

Una lettera di Federico de Leonardis, amico scultore, a proposito di - inoltre - e risposta, agosto 2008

Caro Giorgio, finalmente ascoltato e riascoltato più volte, nei diversi momenti d'attenzione, massima e minima, posso parlarne. Del tuo pezzo naturalmente. In tutti i momenti, a parte forse la prima volta, o meglio la seconda, la musica mi ha aiutato: è il massimo. Perché è una cosa nuova, non solo, com'era prevedibile visto che prepari i violini, un suono nuovo che non ha la minima eco dello strumento passato, ma proprio una cosa musicale nuova, una cosa che non è rumore, ma evidentemente composizione. Dico evidentemente visto il risultato, ma il rumore è così evidentemente presente in tutte le varie sequenze che fino alla fine si dubita che il pezzo sia composto. Non so se questo sia uno scopo della tua poetica, ma per intenderci faccio riferimento al rumore di Lachenmann, dove il rumore non si dubita mai, in nessuna parte di uno qualsiasi dei suoi pezzi, che sia composto, diligentemente e sapientemente composto: al punto che uno ne rimane un po' insoddisfatto, perché la composizione finisce per creare forse un po' di monotonia, nel senso che la seconda volta che lo senti e poi le successive lo prevedi un poco. Il tuo invece si risolve alla fine e fino alla fine rimani in sospeso: dove andrà a parare questo crescendo, visto che c'è un limite all'inseguimento e come si smorzerà il suono, visto che a un certo punto il pezzo dovrà finire? Tu non ti fermi mai, se non per esaurimento di energie, come se il violinista, i violinisti, che però sembrano uno o cento, è lo stesso, a un certo punto si stancheranno, o si stancherà il suono: di circolare dentro a questo legno, il legno si sente moltissimo e quelli non si dovrebbero chiamare archi, ma casse di legno, magari grandissime, perché il suono che emettono è sempre un dentro, un dentro spaziale, di uno spazio magari molto grande, ma interno.

E' questo dentro che mi aiuta: in fondo anch'io sbatto le mie cose in una periferia di questo dentro.

Bene, detto questo, aggiungo: ma dove ce li senti i riferimenti alla musica per violino o per archi di cui mi hai parlato? Per quanta attenzione io abbia messo nell'ascolto, non mi è riuscito di individuarne uno solo. E' questa quell'insufficienza esecutiva o meglio quella difficoltà esecutiva di cui mi parlavi qualche volta fa?

A volte il pezzo, visto che sembra suonato addirittura da una strana orchestra, ha la dimensione di una grande sala, sembra di sentire l'eco di un ambiente molto grande che ricorda la musica del settecento.

Ritorna "da camera" alla fine, nella parte "stanchezza", dopo il dodicesimo minuto. Ma questo è l'unico aggancio col passato che mi è stato dato sentire, meglio sospettare.

Bene, detto tutto. Sei tornato dal mare? Telefona. Ciao F.

Caro Fede, grazie dell'attenzione, degli ascolti e della lettera come sempre vicini,

ne è nato un contrappunto a più voci che puoi seguire anche saltando, di parallelo in parallelo verticalmente; molte di queste voci sono solo ritardi o risonanze della prima, altre contro canti collegati, ma qualcuna se ne va misteriosamente altrove: forse fuori tema, forse nel fuori del tema, nell'interno dell'esterno dell'interno, nel oltre del dentro, nel in-oltre appunto: ho lasciato che le voci, chiamate dal tuo testo, mi guidassero senza troppo deviarle se non ad un contemporaneo e provvisorio incolonnamento. Meridiani (i tuoi) e paralleli (i miei) ancora una volta immaginati e impaginati per non perdersi.

>la musica mi ha aiutato: è il massimo.

quello che dici è il massimo anche per me, perché in arte ciò che non aiuta è fuor-viante, il peggiore dei servizi a chi è per via; con aiuto intendo quella spinta esatta, per intensità durata e profondità, che al momento giusto ci scolla dall'an/estetico torpore in cui viviamo; non una panacea ma una scossa, dall'interno dell'esterno vibrata, direttamente al nostro dentro; la più intima di tutte le comunicazioni possibili.

E per meglio comprendere quale aiuto, almeno quattro possibili interpretazioni

il pezzo ti ha aiutato a *farsi* capire: la musica ha chiarito il senso di sé stessa dall'interno della sua durata misurata e/o, parallelamente, nel tempo non quantificabile degli e fra gli ascolti

il pezzo ti ha aiutato, non solo ad ascoltarlo ma, in un senso più ampio, ad ascoltare la *musica*, vale a dire allargare il campo di ciò che è considerabile musica

il pezzo, attraverso una corrispondenza indiretta, ha aiutato un tuo lavoro sorprendendoti con la *nuovità* di cui aveva/avevi bisogno per ripartire

il pezzo ha aiutato te, personalmente, a riprendere un tuo filo, diventando una "prova provata" che conferma il tuo orientamento complessivo, al di là delle specifiche incertezze funzionali allo sviluppo dei singoli lavori

ogni interpretazione comprende la o le precedenti, suggerendo in senso lato il come e il perché dell'aiuto ricevuto: l'ultima, la più preziosa, a ben guardare è però contigua alla prima, non essendo la sequenza in scala ma in cerchio

