



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI
SEZIONE MUSICA E SPETTACOLO

AREA MUSICOLOGIA

In collaborazione con



Recensioni a cura degli studenti del laboratorio *Ascoltare il presente*

(<https://www.unimi.it/it/corsi/insegnamenti-dei-corsi-di-laurea/2023/laboratorio-ascoltare-il-presente>)

Docente: prof. Livio Aragona

Livio.Aragona@unimi.it

a.a. 2022-2023

DOMENICA 7 MAGGIO

per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Toshio Hosokawa, Enno Poppe, Iannis Xenakis

TEATRO ALLA SCALA

ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Michele Gamba direttore

Francesco D'Orazio violino

Bernd Alois Zimmermann, Enno Poppe, Iannis Xenakis

Il 7 maggio 2023 si è tenuto il secondo incontro della trentaduesima edizione del Festival Milano Musica (*Azioni fuggitive*) al Teatro alla Scala. La serata era divisa in due momenti distinti: un primo breve concerto ha avuto luogo nel Ridotto Toscanini e ha visto unico protagonista il violoncellista Michele Marco Rossi. *Sen II* di Hosokawa ha aperto questa prima rassegna di composizioni. Con i suoi geroglifici che sembrano delimitare spazi vuoti, Hosokawa ci conduce in un mondo di irrealtà, di emersione dell'inconscio e di sogno. *Zwölf* di Enno Poppe allineava invece dodici frammenti man mano più lunghi, come se a uno stesso materiale venisse aggiunto via via qualcosa in più. Tra questi frammenti si inseriscono poi parentesi di azione scenica, in cui il musicista sembra combattere con la fatica dell'atto creativo: prende lo spartito e lo lancia o lo accartocchia, tira fuori dalla tasca dei pantaloni, convulsamente, un appunto, o uno schizzo musicale e via di questo passo. Il primo concerto si è concluso con *Kottos* di Xenakis un tormento furioso con sonorità materiche, come se il compositore volesse trasmetterci tutte le possibili infinite melodie del violoncello.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Michele Gamba ha offerto all'ascolto quattro brani. Il primo è *Photoptosis* di Zimmermann, un preludio per grande orchestra pieno di potenza e di dramma. Mi ha lasciato per l'intera esecuzione in un continuo stato di ansia e *suspense*, e mi ha suscitato l'immagine di una tela bianca che pian-piano viene colorata grazie a suoni travolgenti.

Il secondo brano è stato *Schnur*, di Enno Poppe, per violino e orchestra. Il violinista è Francesco D'Orazio che mi ha davvero incantato. Con il suo violino che non cessava quasi mai di suonare, è riuscito a portarci in un'altra dimensione rispetto al brano precedente. Un modo diverso di suonare rispetto a una misura più 'classica', in questo caso il suono acuto mi ha fatto pensare a delle altalene, che mosse dal vento sprigionano un sibilo stridente.

Stille und Umkehr, terzo brano di Zimmermann, l'ho trovato molto meccanico e lineare, dal carattere oserei dire cupo, come se esprimesse una condizione di infelicità, una sorta di equilibrio tra quiete e inquietudine. Il collegamento col brano successivo, *Jonchaies* di Xenakis, mi è sembrato confuso: non è stato subito chiaro che fossimo passati dall'uno all'altro. A colpirmi con più forza è stato però proprio *Jonchaies*: l'esplosione di suono iniziale creava l'impatto di un'eruzione vulcanica, e tutto lo svolgimento

dava l'impressione di movimenti di massa lavica, finché tutta quell'energia non è andata esaurendosi in sibili morenti.

Sara Violato

Direi che il titolo dell'intero festival descriva bene l'effetto che su di noi hanno avuto i concerti a cui abbiamo avuto il piacere di assistere. *Azioni fuggitive* si può infatti intendere come azioni sfuggenti, azioni della musica che scappano via prima che siamo riusciti ad afferrarne il senso. La musica prodotta dai compositori contemporanei ha infatti un po' questo carattere, quello di una 'azione fuggitiva', un'esperienza allo stesso tempo frustrante e affascinante. Frustrante perché si ha sempre la sensazione di non aver compreso davvero fino in fondo, e affascinante per lo stesso motivo, e cioè per questa sua natura sfuggente, che invita a uno sforzo maggiore di comprensione. Quello che viene richiesto all'ascoltatore, e che è auspicabile in questi casi, è di ascoltare e partecipare attivamente al momento sonoro, dimenticandosi di quel piacere disimpegnato a cui si è solitamente abituati. Nel caso si assista a concerti di musica antica, oppure classica, ci si siede e ci si dimentica di pensare, un completo abbandono. Nella maggior parte dei casi, è chiaro. Ciò non accade in questa musica, in cui l'autore tende a complicare la struttura melodica e compositiva, mettendo l'accento sugli attimi, sull'inaspettato, sulla sorpresa che ogni momento musicale può suscitare in noi ascoltatori, alcuni già abituati all'ascolto complesso, se così si può dire, e altri invece vergini di tale processo.

A mio avviso, la buona riuscita di questo metodo di ascolto deve permettere di sbloccare immagini, ricordi, sensazioni, citazioni, tutto quello che ci permetta comunque di rimanere ancorati a un immaginario comune, qualcosa in cui ci si possa riconoscere.

Ma concentriamoci ora sulle composizioni presentate nel primo concerto per violoncello solo: *Sen II* di Toshio Hosakawa, *Zwölf* di Enno Poppe, *Kottos* di Iannis Xenakis.

