

Live

T|R

Temi|Rifrazioni | 2022



16.11.22

**TEMI
RIFRAZIONI**

Da Poincaré a Modiano: percorsi labirintici e modelli matematici nell'ispirazione di Rouzbeh Rafie

di Sara Amoresano

Quando mi è stato chiesto di occuparmi della musica di Rouzbeh Rafie, non mi aspettavo di rimanere letteralmente irretita dalle atmosfere ancestrali ed evocative delle sue composizioni, la cui materia è plasmata in un linguaggio che intreccia richiami ad un mondo arcaico con le più recenti esperienze della musica contemporanea. Per la sua varietà di ispirazione, la musica di Rafie appare come un flusso omogeneo di elementi in continuo divenire, creativo in ogni momento e al contempo coerente con l'idea originaria.

Queste caratteristiche sono certamente espressione di una personalità poliedrica, che ha assorbito le numerose esperienze culturali e musicali con cui è entrata in contatto e si è riproposta di combinarle tra loro, osservandone i prodotti e traendo da essi nuova linfa per le proprie idee. Iraniano d'origine, Rafie si è formato presso l'Università di Teheran ed ha proseguito gli studi presso l'Accademia di Santa Cecilia con Ivan Fedele. La sua ricchezza culturale è forse l'aspetto che colpisce maggiormente quando si chiacchiera con lui: si ha davvero l'impressione che i pensieri della persona e lo stile del compositore si compenetrino senza soluzione di continuità e sgorghino con incredibile semplicità dando origine a spunti, suggestioni e idee che si intrecciano continuamente tra loro. Si può iniziare una conversazione parlando amenamente di letteratura e trovarsi poi, per qualche motivo, a discutere di psicologia e di memoria, fino ad affrontare teorie matematiche e temi di attualità. Tutto questo viene condotto seguendo un flusso di pensieri che sembra rispecchiare gli stessi procedimenti



narrativi con cui sono costruite le sue composizioni. Le suggestioni che ho raccolto durante il nostro incontro sono state probabilmente arricchite dal contesto nel quale la conversazione ha avuto luogo, non svilite dalla mediazione dello schermo per mezzo del quale siamo riusciti ad ovviare al problema della distanza - Rouzbeh si trovava, infatti, in Olanda. Si collegava dal suo studio, con alle spalle una libreria in legno e, poco a lato, sulla destra, una finestra, che costituiva l'unica fonte di luce e illuminava parte della stanza, lasciando il resto in penombra. Solo in seguito, poi, mi sono accorta che parlava davanti ad una tastiera - non inquadrata dalla telecamera - dalla quale, nel corso della conversazione, suonava alcuni esempi di armonie. Tutto contribuiva a rendere accogliente l'ambiente, suggestiva l'atmosfera, mentre gli chiedevo di parlarimi della sua formazione, del suo stile e delle sue ricerche.

Rouzbeh, la tua esperienza nel mondo della musica contemporanea è ormai di lunga data e si può dire davvero che tu abbia tratto insegnamenti da numerosi e importanti artisti di livello internazionale. Tuttavia, al di là delle notizie che possono essere facilmente tratte dal tuo curriculum, sarei curiosa di conoscere quali incontri, nella tua formazione, reputi siano stati decisivi per lo sviluppo della tua personalità artistica e se - perché no - qualcuno di essi abbia mai determinato per te un momento di crisi.

«Mi sono avvicinato al mondo della musica contemporanea quando ancora studiavo in Iran. Portando avanti questi studi ed esplorandoli in modo sempre più approfondito, sono rimasto letteralmente folgorato da Salvatore Sciarrino. È maturato in me il desiderio di studiare con lui e così mi sono trasferito a Roma. Lì, ho studiato con Rosario Mirigliano, grandissimo insegnante di composizione, e, in seguito, ho avuto l'opportunità di studiare per un anno al conservatorio di Latina con Sciarrino. È stato a quel punto che ho capito che il suo stile è un po' "pericoloso"».

Cosa intendi per pericoloso?

«È un compositore con uno stile così personale che se si prova a mutuare da lui anche un solo piccolissimo elemento, si riconoscerà sempre come un elemento di Sciarrino. Ti faccio un piccolo esempio: quando, dopo

gli studi al conservatorio, mi sono presentato all'esame di ammissione per l'Accademia - di Santa Cecilia, ndr. - Dall'Ongaro riconobbe subito nelle mie composizioni quegli elementi propri dello stile di Sciarrino dai quali evinse, senza che gli dicessi nulla, che avessi studiato con lui».

Sembra quasi impossibile, da questa tua descrizione, pensare di essere allievi di Sciarrino e al contempo elaborarne e sintetizzarne gli insegnamenti in modo personale ed originale. Eppure mi sento di dire che, forse, ciò che contraddistingue i grandi maestri non sia la capacità di trasferire all'allievo conoscenze e caratteristiche proprie, quanto quella di portare alla luce la sua personalità. Ci sono degli elementi di Sciarrino che hai fatto tuoi propri e che hai sintetizzato senza che appaiano necessariamente snaturati dal loro contesto di origine?

