



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI
SEZIONE MUSICA E SPETTACOLO
AREA MUSICOLOGIA

in collaborazione con
MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Recensioni a cura degli studenti del laboratorio *Ascoltare il presente*
Responsabili: prof. Cesare Fertonani, dott.ssa Marilena Laterza

A.A. 2015-2016

Concerto del 4 ottobre 2015

Dopo *Fresco* di Luca Francesconi – ‘sfilata’ per cinque bande con arrivo in Galleria Vittorio Emanuele – il 24° Festival di Milano Musica si apre ufficialmente domenica 4 ottobre al Teatro alla Scala: sotto la direzione di Ingo Metzmacher, la Filarmonica propone due pagine fondamentali del Novecento, la *Passacaglia* op. 1 di Anton Webern e i *Tre pezzi per orchestra* op. 6 di Alban Berg, poste rispettivamente a incorniciare due capolavori dell’ultima e più intensa stagione creativa di Bruno Maderna, cui il festival è dedicato.

Il *Concerto per violino e orchestra*, confronto-scontro tra il violino arrabbiato e perentorio (caratteri enfaticizzati dalla gestualità dell’eccellente Francesco D’Orazio) e l’orchestra che lo interrompe – chiede la partitura – «brutalmente», prevede la disposizione degli archi in due gruppi, uno dei quali «in echo», posto qui sul palco reale del teatro. Accompagnato talvolta dagli altri strumenti o dal girovagare di mandolino e chitarra, al solista spettano anche momenti lirici e malinconici, e tocca a lui, con gesti al limite dell’udibile, concludere il brano, la cui esecuzione è forse il momento più alto della serata.

Aura, per grande orchestra, ha una struttura tripartita: un inizio dall’atmosfera sinistra affidato agli archi; una parte centrale, composta da brevi episodi molto diversi (esplosioni degli ottoni, archi taglienti, inquietanti incursioni nei registri gravi, vortici di percussioni); un finale ‘aperto’, in cui trombe e corni improvvisano sparendo gradualmente per lasciare al flauto la chiusura. Esecuzione decisamente riuscita, nonostante l’inspiegabile assenza di una pagina dal leggio di due violini primi, incidente che in altri casi si sarebbe potuto rivelare disastroso ma che, fortunatamente, non ha avuto conseguenze di rilievo, salvo il disappunto di qualche zelante spettatore.

Se i due brani del maestro veneziano sono brillantemente eseguiti e coinvolgono il numeroso pubblico, l’interpretazione della *Passacaglia* e dei *Tre pezzi* convince un po’ meno, ed è in special modo la travolgente potenza dei fortissimo a piena orchestra presenti qua e là nell’opera di Berg a non emergere dalle fila di una Filarmonica forse leggermente sottotono.

Dei sedici previsti, questo è il concerto che più dà spazio a Maderna, in un festival che è sì a lui dedicato ma che coinvolge anche altri autori del Novecento e della più viva contemporaneità, in perfetta sintonia con l’«umanesimo» maderniano, che appare non solo «possibile» ma necessario.

Moreno Isacchi

Con l'appuntamento scaligero dello scorso 4 ottobre, l'opposizione tra individuo e collettività ha inaugurato la ventiquattresima edizione del Festival Milano Musica, che proporrà opere di Bruno Maderna (al quale la rassegna è dedicata) accostate a quelle di precursori, contemporanei ed eredi, seguendo il filo rosso di una fondamentale idea di umanesimo di cui li si vuole promotori.

Sotto quest'egida si sono avvicendati i pezzi in programma l'altra sera: la *Passacaglia* di Webern, prima opera autonoma dell'allievo di Schönberg, preludio a quell'epoca di radicali rivolgimenti in ogni campo che si stava preparando, con i suoi echi brahmsiani proiettati verso un futuro di incertezze ed esistenzialismo espressionista. A questa tensione hanno fatto seguito, ribadendola, i *Tre pezzi* op. 6 di Alban Berg, pagina che sembra provenire direttamente dal *Wozzeck* (che immediatamente precede nel catalogo delle opere del compositore), disperato grido allo scatenarsi del primo conflitto mondiale.

Insieme alla *Passacaglia*, l'op. 6 incorniciava nella scaletta due momenti piuttosto tardi di un Maderna sempre attento alla prima scuola di Vienna (e, in questo caso, anche alle sue propaggini più mahleriane) nel tentativo di superamento del serialismo al di fuori dalle strade maestre percorse da molti colleghi. I maderniani *Concerto per violino* e *Aura* sono stati infatti – il primo, soprattutto – l'indiscusso apice del programma, per quanto la diligente interpretazione degli altri due brani offerta dalla Filarmonica della Scala sotto la bacchetta di Ingo Metzmacher non abbia fallito nell'entusiasmare allo stesso modo il gremio teatro.

La prova del solista Francesco D'Orazio, alle prese con l'impegnativo *Concerto*, ha oscurato inevitabilmente la pur oculata offerta musicale che gli fa da sfondo. Autentico titano hölderliniano, il violino si erge solo in un dialogo con l'orchestra, ferreamente divisa in sezioni calibrate che raramente entrano in contrappunto tra di loro, in un dialogo che è confronto e mai incontro. L'individuo al centro della poetica di Maderna cerca il suo posto all'interno di una società che, quando non lo respinge, si limita a riecheggiarlo da fondo sala (suggestiva la spazializzazione con un ensemble di archi dislocato sul palco reale, coro battente di gabrielliana memoria) senza offrire alcuna risposta al suo disperato afflato, reso magistralmente da D'Orazio.

Espressivo fino al commovente anche in tessiture sovracute e passaggi virtuosi, il violinista è sempre a suo agio nel restituire le difficili richieste del compositore con interventi lapidari ma capaci di diversificare ogni piccola sfumatura. Come pure l'orchestra, che sfrutta appieno le possibilità espressive dell'insolito organico e crea – all'inizio, per esempio – un'atmosfera cupa e grave, preparando con un brivido la prima entrata del solista con chitarra e arpe di timbro quasi clavicembalistico.

Brivido che ritorna almeno una volta nel finale della serata con il terzo e ultimo *Stück* di Berg, *Marsch*, marziale e metallico, allorché il fragoroso climax è interrotto da un colpo di martello mentre sfocia nel caos che calcherà le trincee. Paura e angoscia, ancora una volta condizioni profondamente umane, che aspettiamo di vedere declinate in modo altrettanto efficace nelle prossime serate del cartellone.

Carlo Gandolfi

Un intenso applauso ha reso omaggio alla Filarmonica della Scala guidata dal direttore Ingo Metzmacher al termine del concerto inaugurale del 24° Festival di Milano Musica. Così si è conclusa la prima serata della rassegna, quest'anno intitolata a *Bruno Maderna e l'umanesimo possibile* con una serie di concerti e iniziative che hanno come filo conduttore l'opera del compositore veneziano, figura di rilievo nell'avanguardia del secondo dopoguerra. Per questo primo appuntamento del Festival, il pubblico milanese della contemporanea, in genere molto esigente, ha gremito il teatro scaligero per un programma impegnativo e, al tempo stesso, stimolante, che ha proposto le partiture di tre autori cardine del Novecento.

