

da Sonus – Materiali per la musica moderna e contemporanea – fascicolo n. 19 – agosto 1999

Rassegna della nuova scena compositiva italiana

Per una materia sonora vivente

Incontro con Paolo Perezzani di Paolo Petazzi

Era questa la mia prima occasione di colloquio con Paolo Perezzani: così ho iniziato con domande sulla sua formazione, sui punti di riferimento e le predilezioni, interrogandolo poi su alcuni pezzi del suo catalogo che mi sono particolarmente cari (ma che non sono i soli significativi).

Paolo Perezzani è nato a Suzzara (Mantova) nel 1955, si è laureato in filosofia; ha iniziato la propria formazione musicale come autodidatta e ha studiato composizione con Salvatore Sciarrino (di cui è stato assistente al corso di composizione a Città di Castello nel 1985, 1986 e 1988). Nel 1982 ha partecipato a "Opera Prima" a Venezia, e in seguito a diverse rassegne internazionali; nel 1992 ha vinto il concorso per un pezzo orchestrale bandito da Wien Modern. Insegna composizione presso il Conservatorio di Mantova. Insieme a Daniela Iotti ha fondato e dirige a Reggio Emilia la rassegna "Di Nuovo Musica".

Sonus: Quali sono gli incontri decisivi per la tua formazione musicale?

Perezzani: A metà degli anni settanta avevo incominciato a seguire i concerti e le attività di Musica e Realtà, a Reggio Emilia. Ho conosciuto Armando Gentilucci (che di quella esperienza reggiana era uno dei principali protagonisti) proprio a partire dalla sua figura di musicista e uomo di cultura, la cui disponibilità era alimentata da una forte percezione etica, e anche politica, del proprio ruolo. A un certo punto mi propose di incominciare a studiare con lui; io, che allora studiavo Filosofia all'Università di Bologna, accettai e così iniziai a seguire le sue lezioni di armonia e contrappunto all'Istituto Musicale Pareggiato "A. Peri" di Reggio Emilia.

Anche in seguito, quando incominciai a studiare con Sciarrino e a scrivere i miei primi lavori, il rapporto con lui è stato sempre per me importante: ricordo molte ore passate insieme a discutere, ad ascoltare e analizzare partiture. L'intensità lirica e poetica, i momenti di sospensione e di silenzi risonanti di tristezza che, proprio dalla fine degli anni settanta, stavano prendendo corpo nella sua musica credo siano andati ad occupare da subito un posto preciso in quell'universo poetico e musicale in formazione entro il quale ho incominciato ad orientare i miei primi passi come compositore. Si tratta del luogo intimamente espressivo in cui anche la dimensione del dolore e della perdita riescono a dirsi nei modi di una cantabilità quasi immobile, sospesa: ne riconosco tracce soprattutto in alcune mie prime composizioni, dove persino le fonti da cui a volte ne ho tratto i titoli rimandano spesso ad orizzonti poetici cari anche alla sua sensibilità artistica.

Sonus: Quali altri momenti o episodi hanno poi avuto un ruolo importante nella tua prima maturazione?

Perezzani: L'incontro determinante fu quello con la musica di Sciarrino. Avvenne nel giugno del 1978, a Firenze, quando, quasi per caso, mi capitò di entrare al Teatro alla Pergola per assistere ad una rappresentazione di *Aspern*. Non mi accorsi subito dell'inizio dell'opera: credevo che i musicisti stessero ancora accordando e provando gli strumenti; solo a poco a poco riuscii ad entrare in quello che mi apparve come un nuovo modo di pensare il suono. A stupirmi e ad affascinarsi fu soprattutto la maniera in cui Sciarrino riusciva ad abitare quel mondo sonoro: non mi trovavo di fronte ad una sperimentazione o ad una provocazione musicale (in realtà non era affatto la prima volta che ascoltavo i suoni delle esperienze musicali più recenti e radicali, forse addirittura quegli stessi suoni che ora riuscivano a parlarmi musicalmente), riconoscevo invece una straordinaria capacità di dare forma a quei suoni, di organizzarli e di rendere perciò pensabile una musicalità affatto nuova e originalissima.

Fu quella la volta che decisi di imprimere davvero una svolta al mio modo di rapportarmi con la misteriosa e inevitabilmente tautologica questione riguardante la musicalità della musica, riguardante cioè la forza che percepivo essere presente in tutta la musica che conoscevo e che amavo.

Venuto a conoscenza dei corsi di composizione che Sciarrino teneva a Città di Castello incominciai a frequentarli e a scrivere musica.

Sonus: Partendo da *Aspern* hai già conosciuto uno Sciarrino incline ad una certa rarefazione rispetto ai primi capolavori. Che effetto ti ha fatto poi conoscerli?

Perezzani: L'effetto fu quello dell'incontro con una idea di complessità forse più evidente perchè calata in un contesto dai connotati più caotici, per certi versi non lontano da quello che, muovendo da un percorso diversissimo, stava allora indagando la musica di Xenakis. Nella rarefazione successiva quella complessità continuerà ad agire ancora e però manifestandosi questa volta con una diversa nitidezza, mostrando la propria presenza all'interno del suono stesso, anche il più tenue. La musica di Sciarrino incomincia ad agire già da lì; il modo in cui in essa i suoni si organizzano, dandole forma, presuppone sin dall'inizio il rapporto con la vita stessa del suono, del suo complesso formarsi.