«Sì, certo... Prima ho un po' esagerato dicendo che è impossibile acquisire qualcosa dal suo stile - che resta estremamente personale - per quanto credo che nel suo caso accada un fenomeno che ho osservato raramente nel corso della storia della musica. Vi sono alcuni compositori che sono in grado di creare un mondo sonoro, un linguaggio così particolare che sembra non vi escano mai e non vi apportino mai eccessivi cambiamenti. Ad esempio, possiamo forse parlare di un'evoluzione significativa nello stile di Bach? Io non riuscirei a capire se una sua opera sia una creazione di Bach giovane o vecchio. In Sciarrino, a mio parere, succede la stessa cosa. Ho conosciuto un grandissimo artista, ma poi ho cercato di allontanarmene dal punto di vista della scrittura. Anche se, in effetti, qualche elemento compositivo a cui spesso ricorro c'è...»

Si può dire che, nel tuo stile, vi sia un prima e un dopo Sciarrino? La tua consolidata esperienza e le numerose suggestioni di cui sono costellate le tue opere lasciano immaginare che il percorso di ricerca e di sperimentazione sia stato altrettanto lungo e multiforme. Sarebbe corretto dire che possa essere diviso in più fasi, ammesso che vi sia un flusso continuo di trasformazione?

«Sì, probabilmente si può parlare di fasi, anche se forse è ancora un po' presto... Insomma, ho ancora quarant'anni! Però posso dire che, prima di conoscere Ivan Fedele, pensavo di restare nell'ambito del linguaggio d'avanguardia degli

anni '70. Inizialmente, nei primi tempi di studio con Fedele, non mi trovavo bene: la sua corrente di pensiero non rientrava nello stile a cui ero abituato. Dopo un po', però, sono cambiato. Ho iniziato ad essere stufo di quello che vedevo intorno a me... Il panorama contemporaneo mi dava l'impressione che tutto fosse una ripetizione delle cose già dette. Noto, ad esempio, che nel campo delle arti visive si stia vivendo un diffuso ritorno ad un'arte più figurativa; nella musica, invece, quasi riteniamo che l'esperienza degli anni '60 e '70 sia il massimo dell'avanguardia. Per esempio, oggi si fa ancora molto riferimento al linguaggio di Lachenmann, soprattutto da parte di quanti si preoccupano di vincere i concorsi; si pensa, così, di essere progressisti quando in realtà non si sta facendo altro che utilizzare una grammatica già consolidata».

La tua osservazione intorno ai differenti percorsi che, almeno apparentemente, i due filoni artistici hanno seguito stimola una serie di riflessioni. La situazione di stallo che descrivi in ambito musicale - di cui già qualcuno aveva parlato, in realtà, proprio negli anni Sessanta - sembra sollecitare l'esigenza di nuove idee; ma siamo sicuri che, per quanto attiene alle arti visive, il ritorno ad un linguaggio "figurativo" - usando la tua espressione - rappresenti davvero una forma di progresso? O è riscontrabile una saturazione tale da rendere difficile il tentativo di non ripetere quanto è già stato detto? A margine di questo genere di domande, ti vorrei chiedere in che modo tu sia riuscito a venire a capo di questa situazione, come compositore.

«Organizzando i miei pensieri, ho deciso di avvicinarmi ad un linguaggio che ricorresse a quelle che si chiamano "figure musicali". Per figura musicale intendo un'idea che fa riferimento ad un elemento riconoscibile in quanto appartenente al nostro bagaglio di ascolto. Nei miei lavori ci sono, ad esempio, tanti richiami alla musica persiana. Le figure musicali, ovviamente, non sono una novità, ma ci derivano dalle precedenti esperienze della storia della musica. Utilizzarle, per me, non significa tornare indietro: il mio vocabolario oggi è più ricco, perché tiene conto anche dell'esperienza dell'avanguardia. Le lezioni con Ivan Fedele sono state davvero illuminanti in tal proposito e posso dire di aver fatto ricorso largamente a questo tipo di scrittura, che chiamerei "idiomatica", nella mia *Chaconne*. L'ispirazione è chiaramente derivata dalla *Ciaccona* di Bach, ma il linguaggio è quello contemporaneo. Ricorro spesso alla tonalità, ma non

con le funzioni dell'armonia classica: lavoro con i "campi armonici", che fanno vagamente riferimento ad un tono principale come centro. Ecco, queste posso dire siano le caratteristiche della mia scrittura nell'ultimo periodo».

In che modo, nella *Chaconne*, sei riuscito ad utilizzare la forma classica piegandola alle tue nuove esigenze estetiche? Sembrerebbe un'operazione quasi impossibile.

