo amici grazie alle differenze che

c'erano tra di noi). Darmstadt si è allora istituzionalizzata.

### **C'era un grande attrito tra di voi?**

Un grande attrito e un grande amore. Per esempio, sull'analisi, la concezione, l'interpretazione che Bruno ed io avevamo di Webern, e la concezione statistica, archivistica, descrittiva che ne aveva Stockhausen. Noi ci siamo anche ribellati all'articolo di Boulez "Schönberg è morto". Avevamo sentito di una relazione tra Schönberg e l'epoca franco-fiamminga, tra Schönberg e la tradizione romantica, e non soltanto la visione ristretta dello Schönberg seriale che Leibowitz presentava a partire da una semplice numerologia. Cercavamo di stabilire le differenze tra Schönberg, Berg e Webern: all'epoca, Berg era quasi proibito! Un'altra cosa importante fu la venuta di Varèse nel 1950 come professore di composizione. Scherchen aveva diretto *Ionisation*. Ma questa presenza di Varèse a Darmstadt è stata in seguito dimenticata a causa dell'esplosione del serialismo. Per Bruno e per me fu tuttavia uno shock importante, duraturo.

### **Si potrebbe dire che la differenza tra Varèse e la problematica seriale dell'epoca solleva la questione dell'articolazione tra la scrittura e il sonoro, tra l'organizzazione del linguaggio e il problema della percezione?**

Era un problema per ciascuno di noi. Una cosa era pensare il suono, un'altra organizzarlo, un'altra ancora comporre e un'altra ancora risolvere i problemi dell'ascolto. Se si ascoltano oggi le registrazioni dell'epoca, è quasi impossibile riconoscere ciò che c'è nello spartito. Bisogna dire che c'erano una violenza, una resistenza terribile dei musicisti d'orchestra contro la musica nuova. In certi nastri, si sente Scherchen proferire insulti durante l'esecuzione ed è la stessa cosa con Bruno! Darmstadt era veramente una lotta. Mi ricordo delle esecuzioni del *Superstite di Varsavia* con Scherchen in cui i musicisti dell'orchestra dicevano: "Siamo psicologicamente offesi da questa musica, non possiamo suo-

narla". Questa reazione non era prerogativa delle orchestre tedesche, la si ritrovava in Italia e in Francia.

Abbiamo ascoltato la nostra musica in un modo un po' particolare, poiché per un periodo le nostre preoccupazioni erano essenzialmente limitate alle questioni di organizzazione del materiale musicale.

### **Nella Sua evoluzione questo problema della percezione è stato determinante?**

Certo, in particolare attraverso le mie esperienze nel campo elettroacustico. Per me è stato importante poter ascoltare in tempo reale; le scelte potevano essere fatte *ascoltando*, e questo fu un cambiamento radicale. Ligeti e Stockhausen dicevano che certe notazioni del *Canto sospeso* erano impossibili (per esempio, dei soprani molto piano e dei bassi forte). Con l'elettroacustica, con due altoparlanti distanziati l'uno dall'altro, questo è assolutamente realizzabile. C'è un pensiero musicale, una pratica che, forse, senza saperlo, mi ha portato a lavorare negli studi di musica elettronica. È la complessità acustica che mi ha spinto verso l'elettroacustica, ma soltanto negli anni Sessanta. Scherchen mi aveva condotto a Parigi nel 1953-54 nello studio di P. Schaeffer, ma io non avevo alcun interesse in quell'epoca. Più tardi, Bruno mi ha quasi forzato a studiare e a sperimentare questo campo. Ho capito che ciò che avevo voluto fare prima non era possibile che attraverso quel mezzo.

### **Ogni volta che si parla di Maderna, ho l'impressione che non abbia smesso di creare dei legami tra le cose e tra le persone.**

Sì, ho visto recentemente un documentario su Bruno alla televisione e ho ascoltato con molta emozione la testimonianza di Pierre Boulez che diceva che Maderna era stato non soltanto un grande musicista, un grande compositore e un grande direttore d'orchestra, che aveva una competenza incontestabile, ma che era stato soprattutto molto più aperto di lui. In un'epoca in cui tutti avevano un pensiero abbastanza schematico, Bruno era il solo a

