

Il compositore di origine calabrese si racconta in esclusiva su auditorium

ROSARIO MIRIGLIANO

di CECILIA D'AMICO

PHOTOS ARCHIVIO RICORDI



Si è diplomato in Composizione con Irma Ravinale al Conservatorio di Roma. Ha proseguito gli studi con Goffredo Petrassi e Franco Donatoni all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Contemporaneamente ha studiato Filosofia all'Università di Roma.

Nel 1977 è stato finalista al *I Concorso Internazionale Gino Marinuzzi* e nel 1978 tra i vincitori della *I Rassegna Internazionale di Musica da Camera* della Filarmonica Umbra; nel 1982 è stato selezionato per *Venezia Opera Prima*. Ha ricevuto diverse commissioni tra cui Rai Radio Tre, Festival Pontino, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Pomeriggi Musicali di Milano, Discoteca di Stato, Nuova Consonanza.

La sua musica è pubblicata da Ricordi ed è stata trasmessa da Rai RadioTre, Radio France e dalla Radio austriaca. Autore di saggi sulla teoria della composizione e sulla semiotica della musica, è docente di Composizione presso il Conservatorio di Firenze e la Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

Rosario Mirigliano, Lei è nato a Borgia, in provincia di Catanzaro: in che modo il Suo essere nato in Calabria ha influito sul Suo percorso di formazione culturale, e in particolare su quello di musicista? Ha deciso molto presto di dedicarsi alla musica, e che difficoltà, se ci sono state, ha dovuto superare?

Sono nato in una frazione del comune di Borgia, Roccelletta, un minuscolo agglomerato di piccole case disposte in fila lungo la strada sulla costa ionica, al centro del Golfo di Squillace. La mia infanzia è trascorsa in un ambiente prevalentemente contadino e soprattutto povero, ma di una povertà che non si avvertiva, né veniva ostentata, perché a prevalere era l'atmosfera comunitaria. (Io peraltro mi sentivo un privilegiato, perché rispetto alla povertà circostante la mia famiglia era piuttosto benestante. C'era pure la televisione a casa mia! E a vederla venivano in molti del borgo). La scuola elementare occupava due angusti locali separati: uno per le prime due classi, l'altro per le ultime tre. Quando qualcuno di noi si alzava per chiedere: "Maestra, posso uscire?" (per lo più in dialetto, perché pochi sapevano chiederlo in italiano), non era un eufemismo: per andare al bagno bisognava veramente uscire e cercare un posto "adatto allo scopo" nella campagna circostante.



Eppure, il ricordo che conservo di questa scuola è di un posto dove ho imparato tante cose. Il resto l'ho imparato con la fantasia, respirando l'atmosfera che emanava da un luogo per me speciale: a poche centinaia di metri da quella che era la mia casa si ergono, imponenti tra gli ulivi, i ruderi in mattoni rossi di una grande basilica normanno-bizantina del XI-XII secolo. Lì ho passato l'infanzia, scorrazzando e giocando in quegli spazi. E lì, negli anni dell'adolescenza, ho fatto le prime passeggiate solitarie, ho vissuto i primi turbamenti amorosi ed esistenziali, mi sono confrontato con le prime letture importanti. Oggi la basilica fa parte del Parco archeologico di *Scolacium*, di cui il piccolo teatro greco è stato per me un altro "luogo di culto": è lì che ho letto, quando non era ancora aperto al pubblico, *Edipo re* e *Antigone*, accompagnato dal canto delle cicale che proveniva dagli ulivi circostanti.

Allo studio della musica mi ha spinto mio padre, che da giovanissimo aveva fatto parte della banda del comune di Borgia. "Devi imparare a leggere la musica!" – se ne uscì un giorno, lui che la musica non la "leggeva", ma era un orecchiante di talento. E io – avevo nove o dieci anni – ero contento perché pensavo che imparare a leggere le parole di un'altra lingua: chissà quali storie, quali segreti si nascondevano in tutti quei segni, in quei pallini neri o bianchi! Che delusione scoprire che leggere la musica significava tutt'altra cosa! Il mio primo maestro è stato il calzolaio della vicina Catanzaro Lido, trombonista della banda di Borgia, che nel retrobottega, tra una riparazione e l'altra, mi ha impartito le prime lezioni di solfeggio: era questa la "lettura" della musica. Ma anche di questa esperienza conservo un bel ricordo.