Proviamo a pensare a ciò che davvero accade quando chiediamo ad un violinista di eseguire per esempio un armonico artificiale di quarta, con arco tremolato che si sposta progressivamente dal tasto al ponticello e con una intensità che, partendo dal nulla, raggiunga il pianissimo solo dopo alcuni secondi per poi a poco a poco ritornare al silenzio: non è vero che sentiremo subito un suono due ottave sopra la posizione premuta - quello comparirà solo quando l'intensità avrà attraversato una precisa soglia dinamica. Prima sentiremo il suono dello scorrimento dei crini sulla corda, poi l'affollarsi di diverse, instabili, altezze, infine comparirà l'armonico acuto e vi sarà ancora una certa presenza, di nuovo instabile, di altri suoni - e ciò dipenderà in buona parte dal punto in cui il crine starà sfiorando la corda oltre che dalla pressione dell'arco; durante la fase di "spegnimento" del suono, avverrà qualcosa di non meno complesso. Sciarrino, insomma, è riuscito ad abitare musicalmente anche questo mondo sonoro, riconoscendone la complessità, indagandola e incominciando a individuare differenze all'interno di un universo che altrimenti avrebbe continuato ad apparirci semplicemente uniforme, inarticolabile.

Sonus: Vogliamo fare una riflessione sulla presenza di Sciarrino come didatta?

Perezzani: Se all'inizio rimasi sedotto soprattutto dal suono degli elementi che Sciarrino utilizzava nella sua musica, studiando con lui mi accorsi ben presto che ciò che mi si stava chiarendo, ciò che stavo imparando era invece in primo luogo un modo di mettere insieme, organizzare e ordinare gli elementi sonori: quell'insegnamento mi sembra che mirasse soprattutto a evidenziare i principi organizzativi e compositivi che quidano e danno senso alle nostre scelte, quando ci accingiamo a realizzare un progetto musicale. Così, proprio abituadoci a riconoscere e poi a riflettere sul modo di organizzare e di dare forma alla composizione, credo si possa imparare a pensare musicalmente e ci si rende anche conto delle diverse fasi che il nostro lavoro dovrà attraversare quando, a partire da una iniziale fantasticheria e attraverso successive e sempre più precise definizioni, miriamo a realizzare e a rendere percepibile ciò a cui stiamo dando forma. A monte c'è una premessa fondamentale: la decisione di scrivere per l'ascolto.

Sonus: Credi si possa parlare di Sciarrino come punto di riferimento per forse più di una generazione di compositori italiani?

Perezzani: Non c'è dubbio che la presenza di Sciarrino, assieme a quella di Donatoni e di altri compositori della generazione precedente, ha contribuito a determinare le coordinate fondamentali entro cui i compositori della mia generazione, e non solo, hanno incominciato ad orientare le proprie scelte e maturare i propri percorsi.

E' vero anche che negli ultimi anni si è assistito ad un certo proliferare dell'uso di alcuni suoni che hanno qualcosa a che fare con il mondo sonoro che gli appartiene; capita pure di sentire evocare la sua presenza, in quanto punto di riferimento, non appena un compositore incominci ad "abbellire" con suoni "sciarriniani" una qualche "struttura" - proveniente da procedimenti che vorrebbero dirsi ben altrimenti "rigorosi" - in vena di concedersi un po' al piacere "edonistico" di un suono seducente...Insomma la presenza di Sciarrino ha sicuramente agito, ma anche ingenerando equivoci e semplificazioni: il suo insegnamento in realtà non ha mai riguardato il suo personale mondo sonoro, nè la sua presenza è in un qualche modo riducibile ad una qualche sorta di semplificazione del linguaggio o sua edonistica imbellettatura.

Sonus: Prima hai parlato della decisione di scrivere per l'ascolto: è un dato scontato per la tua generazione di compositori, ma non è sempre stato così e la critica alla serialità tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta è stata caratterizzata in primo luogo da qualche cosa che assomigliava a questa problematica. In Italia c'è stato Sciarrino ma qualche anno dopo il gruppo dell'*Itineraire* in Francia si è mosso in una direzione in cui il problema del suono, della percezione e della invenzione del suono era determinante, anche se mi pare con delle ragioni di poetica profondamente diverse da quelle di Sciarrino: c'era per esempio una componente di tipo fisico-acustico estranea alla sua poetica.

Perezzani: Le posizioni assunte dall'*Itineraire* implicavano certamente la centralità dell'ascolto perchè reinstauravano un rapporto percettivo, diretto, con il "suono" (indagato anche dal punto di vista acustico): da qui la critica al pensiero seriale.

Nell'esperienza francese mi sembra però di cogliere in alcuni casi un interesse limitato nei riguardi di un altro aspetto che invece aveva incominciato a giocare un ruolo centrale nella prospettiva verso cui mi stavo avviando: quello riguardante l'articolazione.