L'attacco del primo brano, *Sen II*, è stato inaspettato. Un apparente silenzio pervadeva la sala (a mio avviso non propriamente consona a questo tipo di performance), poi un fischio pian piano aumentava per smettere d'improvviso. Questo suono particolare l'ho associato subito alle pietre sonore di Pinuccio Sciola, il quale ha scoperto che la materia rocciosa se tagliata in un certo modo e strofinata in precisi punti, produce suoni striduli come questo, rimandando a un immaginario onirico, ancestrale e inquietante, che inseriti in questo contesto permeavano l'atmosfera di attesa e di *suspense*. Infatti, poi il resto del brano, tra pizzicati, espressioni intense, elementi modulari, faceva vibrare la sala, come fosse un linguaggio alieno di un mondo primitivo, come se la natura potesse in qualche modo comunicare in un'altra forma, quasi ci volesse avvisare di una minaccia. Momenti di silenzio intervallati da suoni striduli, altri più gravi, alcuni più concitati e altri più distesi, veloci passaggi da suoni acuti a suoni gravi, caratterizzavano lo svolgimento.

Zwölf si svolge sulla falsariga del primo movimento ma con più componenti melodiche. Richiama sempre un'atmosfera tesa e ricca di mistero. Ogni volta che il musicista poggiava l'archetto sulle corde, non ci si aspettava minimamente nulla di quello che poi si sarebbe ascoltato. A un certo punto, suoni piuttosto concitati preludono a un gesto performativo, il musicista strappa con foga lo spartito, quasi in segno di alienazione, di pazzia, come fosse posseduto da questa musica angosciante.

Arriviamo poi all'ultimo brano, *Kottos*. Quello dei tre più 'rumoroso', a mio avviso, e più avaro di silenzi. *Kotto* è forse il brano più violento, per tutta la sua durata tiene con il fiato sospeso. Le sonorità che Michele Marco Rossi cavava dal suo strumento parevano a un certo punto generate elettronicamente. Poi d'improvviso si sprofonda in un denso silenzio, che è un elemento attivo e fondamentale in molta musica contemporanea.

Per i brani orchestrali la cornice del teatro era quella giusta. Si eseguivano *Preludio per grande orchestra* e *Stille und Umkher* di Bernd Alois Zimmermann, *Schnur* per violino e orchestra di Enno Poppe, *Jonchaies* di Iannis Xenakis. Quello che ho percepito spesso è un marasma di eventi musicali separati, ma che in realtà si fondono per creare una specie di massa sonora, una situazione di dramma concitato, di sospensione e di caos. L'immagine che ho tratto dal primo brano, il *Preludio*, quella di una colonna sonora di una scena drammatica in un vecchio film, in cui sta per accadere qualcosa di terribile che però non accade mai. La melodia sottostante infatti non si risolve. Dopo una sezione di stancante euforia, gli strumenti riprendono fiato per breve tempo, poi ricominciano intensificarsi i timbri di ogni strumento, quasi come se ogni musicista fosse parte di uno sciame di creature mostruose, pronte ad attaccare. Non mancano i richiami a opere 'classiche', come *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij, in tono ironico, a mio parere. Entra un violino, ed ecco che inizia il secondo brano, *Schnur*, con una voce disperata e lamentosa a cui vengono affiancati altri lamenti più o meno intensi, una sorta di accompagnamento nel suo stesso tono, una discussione di strumenti insoddisfatti. Sembrava che il solista avesse tra le mani un prolungamento del suo corpo, allungato e gracile, quasi a significare il rapporto morboso con lo strumento. Ho provato non poca angoscia e disturbo a tratti, ma comunque emozioni che ti portano a voler sapere cosa ti aspetta. Subito dopo, il caos. Un silenzio meritato e il violino che rientra da solo e sottovoce, come ferito, dopo una battaglia, voce poi ripresa dagli altri violini, come comprendessero le sue angosce e lo compatissero. Silenzio. Poi la fine del patire, il violino che sottovoce esala l'ultimo respiro.

L'ultima parte è stata quella più interessante e allo per certi aspetti più vicina alle forme alle quali siamo stati abituati come ascoltatori. *Stille und Umkher* è senza dubbio più melodico dei precedenti; un ostinato, sempre presente in tutta la sua durata, che viene accompagnato dall'entrata sempre più massiccia di tutti gli strumenti, con piccole cellule di suono, derivate da strumenti diversi, e che pian piano e volta per volta si stratificano sopra di esso. *Stille und Umkher* (che potrebbe essere tradotto come *Il silenzio e il suo rovescio*) sembrerebbe alludere anche al brano successivo e conclusivo, *Jonchaies* di Xenakis, che al contrario del precedente è caratterizzato da un dimenarsi frenetico dell'orchestra. Dopo una brevissima pausa tra il pezzo di Zimmermann e quello di Xenakis (interrotto dagli applausi, forse non richiesti, del pubblico) gli archi cominciano a preparare un'atmosfera di caos e di agitazione. Suoni di percussioni risuonano come in un rituale sacrificale dal ritmo insistente, fino a diventare ossessivi, una forza pronta ad esplodere. L'onda poi si ritira, e risale di nuovo, fino allo sfinimento; in alcuni momenti la musica suscitava l'immagine di un treno lanciato a grande velocità, facendo aumentare e diminuire l'intensità dello stridore che provocano le ruote ferrate sulle rotaie: violini e viole sembravano produrre quel suono acuto della frenata poco prima di giungere a destinazione. E i suoni finali di flauti hanno evocato nella mia mente lo scricchiolio di un'insegna appesa, fatta oscillare dall'aria prodotta dal treno in partenza, che una volta lontano fa percepire la solitudine e il vuoto della stazione, una volta che tutti i passeggeri sono saliti e hanno abbandonato la banchina.

L'immagine di un viaggio, insomma, ricco di emozioni forti e contrastanti ma che, come ogni cosa, inizia e finisce nella pace e nel silenzio.