La serata si è aperta con la *Passacaglia* op. 1 di Anton Webern, una sorta di 'saggio conclusivo' nel percorso di studi con Schönberg. La struttura tipicamente barocca richiamata dal titolo non si trova qui rinchiusa nelle rigorose gabbie del passato, ma risulta contestualizzata in un disegno molto più ampio. L'opera si apre, infatti, a un nuovo mondo armonico, con il superamento della tonalità propriamente intesa. E l'obiettivo del Festival è posto subito in rilievo: indagare le radici storiche alla base della ricerca moderna e contemporanea attraverso l'esperienza di artisti sperimentatori rispetto ai modelli tradizionali.

Il cuore della prima data della rassegna è stato naturalmente riservato a Bruno Maderna con l'esecuzione del suo *Concerto per violino e orchestra*, in cui il solista Francesco D'Orazio ha saputo rendere al meglio lo spirito innovatore di alcune delle pagine più intense. Oltre a rappresentare episodi di straordinario impegno virtuosistico, due lunghe e appassionanti cadenze hanno mostrato un esempio inedito di dialogo tra il violino protagonista e gli altri strumenti –

violino che ha interagito con un'orchestra disposta in maniera inconsueta, con gli archi suddivisi in due gruppi di cui uno "in eco", collocato nel palco reale della Scala, alle spalle, quindi, della platea.

Dopo il *Concerto per violino* è stata la volta di *Aura*, uno degli ultimi brani sinfonici maderniani, emblema della maturità artistica del compositore, in cui le potenzialità dell'ampio organico sinfonico, indagate e valorizzate attraverso ricchezza timbrica e fitta articolazione sonora, alternano il temporaneo rilievo di alcuni strumenti a momenti di tensione lirica più densa fino al suggestivo finale, che sviluppa uno dei procedimenti compositivi cari a Maderna: all'iniziativa degli esecutori è affidato un episodio in forma aperta sulla base di spunti tematici suggeriti in partitura. Coinvolgente e fedele alle intenzioni del compositore la resa della Filarmonica: gli archi con sordina hanno eseguito la propria parte liberamente, mentre trombe e corni improvvisavano a partire da alcuni frammenti indicati dal compositore; a questi si è quindi unito il flauto, lasciato gradualmente solo per giungere all'epilogo con interventi sempre più distanziati e sussurrati, fino a un malinconico congedo.

Il concerto si è concluso con i *Drei Orchesterstücke* op. 6 di Alban Berg che, composti tra il 1914 e il 1915, costituiscono uno dei momenti più intensi dell'espressionismo del musicista viennese. La forza dirompente e caotica di alcuni episodi, resa al meglio dall'orchestra milanese, sembra quasi adombrare il presagio della catastrofe del primo conflitto mondiale. E la tensione, tra slanci impetuosi e motivi sommessi, è giunta fino al pubblico, che ha apprezzato notevolmente l'interpretazione degli orchestrali scaligeri nella prima tappa di questo viaggio alla scoperta dell'universo sonoro e poetico di Bruno Maderna.

Emanuele Lavizzari

Molto apprezzato il concerto inaugurale del festival Milano Musica al Teatro alla Scala domenica 4 ottobre. A darne prova i prolungati applausi – particolarmente accesi a conclusione del *Concerto per violino* di Maderna – che hanno richiamato più volte sul palco scaligero il solista Francesco D’Orazio. Con la sua notevole presenza scenica, oltre che grazie all’indubbia qualità tecnica e musicale, il violinista è riuscito a catalizzare l’attenzione del pubblico che, in un silenzio quasi sacrale, si è lasciato accompagnare in questo viaggio: una sorta di *nóstos* odissiaco di stampo più pascoliano che omerico, dunque un percorso senza meta che ha come unico traguardo la ricerca e la scoperta di sé.

Un viaggio cominciato dal pizzicato degli archi dell’ascetica *Passacaglia* di Webern, che la Filarmonica della Scala, magistralmente diretta da Ingo Metzmacher, ha reso con grande efficacia interpretativa nel singolare accostamento con Maderna: al di là di una certa vicinanza di quest’ultimo all’espressionismo atonale della seconda scuola di Vienna, quanto vi è di estremamente concreto nelle sue sfaccettature timbriche, e di profondamente terreno nella sua apparente casualità sonora, pare estraneo al compositore viennese. Se, infatti, Webern trascende la nostra fisicità per innalzarsi a puro sentimento, Maderna oltrepassa l’impressione emotiva per farsi subconscio: un’introspezione dell’umano quasi psicanalitica che nel *Concerto per violino*, per esempio, si accende fin da subito tra il solista e l’orchestra. Un conflitto reso più percepibile dal gesto coinvolgente di D’Orazio in collisione col ‘tutto’ di Metzmacher, condotto con altrettanta intensità espressiva.

Continuando sulle note misteriche di *Aura*, ancora di Maderna, ci addentriamo in un’emblematica foresta di suoni e immagini che si fa più intricata nell’estendersi all’intero organico: spicca il primo violino, emerge e si nasconde, interrotto da fiati e xilofoni. Echi, tuoni e silenzi si susseguono, per poi lasciare il posto al *mélos* del flauto che ci accompagna al silenzio. Silenzio destinato a non durare nella musica di Berg che, con i suoi *Tre pezzi* op. 6, ribalta l’ordine precostituito in un *kháos* travolgente, con una sorta di presentimento apocalittico comprensibile, se si pensa all’anno di composizione dell’opera (1914).

Non allentata né pacificata è la tensione accumulata nell’ora e mezzo di concerto, e sarebbe stata persino più penetrante senza il fastidioso ‘cambio di scena’ dopo ogni brano, richiesto dalla variazione d’organico. Una necessità logistica ovviamente ineludibile, questa, che non giustificava però il chiacchiericcio degli orchestrali, purtroppo altamente dispersivo.

Anna Perotti

Concerto del 23 ottobre 2015

Si è chiamati a scendere due brevi rampe di scale; questo lento calare culmina con l'attraversamento dei drappi rossi che danno accesso alla sala, e le mura di freddo cemento dell'Auditorium San Fedele catapultano in uno scenario bellico: siamo in un bunker. La sensazione di disagio sprofonda in uno smarrimento che spinge a guardarsi attorno bisognosi di riconoscersi in questa atmosfera. La sala non è grande, le dure pareti sono temperate dalle tonalità calde dei pannelli lignei che le ricoprono in parte, e questo tranquillizza, poiché la rende più intima.