Mi sembra per altro che i successivi sviluppi della musica di Grisey siano andati proprio verso un progressivo e originale ricupero della dimensione articolativa, a partire dalla prospettiva spettrale. Nelle sue ultime cose non si ha più certo a che fare con un unico, complessivo, divenire del suono nel tempo, mi sembra invece molto evidente la tendenza ad introdurre anche quella dimensione che io a volte descrivo come virtualmente, internamente, teatrale: quella che si manifesta quando nel fluire della musica riconosciamo la presenza e l'interagire di "figure-personaggi", l'instaurarsi e l'evolversi di rapporti, "vicende", tra gli elementi sonori. Trovo molto interessante proprio il percorso originalissimo attraverso il quale Grisey è riuscito costantemente a rinnovare e a portare ad esiti nuovi e molto personali la propria ricerca. Ad una certa idea di articolazione Grisey giunge infatti non tanto attraverso la metafora teatrale a cui accennavo ma piuttosto accostando e sovrapponendo una pluralità di tempi diversi: una direzione di ricerca ricchissima di prospettive e di ulteriori sviluppi. Anche per questo, per avere interrotto un percorso creativo in continuo movimento e giunto in una fase quanto mai feconda, la sua morte prematura rappresenta per tutto il mondo musicale una perdita enorme. Per me lo studio delle sue partiture ha rappresentato sin dall'inizio uno dei non molti punti di riferimento costanti; con lui poi era andato maturando anche un rapporto di amicizia grazie alle diverse occasioni di incontro negli ultimi anni, quando la sua presenza in Italia (e in particolare a Reggio Emilia dove ha tenuto per due volte seminari nell'ambito della Rassegna Di Nuovo Musica) si era fatta più costante e apprezzata: molti e diversi sono i motivi che alimentano ancora il mio dolore per la sua recente scomparsa.

Sonus: A questo proposito vorrei ricordare che l'*Icône paradoxale*, commissionata dall'orchestra di Los Angeles e dalla Filarmonica della Scala non è mai stata eseguita a Milano, ma a Los Angeles, a Strasburgo e da lì in Italia a Reggio Emilia, grazie alla rassegna Di Nuovo Musica, che tu dirigi assieme a Daniela Iotti. Dopo avere accennato al tuo incontro con Grisey, vorrei che parlassimo di quello con la musica di Xenakis.

Perezzi: Io ho vissuto il rapporto con la musica di Xenakis come l'incontro con una ulteriore tappa che mi è sembrato di riconoscere lungo un ideale percorso il cui punto di partenza penso che possa essere individuato anche molto lontano: un percorso che ha a che fare con il mutare del modo di pensare la materia sonora e la musica. Attraverso Debussy, e poi Varèse, Webern, per arrivare sino a Grisey, Sciarrino e Lachenmann (ma anzitutto andrebbe ricordato l'ultimo Beethoven), mi sembra che il suono abbia incominciato sempre più ad offrirsi all'ascolto apparendo su di una sorta di sfondo che si è fatto via via più silenzioso, tendente a trasformarsi in una spazialità sempre meno occupata da ipoteche strutturali imposte a priori, da gerarchie precostituite. Nel contesto di questa tendenza tesa a permettere una percezione più diretta del suono, mi sembra sia venuto parallelamente emergendo un diverso modo di accostarsi, di percepire e di dare forma a quelli che io vorrei definire come veri e propri oggetti sonori, per la cui descrizione tutta una serie di categorie ci appaiono ormai del tutto insufficienti: penso per esempio alla distinzione suono-rumore e a quelle stesse dimensioni parametriche del suono sul cui controllo molte esperienze dell'ultima avanguardia avevano contato per potere accedere al rapporto con la struttura complessiva, con il "tutto" che per questa via avrebbe dovuto prendere forma. Oggetti sonori che allora sentiamo disponibili ad essere distribuiti e organizzati in strutture musicali capaci di fondare ogni volta un mondo; quel mondo che sarà in grado di accoglierne gli interni rapporti e il senso del loro manifestarsi.

Dell'atto del comporre mi sembra sia venuto sempre più emergendo in questo modo quel carattere cosmogonico che in una qualche misura gli è sempre appartenuto, il comporre mi sembra abbia incominciato ad assumere le caratteristiche di un atto tendente a dare vita a qualcosa a partire dal niente, soltanto modellando, dando forma, alla materia sonora. Ad un certo punto di un tale percorso è la materia sonora stessa che ha incominciato ad essere interrogata, e il comporre ha iniziato a diventare anche un comporre i suoni e non solo con i suoni.

Con diversi strumenti concettuali e modalità operative i compositori hanno incominciato ad entrare nella vita interna del suono, e lì hanno potuto sperimentare e utilizzare modalità affatto nuove di concepirne le trasformazioni e di pensarne le possibili organizzazioni. E' in questo contesto che le prime esperienze di musica elettronica hanno potuto innanzitutto essere pensabili, ed è alla luce di una tale pensabilità che riesco anche a leggere il contributo di compositori come Ligeti, ma anche Lachenmann, Grisey e lo stesso Sciarrino. Quella di Xenakis è un'altra delle esperienze, tra le più originali e interessanti, tese ad entrare nel suono attrezzandosi degli strumenti concettuali necessari per manipolare la complessità di una materia intesa da lui proprio in quanto massa, composta di "atomi" e "particelle" controllabili allora solo tenendo vivo il confronto - e a volte assumendoli in toto - con modelli concettuali provenienti dalla matematica e dalla fisica.

D'altra parte, se ci risulta ormai insufficiente parlare di materiale (con questo termine ci si riferiva un tempo soprattutto al materiale intervallare), e se invece parliamo di materia sonora, allora ha senso anche interrogarci sulla idea di materia alla quale facciamo riferimento e ascoltare anche ciò che ha da dirci la scienza in merito a questi temi.