Irene Petrali

Domenica 7 maggio si è tenuto, al Teatro alla Scala di Milano, il secondo concerto del trentaduesimo Festival di Milano Musica. La serata si è svolta in due momenti diversi, contraddistinti, il primo, dal violoncello solo suonato Michele Marco Rossi, ed il secondo dall'intera orchestra diretta da Michele Gamba. Gli interpreti di entrambi gli eventi si sono confrontati con composizioni di Toshio Hosokawa, Enno Poppe, Iannis Xenakis e Bernd Alois Zimmermann. Rossi si è dedicato a brevi brani di carattere diverso: il primo, *Sen II* di Hosokawa, assai teso, sembra disegnare sottili graffiti tra i vari registri del violoncello spesso così esili da non permettere all'ascoltatore di rilassarsi: l'orecchio doveva essere costantemente proteso verso lo strumento, e immerso nell'atmosfera rituale e tormentata, che il brano sembrava suscitare. Il secondo, *Zwölf* di Poppe, mostrava un esplicito carattere ironico, alimentato dalla componente attoriale richiesta al musicista, chiamato a rappresentare le mille peripezie della creazione, il 'prova e riprova' senza mai riuscire ad essere soddisfatto. Il terzo, *Kottos* di Xenakis, mi è apparso come un groviglio sonoro crescente, a tratti caotico, con un finale liberatorio.

L'atmosfera del *Preludio* per orchestra di Zimmermann, *Photoptosis*, era invece onirica, tra sogno e incubo, confusionaria e leggera; alternando concitazione a silenzi lasciava emergere alcune citazioni, tra le quali si riconoscevano distintamente passi dallo *Schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Il secondo brano, *Schnur* di Poppe è risultato particolarmente complicato per un orecchio non esperto. Si riconosceva la tipica alternanza da concerto, tra il violino in funzione di solista e l'orchestra, ma l'insieme risultava caotico e disturbante. Gli ultimi due brani, lo *Stille und Umkehr* di Zimmermann e il *Jonchaies* di Xenakis sono stati eseguiti uno di seguito all'altro quasi senza soluzione di continuità, dando l'impressione di essere una sola composizione e suscitando uno strano entusiasmo dovuto all'impressione di aver appena assistito alla narrazione di una storia, nata dolcemente e continuata in un crescendo di agitazione, con scontri violenti e moti ondosi che si infrangono sullo spettatore.

Arianna Serena Florio

Il 7 maggio 2023, con un gruppo di altri studenti della mia università, ero al Teatro alla Scala per assistere a due spettacoli inclusi nel trentaduesimo festival di Milano Musica (*Azioni fuggitive*): oltre venti appuntamenti tra concerti sinfonici e cameristici, musica elettronica e video, dodici prime esecuzioni assolute e sedici prime italiane. La prima parte della serata, svolta nel Ridotto Toscanini, si è incentrata sulla riproposizione da parte del violoncellista Michele Marco Rossi di tre composizioni: *Sen II* di Toshio Hosokawa, *Zwölf* di Enno Poppe e *Kottos* di Iannis Xenakis. La cosa che mi ha sorpreso e incuriosito di queste tre composizioni è stata l'intensità messa in atto dal solista, Rossi, attraverso una serie di suoni stridenti che ha voluto ed è riuscito a trasmettere durante le sue esecuzioni. Quanto il violoncellista fosse

preso e immerso nelle composizioni che eseguiva, traspariva anche dalla partecipazione corporea, in particolar modo nella seconda, *Zwölf*, che prevede anche una specifica dimensione attoriale: come in preda a una febbre creativa, l'interprete, scarta, strappa, getta via fogli di musica sui quali legge appunti melodici, che non producono suoni soavi e melodiosi, ma linee frammentarie, suoni dispersi, a tratti e sgradevoli.

Il secondo concerto si è svolto in teatro, con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai guidata da Michele Gamba. L'orchestra sembrava immersa nel suo ambiente naturale, tra l'immenso spazio decorato della sala. In programma vi erano quattro lavori: *Photoptosis* di Bernd Alois Zimmermann, un preludio per orchestra, *Schnur* di Enno Poppe, in prima esecuzione italiana, *Stille und umkehr* ancora di Zimmermann, *Jonchaies* di Iannis Xenakis. Tra ciò che mi ha più colpito c'è il preludio di Zimmermann. Questa composizione, in cui mi sono immersa completamente, mi ha suscitato sensazioni varie: dapprima un clima da evento tragico e incombente, il cui culmine è giunto intorno alla metà della composizione, poi un graduale allentamento della tensione via via che ci si avvicinava alla fine. Della composizione di Poppe, mi ha colpito la scrittura ondeggiante del violino solista. La sensazione di malinconia che produceva. *Stille und Umkehr*, presentava un elemento statico e continuo, quel che si direbbe un pedale, insomma, e la ripetizione continua di una stessa cellula melodica a scandire il tempo come le lancette di un orologio o la pulsazione di un cuore, un sorta di calma data da un isolamento di se stessi dal resto del mondo. La presenza degli altri strumenti ha portato ad aumentare un certo senso di cupezza. Questo schizzo per orchestra fu scritto l'anno in cui il compositore si suicidò, ed è come se da questa composizione si percepisse il suo malessere. L'ultimo lavoro, *Jonchaies*, rispetto agli altri mi è parso estremamente teso, con i suoi 'saliscendi' agli archi fino al raggiungimento del caos più totale. In generale, questa musica mi trasmette un certo senso di angoscia e di malinconia, non saprei dire se per il suo carattere specifico o se per il disagio provocato dalla sensazione di non comprenderla pienamente.

Melissa Iamicella

GIOVEDÌ 11 MAGGIO

ORE 20

Meet Digital Culture Center

Edison Studio

Metropolis

Fritz Lang

Giovedì 11 Maggio 2023 al Meet Culture Center, l'ensemble Edison Studio ha sviluppato la colonna sonora dal vivo del film *Metropolis* di Fritz Lang con strumenti e *live electronics*.