Ho intrapreso poi lo studio del pianoforte e l'ho portato avanti fino al Compimento Inferiore a Napoli, dove mi recavo a prendere lezione circa una volta al mese, viaggiando spesso di notte. Ma la svolta compositiva era ancora lontana.

Dopo il quinto anno, continuare lo studio del pianoforte a distanza, contemporaneamente al liceo, divenne complicato e decisi di mettere da parte lo strumento. La composizione fu una scelta adulta, dopo la maturità scientifica.

Gli anni di liceo (a Catanzaro) sono stati anni molto importanti per me (e forse non è un caso che ancora oggi continuo ad avere rapporti frequenti e vivi con molti compagni di scuola). Per un ragazzo del sud frequentare il liceo in una città di provincia era un'opportunità di riscatto non solo sociale ma, soprattutto, culturale. In una grande città un ragazzo, se vuole, può vedere l'arte nei musei, scoprire il teatro a teatro, ascoltare la musica nelle sale da concerto. In una città di provincia, in quegli anni – e non so se e quanto siano cambiate le cose da allora – l'arte la potevi vedere solo sulle fotografie dei libri, il teatro lo potevi solo leggere, e la "musica d'arte" solo immaginare. Non c'erano concerti e men che mai stagioni concertistiche; gli unici dischi che avevo potuto comprare erano i *Notturmi* e i *Valzer* di Chopin e la *Patetica* di Čajkovskij. Se qualche volta riuscivi a sintonizzarti su Radio 3, dovevi dividerne anche i fastidiosi fruscii. A quella voglia spesso presente negli studenti di andare oltre i programmi di studio e spingere la conoscenza alla letteratura (non solo italiana), alla poesia, al teatro e persino alla filosofia del Novecento, io ne univo ovviamente un'altra... E mi sono venuti in aiuto i fascicoli settimanali, ben curati e con disco allegato, che in quegli anni pubblicava la Fratelli Fabbri su "La musica moderna", raccolti poi in sette volumi, dall'Impressionismo alle Avanguardie degli anni '60. Ogni settimana una nuova scoperta, qualcuna persino scioccante, ma tutte salutari. Mi si aprivano nuovi mondi sonori. In un certo senso, ho conosciuto prima la musica del '900 e poi Bach, Mozart e Beethoven (almeno sul piano del puro ascolto). Dopo la maturità scientifica, in genere ci si scrive a facoltà che danno una professione. Non fu così per me. Si era risvegliato, ancora più forte, l'interesse mai sopito per la musica e in particolare per la Composizione, unito a un altro, appena più sotterraneo, per la Filosofia.

Quando e perché si è trasferito a Roma, la città dove ha compiuto i suoi studi di Composizione e dove poi si è stabilito con la sua famiglia? Come ricorda l'ambiente musicale romano? Dove ha conosciuto i suoi Maestri e dove ha mosso i primi passi della sua carriera di compositore?

A Roma sono arrivato nel novembre del 1969 come "studente fuori sede", che all'epoca suonava come una sorta qualifica. Mi ero iscritto in Filosofia e ho iniziato da subito a studiare Composizione con Irma Ravinale. Due anni dopo ho conseguito il Compimento Inferiore e sono stato ammesso in Conservatorio al V anno del corso. Quanto all'"ambiente musicale romano", non credo di averlo frequentato molto e, quindi, conosciuto dal di dentro, per poterne parlare. È stato così anche per altri ambienti, per esempio quello fiorentino, pur avendo insegnato per oltre trenta anni al Conservatorio di Firenze. Lo stesso ambiente del Conservatorio, soprattutto nei primi anni, non mi appariva particolarmente attraente e tanto meno stimolante. E tuttavia il solo fatto vivere a Roma, anche se a volte in non poche difficoltà, ha rappresentato per me un salto di qualità enorme per le opportunità di crescita culturale, oltre che musicale, che la città offriva al di là di tutte le sue contraddizioni.