Mi sembra che vada sottolineato il fatto che quando Xenakis invoca una sorta di nuova scienza, che cerchi di individuare e di studiare qualcosa di simile ad una morfologia generale, che sia capace di indagare e di confrontare tra loro le strutture e le forme che ritroviamo nella natura, quando - a causa di queste nuove esigenze - percepisce con forza il dovere, da parte del compositore, di sapersi rapportare anche con infiniti altri ambiti della conoscenza, sapendo riconoscere analogie tra modi del pensiero forse solo apparentemente lontani, quando propone tutto ciò, penso che la sua musica non rischi affatto di andare verso una sorta di raffreddamento razionalistico e tutto irrigidito dai calcoli che la sorreggono. In questo modo essa pare piuttosto tesa ad attingere a qualcosa di molto profondo, che riguarda il nostro rapporto con la materia e con la natura, giungendo addirittura ad instaurare, muovendo da qui, un proprio originalissimo rapporto con l'antica Grecia.

Xenakis rappresenta insomma per me un esempio radicale di quanto, per imprimere forza al proprio impulso, al "colpo del corpo" (Barthes), sia necessario avere la pazienza di dargli forma, di ottenerlo: passando attraverso fasi costruttive a volte anche molto razionali, calcolanti e, diremmo, fredde.

Sonus: Hai citato Lachenmann: come lo hai conosciuto?

Perezani: Il primo a parlarmi e a farmi sentire qualcosa della musica di Lachenmann è stato il mio amico Pierluigi Billone (che dopo qualche anno andò in Germania a studiare con lui). Mi ha subito colpito il suo rapporto con il suono, l'idea da lui stessa espressa di aspirare a una sorta di "musica concreta strumentale", il senso noniano del rapporto di ascolto che pare instaurare con il suono (penso per esempio a *Gran torso*), il senso della materia non più soltanto fisicamente intesa (come in una qualche misura si dà, benchè con la forza dell'evento naturale, in Xenakis): in Lachenmann la materia pare già prossima ad animarsi, già accenna a

movenze che diremmo piuttosto provenienti dal mondo animale. Nella sua musica intravvedo insomma già qualcosa come un prendere vita della materia: ciò a cui io stesso aspiro.

D'altra parte, parlare di vita vuole dire percepire l'esigenza di tentare di instaurare un rapporto non solo con la materia fisicamente intesa ma, appunto, con la materia vivente. Una materia quindi all'interno della quale riconosciamo la presenza della temporalità che la rende possibile (vedi Grisey), una materia la cui indagine e la cui organizzazione può accedere alla complessità dell'organismo, e così raggiungere il suo calore vivente.

Se Grisey ha reso pensabile nella musica strumentale l'idea di sintesi addizionale, concetto la cui provenienza viene dalle esperienze della musica elettronica, Lachenmann pare piuttosto rimandare all'esperienza della musica concreta: quanto della musica elettronica è passato nella musica acustica lo vediamo dunque nella esperienza dell'*Itineraire*, quanto proviene dalla musica concreta mi sembra invece raccogliersi in quella, appunto, di Lachenmann. In quest'ultimo colgo inoltre in alcuni casi una capacità inventiva, una visionarietà dell'invenzione forse più libera di quanto mi sembra si possa trovare all'interno di molte delle esperienze dell'*Itineraire*, forse un pò legate a una visione scienziata e a un atteggiamento scientifico a volte un pò limitante.

Sonus: Quali altri compositori pensi abbiano avuto un peso nella tua formazione?

Perezani: A proposito di influenze e di amori devo citare ancora Luigi Nono. C'è addirittura un pezzo, *Un volto, del mare*, che mi lega all'infanzia (lo ascoltavo in uno dei dischi della raccolta "La musica moderna" dei Fratelli Fabbri) e che ritengo una delle sue cose in assoluto più importanti, da accostare senz'altro alle sue ultimissime composizioni. Il senso di sospensione e i silenzi risonanti di Gentilucci, a cui facevo prima riferimento, credo trovino qui, e in molti altri pezzi di Nono, una fonte alla quale anch'io vorrei riuscire ad attingere: serve la capacità e la forza di sapere abitare il silenzio, di saperlo reggere e ascoltarlo. E poi in Nono ho percepito sempre soprattutto il coraggio, la forza dell'artista capace di rimettersi in gioco ogni volta, capace anche di non concludere, forse, a volte: e proprio in questo trovo che la sua figura abbia da dire ancora molto e a molti compositori, anche della mia generazione.

Sonus: Parlando di Sciarrino, Grisey, Lachenmann, Xenakis, Nono, hai definito alcuni lineamenti della tua poetica, hai proposto alcune idee chiave, come quella di interrogare la materia sonora, di farle prendere vita, di ottenerne una continua e organica trasformazione. Nelle tue riflessioni sui compositori che abbiamo citato si intuiscono alcune delle ragioni che stanno alla base del calore espressivo della tua musica, e che la rendono diversa da quella di Sciarrino, al di là dell'uso di alcuni vocaboli

Perezani: Il calore a cui aspiro non ha però niente a che fare con l'espressività derivante dalla manifestazione cosciente dei miei sentimenti o del mio profondo, riguarda piuttosto il calore della materia, quando si fa materia vivente, che respira, che parla. Ha a che fare con l'idea di musica che io ho da sempre: per questo i miei maestri forse sono stati davvero tutti quelli, anche del passato, che sin da giovanissimo ho avuto la fortuna di ascoltare e che in seguito avrei studiato.