Il collettivo, già familiare con l'esecuzione di *live music* per cinema muto, grazie ai riconosciuti lavori precedenti per le proiezioni de *L'Inferno* di Francesco Bertolini, *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene e *La corazzata Potëmkin* di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, pubblicate dalla Cineteca di Bologna, ha ribadito questa ormai sperimentata prassi esecutiva applicandola a uno dei caposaldi del cinema di fantascienza, *Metropolis*, appunto, un film del 1927. Proiettato in una versione restaurata, che ha integrato anche parti del film tagliate, *Metropolis* è stato accompagnato da una colonna sonora nuova che già da subito è apparsa peculiare nelle sue componenti timbriche: il suono *live* di chitarra elettrica, cimbalom, violino, percussioni varie e *objets trouvés* quali tubi di plastica soffiati, unito alle voci degli esecutori, si coniugava a pedali, sintetizzatori e distorsori nonché ad elementi preregistrati, sconfinando oltre il suono verso il rumore. Lo spettatore aveva difficoltà a distinguere i suoni preregistrati da quelli *live*, così come i suoni acustici dai non acustici. Non solo: appariva molto labile e sfumato il confine tra i suoni interni all'azione e alle scene (ovvero il 'sonoro' vero e proprio) e la musica che dall'esterno le racconta (ovvero ciò che con termine tecnico viene chiamata diegesi). Al contrario, sin dalle prime scene il peculiare utilizzo del 'sonoro' rafforzava le differenze tra il 'mondo di sopra' e il 'mondo di sotto' della distopia di Lang: se la realtà edenica del giovane Freder era caratterizzata da suoni leggeri, ovattati e un po' fatui (come il sommesso borbottio del tutore del giardino), i suoni stridenti e pesantemente distorti del 'mondo di sotto' ben rendevano la crudezza del lavoro tra le macchine e i metalli, così come la fatica degli operai, i cui movimenti sullo schermo erano ben associati a movimenti musicali. Questa precisa corrispondenza è parsa particolarmente evidente nella scena in cui Maria fuggiva dall'Inventore, dove la musica, come in un videogioco, corrispondeva frame per frame alla veloce corsa da film muto della protagonista, mentre sonorità elettroniche, gutturali, profonde, creavano una *suspense* da film horror.

La viva interazione tra musica-rumore e immagine si affievoliva nella seconda parte del film dove, forse proprio per il finale più tradizionale nelle sue tematiche rispetto al resto del lungometraggio, la musica diventava più classicheggiante, in un sinfonismo che forse strideva con la centralità della macchina, fulcro tematico della proiezione, ma che ben si prestava all'idealizzazione messa in atto della figura martire di Maria.

L'elemento più sorprendente dell'esecuzione, però, è stato l'utilizzo per tutta la durata di *Metropolis* di materiali verbali generati dai dialoghi 'immaginati': il '*voicing*' dei personaggi principali, infatti, preregistrato, si contrapponeva al mugolio distorto dei personaggi del 'mondo di sopra', dichiaratamente parte del sistema e dunque dai pensieri superflui, sottolineando l'importanza dei protagonisti ma anche alienando lo spettatore da ciò che vedeva rappresentato a causa di una non perfetta corrispondenza tra doppiaggio e azione visiva, che faceva perdere parte dell'organicità ottenuta dal resto del *soundscape*.

Il *'voicing'*, inoltre, nel suo tentativo di ricreare l'emozione della voce, naturalmente assente nei film muti, non riusciva a rendere una maggiore emotività proprio a causa della struttura del medium stesso, non pensato per supportare i dialoghi, risultando forzata e a tratti paradossale, artificiosa, in un procedimento che palesava nelle differenze timbriche tra i personaggi il suo tentativo di caratterizzarli.

I dialoghi, in quest'ottica, risultano funzionali a una più attuale modalità di fruizione del film, ma implicano anche il rischio di una rinuncia ai codici rappresentativi originari del film muto. Nel complesso però, il pregevole *sound design* e la bellezza visiva del lungometraggio hanno comunque compensato quegli aspetti a noi apparsi più problematici.

Gaia Barco e Silvia Cattaneo

LUNEDÌ 15 MAGGIO

ORE 20

Teatro dell'Elfo

Les Percussions de Strasbourg

RAINS

Toshio Hosokawa, Malika Kishino, Yoshihisa Taïra, Tōru Takemitsu

Terra o cielo, cielo o terra, potremmo lanciare in aria una monetina e far decidere a lei quale faccia della medaglia scegliere. L'Occidente incontra l'Oriente, anzi sarebbe meglio dire che l'Oriente arriva in Occidente, grazie al trentaduesimo festival di Milano Musica. Il 15 maggio, presso il teatro Elfo Puccini, accade l'incontro. Il concerto è organizzato con la collaborazione dell'Ambasciata di Francia. La sala Shakespeare è *sold out*. Prima dell'inizio, in sala tanto rumore ma mai quanto se ne sentirà una volta iniziato il concerto, anche se non si tratterà di rumore ma di musica da ascoltare senza perdersi nemmeno un suono. Le luci si abbassano, la sala è completamente buia, il palco si illumina di blu, e appare evidente che la *light design* costituisce una parte importante della *performance*. Sul palco troviamo il celebre ensemble Les Percussions de Strasbourg. Il titolo del concerto è *Rains*: tutte (o quasi) le composizioni rinviano infatti alla pioggia, che nell'immaginario giapponese occupa un posto importante. Sei esecutori, ognuno nella propria postazione, suonano una vasta gamma di strumenti a percussione: piatti, tamburi, sonagli, maracas, grancassa, gong, xilofoni, tubi armonici.

