

Intervista a Paolo Perezzani

a cura di Renzo Cresti, in Renzo Cresti, *Linguaggi della musica e delle arti*, Il Molo, Viareggio 2008.

Nel 2005 il musicologo Renzo Cresti ha rivolto a diversi compositori tre domande. Le diverse risposte sono state poi raccolte in Renzo Cresti, *Linguaggi della musica e delle arti*, Il Molo, Viareggio 2008.

Queste le tre domande e le mie risposte:

- 1 - Qual' è il tuo rapporto in generale con la letteratura, con la pittura e con altre forme artistiche?
- 2 - Come l'arte e in particolare la poesia entra nella tua musica?
- 3 - Compositivamente come ti comporti quando usi un testo?

1- (*qual' è il tuo rapporto in generale con la letteratura, con la pittura e con altre forme artistiche?*)

Nel mio modo di intrattenere rapporti con le altre forme artistiche riconosco molti aspetti sostanzialmente simili a quelli che caratterizzano la relazione, di ascolto, che sono solito instaurare con la musica. Di quest'ultima, già durante l'infanzia, mi stupiva il fatto che, spesso dopo ripetuti ascolti, ad un certo punto accadeva qualche cosa come un "capirla", senza per altro comprendere in che cosa consistesse questo "intenderne il senso" e nella quasi totale impossibilità di descriverlo con le parole. Questioni, queste, intorno alle quali non avrei più smesso di continuare a riflettere (anche dall'interno del mio fare compositivo), e proprio a partire dal modo di intendere l'ascolto maturato sin da quelle prime esperienze: come progressivo crescere (e trasformarsi) del nostro rapporto con ciò che ci attrae, come esperienza implicante perciò una sorta di lavoro: un andare incontro a..., un costruire e ricostruire immagini interiori di ciò che arriverà ad acquistare senso e significato proprio dall'incontro con noi, con il nostro mondo.

Dalla emozione e dallo stupore di fronte alle cose dell'arte può però sorgere qualcosa come un bisogno addirittura diverso da quello che si esprime nel desiderio di possedere l'oggetto amato, di portarlo, appunto, nel nostro mondo. Certo, dare senso alle cose implica proprio questo movimento (per questo non c'è cosa che, incontrandoci, non assuma significato per noi), ma altro e forse più complesso è il problema di riuscire ad esprimere, anche a noi stessi, quel senso; e, ancor più, di farlo senza tradirne l'originaria consapevolezza a non pretendersi definitivo o capace di tradurre (tradire) e ridurre alla nostra portata ciò che nelle cose - anche nelle cose fatte da noi - tende invece a superarci e ad aprirci ad altri infiniti sensi possibili, inaugurandoli.

Da qui la necessità di lasciare spazio anche ad un'altra possibilità: non solo di portare a noi le cose dell'arte ma anche di tentare di stare loro accanto, facendone esperienza, attraversandole. Il desiderio, più avventuroso, di abitarle può così giungere ad implicare addirittura un altro, forse più coinvolgente, lavoro:

quello rivolto a dare forma al bisogno di parlare a nostra volta. È così, da qui, che nasce e si alimenta il mio fare. E non si tratta tanto di un nutrimento da intendersi in modo tutto ideale e astratto: dico proprio che ad originare le prime idee (le prime fantasticherie, a volte) di un progetto, e addirittura a risolverne taluni aspetti realizzativi, mi servono davvero quegli ascolti e quelle vicinanze. Lì riconosco la fonte da cui origina l'entusiasmo necessario per accingermi alla costruzione di un dire che non troverebbe altro modo per esprimersi, e sempre da lì, "ascoltando" un quadro, o una poesia, o un film... ho imparato anche a prendere, "rubare", elementi e modalità costruttive, principi organizzativi: ciò con cui non può non avere a che fare continuamente anche il mio lavoro.

Il fatto è che le logiche costruttive che utilizziamo per mettere tra loro in relazione i suoni non riguardano solo la musica ma hanno a che fare anche con le altre arti e con gli altri saperi (il volume di Sciarrino, *Le figure della musica*, in questo senso indica un campo di riflessione che mi sembra davvero aperto a sviluppi alquanto fecondi): da qui anche il mio bisogno di stare "in ascolto" e di vivere la musica all'interno della più vasta articolazione della vita della cultura.

2 - (come l'arte e in particolare la poesia entra nella tua musica?)

Con la poesia e più in generale con la parola il rapporto è andato via via sviluppandosi nel tempo e seguendo un percorso abbastanza complesso e articolato. In realtà un rapporto, anche molto intenso, c'è sempre stato innanzitutto nel senso prima ricordato: il contesto di "ascolti" entro cui i miei lavori sono nati è stato quasi sempre ricco anche di letture poetiche, e forse tracce di quelle letture sono anche individuabili nei miei primi lavori: soprattutto Rilke, ma anche Borges, Trakl, o Zanzotto....Per molto tempo sono però stato del tutto incapace di immaginare di utilizzare esplicitamente dei testi

affidandoli al canto, e così diversi frammenti poetici si sono a lungo limitati a lambire soltanto la mia musica apparendo nei titoli (ruolo, per altro, da non sottovalutare: in fondo, nell'aggiungersi alla musica, il titolo entra a fare parte del pezzo). Il problema nasceva dal modo di concepire la eventuale presenza della voce nella mia musica: la pensavo come qualcosa che poteva situarsi al di qua o al di là del dire del linguaggio, sempre però mancandolo nel momento cruciale del suo apparire in forma di parola; pensavo alla voce piuttosto come modo di apparire del verso dell'animale umano, come suono che solo così, senza piegarsi ad altre logiche, riusciva a convivere all'interno della articolazione della musica.