dare una possibilità a tutti. C'è stata contro di lui molta ostilità nel mondo musicale italiano perché era comunista, e per via della sua vita privata — si diceva amasse troppo il vino e le donne, (come tutti noi a quel tempo) — per farla breve, era il trionfo della falsa morale religiosa! Ha lavorato come un'ape che va da un fiore all'altro, ma non prendeva il polline per sé, lo depositava per ciascuno di noi: ha creato dei ponti tra diverse "isole". Era sempre presente quando c'erano dei problemi, dei rischi da correre; è stato di una generosità estrema. Ho delle sue lettere in cui mi dice: per poter vivere devo scrivere delle musiche di merda per dei film di merda. Gli sono capitate molte cose che l'hanno colpito fisicamente: Bruno non è morto di cancro, come si dice, ma a causa della durezza della vita. Mi scriveva che era così stanco da non poter più sopportare il mondo in cui era obbligato a vivere. Questo gli è costato molta energia, molto tempo: ha sacrificato il tempo che poteva dedicare a sé stesso. Ci sono nei suoi spartiti molte intuizioni incredibili sul piano musicale, ma gli è mancato il tempo per precisare il suo pensiero musicale. C'era in lui un'enorme capacità di sperimentare in continuazione, di cercare nuove possibilità, di essere aperto. La sua opera, il suo agire, come uomo e come musicista, sono della massima importanza ed egli non ha oggi il riconoscimento che meriterebbe.

### **Dopo le opere degli anni Cinquanta, nelle quali Lei si era preoccupato dell'elaborazione di uno stile personale, i suoi lavori hanno toccato più direttamente la questione dell'impegno politico, in particolare attraverso le diverse forme del teatro musicale, della rappresentazione. È il clima dell'epoca che l'ha influenzato?**

Sì, ma non soltanto. Il mio grande modello negli anni Cinquanta era Majakovskij; volevo legare i pensieri nascenti con un linguaggio che potesse rinnovare i sentimenti, l'espressione di sé. Era l'epoca della nostra opposizione al realismo socialista. Nel primo *Epitaffio di Garcia Lorca* il materiale è

basato sul ritmo di *Bandiera Rossa*: qui non c'è serializzazione come in *Incontri*. In *Polyphonia Monodia Ritmica*, è un canto brasiliano dedicato alla dea del mare... Ho lavorato con questi elementi e non soltanto con delle serie. Il momento politico era già spinto. Il conflitto di cui parlavo a proposito di Scherchen tra l'innovazione, la sperimentazione e la necessità di partecipare è qualcosa che sento molto forte ed era sempre motivo di discussione con Bruno. Poi, cosa che ha avuto un ruolo importante, c'è stato il taglio netto con il mondo musicale, l'isolamento al quale sono stato costretto, soprattutto nel contesto tedesco.

### **A partire da quando esattamente? Circa verso il 1959.**

### **L'elemento decisivo fu l'articolo contro Cage?**

Sì, e dopo, lo studio, la sperimentazione nello studio di Milano, la rottura con Schott, con Strobel, con la Südwestfunk, per motivi sia politici, sia musicali ed estetici. Questa rottura fu estremamente violenta dalle due parti. I paesi europei chiusero la porta alla mia musica all'inizio degli anni Sessanta.

### **Questa chiusura aveva delle ragioni strettamente politiche o anche legate alla Sua estetica musicale?**

Tutte e due le cose. Perché, ancora oggi, quello che faccio è scomodo e disturba all'istituzione, il conformismo dell'ambiente. È accaduto lo stesso fenomeno con Bruno o con Scherchen, che erano anch'essi individui "scomodi".

### **In quale misura ci sono state pressioni nei Suoi confronti?**

Mi ricordo di telefonate, di lettere dell'editore Schott che mi diceva: se lei continua con la musica elettronica non abbiamo più nessun interesse a pubblicarla. In quest'epoca Schott lavorava essenzialmente per Henze, Egk o Orff. Persino Hartmann, che fu sempre estremamente generoso con noi — era l'unico musicista tedesco che non avesse mai avuto un'esecuzione delle sue opere durante il nazismo — persino lui aveva

avuto delle difficoltà a causa della politica di Schott. Non erano soltanto Schott o compositori come Henze e Orff ad essere in causa, ma tutta l'istituzione. Mi ricordo che dopo *Intolleranza* ho avuto una telefonata dal direttore di Schott che mi rimproverava di aver messo alla fine dell'opera un testo di Brecht! La reazione a *Intolleranza* fu molto violenta, sia in Italia che in Germania, dove la stampa provocò uno scandalo, cosicché l'opera non ebbe che tre esecuzioni, mentre sarebbe dovuta essere replicata per tutta la stagione. È in questo contesto di isolamento che ho partecipato molto più attivamente a delle manifestazioni organizzate in Italia con le organizzazioni sindacali, con la Regione Emilia, con delle amministrazioni di sinistra; in Italia, dove potevamo fare altre esperienze, Abbado, Pollini, Manzoni e io. Fu per me un modo di sopravvivere.

