



Il piano di riferimento deve essere il silenzio. Se si parte dal silenzio, se tra un suono e l'altro si passa da zero, ogni volta il suono rinasce dal niente, riscaturisce come nuova sorgente.

Ciò che ordinariamente chiamiamo «silenzio» non è che l'interruzione di un flusso sonoro animato da una volontà o da una logica e giudicato come un tutto omogeneo e coerente, a favore di un altro flusso sonoro — quest'ultimo indeterminato — che è quello dell'ambiente.

Il silenzio è allora l'assenza di una misura, od ordine, intenzionale.

Che sia poi il caso o l'intuito ad operare le scelte, ha poca importanza; l'importante è che tra un suono e l'altro non si frapponga alcun pregiudizio.

Mi sono sentito dire spesso che la mia musica è «radicale», come se includendola in questa categoria se ne giustificasse l'esistenza, come se si intendesse circoscriverne e meglio addomesticarne i contenuti. Queste osservazioni, indulgenti, (per non parlare quindi delle aperte avversioni) vengono elaborate nel seno del *milieu* musicale; le orecchie dell'uditore normale sembrano molto più aperte. La musica è fatta dai musicisti e i musicisti, per via della loro formazione, sono i meno adatti a capire la musica.

Essere radicali significa, etimologicamente, andare alla radice del problema e attenersi ai dati che ne risultano, senza aggiungere altro. E allora si: penso che il compositore dovrebbe chiedersi ogni volta: «perchè questo suono?» e ancora prima: «perchè un suono?».

La faccenda è delicata, perchè c'è già la bellezza del mondo. Se vi aggiungiamo la nostra opera è indispensabile che essa non si trovi in contrasto con quella della natura. Che il gesto non sia distruttivo e non venga a costituire un inutile disturbo. Ecologia.

Ogni passo del percorso creativo include una certa quantità di approssimazione.

Il virtuosismo, il mostrare i muscoli del mestiere, mi sembra un'attività sospetta. È volto a creare consenso ed ammirazione, ad ammaliare, ad illudere, gratificando il narcisismo dell'autore. Così l'arte diventa una faccenda di società, un modo per riconoscersi.

Perchè possa risvegliare in noi la coscienza e il sentire, il gesto dovrà contenere una sua verità essenziale e proporsi con sobrietà e discrezione; esso

sarà sostenuto dalla sola forza dell'evidenza. Bandire il virtuosismo, spogliarsi del mestiere, di quell'abilità che pure si è appresa con fatica, lavorando.

Rigore, trasparenza *contro* abilità, virtuosismo. Divenire dilettanti. L'uomo che trova il Buddha che è in lui, l'illuminato, è un uomo comune. Ha compiuto l'intero percorso che lo porta ad essere — autenticamente — un uomo comune.

*Fiammetta, la mia bambina, disegna delle figure occupando tutta la superficie disponibile del foglio. Le traccia una dopo l'altra: non c'è né alto né basso, né una vera e propria composizione formale dello spazio. Ogni figura è una rappresentazione in sé; ogni gesto grafico è unico in sé. Oggi ha fatto un bel disegno, di una bellezza spesso involontaria, ma ragionata. I tratti di un viso, realizzati con una certa goffagine, sono stati giudicati da lei tutto sommato soddisfacenti, malgrado il fatto che si discostino da soluzioni più convenzionali, da quelle scorciatoie tecniche che pure comincia ad intuire e ad impiegare. Quell'altra azione, dalla qualità sperimentale, che ha consistito nel prolungare un braccio fino a cingere interamente il corpo di un personaggio è stata accettata a posteriori; probabilmente a causa del suo effetto fortemente decorativo e di sorpresa. Peraltro Fiammetta cancella spesso, dicendo: «non va». Tutto questo è istruttivo riguardo ai processi d'apprendimento, che coniugano, fin dall'inizio, invenzione e scoperta e che non si limitano ad un banale mimetismo. Per un artista, è necessario un enorme lavoro per ritrovare la purezza innocente e non intenzionale di quei gesti...*

(Nel giardino zen, il passaggio del rastrello sulla ghiaia è una sottolineatura, un lieve maquillage, che bruscamente imprime alle cose un nuovo ordine apparente. È un gesto semplice, ma pieno di forza e di efficacia. Ciò che si trasforma non oppone resistenza alla trasformazione, perché nessuna violenza è fatta sulle cose: *giacché la ghiaia contiene in sé la natura dell'onda*).

