

LA MUSICA? UNA MANIPOLAZIONE LINGUISTICA una conversazione con Salvatore Sciarrino

Polito Alcuni storici della musica compiono spesso delle forzature nell'interpretazione di alcuni fenomeni culturali ed è per questo motivo che mi interesserebbe chiarire, qui con Lei, il rapporto tra ciò che viene comunemente chiamato *dodecafonìa* e il resto della tradizione. Da più parti si pensa che vi sia un cammino obbligato dopo Wagner che porti diritto alla serialità e lo stesso Webern in una sua famosa conferenza evidenziava come questo passaggio fosse "naturale". Chi sostiene inoltre questo tipo di tesi pensa che il linguaggio sia in perenne evoluzione, che vi sia una sorta di darwinismo linguistico: una specie di selezione naturale per cui sopravvive solo ciò che è migliore e tutto il resto deve perire. A tale proposito mi piace ricordare Ludwig Wittgenstein che diceva che il linguaggio è come una città con quartieri vecchi e con altri più nuovi ma tutti funzionali alla sua definizione complessiva: sarebbe una perdita raffigurarci una città come Roma pensando solo all'Eur...

Sciarrino Però anche i quartieri come l'Eur si rifanno a quelli più antichi: il cosiddetto *gruviera* dell'architetto Padula è una risposta al Colosseo dopo quasi duemila anni; quindi le epoche non sono separate ma comunicanti. L'esempio di Wittgenstein può servire per la compresenza di varie epoche che non solo si stratificano ma sono contigue, si toccano, quindi si modificano l'una con l'altra. Secondo te non è possibile una evoluzione?

Polito L'evoluzione c'è e non la contesto. Quello che mi preoccupa è, semmai, pensarla come progressione rettilinea all'infinito, quasi come la *cattiva infinità* di Fichte, perché il linguaggio si consuma subito. Cosa vuol dire, allora? Che per fare l'artista bisogna andare a cercare un linguaggio sempre più nuovo per paura che questo si consumi?

Sciarrino Secondo me c'è un problema legato alla teorizzazione. Il linguaggio si modifica sempre e non si ferma mai: nessuna generazione di musicisti è stata uguale all'altra. Non possiamo neanche dire che l'accelerazione sia degli ultimi anni: si vede già ai tempi di Ockeghem, ai tempi di Josquin... caso mai è da vedere se questa teorizzazione non sia troppo esclusiva, legata a certe tendenze del Novecento. Per tornare al rapporto Wagner / dodecafonìa, esso copre un periodo fertile e, culturalmente, la quasi totalità delle musiche interessanti dei due ultimi secoli e in effetti la dodecafonìa ha in ogni caso avuto una influenza importante. Tutti sono stati in qualche modo condizionati da questo pensiero. Ma bisognerebbe inquadrare diversamente la questione dodecafonìa che poi era doppiamente incardinata alla tradizione europea perché è soprattutto Brahms e non Wagner a fargli da anello di congiunzione. È Brahms che fornisce il tipo di articolazione cameristica, l'attenzione al lavoro tematico e le configurazioni strumentali... Non credo che Wagner si possa vedere come l'unico anello probabile.

Polito Ma si può considerare naturale il passaggio?

Sciarrino No.

Polito È quello che penso anch'io. Già il sistema tonale è artificiale...

Sciarrino Sì, ma secondo me il sistema tonale in Wagner è già saltato completamente. Bisognerebbe riconsiderare il problema dell'evoluzione del linguaggio distinguendo tra sistema tonale e armonia tonale: non tutte le musiche che fanno uso di accordi tonali sono tonali. Il sistema tonale era un sistema tematico di costruzione serrata di cui l'armonia tonale era solo una funzione. Wagner, anche se usa gli accordi tonali, non rientra più nella piena definizione di "tonale".