**Lei, tuttavia, non ha creato delle strutture istituzionali corrispondenti alle Sue scelte, contrariamente a musicisti come Boulez o Stockhausen...**

Credo che sia impossibile. Nell'epoca in cui abbiamo lavorato con i sindacati, soprattutto con quello dei metallurgici, ho sempre continuato la ricerca, la trasformazione di me stesso. Ho partecipato a tutte queste lotte, a tutte queste azioni politiche con, credo, grande rigore linguistico. All'inizio degli anni Sessanta, *Auschwitz*, l'inizio per me della musica elettronica e l'incontro con Piscator, Peter Weiss, in poche parole, un rapporto nuovo con un'altra Germania, con la tradizione antica continuata dagli esiliati della Germania; poi la conoscenza con Brecht e Paul Dessau — fu Scherchen a presentarmi a lui in occasione della creazione de *Lucullus* che dirigeva. Ho conosciuto Brecht nel momento della realizzazione del *Cerchio di gesso del Caucaso* a Berlino: mi sentivo minuscolo dinanzi a questa personalità considerevole della cultura tedesca, di una cultura che non definirei soltanto comunista, ma una cultura dell'autonomia e dell'originalità. C'è un percorso, un percorso pericoloso che Bruno ha fatto, che Scherchen ha fatto e

che io spero di continuare.

**È una concezione della cultura che mi fa pensare all'umanesimo d'inizio secolo. Lei, del resto, fa molti riferimenti a numerosi campi della cultura, della storia come se attingesse la Sua ispirazione al di fuori della musica stessa.**

È vero, ma non posso spiegare questo. Con Bruno eravamo amici di tutti i tipi di artisti, come i pittori Vedova o Buri, il poeta Ungaretti, l'architetto Scarpa, che aveva pagato personalmente nel 1952 una mostra di Paul Klee che la Biennale di Venezia aveva rifiutato. Fu ancora Scherchen a presentarci uomini come Horkheimer o Adorno...

Quello che mi sembra essenziale è la possibilità di discussione. È la grande lezione del pensiero ebraico o arabo, *l'ascolto dell'altro*. È anche l'insegnamento di Scherchen quando diceva "si deve ascoltare, ascoltare, ascoltare". Non scrivere, ma ascoltare. Trovo sia una condizione fondamentale per la vita. Si devono ascoltare gli altri, le differenze, la diversità. Non cercare l'unanimità, il successo, l'approvazione, ma cercare di intendere la diversità. C'è così la possibilità di una nuova esplosione.

Per me, l'idea di Dallapiccola di utilizzare dei testi di eretici fu molto importante. La ribellione, gli eretici... Non è un caso se il mio ultimo pezzo è scritto su un testo di Giordano Bruno!

**Si potrebbe dire che tutto questo ha poco a che fare con la musica stessa, con la tecnica di composizione... dov'è la relazione tra l'invenzione e questa materia d'ispirazione?**

Tre esempi. Si veda come Gaudi ha costruito la piccola chiesa che si trova a trenta chilometri da Barcellona con tre elementi: pietre grandi, pietre più piccole, ceramiche colorate e piombo. Ecco come Musil ha costruito *L'uomo senza qualità*: non attraverso processi narrativi alla Tolstoj, ma mescolando diversi tempi, diverse linee, diverse isole tra le quali una barchetta viene a stabilire delle relazioni. Si veda come Tintoretto sfugge alla prospettiva del

