

Introduzione

di Giorgio Pestelli

Musicisti del tutto alieni alla scrittura verbale sono piú rari di quanto si creda comunemente; anche quelli che si dichiarano fatti piú per le note che per le parole hanno conosciuto l'esercizio di oggettivare nero su bianco intenzioni e pensieri: basta consultare gli epistolari; ma anche la pattuglia di veri musicisti-scrittori è abbastanza bene rappresentata, specialmente nell'Ottocento con i vari Schumann, Weber, Spohr, Wagner, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Dukas, Debussy che hanno sentito l'impulso a rivelarsi attraverso la scrittura oltre i fini utilitari, autobiografici o apologetici. A questa categoria, che nella cultura moderna, già così incline alla riflessione critica, è proseguita con Schönberg, Stravinskij, Carter, Boulez, Cage, Nono, Stockhausen e molti altri, appartiene anche Luciano Berio: come dimostra in modo incontrovertibile questo volume di *Scritti sulla musica* per la vastità e importanza degli argomenti discussi, il costante coinvolgimento personale e la varietà delle intonazioni adottate.

Gli scritti di Berio s'inquadrano in un ambito cronologico compreso fra il 1952 e il 2003, un arco di mezzo secolo; i piú estesi e dal tono piú saggistico sono quelli del decennio 1955-65, che includono i testi apparsi su «Incontri Musicali», l'importante pubblicazione che ha affiancato le principali avventure dell'avanguardia musicale europea sul volgere degli anni Sessanta. Nelle quattro ampie sezioni del volume si alternano conferenze e relazioni tenute a convegni internazionali o presso prestigiose istituzioni (accademiche e non) italiane ed estere, note di sala per presentare opere proprie o altrui, articoli vari in riviste o miscellanee, voci di enciclopedie, ricordi, omaggi, profili di musicisti, scrittori e artisti da festeggiare o commemorare, reazioni a libri che fanno discutere; inoltre, vari interventi minori o minimi, richiesti a un compositore che divenendo a mano a mano piú famoso veniva spesso sollecitato a esprimersi sui temi musicali piú vari. Infine, seguono in

Appendice (sez. V) alcuni testi inediti, depositati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, assieme a differenti versioni di scritti già pubblicati, qui o altrove, alcuni con varianti anche di rilievo, a conferma dell'impegno elaborativo con cui il nostro musicista scriveva. Se si volesse proporre un tema generale, se non unificante, una sorta di *Hauptthema* di tutta la raccolta, si potrebbe pensare a una serie continua di «Dialoghi fra pensiero musicale e realtà sonora»; ma forse è meglio lasciare la libertà dell'avvicendamento a queste pagine, per altro accortamente raggruppate dalla curatrice in rubriche che chiarificano l'articolarsi delle riflessioni critiche dell'autore; consentendo comunque ad altri temi primari di emergere, come «musica elettronica», «musica e poesia», «teatro musicale»: nell'insieme, una somma di idee, dati e testimonianze di imponente portata, indispensabile non solo per conoscere Berio nei suoi innumerevoli addentellati fra musica e tutto ciò che è arte e pensiero, ma anche a mettere sul tavolo punti fermi e svolte delle vicende musicali nella seconda metà del Novecento.

Sebbene fondato in una forte visione storica e nutrito di tante conoscenze e canali informativi, Berio scrive infatti sopra tutto in funzione del presente e del suo lavoro, del suo "mestiere" di compositore; l'avverbio di tempo che ricorre con più frequenza, in particolare negli scritti della giovinezza, è *oggi*: «uno dei compiti del compositore, *oggi*, può essere descritto come la necessità di liberare le potenzialità musicali di ogni situazione sonora» (p. 60); «*oggi* più che mai, si rende necessaria [...] una dura rinuncia nella scelta del materiale di composizione» (p. 247); *oggi* lo strumento non detta più legge con i suoi limiti, ma deve essere sopraffatto dall'idea musicale (p. 249); *oggi* i metodi elettronici hanno rivelato la «distanza irriducibile che separa la giovane generazione (occupata dalla riforma delle strutture) dalla generazione precedente» (p. 210): cose se vogliamo non tutte nuove, ma che la forza del suo temperamento riscopre come tali e impone come discriminanti. All'oggi, al *suo* oggi, vengono riportati anche alcuni musicisti del passato, quelli in cui Berio trova in evidenza gli stessi problemi che lo toccano da vicino; dove compare persino Verdi, campione di un genere musicale, l'opera, ritenuto ormai irrecuperabile, eppure chiamato a testimoniare nel teatro d'oggi per la natura epica delle sue opere, con personaggi che escono "brechtianamente" dalla situazione in cui il libretto li ha collocati. Del resto anche certi aspetti formali di Berio scrittore fanno pensare al compositore, come lo stile a raggiera di argomenti che si allargano a forza di subordinate