Polito È un po' quello che sta accadendo oggi. Ci sono molti compositori che utilizzano accordi tonali (cosa che ha fatto parlare di *riflusso tonale*) e che vengono scambiati per compositori tonali...

Sciarrino ...o viceversa molti che usano dei sistemi seriali e che ottengono dei risultati non seriali. Allora cosa facciamo? Ci soffermiamo sull'apparenza, sul *fenomeno* o diamo retta all'intenzione degli autori? Non è tanto semplice. Bisogna sicuramente eliminare le visioni puramente scolastiche. La musica tonale non è "quella fatta con gli accordi tonali". La musica tonale è un sistema tematico che dura un numero limitato di anni. Forse la musica tonale è solo quella del Sei-Settecento. A parte le propaggini dell'opera francese che in un certo senso rimangono impermeabili alla novità di fondo

wagneriana, in effetti la musica europea dopo Wagner tende a una sempre maggiore dilatazione in cui il tempo diventa spazio, pur se all'interno dei mezzi tonali (come accade in Mahler). Wagner è un compositore assolutamente contemporaneo, soprattutto nella concezione della macroforma. Forse anche Chopin andrebbe considerato in modo diverso: usa i pilastri tonali nelle sue composizioni e nel mezzo tutti gli accordi di passaggio più incredibili per cui ottiene una iridescenza che arricchisce, ma in un certo senso mette in discussione, l'impostazione tonale regolare dei punti cardine. Dal punto di vista della tonalità nel pieno delle sue funzioni, certo, Chopin è più tonale di Wagner. Wagner galleggia nello spazio-tempo. Il fatto che degli accordi siano tenuti per minuti e minuti non dimostra che egli è tonale: anzi, dimostra il contrario. Non c'è pezzo tonale che non abbia il passo veloce del parlato...ma posso farti io una domanda? Avverto un senso di ribellione a questo discorso da parte tua e che forse è dovuto agli ambienti che fanno una bandiera di queste affermazioni ormai vecchie sulla scuola di Vienna...

Polito Forse perché si tenta di dire che ci sia un linguaggio più espressivo di un altro...

Sciarrino In realtà è un discorso più subdolo. Certi ambienti credono che sia una sola la strada, una sola la linea di sviluppo e che dovremmo tutti in qualche modo ricollegarci a quella o comunque fare riferimento a quella. Mentre oggi sarebbe preferibile fare riferimento a ciò che stiamo vivendo, dove assistiamo a una sterminata serie di incroci di culture veramente lontane. Gli ambienti accademici pensano che si debba per forza ricollegarci alla *via regia* e cioè che in qualche modo si debba *ritornare* ed è questa la cosa strana: essi accusano i giovani di neotonalismo però perché *non ritornano* a quella che loro considerano ortodossia. Se dal punto di vista storico-generazionale il loro può anche essere un discorso giustificabile, non lo è più quando diventa un discorso teorico o una prescrizione morale, che indichi a tutti ciò che si può e ciò che non si deve fare.

Polito Infatti non vedo un sentiero unico ma una molteplicità di sentieri.

Sciarrino Oggi avvertiamo questa forte mescolanza di culture che stordisce...non è che valutiamo la provenienza o il valore delle singole culture che mescoliamo...

Polito E a proposito della validità?

Sciarrino Come faccio io che sono cresciuto qui a valutare ad esempio la musica cinese? Del resto non è che a Mozart le turcherie piacesse perché comprendeva il turco! Prediligeva le turcherie perché gli permettevano di proiettare in un altrove le sue opere: *Il ratto dal Serraglio*, per esempio, era collocato in un ambiente turchesco. In fondo già in epoca romana era evidente la tensione culturale verso oriente. Invece ad oriente succede l'opposto: giapponesi e cinesi sono innamorati dell'occidente. Vi sono in ciò delle forti componenti buddistiche: il buddista deve andare verso occidente per risolvere la sua situazione spirituale. E comunque le mescolanze tra oriente e occidente sono molto antiche: risalgono addirittura alla comparsa dell'uomo.