Ho sempre colto della musica la sua incredibile capacità di parlarmi e di emozionarmi; scrivere musica per me non poteva che portarmi ad instaurare un rapporto vivo con l'esperienza che della musica avevo maturato proprio ascoltandola e percependo con

meraviglia quanto di indicibile mi sembrava che le appartenesse. In realtà ciò che mi attrae è proprio quell'indicibile, e per questo cerco di abitarlo e di dirlo.

Aspiro a quella compattezza dell'oggetto che lo renderà superficie splendente del tempo, cristallina: misteriosa anche, e piuttosto aperta ad accogliere sensi e a inaugurare ascolti e interpretazioni, che non a limitarsi a dovere veicolare significati. E' dunque in un senso molto particolare che possiamo lo stesso parlare di calore espressivo: un oggetto quando acquista una propria ricca articolazione interna, prendendo forma e vita, inizia allora a darsi, a uscire dal nulla. E nel fare ciò può giungere infine ad assumere dell'oggetto la capacità di attrarre a sè, di sedurci.

Sonus: Vorrei portare l'attenzione su quello che credo sia il tuo primo successo internazionale, su *Primavera dell'anima* (1990), che ha vinto il concorso per un pezzo orchestrale bandito da Wien Modern nel 1991 ed è stato diretto da Claudio Abbado nell'edizione successiva di quel festival viennese, nel 1992. Quella esecuzione, cui ne sono seguite altre, è stata anche registrata e pubblicata in un CD della DG. Vorrei cominciare da una domanda un po' esteriore, dalla suggestione poetica del titolo, preso da Trakl (*Frühling der Seele*). Non è un caso isolato, nella tua opera.

Perezani: Quasi mai il titolo nasce all'inizio del lavoro, a volte lo decido solo dopo avere concluso la composizione, più spesso quando mi trovo circa a metà. Io leggo molto e quasi sempre moltissimo prima e durante il lavoro compositivo: ed è così che mi può capitare di incontrare alcune parole che si aggiungono bene a ciò che sto scrivendo. Alla fine la mia composizione consisterà della musica che avrò scritto e delle parole che avrò fissato sulla prima pagina, per esempio, appunto, "Primavera dell'anima". Il titolo insomma entra a fare parte del pezzo; più che spiegarlo lo completa e, naturalmente, contribuendo anche a individuare e ad immetterci in una certa area di significanza (come direbbe Barthes). *Primavera dell'anima* proviene dalla lettura delle poesie di Trakl, è il titolo di una di esse, e però ricordo anche che non mi dispiaceva che la parola "primavera" ricordasse un pò anche *La sagra della primavera* di Strawinsky. D'altra parte l'idea iniziale del pezzo era nata dal carattere ossessivo, insistito e ritmico, della zona che ora sentiamo circa a metà della composizione. Il progetto si era poi sviluppato nel senso di creare prima una grande tensione di ascolto e per questo buona parte del pezzo è stata composta a ritroso, da destra a sinistra.

Sonus: Avevi scritto che nel pezzo c'è traccia della purezza del linguaggio di Trakl e della profondità del suo canto. Nel pezzo gli oggetti sonori, fondati su una radicale invenzione del suono, si dispongono in una struttura formale complessa, dove il succedersi delle immagini, ora di arcana rarefazione, ora di tesa densità, sembra seguire una complessa logica intrecciata. I processi di trasformazione degli elementi di base si svolgono a velocità diverse, e per questo hai parlato di una polifonia di processi. Hai accennato anche alla tecnica quasi cinematografica di una costruzione a finestre, dove all'interno di un episodio vengono inseriti frammenti che anticipano ciò che verrà e richiamano quanto precedeva. Vorrei chiederti di integrare queste indicazioni con qualche riflessione sul rapporto tra costruzione formale e materiali sonori, e anche sulla struttura complessiva del pezzo e sulla cesura che appare a circa tre quarti. Fino a quel momento percepivo una tensione incessante, là una cesura è segnata dall'apparire di figurazioni ritmiche molto scandite.

Perezani: Difficile dire da dove nasca una idea, l'idea iniziale di un pezzo; ed è forse ancora improprio definire così ciò che, all'inizio, si dà solo come poco più che una fantasticheria,

altrimenti indicibile, e però in grado di mettere in moto il processo compositivo. D'altra parte ciò che sta a monte, ed anzi alimenta, la nostra capacità di immaginare e di fantasticare, credo provenga da una esperienza ancora più fondamentale con la quale ci confrontiamo continuamente: quella di costruire e ricostruire immagini interiori di ciò che esperiamo, e di darvi senso mettendole in relazione con il resto del mondo.

L'idea iniziale di *Primavera dell'anima* aveva a che fare con un particolare modo, impossibile descriverlo a parole, di darsi di una serie di ripetizioni vigorose; da qui, la necessità di farle precedere (spesso, come ho appena ricordato, mi accade lì lavorare anche a ritroso, da destra a sinistra: non è detto che la prima idea sia quella di un inizio) da una situazione più silenziosa, da una sorta di vuoto in grado di accoglierle e di articolarne la presenza in un contesto costruttivo capace di esaltarne la disponibilità ad incontrare l'ascolto.