Il primo lavoro, *Regentanz* (dal tedesco, 'rituale per la pioggia'), del 2018, è composto da Toshio Hosokawa, ed è eseguito in Italia per la prima volta. "Aprite gli ombrelli, sta cadendo la pioggia": all'inizio gocce, poi il temporale, con i suoi tuoni e la pioggia battente; ma arriverà anche l'arcobaleno. I suoni all'inizio risultano leggeri, semplici, per poi divenire più crudi e pesanti. Un po' come la vita, una vita sotto la pioggia. La vita che incontra la morte, e forse, infine, la resurrezione.

Il secondo è *Sange*, che tradotto letteralmente dal giapponese significa 'diffusione di petali', del 2016, di Malika Kishino (la compositrice era presente in sala). L'ispirazione di *Sange* nasce da una cerimonia buddhista, dove i sacerdoti diffondono una pioggia di petali di fiori per benedire gli spiriti defunti. Mentre la musica si sviluppava ho immaginato di essere un fedele, in mezzo a tanti altri. In mano un petalo di fiore di loto, in attesa di una benedizione finale: la gioia infinita. Mentre però attendiamo senza ansia e preoccupazione, la nostra mente incomincia a viaggiare, le percussioni emettono suoni che assomigliano a infinite espressioni matematiche indecifrabili, calcoli svolti a computer senza una soluzione. L'attesa aumenta il piacere, ma se troppa lunga, annulla il desiderio.

La terza composizione è *Hièrophonie V*, del 1975, di Yoshihisa Taïra. Le luci diventano bianche, gli interpreti gridano parole non chiaramente comprensibili, sembra di essere in un campo di battaglia. Un guerriero contro l'altro, un animale contro l'altro. Dopo che ognuno ha fatto la propria mossa, si rimane immobili qualche secondo per studiare il prossimo attacco. I suoni leggeri prodotti dalle bacchette su pezzi di legno sembrano bende delicatamente poggiate sulle ferite appena subite. Spostandosi dalla propria postazione, uno dei musicisti viene avanti al centro del palco e riporta la pace sul campo di battaglia. Pian piano però, i colpi crescono e si intensificano, come un temporale purificatore, una coalizione di suoni ripetuti, uno per tutti, tutti per uno. Nessuno lotta più contro nessuno, tutti sono parte di uno stesso gruppo.

Rain tree, ovvero pioggia degli alberi, è stato composto da Tōru Takemitsu nel 1981. È eseguito da tre percussionisti, che si dispongono al centro del palco, attorno a due marimbe e un vibrafono. Li avvolge

un buio pressoché totale. I suoni che i tre musicisti estraggono dalle tastiere materializzano l'immagine evocata dal titolo, l'immagine di un albero da cui piccole gocce d'acqua continuano a cadere anche dopo la fine di una lunga pioggia. Gocce che cadono, con regolarità diverse, con intensità diverse.

L'intero concerto ci ha proiettati in un luogo senza tempo, forse un luogo della mente. A parlarci erano la natura, la terra, il cielo, più di tutti la pioggia, ovviamente. Le percussioni, con i loro suoni primordiali, materici, sembravano portarci naturalmente al di là della cultura, al di là delle culture, sembravano annullare – per la loro stessa natura – la distanza tra Oriente e Occidente. E così, se ora dovessimo lanciare la monetina in aria per scegliere terra o cielo, sceglieremmo sia terra che cielo.

Leonardo Ricciardi

Danze da cerimonia, danze sacre, danze per la pioggia sono le protagoniste di questo concerto dei compositori giapponesi Toshio Hosokawa, Malika Kishino, Yoshihisa Taïra e Tōru Takemitsu, eseguiti dal noto gruppo Les percussions de Strasbourg.

L'atmosfera nella quale si viene proiettati è di riconnessione con la natura attraverso l'utilizzo sapiente e originale dei centonove strumenti presenti sul palcoscenico. Gli strumenti vengono percossi, sollecitati, accarezzati, graffiati per suggerire al pubblico la piena potenzialità della loro materia prima: legno, metallo, pelle ecc. L'esecuzione è costantemente intervallata da silenzi che non sono mai assoluti: sono attese che accompagnano e preludono il suono immediatamente successivo. Questo gioco di alternanze porta lo spettatore in uno spazio e un tempo che sembrano dilatarsi.

Regentanz di Toshio Hosokawa si apre nell'apparente silenzio, i suoni sono quasi impercettibili, piano piano il tamburellare si fa più intenso e irregolare, proprio a rimandare all'immagine delle gocce di pioggia che cadono incessanti sul terreno, il ticchettio viene subito raggiunto da un sibilo prodotto in modo diretto dai percussionisti, che crea un effetto boomerang passando da un lato all'altro. Via via gli strumenti si presentano timidamente per poi diventare un crescendo: i suoni acuti dei legnetti, il suono sabbioso delle maracas, il tintinnio metallico prodotto dal tocco delicato dei musicisti, il suono profondo dei gong, portano lo spettatore in una dimensione magico propiziatoria, a tratti tribale, anche a ricordare il titolo dell'opera. Tutto finisce come è iniziato, piccoli tocchi placidi e distanti.

Sange di Malika Kishino inizia con uno strano rantolio, come un segnale di avvertimento. Subito suoni decisi e secchi, quasi interrotti sul nascere, eseguiti con gesti veloci e precisi, si alternano a sonorità più profonde e gutturali, e a una sirena, che conduce lo spettatore in una dimensione futurista, misteriosa, come provenisse da un altro pianeta. Questo sottofondo grottesco e metallico dà la possibilità alle altre percussioni di creare un grande caos, all'apparenza disorganizzato, come se ogni strumento stesse facendo a gara per risaltare; ne risulta una sinergia che rimbalza e vibra all'interno della sala. Poi, verso il termine, una calma meritata: suoni impercettibili, quasi sussurrati. *Hierophonie* di Yoshihisa Taïra inizia richiamando l'attenzione del pubblico con un urlo dal sapore bellico. Anche qui troviamo suoni duri, decisi e forti, i musicisti sembrano passarseli in consegna, fin quando l'attenuarsi dei suoni e il loro alleggerirsi sembra creare un arresto del tempo. Nella sala resta un'attesa e una curiosità poi diradata dal percussionista che si stacca dalla formazione e va a raggiungere la grancassa al centro, sul margine più avanzato del palco. Inizia a battere quell'enorme tamburo cautamente, a ritmo costante. L'attenzione si sposta sugli altri percussionisti che, uno alla volta riprendono il vigore iniziale; poi l'attenzione è attirata nuovamente al centro, le vibrazioni ritmiche

crescono e si amplificano fino a quando anche gli altri percussionisti ne raccolgono l'energia creando un battito all'unisono dove il ritmo quasi marziale satura l'intero spazio della sala. L'esibizione termina di colpo: la frenesia dei tamburi e il loro rimbombo cessano per lasciare campo a un silenzio contemplativo.