e parentesi verso un affollato orizzonte in cui Berio si orienta con la netta biforcazione di “mi interessa – non mi interessa”: un divario appena attenuato col passare degli anni e l’azione comprensiva di tante esperienze e di tanto lavoro. Presente in prima linea nella vita musicale internazionale per mezzo secolo, Berio è tra i compositori piú noti della sua generazione, anche ai non addetti ai lavori, circostanza questa di per sé assai rara nel campo musicale; ma è certo che concezioni, idee, umori, amori, aspirazioni che piú o meno direttamente emergono da queste pagine hanno un vigore inedito come autoritratto delle sue idee e commentario dei molteplici motivi che ne attraversano l’opera.

Chi è, e da dove viene il Berio che emerge da questi *Scritti sulla musica*? Un lettore spregiudicato potrebbe cominciare a leggere [*In margine alla “Sinfonia incompiuta” di Schubert*], un intervento del 1989 presso l’Institut des Hautes Études en Arts Plastiques di Parigi, qui pubblicato in Appendice (pp. 444-61): smascherato il titolo, è una sorta di autobiografia artistica per sommi capi, ma molto veritiera nel restituirci Berio in piena progettualità futura, con lo sguardo alle cose da fare piú che a quelle fatte. Altrove (pp. 129-32) ci assicura che le sue *Radici* musicali non sono nei portati di quella “generazione dell’Ottanta” che la velocità della vita moderna ha fatto invecchiare troppo rapidamente (ma un interesse per la figura di Alfredo Casella continua a essere sentito); un punto di riferimento piú sicuro è individuato da [*Sentieri della musica*] nei Ferienkurse di Darmstadt, «sorta di Bauhaus musicale», in una congenialità almeno ideologica con un gruppo di musicisti europei «animati dal desiderio comune di costruire qualcosa di nuovo sulle rovine nazifasciste, di sottrarre i concetti musicali alle ideologie mercantili e di osservare il passato e il non-occidentale con criteri e sensibilità diversi» (p. 139). Altri centri, legati almeno all’inizio da una comune radice darmstadtiana, sono Parigi, Colonia e Milano, per cui Berio conclude che si può «tranquillamente affermare che la nuova musica europea è nata e si è sviluppata in quegli anni e in quelle città» (*ibid.*); e sono tutte città dove fioriscono Studi specializzati di musica elettronica, dove cosmopolitismo e tecnologia si fondono nella sensazione di vivere in un mondo sbocciato di fresco, di piombare direttamente sui mezzi della musica. Ma quell’internazionalismo non esaurisce una personalità che si arricchisce di altre fonti testimoniate da questi *Scritti sulla musica*: per restare in Italia, non si può escludere Giorgio Federico Ghedini,

insegnante ammirevole e maestro del “lavoro ben fatto”; e meno ancora Luigi Dallapiccola: non solo come figura morale, così bene sbalzata nello scritto *La traversata* (pp. 347-50), ma anche come compositore per l’origine di quel concetto, essenziale in Berio, di “assimilazione” di un testo poetico nel percorso e nell’architettura musicale. Altrettanto decisive sono figure non strettamente musicali che Berio con la sua carica attrattiva riconduce alla sfera della sua musica, utilizza e adatta ai suoi fini: a ogni angolo del volume s’incontrano i nomi di Brecht, Joyce e Beckett, i quali fecondano non solo la sua idea di teatro musicale, ma il concetto stesso di composizione, di struttura temporale; e poco meno avviene con la morfologia di Propp e la linguistica di Saussure (che Berio ha già letto prima della traduzione italiana del *Cours* del 1967 e fa conoscere all’amico Umberto Eco nei primi anni del milanese Studio di Fonologia musicale). Più a portata di mano, altri volti si assiepano nel volume: Bruno Maderna, imprescindibile compagno di strada, Eco appunto e Sanguineti, straordinari inventori di associazioni e combinazioni concettuali, Massimo Mila, o la pacata solidità della Storia, e Fedele d’Amico: che qui non interviene direttamente, ma lascia spesso percepire sotto pelle la sua presenza (i loro scambi epistolari datano infatti dal 1957); e ancora, altro canale formativo fondamentale, Roberto Leydi, per attraversare le regioni del canto popolare e della musica non europea verso una «consapevolezza più planetaria dell’esperienza musicale» (p. 139).