>perché è una cosa nuova, non solo, com'era prevedibile visto che prepari i violini, un suono nuovo che non ha la minima eco dello strumento passato, ma proprio una cosa musicale nuova, una cosa che non è rumore, ma evidentemente composizione.

conoscendo tu bene cosa lo precede (4 e 3), la *nuovità* che senti nel duo mi fa ancora più piacere perché, non solo *nonostante* ma direi piuttosto *a causa* della preparazione, l'oltre (interno al ciclo, in-oltre) che intuitivo non era affatto facile da realizzare. Preparare i violini non è in sé sufficiente ad ottenere un suono nuovo e soprattutto, un suono, per essere veramente nuovo deve contenere una potenzialità linguistica inesplorata.

la preparazione blocca parzialmente il libero vibrare delle corde, limitandone sia l'impiego tradizionale che l'intensità di emissione del suono; è una specie di crampo, una momentanea infermità che ti costringe ad usare meglio ciò che è ancora mobile; in tutto questo ciclo è la mutevole cella che mi ha poeticamente aiutato ad evadere dall'abbraccio mortale della tradizione quartettistica.

Dopo l'ampia esplorazione del quartetto e il trio che lo precedono, il pericolo più grande per il duo era ripetersi, cioè deludere l'intuita potenzialità linguistica ulteriore. Deluderla: "inscatolando" alla Sciarrino alcune evidenze per intelligentemente *mostrarle* in un gioco di maniera, o "ritagliando" alla Lachenmann un casellario di differenze articolato ma irrigidito, per *usarle* come mattoni a cui imporre una struttura.

Rispetto a questo due strade autorevoli, già nel quartetto si capisce che il mio interesse si addensa in una terza possibilità e da subito qualcos'altro ci sorprende. A parte lo spiazzamento, il "fuori gioco" dell'inizio che improvvisamente toglie la comoda seduta al frequentatore di tutte le Società del Quartetto, nel procedere di "place" ci si presenta una materia sonora incandescente, accettata per intero nella sua vitale complessità, grumosa e inusualmente fluida, in cui è difficile trattenere (inscatolare, incasellare) qualcosa se non il flettere continuo appunto, il trasformarsi, o in altri termini, la tentata continuità fra luoghi acustici molto differenti che presuppone un'inspiegabile confidenza con l'incertezza e l'apparente inclassificabilità di quel mondo sonoro. Si

intuisce una corrente attraversante, un'energia che anima i suoni da dentro i suoni stessi, un ascolto dietro il nostro ascolto (di ascoltatori), un ascolto *prima*, praticato - poi compositivamente riscoperto e modellato.

Per proseguire differentemente all'interno di quel mondo incerto, è stato necessario ridefinire l'orientamento complessivo, così da collegare tutte le eccezioni, gli incroci, i differenti adesso e tessere un senso ulteriore, un volume d'ascolto diversamente definito in una presenza nuova e autonoma; è stato così anche per il trio e ora lo è per il cello solo.

Forse è proprio la presenza di questo ascolto *prima* ad essere determinante per la novità del poi; mi spiego..

Ascoltando suonare uno strumento, si attiva in noi una memoria personale nutrita dalle più disparate sensazioni, più o meno consapevolmente facenti riferimento ad una letteratura, un periodo storico, uno o più autori, interpreti, persone, luoghi, situazioni, in un crescendo di complessità proporzionale alla presenza di quello strumento nella nostra vita e quindi all'immagine, che di quello strumento ci si è fatti, in quanto prodotto finale di tutti i riferimenti fra loro collegati.

Ma arretriamo di un passo, un passo prima del *noi*; prima del *io ascolto* che costruisce quella immagine c'è uno strumento, un mezzo, un "medium".

Uno strumento; la memoria fatta corpo, da un raffinatissimo artigianato che nei secoli ha saputo continuare a dialogare con la (nuova) musica, assecondandone e condizionandone al tempo stesso le necessità espressive.

Un mezzo; attraverso il quale altezze, intensità e durate diventano una realtà vibratoria specifica, un timbro, un'area timbrica, una sostanza complessa identificabile, articolabile e riproducibile pur essendo immateriale.

Un "medium"; a metà fra l'esprimibile e l'espresso, il *filtro specifico* che, lasciandone passare solo una porzione, circoscrive e materializza l'esprimibile (il mistero dell'esprimibile) interpretandolo.