Entra il quartetto: i violini Yun-Peng Zhao e Constance Ronzatti, la viola Franck Chevalier e il violoncello Pierre Morlet introducono *Quartetto per archi in due tempi* di Bruno Maderna, presentato nel giugno del 1955 a Darmstadt dopo una gestazione tormentata, a testimonianza della cruciale maturazione dell'autore; non a caso, di quest'opera ci sono giunti numerosi schizzi, appunti e bozze. Un'opera complessa, ricca di annotazioni interpretate questa sera dai quattro musicisti che ne ripercorrono le sperimentazioni, danno corpo a dialoghi, si cimentano tensioni spinte sino al soffocamento e allo stridore.

Segue *Clamour*, terzo quartetto per archi di Stefano Gervasoni, presente in sala, che ne propone la versione definitiva, offerta in prima assoluta al pubblico del San Fedele. Il lavoro del compositore bergamasco, caratterizzato anch'esso da una lenta elaborazione – rara nel panorama della sua produzione – appare come un componimento a blocchi che dal centro si dirama verso l'esterno:

una ragnatela. Durante l'esecuzione si osserva l'analitica esplorazione degli strumenti: pizzicati, graffi, ricco uso della sordina in metallo, picchiettii sulle corde, creano rapporti dialettici e paradossi (come l'impiego della sordina, per l'appunto, là dove dovrebbe emergere il carattere deciso dello strumento che risulta, così, soffocato). Questa valorizzazione delle sonorità vuole dare risalto al silenzio, abbandonando l'ormai tradizionale ricerca del silenzio stesso nella pura assenza di suono.

La riproposizione ossessiva di schemi contribuisce a imprigionare l'ascoltatore, che è portato sporgersi a sino a cadere, rimanendo impigliato nella ragnatela, così da assistere inerme all'avvicinamento del ragno che muove verso di lui dando vita a una maglia di infiniti fili che, nel vibrare, lo assordano. Il suono si impone inevitabilmente nella mente dell'ascoltatore e cessa soltanto con l'arrivo del ragno che, travolgendolo, lascia un profondo silenzio, colmo di perplessità e di domande.

Il breve intervallo non aiuta a metabolizzare quanto ascoltato, giacché si è prossimi all'op. 135 di Beethoven: degna di nota è la ricezione del pubblico, che accoglie calorosamente il quartetto. Una boccata d'ossigeno a fronte di composizioni concettuali come quelle di Maderna e Gervasoni, che richiedono apertura e sensibilità maggiori da parte del fruitore, il quale solo nella sua intimità può trovare gli strumenti per comprenderle o, almeno, per relazionarsi con esse.

Davide Catto

Il silenzio è d'uopo. Almeno quello che Gervasoni si prefigge di indagare nel suo terzo quartetto, debuttante alla prova del fuoco in versione definitiva, venerdì scorso, in un gremito Auditorium San Fedele per il 24° Festival di Milano Musica. Un silenzio che si scopre per ossimoro loquace ed espressivo, altra faccia della medaglia del suono e non necessariamente sua assenza.

Si tacerà di quanto quest'idea, vincendo l'ermetismo del programma di sala, si sia lasciata riconoscere concretamente nella sontuosa partitura di Gervasoni dal pubblico giustamente sempre entusiasta (*La parola è d'arg...inarsi?*). Sembra però che al silenzio sotterraneamente dilagante si sia consacrato anche il resto del programma, caratterizzando una serata all'insegna della 'sordità'. *E-sordio in sordina* con il *Quartetto in due tempi*, pagina non ispiratissima del Maderna notoriamente citazionista, qui affezionato post-weberniano alle prese con il puntillismo delle capitali *Bagatelle* e con la loro ricerca del suono in sé, come evento circoscritto dal silenzio.

Le *sordine* in metallo prescritte dal compositore sono poi protagoniste, nel bene e nel male, di vari momenti del quartetto di Gervasoni, ostacolo al suono nella loro più tradizionale declinazione, ma anche sue fautrici nei nient'affatto silenziosi metti e toglì che sconfinano più volte nell'incidentale caduta rovinosa dell'oggetto e nel suo necessario recupero acrobatico.

Un '(s)ordinario' Quartetto n. 16 di Beethoven conclude infine il programma del concerto (come pure il catalogo delle opere del compositore); un Beethoven che sembra riflettere l'atteggiamento del Maderna di apertura con la sua nostalgica eco haydniana, quasi a rinnegare la portata rivoluzionaria dei suoi ultimi

capolavori e a consegnare un canto del cigno beffardamente bisbigliato – poco più di un dimesso *silenzio* – alla Storia, che silenziosa non è mai di fronte a simili misteri mondani che ben si prestano a infinito e talvolta futile dibattito.

L'esecuzione del quartetto Diotima risulta conforme alla parabola tracciata da quello che, sulla carta, poteva essere ed è stato il tasso di riscaldamento della serata: misterioso, somnesso, introspettivo in Maderna per poi prendere confidenza ed esplodere negli appassionati episodi *de natura sonoris* splendidamente caratterizzati dalla florida inventiva di Gervasoni e parimenti sostenuti dalla formazione dedicataria nella resa dei suoi ripidi picchi, regalando una mezz'ora di tensione infuocata e affetti di seicentesca memoria. Stemperato dall'intervallo, il Diotima torna quindi sul palcoscenico per Beethoven e, forse per una dimestichezza col repertorio classico non all'altezza dell'approccio al contemporaneo, non sfugge all'anonimato della performance, poco *sentita* (vibrati spesso troppo generosi con tendenza allo stucchevole) e disomogenea (il suono aspro del primo violino mal si sposa con la dolcezza del secondo, peculiarità viceversa azzeccata per i contrasti di Gervasoni).

Il pubblico, d'altra parte, non rimane *sordo* di fronte alla pur discutibile interpretazione e applaude come di consueto con un entusiasmo che forse proviene per inerzia dal pezzo precedente. Nondimeno, per chiosare con un sorriso non estraneo al vecchio Beethoven, *sordo* d'orecchi e certo non di spirito, è lecito domandarsi: davvero questa seconda parte di concerto *musste es sein?* Decisione sofferta.

Carlo Gandolfi

Contrasto: potrebbe essere questa la parola chiave per descrivere il settimo concerto di Milano Musica, tenutosi lo scorso 23 ottobre all'auditorium San Fedele.

Contrasto anzitutto come caratteristica comune – in diverse declinazioni – dei tre brani in programma: contrasto, nel *Quartetto per archi in due tempi* di Maderna, tra il rigore dodecafonico del primo movimento e l'espressività del secondo (pur essendo, questo, la riscrittura retrogradata del primo), tra la fredda rigidità dell'uno e la varietà delle soluzioni timbriche adottate nell'altro. Contrasto tra i vari momenti di *Clamour*, terzo quartetto per archi di Stefano Gervasoni proposto qui in prima esecuzione assoluta nella versione definitiva che, articolato in varie sezioni dai caratteri molto diversi (*immoto, velocissimo, inerte, calmandosi, brutale*), parte proprio dall'idea di rivelare il silenzio attraverso la sua opposizione, «l'esuberanza sonora». Contrasto che, infine, può a pieno titolo essere considerato come una delle cifre stilistiche di Beethoven, di cui è sì è potuto ascoltare il Quartetto n. 16 op. 135.

