

MAURIZIO PISATI - ARTURO TALLINI

INVENZIONE A DUE VOCI

di Arturo Tallini e Maurizio Pisati

Seconda metà di Luglio 2018. Arturo Tallini arriva a Milano nello studio di Maurizio Pisati; come sempre saltano i convenevoli e continuano da dove si erano interrotti. Se dovessimo descrivere l'inizio di quell'incontro lo faremmo così. Poi campioniamo suoni per un'idea che abbiamo in mente e, intanto, domande di Arturo e appunti di Maurizio, domande di Maurizio e soluzioni di Arturo: ma durante una delle registrazioni un microfono rimane acceso e qualche divagazione parlata viene registrata. Non sembra male, e allora decidiamo di lasciarlo sempre in funzione: suoni e conversazioni, dove a tratti ognuno assume il ruolo dell'intervistatore in una sorta di estemporanea invenzione a due voci. E non è per questo che, talvolta, sembriamo saltare illogicamente tra gli argomenti. La conversazione è stata così, come le altre del resto: un parlare in cui la maggior parte delle cose era sottintesa e già condivisa, lasciando alle parole solo ciò che rimaneva da precisare...

Arturo Tallini: *Ed eccoci a parlare di musica e di Rosso Improvviso... Se io dico "Rosso Improvviso", tu a cosa pensi?*

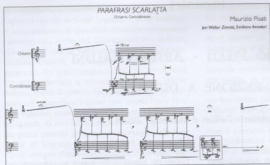
Maurizio Pisati: Penso a un colore che, in un certo senso, ho scoperto da pochi anni. Ho sempre lavorato "in blu", (l'opera da camera *Aristofane in Blue*, o l'installazione *Hands in Blue*) ma anche in quei casi le espressioni "d'improvviso", o "subito", o "di scatto" in partitura non mancavano mai. Nello stesso periodo però si era fatta strada anche il rosso, attraverso alcune trascrizioni che come sai preferisco chiamare "traduzioni". Sono una sorta di ricollocazione del-

l'originale basata sulle esigenze interpretative dello strumento per cui trascrivo; così era stato per le traduzioni da Sciarino, Maderna e William Byrd, e poi Scarlatti, col quale è arrivato il rosso per eccellenza: *Parafraresi Scarlatti* per chitarra e contrabbasso, e *Incroci Scarlatti* per chitarra e due musicisti, pezzi derivati a loro volta da alcune mie precedenti traduzioni da Domenico Scarlatti.

AT: *Sì, traduzione, non trascrizione: come tutti i traduttori che devono cogliere il senso espressivo e non quello della lettera.*

MP: ..anche, ma più che altro per evidenziare lo spazio di invenzione rispetto a quello meccanico, tecnico e filologico. Poi è arrivata la traduzione attorno a un Concerto Grosso di Vivaldi per *RödKonsert*, Concerto Rosso: è bastato togliere una "G" per avere il colore dei suoi capelli e trasferire l'energia agli strumenti degli amici svedesi di un fantastico SonEnsemble costituito per l'occasione.

AT: *E in mezzo si è infilata la mia richiesta di diversi anni fa di scrivere un pezzo in cui l'interprete entra ed esce, attraverso le improvvisazioni, dalla Ciaccona di Bach (oppure entra ed esce dalle improvvisazioni attraverso la Ciaccona) e in cui i due mondi vivono in una sorta di osmosi: insomma, quello che poi è diventato Chahack, Intrusioni nella Ciaccona di J. S. Bach. Quando te ne parlai era un'idea di concerto, che avevo già intitolato Rosso Improvviso: qualcosa che sul filo dell'improvvisazione attraversasse alcuni territori del contemporaneo (Maderna,*



Maurizio Pisati, Parafraresi scarlatti (2010)

Stockhausen, Brouwer) e approdasse alla fine alla Ciaccona di Bach: quello che è poi diventato, in parte, questo CD.