Dal punto di vista compositivo è la mutevole relazione fra queste tre forze che più mi attrae: ogni strumento è insieme unico (qui, adesso, così) e stratificata memoria di tutte le musiche, tutti i passaggi, tutti i "messaggi" che lo hanno attraversato dal proto antenato fino alla sua forma attuale. La sua unicità è data proprio da quella stratificazione filtrata (o meglio digerita, compresa) e la sua potenzialità espressiva attinge direttamente da lì.

Ogni strumento è una camera di risonanza vivente, la voce di un corpo-memoria in attesa di tradurre ciò che lo attraversa; e nel *come* traduce quel *cosa* che traduce, tradursi..

Anche quando lo strumento si chiama voce, tutto il *cosa* della musica arriva da lì, o meglio, l'irriducibilità del *cosa*, l'impossibilità di una sua definitiva definizione traspare proprio dalla unicità insostituibile di ogni sua interpretazione che conta; è la precisione di ogni vero *come*, l'esatta pronuncia..

la domanda è sempre la stessa: cosa c'è dietro? cosa c'è prima?
e quindi - chi dice *cogito*? chi dice *io*?

Un tradursi filtrando, interpretando: non per affermare la propria diversità ma per offrire al *cosa* anche la specificità del suo(, del nostro) spazio interno arroccato e, condividendolo, risuonarne; ci tornerò più avanti..

E' molto importante per me partire sempre da un'idea di volume: anzi, credo che si dovrebbe concretamente cominciare un lavoro solo se si è intuita una continuità inespressa, una relazione dove prima non c'era niente. E' proprio sulla presenza o meno di questo volume che io misuro la validità di un comporre (cum-ponere).

Nel caso di uno strumento, non solo la sua letteratura ma, risalendo agli elementi fondanti, l'area di strumenti attorno a quello, nella nostra e nelle altre culture musicali, per imparare ad ascoltarlo più dall'interno della sua specificità, meno condizionati dalle categorie esterne delle sue locali applicazioni.

Bisogna ascoltare quella continuità, diventarne lo spazio di risonanza, lasciarsi sorprendere dalla "nuova" relazione motrice più che cercarla; parlando d'arte è necessario poi essere capaci di richiudersi e *praticamente* covare la relazione motrice tutto il tempo necessario al suo concretizzarsi, fino a concludere il processo di individuazione progressiva che modellerà l'esattamente *come* del pezzo; perché se di buone intenzioni è lastricato l'inferno, di buone idee è avvolto il limbo.

Dunque *prima* è l'Ascolto, che tu potresti chiamare Sguardo o forse Visione se non temi l'inflazione mistica: qualcosa che al tempo stesso è laterale (dis-tratto, con-fuso) e impudicamente diretto, immediato, preciso, già dentro, adesso.

>Dico evidentemente visto il risultato, ma il rumore è così evidentemente presente in tutte le varie sequenze che fino alla fine si dubita che il pezzo sia composto. Non so se questo sia uno scopo della tua poetica,

Il rumore è abitualmente considerato in musica un po' come la tenebra del suono: da nascondere ed evitare pena la perdita della cosiddetta purezza. In questa purezza, di (apparente) derivazione romantica e quindi relativamente recente e confinata ad un breve periodo nella storia complessiva della musica tutta, si raccoglie l'idealismo disincarnato di una potente e articolatissima teologia sotterranea che ancora oggi, soprattutto oggi, avvelena i suoi adepti.

E' una purezza intesa come principale proiezione del divino patristicamente organizzato, una cubica astrazione a tavolino, inibitrice di tutto ciò che invece era ed è corpo e materia; un assoluto impraticabile e quindi irraggiungibile, che deprezza e oscura ogni gesto nato per fare concretamente qualcosa di meno condizionato. Questa purezza è stata affilata per spaccare in blocchi contrapposti, bene-male, bello-brutto, sano-malato, ... musica-rumore): è l'arma più efficace del potere in quanto filigranato copyright di una proprietà capillarmente imposta e sorvegliata. Foucault ne ha già detto abbastanza. Altra cosa è la purezza che unisce: una purezza relativa, il cui valore comprendiamo se già siamo personalmente coinvolti nella ricerca di una maggiore indipendenza; una ricerca senza tempo che, con il suo ostinato interrogare le barriere che ci separano da una realtà più ampia, diagonalmente attraversa tutte le culture. Per non confonderla con la prima si potrebbe forse chiamarla trasparenza, parola in cui è compresa un'infinità di *valori* intermedi, nessuno dei quali nega la presenza della luce.