Rinascimento ricorrendo allo spirito di Venezia, alle sue diverse culture e si veda come rompe il centro a vantaggio di una concezione policentrica, con segni, rotture, colori: compone diversi momenti nello spazio, diversi spazi, diverse profondità. Non è un caso se, poi, dei pittori come Jackson Pollock, o più tardi Vedova, sono venuti a studiare Tintoretto. È come ascoltare oggi la grande scuola veneziana, quella di San Marco, dei Gabrieli, di Willaert: si ascoltano spazi diversi, tempi diversi, segnali diversi e come si ascolta attualmente la trasformazione del segnale acustico attraverso non il momento della sintesi, ma quello dell'analisi, fino alla diffusione nello spazio. Lo spazio diventa, così, un elemento compositivo. Non si sa quando c'è un inizio, quando c'è una fine... non lo si capisce che dopo. In ogni modo, non credo all'ascolto immediato, alla visione o alla lettura immediate. Credo alla necessità di penetrare lentamente all'interno dei fenomeni. Si pensa talvolta di aver capito tutto, ma non si sono colti che gli elementi più esteriori. Si può criticare la semplicità o il naturalismo di Raffaello senza vedere la concezione geometrica che c'è all'interno. È la necessità della conoscenza, della gnosi: giungere all'illuminazione, alla penetrazione.

**Nella sua opera, l'ascolto mira alla trasformazione all'interno dei fenomeni piuttosto che al concetto della forma?**

Non posso rispondere a questo, perché ogni volta che lavoriamo con Haller e Strauss dobbiamo modificare la programmazione e il *Prometeo*, da una sera all'altra, da una sala all'altra, cambia continuamente. Non c'è quasi niente di ripetitivo nel *live electronics* come io la concepisco; si cercano sempre nuove cose, si ascolta in un altro modo, si cerca sempre di precisare, di trasformare.

**Il giorno in cui lei non ci sarà più che cosa succederà?**

Altri musicisti faranno altre musiche! Si cerca comunque di fissare graficamente le cose, ma ho detto più volte che non ci tengo al concetto della scrittura! È come la

musica di Gabrieli: egli scrive “a sonar e cantar”. La dinamica, il tempo, la ripartizione tra le voci e gli strumenti non sono fissi. La pratica che ne faceva la realizzazione è scomparsa.

**Ma questi sono dei parametri secondari nella composizione dell'epoca, e questo differisce dal Suo cammino peculiare. In realtà, Lei non attribuisce alcuna importanza alla perennità delle Sue opere.**

Esattamente.

**Per esempio, un'opera come *A Floresta* oggi è impossibile da suonare, non ne esiste alcun spartito...**

Mi hanno chiesto più volte di rifarla, ma ho detto di no, perché bisognerebbe scegliere di nuovo delle voci, lavorarci su per un mese minimo, scoprire nuove possibilità... preferisco scrivere un'altra opera. Evidentemente questo genere di atteggiamento non corrisponde bene ai bisogni del mercato! Resta tuttavia un disco e questo basta, anche se dà soltanto il dieci per cento della realtà.

**Per Lei, fare, comunicare, vivere l'esperienza della creazione è più importante che arrivare ad una forma fissa...**

Assolutamente! Il grande amore, fisico e intellettuale, esiste nel momento del lavoro, dello studio, negli errori che si fanno e dove si scoprono cose fantastiche. In seguito, l'interesse è legato alle possibilità di cambiare ancora qualche cosa. E poi, bisogna abbandonare tutto questo, forse in un modo un po' brutale, per altre stelle polari.

**C'è un legame tra questo atteggiamento fondamentale e la scrittura frammentaria delle Sue opere, l'ossessione del frammento: il rifiuto di organizzare un discorso, un discorso logico...**

La logica del discorso per me è qualcosa di terrificante. Il gusto della formulazione, della formula provoca in me una reazione quasi fisica. Di qui il mio interesse attuale per Edmond Jabès: le sue parole hanno sempre significati multi-

pli, non sono mai univoche, il significato non è determinato una volta per tutte. Musil parla anche di questo: nell'ambito di quelle possibili, si sceglie spesso una soluzione, una via, ma si abbandonano di colpo altre possibilità, forse più feconde.