Polito Mi piacerebbe chiarire meglio il problema dell'evoluzione del linguaggio e la connessione con la *comprensione*. Beethoven si trovava – diciamo – “più avanti” rispetto al suo pubblico, Schönberg si è ritrovato a soffrire..

Sciarrino Facciamo i conti con una diceria borghese assolutamente infondata e cioè con il fatto che l'artista debba essere immediatamente compreso dalla società, come espressione dell'estetica di una società. E' il contrario. Se l'artista fa veramente parte di questo divenire, cioè si differenzia dalle generazioni precedenti, dai fratelli e dai padri, non può piacere al suo pubblico. Piuttosto vuole condurre il suo pubblico verso una sorta di miglioramento, verso un qualcosa di nuovo che il pubblico dapprima può anche non accettare: in ciò l'artista sottostà a una esigenza etica. Dovremmo più spesso fare i conti con le valenze non dichiarate dell'arte che sono didattiche, terapeutiche e fanno partecipi di nuove esperienze. Questo non viene sempre dichiarato dall'artista perché il pubblico non accetterebbe di andare ad ascoltare un pezzo pensando di fare psicoterapia. Il vecchio amministratore del comune ieri sera dopo il concerto mi ha detto: "Io non sono abituato a questo genere di musica". In realtà egli non è abituato ad accettare questo linguaggio ma ne riconosce implicitamente la novità. Non è detto, poi, che il compositore capovolga del tutto il linguaggio della sua generazione o della generazione precedente.

Polito Lei faceva l'esempio di Mozart e di Beethoven...

Sciarrino Mozart, rispetto a Beethoven, non cambia il linguaggio della sua epoca ma lo usa in modo diverso dagli altri. Il vocabolario rimane identico.



Polito E' come se modificasse la sintassi...

Sciarrino Certamente. Cambia molto di più nel modo di usare gli stessi elementi che nell'inventare anche degli elementi nuovi. In un compositore come Beethoven, che inventa anche il suo vocabolario, si vede meno il processo di trasformazione perché è tutto più o meno nuovo: egli inventa le parole e la sintassi. Mozart non pensa le parole: lavora sulla sintassi. Il che ti dice che può lavorare anche più rapidamente. Beethoven invece fa uno sforzo nel costruire i temi. Amerebbe scrivere temi fluenti ma la sua cantabilità è costruita artificialmente: il suo lavoro cellulare tende più ad una idea scientifica della musica. Parascientifica, anzi. C'è un modo di concatenare le cose per cui l'opera stessa è la genesi di questi elementi che si vanno combinando. E' un modo naturalistico di concepire il mondo musicale da parte di Beethoven rispetto a Mozart: si assiste alla nascita di un cosmo. In Mozart ciò non è scopertamente percepibile. Mozart ha bisogno di usare un veicolo che già esiste eppure attraverso questo veicolo opera delle trasformazioni così forti che non è possibile confondere la sua musica con quella dei suoi contemporanei. In genere il pubblico confonde superficialmente la parlata di Haydn e di altri contemporanei con quella di Mozart.

Polito Ma sono tutti egualmente espressivi...