Contrasto, anche (e purtroppo), tra le due parti del concerto. Nella prima il Quatuor Diotima dimostra di possedere una precisione chirurgica e una notevole padronanza degli strumenti, requisiti fondamentali per il brano di Maderna e ancor più per la resa di *Clamour*, che prevede un largo utilizzo di tecniche strumentali poco ortodosse. Il quartetto offre quindi un'esecuzione brillante e appassionante, ma convince meno dopo l'intervallo alle prese con il Quartetto beethoveniano. L'interpretazione, seppur di alto livello, è tutt'altro che impeccabile: un suono poco pulito e forse un'eccessiva freddezza restituiscono una lettura a tratti poco chiara, e a risentirne è soprattutto il coinvolgimento emotivo dello spettatore.

Si tratta, ad ogni modo, di una buona prova per l'*ensemble* francese che, orientato com'è verso un repertorio novecentesco e contemporaneo (con cui raggiunge risultati eccellenti aggiudicandosi premi e riconoscimenti), guarda con interesse anche ad alcuni dei grandi maestri del passato, pur destando, a volte, qualche perplessità.

Moreno Isacchi

Anche al compositore dall'ego più smisurato sarà capitato, almeno una volta nella vita, di domandarsi se la propria composizione in prima assoluta non corresse il rischio di brillare di luce riflessa o, peggio ancora, di passare inosservata accanto a opere di comprovato successo; di certo, avrà soppesato la pertinenza degli accostamenti nel programma e il conseguente effetto complessivo. Del resto, è sempre auspicabile, tanto per il compositore quanto per il pubblico, partecipare a un concerto equilibrato, in cui stabilisca una certa affinità tra i pezzi.

Di stampo diverso il settimo appuntamento del Festival Milano Musica. All'Auditorium San Fedele il compositore bergamasco Stefano Gervasoni ha presentato l'ultima versione di *Clamour*, quartetto composto nel 2014 per i membri del Diotima, esecutori della serata. Il lavoro, proposto tra il *Quartetto per archi in due tempi* di Maderna e l'op. 135 di Beethoven, non ha subito alcun condizionamento né ha sofferto di soggezione; si è rivelato, anzi, la composizione più coinvolgente in programma. Ma se, rispetto all'opera di Maderna, è stato possibile rintracciare una certa continuità nel climax complessivo, lo stesso non può dirsi dell'accostamento con Beethoven: non è bastato il lungo intervallo dopo *Clamour*, infatti, per riacquisire una disposizione sensoriale adeguata al nuovo ascolto.

Destano qualche dubbio, insomma, le scelte che hanno portato all'impaginazione del programma, e ci si chiede quanto giovi all'ascoltatore affiancare repertori tanto diversi. L'impressione è che si corra il rischio di creare uno shock percettivo che compromette inevitabilmente la ricezione di opere la cui qualità, prese a sé, non è naturalmente in discussione. E l'inserimento di un Beethoven più familiare a mo' di defaticamento non sortisce, forse, l'effetto sperato.

Mattia Pittau

Concerto del 2 novembre 2015

In un teatro silenzioso e poco illuminato, un uomo in nero avanza sulla scena, sino a raggiungere un pianoforte posto al centro del palco; vi siede, sussurra in un microfono qualche parola d'introduzione, comincia a suonare.

Siamo al Teatro alla Scala, l'uomo è il pianista Pierre-Laurent Aimard e il brano *Douze notations* di Pierre Boulez: sin dalle prime note s'instaura un clima ipnotico e visionario, supportato da un'esecuzione pulita, concentrata, quasi affettuosa, come se Aimard fosse un demiurgo intento a plasmare una sostanza organica, un essere presto dotato di una propria volontà.

Nel brano che segue, *Première Sonate*, sembra quasi di avvertire questa nuova presenza che, attraverso il tocco leggero e attento, mai precipitoso, di Aimard, prende vita, assume forma, ci osserva; ogni nota, ogni accordo si carica del peso di questo sguardo inquisitorio, che si dirige inquieto in ogni direzione sino alla brusca chiusura finale.

Deuxième Sonate, che conclude la prima parte del concerto interamente dedicata a Boulez, traduce in un incessante torrente di suoni violenti e percussivi quel tentativo di «esorcizzare i fantasmi del passato» che è all'origine della sua composizione. L'esecuzione di Tamara Stefanovich, seconda pianista di questa sera, è impeccabile nella sua brutalità: gesto rapido e sicuro nell'aggregare i tasti, tecnica magistralmente controllata nel manipolare una materia sonora isterica che investe l'ascoltatore come una pioggia lavica che non infuoca, bensì raggela.

Dalla polverizzazione sonora bouleziana ci si ritrova impietosamente catapultati nel vuoto: un vuoto immobile, primigenio, che fa eco al deserto del cosmo, preludio della creazione, colmo delle infinite possibilità dell'Essere, ed è in questo vuoto che lentamente avanzano

i primi accordi della vertiginosa meditazione liturgica per due pianoforti di Olivier Messiaen, *Visions de l'Amen*.

In una giustapposizione che assume i contorni metaforici di uno splendido dialogo tra due istanze creative, una più umana e istintiva, dominata dalle passioni, l'altra più divina e calcolatrice, guidata dall'implacabile risolutezza del progetto universale, Aimard e la Stefanovich, questa volta insieme, si lanciano in una straordinaria e intensa interpretazione che colpisce per la complementarità tra la meccanicità razionale dell'una e il virtuosismo appassionato dell'altro, oltre che per una sensazionale capacità descrittiva: si ha quasi l'impressione di vedere dinanzi a sé ora la vorticoso danza delle particelle errabonde che nello spazio infinito s'incontrano e si combinano per dare forma alle cose (*II. Amen des étoiles, de la planète à l'anneau*), ora l'uomo estasiato che insegue le manifestazioni della Natura nel tentativo di possederne la bellezza (*V. Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*), ora l'intera umanità preda del rapimento mistico nell'ascesa finale al Paradiso (*VII. Amen de la Consommation*).

L'emergere insistente del tema iniziale (*I. Amen de la Création*), che come un sussurro attraversa una congerie sonora sempre più delirante e ormai prossima al suo epilogo, rimanda alla presenza della divina volontà creatrice, e nell'apporre il sigillo conclusivo schiude un nuovo ciclo, annullando la differenza che separa i concetti di 'principio' e di 'fine': è così che, nella dirompente esclamazione finale di questa intensa contemplazione, si assiste al trionfo di un disegno remoto, primordiale, quello dell'eterno ritorno.