Nella *Farbenlehre* al punto 69, riferendosi alle ombre colorate Goethe dice che il colore è un valore d'ombra; il senso di questa affermazione non è mai stato chiaro ma la sua enigmaticità ha irradiato attorno a me negli anni, un'area di "sfumate" metafore della vicenda artistica/umana. Interpreto: il colore (dell'ombra) è determinato dalla specificità del corpo (semitrasparente) frapposto tra la fonte di luce e la qualità del piano sul quale si proietta la sua ombra; è un valore intermedio fra la completa opacità di un corpo e la sua totale trasparenza alla luce; il colore dunque è la proiezione, su un piano, del passaggio della luce attraverso un filtro specifico: una luce interpretata, che solo per il fatto di esser stata interpretata è, visibile. Poi proseguo, "il timbro è un valore d'ombra" e più in là "l'uomo è un valore d'ombra", per azzardarmi a dire che il concetto stesso di valore deriva dalla interpretazione di un filtraggio avvenuto. Ciò che più mi sembra interessante in tutti i campi è incrinare l'abituale automaticità dell'interpretazione, automaticità che nega il concetto stesso di interpretazione per limitarsi a quello di convenzione presuntuosamente chiamata "realtà". Sarà dunque attraverso la consapevolezza dei filtri applicati che i contrasti, le certezze, le irriducibili opposizioni ideali si apriranno verso mondi non solo intermedi ma altri, nuove dimensioni che solo uno sguardo/ascolto/linguaggio approssimativo considera ancora "irreali".

Sarebbe necessario a questo punto definire cosa intendo per filtro e per sistema di filtri, ma soprattutto a cosa si relaziona la sua presunta qualità: essendo interessato all'energia originaria che ha generato la specificità di ogni strumento, la qualità del filtro sarà per me, dal lato intuitivo, in relazione alla maggiore o minore libertà di accesso a quella energia, da quello progettuale, in relazione alla generatività espressiva che sarà in grado di sostenere, vale a dire alla sua potenza interpretativa..

L'inscatolamento e la mercificazione di Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin ecc. hanno alimentato una versione soffocata e impotente di quella tensione originaria che per la prima volta (con un coraggio negato agli attuali, non amanti ma, guardoni del romanticismo) puntò dritta verso la propria verità. Tutto era tranne che un arte limpida e distaccata. Non nell'impurità generica ma nel suo specifico colore invece, nell'esatta alterazione, nella particolarità, nell'eccezione ostinatamente indagata, quegli autori trovarono le chiavi personali per aprire la barriera di convenzioni che nuovamente impedivano l'ascolto, quello vero.

Tutte le tradizioni musicali (compresa la nostra) hanno un rapporto con il cosiddetto rumore ben più complesso e vitale; buona parte delle tradizioni extra europee non ha nemmeno una parola specifica per *musica*, perché non separa il pezzo dagli strumenti che lo suonano, dai musicisti, dagli eventuali danzatori, dal contesto che tutto questo ha generato; così come quasi mai esiste un ascolto passivo della musica e quindi una netta separazione fra musicisti e pubblico nonostante dappertutto ci siano anche musicisti professionisti. La musica ha sempre avuto uno spazio quotidiano nella vita di tutti, a contatto con la vita di tutti, accogliendo umori e rumori di ogni tipo, sia negli strumenti stessi (la cui infinita varietà testimonia della specificità di ogni singola scelta) che nelle modalità esecutive. La selezione tardo

ottocentesca in funzione di un'omogeneità dell'orchestra è solo un frammento dell'immensa memoria strumentale: una standardizzazione artigianale che da un lato ha permesso di spingere il pensiero formale verso un'ampiezza ad altre tradizioni sconosciuta, dall'altro ha quasi interrotto (nel contesto classico) il processo di trasformazione continua che sempre ha caratterizzato la vitalità intrinseca ad ogni strumento. La morte di uno strumento sta proprio nella sua omologazione totale, cioè nella sua simulazione attraverso computer, soprattutto là dove il risultato è definito dai più, perfetto. Lo strumento così decapitato della sua profondità diventa un numero del "protocollo di comunicazione midi" (musical instrument digital interface) e la definizione tecnica già dice tutto. Questo tecnologico "off" è però il risultato di un processo che ha avuto il suo avvio proprio nella progressiva omologazione di ciò che, dal punto di vista pretestuosamente classico, è considerato strumento e musica.

Nella direzione opposta, invece, troviamo uno strumento e il suo uso così specifici da essere completamente insostituibili.

Nel jazz ad esempio: il musicista che conta e il suo strumento sono un unicum distinguibile fra migliaia di simili; poi nel rock e tutti i suoi derivati, l'elettrificazione di chitarra e contrabbasso che ha praticamente inventato due nuovi strumenti associandoli ad un terzo che fosse in grado di sostenerne l'impatto dinamico, la batteria, dando vita a un genere musicale nuovo che ha quasi completamente re-interpretato la funzione sociale stessa della musica. Pensa a che parte fondamentale ha il cosiddetto rumore in entrambe, definito rumore appunto solo da chi non le ha mai veramente ascoltate: in questo senso penso che la distinzione fra suono e rumore sia soprattutto una questione di contesto, come dicevo prima "di filtro d'ascolto" o, ancora più a fondo, "di sordità difensiva". Pensa anche a tutta l'arte contemporanea che ha aggirato lo strapotere dell'incorniciabile e del bronzo entrando a fondo nella specificità di ogni materiale comune per cavarne, così come i michelangelo dal marmo, la *sua* forza. Tutti i materiali che popolano il nostro quotidiano sono diventati così potenziali parabole di poesia che attende di essere decodificata; ma per i più rimangono res nullius, se mai res a parte il soldo abbia avuto mai valore per gli stessi.