L'ultimo lavoro è *Rain Tree* di Tōru Takemitsu. In sala le luci si spostano mettendo in evidenza i tre percussionisti e i loro strumenti: un vibrafono al centro e due marimbe laterali. I tre musicisti si avvicinano agli strumenti, ed ecco che il silenzio viene interrotto dal suono dolce e caldo delle marimbe, come il delicato poggiarsi delle gocce sulle foglie degli alberi, delle marimbe subito raggiunte anche dal vibrafono. I tre musicisti si avvicinano agli strumenti, ed ecco che il silenzio viene interrotto dal suono dolce e caldo delle marimbe, come il delicato poggiarsi delle gocce sulle foglie degli alberi, inseguite dai suoni più ossuti dal vibrafono. L'atmosfera è spensierata, a tratti giocosa, quasi come se le sonorità si rincorressero l'un l'altre. I tre musicisti si misurano anche con passi improvvisati, attraverso i quali possono sperimentare e far sì che la loro tecnica venga risaltata, rendendo il tutto ancora più libero e leggero, i piccoli impulsi dati dai battenti sono morbidi e delicati per tutta l'esecuzione. È il brano più breve dei quattro, ma il tempo pare rarefatto, e in questo modo lascia che chi ascolta sia condotto al termine del suo viaggio con serena disillusione.

Silvia Cattaneo

Il lunedì 15 maggio 2023, l'ensemble Les percussions de Strasbourg formato da sei bravissimi musicisti hanno eseguito il loro concerto intitolato *Rains* al Teatro Elfo Puccini. Un concerto immaginato come un viaggio nella natura giapponese, silenziosa e armoniosa, mentre all'esterno ancora pulsava la vita rumorosa e vivace di Milano. Tutta la concezione della messa in scena era minimalista e semplicissima, con dei piccoli cambiamenti di luce che seguivano i movimenti della musica. Vi era un costante contrasto fra l'oscurità della sala e i fasci di luce calda che illuminavano soltanto i musicisti. Un contrasto che sembrava richiamare naturalmente il modo in cui la filosofia giapponese pensa il vuoto: il vuoto che dà spazio all'essenziale e quindi alla bellezza. Vorrei anzi dire che questo concerto mi è parso come una ricerca in termini musicali verso la liberazione e la purificazione, quasi come un rito buddhista. Siddhartha ci racconta che se ci si ferma in uno stato profondamente meditativo, si raggiungerà la maturazione karmica e ciò che i giapponesi chiamano 'il Risveglio'. Grazie a questo concerto, possiamo dire che l'ascoltatore abbia raggiunto quello stato.

Il primo titolo era *Regentanz*, di Toshio Hosokawa, che può essere tradotto (dal tedesco) come 'danza della pioggia'. In un certo numero di culture 'primitive' la 'Regentanz' è una cerimonia finalizzata a invocare la caduta della pioggia, per generare una sorta di purificazione della terra dagli spiriti maligni. Tra gli strumenti a percussione utilizzati emergevano idiofoni e metallofoni dalle forme più varie, e tra le sonorità prodotte sembrava di riconoscere anche materiali naturali come le pietre oppure l'acqua, con effetti quasi da *sound design*. Il brano di Hosokawa era in effetti una simulazione della caduta della pioggia, accompagnata dal soffio del vento, dallo scorrere dell'acqua, dal rombo del tuono prodotto dai gong giapponesi. Tutto questo ha contribuito a ottenere una texture piuttosto naturale, granulosa e profonda grazie anche alla molteplicità dei timbri di strumenti e alla micropolifonia assicurata soprattutto dalla sovrapposizione di diverse sezioni poliritmiche. Seguiva *Sange*, della compositrice Malika Kishino, presente in sala. *Sange* designa in giapponese un rito funebre buddhista di benedizione, e letteralmente può essere tradotto come 'sembrare petali'; con la pronuncia francese