MP: Sì, come dicevamo, intanto erano nate le traduzioni e composizioni "scarlatti": *Parafraresi, Incrocio e Sonate, RödKonsert*, sino a *RödFolia*, che è parte di FOLIA, opera da camera per l'Ensemble TipToeCompany di Bruxelles in coproduzione con ChampdAction di Antwerp e il Festival di Musica antica al Concertgebouw di Bruges, dove l'opera è stata rappresentata nel 2016.

Invece per te cos'è "Rosso Improvviso"?

AT: È la vitalità, è un colore che amo molto, ed è l'improvvisazione, quella sorta di sfida al nulla, qualcosa che non teme di morire nel momento della sua stessa nascita: sì, perché tutto ciò che improvvisi in un certo senso cola via... e anche se lo registri, quel momento, quel processo, quel sentire, non torneranno. E per me questo CD è un mettere un punto, dire "ecco, oggi sono questo, qui sono arrivato e da qui continuerò a muovermi". Come fu anche per BLU (un altro mio CD, fra l'altro anch'esso dato da "il Frontino" ai suoi abbonati) una sorta di "messa a punto", o, se preferisci, punto e a capo. E per quanto riguarda l'improvvisazione... certo, questo CD non è solo un disco sull'improvvisazione; ma è innegabile che questa pratica, conaturata inestricabilmente a tutta la musica classica occidentale è uno dei fili sotterranei che

percorrono l'intero lavoro discografico, anche nel caso dei pezzi scritti (valgano per tutti il "Canto" della Sonata di Ginastera o la stessa Ciaccona, con il suo inesauribile flusso di idee che germinano una dopo l'altra con un fare decisamente improvvisativo...)

AT: La Ciaccona di Bach, Chahack: attraverso quali percorsi sei riuscito a collegare due mondi così lontani?

MP: La composizione di Chahack è stata caratterizzata da una particolare sequenza di tempi e azioni grafiche: il brano era stato da te commissionato, non potevo impedirmi di immaginare la tua persona, la tua voce (sapevi fischiettare?), il tuo modo di stare in scena, la tua sfacciata indifferenza per i limiti tecnici e strumentali tradizionali.

AT: Il "fischiettare" mi è venuto in mente dopo, in occasione dell'EMUfest 2017 il Festival di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia, in cui oltre la Sequenza di Berio e Chahack suonavo Ektopos di Agostino Di Scipio, altro pezzo in cui la voce interviene sul finale (sempre la voce, sempre su mia richiesta, forse un omaggio agli anni di studio del Canto in conservatorio...); mi fu detto "beh, due pezzi con la voce connotano in modo troppo unidirezionale il concerto, puoi sostituire? E lì, 30' prima del concerto, mi venne l'idea di fischiettare il tema della Ciaccona a fine Chahack: funzionava, era in linea con la tua idea che tutto, purché basato su un pensiero, possa diventare fatto espressivo... la tua sfacciata indifferenza per gli usi "previsti dal codice della strada" dello scrivere musica: e mi pare che tu ami molto essere in contravvenzione...

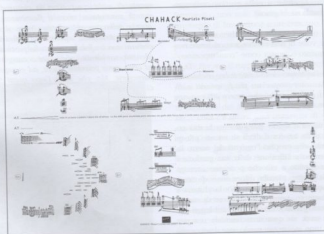
MP: Sì, rimanendo nella tua metafora automobilistica potrei dire che avevo deciso di scrivere "a ruota libera". L'oggetto del pensiero non era la musica in sé, quella era già immaginata, bensì il modo in cui avrei suggerito all'interprete di lavorare attorno a un'opera che non aveva bisogno di noi, la Ciaccona, e allo stesso

tempo offrirgli alcune vie per uscirne con ulteriori invenzioni. Avevo quindi bisogno di più libertà, ma sapevo di essermene sempre presa molta e allora ho fatto ricorso a un mondo di disegno e grafica che avevo lasciato ai quaderni infantili. La partitura si è "stesa" sui contorni della parola "LICET". Ho preso a motto del lavoro la locuzione: "Semel in anno licet insanire", una volta all'anno è lecito far follie, ho scritto a caratteri cubitali e al contrario la parola "licet", nel mezzo ho inserito la "Z" di ZONE (mio progetto editoriale e compositivo di lunga data), e ho considerato il foglio come un arcipelago. Le lettere erano isole tra le quali ho composto le regole di navigazione, lasciando a te il compito di affrontare i venti apparenti e reali.