Il pensiero musicale che più mi interessa cerca di rendere praticabile in termini classici quella specificità; *in termini classici*, che vuol dire? tenendo conto della memoria d'arte che mi ha protetto, educato e condotto fin lì, lasciare un segno che ne testimoni la profondità, rigenerandola. "inoltre", ad esempio, cerca di trovare le condizioni per le quali una musica faccia suonare due violini diversamente da tutti i violini conosciuti ma allo stesso tempo possa essere suonata con tutti i violini conosciuti, diventando così un'estensione imprevista della letteratura strumentale.

Prima ancora della musica e del suono, parlando in termini fisici, ci sono delle vibrazioni acustiche che si possono genericamente definire più o meno complesse, a seconda della maggiore o minore regolarità percepibile al loro interno.

Dando per scontati gli argomenti dell'acustica che già in parte conosciamo, si tratterebbe ora di *dire* l'ascolto.. e per provare ad aggirare questa evidente contraddizione, descrivo senza pretese il mio ascolto in generale, quindi l'ascolto *anche* di ciò che abitualmente s'intende per musica, ma non solo, perchè tutto il quotidiano è costellato di fonti potenziali.

Ascoltando, riduco momentaneamente all'essenziale tutto l'abituale apparato logico-interpretativo, sento, vibrazioni di differente natura abitare lo spazio nel quale sono compreso; una parte di queste sono di origine prevalentemente sonora: riconosco qualità timbrico-articulatorie, "grane" differenti, separate o sovrapposte, la cui complessità è inversamente proporzionale alla minore o maggiore periodicità che in-forma i loro elementi costitutivi. La periodicità, solo in minima parte evidente all'interno dell'instabilità che caratterizza tutto il vivente, si manifesta a molteplici livelli, che più o meno inconsapevolmente percepisco anche in relazione alla durata dell'ascolto. La periodicità quindi, venendo più facilmente assimilata, diventa il referente principale per l'inconscio lavoro di raffronti e riconoscimenti che ci farà capire o meno le eventuali relazioni nei e fra i suoni.

L'ascolto diventa così una realtà, vale a dire un'intensa presenza im-mediata e partecipe, un'esperienza che rinnovandosi costantemente mi *forma*.

Tu dici, il rumore è così evidentemente presente in tutte le varie sequenze che fino alla fine si dubita che il pezzo sia composto: dovrebbe essere chiaro ormai che il rumore in questo caso non è affatto un imprevisto ma un elemento fondamentale per il senso stesso del pezzo; dunque non è tanto la sua presenza a mettere in dubbio la composizione, quanto la sua eventuale opacità eccessiva (in relazione al precedente esempio sui filtri d'ascolto) che impedisce, al senso della luce che dovrebbe attraversarlo, di trasparire.

L'opacità diminuisce notevolmente con il moltiplicarsi dei concerti, mano a mano che la confidenza con il senso del pezzo permetterà ai musicisti (e agli ascoltatori) di interpretarlo. Raramente nella musica

contemporanea si arriva a passare il cappio dell'esecuzione; raramente il pezzo sopravvive al forcipe della cosiddetta creazione per cominciare a respirare sulla terra veramente. Questa fortuna mi è capitata diverse volte ed è probabilmente la ragione per cui mi ostino a pensare una musica fatta per sostenere e alimentare molti concerti: protesa verso l'oltre dell'inevitabile forcipe, sperando in un domani di parti meno traumatici, una musica fatta per crescere.

Nel comporre ho cercato di plasmare internamente la complessità del suono ascoltato, rispettandone la materica fluidità, senza spezzare il suo tempo in segmenti; è piuttosto l'esperienza di un'energia che da sempre già abita il violino e, di soglia in soglia, continuamente si trasforma. Energia che ho cercato di incanalare in un percorso che la rendesse percepibile senza snaturarne l'essenza.

E ancora, Non so se questo sia uno scopo della tua poetica.

Se per pezzo composto si intende la rassicurante schematicità di relazioni evidenti che confermino il già ascoltato, sì, la poetica che mi interessa va in senso opposto, verso la fluidità e l'imprevedibilità del quotidiano, ascoltando la possibile novità sia nelle differenti associazioni di elementi comuni che nella straordinarietà di alcuni fra questi.

Nel progettare gli spazi presenza c'è spesso una fase in cui mi perdo al loro interno, perché non è un filo che seguo ma un volume, la sensazione di una presenza che devo "materialmente" ricostruire; una ricostruzione che a sua volta mi svuota imponendomi un necessario *farmi* impronta di quella presenza.