**È questa scelta, però, che determina un'identità...**

Forse... Si parla molto del concetto d'identità... ma identità di chi? di che cosa? Personalmente ho molti dubbi a questo riguardo. Ho discusso molto di ciò con Jabès, in particolare a proposito del canto delle sinagoghe, dei canti arabi ed ebraici che ho studiato molto. Questi canti utilizzano i micro-intervalli, come Bartók aveva già notato, e li si ritrova anche nelle lamentazioni scritte dopo i pogrom. Tutto questo è legato alla fonetica e al modo di cantare. C'è in questo un dinamismo delle altezze, non un'altezza statica come nel canto gregoriano: le altezze sono modulate senza sosta, cambiano continuamente. Jabès mi dice che, nel canto ebraico, si vogliono nello stesso tempo esprimere diversi sentimenti, nei confronti della vita o degli dei scomparsi: c'è il momento della sparizione, il momento dell'amore, il momento dell'attesa, il momento della memoria e della nostalgia, il momento della grande evocazione, ecc. È possibile che l'orecchio abituato alla nostra musica occidentale non possa sentire questo: è una questione di apertura. Per me, è molto importante adesso ampliare le nostre capacità di ascolto. E lo stesso per le dinamiche: bisogna poterle articolare. Mi pare essenziale giungere ad una certa qualità di suono. Non fu Darmstadt ad inventare le *ppppp*, fu Verdi, o Musorgskij (nel *Boris* originale). Non si tratta più, da quel momento, di bel canto, ma di un utilizzo molto più sfumato della voce e delle dinamiche, cosa che Verdi ha precisato bene in certi spartiti!

Con un suono, si può lavorare forse un'ora. La cosiddetta virtuosità, l'estrema velocità, che è puramente quantitativa, per me è completamente inutile. Si può differenziare un solo suono, anche senza il *live electronics*, e con ciò

si può fare un discorso, evidentemente non un discorso alla Tolstoj o alla Pavese,... è il pensiero del canone enigmatico, in cui un elemento può essere considerato allo stesso tempo secondo diversi punti di vista; era il concetto fondamentale della musica o della pittura dei Fiamminghi.

**Questo non ci conduce a una certa forma di pensiero religioso, persino mistico — un aggettivo che ricorre spesso riguardo alla Sua musica recente?**

Perché no? Si utilizza spesso la parola “mistica” con orrore, in particolare nei discorsi di sinistra; i mistici hanno manifestato in diversi periodi, la necessità di avere un contatto immediato, diretto, con un dio, con la natura, con un concetto, ecc. Pensi a San Francesco, per esempio; o ai canti dei gondolieri che Wagner ha sentito, e che noi abbiamo ascoltato molto con Massimo Cacciari: in questi canti il gondoliere parla con sé stesso, parla con l'acqua, col campanile... Anche lì c'è la necessità di comunicare, ma non necessariamente con altri; è possibile comunicare con un albero! Guardi le prime pitture di Mondrian! Anch'io preferisco parlare direttamente, senza filtri e senza intermediari.

**Io avvicinerò questo all'idea di frammentazione: una parola da sola ha più forza, più verità di quanta ne abbia se coinvolta in una costruzione logica?**

È una problematica che è per me peculiare ed è anche un tema di discussione con Massimo Cacciari. Capisco la necessità di un'organizzazione, di quello che chiamerei non composizione, ma “ars combinatoria” come Leibniz, come Schönberg hanno pensato, o come si trova nel Talmud: ci sono sempre, a partire da un “tema”, sei o sette interpretazioni possibili. In questo caso si può chiedersi dove stia la verità? È la grande differenza per me tra la fede cattolica e il pensiero ebraico: presso i cattolici si dice ‘credo, io credo’, nel pensiero ebraico si dice ‘ascolta’. È molto importante per me. Ecco perché nel *Prometeo* c'è questa frase di Benjamin: “La debole forza messianica, e non la violenza sola, può trasformare tutto”.

Dato che molto spesso nel nostro ambiente oggi c'è una vera ostilità, una vera violenza acustica. Mi ricordo che, quando Brecht o Scherchen erano furiosi, parlavano ancora di più piano per attirare maggiormente l'attenzione.

**Come lavora su un progetto come *Prometeo*? Accumulando le esperienze, le idee, per aggiunte successive?**

Sì, è così. C'è molta sperimentazione, una massa di notizie, di progetti, di idee, che cerco di liberare con il lavoro come uno scultore lavora su un volume per arrivare a una figura che può essere, per esempio, una figura di Giacometti. Spesso ci sono delle discussioni: perché questa nota qui, perché tale successione? Non so...

**È una scelta istintiva?**

Talvolta. Faccio un tentativo, lascio da modificare le cose dopo una prima esecuzione, o è una scelta che risponde al carattere illogico di certe esperienze...

**Dunque non c'è un'idea preconcetta, un piano preliminare?**

Credo che l'idea venga col processo. Per esempio, nello studio di Freiburg, io procedo a numerosi saggi che ascolto poi più volte a casa mia, e che suscitano un certo numero di idee; poi ritorno nello studio per cercare altre cose...