\sđz\ può significare ‘cambia’, e visto che Kishino è residente in Francia, forse questa ambivalenza di significati non è un caso. In realtà, la compositrice ha scritto questo brano come un omaggio per il suo primo maestro di composizione, Yoshihisa Taïra. La prima cosa che percepiamo è il movimento circolare della propagazione del suono nello spazio. Grazie allo sfruttamento sonoro delle membrane, al cambiamento della frequenza di risonanza di qualche strumento con l’utilizzo di petali, a suoni prodotti con le unghie sulle pelli o da un archetto di contrabbasso sui tasti metallici di un vibrafono, col far viaggiare il suono da una postazione all’altra, venivano ottenute sonorità tridimensionali con mezzi puramente naturali e acustici. Di più, i gesti dei musicisti mentre cambiano continuamente gli strumenti, creano una sorta di aura, oppure di anima sonora viva perché questo fatto insiste sulla presenza dell’energia umana evocando in questo modo gli spiriti dei morti. Kishino si è ispirata a *Hiérophonie V* del suo maestro Taïra, che abbiamo ascoltato come terza composizione. *Hiérophonie V* inizia con un’improvvisazione guidata dalle voci dei musicisti, che hanno creato una sorta di conversazione svolta parallelamente al suono degli strumenti. Nella seconda parte, un solista scandiva un ritmo regolare mentre gli altri musicisti eseguivano ritmi casuali, rendendo molto percepibile il rapporto fra la regolarità in primo piano e l’irregolarità sullo sfondo. La scelta della ripetizione regolare del suono viene dalla pratica buddhista di meditazione: la ripetizione di uno stesso suono schiarisce la mente. *Rain Tree*, ultimo lavoro in programma, è stato scritto da Tōru Takemitsu nel 1981 per tre percussionisti. È caratterizzato dall’ampiezza della risonanza creata dall’intersezione fra gli armonici delle note suonate. Questa tecnica ha dato un aspetto molto luminoso e cosmico alla musica. Il compositore ha intrecciato consonanza e dissonanza in una maniera molto raffinata e omogenea, utilizzando i modi della musica giapponese. Anche qui si realizzava l’alternanza fra i ritmi regolari, come una marcia, e i poliritmi irregolari. *Rain Tree* appariva come la destinazione finale del nostro viaggio verso questo nuovo mondo di liberazione, chiamato ‘la terra pura’ nella cultura buddhista – un bellissimo viaggio attraverso la natura selvaggia, il mondo dei morti e di seguito il mondo dei viventi che si liberano dalle loro emozioni e dai desideri negativi per scoprire la pace interiore. *Rains*, l’intero concerto, ci ha ricordato che anche l’essere umano è come la natura, e può essere purificato attraverso la pioggia, ma in questo caso la pioggia era la musica. Partendo da questa constatazione, possiamo forse ricavare un’ulteriore riflessione, possiamo cioè riflettere sul fatto che la composizione contemporanea non è solamente una ricerca intellettuale di suoni nuovi o un’avventura sperimentale, come spesso si è portati a credere, ma tocca l’ascoltatore anche emotivamente, ed è capace di condurci verso nuovi orizzonti di bellezza sonora, raffinata e creativa.

Mariem Dabboussi

LUNEDÌ 22 MAGGIO

ORE 20

Teatro dell'Elfo

Ars Ludi

IL SUONO E IL GESTO

Giorgio Battistelli, Steve Reich, Vinko Globokar, Francesco Filidei

Presso il Teatro Elfo Puccini abbiamo assistito al concerto del gruppo Ars Ludi per il Festival Milano Musica. Le composizioni in programma sono state eseguite dai tre percussionisti Antonio Caggiano, Rodolfo Rossi e Gianluca Ruggeri, ed erano legate dal tema dell'integrazione del linguaggio musicale con quello del teatro. Ad aprire il concerto, *Il libro celibe*, che Giorgio Battistelli ha ideato nel 1976. Si abbassano le luci e appare uno dei tre interpreti con davanti a sé un libro gigante, uno scrigno enorme di sapere; le pagine vengono girate, strappate, appallottolate, sfregate. Suoni talvolta fastidiosi, o almeno io li ho percepiti come tali, altre volte piacevoli, come provenienti da un carillon, e sempre accompagnati da gestualità teatrali del percussionista che nel finale si cimenta in un numero da prestigiatore, la luce si spegne e la magia svanisce.

Steve Reich è considerato uno dei padri del minimalismo. La composizione in programma era *Marimba phase*, ed è quella che mi ha colpito di più. *Marimba phase* era stata concepita inizialmente per due pianoforti, e poi trasferita alle sonorità di due marimbe, strumenti a percussione di origini africane molto suggestive, sulle quali i due esecutori danno corso a una tecnica compositiva detta *phasing*. I ritmi sono costanti, quasi ossessivi, ricordano la recitazione di un mantra, ma non identici: si rincorrono a distanze minime.

Corporel di Vinko Globokar è del 1984. L'interprete fa il suo ingresso sul palco a torso nudo e senza scarpe, e sfrutta le parti del suo corpo – mento, fronte, cranio, sterno, ma anche guance, ventre, cosce e petto – pronunciando consonanti dure e producendo effetti sonori con la lingua. Poi battito di denti, mormorii, il russare e le urla. A un certo punto l'interprete recita un breve testo di René Char. Come a completare il repertorio di una performance eminentemente teatrale.

Orazi e Curiazi ancora di Battistelli, del 1996, narra uno dei più antichi miti della storia di Roma, ossia il duello di due città in guerra tra di loro: Roma e Albalonga. La composizione si sviluppa anche qui in un serrato intreccio di teatralità e musica. E anche qui, accanto al timbro e al ritmo delle percussioni, entrano in gioco anche le voci, con urla guerriere, interiezioni, espressioni di compiacimento, di fatica, di dolore. La prima mondiale di *Orazi e Curiazi* ha avuto luogo a Pechino nell'ottobre del 1996, ed è stata eseguita dagli interpreti ascoltati a Milano Musica, Antonio Caggiano e Gianluca Ruggeri.

Seguiva Francesco Filidei con il già celebre *I funerali dell'anarchico Serantini*, del 2008. Filidei vi racconta la storia di Franco Serantini un giovane anarchico di origine sarde morto a Pisa nel 1972. Anche in questa particolarissima *performance* i percussionisti sono impegnati fisicamente con movimenti del collo e della testa, pestando i piedi per terra quasi a imitare un plotone in marcia (Serantini durante una manifestazione del 1972 a Pisa fu pestato e condotto in carcere dove morì in seguito alle percosse subite). L'esecuzione prosegue con schiocchi di lingua e di dita, respiri, mani battute sul tavolo, baci, colpi di tosse e urla.

Ha chiuso il concerto un ultimo lavoro di Battistelli, il terzo, dal titolo enigmatico, *Psychopompos*, il cui significato nella mitologia è quello di accompagnare le anime dei morti nell'oltretomba.