Tra i suoi Maestri, a quali pensa di essere più debitore per l'influenza esercitata sui Suoi orientamenti artistici? C'è un autore al quale più degli altri si sente legato come punto di riferimento ideale?

I miei maestri 'diretti' sono stati Irma Ravinale, per tutti gli anni di conservatorio fino al diploma, e poi Goffredo Petrassi e Franco Donatoni nel corso di perfezionamento all'Accademia di S. Cecilia. A tutti e tre sono molto grato per quello che hanno saputo trasmettermi. La Ravinale mi ha dato le basi di tutto, ha creduto sempre in me e mi ha apprezzato forse più di quanto io meritassi. Petrassi mi ha insegnato come conciliare il rigore costruttivo con la fantasia: lavorare a contatto di un compositore del suo spessore era di per sé eccitante. Donatoni è forse quello più lontano dal mio modo di concepire il comporre, ma nessuno come lui mi fatto riflettere sul senso della scrittura. Nelle sue lezioni ho imparato a navigare tra i paradossi, a naufragare nella contraddizione, per coglierne il fondo illuminante.

Poi ci sono i maestri 'indiretti', e sono tanti. Mi limito a ricordare: Nono, per l'illusione che mi ha trasmesso (quando cominciavo a scrivere) che la musica potesse cambiare il mondo; Ligeti, per la geometria delle sue forme e la trasparenza dei suoi processi compositivi; Maderna, per avermi insegnato che anche nella cosiddetta musica contemporanea si possono far 'cantare' gli strumenti senza cadere in banali e ibridi recuperi; il primo Sciarrino, per la ricerca, il respiro e la tensione verso un suono che non c'è; Pennisi per l'eleganza delle sue trame sonore.

Ma se posso ricordare anche un classico del Novecento storico, fra tutti indicherei Webern: se non avessi ascoltato, intorno ai diciotto anni, i suoi *Sei pezzi per orchestra op. 6* e ancor più i *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, forse non avrei mai pensato di potermi dedicare alla composizione.

Dagli inizi della sua attività, a metà degli anni '70, ad oggi, molta acqua è passata sotto i ponti e il panorama delle tendenze nella composizione musicale è molto cambiato, arricchendosi notevolmente. In che modo ha partecipato a questi mutamenti? Come li ha vissuti e verso quali obiettivi ha orientato la sua ricerca?