Deleuze : *In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o inventare delle forme, ma di captare delle forze.*

Il compositore si deve mettere da parte, deve assentarsi, annullarsi, annullare ogni pretesa. Egli imposterà i termini di un processo che permetta alla musica di farsi da sola.

L'arte (passata e presente) è troppo spesso artificiosa: l'artista pretende di imporre alla materia un verso e uno scopo e a noi un'emozione.

(Tuttavia i compositori si rendono conto prima o poi che la loro musica, nel momento in cui la si esegue e la si ascolta, va molto al di là di quanto essi hanno pensato e scritto. Il suono, il suono percepito, agisce come una forza centrifuga rispetto alla sua articolazione e alla costruzione formale. Perché i suoni — che si diano isolati o che interagiscono fra di loro — hanno una loro vita, sono attraversati da linee di forza che sfuggono al controllo del compositore. Tutto ciò invita all'umiltà).

*« La vera arte » esclamò allora il Maestro, «è senza scopo, senza intenzione!». [E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*].*

Mi piacciono le armonie consonanti. Sono semplici e forti: una bella scoperta della musica occidentale. Mi piace la consonanza e anche la dissonanza se questa non risulta da un eccesso di organizzazione, da un eccesso di volontà. Quindi quella di Tudor che è libera.

Mi si chiede se una musica che rifiuta di imporre ogni effetto espressivo sia allora priva di emozioni per l'ascoltatore. Una montagna, il mare, un paesaggio, non producono in noi emozione, non possiedono una loro poesia? In un'arte senza scopo, così come per un'opera della natura, l'emozione sorgerà spontanea e sarà libera per chi guarda o ascolta.

La sola arte di cui abbiamo bisogno è quella che fa a meno dell'arte.

Si dovrà distinguere fra caso e indeterminazione. L'impiego di procedure che fanno uso del caso, implica un metodo solido e rigoroso che si applica ad ogni tappa e fin dalle origini del percorso compositivo. Il caso offre soluzioni che vanno oltre le nostre capacità d'immaginazione e le nostre abitudini. Soluzioni che però sono adeguate e commisurate alla questione: il caso offrirà risposte interessanti se la domanda è pensata in modo circoscritto e originale, risposte banali se la domanda è vaga e banale. Il fulcro dell'attività compositiva si sposta allora dalla risposta alla domanda. L'indeterminazione si può applicare invece ad oggetti e processi a loro volta indeterminati come anche ad oggetti e processi composti, determinati. Vi è naturalmente un'infinità di stadi intermedi.

Mi sento più a mio agio con l'indeterminazione, perchè il mio modo di procedere nella composizione prende le mosse da un punto di partenza che è un dato intuitivo, una scoperta. È qualcosa che si trova già lì, e che in qualche modo io scelgo. Prima di cercare ho già trovato. Non rifiutare la scelta dunque; ma lasciarne aperte le possibilità e sentirsi liberi nei suoi confronti. Si tratta poi di adottare una specie di misericordiosa maieutica nei confronti della musica perchè possa trovare le soluzioni per sbocciare ed esistere.

La composizione consiste nella tecnica di predisporre un percorso che permetta di scoprire nuovi itinerari strada facendo.

Arriva ad ondate, accompagnate da un leggerissimo capogiro, una sensazione che ricorda vagamente quella della nausea. Il ricordo emerge, per imperscrutabile alchimia, dalle zone più disparate del passato. Quelli dell'infanzia sono tuttavia meno numerosi e meno plastici: il ricordo infantile è già stato rielaborato nella giovinezza e ha acquisito un aspetto quasi fossile. Ricordi di ricordi. Eppure l'altro giorno mi è tornato nel palato il sapore vivido della focaccia che mangiavo vicino al mare. Sapore che mi ha sorpreso e tanto più ingenuo: perchè quel bambino non sapeva.

