



Giorgio Netti

GIOVEDÌ 12 NOVEMBRE 2020
ORE 20

mdi ensemble

Lorenzo Gentili-Tedeschi, Lorenzo Derinni violini

Paolo Fumagalli viola

Giorgio Casati violoncello

Giuseppe Silvi ingegnere del suono

Giorgio Netti ⁽¹⁹⁶³⁾

Ciclo dell'assedio (2001/08)

Prima esecuzione integrale in Italia

) place (— 27'

per quartetto d'archi

rinascere sirena — 21'

per trio d'archi

inoltre — 12'

per due violini

tête — 8'

per violoncello solo (senz'arco) e voce preregistrata

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Giorgio Netti e Gianluigi Mattietti

in coproduzione con



nell'ambito della rassegna
Sound of Wander

in collaborazione con



“Ho cercato di fondere intuizione iniziale, pratica strumentale e struttura in un unico spazio ideale, la forma, all'interno della quale ogni momento distinto poteva essere percepito sia come singolarità irripetibile che (come) materializzazione localizzata di una forza coesiva più ampia, che nutre ed è alimentato da quell'attitudine dell'attenzione praticata.”

Ciclo dell'assedio

Il “Ciclo dell'assedio” (2001-2008) è un lavoro che a partire dalla formazione tradizionale del quartetto d'archi, in relazione ai ruoli differenti che i due violini, la viola e il violoncello hanno interpretato nella storia-memoria del quartetto, ne approfondisce alcune delle possibili dinamiche interne.

Ogni parte è eseguibile separatamente; nell'integrale l'ordine sarà: *) place* (per quartetto d'archi; *rinascere sirena* per trio d'archi (violino, viola, violoncello); *inoltre* per due violini; *tête* per cello solo (senz'arco) e voce pre registrata.

È un progetto d'ascolto allargato, che vorrebbe suggerire ulteriori spazi musicali dentro e fuori ciò che abitualmente è considerato musica. Dopo il quartetto iniziale, ogni pezzo ne scompone progressivamente l'organico, radicalizzando la specificità delle singole parti fino al solo finale, ancora più solo per il fatto di non usare l'arco.

L'oggetto dell'assedio al quale il ciclo si riferisce è la zona del *ponticello*, inteso come il luogo in cui lo spazio acustico del quartetto d'archi, addensandosi logaritmicamente, precipita: un “orizzonte degli eventi” musicale che precede l'acustico buco nero dello spazio sonoro quotidiano, il cosiddetto rumore. Lavorando sulla soglia fra i due, il ciclo mira ad ampliarne le relazioni possibili, per arrivare a poter esercitare in qualsiasi occasione un ascolto più interno, personale, meno condizionato dalle categorie estetiche riconosciute.

) place (per quartetto d'archi (2001-2002)

“Tutto quindi è fra parentesi tranne il luogo in cui accade.”

place è un luogo, è un luogo attorno al quale l'abitato si sviluppa è un centro, non necessariamente l'unico, caratterizzato dal suo essere vuoto, puro spazio conquistato e lì protetto, in cui è impossibile mettere radici ma del quale ogni umana radice si nutre; *place* è una piazza, una piazza attraversata: mi è sembrato di sentire la forza di una piazza nel suo abbraccio, nella capacità di contenere, orientando senza costrizione tutto ciò che è di passaggio

la piazza non è un punto, la piazza è un vuoto, un vuoto condiviso e circoscritto

è lo spazio disponibile all'incontro degli uomini fra loro e soprattutto, all'incontro tra natura e artificio; lì è l'aprirsi alla distanza da un progetto contenuta: dove il disperso si raccoglie, il mobile frammento

torna a fare parte di un mosaico, diventa flusso che rallenta e si distende tracciandone i contorni la piazza anche contiene, dall'opaco al trasparente uno spessore, un volume: la piazza è base, solido suolo, fondo, chiama per questo all'altezza, ce la indica

la piazza dunque tace, è un timpano teso che nell'ascolto si fa suono) *place* (l'inversione degli estremi mette fra parentesi l'infinita scansione degli istanti attraversanti per tentare di risalire a una loro possibile matrice: tutto quindi è fra parentesi tranne il luogo in cui accade, perché a partire da quello si orienta e rinasce