Marta Menza

La sensazione che si prova osservando una partitura di Pierre Boulez è simile alla contemplazione di un quadro di Jackson Pollock: come il pittore segnava sulla tela i movimenti del pennello, e le tracce lasciate da tempere e smalti colorati, così il compositore sembra descrivere sul pentagramma i movimenti delle mani che andranno a suonare le note. Un paradosso enorme per chi conosce le rigorosissime strutture che regolano la musica del francese, contrapposte al gesto così istintivo di Pollock; due personalità agli antipodi che s'incontrano e che si scoprono più simili di quanto sembrino, sfociando in entrambi i casi in una sorta di incremento dell'entropia.

Nella dodicesima serata di Milano Musica l'arduo compito di accompagnarci attraverso la musica di Boulez spetta a Pierre-Laurent Aimard e a Tamara Stefanovich. Entrambi collaboratori di lunga data del Maestro – il primo, peraltro, è cofondatore dell'Ensemble Intercontemporain – sono da alcuni mesi in tournée con un programma a lui dedicato per celebrarne i novant'anni. Nell'esibizione scaligerà il vasto repertorio a disposizione dei due pianisti viene ristretto ad alcune fra le primissime opere composte da un Boulez poco più che ventenne, che mostrano come egli «abbia trovato il proprio stile personale, tra le influenze di Schönberg e Debussy», come lo stesso Aimard spiega all'inizio del concerto.

E nelle *Douze Notations* – ovvero il primo lavoro del Boulez fresco di studi – tali influenze si percepiscono piuttosto scopertamente: arpeggi ed esplosioni improvvise di suoni, che richiamano una sorta di serialità di stampo debussiano; sonorità molto più inasprite già a partire dal secondo brano in programma, la *Première Sonate*, di poco successiva alle *Douze*. Aimard è un pianista che sa districarsi come pochi attraverso vari repertori, dal barocco al contemporaneo, e tutta la sua maestria si percepisce osservandone le mani che corrono lungo la tastiera con precisione e sicurezza

mettendo in evidenza con abilità tutti i bruschi contrasti delle *Douze* e le contrapposizioni ritmiche, dinamiche e contrappuntistiche della *Première*.

La difficoltà è riuscire a mantenere alta l'attenzione del giovane pubblico presente in sala con una musica che non lascia spazio alla memoria, così che risulta quasi impossibile localizzare una frase, una melodia. Allora, piuttosto che all'orizzontalità, ci si aggrappa alla dimensione diacronica, ad accordi che nelle loro aspre dissonanze non compiacciono – e non intendono compiacere – l'orecchio.

È forse proprio questo il senso estremo della *Deuxième Sonate*, composta con il dichiarato intento di distruggere la forma classica. Tamara Stefanovich, che con questo brano conclude la prima parte del concerto, utilizza tutta l'irruenza necessaria: «polverizzare il suono», si legge tra le indicazioni agogiche, mentre la pianista stessa racconta che Boulez le ha suggerito di suonare come se avesse le mani dentro un alveare. Grappoli di note (se non proprio granate) che frantumano ulteriormente un discorso già di per sé frammentario.

La seconda parte della serata è dedicata a *Visions de l'Amen* di Olivier Messiaen, opera *monstre* – nell'accezione di 'prodigiosa' – per due pianoforti, che dimostra l'affiatamento dei due musicisti. Aimard e Stefanovich sono infatti una coppia rodatissima, e la loro interpretazione fa emergere quel sublime kantiano che annichilisce l'ascoltatore, lasciandolo muto e impotente. Un'opera che, se si considera il clima di piena seconda guerra mondiale in cui è stata composta, ha una curiosa particolarità rispetto a quanto ascoltato prima: ci lascia con un sentimento di mistica speranza ('messiaenica', verrebbe da dire), quella stessa speranza in cui Boulez non sembra più credere appena qualche anno più tardi, quando del conflitto non saranno rimaste che le macerie, materiali e intellettuali.

Emiliano Michelon

Un concerto pianistico ‘bipolare’ quello del 2 novembre alla Scala nell’ambito del Festival Milano Musica 2015. Boulez e Messiaen, allievo e maestro, rappresentano in questa serata due mondi che si scrutano da lontano.

Il gelido rigore dell’universo bouleziano viene tastato dapprima con *Deuze Notation* per pianoforte: sedotti dai piccoli mondi in miniatura che prendono vita e si annientano in se stessi, riusciamo a trovare posto all’interno della capricciosa discussione tra i dodici microcosmi, resi luminosi e accattivanti dal brillante Pierre-Laurent Aimard.

Nonostante la breve introduzione degli interpreti in preparazione all’ascolto, con le complesse trame della *Première Sonate* – che Aimard gestisce, ancora una volta, magistralmente – si comincia a percepire una certa distanza tra palcoscenico e pubblico. Il distacco diventa tangibile con la *Deuxième Sonate*: l’impressionante virtuosismo di Tamara Stefanovich non riesce a far fronte a un pubblico poco coinvolto dall’intricata articolazione di Boulez, che si trova quindi a galleggiare in un brusio di sottofondo che contribuisce a rendere l’esecuzione ulteriormente astratta.

Tutt’altro universo sonoro prende possesso della sala nella seconda parte del concerto con *Visions de l’Amen* di Messiaen. Dalla creazione all’apocalisse, Stefanovich (primo pianoforte) e Aimard (secondo) riescono a trasportarci nel mondo spirituale di Messiaen attraverso un dialogo coinvolgente. Fin dal primo episodio viene chiarito il ruolo contrastante dei due pianisti: mentre il motivo della creazione emerge dalle tenebre nel progressivo crescendo del secondo, gli accordi luminosi del primo commentano e rischiarano il tema.

Gli episodi si succedono accostando atmosfere sonore diverse: momenti vivaci e briosi in cui le note di Aimard sono circondate dal vortice del pianoforte di Stefanovich, che sembra dar voce a un uccellino impazzito (II, V), si alternano a dialoghi sensuali e insinuanti (IV) e momenti di profonda gravità, in cui le due voci si fondono eliminando ogni traccia di lirico melodismo per interpretare il giudizio divino sotto forma di accordi martellanti (VI).

Una nuova grande apertura sonora caratterizza il movimento conclusivo, dove il tema della creazione viene presentato un’ultima volta, accerchiato da un turbine di note: l’imponenza è tale da creare un paesaggio sonoro paralizzante, che lascia storditi, e uscendo dal teatro ci si porta via una sensazione di ‘travolgimento’ che pochi concerti sanno lasciare.