Sì, molta acqua è passata sotto i ponti e incanalarla in una sintesi non solo è difficile, ma rischia di non cogliere la complessità di quanto è avvenuto. Proviamoci, comunque. A partire dagli anni '70 è entrata progressivamente in crisi una concezione fortemente ideologizzata del comporre musicale, votata a una radicale "negatività" e caratterizzata da una razionalistica "rigidità" costruttiva: una sorta di "crisi della crisi" che ha in qualche modo favorito una più attenta riflessione sulla dimensione del comporre e un deciso ritorno all'oggetto sonoro che un certo pensiero sulla musica aveva relegato in secondo piano. Tutto questo ha, per un verso, fornito una qualche legittimazione all'insorgere di poetiche 'retrospettive' che, al di là degli esiti raggiunti (ragguardevoli, in alcuni casi), si fondano su una incongruenza di base (un'incongruenza, beninteso, musicale) che ha origine, forse, dall'illusione di ricomporre un "linguaggio" non già riesumandone la "lingua", cioè il sistema, ma utilizzandone solo le "parole". Sul versante opposto, un'attenzione rivolta alla sola dimensione operativa del comporre, mettendo al bando ogni orientamento estetico, ha privilegiato, in un fenomeno evidentemente ben più complesso e articolato qual è il comporre musicale, soltanto due aspetti: il materiale e il processo. Due nozioni, queste, in larga misura ambigue, che non abbiamo qui il tempo, né lo spazio, di approfondire, dietro le quali si cela spesso il rifiuto delle scelte soggettive. Ricordo che già negli anni in cui completavo il corso di perfezionamento all'Accademia di S. Cecilia, con Franco Donatoni, mal sopportavo l'idea di un materiale musicale che si fa da sé, attraverso una sorta di "proliferazione" pressoché automatica sulla quale il compositore si limita ad esercitare una mera funzione di controllo, al massimo di stimolo, e la forma stessa altro non sarebbe che il ritaglio nel *continuum* di questa proliferazione o il risultato di un processo. Si tratta, in breve, di una concezione del comporre che sposta il valore estetico negato all'oggetto sul processo compositivo in sé, che diventa indice della qualità del prodotto. Io ho sempre ceduto, invece, che non con l'articolazione di un materiale, abbiamo a che fare in un atto compositivo, ma con l'articolazione di un pensiero, che attraverso scelte internamente coerenti e conseguenti inventa il suo divenire, dove la forma non è un "risultato" o un "ritaglio", ma è il modo in cui il pensiero si manifesta: è la condizione della sua intelligibilità. Pensiero, dunque, nella consapevolezza che, come diceva Kraus, «chi ha dei pensieri pensa anche in mezzo alle contraddizioni». E io ne aggiungo implicitamente un'altra, di contraddizione, perché parlo di un "pensiero musicale". Già, ma che cosa fa di un pensiero un pensiero musicale? E più in particolare, che cosa qualifica un'operazione come fatto musicale, al di là di ogni circoscritta prassi o sintassi e del suo puro manifestarsi come fatto acustico-temporale? Me lo chiedo da sempre... ma a guidarmi nella ricerca compositiva sono sempre state le domande, mai le risposte. E se qualche risposta a volte penso di averla, è solo su un piano, per così dire, intuitivo, un po' come succedeva ad Agostino quando si interrogava sul tempo: «se nessuno me lo chiede, so cos'è il tempo, ma se mi si chiede di spiegarlo non lo so». Ebbene, io so cos'è (per me) un pensiero musicale, ma se mi si chiede di spiegarlo non lo so. Le due visioni contrapposte che ho tratteggiato (le poetiche retrospettive da un lato e la fiducia feticistica nelle virtù del materiale e del processo dall'altro) possono in qualche modo essere assunti come modi alternativi di porsi di fronte all'atto compositivo, ma non esauriscono ovviamente il quadro molto più complesso e variopinto della composizione dagli anni '70 del secolo scorso in poi. Né la mia contrapposizione (appena accennata) a entrambe le visioni vuole indicare una terza via. Ma esistono, poi, strade da seguire? O, come scrive Machado, «... no hay camino, se hace camino al andar»?

Lei ha sempre svolto, parallelamente alla sua attività di compositore, quella di docente nei Conservatori di musica: è stata importante per lei? A quale aspetto di questa attività ha dedicato maggiore attenzione: quello umano o quello tecnico-musicale?

Raramente mi capita di rispondere in maniera secca e decisa a una domanda, ma questa volta sento di poterlo fare: sì, l'attività didattica è stata molto importante per me, sia nei momenti solitari della ricerca, sia in quelli vivi dello scambio e della condivisione con gli allievi. Non ho mai saputo distinguere in questa attività e spero di non averli mai separati, l'aspetto umano da quello più propriamente tecnico-musicale. Il mio rapporto con l'insegnamento, tuttavia, è stato piuttosto problematico. Forte della formazione rigorosa che avevo ricevuto, pensavo che in fondo bastasse ripetere quello che avevo appreso. In parte ha funzionato, ma già dopo il primo anno d'insegnamento cominciavano a sorgere i primi dubbi.