AT: Eb... i venti apparenti e reali... Chahack (che nella nuova versione, quella discografica, è diventato chahaX) per me è stata una grande sfida: uscire ed entrare dalla Ciaccona, decidere, quando sei nel bel mezzo delle scale ad esempio, quando e come fondere i due linguaggi in modo che l'uno sembri necessario all'altro... ma anche saper costruire quella terra di nessuno che mette in comune i due mondi, il tuo e, per este-

so, quello della non-tradizione da una parte e uno dei principali pilastri della nostra tradizione tonale dall'altra... questi sono stati gli scogli da superare per rendere il viaggio un viaggio sicuro. Ma non era ancora finita... stava per arrivare chahaX!

MP: Quella dei venti reali e apparenti era un riferimento al linguaggio della navigazione a vela. La differenza tra i due venti è molto simile a quella tra Chahack e chahaX: il secondo è l'amplificazione del pensiero visivo utilizzato nel primo. Cioè avevo deciso in qualche modo di accompagnarti nella navigazione. Sulle lettere/pentagrammi e attorno ad esse, ho fatto scorrere digitalmente una luce. Questa luce compie un percorso "interpretativo", esplora le lettere/pentagrammi di "LICET" nella loro disposizione cosciente e volontaria, ma in qualche modo pur sempre arbitraria. In poche parole è la luce stessa a leggere per l'interprete. È il suo *voltapagine intelligente*, diventa i suoi occhi, richiama ciò che la memoria già conosce, dettando nuovi tempi. In altre parole chahaX è una scansione incessante dove alcune note diventano "interuttori": nella costruzione della traccia audio, la



Maurizio Pisati, Chahack (2009), la partitura

luce sfiora le note e un *software* reagisce in tempo reale, attivando nuove aperture sull'immagine della partitura, coi suoi segni e oltre ogni loro eventuale significato.

AT: Esatto: la nuova versione detta i suoi/ tuoi tempi, e impone un limite ulteriore; ed è in queste situazioni stringenti che l'improvvisazione dà il meglio di sé, almeno nella mia esperienza. Avere un tempo contingentato, costretto, prefissato, ti costringe ad immergerti con tutte le facoltà nel suono, nel divenire delle idee, amplificando i sensi e la fantasia... diciamo che non hai tempo per pensare... E qui mi viene in mente la famosa frase di Giacinto Scelsi "La mia è musica che nasce senza pensare". Il tempo che è concesso all'interprete diventa un tempo identificato col processo sonoro, potremmo dire un tempo-suono: non c'è spazio per pensare, solo per reagire agli stimoli sonori e del proprio immaginario. Vogliamo dirla grossa? È il tempo in cui si suona a orecchio, modalità vista con sospetto dalle menti razionali, finché non si rendono conto che l'orecchio ha un pensiero e non è affatto casuale. Ma questo è un discorso complesso cui non siamo abituati; magari meriterebbe un articolo a parte... Forse è meglio cambiare argomento: la chitarra nella musica contemporanea? Quale ruolo gioca?

MP: È una domanda trabocchetto... ci siamo detti tante volte di non riuscire a considerare nessuno strumento o musica come "contemporaneo".

AT: Sì, l'abbiamo detto tante volte, etichette di questo tipo sono sempre un po' fuorvianti e distraggono dal pensiero che scorre liberamente mentre ascoltiamo.

MP: E allora ti seguo: più aumenta la mia conoscenza della musica e degli strumenti, più mi rendo conto che proprio l'oggetto del nostro lavoro, il tempo e l'illusione della sua gestione è altra cosa rispetto a ciò che possiamo immaginare nella nostra piccola dimensione di "contemporaneo" o "antico". Detto ciò: la chitarra è il mio strumento, non posso smettere di suonare e leggere qualsiasi musica veda sui legghi che trovo per casa, sia essa rinascimentale o scritta ieri, e se non ne trovo suono ugualmente ciò che so improvvisare. In questo senso, quindi,

ogni compositore vede il proprio pensiero come "contemporaneo", un po' oltre a ciò che tutti consideriamo "attuale", e ogni pensiero, o influenza, possono immediatamente essere tradotti sullo strumento. Come le melodie parlate e le mosche di Janáček.