Chiara Miotti

Per celebrare i novant'anni di Boulez Milano Musica ha chiamato due pianisti d'eccezione: Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich. Aimard, noto esecutore e divulgatore di musica contemporanea, ha conosciuto entrambi e con entrambi ha avuto modo di lavorare e confrontarsi, mentre la Stefanovich di Aimard è stata allieva, e vanta col pianista francese un'intesa tale da esserne diventata compagna d'arte e di vita. Insieme hanno regalato al pubblico di Milano Musica, raccolto per l'occasione al Teatro alla Scala, una serata di grande impatto, che vedeva affiancati brani di Boulez e le *Visions de l'Amen* per due pianoforti di Messiaen.

L'ascolto di Boulez – icona di un pensiero musicale in cui la razionalità ha il sopravvento – non è immediato al primo impatto, eppure cattura: del compositore Aimard ha eseguito il brano giovanile *Douze Notations* e la *Prima Sonata* per pianoforte, mentre le agili dita della Stefanovich hanno guidato il pubblico nella *Seconda Sonata* che, pur modellata sulla forma classica, è caratterizzata da una forte carica di violenza espressiva e dalla frantumazione di elementi musicali, quasi a voler distruggere la forma classica stessa. Brano di grande difficoltà, interpretato in maniera impeccabile. Non da meno, del resto, gli altri pezzi bouleziani in programma che, oltre ai problemi di esecuzione, richiedono anche una certa preparazione all'ascolto: efficace, in questo senso, l'introduzione degli artisti stessi prima di ogni performance.

Il secondo atto, poi, è da vertigine: le pagine di Messiaen presentano un'enorme ricchezza musicale e una gamma estesa di dinamiche ed effetti sonori, ma nello stesso tempo sono particolarmente impegnative sia tecnicamente sia concettualmente; i due dimostrano una complicità possibile, forse, solo in una coppia, e il risultato finale è di unione assoluta, quasi che sul palcoscenico il pianista sia uno solo, dotato di quattro mani.

Anna Girardi

Concerto del 7 novembre 2015

La filosofia, il processo, la condanna, ma soprattutto la rinascita dalla cenere attraverso il canto. È questo il *Giordano Bruno* di Francesco Filidei, un'opera di recente composizione presentata al Teatro Strehler lo scorso 7 novembre nell'ambito del 24° Festival di Milano Musica.

Il libretto, firmato da Stefano Busellato a partire da alcuni testi di Bruno selezionati da Nanni Balestrini, si sviluppa intorno alla vicenda del filosofo rinascimentale – dichiarato eretico e condannato al rogo dall'Inquisizione – alternando parti del processo e della condanna a scene in cui si richiama la filosofia del protagonista. Per sostenere la narrazione, che ha il merito di non cadere nel didascalico e procede in versi, Filidei sceglie la forma dell'arioso e si affida a quattro personaggi principali (il filosofo, i due inquisitori e papa Clemente VIII), affiancati da un coro di dodici elementi, che rappresentano le voci del popolo, mentre la messinscena del regista Antoine Gindt dà corpo e movimento all'azione con una scenografia essenziale e costumi che richiamano in parte i nostri giorni.

Combattivo, determinato e lucido di fronte agli accusatori il *Giordano Bruno* del baritono Lionel Peintre, con il quale il tenore Jeff Martin (Inquisitore 1), il basso Ivan Ludlow (Inquisitore 2) e il controtenore Guilhem Terrail (Clemente VIII) sostengono un dialogo pienamente convincente. Notevole, inoltre, è l'intervento del coro, che conferisce all'opera un virtuosismo contrappuntistico e crea un ponte con il passato attraverso suggestivi echi di canto gregoriano.

Il Remix Ensemble, specializzato nel repertorio contemporaneo e condotto brillantemente dal direttore Léo Warynski, trasmette tutta la forza drammatica del tessuto strumentale ordito da Filidei, che risulta intenso e coinvolgente senza lasciarsi tentare da nostalgie neoclassiche né cedere a un modernismo troppo aggressivo. Ognuna delle dodici scene è fondata su una nota differente per sviluppare un doppio movimento cromatico in senso ascendente per la filosofia e discendente per il processo, fino a raggiungere la ricapitolazione di tutte le note nella scena culminante del rogo.

Questa prima esperienza teatrale di Filidei, già presentata in Francia nei mesi scorsi e accolta positivamente dalla critica transalpina, merita in effetti un giudizio favorevole, risultato non sempre scontato per un'opera contemporanea. «Il compito del compositore è di risvegliare l'ascolto», ha dichiarato Filidei alla stampa francese. E con il *Giordano Bruno* ci è riuscito.

Emanuele Lavizzari

Uno degli appuntamenti più attesi di questa edizione del Festival di Milano Musica è senza dubbio la prima del *Giordano Bruno* di Francesco Filidei, originale compositore nostrano la cui ultima opera è stata presentata al Piccolo Teatro Strehler lo scorso 7 Novembre, tra le entusiastiche acclamazioni di un pubblico sorprendentemente giovane e partecipe.

La *fabula* è ben nota (Giordano Bruno, frate e filosofo animato da idee nettamente contrastanti con i dogmi ecclesiastici, viene condannato come eretico e bruciato sul rogo), e libretto e allestimento scenico non avanzano eccessive pretese 'artistiche': ciò vale soprattutto per il secondo, scarno al punto da risultare quasi banale, in linea diretta con un certo minimalismo d'ispirazione francese che sembra voltare le spalle, e in maniera quasi compiaciuta, alla sua componente più *chic*.

Similmente, i personaggi si presentano a malapena tratteggiati, per nulla esplorati nella loro interiorità, scelta che garantisce un aggiramento in senso brechtiano di quella umana tendenza a immedesimarsi con l'eroe/eroina presente sulla scena: qui non vi sono eroi, solo incarnazioni di idee, di principi morali, filosofici e religiosi che, come Parche, filano e recidono lo stame della vita. In tal senso, appare ancora più emblematico il ruolo ambiguo del coro, multiforme portavoce ora del pensiero filosofico di Giordano Bruno, ora dei viziosi impulsi del popolo veneziano che si abbandona ai piaceri dei sensi durante il Carnevale, ora della sadica eccitazione del popolo romano dinanzi alla vista del rogo in Campo dei Fiori.

La brusca intromissione della scena delle celebrazioni orgiastiche del Carnevale dà l'impressione di una forzata deviazione rispetto alle altre ma, a ben vedere, non è del tutto vana ai fini dell'equilibrio generale dell'opera, che sembra ruotare intorno a una sottintesa – ma forse neanche troppo – compresenza di opposti: luce-buio, virtù-vizio, scienza-fede, vita-morte. Se si esclude questa dissonante parentesi, l'intenzione generale sembrerebbe quella di una rinuncia a qualsiasi tipo di seduzione visiva, ponendo in evidenza l'assoluto protagonismo della musica, sostegno e ragione della realtà scenica, che attraverso un sapiente gioco di luci pare generata proprio dall'orchestra, collocata non dinanzi bensì sul retro del palco: la capacità evocativa della musica di Filidei, la sua efficacia immediata e 'fisica', a tratti paralizzante, è di una tale portata da non necessitare di un supporto visivo sovrabbondante che traduca il suono in gesto scenico; anzi, può addirittura farne a meno senza che questo comprometta il risultato finale.