In definitiva, una congerie di elementi anche antitetici; ma le antenne di Berio si drizzano proprio dove c’è aria di “complessità”, di strutture plurime, di ciò che è “diverso, conflittuale, contraddittorio”, vera zona di gravitazione della sua fisionomia di grande intellettuale della musica. Tanta molteplicità ha però un catalizzatore nella unicità del suo carattere, nella sua visione vitalistica e ottimistica della musica nel mondo; la fiducia di Berio nella centralità di una musica che può abbracciare, significare, intromettersi, commentare la realtà, è illimitata e inattaccabile. Al principio del suo commento su *A-Ronne* Berio può scrivere: «La musica, per fortuna nostra, non coincide mai completamente con quello che il suo autore si propone di comunicare» (p. 282); e altrove (*Beckett e la musica*) asserisce che i significati, in Beckett e nella musica, sembrano «prendere luogo e forma in qualche altro posto, dietro le spalle di chi parla» o suona (p. 353). A pensarci bene, questa libertà dai significati precisi e limitati è pagata dalla musica a caro prezzo: con la mancanza, specialmente in Italia, del-

la stessa dignità culturale riconosciuta alle altre discipline, finendo con l'agire in un cerchio assai ristretto della vita nazionale. Ci vuole tutta la sua carica ottimistica per ribaltare in una "fortuna" una situazione di svantaggio; e in questa mancanza (che forse è un accrescimento) di un senso concluso, classico nell'individuazione del significato, si scopre forse la componente romantica del temperamento di Berio (anche la nozione di avanguardia, in fondo, è stata inventata dal romanticismo), una componente integrata da una forza opposta, la spinta razionale all'analisi, il suo "bisogno spasmodico di analizzare".

Punto centrale del discorso sul moderno, del dialogo fra pensiero musicale e realtà sonora, è l'esperienza della musica elettronica cui è dedicata per intero, all'interno della seconda sezione del volume («Fare»), la rubrica ... *in Studio*. Il primo scritto, *Musica per tape recorder*, tiene della cronaca il famoso concerto dell'ottobre 1952 al Museum of Modern Art di New York, con il racconto del primo contatto fra la *tape music* e il giovane musicista italiano arrivato negli Stati Uniti con una borsa di studio. Ma già in questo inizio, oltre la parvenza della novità clamorosa, Berio guarda alla sostanza, al problema vero che è quello di «organizzare un discorso musicale» con i nuovi mezzi (p. 175); cioè, la musica elettronica non si identifica con i suoi mezzi; i quali anzi, invadendo nuovi terreni, creano nuovi problemi di organizzazione, aumentando «l'ardua difficoltà implicita nell'atto creativo del musicista contemporaneo» (p. 176). Altro concetto, poi ripreso e variato nelle pagine successive, è quello della contiguità fra la musica elettronica e quella composta con gli strumenti tradizionali; la ricerca elettronica non è una curiosità gratuita, ma una pretesa che gli ultimi portati della musica contemporanea hanno posto come esigenza espressiva. Quindi, nessun feticismo dell'innovazione formale, semmai la nuova prospettiva umana di un lavoro di gruppo, di collaborazione fra arte e scienza in un operare che «si sta definitivamente riallacciando con l'entità numerica» (p. 177); cambia così l'immagine del musicista nella società: se per Casella, ricorda Berio, il musicista di oggi doveva avere tutte le apparenze «dell'uomo di affari», cogliendo il sottinteso, Berio aggiunge che «il musicista di domani potrà anche vestire la tuta dell'esperto elettrotecnico», pur che non schivi il problema vero di fare della «musica necessaria» (*ibid.*). Senza concessioni a qualunque dogmatismo, è indubbio che in queste pagine circola un tono di ebbrezza per l'avvento di