Crescere, passare dall'infanzia all'adolescenza e da questa all'età adulta, richiede, appunto, la rielaborazione del vissuto infantile. Negli anni che seguono, invece, questa attività diventa marginale ed è forse per questo che il tempo appare più fluido e flessibile. Ma il tempo che è scorso – così rapidamente, a noi sembra – è in realtà un abisso.

La vita passata riaffiora, perchè ora sono – io — vicino alla morte.

Del tempo non possiamo afferrare niente. Ciò che denominiamo così è una proiezione, un'astrazione senza consistenza, dell'esperienza del vivere. Con la fisica moderna, il tempo ha perso il carattere assoluto e la costanza. Gli orologi non scandiscono la stessa ora nell'universo.

Ho il sentimento, la convinzione intuitiva, che il tempo non sia una dimensione estranea ai corpi, nella quale si adagiano, ma – un po' come la gravità – un attributo, una proprietà, dei corpi stessi. È una dimensione dei corpi e dell'individuo e non esiste in sé. Il tempo è il fluire, nel presente, della vita.

L'oggetto delle mie composizioni è proprio il lirismo di questo presente indefinito e immanente che si erge al di là e anzi contro, lo scorrere illusorio di

un tempo metafisico, di una temporalità storica o psicologica fatta di climax e fratture.

*Giacometti : Allora c'è stata una trasformazione della visione di tutto... Come se il movimento non fosse più che una successione di punti di immobilità. Una persona che parlava, non era più un movimento, ma delle immobilità che si susseguivano completamente separate l'una dall'altra; dei momenti immobili che, in fin dei conti, potrebbero durare delle eternità, interrotti e seguiti da un'altra immobilità.*

Stanotte ho sognato la mia morte. Non l'ho veramente «sognata» come si intende abitualmente, cioè non l'ho messa in scena e osservata dal di fuori, come mi è successo tante altre volte, ma l'ho vissuta. Il momento del trapasso, così come l'ho sentito, ha portato il corpo a scattare all'indietro e questo mi ha svegliato. Da questa esperienza vivida ricavo un insegnamento che è quello della verità direttamente sperimentata: siamo abituati a pensare la morte come un evento a noi estraneo, qualcosa che ci viene dal di fuori e che ci spaventa; invece ho sentito stanotte che essa è una manifestazione del nostro intimo, viene dal nostro interno, siamo noi che la generiamo come uno qualsiasi dei tanti fenomeni che la mente e il corpo occasionano lungo tutta la vita. La morte è in questo senso naturale, fa parte — come il tempo — della nostra intimità e starei per dire, della nostra stessa volontà.

*Bunraku:* chi è la marionetta e chi il marionettista? La marionetta è mossa da tre uomini, due incappucciati, uno (quello che muove la testa) a viso scoperto. Scoperto? sì, ma perfettamente neutro, inespressivo, impassibile e anche il corpo rigido. Lui stesso marionetta. La marionetta invece si muove e il suo viso (fisicamente immobile) pare animato dalle emozioni descritte dal suo corpo di legno, dalla narrazione, dalla musica. Sembra a volte che pianga oppure che rida. I marionettisti hanno cura di muovere il loro corpo non come se stessero dando vita ad un oggetto inanimato, ma, al contrario, come se la marionetta fosse, lei, viva e li *trascinasse* nel suo muoversi. È come se il mondo delle ombre, quello non-vivo della marionetta, fosse reale e quello dei vivi illusorio. Chi è la marionetta e chi il marionettista?

L'amore è un atto di fede. La creazione anche.

Tutti i suoni sono nuovi, inauditi, a condizione che abbiano sufficientemente tempo a loro disposizione (per poter essere ciò che sono).

Il mio approccio verso i suoni è diverso da quello che distingue la musica spettrale o le sue derivazioni e che si ispira — come una sorta di ecologia «riformista» — alla scienza acustica. E nemmeno vi si trova una mistica del suono, o perlomeno, nessuna mistica metafisica.