In definitiva, più che da vedere, il *Giordano Bruno* è un'opera da ascoltare, o meglio *per* ascoltare: ascoltare la voce del Tempo, unico e onnipresente compagno di tutto ciò che nasce, cresce e muore. Filidei riesce, in modo magistrale, a dare un suono al suo incedere, a scandirne gli implacabili passi, a concretizzarlo e relativizzarlo, illuminando così la dolorosa distanza che ci separa dalla sostanza degli eventi.

Marta Menza

«Volevo bruciare qualcuno». Decontestualizzata, potrebbe sembrare l'affermazione di un piromane; ma, ironicamente pronunciata dal compositore Francesco Filidei, incarna la scintilla da cui divampa la fiamma del suo *Giordano Bruno*. Quale personaggio migliore, del resto, per appagare il desiderio del musicista pisano? L'eretico di Nola è dunque protagonista di questa sua prima opera, rappresentata al Piccolo il 7 novembre e annoverata tra gli appuntamenti più attesi del 24° Festival di Milano Musica. Il connubio tra la musica di Filidei, la *mise en scène* di Antoine Gindt e il libretto di Stefano Busellato – che riadatta testi di Bruno selezionati da Nanni Balestrini – invero quell'«incantesimo del fuoco» che lo stesso compositore definisce ingranaggio della sua macchina operistica: l'interazione tra un corpo vivo, l'uomo, e uno inanimato, il legno, con l'intento di vivificare gli oggetti mediante il contatto umano.

La trasfigurazione musicale del legno è nell'accordo di do maggiore, con cui Filidei 'colora' la scena del rogo, facendo leva su un elemento fondamentale del sistema tonale per distruggere con efficacia la costruzione musicale eretta nel corso dell'opera. Si pone, per il compositore, la necessità di distruggere per rinnovare concretamente il discorso musicale, ed è con questo fine che l'accordo di do viene immolato e dissolto tra strepiti, urla e battiti di mani che, in un ritrovato anelito di vita, ricompongono nell'ultima scena la sonorità iniziale di fa diesis.

E se per Platone il canto del cigno è il più dolce e sublime perché preannuncia il suo abbandono della gabbia corporea, allo stesso modo il fumo che si leva dalla pira di Giordano Bruno ne consuma il corpo, ma non le idee, che sono rese eterne, intangibili, liberate dalla finitezza umana: l'energia prodotta dalla combustione è inafferrabile e non potrà mai essere imprigionata. La vicenda di Giordano

Bruno è così elevata a *exemplum*: dalla storia ormai ampiamente nota emerge la sinopia sottesa, un manifesto che inneggia alla libertà.

Sulla scorta del *De umbris idearum*, l'opera di Filidei onora il valore della memoria, e accoglie il retaggio della tradizione nella scelta di adottare uno stile vocale in parte classico. Tuttavia, il codice operistico ne esce riformulato, con l'ensemble strumentale posto sul palcoscenico alle spalle dei personaggi, dai quali lo separa una cortina in tulle: il rovesciamento di prospettiva sovrappone i livelli e trasforma la scena del Piccolo in un avveniristico carillon, che disvela il meccanismo generatore della sua magia sonora.

Una *mise en abyme* in cui il racconto delle vicissitudini del filosofo ingloba la narrazione sostenuta dal poliedrico organico strumentale, che affianca agli strumenti tradizionali oggetti sonori come richiami per uccelli, fermagli per capelli, lamine, lunghi tubi rotanti, waterphones; una tale varietà strumentale agevola la percezione di una molteplicità in continuo movimento, orientata verso un infinito mutamento, concetto cardine nella filosofia di Bruno. E il tangibile 'velo di Maya' che divide lo spazio si erge a ponte tra la finzione scenica e la realtà orchestrale, palesando l'involucro artificioso dello spettacolo, con perdita in realismo ma accrescimento in forza emotiva.

Il pubblico e i cantanti sono trascinati da un crescendo cinetico-emozionale, che raggiunge l'acme e s'acquieta solo nella catarsi finale; *chapeau* al baritono protagonista Lionel Peintre, la cui voce si declina in rapporto ai diversi stati d'animo di Bruno, ora intento nelle sue speculazioni, ora timoroso dinanzi al Sant'Uffizio, ora delirante dopo estenuanti interrogatori e torture, e infine eroico nel proclamare il suo *j'accuse*.

Irene Scilipoti

Concerto del 14 novembre 2015

La parte e il tutto, la voce e il coro, la figura e il complesso, l'evento e il flusso, il momento e la Storia, il personaggio e l'intreccio, Irvine Arditti e il suo quartetto: la magia della formazione da camera forse più frequentata dai compositori di tutti i tempi è senz'altro la capacità di alternare un amalgama sonoro di irraggiungibile omogeneità, dovuto alla sostanziale omologia costruttiva degli strumenti, a un contrappunto di timbri dalle sconfinite possibilità, la cui esplorazione è stata capitale passaggio obbligato della sperimentazione acustica del Novecento. L'Arditti Quartet non perde un istante per ribadirlo, consacrando a quest'idea di organicità una serata, quella di sabato scorso al Teatro Elfo Puccini per il Festival Milano Musica, che già dal cartellone risultava programmatica.

Alla concertazione di figurazioni di volta in volta prevalenti le une sulle altre nella scansione di nuove griglie temporali e gerarchie sonore del *Quartetto* di Berio succede la *Cadenza da Amanda*, pagina prima solisticamente e poi coralmemente combattuta tra lirismo e virtuosismo, rinnovata esperienza maderniana di presente effimero che guarda alla mole del passato. L'interpretazione dell'Arditti è fin da subito all'altezza della sua fama: la teatralità del gesto viene sacrificata per incanalare il trasporto emotivo nel solo suono e consegnare, senza scomporsi, una performance ricca di empatia, da una parte, e un catalogo entomologico di colori da far invidia a un'intera orchestra sinfonica dall'altra. Guidato dall'eponimo Irvine, che ha modo di sfoggiare il suo solismo d'eccezione, il complesso si muove con destrezza tra la comunione di un monocorde sussurro e il frastagliato scontro di un ventaglio incredibile di declinazioni sonore.

Tutto ciò ritorna senza indugio nel Berio che, da programma, doveva poi concludere la prima parte, apparentemente antitetico a quello iniziale con le sue *Sincronie* di timbri simultaneamente uniformi tra loro e diacronicamente diversificati – sincronie sfaldate nel finale a ribadire la duplice natura del quartetto.