Alcuni anni fa in un incontro tra compositori al Conservatorio dell'Aquila è stata posta una domanda apparentemente ovvia o retorica: se e quanto fosse importante lo studio dell'armonia, del contrappunto e delle forme tradizionali "per un buon avviamento alla pratica del comporre". La mia risposta (apparentemente paradossale) è stata: certo, e molto! A patto, però, di non cadere nell'equivoco che esista qualcosa come l'Armonia o il Contrappunto e che le forme tradizionali siano contenitori vuoti preesistenti che se ne stanno da qualche parte in attesa di essere riempiti. Intendevo dire che, pur non escludendo la possibilità di un studio dell'armonia e del contrappunto separati dal contesto di un processo compositivo (anzi, a volte, sul piano della pura esercitazione è persino necessario), sarebbe molto riduttivo finalizzare – ed esaurire – lo studio dell'armonia all'apprendimento di una pratica dell'armonizzazione (peraltro, nella scuola italiana, prevalentemente di bassi), e limitare quello del contrappunto alla prassi standardizzata e fossilizzata sull'applicazione di un compendio di regole avulso da qualsiasi contesto. (Già

Schönberg, nel suo Manuale d'armonia – 1911! – avvertiva che in verità «non si armonizza, perché l'armonia fa parte di un vero e proprio processo creativo»). Se l'armonia funzionale è di per sé un sistema (una sorta di 'lingua') e, in quanto tale, può essere studiata anche nella sua autonomia (almeno per ciò che concerne le sue funzioni strutturali), il contrappunto è essenzialmente una tecnica che, al di là di una pura esercitazione fine a se stessa, ha bisogno di un contesto per diventare 'lingua', struttura, forma. E quando parlo di "contesto", non mi riferisco a quelli storici, stilistici, poetici, formali (o almeno non solo a quelli), quanto, piuttosto, a contesti ancora più specifici e circoscritti che è lo stesso processo creativo a produrre. Certo, nelle esercitazioni compositive il contesto è dato spesso da modelli storici, ma "storici" non nel senso che devono favorire una sorta di 'archeologia della composizione', storici perché si tratta di fatti musicali concreti che assolvono alla funzione di modelli per l'elaborazione dei processi compositivi in genere. Ed è in questi contesti che ha senso parlare di regole. Insomma, non c'è una essenza della musica. C'è la musica qual è, quale s'è fatta. Anzi, a rigore non c'è la musica, ci sono soltanto fatti musicali. Ed è così anche per il linguaggio umano: non esiste il linguaggio, ci sono soltanto quelli che Wittgenstein chiama «giochi linguistici», cioè i diversi e innumerevoli modi d'essere del linguaggio. I giochi linguistici, scrive Wittgenstein, «non sono dovunque limitati da regole. Ma non esiste neppure nessuna regola che fissi, per esempio, quanto in alto o con quale forza si possa lanciare la palla da tennis, e tuttavia il tennis è un gioco e ha anche regole».

