

Titolo || Conversazione con Salvatore Sciarrino

Autore || Claudio Longhi; Salvatore Sciarrino

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Conversazione con Salvatore Sciarrino

di Claudio Longhi; Salvatore Sciarrino

(Firenze, 14 maggio 1993)

*Quali criteri hanno guidato la composizione della musica di «Orlando furioso»?*

La musica dell'*Orlando* nacque dalla necessità di risolvere un problema tecnico fondamentale: anche per difficoltà di ordine economico non c'erano strumentisti, non c'erano mezzi; pensai quindi di usare gli attori come fonte di suono. Una scelta di questo tipo significò innanzi tutto prendere le distanze dalla verbalità dello spettacolo, evitando di 'musicare' realmente dei versi - anche se in effetti endecasillabi come: «Chi mette il piè su l'amorosa pania» mi erano stati in un primo tempo indicati per accompagnare la follia di Orlando. Decisi di rimanere al di sotto del livello verbale, creando delle strutture sonore o per meglio dire delle fasce di suono complesso, entro le quali ogni attore emetteva un fonema e questi fonemi, sommandosi, producevano un suono diverso. Per quel che ricordo vennero utilizzati anche i versi ai quali accennavo prima, come materiale indifferenziato, come un flusso di parole distinto dalla recitazione che scorreva entro il complesso corale dei suoni. I versi impiegati furono comunque pochi, se non erro due o quattro in tutto. Per quel che ricordo -a dire il vero più da spettatore che da musicista - la musica era inserita quando Orlando impazzito veniva circondato dal pubblico: in quel momento si esaurivano tutte le diverse azioni e l'attenzione si concentrava su lui solo.

*Dunque subito dopo la conclusione della sequenza della battaglia di Parigi?*

Sì, gli attori erano mescolati agli spettatori e ognuno emetteva il proprio fonema. L'esecuzione durava complessivamente circa tre o quattro minuti. La sensazione che scaturiva era di trovarsi dentro il ventre di un enorme animale immaginario: in un certo senso grazie a questi trenta o quaranta attori sparsi tra il pubblico era come se si materializzasse una fisiologia. Alcuni attori si facevano carico della pulsazione cardiaca emettendo delle / p /, altri del respiro, altri ancora davano voce alla componente sibilante, si ricostruiva insomma una fisiologia umana, ovviamente ampliata e dilatata. I flussi di suono si gonfiavano e si sgonfiavano, talvolta venivano interrotti bruscamente, talaltra partivano al massimo quindi si riducevano. In sostanza applicai figurazioni ed articolazioni semplici ad uno spettro sonoro complesso. Già in quella composizione erano però attivi modi di tagliare il tempo abbastanza sofisticati. Non c'era continuità temporale, ma intermittenza: il flusso cresceva e veniva interrotto ...

*Dunque la stessa discontinuità che nello spettacolo strutturava il tempo dell'azione si ritrovava anche a livello musicale?*

Sì, ma un simile risultato non fu il frutto di un accordo con Luca: quello era semplicemente il mio modo di comporre che già allora cominciava a profilarsi. Luca non ha un rapporto molto intenso con la musica, quindi non mi ha né suggerito, né imposto nulla: mi sono trovato a comporre in assoluta libertà e autonomia. All'inizio ero molto preoccupato - considera che nel '69 avevo venti due anni -, avrei preferito avere da Ronconi notizie più dettagliate; collaborare vuoi dire anche conoscersi e a quell'epoca io e Luca non ci conoscevamo ancora. Quando andò in scena *Orlando* non mi ero in realtà nemmeno reso conto dell'importanza del suo percorso registico: pur non essendo mai stato disorientato culturalmente ero sicuramente più *naïf* in quel momento. Attualmente, nonostante le sue discontinuità, Ronconi è il regista che prediligio: lo sento come la persona a me più vicina tecnicamente e culturalmente.

*In pratica come ha lavorato con la compagnia?*

Lavorai direttamente con gli attori. Devo riconoscere che fu un modo abbastanza deciso e radicale di affrontare la musica per uno spettacolo di prosa. Gli attori impararono tutto a memoria: non dovevano esserci segnali esterni erano loro stessi che dovevano ricordarsi quando entrare. Ecco perché diventava così importante la successione per accumulo: un attore sentiva che gli altri attaccavano ed attaccava a sua volta più o meno nel punto stabilito. In questo modo il flusso sonoro si andava gonfiando, toccava un apice, poi si troncava oppure decresceva. C'era dunque anche un motivo pratico ed esecutivo legato a questa immaginazione sonora; in genere non credo però che sia il mezzo tecnico a determinare le situazioni, ma l'immaginazione. Questa prassi esecutiva andava chiaramente contro le necessità distributive dello spettacolo. Dal momento che ogni attore emetteva un fonema diverso, quando nel corso delle repliche le sostituzioni hanno cominciato a succedersi rapidamente, la fisionomia complessiva dell'esecuzione è progressivamente venuta meno. Non avevo la possibilità di ricominciare le prove con gli attori, né tanto meno ci sarebbe stato il tempo per farlo: si trattava di una semplice ripresa. Già a Roma la mia composizione era stata praticamente eliminata e le repliche romane sono state solo di due o tre mesi successive al debutto di Spoleto. Il ricambio degli attori era però già stato tale da rendere inutile che i pochi rimasti operassero da soli. La composizione aveva senso solo in quanto totalità. Delle musiche dell'*Orlando* non è rimasto più nulla: nel '71 ho rifiuto la maggior parte delle pagine della composizione in un coro di sessanta parti, anziché quaranta, per l'edizione radiofonica de *I bei colloqui* con la regia di Quartucci.