AT: Sì, Janáček, un altro compositore che chiede molto ai suoi interpreti e di conseguenza, nella sua musica, lo strumento stesso chiede ancora di più.

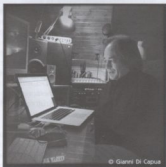
MP: Gli strumenti musicali chiedono molto ma, prima di chiedere, danno, e sempre sono contemporanei. La chitarra stessa è così. La chitarra è molti strumenti, è infiniti suoni, una moltitudine di generi e, ciò nonostante, il suo suono li travalica tutti. La chitarra è nata contemporanea, semmai avrà il problema di non saper invecchiare, ma sono certo che "tra le sue corde" troverà la chiave per fare anche quello.

AT: Mi piace molto quello che dici sulla chitarra, nata contemporanea e che non sa invecchiare... Sì, è vero; sarà forse per questa eterna "doppia anima", colta e popolare, ad essere un po' la sua maledizione e fascino insieme? Nella mente di molti compositori la chitarra è fortemente connotata: verso il flamenco, verso le quarte della sua accordatura, verso il melodizzare alla Aranjuez... potremmo definirli luoghi comuni ma in fondo sono tutte parti della sua identità, un'identità sfuggente a categorizzazioni certe come potrebbe essere, ad esempio, per il pianoforte. Ma, che dire? Dopo quasi 50 anni che la suono ti confermo che è uno strumento molto affascinante e ricchissimo di potenzialità.



AT: *Ginastera-Berio; Maderna-Pisati; Bäch: cosa pensi di questo triangolo? Io nel riflettere sulla scelta del programma di questo CD, ho capito che c'era un pensiero, che potrei definire l'Oltre: andare oltre i tradizionali limiti strumentali della chitarra, arrivando a forzare i limiti fonici (come avviene in Ginastera e Berio); andare oltre l'idea dell'interprete che riproduce fondamentalmente (anche se creativamente) ciò che è scritto, chiedendogli di farsi partecipe del processo interpretativo ma anche di quello creativo (come avviene nel pezzo tuo e nella Serenata per un satellite); andare oltre l'idea del suono stesso della chitarra che nel tuo pezzo e in Maderna, viene integrato, amplificato e trasceso (come direbbe Stockhausen) attraverso l'elettronica e i mezzi a disposizione in uno studio di registrazione. E poi Bach: il Grande Testimone, la Grande Sintesi, Colui che Unisce, l'Oltretutto...*

MP: La successione in cui hai messo i brani, oltre alle scelte stesse, sono ulteriori conferme di come l'Interpretazione non si manifesti solo sulle corde. La scelta è un pensiero, il pensiero passa anche attraverso l'orecchio musicale e viceversa: come dicevamo ieri, l'orecchio stesso è una forma di pensiero. Insomma ti sono grato perché hai unito in un'unica piccola e ruotante piazza, in un'unica piccola laser-giostra, la mia musica con quella di due Maestri a me particolarmente cari. Da ambedue ho cercato di imparare il senso della visione, della forma e della poesia, il senso della libertà di invenzione.



© Gianni Di Capua

AT: *Quale rapporto hanno in genere i compositori con la chitarra?*

MP: Posso supporre che in genere, per alcuni compositori – oltre alle naturali difficoltà di immaginazione della tecnica strumentale, che ognuno adatta alle proprie necessità di invenzione – la chitarra appaia come uno strumento che tutti possono tenere tra le mani, ma che, quando ti accingi a scrivere per lei, si trasformi in un oggetto fragile appoggiato sull'angolo di un tavolo: appena la tocchi, cade. Dal '900 in poi sono nate musiche dove la chitarra era un semplice produttore di altezze, in altre era la felice combinazione di altezze e ritmi, in talune invece le note erano pretesto per timbri e rapporti dinamici, mentre in talaltre il pensiero si è concentrato sul manufatto artigianale, i legni e le tensioni, addirittura l'aria che lo strumento contiene. Quale fascino, uno strumento che ti mette a disposizione tutto questo, e a te rimane solo da pensare alla bellezza. Un oggetto così mette a nudo il motivo per cui hai immaginato di poter comporre, che è la necessità e la felice presunzione di poter dire una musica che qualche attimo prima non esisteva, o, meglio: non era ancora stata interamente scoperta. Un oggetto così, per sua natura è un vero Strumento, non solo musicale: la chitarra è uno strumento di Invenzione e un esercizio di libertà.