Rosario Mirigliano

ancora

per nove esecutori

Partitura

E invece, quante volte le "regole dell'armonia" dei manuali sono dirette a fissare proprio "quanto in alto o con quale forza" si deve "lanciare la palla da tennis"! E quante altre ancora esse si rivelano insufficienti proprio come "regole del gioco"! ... La frase di Wittgenstein è diventata una guida preziosa nella mia attività didattica. Ma non è la sola. Nel corso di una lezione all'Accademia di S. Cecilia, un giorno Petrassi cita una frase di Georges Braque: "Amo la regola che corregge l'emozione", e commentandola aggiunge: "io però, pur comprendendone il senso, non la condivido totalmente, anzi penso che per me valga piuttosto il contrario: io amo l'emozione che corregge la regola". Qualche tempo dopo mi è capitato di ascoltare Salvador Dalì che in un'intervista televisiva si scagliava contro il suo "amico-nemico Georges Braque" più o meno con queste parole: "ma come si può amare una regola che corregge l'emozione... che assurdità è mai questa... avviene esattamente il contrario, è l'emozione che corregge la regola!" Mi sono chiesto a lungo cosa contasse di più nel lavoro creativo, senza trovare mai una risposta definitiva. Poi, a darmela una risposta è stato, qualche anno dopo, lo stesso Braque che nel suo Cahier aveva in verità scritto: «Amo la regola che corregge l'emozione. Amo l'emozione che corregge la regola». Insomma, si scrive e con le regole e con le emozioni; e col sangue (come vorrebbe lo Zarathustra di Nietzsche) e con lo spirito (come gli risponde Blanchot). Che cos'è esattamente una regola credo di non saperlo. Sento tuttavia che una creatività senza 'limiti' non sarebbe possibile (nel senso che non la percepiremmo come tale). E penso comunque, con sufficiente certezza, che sia sempre il contesto a determinare o, quanto meno, a suggerire l'interpretazione di una regola, e quindi la sua applicabilità e i diversi modi di eseguirla (compresi quelli che, in apparenza, sembrano violarla).

È IMPORTANTE, INFINE, NELL'INSEGNAMENTO DELLA COSIDDETTA MUSICA CONTEMPORANEA (MA QUAL È, E CHE COSA È OGGI LA MUSICA CONTEMPORANEA?), TENER PRESENTE CHE LA PARTITA – RITORNANDO ALLA METAFORA DI WITTGENSTEIN – SI GIOCA SU UN CAMPO DI TENNIS IN CUI LE LINEE CHE LO DELIMITANO SONO VARIABILI O ADDIRITTURA ASSENTI: NON SAPPIAMO PIÙ QUANDO SI METTE A SEGNO UN PUNTO!...

MA COME INSEGNARLE, LE REGOLE? – MI È STATO CHIESTO QUALCHE VOLTA. SUSCITANDO NEGLI ALLIEVI L'INTERESSE, LA CURIOSITÀ E IL PIACERE DI “GIOCARE A TENNIS” CON I GRANDI COMPOSITORI DEL PASSATO E DEL PRESENTE, E GUIDARLI IN QUESTO GIOCO.

Cosa si sentirebbe di consigliare oggi ai giovani che si avvicinano allo studio della composizione? Quali prospettive intravede nel futuro della musica d'arte, in una società, come quella attuale, dove la velocità della comunicazione e del consumo è in costante aumento?

«Non datemi consigli, so sbagliare da solo», diceva Oscar Wilde. In genere evito di dare consigli diretti, soprattutto quando non richiesti. Ma tendo – vigliaccamente! – a trincerarmi dietro l'aforisma di Wilde anche quando sono in qualche modo richiesti.

Diverso è il caso di quei consigli 'impliciti' (non dati, appunto, esplicitamente e neppure richiesti) che nascono dallo scambio e dal dialogo con l'altro. In genere gioisco quando un giovane si accosta allo studio della composizione e, se intuisco che ha bisogno di essere incoraggiato, lo faccio volentieri. E tuttavia, non posso fare a meno di chiedermi con quale diritto posso io incoraggiare o scoraggiare qualcuno in una scelta, dal momento che in ogni caso l'eventuale conto da pagare sarà tutto a suo carico. Se poi la scelta è già avvenuta, quale altro consiglio si può dare se non quello di portarla fino in fondo? Se, infine, i consigli riguardano come affrontare lo studio della composizione, rinvio, per quel poco che se ne può trarre, alle mie risposte precedenti.

Quanto al “futuro della musica d'arte”, confesso di non avere sufficienti doti prospettiche per intravederne le sorti. La domanda, peraltro, sembra essere, o almeno così preferisco leggerla, una domanda che non chiede risposta, se non quella di confermare e condividere il contenuto che esprime: cioè l'inquietudine e la preoccupazione per il futuro (non solo della “musica d'arte”, ovviamente) che si vive in una società «liquida», come la definisce Bauman, dove «ciò che conta è la velocità, non la durata»



PH. ARCHIVIO RICORDI