Sciarrino Parlare dell'espressione denuncia un problema...affettivo. Faccio un esempio. Quando ci si pone il problema del lavandino? Solo quando l'acqua non arriva. Il problema dell'espressione non riguarda il compositore. Il compositore non può non essere espressivo. Qualsiasi cosa egli usi è espressiva. Quando inventa una parola musicale se questa non è espressiva non la può usare. Il problema è semmai nella durezza di significato di certe espressioni o di certe concatenazioni sintattiche. Spesso il compositore non vuole cose scontate o retoriche e le nega. Qui sta il punto: nelle valenze non dichiarate (didattiche, terapeutiche) dell'arte. Perché i Greci dicono che i poeti devono stare fuori delle mura della città? Perché sono pericolosi. Vedono da un punto di vista originale e quindi sono sempre critici. Il poeta col suo umore avvelena la tranquillità della società: questo vale nella società borghese come nella società antica. Ecco perché Platone trova la musica molto pericolosa. Il valore positivo di certi significati negativi: è questo il punto dolente. Ad esempio lo scantonamento di Cage rispetto alla norma del linguaggio è più vicino alla gestualità che al linguaggio della musica. Ogni volta che butta giù un muro non ha ottenuto linguaggio: magari ha fatto linguaggio per gli altri, nel senso che ha tolto di mezzo un elemento che potrebbe essere vecchio, di impedimento, retorico... Di fatto Cage non vuole lasciare opere d'arte e non le lascia. Beethoven rispetto ai suoi contemporanei vuole raggiungere risultati mai raggiunti; quindi indica delle inversioni di tendenza. L'ispidità delle sue punte, ovvero lo spostamento continuo di accenti, ad esempio, indicherebbe una volontà di svegliare l'ascolto tranquillo. Ancora adesso siamo scomodi nelle nostre poltrone ascoltando un linguaggio così appuntito. Ritornando a Cage, le opere vere e proprie che ci ha lasciato non sono così rivoluzionarie come i suoi programmi estetici, anzi sono inclini ad un delicato esotismo.

Polito Leggevo in una sua intervista che secondo Lei ci sono due tipi di ascolto: uno mentale e uno che coinvolge il corpo. Ci sono certe musiche come la musica *funky* (la cui etimologia è *sudare*) che implicano il movimento del corpo e sono scritte proprio per quello. Adorno però riduce la musica di Strawinsky a musica da ballo, che serve per far muovere il corpo e che ti agita come se fossi un pupazzo a molla cui dai una botta in testa...

Sciarrino In realtà la musica di Strawinsky, anche se spesso destinata al balletto, è musica da ascoltare e richiede un ascolto rilassato, seduti e fermi. C'è una forzatura ideologica di Adorno nel suo giudizio su Strawinsky. E allora il Vitello d'oro di Schönberg? Come la mettiamo? E' peggio di qualsiasi pezzo mal riuscito di Strawinsky. Se si guarda dal punto di vista della concezione drammaturgica, certe cose del *Mosè e Aronne* sono più imbarazzanti e kitsch di Richard Strauss. Le vergini che vengono immolate, ad esempio, sul Vitello d'oro: Strauss ed Hofmannsthal hanno fatto delle cose molto più fini. Certo è un'opera incompiuta... ma viene ancora eseguita! Risponde anche al bisogno di kitsch...

Polito Vorrei ritornare un momento al nodo centrale della nostra discussione. Ci può essere un linguaggio più espressivo di un altro o l'espressione sta da un'altra parte?

Sciarrino E' espressivo il linguaggio che noi usiamo tutti i giorni? Sì e no. Una parte del linguaggio comune ha una base di espressione scontata. Diviene espressivo il linguaggio nel momento in cui si serve di elementi comuni per trasformarli: questa deviazione dal linguaggio comune costituisce la carica di maggiore significato. Ma è mai esistita la musica non espressiva? Quando Strawinsky parla di non espressività fa una *boutade*: vuole, in realtà, depurare l'aria dai batteri di un romanticismo deterioro che si era radicato dappertutto nel modo di far musica. C'è purtroppo chi questa *boutade* l'ha presa



sul serio.

Polito Adorno infatti è convinto che la musica di Schönberg sia più espressiva di quella di Strawinsky e crede di dimostrarlo confrontando *Petrouschka* con *Pierrot*: l'una riuscirebbe ad esprimere l'angoscia e gli orrori della sua epoca, l'altra starebbe invece nell'atteggiamento di chi deride la marionetta. In realtà Adorno giudica la musica di Strawinsky in base alla lontananza dalla propria estetica (secondo Adorno l'arte deve esprimere angoscia e non è un gioco) e attacca violentemente la concezione di arte come gioco, accusa Strawinsky di fare una musica che si risolve nel solo atto acrobatico...