La presenza della parola recitata, non cantata, era invece meno problematica: in essa ritrovavo un modo più coerente di permettere e di valorizzare il risuonare vasto e libero del dire poetico. Con la realizzazione del "radio-film" *Donna di Dolori* (dal testo di Patrizia Valduga) (1994) l'incontro con la poesia ha assunto addirittura il carattere della costruzione, quasi parola per parola, degli andamenti prosodici del parlato, e in relazione strettissima con gli altri suoni presenti nella composizione. Tutto ciò mi ha portato a studiare la complessità della voce e anche i numerosissimi appunti sulla fonetica, sulla dizione e la prosodia resisi necessari per la realizzazione di quel lavoro mi hanno poi condotto a tentare diverse altre ipotesi di scrittura

“musicale” del parlato: dal breve testo di Leopardi (tratto dall’*Appressamento della morte* e dal *XXXIX Frammento dei Canti*) presente in *Machina Symphoniaca II (musica per Leopardi)*, per voce recitante e orchestra (1998), lungo una sorta di breve filone di sviluppo del mio percorso che nel terzo brano (*Roundelay*) di *All for Company (omaggio a Beckett)*, cantata scenica su testi di Samuel Beckett per tre voci femminili (2001), mi sembra giunto ad una scrittura tanto precisa del parlato da permetterne una vera e propria ricostruzione secondo logiche del tutto musicali: ad un certo punto le voci smettono di dire parole riconoscibili pur riattraversando, con altri suoni, la logica costruttiva della loro precedente articolazione parlata. D’altra parte, il breve filone di cui sto parlando comprende anche alcuni lavori in cui agisce proprio quest’altra, parallela, tendenza: quella di portare l’articolazione musicale a sfiorare essa stessa una sorta di parlato musicale. Nel caso, limite, di *Tre scene dal silenzio: I - vita nella luce prima immagine* (1996) il pezzo (solo strumentale) si conclude con una specie di calco del dire della voce - alquanto poetica e “musicale” - di un cantastorie Nzakara (della Repubblica del CentrAfrica).

3 - (compositivamente come ti comporti quando usi un testo?)

Accanto al percorso che mi ha portato ad approfondire il mio interesse per la parola parlata ha incominciato ad un certo punto ad evolvere anche il mio modo di fare cantare, e non solo senza utilizzare alcun testo come in *Thauma*, per otto voci (1999) - in cui, però, il rapporto tra i suoni della voce arriva a volte a coagularsi in forme che paiono richiamare parole incomprensibili, in qualche caso parole davvero estratte da lingue a me sconosciute (come quella dei Pigmei Aka). Già in *Imagine si ceci*, per voce maschile, fagotto e violoncello (1993), tre brevissimi testi vengono davvero cantati da una voce di baritono con modalità e in un contesto che saranno presenti e forse ulteriormente approfonditi in alcuni altri lavori successivi. Si tratta di una composizione con una forte tendenza teatrale, e che verrà utilizzata all’interno di un lavoro successivo pienamente teatrale: la “scena musicale in un atto” per un attore, voce maschile, fagotto e violoncello *Un beau jour* (testi di Beckett -1997). Qui il cantante, nel corso della sua “esibizione” in un contesto teatralmente esibito, pare attraversare le proprie possibilità vocali. I suoni della sua voce vanno via via evolvendo fino a raggiungere, abitare, e poi superare quello che potremmo definire lo stadio del loro “organizzarsi in forma di parola”: abbandonandolo già si trasformeranno in urlo, in verso animale; quasi come se la parola non possa riuscire a contenere proprio quella esigenza espressiva e tutto l’intento comunicativo che, a partire dagli iniziali sospiri e balbettii fonetici, aveva dato origine al processo per raggiungerla. Insomma, solo ad un certo punto e per poco tempo, come sperimentando e attraversando una delle sue possibilità, la voce incontra il dire della parola e però in una forma ambigua che sta tra il parlato, il cantato e l’urlo.

In altri successivi incontri “forti” con la parola (con testi di Beckett, di Leopardi e dalla Bibbia) mi sembra di avere continuato - forse sviluppato e approfondito - anche questo modo di pensare la possibilità di utilizzare il testo: introducendolo come possibilità, non scontata (e allora fortissima e sorprendente, “stupenda”) da

parte della voce umana, di incontrare il dire anche nella sua forma di parola, radicalizzandone la portata poetica.

Paolo Perezzani © 2005