Mi è apparso subito abbastanza chiaro anche ciò che sarebbe dovuto accadere dopo: nel corso di un ampio e complesso processo di trasformazione delle "ripetizioni vigorose" sarebbe stato raggiunto un punto di rottura. Le ripetizioni, arrivate ora a coinvolgere quasi tutta l'orchestra, avrebbero assunto un atteggiamento più mobile, più ritmico e nello stesso tempo quasi più parlante, perchè raggruppate in unità più definite. Per questo, in un secondo momento, pensai di accostare alla sempre più densa concentrazione di tali "ripetizioni" l'apparire di un mondo altro, abitato da suoni quasi cameristici, appena in grado di rivestire un silenzio per certi versi simile a quello iniziale e però avente ora un calore nuovo, anch'esso vicino ad un parlare, affatto diverso però dal concentrarsi sempre più violento delle ripetizioni in "colpi" di grande violenza.

Da qui, da una idea molto generale, ma intensa - e già frutto di una elaborazione immaginativa maturata a partire da una sorta di fantasticheria ancora più indefinita - ha incominciato a prendere forma il progetto compositivo di *Primavera dell'anima*. Non mi è possibile parlare in modo separato della costruzione formale e dei materiali sonori: alla realizzazione del progetto sono giunto sia scegliendo e studiando le possibilità di aggregazione e di trasformazione di diversi elementi sonori (sia semplici che complessi), sia incominciando a definire con sempre più precisione un percorso che, anche grazie a questi studi, ha incominciato a definirsi sempre più nella sua articolazione formale.

Sonus: Concretamente come procedeva il tuo lavoro?

Perezzani: In tutte le diverse fasi del lavoro, sin dall'inizio, cerco di fermare qualcosa sulla carta: dai primi segni, quasi una scrittura stenografica (o, per meglio dire, sismografica), su fogli bianchi, sino alla definizione di particolari sempre più precisi, su carta quadrettata. Semplificando un pò credo di potere dire che alla realizzazione finale giungo attraverso un continuo riattraversamento e rifacimento dello stesso percorso: a poco a poco i grafici si fanno più analitici, incomincio a scendere nei particolari e nello stesso tempo anche il disegno complessivo del progetto riceve continui aggiustamenti (e per questo mi servono ancora anche vedute "dall'alto")

Ad un certo punto il controllo del tempo e delle durate incomincia a farsi minuzioso, e anche le altezze incominciano a trovare sufficienti ragioni per giungere a una loro definizione.

L'ultimo stadio di questo lavoro (difficile sapere se è davvero l'ultimo, difficile fermarsi), ancora su carta quadrettata, è la mia partitura definitiva. Ciò che infine si potrà leggere sul pentagramma non ne è in fondo che una ulteriore copiatura-traduzione secondo i criteri della scrittura tradizionale, e non senza ulteriori definizioni di altri dettagli.

Quello di cui abbiamo parlato è senz'altro il percorso, nelle sue fasi di lavoro principali, che mi ha portato alla stesura definitiva di *Primavera dell'anima*; per altro non tutte le

realizzazioni dei miei pezzi seguono esattamente le stesse fasi di lavoro: in una qualche misura ogni composizione richiede anzi un percorso specifico e però mi sembra costante il riferimento ai principi fondamentali deducibili da quanto detto sin qui .

Sonus: C'è qualche rapporto tra *Primavera dell'anima* e lavori precedenti?

Perezani: La forma di *Primavera dell'anima* ha molto a che fare con quella di *Arouette*, per flauto e violino (1988): anche lì agiscono processi di trasformazione che evolvono a velocità diversa, e che a un certo punto subiscono un forte incremento, per poi ritornare indietro e ripartire. E' già presente qui l'idea che i diversi processi possano andare ad alimentare lo schema di relazioni che legano tra loro gli elementi - in una sorta di sistema organico generale - fornendo la materia e l'invenzione necessarie perchè una vera e propria struttura possa prendere forma nel tempo.

Sonus: Ma in *Primavera dell'anima* c'è anche una cesura netta a circa tre quarti del pezzo

Perezani: Già in *Il volto della notte*, per flauto, clarinetto basso e pianoforte (1987) avevo compiuto l'esperienza di accelerare un processo sino a provocare un salto, qualcosa come un cambio di scena o il mutamento del punto di vista. Se molto di ciò che accade in quel pezzo è stato concepito con l'aiuto di metafore di tipo teatrale, forse si può dire che in *Primavera dell'anima* agiscono di più metafore di tipo cinematografico (diventeranno determinanti soprattutto in *Donna di Dolori*, del 1994): già qui non siamo lontani dall'idea di sequenza e di montaggio delle sequenze.

Sonus: Ritorni spesso all'idea di flussi di materia sonora che portano ad una complessità vivente. Tra le tue opere recenti c'è un pezzo che si intitola *Vita nella luce prima immagine* (1996)

Perezani: Il titolo viene da *Come è* di Beckett. In questo pezzo credo di avere ancor più messo a fuoco una direzione di ricerca che mi porta ad aspirare all'idea di vita, e anche di espressività e di calore proveniente non da una volontà o sentimento soggettivo ma piuttosto dalla materia stessa, indagata a partire da un approccio indirizzato proprio a farla parlare in quanto tale: l'approccio che mi è stato suggerito dalla musica di Xenakis. Che la materia, il suo calore, possa raggiungere il dire della parola, che assuma il carattere di un organismo vivente: non più soltanto elemento di una macchina ma di un corpo. Nella metafora linguistica la parola sta al singolo tratto fonetico come la cellula o l'ameba sta all'atomo in un'ottica scientifica che aspiri ad una visione più olistica e sistemica dei problemi non più riducibili a semplificazioni quantitative (mi riferisco alle prospettive che per esempio paiono aprirsi a partire dalle ricerche e dalle teorie di I. Prigogine).