E' sempre da qualcosa di periferico che la possibile essenza (mi) si affaccia; il centro è troppo stabile, compatto, denso, per essere penetrato: dove le maglie si allentano invece, qualcosa del tessuto connettivo traspare e da quello, le relazioni in-ascoltate. Partire quindi da un particolare? non proprio, piuttosto da una condizione (i multifonici del sax, la preparazione degli archi, i tubi per le voci.); in ogni pezzo si tratta di sorprendere l'essenza là dove affiora e trattenerla un poco in più, così che la sua energia si imprima nello spazio attraversato, creando un luogo al quale potremo ritornare. Tutto il lavoro consiste nella ricerca del contesto in cui questo affioramento possa accadere: disboscare la porzione spazio-temporale dedicata all'istante del contatto, quando l'essenza *ci* sorprenderà.

>ma per intenderci faccio riferimento al rumore di Lachenmann, dove il rumore non si dubita mai, in nessuna parte di uno qualsiasi dei suoi pezzi, che sia composto, diligentemente e sapientemente composto: al punto che uno ne rimane un po' insoddisfatto, perché la composizione finisce per creare forse un po' di monotonia, nel senso che la seconda volta che lo senti e poi le successive lo prevedi un poco.

in Lachenmann non c'è (quasi) mai rumore ma un sensibile montaggio di ritagli (di rumore), precedentemente cercati (nella periferia dello strumento tradizionale inteso, soprattutto all'inizio, come oggetto sonoro piuttosto che strumento-memoria), sezionati, scelti, ripuliti, catalogati e ridistribuiti a materializzare il meta strumento che interpreterà la struttura nata spesso a sé stante. L'immagine che lui usa è quella di una super arpa, le cui corde sono costituite dai ritagli (o famiglie di ritagli, articolazioni di ritagli ecc.) scelti magari fra tutti gli strumenti dell'orchestra, ma uno solo è "l'arpista" (Helmut) e uno solo sarà il (super) strumento che suona, tutto collegando.

Questa poetica, che ha probabilmente un padre e una madre in Stockhausen (nella sua moment form) e Nono (nella materica visionarietà del suo errare), ha fatto crescere un nuovo ascolto soprattutto per quanto riguarda le relazioni fra i suoni (più che per l'ascolto in sé) e quindi, per la struttura a questi sottesa. E' un pensiero strutturalista il suo che, nato già libero dalle astrazioni seriali del periodo, si è lanciato con grande coraggio nel dare battaglia a tutte le convenzioni acustiche ancorate al concetto di bellezza del suono (convenzioni completamente accettate dallo stesso Boulez ad esempio), per sostenere la forza poetizzante di una struttura che tutto governa. Da tedesco, senza mezze misure, costruendo per opposizioni e contrasti dritto all'obbiettivo. Con il tempo e le frequentazioni, la selvaticità dei suoi elementi iniziali si è piuttosto educata e il suo costruire è diventato più prevedibile e accademico, ma ciò nonostante rimane uno dei pochissimi che ancora re-sistono al take it easy dilagante.

La parziale monotonia e prevedibilità che senti è il pegno inevitabile di un linguaggio che pur rimanendo fortemente personale ha voluto sempre più essere compreso (e accettato) anche dal grande pubblico della classica, dai suoi salotti alle sue cene, circumnavigando l'asfissia da falsità che ancora lo attanaglia (Helmut) e sospinge. E' una poetica che ha diluito la sua concentrazione, scegliendo di favorire la funzione sociale del compositore a scapito della profondità del suo linguaggio; ma a un padre non si può chiedere di più di quel tanto che già ci ha dato: si deve invece far fruttare la cura trasmessa, senza entusiasmi e furori adolescenziali, re-interpretandone l'essenza.

> Il tuo invece si risolve alla fine e fino alla fine rimani in sospeso: dove andrà a parare questo crescendo, visto che c'è un limite all'inseguimento e come si smorzerà il suono, visto che a un certo punto il pezzo dovrà finire?

In questa domanda è implicita non solo l'evidenza di una trasformazione in atto ma anche la sua imprevedibilità, indicativa (la seconda) di una vitalità interna al pezzo; qualcosa accade, o meglio, qualcosa *continua* ad accadere: il valore di un'opera, per me, lo misuro proprio su questo *continua*, sia all'interno della sua durata che nel tempo degli ascolti successivi (così come l'importanza di un autore, un luogo, un affetto).

continua - l'opera che più mi attrae è a suo modo una sorgente, continua a generare istante per istante e anche quando già la si conosce non è mai esattamente la stessa; continua, un differente operare che l'ha preceduta e la seguirà; una corrente, un'energia sotterranea che affiora dal nulla apparente qui e là, ogni volta assoluto presente e salto, di un passato-futuro sospeso.