«La Ciaccona di Bach è stata per me un banco di prova e rappresenta un punto fondamentale nel mio percorso di maturazione. Essendo io, in partenza, violinista e violista, ho scelto questo monumento della letteratura violinistica per sperimentare la scrittura idiomatica. Ho utilizzato la struttura del tema e variazioni applicandolo ai campi armonici: c'è un solo campo armonico declinato in diverse variazioni. Inoltre, questa è stata l'occasione anche per approfondire lo studio, a livello compositivo, della tecnica di questo strumento».

Quando parli di campi armonici, ti riferisci a qualcosa che riguarda la struttura formale o a dei particolari procedimenti interni all'armonia?

«Intendo, come dice Fedele, un gruppo di note in cui vi sono tutti gli intervalli possibili, i quali conferiscono al campo armonico un colore particolare. Una mia raccolta di quattro brani per pianoforte è costruita proprio su questo tipo di procedimento. Nasceva originariamente come studio e si è poi progressivamente trasformato in una serie di composizioni».

Oltre al concetto di campo armonico, ho letto che sei molto legato ai processi della memoria e all'idea che quest'ultima proceda secondo percorsi labirintici. Da dove ti deriva questa ispirazione e come si traduce concretamente nella composizione?

«Sono molto appassionato di letteratura e uno dei miei autori preferiti è Patrick Modiano, che nel 2014 ha vinto il Premio Nobel. Ciò che del suo lavoro mi affascina di più è il suo modo di narrare. Per i suoi gialli, lui sembra costruire il racconto ispirandosi ai meccanismi della memoria. È una specie di Proust, che comincia da un punto determinato e poi segue i percorsi della memoria, che sono strani, tortuosi, inaspettati: l'andamento lineare è modificato sempre da un elemento improvviso. Per me, la forma ideale, è quella che racconta

e non torna, ma si perde. È anche molto difficile da ottenere, però: tutta la nostra storia della musica è costellata di ritorni, l'esempio più evidente è la forma ternaria. Io sto cercando di allontanarmi dai ritorni, concependo la forma come un flusso costante ...E tuttavia, spesso accade che quei ritorni - è il caso di dirlo - tornano. Sarà colpa sicuramente della storia della musica: non riusciamo a dimenticare questo importante aspetto della struttura».

Trovo molto affascinante questo modo di condurre la narrazione, sembra per certi versi quasi affidato al caso, mentre in realtà i processi che vi sono alla base sono decisamente complessi.

«Hai usato la parola giusta, parlando di caso. In effetti, un altro dei miei punti di ispirazione è la teoria del caos, trovo che sia particolarmente produttiva a livello creativo. In questa teoria si parla, in estrema sintesi, di sistemi che sono dipendenti dalla situazione iniziale. Così, io immagino una situazione iniziale stabile - perché ci vuole un elemento di stabilità - nella quale devo inserire almeno un elemento di contrasto, il quale, a poco a poco, agisce per cambiare quella stabilità. Questa è, ad esempio, l'idea con cui sto concependo, proprio in questi giorni, la costruzione di un mio nuovo brano. Al modello caotico si ispirano anche i miei quattro brani per pianoforte a cui facevo riferimento prima».

Ascoltando i tuoi pezzi per pianoforte, che si basano sul principio dei campi armonici, mi ha colpito molto il tuo rapporto con il tempo. Si ha l'impressione che vi siano degli ampi spazi musicali in cui l'intervallo tra il momento percussivo del pianoforte e la risonanza viene approfondito attraverso delle lunghissime pause, che però non appaiono mai statiche. I tempi lunghi non sono momenti di silenzio, ma, anzi, sono fondamentali per lo sviluppo della narrazione. In questi spazi, ci si accorge dei cambiamenti di volta in volta introdotti nell'armonia.

«Sì, ho concepito l'idea di questo rapporto di cui tu parli basandomi sul principio della serie di Fibonacci. Trovo che, nel momento in cui all'interno del discorso musicale si verifica un cambiamento, la serie sia un mezzo molto efficace per garantire naturalezza e spontaneità. In uno di questi quattro brani, ad esempio, diminuisco il numero di ripetizioni di ciascun gruppo di campi armonici prima di

cambiare una nota dell'armonia, seguendo questa progressione: dodici ripetizioni per il primo gruppo, otto per il secondo, cinque per il terzo e così via. Cerco sempre di usare questo schema, è come avere una irregolarità nella regolarità».

È suggestivo pensare che, come sappiamo, molte cose in natura seguono la successione di Fibonacci e, allo stesso tempo, la tua ricerca di naturalezza si basi proprio su questo principio, quasi come se, nella tua concezione, anche la nostra percezione nell'ascolto possa essere influenzata da un ordine naturale inconscio.