Preferisco considerare gli effetti che i suoni producono su di noi. Ciò riguarda anche il loro modo di disporsi e di stare insieme; ma faccio attenzione a che questo assemblaggio — quale che sia la strategia adottata — lasci lo spazio necessario perchè i suoni possano vivere di vita propria e possano toccarci per la poesia che è in loro.

Gérard Grisey mi disse una volta: «non posso essere amico di qualcuno che non ama la mia musica». Così egli pensava che la sua musica lo rappresentasse, che fosse una sua proprietà...

(Questa è la scenografia nella quale, da sempre, evolve l'uomo: il sole sorge ogni giorno; di notte la luna e le stelle. L'azzurro del cielo. Il suono è una parte della natura e la natura è per me come sempre l'hanno vista gli occhi degli uomini, nei loro giorni).

Tutto è stato detto e fatto, sicchè il mondo assomiglia a un *déjà-vu*. Nello stesso tempo l'atto è (sempre) puro.

La nozione di continuità è una delle preoccupazioni che informano sia la musica seriale che quella spettrale e le altre che a questa si sono succedute. Stockhausen e Boulez giungono ad inserire l'indeterminazione (procedure aleatorie, le chiama Boulez) all'interno di un *continuum*, dimenticando che fra determinazione e indeterminazione vi è un salto quantico, uno scarto non percorribile. Io non vedo che discontinuità, che però non esclude la continuità locale. Stabilire un universo continuo e coerente è operazione che deriva da un postulato ideologico (ancora vi si annida il vizio teologico). Non saprei condividere nessun'idea che implichi un'interpretazione e una segmentazione del mondo.

Così la nostra storia culturale, la nostra tradizione, ci dispone ad ascoltare non i suoni ma le relazioni tra i suoni. Ci spinge a interpretare le relazioni, a individuare un concetto, a isolare un gesto della volontà dell'autore, a ravvisare un messaggio, a reperire il codice che permetta di stabilire un atto di comunicazione. Ma non vi sono atti di comunicazione nella musica che scrivo. Essa non intende «significare», non allude e personalmente preferisco guardare le cose come esse realmente sono; anche quando si trovano gravate da uno spessore che la storia della nostra cultura, la storia dei nostri sensi, gli conferisce. Con questo non intendo negare invece gli effetti, i riflessi, che la musica può provocare nell'ascoltatore ad uno qualsiasi degli stadi mentali o fisiologici della percezione.

Le cose, certo, appaiono ad ognuno di noi in modo diverso. Ma se tra noi ed esse non interponiamo filtri interpretativi, pregiudizi, discriminazioni, convenzioni, possiamo intrattenervi un rapporto spontaneo e dunque sincero, autentico. Esse appariranno allora nella loro singolarità; sia nell'atto di creazione che nell'atto di percezione. Ora realmente sono come ognuno di noi può liberamente intenderle. Resta dunque delle cose — dei suoni ad esempio — solo l'apparenza superficiale, la *superficie*. Pensare una musica che non sia costruita sulle esigenze della comprensione, ma sulla *percezione* del fenomeno.

Considerare anche la condizione nella quale ci mette oggi la tecnologia elettronica. Con essa il tempo diventa verticale, istantaneo. Tutto è disponibile e tutto si trova sullo stesso piano; il passato recente, il passato lontano, il presente, il futuro immaginato, il prossimo e il lontano, il vero e il falso... Per quel che riguarda i sensi non c'è più storia!

Gli idiomi del passato, si trovano ora sgravati dal peso della prospettiva storica. Possiamo guardarli senza inibizioni, come se fosse la prima volta. Possiamo liberare l'armonia dal basto delle leggi grammaticali e del concatenamento linguistico e vanificarne il gesto retorico.

La musica è un mistero. A proposito di una melodia, ho scritto altrove che la sua verità è irraggiungibile dall'intelligenza e solo può essere compresa da un'intuizione propriamente musicale: ma questo è vero per tutta la musica, sicché il miglior commento ad una composizione è un'altra composizione.

Tuttavia la parola non è inutile se può precisare un'idea, una visione o un'intuizione a chi già *sa*, a chi già ha capito e se riesce ad allargare l'orizzonte dell'immaginazione, raggiungendovi nuovi spazi.