*Quando cominciò a lavorare all'«Orlando»?*

Titolo || Conversazione con Salvatore Sciarrino

Autore || Claudio Longhi; Salvatore Sciarrino

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Tra la fine di aprile e l'inizio di maggio, non ricordo con precisione. Il lavoro era però già molto avanzato anche se *Orlando furioso* era uno di quegli spettacoli destinati ad essere perpetuamente 'in ritardo' come tempi di preparazione. Fino all'ultimo momento nessuno ha avuto un'idea precisa di cosa potesse uscire da quell'enorme carrozzone che Luca stava montando! Devo dire che io stesso mi sono reso esattamente conto di quanto avevo fatto solo a posteriori. Ebbi subito ben chiaro a cosa miravo e ho cercato di puntare direttamente a quanto avevo immaginato; che effetto però tutto ciò potesse produrre sullo spettatore l'ho capito solo in seguito.

*Lei ha composto la musica avendo presente una rappresentazione al chiuso o all'aperto?*

Non mi ero posto questo genere di problema. L'unico elemento spaziale che mi importava realmente era la vicinanza tra il pubblico e gli attori che emettevano i fonemi.

*Secondo il Professor Sanguineti il verso tassiano tende al melodramma mentre il verso ariostesco è decisamente più prosastico e legato al canto popolare. Lei come musicista cosa ne pensa?*

Mi sembra che Sanguineti abbia ben centrato il problema. In un certo senso io stesso, lavorando sull'*Orlando*, sono giunto alle medesime conclusioni. Ecco perché tendevo ad eliminare il verso ariostesco dalla mia musica, così fisiologica e così moderna quanto a dimensione spazio-temporale. Nella mia composizione l'endecasillabo funzionava come flusso di parole: sovrapponendo differenti sintagmi dello stesso verso l'endecasillabo perdeva la sua connotazione precisa ed individuale e finiva col diventare altro. Per sviluppare la potenzialità musicale dei versi ariosteschi avrei in effetti dovuto ricorrere ad un accompagnamento di chitarra che non si addiceva minimamente alla regia di Ronconi. Non dico che la chiave di lettura dello spettacolo fosse decisamente astratta, ma l'*Orlando* ronconiano aveva innegabilmente in sé una percezione astratta e discontinua dello spazio.

*Che rapporto corre secondo lei tra musica e spazio?*

Nella musica lo spazio è tutto; per me però lo spazio non ha una dimensione reale, ma mentale. La musica ha inglobato nei propri parametri l'illusione della dimensione spaziale: essa riesce così a variare lo spazio semplicemente cambiando il modo di usare gli strumenti. Già a partire dal repertorio sinfonico quando l'intensità diminuisce si ha la sensazione della lontananza e quando invece aumenta quella della vicinanza. È un dato che si può rilevare anche a livello fisiologico: con il fortissimo accelerano le pulsazioni e l'organismo è in stato di allarme, con il pianissimo la musica si allontana, l'organismo si distende e la mente si fa più tranquilla. Come si può facilmente capire ho una concezione molto viva dello spazio che non può prescindere dal suono. In realtà è vero anche il contrario: nemmeno il suono acustico può esistere senza lo spazio. È molto difficile far capire un concetto simile ai musicisti che intendono il suono come una realtà oggettiva. Niente è invece oggettivo: lo stesso suono percepito a distanze diverse muta le proprie caratteristiche, viene filtrato. Dal momento che viviamo in una gabbia lucente di sensazioni, non possiamo fare altro che esplorarla. A differenza di quanto accade in altre arti, la dimensione spaziale quando è inglobata dalla musica viene da questa 'partiturizzata'.

*È a questo spazio mentale che allude il sottotitolo del suo «Lohengrin»: «Azione invisibile per voce, strumenti e coro»?*

Sì. In realtà quel sottotitolo nasceva anche come risposta a certi allestimenti teatrali prevaricanti dal punto di vista dell'immagine perché tutti tesi a mostrare quello che accade, in un'insopportabile esaltazione del significato letterale del linguaggio. Ritengo che i tabù descrittivi appartengono ormai ad un'estetica ottocentesca: non esiste un linguaggio descrittivo, si è sempre in un ambito convenzionale. Le polemiche sull'astratto non hanno più molto senso. Sul piano estetico i musicisti si trovano su posizioni fortemente arretrate proprio perché non hanno ancora capito che, se la musica è astratta, si serve di concetti e quindi non può essere astratta e a-concettuale allo stesso tempo.