Sciarrino E sbaglia. La musica di Strawinsky ha fortissimo il senso dell'angoscia e dell'orrore. Secondo te il II o il III quadro di *Petrouschka* sono poco angosciosi? Ogni linguaggio va interpretato e l'interpretazione non è dentro il linguaggio. L'interpretazione è il rapporto tra l'individuo e la sua frequentazione di questo linguaggio...

Polito Secondo me il problema che si maschera dietro la terminologia di Adorno è un problema linguistico: vede in Schönberg il nuovo perché ha inventato un nuovo linguaggio; in Strawinsky non riesce a trovare il nuovo (e non lo vuole trovare). Schönberg rappresenterebbe la critica alla società dominante mentre Strawinsky l'alienazione dell'uomo e la mentalità borghese. Ma di fronte ad uno Schönberg che riprende la tonalità, pur con la consapevolezza di una innocenza perduta, Adorno si vede costretto ad ammettere il nominalismo linguistico e a porre l'accento sulla costruzione: un linguaggio vale l'altro, ciò che conta è il metodo di lavoro. Il discorso non sembra valere per Strawinsky: credo che il motivo vada ricercato nel fatto che all'epoca in cui Adorno scriveva Strawinsky era seriamente convinto della naturalità della tonalità.

Sciarrino Secondo me è un problema prospettico. Adorno, cioè, sta troppo dentro alla sua epoca, dentro ai suoi particolari per rendersi conto che Schönberg e Strawinsky fanno operazioni analoghe con linguaggi diversi. In una prospettiva storica non c'è neppure tanta distanza fra Mahler e Strawinsky. Adorno non si rende conto di quanto sia importante in tutta la società di quell'epoca la trasformazione ironica, beffarda seppure sovraccarica del linguaggio eclettico. Gli apporti esotici dell'eclettismo (come è evidente a chiunque in architettura) sono così forti in Strawinsky che la musica ne viene trasfigurata. E' vicina a certe musiche popolari, fa l'occhietto alle culture primitive: Adorno non la può valutare in tutta la sua portata rinnovatrice. Adorno vede in essa solo un bisogno di evasione e tuttavia l'evasione è altrettanto forte nella obiettività pseudoscientifica di Schönberg. La metodologia pseudoscientifica applicata alla musica è una evasione dalla nuda realtà della musica, di cui Adorno non si rende conto.

Polito Per Adorno invece la musica di Strawinsky rappresenta una *regressione*, un tornare indietro fino alle culture primitive...

Sciarrino Che vergogna ! Adorno in questo si dimostra razzista. Egli può permettersi di ignorare tutto il primitivismo che c'è dietro la cultura francese (Picasso, i Cubisti, Cézanne e tutti gli altri prima e dopo di loro). Perché per la critica musicale Picasso può passare e Strawinsky no? Sono più vicini Picasso e Strawinsky che Schönberg e Picasso. Tra l'altro abitano nella stessa città e frequentano gli stessi salotti... Strano: c'è del barbarismo tribale anche nei *Cinque pezzi per orchestra op. 16* di Schönberg che Adorno non nota. E già le violenze del *Pelleas e Melisande* anticipano i colpi con cui Puccini (o chi per lui) sottolinea il contatto fisico tra *Turandot* e *Calaf*: colpi proprio volgari!

Polito Il problema sta, secondo me, nell'interpretazione complessiva dell'opera di Schönberg. C'è una scuola che sostiene che Schönberg sia espressionista fino a prima dell'individuazione dodecafonica e che poi diventi costruttivista; c'è un'altra scuola che sostiene invece che egli resti espressionista fino alla fine includendo pure la dodecaфонia perché – pare asserire – il linguaggio dodecafonico è per sua natura più espressivo di qualsiasi altro linguaggio...