Vita nella luce prima immagine (primo pezzo di un progetto non ancora compiuto dal titolo *Tre scene dal silenzio*) è forse il pezzo dove con più evidenza emerge un nascere dal niente inteso non solo a creare una struttura, ma a darle anche vita. Da una complessità caotica emerge a un certo punto un altro tipo di ordine: l'evoluzione pare prendere una accelerazione iperbolica, si entra anche qui in una sorta di "tunnel" ripetitivo, ciclico, dove un attore sin qui abbastanza secondario entra con fare da protagonista: è il pianoforte, con una scrittura che forse deve qualcosa a Messiaen e che ricorda in parte il secondo movimento del *Concerto* di Ligeti. Al massimo dell'incandescenza così raggiunta, un improvviso cambio di inquadratura, forse anche la soluzione della tensione così accumulata: gli strumenti ora parlano, si muovono

nell'ambiguità di un parlato-cantato. Si tratta di un calco di un canto Nzakara della Repubblica Centrafricana: questo lavoro nasce dalla aspirazione a dare vita alla materia e dal tentativo di sfiorare una sorta di "stile parlato".

Sonus: Questo è un "parlato" strumentale. Nel tuo catalogo non ci sono, almeno per ora, pezzi in cui un testo venga cantato. Quando ti sei confrontato con la parola, si trattava di un testo detto, recitato. Così accade anche nell'incontro con Leopardi in *Machina Symphoniaca II (musica per Leopardi)* (1998)

Perezzi: La parola per me non può che essere detta, il dire contiene già la sua musicalità, che d'altra parte noi oggi abbiamo la possibilità di studiare proprio nel suo aspetto acustico e che possiamo pensare di trattare al pari di qualsiasi altro suono. Penso al canto come ad un'altra cosa: mi rimanda piuttosto all'immagine dell'animale uomo che fa il suo verso. Almeno per ora non mi sono mai confrontato con l'idea di cantare un testo, faccio ancora fatica a concepirla.

Sonus: Ma quale è stato il tuo primo incontro con la parola?

Perezzi: E' stato quello con alcune poesie di Beckett in *Imagine si ceci* (1993): ho provato a fare i conti davvero con il parlato, cercando di controllarlo e di articolarne la presenza al pari di qualsiasi altro elemento sonoro. Ho proseguito e approfondito questa esperienza in *Donna di dolori* (1994), su testo di Patrizia Valduga, dove veramente tutta la parte vocale, apparentemente solo "recitata" è in realtà pensata e costruita musicalmente, quasi parola per parola.

Sonus: In *Machina Symphoniaca II* il testo di Leopardi ha una posizione particolare, si concentra quasi tutto all'inizio e poi conclude con una breve frase.

Perezzi: Il testo combina il giovanile *Appressamento della morte* e il Frammento XXXIX dei Canti, che ne è una rielaborazione successiva. Così come, all'inizio, la descrizione leopardiana della tempesta emerge dal silenzio, anche la musica a un certo punto nasce dal nulla, per rientrarvi alla fine: c'è davvero un rapporto molto intenso con Leopardi, che in un suo pensiero parla proprio di "macchina della natura". Volevo dare una evidenza fortissima all'idea dell'apparire di qualche cosa, e pensavo al rapporto di terrore e insieme di attrazione da parte di Leopardi nei confronti del manifestarsi della violenza della natura. In questo lavoro il nulla prepara e anche segue l'accadere dell'evento centrale. Uno dei miei problemi è stato quello di riuscire a dire il silenzio. Avevo presente l'inizio della *Prima Sinfonia* di Mahler, alcune delle ultime cose di Nono, ma anche ciò che sta dietro ai suoni della musica di Webern. Soprattutto però mi è venuto in aiuto Leopardi stesso: Leopardi è molto attento e affascinato dai suoni, la sua poesia è piena di suoni e anche nei suoi pensieri, oltre ai non numerosissimi riferimenti alla musica, diverse e molto profonde sono le sue annotazioni sul suono. Un suono che emerge dal silenzio che abita tutta la sua poesia e che compare soprattutto quando la posizione del poeta nei confronti della "cosa arcana e stupenda" diventa quella dell'interrogarne il senso, celato nella "silenziosa luna". I sensi si fanno allora attentissimi, l'atteggiamento è quello dell'ascolto di un silenzio "immenso" che riusciamo a cogliere accostando anche i suoni più umili o più lontani. Il silenzio, la luna, e l'apparire di qualche suono, anche umilissimo o l'improvviso scatenarsi di

accadimenti che ci sovrastano: hanno a che fare con tutto ciò le coordinate di un modo di percepire il mondo da cui nasce il dire e l'interrogare della parola poetica leopardiana. Da qui l'idea di accostarmi a tale "altissimo silenzio" con mezzi in fondo simili: la definizione di un orizzonte, su cui galleggiano pochi suoni, e il nostro sostare a lungo davanti ad essi, sino ad accorgerci di leggere varianti, dell'instaurarsi di deboli relazioni o misteriosi rapporti. In questo contesto accadrà qualcosa di incommensurabilmente più grandioso, più vicino. E forse non si tratterà tanto della tempesta di cui parla il testo ma del fatto stesso che in un tale silenzio il dire del poeta si possa levare: non è meno misterioso l'apparire del suo gesto, e forse anche del nostro stesso gesto mirante anch'esso a dare forma a qualcosa, a portarla sulla scena della rappresentazione.