) (due ali, due orecchie, due ponti e un luogo in mezzo: il corpo umano/strumentale con la sua memoria, le risonanze lì contenute che con gli anni diventano materia, vita a sua volta

il dentro, il dentro del fuori, il fuori, il fuori del dentro, quattro di un cerchio, la piazza

la materia del quartetto d'archi, la memoria, il materiale: il legno sottile, cuore cavo della cassa, vivo, d'ombra e luce, interno-esterno, in attesa del contatto, pronto e

l'arco come mediazione, crine, crinale, profilo, confine, limite mobile, misura, come organo di senso strumentale senza il quale tutto tace, indistinto, compatto; l'arco è il tatto, ha un palmo e un dorso, un interno e un esterno, due facce quindi, la seconda è quella antica, estrema, per niente duttile, legnosa (il legno): tiene insieme memorie precedenti alla cultura scritta e forse proprio per la forza di questo suo tenere assieme *tende* la cultura successiva (il crine), ne radica il suo diventare esperienza, mediazione dicevo

nel legno è la faccia antica che parla e tutto diventa rugoso, s'ispessisce, la materia è sollecitata ad aprirsi: lì la corda chiama il metallo, tutti i metalli di cui il nostro quotidiano è abitato, a cui il nostro quotidiano è abituato; la corda è tesa, è un filo d'equilibrio, una lama

e il ponticello, un ponte che copre la distanza fra le corde, unendole: quattro corde accordate per risuonare l'una dell'altra, quattro strumenti accordati per contenersi, divisi, sul ponte aereo della risonanza; questa del ponte è un'immagine antica, musicalmente e non solo, il novecento ha cercato di esplorarne nel dettaglio le radici; credo che la sua forza continuamente attuale stia nell'essere il ponte, un terzo luogo fra i due che unisce, un luogo altro, sospeso, forse il luogo stesso dell'estraniamento: non si tratta di esplorare le diverse abitudini del paese vicino, su un ponte non ci sono abitudini, solo il vuoto sottostante, da un soffio colmato

a parte lo spiazzamento, il "fuori gioco" dell'inizio, nel procedere di) *place* (ci si presenta una materia sonora incandescente, accettata per intero nella sua vitale complessità, grumosa e inusualmente fluida, in cui è difficile trattenere (inscatolare, incasellare) qualcosa se non il flettere continuo appunto, il trasformarsi, o in altri termini, la tentata continuità fra luoghi acustici molto differenti che presuppone un'inspiegabile confidenza con l'incertezza e l'apparente inclassificabilità di quel mondo sonoro. Si intuisce una

corrente attraversante, un'energia che anima i suoni da dentro i suoni stessi, un ascolto dietro il nostro ascolto (di ascoltatori), un ascolto *prima*, praticato e poi compositivamente riscoperto e modellato.

rinascere sirena per trio d'archi (2003-2004)

“Il canto delle sirene non è una melodia ma uno stato energetico, un potente magnete che attrae l'elemento a lui affine contenuto nel corpo momentaneamente di passaggio.”

Un corpo (violoncello), due code (violino e viola), l'elemento fluido, lo spazio marino, denso, che in profondità rimane e in superficie torna; il canto delle sirene non è una melodia ma uno stato energetico, un potente magnete che attrae l'elemento a lui affine contenuto nel corpo momentaneamente di passaggio. La sua leggendaria melodiosità è un prestito visivo, un'immagine sonora derivata dalla tarda sinuosità di un corpo mezzo donna e mezzo pesce che originariamente coincideva con la ben più terrificata arpia, mezzo donna e mezzo uccello.

Le sirene chiamano, ri-chiamano l'attenzione a un passaggio, sono la soglia mobile di un limite ritenuto invalicabile: non si sa esattamente dove sia ma non ci si arriva per caso, tutt'attorno da sempre è calma di mare, ci si avvicina a remi. I loro prati e rive erano popolati di scheletri, il loro canto cancellava l'individualità disperdendo insieme al vento le durate, i ritmi personali, il movimento; dopo aver attratto chi di lì passava lo disattivavano, abbandonandolo inerte al riflusso del tempo e le maree.

A questa disperante perdita dell'io, contemporaneamente altre esperienze su altri meridiani ad altre latitudini suggerivano l'esistenza di una coscienza più profonda di quella individuale, per arrivare alla quale bisogna, dopo averlo compreso, superare il ritmo personale e ciò che apparentemente lo struttura caratterizzandoci. Attraversata l'inevitabile stasi, si ritrova al di là un'azione più ampia, meno o per nulla influenzata da cause contingenti e quindi più libera di esprimere l'originaria energia motrice, forse matrice.

Ulisse, legato al suo pennone, sta a cavallo fra le due concezioni, teme l'annullamento ma non vuole farsi sordo al richiamo e preferendo impedirsi una qualsiasi risposta, solo, solitario, ascolta.