Sciarrino Se noi guardiamo in una prospettiva internazionale, il cosiddetto *ritorno all'ordine* è un'atmosfera che avvolge tutti gli artisti: Schönberg, i cubisti, i futuristi, i metafisici, Kandinsky ecc. E tuttavia le opere cosiddette "neoclassiche" di Strawinsky sono ancora più mostruose di quelle precedenti: sono l'anticipazione dei sogni e della teoria letteraria di Borges. Quando Borges racconta che si può riscrivere il *Don Chisciotte* siamo già in aria di dopoguerra. Eppure già qualcuno aveva fatto da tempo questo genere di operazione ed era Strawinsky. Non tanto perché aveva preso Pergolesi e, aggiungendo due o tre note, gli aveva dato un *sound* moderno ma perché aveva dato alla luce delle creature mostruose. *Apollon Musagete*, *Persephone*, *Oedipus Rex* sono degli ibridi genetici: è una cosa veramente impressionante ! Le cose più mostruose di Strawinsky sono queste e non quelle del periodo russo-barbarico. Mostri genetici ! Prendi alcune parti di una composizione

preesistente e le immetti nei dati di un'altra composizione: ne viene fuori un ibrido. L'ho fatto anch'io. Ho usato l'articolazione dello scherzo di un trio di Beethoven per farne il trio del minuetto della mia sonata per due pianoforti. Usi un qualcosa di preesistente che mantiene la sua riconoscibilità ma che non è più quella: i suoni non sono più quelli e qualcosa del modello rimane. E' quanto di più mostruoso si possa fare e ha a che vedere con la genetica degli ultimi anni. Secondo me Strawinsky va letto in quest'ottica.

Polito Strawinsky come manipolatore del linguaggio, allora...

Sciarrino Sì, come manipolatore genetico del linguaggio.

Polito Il che è molto - se vogliamo - marxista. L'istanza di *trasformazione del mondo*, anche se solo concettuale, è tipica del marxismo. Adorno non se ne avvide...

Sciarrino Forse non aveva l'orientamento culturale adatto. Bisogna tenere conto, anche sommariamente, delle tendenze generali. Anche Hindemith somiglia molto a Schönberg. Schönberg, Strawinsky, Hindemith usano il linguaggio tradizionale "sbagliando le note", cosa che per il pubblico era evidentissima e che era la cosa più irritante. Non è un fatto secondario. E' un fatto che diventa dilettantesco se ti serve per dire: "Ma guarda! Usavano veramente il linguaggio tradizionale sbagliando le note". No! Inconsciamente il bisogno di trasformazione è incarnato in questo tipo di meccanismo. Cioè tu usi un veicolo del linguaggio tradizionale e lo trasformi brutalmente: per il pubblico era la provocazione peggiore perché la musica di Brahms diventava beffarda. Le opere dodecafoniche di Schönberg sono mostruose, da questo punto di vista, come quelle di Strawinsky. Un po' meno riuscite, forse, perché non sono disinvolute: più accademiche in qualche modo e più retoriche. Il terzo quartetto di Schönberg è una sorta di mostro genetico perché riesce a fare entrare il tristanismo nella musica dodecafonica ma in una struttura post-schubertiana. La scrittura, dal punto di vista delle articolazioni tematiche, è brahmsiana ma il tipo di costruzione è classicheggiante e potrebbe essere vista come schubertiana. Secondo me c'è una somiglianza impressionante tra il rondò finale dell'ultima sonata per pianoforte di Schubert e il finale del terzo quartetto di Schönberg. Entrambi si scaricano come un meccanismo che perde colpi, che va rallentando inframezzando pause. Una forma tradizionale utilizzata con altre note che, dal punto di vista del pubblico, diciamo "sbagliate". Dal punto di vista antropologico è importantissimo, infatti col pubblico non si mente (mentre con la critica si può anche mentire). Il pubblico percepisce immediatamente che cosa c'è in un linguaggio solo che per paura del nuovo non lo sa interpretare nel modo corretto. Questa sensazione delle "note sbagliate" se interpretata produttivamente, se non origina cioè un moto di rifiuto, diventa importantissima per capire cosa Schönberg realmente faccia. In fondo Schönberg usa forme classiche ma pettinate ancora più di quanto non lo fossero i modelli tradizionali. In realtà nella musica classica storica le forme non erano così sistematizzate o schematizzate.