E, invece, come vedi tu il rapporto dell'interprete con la composizione?

AT: *Per me il rapporto con una partitura vuol dire tante possibilità, e ho sempre presente una frase che mi guida, nel suonare e nell'insegnamento: l'Interprete è colui che svela il significato nascosto dei segni; ecco, il significato nascosto... cosa c'è dietro una sequenza di note, una modulazione, un 'gesto' compositivo di un certo tipo? Cosa mi dice Giuliani, ad esempio, quando scrive quelle frasi dall'inconfondibile sapore melodrammatico? O Ponce quando con le sue intricate armonie comunica a volte un atteggiamento per me molto affascinante nel suo essere oscuro, quasi depressivo? E ancora: quali porte potrò aprire davanti a questa o quella nuova opera contemporanea? Ecco, una partitura è come un corridoio con tante porte: io ne aprirò alcune, forse tutte, forse no, ma in ogni caso sarò un musicista diverso alla fine del viaggio...*



MP: Penso che l'Interprete non sia esente dal processo di invenzione, non è un ripetitore di note, così come l'insegnante non dovrebbe solo ripetere ciò che altri gli hanno trasmesso, ma dovrebbe *rigenerare* ciò che sa con gli Allievi, così come il compositore non ripete combinazioni intellettuali ed emotive acquisite. Io sino ad ora sono stato fortunato, non ho quasi mai conosciuto ripetitori: ogni mia musica è stata desiderata e poi interpretata con quel tipo di affetto che solo un Interprete può restituire.

Di solito si parla del rapporto dell'Interprete con la musica composta, ma tu parli del rapporto con la "composizione". Immagino tu voglia parlare non della "composizione" come sinonimo di "brano musicale", ma proprio come pratica dell'inventare.

AT: Certo, intendo assolutamente quello! Ciò che rende interessanti le cose sono i processi che le riguardano, non le cose in sé.

MP: Il compositore, in linea di massima, "sa" come suonano le note della sua musica, se avesse bisogno dell'Interprete solo per quello lo ridurrebbe a mero esecutore, e allora molti *software* potrebbero talvolta offrire risultati migliori. Invece il compositore ha bisogno dell'Interprete proprio per scoprire quello che non sa della (propria) musica.

AT: Esatto! ...il significato nascosto dei segni... nascosto anche al compositore!

MP: Non è una trovata lessicale, è proprio una delle fasi più concrete del lavoro. A volte l'esecutore si stupisce se il compositore non si accorge di una nota sbagliata, mentre l'Interprete non se ne stupisce mai: sa che il "suo" compositore non ascolta allo stesso modo. Sta ascoltando e basta, sta cercando di riconoscersi, sta imparando, prendendo appunti, o improvvisando, che è poi una forma di composizione e parte di essa. Gli Interpreti sono pochi. Ma forse i compositori ancora meno. Nessuno di noi ha la certezza di far parte di quei "pochi", o di quei "meno", siamo tutti a carte scoperte, come ora, mentre mi accorgo di arrossire un po' mentre ti dico che né tu né io sappiamo tra quali siamo annoverati.

AT: Già... dovremmo interpretare anche questo aspetto per scoprirne il significato nascosto... Cosa vuol dire oggi fare un cd?