*Deux chansons des Appalaches*: Nella vita di tutti i giorni e da sempre, intorno a noi qualcuno canticchia un'aria, in lontananza risuona una radio, o una scia musicale è lasciata da un'automobile di passaggio. Questi ritornelli discreti e frammentari, materiali di scarto della nostra memoria, si intrecciano coi nostri pensieri, per poi fondersi nell'ambiente.

La musica è dappertutto. Ed assolve a necessità funzionali: può fungere da supporto al ballo, può essere liberatoria d'energia oppure dispensatrice di un'aura lenificante, di un ordine che rassicura. Può servire da scenografia di fondo, può diventare elemento d'arredamento destinato a «fare ambiente», a creare un'atmosfera o magari a riempire i vuoti delle conversazioni in una cena tra amici. La musica riempie gli spazi dei ristoranti e dei bar, dei negozi e dei supermercati, degli aeroporti, persino, talvolta, delle strade. Non la si ascolta. Che non si pensi poi, che in una sala da concerto le cose stiano in modo tanto differente. Il pubblico è incapace di condividere sapientemente il «linguaggio» della musica classica, che richiede da parte dell'uditorio la conoscenza del suo vocabolario, delle regole della grammatica e della sintassi.

Prendo atto di questa mutazione dei modi dell'ascolto e cerco di trarne profitto. La musica che scrivo si può ascoltare con concentrazione o con beata indifferenza. Ha forse il pregio di non imporsi. Essa presenta all'attenzione degli avvenimenti particolari, ma non offre niente sul piano della forma e non ha evoluzione. Può eventualmente costituire uno sfondo, come in una musica *d'ameublement*, senza che nulla vada perduto. Si è liberi di ascoltare o di non ascoltare.

L'opera d'arte è incompiuta.

Diverse persone mi hanno riferito che a un certo punto dell'ascolto di *Ita vita zita rita*, ingannati dall'aspettativa, si distraevano. È un'attitudine perfettamente consentita e per la quale non vi è colpa. Il senso di colpa viene dalla morale e dall'ideologia imposta dal concerto come istituzione. Avendo questa composizione adottato la forma enumerativa del catalogo, cosa si perde nel flettersi dell'attenzione? Niente impedisce di allontanarsi dalla musica: poichè non vi è né narrazione né evoluzione, non si è perduto niente. L'assenza di un'articolazione drammatica o narrativa, nega un ascolto incentrato sul «senso», per privilegiare l'avvenimento sonoro in sé. E non essendovi gerarchia

qualitativa tra gli avvenimenti, il fatto di astrarsi da alcuni di essi è soltanto un problema di opportunità.

Le nostre aspettative sono originate da quell'attività mentale che ci porta ad ordinare e classificare i fenomeni, trasformandoli in concetti; e infine ad anticipare gli eventi. Nella vita di ogni giorno, nel nostro modo ordinario di vedere le cose, il mondo è un'insieme di forme conchiuse, nominate, separate cioè da un concetto e legate tra loro da relazioni di causalità.

Per esempio le onde del mare: il contenuto sonoro è rumore più o meno denso e sempre diverso nel colore spettrale. La loro ciclicità non è regolare: è prevedibile solo in linea di massima — sappiamo che si succederanno senza posa — ma non nel dettaglio. Ordinariamente si tende a circoscrivere il concetto («le onde si ripetono») invece di immergersi nel percetto, nella complessità sempre cangiante del fenomeno. La sensazione di ripetitività, il sentimento di noia e la distrazione che ne conseguono, derivano da un equivoco della mente; perchè non è il fenomeno reale a ripetersi ma solo il suo concetto. Ascoltarle veramente.

I muri delle case riflettono le nostre preoccupazioni, le amplificano; il mare le assorbe. Perchè nella sua vastità si dissolvono e perchè è lui stesso animato da un movimento che si sovrappone e sostituisce a quello della nostra anima.

Le mie composizioni vengono spesso accomunate ad una corrente «minimalista». È una lettura illusoria. Sono perlopiù dense e complicate. Forse troppo complicate, anche per l'esecutore.

Non basta guardare bisogna contemplare (J-M. Straub).