Polito Ma l'arte è comunicazione oppure conoscenza? Ovvero è entrambe le cose? Dino Formaggio sostiene che l'arte non trasmetta alcun messaggio e che il vero artista non vada in cerca di consenso. In realtà l'opera d'arte entrando in rapporto col fruitore trasmette comunque un messaggio e chi non vuole trasmettere un messaggio banale utilizza un certo tipo di medium piuttosto che un altro. Non è neanche detto poi che tutti i bestseller siano spazzatura...

Sciarrino Il concetto di messaggio è legato alla linguistica degli anni settanta ancora intrisa di questioni filosofiche stantie. Il problema non è se la musica abbia o meno un messaggio. E' chiaro che se l'opera d'arte fosse riducibile ad un contenuto ben identificabile non ci servirebbe più: sarebbe meglio utilizzare questa semplificazione che la gratuita artificialità della creatività. Vi sono più nuclei concettuali, molte contraddizioni e sfaccettature nel linguaggio: il linguaggio non si può definire come un oggetto.

Polito Però chi sostiene che l'arte è comunicazione appartiene a quel filone di artisti che utilizzano un linguaggio comprensibile, pur se con trasformazioni vistose, garantendosi in tal modo il rapporto con un ipotetico pubblico; chi sostiene invece che l'arte è conoscenza è come se recidesse i rapporti con il pubblico. E' come se dicesse: "Io sono un artista perché sono incomprensibile". Ma non è vero perché anche l'artista che sceglie di essere volutamente incomprensibile ha come minimo un solo spettatore: se stesso. Infatti si comporta come il pittore che dipinge il quadro e poi fa un passo indietro per guardare ciò che ha fatto...

Sciarrino Quando prima ti dicevo che forse l'arte andrebbe vista anche nelle valenze non dichiarate intendevo questo. E la cosa strana è che gli psicologi della musica hanno studiato più le reazioni dei minorati che le reazioni della persona normale. In un certo senso bisognerebbe aggiornare il problema della comunicazione in base a queste esperienze. Perché un soggetto

autistico di fronte a certi brani comincia a dare segni di vita e con altri brani no? Quindi che tipo di comunicazione é quella? Non é messaggio, forse é conoscenza istintuale. La musica può avere una valenza affettiva ed erotica fortissima: veramente bisognerebbe ritornare al nodo di Platone e scioglierlo come avrebbe fatto Alessandro Magno!

Polito Secondo me é la forma ad essere comunicativa.

Sciarrino Dietro questa terminologia ci sono i non risolti problemi del crociansesimo in Italia, del contenuto e della forma e che sono problemi accademici... un po' come l'uovo e la gallina...

Polito Alludevo al suo discorso sulla *forma fisiopsicologica*, quella che non ha più il passo della lingua parlata ma delle pulsazioni, della periodicità del fisico umano. E' la nascita della coscienza acustica, lo studio di come noi percepiamo il suono: attraverso l'uso delle categorie di *dimensione, alternanza e persistenza* è possibile creare delle *figure* e sentire i suoni vivere (e morire) all'interno di un ambiente acustico. In musica infatti funziona solo tutto ciò che é percepibile ! Ci sono delle operazioni che sono geometriche, che riguardano le *figure* e che sono chiaramente percepibili e altre invece di tipo aritmetico...