Come osservando una sorgente lo sguardo viene continuamente catturato dalla direzioni del moto discendente e subito risale, il mio lavoro, soprattutto in questo duo (in-oltre appunto), tenta di rimanere vicino alla "sorgenza" circoscritta, senza scivolar via per i solchi già segnati, più interessato alla qualità dell'energia affiorante che non alle sue possibili applicazioni. Una poetica avara di pezzi ma generosa, spero, di scoperte.

Moltissime musiche vivono di una maggiore o minore vitalità immessa (da chi scrive, chi suona) che si esaurisce nella durata dell'ascolto; non sono per questo meno belle di altre che invece sembrano emettere, donare, vitalità (di quelle che la tolgono è inutile parlare); dalle seconde però non passi illeso, qualcosa nel tuo assetto interno inconsapevolmente cambia e una finestra impreveduta si aggiunge a modificarne lo spazio: vedrai/ascolterai e sarai visto/ascoltato diversamente.

Certo si può non desiderarlo e preferire di abitare una fortezza di conferme concentrati sull'efficienza dei suoi muri: è ovviamente più sicuro che non chiedersi *cosa* la fortezza stia custodendo. Ma se tutta la profondità di cui l'uomo è capace si misura da sempre su questo *cosa*, non interessarsene a priori è scegliere di schiacciarsi in superficie, non ancora fuori e non più dentro, *fra* due vetri apparentemente protettivi.

Per le trasformazioni però bisogna esser pronti: in questo senso ogni opera importante sblocca, risveglia e motiva, qualcosa di già presente; in questo senso, ancora, l'opera continua un lavoro già in corso *anche* in chi ascolta.

>Tu non ti fermi mai, se non per esaurimento di energie, come se il violinista, i violinisti, che però sembrano uno o cento, è lo stesso,

Si è vero, cerco di fermarmi il meno possibile ma senza allontanarmi; se ho una strategia questa è l'assedio, del quale sono sia l'assediate che l'assediato. Un ruolo alterno e senza soluzione, al quale solo l'entrata dell'omerico cavallo (la "fine" del pezzo) può azzardare di tanto in tanto un punto e virgola. Ma i bastioni interni sono infiniti e il cavallo (l'inganno del cavallo..) dovrà ogni volta essere diverso per riuscire a passare.

uno o cento - implicito infatti a questa poetica sorgente (part. pres.) è la simultanea molteplicità (parlando dell'acqua Zanzotto diceva, "lei, dal fittissimo alfabeto") che, ripensandoci, è sempre stato il segno delle mie musiche scritte, dal violino solo in poi.

>a un certo punto si stancheranno, o si stancherà il suono: di circolare dentro a questo legno, il legno si sente moltissimo e quelli non si dovrebbero chiamare archi, ma casse di legno, magari grandissime, perché il suono che emettono è sempre un dentro, un dentro spaziale, di uno spazio magari molto grande, ma interno.

o si stancherà il suono, mi piace: la sensazione che il suono non è condotto ma conduce questa musica vicino, più vicino alla sorgente

Il violino è *anche* una cassa di legno speciale: curva, vuota, sottile, solo per due effe aperta e viva di una leggerezza che ogni volta mi stupisce; concepita per generare risonanza, come corpo in quanto tale risuona quindi anche senza corde ma sono queste e poi l'arco a trasformarlo, da oggetto sonoro fra i tanti, in strumento musicale unico, creatura interpretante.

Hai ragione, io ascolto dall'interno della cassa e ricompongo, dall'interno dell'esterno dell'interno, cosa accade al corpo-cassa attraversato: tutte le epoche, tutti gli autori, i musicisti, le musiche, tutto, ritrova nuova-mente-corpo e il

cosa, ancora una volta così accade. Affidandolo al pezzo, cerco di lasciare aperto il passaggio trovato perché possa essere d'aiuto a qualcuno che cerca lì vicino.

In un sogno dei vent'anni, evaporando mi ero trasformato in suono, sentendomi (in) una musica tra gli altri, che forse oggi comincio a comprendere

di uno spazio magari molto grande, ma interno

Non c'è distesa esterna o viaggio che possa superare l'interno scandaglio se attivo; oltre si può andare solo da dentro a più dentro; *inoltre*, strano a dirsi, la claustrofobia che sempre scatena il movimento iniziale diventa, a processo lanciato, un'insidiante agorafobia che di spavento vuole inscatolare e riporre tutto: a questo mimetico attacco quasi sempre si soccombe, tagliuzzando in confortevoli stanzette lo spazio fin lì guadagnato per sopravvivere di rendita. Pochi continuano, e nell'interno aperto trovano una trama più profonda. Qualcuno forse arriva persino a liberarsi delle ultime leggerissime pareti ma, come Montale dice, non lo dice¹

¹Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case e colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Credo però che quest'ultimo passaggio competa solo a qualche mistico potente, certo non a noi che del *dire*, in-vece, abbiamo fatto "professione" (come Montale dimostra).

Il punto però è proprio questo: fino a dove si può dire? e spingere questo punto sempre più in là, sempre più dentro al *cosa* intuito, *in vece del quale si dice*.