Alla fine ritornerà il silenzio, questa volta non perveniamo più a qualcosa d'altro, a una conseguenza: eppure i segni che qualcosa è accaduto ci sono e li possiamo cogliere solo ricominciando ancora una volta ad ascoltare e a interrogare gli spostamenti più minuti, prestando loro attenzione.

Sonus: Mi spieghi il titolo *Machina Symphoniaca II*?

Perezzi: Esiste *Machina symphoniaca I* (1995), che non è annullata dalla II. Quest'ultimo lavoro ne è una ulteriore trasformazione, contiene altre soluzioni, modifiche, miglioramenti. *Machina*: può rimandare a qualcosa di meccanico ma Leopardi nel parlare di "macchina della natura" vi introduce una pronuncia che ha più a che fare con qualcosa di organico. Lo dico allora in latino per attingere a una radice più antica, che stia prima del senso moderno che diamo a "macchina" e che richiami piuttosto un approccio più di tipo olistico, capace di dialogare con la complessità dell'organico. Ad essa aspirano le mie *Machina Symphoniaca I e II*.

Sonus: Con queste premesse hai mai avuto modo di affrontare il teatro musicale?

Perezzi: Oltre a *Donna di Dolori*, un'opera di teatro radiofonico (un "radio-film"), ho affrontato il teatro musicale solo un'altra volta, con *Un Beau Jour* (1997), da Beckett, che include il già citato *Imagine si ceci*.

Qui alla musica non è affidato il compito né di accompagnare l'azione né di commentarla. Agisce invece come un altro elemento, quasi un altro personaggio o un altro oggetto di scena. Un'unica scrittura scenica governa i diversi elementi affinché la scena possa prendere vita: la partitura musicale non si limita qui ad ospitare le consuete note o consigli di regia; organizza invece la scena facendo interagire i suoni, i movimenti, le luci che la abitano.

Tra questi elementi compare ad un certo punto anche la voce del protagonista quando fa il suo ingresso sulla poltrona a rotelle (il riferimento è a *Finale di partita*). Ad un certo punto inizierà la sua vera e propria esibizione, il suo "numero": la musica prende vita, e i suoni della voce, giunti ad organizzarsi in forma di parola, assumono ora la cristallina e nuda espressione di alcune brevissime poesie di Beckett, tratte da *Miratonnades*. Più oltre acquisteranno l'intensità del canto o forse già dell'urlo: ma è già tutto finito, si è trattato solo di un'ira improvvisa, o di una perturbazione momentanea ai cui margini è possibile intravedere addirittura alcuni inaspettati cenni di quella liricità che ogni tanto traspare nei testi Beckettiani.

Sonus: Si canta, ma non un testo anche nel tuo pezzo più recente, *Thaûma*, composto nel 1999 per i Neue Vocalsolisten di Stoccarda.

Perezzi: E' vero, forse proprio perchè si canta, come nella seconda parte di *Un Beau Jour*, anche qui non ho utilizzato nessun testo, solo suoni vocali: quasi a volere andare a cercare qualcosa come il "verso" dell'animale umano.

Platone e Aristotele chiamano *Thaûma* lo stupore e la meraviglia da cui i greci dicono nasca la filosofia. Di fronte a ciò che muta e fluisce, di fronte alla "cosa arcana e stupenda" (per citare ancora Leopardi) il nostro slancio verso l'altrove può tentare di assumere anche altra forma da quella dello sforzo metodico per catturare ciò che ci manca. Questa volta, per cercare di accedere a un dire che, facendosi esso stesso meraviglioso e "stupendo", miri a restituirci ancora tutto intero quello slancio e quel fuoco, ho utilizzato elementi e anche modalità organizzative in parte provenienti dall'incontro con la musica dei Pigmei Aka della Repubblica del Centrafrica. All'inizio, per esempio, gli otto cantanti, disposti intorno al pubblico, si lanciano strani segnali sonori, brevissimi cenni melodici la cui impostazione vocale è ricavata dallo studio di alcuni "Mongombi" (melopee di cacciatori che rientrano tra le tecniche per cacciare nelle foreste).

Lungo un percorso che anche qui procede sia per evoluzioni lineari (rarefazioni e addensamenti, accumulazioni, trasformazioni di elementi) sia, a volte, per scarti e tagli decisi, tra gli otto cantanti vanno via via instaurandosi rapporti e relazioni che, invece di chiamarli in causa individualmente, giungono a coinvolgerli sempre più in quanto individualità che agiscono all'interno di una comunità, un tutto, un corpo: che allora incomincia a mostrare la sua complessa articolazione interna, la ricchezza delle relazioni che lo tiene unito, nel comune slancio verso quel dire che anzitutto al silenzio da cui è circondato pare volere rivolgere tutta la tensione e il dinamismo che lo anima, quasi a farsi addirittura parlante.