un «campo illimitato di possibilità» (*Note sulla musica elettronica*, p. 204) e per un nuovo tipo di comunicazione musicale che chiede la partecipazione attiva quasi creativa del pubblico, riscattato da una inerte soggezione (odiosissimo a Berio è l'ascoltatore in rapita, sognante contemplazione). Qualche passo della relazione *Musica elettronica*, tenuta a Darmstadt nel 1958, non è esente persino da qualche concessione al *wishful thinking*, come dicono gli inglesi, il credere ciò che si desidera: specie quando benedice l'incontro del compositore col mondo organizzato dell'industria radiofonica come «emblema di questo processo di rinnovamento» (p. 215): una prospettiva già tramontata nella voce *La musica elettronica* per l'*Enciclopedia della musica* (ed. Ricordi, 1964), con l'ammissione di una fondamentale incompatibilità ideologica fra la nuova pratica musicale e l'apparato politico-industriale radiofonico; ma la constatazione non gli impedisce di rilanciare pochi anni dopo (*Note per uno sviluppo dello studio della Fonologia*, ca. 1968-69) una proposta di allargamento dell'area di attività dello Studio elettronico milanese della Rai dal settore fonologico a quello della visività, dell'etnografia e della linguistica. Nel 1976, nella Prefazione al volume miscelaneo *La musica elettronica* curato da Henri Pousseur, una visione piú distaccata ha preso il posto del *pathos* sentimentale di un tempo: permane naturalmente la visione unitaria di una musica elettronica uscita dal grembo della musica del passato, ma il fenomeno appare normalizzato: «La musica elettronica in un certo senso "non esiste" piú perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni» (p. 229); è divenuta parte integrante «di quella fabbrica di significati, di messa in relazione e di espressione che continuiamo a chiamare musica» (p. 230).

Alla martellante moltiplicazione degli stimoli del mondo moderno, di fronte a una realtà sempre piú articolata, Berio reagisce con la concezione e la pratica di un artigianato musicale e di una rimeditazione sulla forma; sostanza di uno degli scritti piú importanti della raccolta, *Aspetti di artigianato formale* – scritto nel 1956, intorno ai trent'anni, per «Incontri Musicali» – è che oggi il compositore deve selezionare la sua materia con tanto maggiore rigore, limitare le scelte, lavorare su poche cose come una via preferibile per muovere alla «riconquista *ordinata* del totale udibile» (p. 246). Una scelta di economia formale con illustri predecessori, chiamati a testimoniare in vari testi della raccolta, come Anton Webern (... *non multa sed multum*), Paul Celan, Paul Klee. Procedo di qui il concetto di «pensiero musicale» usato correntemente da Berio:

che è qualcosa di distinto dalla musicalità, dalla facoltà di creare temi, trovare combinazioni ritmiche o armoniche; vuol dire invece pensare ulteriori funzioni implicite in una stessa realtà sonora, liberare altre potenzialità dalla prigione del già fatto, vuol dire sopra tutto commentare, visto che per Berio «tutto quello che facciamo commenta qualcos'altro» (*Del gesto vocale*, p. 69). Ma molto meglio di qualunque spiegazione, il «pensiero musicale» come Berio lo intende conviene vederlo operante nel concreto delle discussioni dedicate a singole opere, qui raggruppate specialmente nella rubrica ... *tra le note* della seconda sezione, «Fare»: presentazioni, commenti e riflessioni, semplificando il più possibile i tecnicismi, su *Allelujah I* per orchestra, o su *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*: esperienza famosa di esplicitazione musicale della lettura di un testo verbale, passando dal piano dell'onomatopea alle intenzioni polifoniche del capitolo joyciano; oppure su *A-Ronne*, “documentario su una poesia” molto particolare che il compositore aveva chiesto a Sanguineti (una poesia «condotta su un discorso non lineare, facilmente segmentabile e costruita possibilmente su immagini permutabili», p. 283), dove il rapporto musica-poesia perviene a una globalità che implica il «rifiuto di una concezione dualistica e un po' archeologica del linguaggio, che pone il suono da una parte e il senso dall'altra» (p. 287). Grazie anche alla musica elettronica, il compositore, osserva Berio, può collocare la voce umana nel pieno del *continuum* sonoro, dove ridere, piangere, ansimare, lamentarsi, che una volta non si consideravano parte del linguaggio, ci conducono alle possibilità significanti del gesto vocale: come puntualmente rappresentato nella descrizione di *Sequenza III* per voce sola. Quanto a quell'aspetto del pensiero musicale secondo cui una musica è sopra tutto una riflessione sulla musica, un'analisi e un commento a qualcosa di preesistente, si troverà diffusamente illustrato nel saggio *Opera e no*, dedicato a *La vera storia*, che di quell'assioma, per altro presente in tutto Berio, è l'epifenomeno.