Sciarrino Diciamo che sono preparatorie e quindi stanno dietro. E' un po' come parlare dell'ossatura di una scena che tu non vedi ed é come se non ci fosse. Alcune statue monumentali di *Fidia* erano fatte di una ossatura di legno e poi tutte ricoperte di avorio e oro. I Greci vedevano questo: ciò che contava era la scultura e non l'ossatura nascosta dentro. In un certo senso anche per noi musicisti vi sono cose che sono fatte per essere percepite e altre che sono operazioni di sostegno. Se si vuole vedere uno spettacolo non si deve stare dietro le quinte ma dalla parte del pubblico. Alcune operazioni preparatorie riguardano il farsi dell'opera e non sono indispensabili per dare valore estetico. Il fatto é che noi compositori, essendo incolti di origine, abbiamo bisogno di una patente che garantisca l'autorità scientifica alle operazioni che facciamo ma (come dicevamo a proposito di Schönberg) questa patente è sempre scaduta perché ciò a cui facciamo riferimento é la divulgazione scientifica e non la scienza. Non c'entra proprio nulla col linguaggio artistico l'applicazione di criteri aritmetici o anche geometrici: é importante invece la *fisionomia* di ciò che si sente. La stanza di Beethoven era disordinata ma la sua musica è ordinata ! Sul piano sociale è necessario essere in grado di riconoscere le singole persone altrimenti non si può avere una vita di relazione. Si dice che i rettili non siano in grado di riconoscersi individualmente tra loro e neanche fra padri e figli. Ciò fa sì che non solo non ci possa essere un rapporto familiare o d'amicizia ma neanche qualsiasi rapporto sociale: se non si riconoscono non si possono neanche salutare. Riconoscere la fisionomia- ecco perché parlo di geometria- é importante perché ci possa essere rapporto fra di noi oppure fra di noi e l'opera d'arte. Se l'opera d'arte non é caratterizzata non possiamo avere alcun rapporto con essa. Per noi é importante avere un rapporto col *fenomeno* del linguaggio artistico e non col suo *noumeno*, che ci interessa meno, del quale non sappiamo neppure se esiste. Se un compositore ci porta un malloppo di carte dicendo " io ho fatto queste operazioni" allora tu esclami: "Santo cielo ! Guarda che operazioni che ha fatto !". Magari all'ascolto senti solo un fischio che si muove !...E' fuorviante: da una parte c'è una cosa leggerissima e dall'altra due chili di carta...Noi artisti abbiamo sempre bisogno di ostentare la scientificità dei principi che utilizziamo nelle nostre opere per dimostrare che non siamo analfabeti. Le operazioni di *Grisèy* non hanno valore scientifico in un consesso di scienziati ; hanno semmai il valore di "utilizzo improprio". L'artista dell'epoca del naturalismo usa dei criteri esterni alla musica per dare ordine alle proprie opere. Anche se recitiamo la parte degli scienziati in realtà tutto ciò ci serve solo a uscire fuori dalla nostra gabbia per riportarvi dentro tutte le diverse esperienze . E' più importante oggi capire quali risultati psichici otteniamo con certe composizioni che andare a vedere come sono state costruite. E' più importante per noi capire che effetto fa la parete di questa stanza che controllare come sono disposti i singoli atomi sulla parete stessa: non potremmo mai ricostruire, dalla disposizione degli atomi della malta, l'effetto che poi ha la parete su di noi quando viviamo in questa stanza.

Polito Fa riferimento alla forma fisiopsicologica?

Sciarrino Secondo me ciò che conta nell'arte é l'incontro con il diverso da noi. Ecco perché faccio sempre riferimento alla psicologia e al comportamento umano.

.....

L'intervista a Salvatore Sciarrino è stata registrata alla Scuola Comunale di Musica di Città di Castello nell'agosto del 1998 alla fine di un corso estivo ed è - a detta del maestro - la più lunga che abbia mai rilasciato. È stata pubblicata per i tipi della Armando nel nostro *Pedagogia per la nuova musica* (Roma, 2003).