Senza lasciare che la curva dell'entusiasmo scenda per esplodere ancora più fragorosamente al ritorno sul palcoscenico, si decide però di proporre subito, prima dell'intervallo, l'esilarante (a dispetto del titolo) caccia al topo del donatoniano *La souris sans sourir*, divertimento cartoonesco, teatro di episodi splendidamente dipinti, di personaggi sentitamente caratterizzati dai quattro interpreti con la consueta inimitabile tavolozza di tonalità, dai pianissimi felpati ai languidi glissandi miagolanti, dagli squittii angosciosi del violino agli armonici lunari sui quali balza furtivo il pizzicato del violoncello rimbeccato dal buffo incedere della viola seducente fino al legnoso morso felino conclusivo.

Iniziativa audace, questa anticipazione, che lascia a suggello di una tale rassegna di pilastri della contemporaneità il solo recentissimo *Quartetto n. 3* di Birtwistle, che certo non sfigura accanto alle opere dei colleghi, con la sua costruzione a pannelli rapsodici alternati ad altri più classicamente fuggati – una ripresa di tecniche viste già nel corso della serata – ma non si segnala, tuttavia, per altri indimenticabili particolari. Si finisce col lasciarsi rapire, ancora una volta, dall'affiatamento del complesso, questo sì memorabile, e sorvolare sull'ultima parte per contemplare l'ardit(t)a sineddoche di un tutto di splendida grandezza.

Carlo Gandolfi

È il teatro Elfo Puccini il luogo prescelto per il concerto conclusivo del 24° Festival di Milano Musica, che si chiude con un *Ensemble* che ha fatto la storia della musica suonata: l'Arditti Quartet, delle cui innumerevoli prime assolute eseguite nell'arco di quarant'anni di carriera è quasi impossibile tenere il conto.

E non a caso, in questa serata, protagonista è l'ultimo quartetto di Harrison Birtwistle in prima esecuzione italiana, commissionato dagli stessi Arditti. *The Silk House Sequences* si rivela composizione paradigmatica dello stile del compositore, uso a procedere per blocchi di musica collegati gli uni agli altri; tuttavia, se da un lato questo permette di apprezzare l'unitarietà del brano, d'altra parte l'impressione, a volte, è che proprio tale unitarietà faccia da zavorra e impedisca alla musica di prendere il volo: il ritorno di certi blocchi ritmici e tematici frustra l'ascensione verso un climax che, di fatto, non arriva mai. Non aiuta, forse, nemmeno il tradizionale trattamento del suono – niente effetti rumoristici, nessuna sperimentazione timbrica – che hanno spesso accompagnato le prime di questa rassegna (si pensi a *Clamour* di Gervasoni, ad esempio). Il *focus*, nella musica di Birtwistle, è altrove: un altrove tutto sommato rassicurante, in un mondo in cui la sperimentazione ad ogni costo sembra essere la priorità assoluta.

In questo senso, paradossalmente, suona più moderna la prima parte del concerto, dedicata a Berio, Maderna e Donatoni, in cui i quattro musicisti mostrano tutta la loro perizia: dal *Quartetto* di Berio del 1955, con echi diretti di Boulez, alla più lirica cadenza tratta da *Amanda* di Maderna – un ottimo momento solista per il fondatore e leader Irvine Arditti – fino a *Sincronie*, ancora di Berio, in cui tutto viene giocato sulla tensione tra gli opposti (suoni acuti e gravi, pianissimi e fortissimi); e infine, ne *La souris sans sourire* di Donatoni, il quartetto mostra un grande affiatamento che gli consente di suonare praticamente senza guardarsi mai.

Dovessimo fare la tara alle due parti della serata, l'Arditti ci permette di apprezzare i vertici della produzione italiana di musica per quartetto – non esattamente il genere più in auge tra i compositori nostrani del secondo Novecento – che si dimostra cornice migliore del quadro che contiene: cornice che, peraltro, mostra poca affinità con il quadro stesso.

Emiliano Michelon

Tempo di bilanci per il Festival Milano Musica. Sabato 14 novembre, presso il teatro Elfo Puccini, si è infatti conclusa la 24esima edizione con la partecipazione del Quartetto Arditti, ensemble di riferimento per la tradizione quartettistica novecentesca, sinonimo – da più di quarant’anni – di ricerca e sperimentazione musicale.

Nata ufficialmente nel 1992 intorno a Luciana Pestalozza con l’obiettivo di valorizzare la musica del Novecento e i giovani compositori, con il suo Festival l’associazione Milano Musica – oggi diretta Cecilia Balestra – si conferma un importante punto di riferimento nel panorama milanese. A testimonianza dell’ottima salute della rassegna ci sono i numeri: diciannove serate tra concerti e rappresentazioni, affiancate da altri appuntamenti (incontri divulgativi, mostre, prove aperte e proiezioni), registrano 9600 presenze complessive – 600 in più rispetto alla passata stagione. La varietà delle proposte e l’attenzione al livello qualitativo sembrano peraltro la chiave vincente per richiamare l’interesse anche dei più giovani, con 830 presenze fra studenti liceali e universitari.

In linea con la tradizione del Festival, la serata conclusiva si è aperta con la commemorazione delle vittime degli attacchi terroristici di Parigi. Un momento certamente carico di significati e non privo di angoscia per i presenti, recatisi a meno di ventiquattr’ore dagli attentati in una sala affollata, possibile Bataclan.

La prima parte del programma si sofferma sulla tradizione italiana del secondo dopoguerra, con un percorso che prende le mosse da due opere fortemente seriali del primo Berio, *Quartetto* e *Sincronie*, per poi sfociare nelle atmosfere frenetiche di *La souris sans sourire* di Donatoni: quindici pannelli contrastanti ispirati al mondo surreale dell’*Alice* di Lewis Carroll, sezioni omoritmiche inframezzate da interventi individuali, brevi incisi solistici tramutati in energici glissandi corali, in un continuo scambio di ruoli e tecniche esecutive che, in linea col romanzo, danno vita a un mondo sonoro continuamente trasfigurato.

Svetta la serenata *Cadenza da Amanda* di Maderna, simbiosi finissima tra virtuosismo modernista e pathos lirico, e può invece disorientare una certa delicatezza, evocata dal titolo, nel nuovo lavoro dell’inglese Harrison Birtwistle, *The Silk House Sequences*. Collocata a fine serata, in prima italiana, e non facile all’ascolto, l’opera procede secondo una logica di sezioni contrastanti arrivando, talvolta, a una stratificazione esasperata.

Termina così l’edizione 2015, con qualche rassicurazione in più per gli organizzatori – ma anche qualche onere – alla luce dei dati confortanti riportati, e crescono le aspettative per la prossima stagione, soprattutto per quel che riguarda il reclutamento di giovani leve tra gli ascoltatori. In questo senso, una scelta felice è sicuramente quella di affiancare ai concerti una serie di incontri divulgativi, e Milano Musica sembra aver imboccato la strada giusta.

Mattia Pittau