Con l'ultimo titolo siamo entrati nel teatro musicale, problema dei problemi per la musica moderna, che Berio, rifiutando la nozione tradizionale di opera in musica, considera piuttosto un luogo dell'immaginazione per ricapitolare e mettere in atto ogni genere di esperienze sperimentali. Sul concetto vulgato di “teatralità” Berio dà la mano al Monsieur Croche di Debussy, il quale si duole che anche un Saint-Saëns, colui che conosce la musica meglio di chiunque

al mondo, sia caduto nella trappola dell'opera: «ce maladif besoin d'écrire des opéras» (questo morboso bisogno di scrivere opere), propagando «le détestable erreur qu'il faut "faire du théâtre", ce qui ne s'accordera jamais avec "faire de la musique"» (il detestabile errore che bisogna *faire du théâtre*, ciò che non s'accorderà mai con *faire de la musique*)¹. Ma il teatro musicale di Berio è cosa affatto diversa, come documentano gli esaurienti testi di sala qui raccolti; l'intellettualismo è programmatico e l'innesto sempre esterno, sofisticato: lo spunto di *Un re in ascolto* è in una voce di Roland Barthes per l'*Enciclopedia Einaudi*; *Outis* muove dalla *Morfologia della fiaba* di Propp e dal commento di Lévi-Strauss; una delle ragioni di *Cronaca del Luogo* sta nella conformazione architettonica della parete di fondo della Felsenreitschule di Salisburgo. Sotto lo stimolo di Brecht, Propp, Beckett i suoi lavori tendono a un teatro consapevole, abitato da figure assolute e non da personaggi, a un teatro «fatto di azioni permutabili dove le parole, dette o cantate, non hanno effetto palese e immediato sugli altri perché la struttura musicale ha il sopravvento» (p. 302): dando vita a una drammaturgia non lineare, cioè non fatta «di cause narrative ed effetti musicali, ma di cause musicali che possano anche produrre effetti narrativi» (p. 303); in definitiva, una schiacciante supremazia dei valori sonori su quelli teatrali, in radicale contrasto con la politica gestionale dei grandi teatri e i gusti correnti del pubblico: quei cosmopolitici *opera goers* che lui vorrebbe riscattare da consumatori in ascoltatori. Un divertente intervento sul Met di New York, che potrebbe valere per tanti altri teatri, prospetta anche un polemico punto di vista fuori dal mercato, arrivando a proporre «allestimenti sottilmente parodistici di *Gioconda*, *Adriana Lecouvreur*, *Andrea Chénier*» e altri feticci lirici allo scopo di fornirli di un contesto appropriato (p. 409); un regista d'ingegno potrebbe esserne tentato, ma più importante ancora che un programmatore valutasse l'incoraggiamento a fare attenzione a quella che a Berio pare una «età aurea» del teatro musicale moderno, cioè al repertorio prodotto «tra il 1920 e il 1930 in Europa sotto i nomi di Weill, Brecht, Cocteau, Hindemith, Milhaud, e, naturalmente, Stravinskij» (p. 410).

¹ Le citazioni in francese sono tratte da C. DEBUSSY, *Entretien sur le prix de Rome et M. Saint-Saëns*, in *id.*, *Monsieur Croche. Antidilettante*, Dorbon-Ainé, Paris 1921 («Les Bibliophiles Fantaisistes»), pp. 19-30, in particolare p. 26; anche in *id.*, *Monsieur Croche et autres écrits*, introduzione e note di F. Lesure, Gallimard, Paris 1971, p. 57 (trad. it. *Il signor Croche antidilettante*, a cura di V. Magrelli, Adelphi, Milano 2003).