MP: Entriamo nella filosofia economica, che non conosciamo, oppure voliamo alto. Nel mio lavoro il cd ha sempre rappresentato una ulteriore forma di scrittura, un altro modo per fissare su un supporto ruotante un pensiero musicale che sarà letto, ascoltato, interrotto, riletto, copiato. È l'immagine in rotazione del tempo, un orologio in cui giri il quadrante e non le lancette, l'immagine del perpetuarsi della memoria in una traccia incisa o specchiata da un laser. Una piccola terra piatta su cui la nostra traccia gira e rimane per sempre. Cioè è un desiderio egocentrico e presuntuoso, una felice illusione, uno strumento di studio, un oggetto per il godimento sonoro. Oltre il cd, persino ora che le tracce musicali in massima parte non girano più ma vivono "allo stato solido" – e domani forse saranno riassunte in un punto – il desiderio atavico e blasfemo di eguagliare gli Dei rimane immutato. La scelta è sempre tra memoria e scrittura, Eraclito, Socrate, Platone, Aristotele, o prima ancora e poi sempre sino ai giorni nostri: la scrittura non parla come l'esperienza viva e la sua memoria. Nel nostro caso, prima della memoria c'è l'invenzione di una nuova musica, che però è anch'essa figlia della memoria e di sue variazioni. Insomma sappiamo che non potremo



mai ricordare per sempre, eppure continuiamo a crederci, e questo ci tiene in vita.

AT: E infatti, come dicevo prima, un cd (o disco o file scaricabile o ciò che un giorno tutto ciò sarà...) è mettere un punto, è l'illusione di fermare la vita, la nostra vita di interpreti e compositori. Ma è appunto un'illusione e in fondo anche un po' una sorta di perversione: il poter risentire mille volte lo stesso passaggio, le stesse nuance all'interno di un brano, la stessa imprecisione... il riascoltare la propria esecuzione a distanza di tempo quando, magari, avresti cambiato qualcosa, ecco questo può essere un po' perverso... Ma il cd ci fa un grande regalo: fermare per un attimo il tempo, il nostro tempo e la nostra vita musicale (e in fondo non solo quella); esso rappresenta, come dici, l'illusione dell'eternità, così necessaria all'uomo; e in fondo gli regala anche una grande rassicurazione.

I pezzi per chitarra scritti da Maurizio Pisati per Arturo Tallini: Guitar Clock 1 e 2, Sentì

MP: Raccontali tu, che li conosci dal punto di vista delle dita, io invece per non dimenticarmene preferisco dire subito che alla domanda ho pensato: tu pensi che io li abbia scritti "per te", ora però, dopo questa bella chiacchierata, possiamo dire che li ho immaginati e inventati e scritti "a te". Del resto, se da un lato nessuna scrittura sarà mai completa, dall'altro guarda quante belle cose abbiamo scoperto rispondendo alle nostre stesse domande. Le domande esistono anche senza che noi le formuliamo, aprono la via alle invenzioni o, in questo caso, rivelano un'amicizia e un laboratorio continuo, che forse neppure la musica ci aveva ancora detto.

AT: Va bene, allora ne parlo io: il nostro rapporto è iniziato quando ti chiesi di scrivere un pezzo per un gruppo di ragazzi che non sapessero suonare la chitarra, un brano dove la chitarra fosse usata come oggetto sonoro indipendente dalla tecnica, un po' come Kurtág in Játékok sul pianoforte. E così è nato Guitar Clock 1, un gioco musicale intelligente, in cui ogni aspetto, anche l'entrare e l'uscire dal palcoscenico, è visto come fatto espressivo e comunicativo. E poi sulla stessa scia, ma con ambizioni maggiori, è venuto Guitar Clock 2, scritto per Supernova... E in seguito Sentì! il concerto per chitarra e archi che fa parte di un trittico. Sempre brani intelligenti, vivaci, sempre... corridoi pieni di porte! Davvero bello questo incontro; ti dicevo ieri sera, che ogni volta che mi viene una possibile idea 'divergente' è praticamente inevitabile l'emergere del pensiero "potrei parlarne a Maurizio..." Così è stato qualche mese fa quando ti ho fatto la domanda: "Caro Maurizio, se qualcuno ti chiedesse a bruciapelo una 'Musica per Passanti' come reagiresti? Tu mi hai risposto con una lunga mail in cui il mio stimolo diventava tante idee possibili... ecco, questo si chiama sintonia!"