Il trio nasce/rinasce dal quartetto d'archi che immediatamente lo precede; dal plurale sirene al singolare sirena, le voci diventano una, tre in una, tornando con il pensiero a quelle voci che gli antichi così distintamente sentivano parlare/cantare in loro: nell'unica molteplicità del loro canto il pezzo accetta di esporsi, così per come oggi lo sento, all'attrazione e il pericolo di un richiamo che nei secoli ha messo alla prova i naviganti di ogni mare. Da un lato l'idea di simultaneità, compresenza come prodotto di una verticalità che fonda i luoghi e di un'orizzontalità che li esplora, dall'altro la mediazione possibile fra l'assenza di scansione (di tanta musica contemporanea) e la pulsa-

zione ipnotica (tipica della musica giovanile), entrambe facce, anche se diverse, dello stesso tempo infinitamente esteso nel quale le sirene vorrebbero farci scomparire. Annullamento, azzeramento, assenza, come perdita oppure come superamento, essenza.

In questo lavoro la qualità del movimento viene generata da una trama di stati energetici, arrivando a essere partitura per velature successive contemporaneamente ogni volta nella sua totalità. La velocità di trasformazione, associata alla discontinuità che caratterizza il trio, mostra un prodotto frammentato, incandescente, a tratti anche violento, in bilico, sempre in divenire; eppure, una importante forza coesiva interna credo sia altrettanto evidente. Spesso il discorso, contraendo il processo di trasformazione, si interrompe e salta, rinunciando a fermarsi su questa o quella immagine raggiunta: la forma nella sua intera durata vorrebbe ricondurre la frammentazione, che da quel procedere deriva, a una più complessa discontinuità, ascoltata mentre esplora un sistema di cicli concentrici fra loro comunicanti. La discontinuità così progettata non è un aggregato più o meno casuale di interruzioni, ma una mappa dei possibili passaggi fra i differenti cicli, nel tentativo di ritrovare l'ulteriore continuità all'interno della quale anche la discontinuità è contenuta. La ricerca qui si concentra sull'energia necessaria all'azione, sulle differenti qualità di un'unica energia che si manifesta in infiniti modi; il percorso del pezzo, nel sospendere il possibile sviluppo di ogni singola modalità, vorrebbe proporre un'esperienza più diretta di quell'energia: riconducendo continuamente l'attenzione dallo sviluppo locale alla potenzialità generale, vorrebbe rinascere ogni istante. Nel cercare lo stato nascente ho coltivato l'idea di un potente orientamento che dal fondo ci chiama, l'idea di un senso più grande che se non rinnoviamo costantemente ci sfugge.

inoltre per due violini (2005-2006)

"Nel comporre ho cercato di plasmare internamente la complessità del suono ascoltato."

Qui tutto si comprime, diventa soglia; inoltre è dentro (*in*) e al di là (*oltre*) del quartetto: è il tentativo di trovare dall'interno, nella memoria sonora dello strumento stesso, una nuova origine, un nuovo luogo dell'ascolto; quel luogo è lo sgorgare, il fondersi di infiniti istanti nascenti in un'unica corrente.

Nel comporre, ho cercato di plasmare la complessità del suono ascoltato, rispettandone la materica fluidità e senza spezzare il suo tempo in segmenti; è l'esperienza di un'energia che da sempre già abita il violino e, di soglia in soglia, continuamente si trasforma. Ho cercato di incanalare quell'energia in un percorso che la rendesse percepibile senza snaturarne l'essenza: l'energia che abita i violini di Corelli, Tartini, Vivaldi, certo non citazioni né dirette né indirette ma l'imprevedibile vitalità delle loro articolazioni (tremoli, arpeggi, ribattuti, sincronie e fioriture improvvisate) che hanno fatto della scuola italiana, elettrica *ante litteram*, un irraggiungibile modello di virtuosismo strumentale; poi la tensione, il vuoto attorno e dentro alla costruzione delle frasi, le imitazioni, i pedali, la continua sovrapposizione delle corde...

Come osservando una sorgente, lo sguardo viene continuamente catturato dalla direzione del moto discendente e subito risale; il mio lavoro, soprattutto in questo duo (in-oltre, appunto), tenta di rimanere vicino alla “sorgenza” circoscritta, senza scivolar via per i solchi già segnati, più interessato alla qualità dell’energia affiorante che non alle sue possibili applicazioni. Il duo è pensato come unità complessa: strumento preparato e strumento puro, estraneità e tradizione dell’uno e dell’altro si fondono in una comune articolazione che vorrebbe trascendere entrambi gli stati.