**Lei utilizza in modo molto limitato, molto particolare, degli strumenti fabbricati in funzione di un certo tipo di musica: lavoro sul soffio, sul rumore, ecc., o, come nella Sua ultima opera, modificazione completa dell'accordo degli strumenti a corde... È una forma di provocazione, un rifiuto di utilizzare il materiale in modo convenzionale?**

È soltanto per provare qualcosa'altro.

**Perché servirsi di quegli strumenti?**

Nella mia ultima opera tutti i violini, invece di essere accordati alla quinta, hanno quattro corde di Sol. Ma l'intonazione è differenziata dai micro-intervalli, che creano uno spettro armonico completa-

mente diverso da quello al quale siamo abituati. Abbiamo nella nostra testa uno spettro armonico modale, tonale o altro, ma i micro-intervalli ci permettono di ottenere una qualità sonora diversa, altre possibilità combinatorie. Non bisogna considerare questo soltanto come un altro tipo di scrittura o di gioco, ma come diverse possibilità di essere. Io sono contro l'utilizzo unilaterale di una funzione: bisogna trovarne altre. E non sono d'accordo nel dire che uno strumento ha una funzione unica, che deve essere utilizzato così o colà. Quando Monteverdi ha utilizzato per la prima volta il tremolo, fu una rivoluzione!

**Nella scrittura, per esempio, del flauto in un'opera come *Das atmende Klarsein*, Lei non utilizza tutta una serie di possibilità organiche dello strumento, Lei non utilizza quasi altezze determinate, non c'è dialettica tra le diverse funzioni dello strumento...**

Trovo che il termine 'dialettica' oggi è obsoleto; l'idea che le cose perdano la loro specificità propria per arrivare a un risultato comune è superata. Penso che ci siano diverse situazioni, diverse tendenze caratteristiche, differenti funzioni e potenzialità, e che sia questa diversità a dare una grande forza per inventare, trasformare, far apparire altre sensibilità. Non è l'unanimità. Oggi c'è una tendenza nefasta a non discutere, a non dibattere, a ridurre tutto.

**Lei predica la coesistenza delle differenze...**

Sì, e il loro confronto continuo, lo scambio continuo, le trasformazioni, il policentrismo, o l'esaltazione della qualità contro la quantità amorfa. È necessario cambiare certe categorie di pensiero. Cos'è la classe operaia oggi? La terminologia è ancora valida? Cos'è una classe? L'azione politica, l'azione sindacale cambia con la realtà imposta dall'epoca.

**Mi sembra che, nella Sua musica, soprattutto nella Sua musica recente, non ci siano avvenimenti diversi, simultanei, ma le voci hanno uno stesso tipo di**

**attività, fanno spesso lo stesso gesto...**

Forse sì, parlare è una cosa, lavorare è un'altra. C'è sempre un conflitto tra la teoria, l'utopia, il processo che impone la pratica! È forse la necessità di essere insieme, di essere semplici nella complessità!

**Lei è sempre molto sensibile allo spazio geografico. La Sua musica, del resto, è molto legata a Venezia e al suo spazio acustico. Si potrebbe quasi dire che le Sue ultime opere siano legate alla Germania, alla Foresta Nera in cui Lei lavora da vari anni.**

Certamente! C'è una relazione tra la Foresta Nera e i pianissimo estremi che sono al limite dell'udibile, nelle mie opere recenti. Ho detto poco fa che avevo studiato con Maderna la musica di Bellini. Ho ripreso questo studio in un altro modo (è ancora un compositore mal conosciuto, particolarmente nelle sue opere orchestrali, nella sua musica da camera, nelle opere religiose, ecc.): non si può parlare di lui come si parla di Donizetti, di Rossini o di Verdi. È un'altra cultura, è la zona di Catania, la Sicilia. Nelle sue melodie, ci sono l'eco e la memoria di elementi molto antichi come la cultura araba o spagnola. Come a Venezia ci sono delle eco, dei riverberi nei suoni, sebbene non si sappia dove comincino e dove finiscano, in quale misura siano dei suoni o dei colori. Sono stato molto colpito, andando per la prima volta nella casa di Schönberg a Los Angeles, nel vedere che egli aveva trasportato tale e quale il suo studio di Vienna; era la stessa cosa per Freud a Londra! Si trasportano in sé stessi, o con sé stessi, altre epoche, altre culture, altre geografie, altri amori, altre sensibilità... quello che accade poi è un mistero, non si sa perché..

(Traduzione italiana da *Contre-champs* di GIUSEPPINA DI PAOLO)