Le sezioni III e IV, «Dedicare» e «Discutere», riprendono, in modo piú rapsodico e immediato, argomenti già trattati diffusamente altrove e accentuano gli aspetti piú umani di Berio con i suoi affetti e gli scatti irruenti: sono ricordi, *tombeaux*, dibattiti e scaramucce che non rinunciano alle considerazioni piú penetranti; così l'omaggio a Stravinskij per il centenario della nascita, che curiosamente diventa *Appunti sulla morte di un grande creatore*, con la commossa interpretazione «tombale» di due lavori come *Requiem Canticles* e *Agon*; così l'umorismo affettuoso che circola nel ritratto di Darius Milhaud e il vero atto d'amore per Sanguineti racchiuso in *Pagina di diario*. «Discutere», anche polemicamente, è in realtà operazione consueta a tutto Berio; ma qui con piú specifiche prese di posizione, messe a punto, rifiuti senza attenuanti che si collegano a scritti di Luigi Pestalozza, Mario Bortolotto, Armando Gentilucci, Armando Plebe, Gillo Dorfles. Nella discussione innescata da Achille Perilli per «L'Esperienza Moderna» (1957) e ripresa in *Giardino botanico*, Berio se la prende con il contenutismo programmatico a sfondo civile e sociale (avvicinandosi, ma in realtà precedendo, l'avanguardia letteraria del «Gruppo 63» che voleva rompere i ponti con l'«impegno» rappresentato in letteratura dal neorealismo): ribadisce infatti che il lavoro ben fatto su una materia resa espressiva dalla scelta non è fredda accademia, ma arte schietta e completa. Rispondendo a una inchiesta della rivista «Melos» nel 1960 (sez. IV, testo n. 2) e in occasione della Biennale di Venezia 1961 (IV, 3), afferma l'inutilità di definizioni in astratto di avanguardia musicale, una volta stabilito che essa si pone in posizione antitetica con i problemi del consumo e della produzione di massa; e che la scelta del materiale è già elemento di struttura, e «agire musicalmente significa organizzare la percezione e non le note» (p. 371). Da un dibattito pubblico sulla musica elettronica, tenuto alla Libreria Einaudi di Roma nel 1963 assieme a Fedele d'Amico e Armando Plebe, deriva *Eugenetica musicale e gastronomia dell'«impegno»*, dove emerge una distinzione da sottolineare con forza: se ha un senso «assumere linguisticamente i processi della musica tonale», è invece «inesatto e ha un senso puramente metaforico applicare il termine “linguaggio” – con le sue implicazioni di predeterminazione e di istituzionalità – alla maggior parte delle esperienze musicali di questo secolo» (pp. 378-79): una separazione capitale, perché sancisce la coscienza di una alterità fra ieri e oggi proprio sul tema cruciale del linguaggio. A Plebe, che gli attribuiva la tesi che «la musica d'oggi sarebbe caratterizzata dall'assenza di

ogni struttura linguistica e di ogni nesso semantico» (p. 378), Berio ha qui l'occasione di rammentare che i «materiali della musica sono sempre materiali storici e genericamente linguistici (anche quelli di J. Cage), poiché conservano sempre un legame con il contesto originario e una traccia di precedenti esperienze» (p. 380); questa è per Berio una «condizione tipica e inalienabile della nostra cultura», una condizione già esistente e necessaria che non richiede di essere sovraccaricata da premesse teoriche, come farebbero le esigenze metodologiche di Plebe. «Non è preferibile camminare, andare qua e là, pensare e fare, invece di studiare la possibilità di fondare per l'uomo le premesse del camminare a due gambe?» (*ibid.*): frase emblematica del pragmatismo, della fiducia di Berio nell'etica del fare. Così come emblematico è il *Piccolo elogio della solidarietà musicale* con cui gli *Scritti sulla musica* entrano nel nuovo millennio (2001): Berio non fa confusioni, come avviene oggi, rovinosamente, con la moda delle "contaminazioni": la differenza fra musica leggera, quotidiana, e pensiero musicale esiste; ma ciò non implica un previo giudizio di merito, anzi sottintende una reciprocità dei due mondi per una totalità dell'esperienza musicale: non poteva essere diverso per chi ha speso tutte le sue forze d'intelligenza e di sensibilità alla ricerca del "totale udibile", la grande frontiera verso cui ha viaggiato tutta la vita.