Provenendo da un soffio raccolto nella sordina, *inoltre* è diventato il continuo tentativo di riavvicinare al “mondo intonato” un materiale sonoro, un’esperienza acustica che da altrove proviene; se nel quartetto e nel trio le altezze erano uno degli stati possibili del tutto, qui diventano un ponte alla tradizione strumentale trasfigurata. Il pezzo porta a uno stato incandescente la materia e nel suo ribollire riappaiono articolazioni, frammenti, incubi, divagazioni, che nel fondere diventeranno infine tutt’altro: una voce-violino, un *suono/uomo* sacro nella sua unicità, senza più articolazione, teso, sospeso, sullo sfondo elettrico, estremo, custodito; cuore svelato del ciclo che diventerà nel violoncello solo (*tête*) “testa vivente”. Allo stesso tempo un violino più antico e più moderno, un voce doppia che può contenere *anche* il risuonare di se stessa; forse un canto, più antico.

tête per violoncello solo (senz’arco) e voce preregistrata (2008-2009)

“The shortest, sharpest and most enigmatic piece, because it is driven by a more ancient voice, perhaps an ancestor.”

tête si potrebbe metaforicamente definire il ponticello stesso dell’intero “Ciclo dell’assedio”: il pezzo più breve, più tagliente, più enigmatico, nel suo lasciarsi guidare da una voce più antica, forse un antenato, sempre al limite fra musica e parola. Il titolo viene da quella testa che poggia sul concavo dirupo della *Place, trois figures, une tête* (1950) di Alberto Giacometti, scultura e artista che hanno accompa-
gnato l’elaborazione poetica del mio lavoro in questi anni.

L’idea nasce appunto dall’ascolto della sua voce, in un estratto di poco più di due minuti da un’intervista, ennesima formulazione in divenire di un pensiero che fa da sfondo a tutto il suo lavoro post-surrealista. Nonostante l’apparente estemporaneità del discorso, l’ascoltarla per me è stato come incontrare un testamento artistico che riunisce il suo, il mio e il lavoro di chiunque sia interessato all’arte come strumento di trasformazione. È stato come ritrovare la scatola nera, la registrazione dell’estremo carico di un vissuto compresso negli ultimi istanti prima della cesura definitiva.

Non essendo stato scritto, non si può neanche definire testo: l’audio di riferimento è un pensiero colto nel suo divenire espressione verbale

e, proprio per questo, con le sue caratteristiche acustiche ancora molto evidenti. Un francese “montanaro”, aderente all’instabilità ossessiva del pensiero che lo genera e scolpito in totale assenza di retorica.

L’ascolto analitico, l’esattamente *come* di questa voce parlante, ha poi generato molteplici livelli di strutturazione, che mi sono serviti a orientare complessivamente il lavoro strumentale. Il pezzo è la sintesi di un ascolto bifocale: dalle qualità “strumentali” della voce verso le qualità fonatorie dello strumento. Lo strumento ascolta se stesso nella voce e la voce si ascolta nello strumento, dando vita a un processo di identificazione e superamento reciproco che vorrebbe condurre la musica fin sulla soglia del parlato: un parlato che a sua volta intuisco come il *ponticello* di ogni musica.

L’assenza dell’arco ricerca, più che uno strumento amputato, uno strumento radicalizzato, l’antenato del violoncello nel violoncello: penso ai primi archi musicali, una corda tesa fra le due estremità di un ramo flessibile, poi l’aggiunta di un corpo risonante e un piccolo anello metallico sulla corda che arricchisse il suono di un ronzio, un sibilante antenato. Prima estensione di una voce incerta che stupita si accompagna (che stupita sia, compagna), più che uno strumento era/è una bocca strumentale, un *talking cello*. La musica si comprime così nello spazio ristretto della sola articolazione consonantica. Nessuna vocale, niente canto, assenza di mediazione d’arco, solo il contatto diretto fra le dita e i luoghi strumentali, al di là della risonanza direttamente verso i “nomi”, quella parola antica, più potente che, prima ancora della sintassi, nella specificità acustica del nominare, fisicamente generava.

MDI ENSEMBLE

Biografia a pagina 87

GIUSEPPE SILVI

Ingegnere del suono

Giuseppe Silvi è professore di Elettroacustica al Conservatorio di Musica “N. Piccinni” di Bari. Si è formato al Conservatorio di Musica “S. Cecilia” di Roma, dove ha studiato musica elettronica con Giorgio Nottoli, Nicola Bernardini e Michelangelo Lupone, diplomandosi nel 2015. Fondamentali per la sua crescita artistica sono stati gli studi con Piero Schiavoni ed Enzo Filippetti, il perfezionamento con Alvise Vidolin ai corsi dell’Accademia Chigiana (2016) e la partecipazione in qualità di coordinatore e regista del suono alle dieci edizioni di EMUFest, il Festival Internazionale di Musica Elettronica di Roma. Collabora con i Conservatori di Roma, Piacenza

e Genova per le discipline di Informatica Musicale ed Esecuzione, curando con particolare attenzione problematiche di sostenibilità e interpretazione del repertorio. È compositore, specializzato in produzione e registrazione audio ambisonics e suoi lavori sono state eseguiti nei principali festival internazionali. Collabora attivamente con Roberto Fabbriciani, Alessandro Sbordonì e Giorgio Netti. Svolge attività di ricerca per il Centro Ricerche Musicali di Roma diretto da Michelangelo Lupone, progettando sistemi di ripresa, ascolto e software per la sala da concerto.