Dall'adolescenza alla formazione alla maturità (se mai di qui si passa), le età dell'uomo, in ogni essere veramente vivo non sono mai concluse ma cicliche e relative: senza tornare esattamente sugli stessi passi ripercorriamo luoghi già vissuti, in altre stagioni, ad altre ore, con persone pensieri e condizioni differenti, ogni volta raccogliendo (proprio perché in parte conosciute) differenze. Di queste differenze il dentro si nutre e cresce.

>E' questo dentro che mi aiuta: in fondo anch'io sbatto le mie cose in una periferia di questo dentro.

Non in fondo ma in principio: infatti tu per primo mi hai indicato questo dentro, attraverso i tuoi lavori vuoti, vivi d'energia; vuoti a rendere, perché la loro potenzialità doveva e deve continuare a circolare. E anche nella successiva ossessione Giacometti che attraversa tutto il ciclo per archi, sei sempre tu che agisci attorno a quelle piccole figure della sua place di köln, la cui forza non mi avrebbe catturato senza le precedenti notti solitarie passate nel tuo studio ad inseguire, nel suono, la verità di una presenza che mi aveva preceduto e, non solo *in* quello spazio ma *da* quello spazio, animato.

Una presenza che spesso tracimava, impedendomi di suonare nonostante fossi lì apposta per farlo; quando accadeva, reso muto dal frastuono del suo silenzio, rollavo circospetto una sigaretta illudendomi, struzzo nel mio fumo, di non essere trovato. Tutte fughe fallite come vedi, ora che catturati da quel vuoto, lì quotidianamente ci muoviamo; solo ho barattato il terrore da ubriaco con due lenti, due orecchie più potenti.

>Bene, detto questo, aggiungo: ma dove ce li senti i riferimenti alla musica per violino o per archi di cui mi hai parlato? Per quanta attenzione io abbia messo nell'ascolto, non mi è riuscito di individuarne uno solo. E' questa quell'insufficienza esecutiva o meglio quella difficoltà esecutiva di cui mi parlavi qualche volta fa?

Parlavo dell'energia che abita i violini di Corelli, Tartini, Vivaldi: certo non citazioni, né dirette né indirette (come invece è stato per il violino solo) ma l'imprevedibile vitalità delle sue articolazioni (tremoli, arpeggi, ribattuti e fioriture improvvisate) che hanno fatto della scuola italiana, elettrica ante litteram, un irraggiungibile modello di virtuosismo strumentale; poi la tensione, il vuoto attorno e dentro alla costruzione delle frasi, le imitazioni, i pedali, la continua sovrapposizione delle corde..

>A volte il pezzo, visto che sembra suonato addirittura da una strana orchestra, ha la dimensione di una grande sala, sembra di sentire l'eco di un ambiente molto grande che ricorda la musica del settecento.

Non ambienti molto grandi ma spazi interni sconfinati: Veermer, colori precisi come formule nel pronunciare la luce indiretta; mi interessa proprio questo, l'esatta pronuncia, l'esattamente *come* di quel *cosa* che l'arte di ogni epoca realizza.

>Ritorna "da camera" alla fine, nella parte "stanchezza", dopo il dodicesimo minuto. Ma questo è l'unico aggancio col passato che mi è stato dato sentire, meglio sospettare.

Non stanchezza ma un "solve" che tornerà al suo nuovo "coagula" in tête, la successiva e ultima parte del ciclo.

Del passato a questo punto è superfluo parlare, andiamo avanti invece

accennando a tête (si, proprio quella ormai recisa che poggia sul concavo dirupo della place)

nella quarta parte del ciclo, ascolto ancora più lontano, ancora più dentro;
ascolto il proto antenato contenuto, per come ancora lo sento parlare soprattutto attraverso il violoncello

i primi archi musicali, una corda tesa fra le due estremità di un ramo flessibile
con alla base, l'aggiunta di una zucca a risuonare,
e di un anello sulla corda, che arricchisse il suono di un ronzio,

sibilante ancestor

prima estensione di una voce incerta
che stupita si accompagna (che stupita sia, compagna)

(lo sfregamento di un secondo arco sulla corda arrivò molto dopo)

ma di questo dirò "a cavallo passato"

(fra parentesi è interessante proseguire in un ulteriore parallelo fra la soluzione omerica e l'opera in quanto tale: il passaggio del cavallo, la fine del pezzo, non conclude ma avvia la possibilità del vero cambiamento; senza il combattimento successivo (di cui certo il cavallo è l'arma principale e l'inganno ma i guerrieri devono uscire e sporcarsi), non necessariamente cruento ma sempre pericoloso di prove, concerti, ascolti, critiche ecc., senza questo combattimento dicevo, anche l'entrata del cavallo rimarrà inutile lettera morta)

nell'impronta meridiana, che questo e altro comprende,
nella *forma*, memoria vivente in noi tramandata dal "cavallo".

A presto,
giorgio