Anche se a priori non escludo nessun tipo di messa in scena - anzi mi piace che un allestimento mi sorprenda -, ho voluto sottrarre il *Lohengrin* a quel tipo di realizzazione in cui, se si sente un ticchettio, viene fatto vedere un orologio. Il testo già di per sé dà dei cambiamenti di spazio attraverso il suono, per capire che sei al chiuso, in un ambiente umido e in mezzo a delle gocce, non c'è bisogno di far vedere le gocce. Se senti degli uccelli non hai bisogno di vederli. Mostrando tutto si affloscia il testo. Questo però non vuol dire mentalismo: torno a dire che il suono è nello spazio, quando comincia un mio pezzo lo spettatore ha sempre la sensazione di essere trasportato fisicamente.

*Prescindendo dal caso specifico dell'«Orlando» a suo giudizio che funzione ha la musica in uno spettacolo di prosa?*

In genere uno spettacolo di prosa è qualche cosa di estremamente caratterizzato e delimitato, quindi è chiaro che la musica, inserendosi in uno spettacolo, deve diventare funzionale a quell'ambito. Se il significato di quell'ambito si dovesse modificare, anche non necessariamente allargandosi, allora il rapporto tra musica e spettacolo potrebbe cominciare a mutarsi. Non ritengo che il problema dipenda da una ristrettezza di vedute dei registi, quello che per me difetta è un rapporto di autentica collaborazione pratica e teorica che permetta alle varie componenti dello spettacolo di nascere, non dico insieme, ma quanto meno l'una per l'altra. Quando un musicista compone una musica d'accompagnamento, nella maggior parte dei casi tende soltanto a fare qualche cosa di funzionale. Si potrebbe forse fare qualche cosa di più, ma bisognerebbe allora cambiare il

Titolo || Conversazione con Salvatore Sciarrino

Autore || Claudio Longhi; Salvatore Sciarrino

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

rapporto creativo. Non dico questo per rivendicare una maggiore attenzione alla parte musicale: se c'è la parola, la musica deve essere serva. Forse si potrebbero però pensare relazioni diverse tra musica e spettacolo e questo potrebbe condurre anche ad un'utilizzazione nuova dello spettacolo di prosa.

*In che termini imposta il rapporto tra testo e musica?*

Per un musicista che abbia scritto musica vocale, e secondo me è impossibile non scriverne, il rapporto con il testo è cruciale. Sin dal Settecento si sono delineati due atteggiamenti polemicamente contrapposti. Alcuni compositori ritenevano che prima venisse il testo e poi la musica, per altri era vero il contrario. Personalmente continuo a vivere entrambe le esperienze e in alcuni casi ho anche scritto i testi, senza per altro rendermene conto fino al momento in cui tali testi non venivano estratti per il deposito della parti tura. Mi è accaduto per esempio con *Efebo con radio*. Quello del testo è a mio avviso un falso problema dei musicisti: sentirsene condizionati è frutto di una distorsione del rapporto. In una composizione può fungere da elemento trainante la voce o il testo: tutto dipende da quello che si ha intenzione di fare. Proprio adesso mi trovo a vi vere un caso particolare di rapporto con il testo all'interno di uno spettacolo di prosa che può aiutarmi a spiegare in che termini concepisco praticamente i problemi di cui stiamo parlando. Sto preparando per Tiezzi la musica destinata alla sua messa in scena del *Paradiso* di Dante su drammaturgia di Giudici. Ciò che rende teatrale l'impostazione dell'adattamento è, a mio avviso, il fatto che si cominci dalla fine, dal mento in cui Dante si sta congedando dalla sua stessa opera, evidenziando così lo sdoppiamento tra l'autore e il personaggio. Ho deciso di fare iniziare in un secondo momento la musica del viaggio di Dante attraverso la trasparenza, per questo esordio utilizzo invece una sorta di testo che non si sente. Ho preso cioè la prima terzina - «Nel mezzo del cammin di nostra vita ... » - e l'ho fatta 'parlare' da strumenti che possono riprodurre determinate caratteristiche della voce umana: quarti di tono, articolazioni di un certo tipo... Si ha l'impressione fonica di sentire recitare in maniera semi-umana o subumana, senza riuscire a capire esattamente cosa questi strumenti stiano 'dicendo'. Naturalmente è un rapporto di tipo musicale quello che si crea tra i singoli elementi attraverso il loro modo di organizzarsi. In questo modo non è dunque la logica del testo che prevale; mi è però sembrato molto importante che il testo fornisca in quell'attacco un *input*: la fine della *Commedia* si ricongiunge al suo inizio.