Gli strumenti utilizzati sono una marimba e sei tamburi muniti al centro della membrana di una canna; il suono è prodotto dall'attrito della mano bagnata fatta scivolare lungo la canna, e dalle vibrazioni che dalla canna si trasmettono al risonatore del tamburo. Rappresentazione sicuramente molto particolare ma che ho fatto più fatica a seguire e a comprendere.

Nel complesso l'intero concerto mi ha molto interessato proprio per la caratteristica di far scaturire il suono dalla gestualità dei percussionisti, fondendo musica e teatro.

Rita Alaggia

Le musiche di Battistelli, Reich, Globokar, Filidei sono state eseguite dai componenti dell'Ars Ludi ensemble, tre percussionisti che definirei tre artisti del gesto. Come Lucio Fontana, ad esempio (altro artista che ha fatto del gesto la propria arma), essi hanno tagliato tutta la tela della tradizione compositiva ed esecutiva. L'attesa di una meravigliosa novità si arresta qui e si concretizza in cinque opere al cui centro, esattamente come nelle tele di Fontana, c'è il gesto. Non a caso il titolo di questo concerto è *Il suono e il gesto*, perché questi due elementi viaggiano sullo stesso piano, anzi, mi azzardo a dire che essi convivono in un rapporto in cui il suono diviene riverberazione del gesto, che risulta essere invece il vero protagonista. Ciò ha permesso la creazione, nella mente degli spettatori, di cinque scenari diversi, la cui chiave di lettura, puramente soggettiva, è suggerita solo dal ritmo incalzante, e a tratti estenuante, dei colpi degli interpreti su strumenti e sui propri corpi.

Il libro celibe è stato composto da Battistelli nel 1976. Qui si viene immersi in una scena di vita quotidiana: un uomo sembra ritrovare un libro. Sfogliandolo, ripercorre degli eventi che sembrano fargli ritrovare quella gioia che solo un bambino possiede in una forma così pura. L'uomo gioca, analizza, strappa, sfrega e sfiora ogni pagina talvolta con frenesia impaurita, o con rabbia o rimorso o forse come un semplice bambino curioso, che nella sua curiosità esplora. Volta pagina e poi torna indietro. Rifà questa azione molte volte nervosamente finché lo svolgimento cambia corso e prende forma una musica fatta di corde pizzicate, tavole di legno battute e bisbigli incomprensibili. La lettura si risolve infine in un piccolo gioco di prestigio: l'uomo riprende un brandello di carta e, pentito della sua scelta, sembra voler ricomporre la pagina da cui lo ha strappato per poi farlo scomparire tra le mani ridendo.

Tra gli applausi, le luci si spengono e si riaccendono. Inizia *Marimba phase* di Reich, del 1973. Qui va in scena un duello tra gli strumentisti in cui, nel dialogo, uno segue l'altro in una serrata polifonia a due. L'esecuzione permette di osservare il flusso incessante di suoni come se fossero la più dolce delle poesie.

La terza composizione è *Corporel*, ideata da Globokar nel 1984. Questo è il brano forse più intimo di tutti: il percussionista dialoga con il proprio corpo e nel farlo lo batte, lo pizzica e lo schiaffeggia producendo un suono vivo, accompagnato dall'uso della voce quasi caricaturale di sé stesso. Si imita e ci imita tutti. Quei gesti sembrano essere il suo unico modo per comunicarci che si è ritrovato in un corpo che non sente proprio e da cui prova a fuggire, come se fosse un incubo. Così si ribella e, nel dimenarsi e vociferare senza controllo, fa musica. E sì, perché qui il corpo diventa l'unico strumento possibile. Suoni dunque riconoscibili che perdono senso in una ripetizione caotica e a tratti casuale, quasi improvvisata. La confusione di uno stato dell'essere trova conforto in un sonno momentaneo: il corpo si distende e tutto si fa silenzioso. All'improvviso quel corpo si riattiva e nel vociferare il percussionista pronuncia una sorta di sentenza che sembra lasciare spazio ad una sola possibile conseguenza, ovvero il suicidio del protagonista, che finge di accoltellarsi al petto. Così facendo produce un suono così netto e a tratti sordo da investire l'intera sala, lasciandola nel silenzio.

I funerali dell'anarchico Serantini, di Francesco Filidei, viene scritto nel 2008. Qui il gesto diventa il mezzo comunicativo principale con il quale gli esecutori mettono in scena uno spettacolo degno del più distopico dei romanzi. Il palco pare in ordine. Una luce fissa mette in risalto una scenografia essenziale composta da un semplice tavolo dietro il quale sono posizionate tre sedie vuote. Ciò permette al silenzio iniziale di diventare protagonista, tanto da permettere la creazione di un'atmosfera cupa, tesa e drammatica. Tutto si mette in movimento quando i tre interpreti si presentano sul palco e cominciano a sviluppare la *performance* in sincronia. Mentre, nei brani precedenti ho assistito a un frenetico susseguirsi di gesti folli e suoni discordanti, qui tutto prende una forma ordinata, pulita e composta, in un brano apparentemente fin troppo calmo. In questo sta il tema distopico: si ha la percezione di assistere alla rappresentazione di un mondo in cui tutti gli elementi sono uguali, a partire dal ritmo, ai vestiti dei percussionisti, fino al modo di dialogare tra di loro. Un mondo di automi insomma; un mondo di uomini deprivati della loro individualità. Perciò, in fin dei conti, il brano si sintetizza in un ripetersi costante di gesti, versi e smorfie teatrali che vanno a sommarsi nel racconto di una storia il cui finale sembra già deciso (anticipato anche dal titolo). Ho avuto la sensazione che per un attimo, di fronte al tavolo o forse in mezzo a noi, ci fosse lo spirito di Serantini, ad aspettare che tre voci anonime scelgano il suo destino. A un certo punto, la monotonia viene interrotta dal suono emesso dallo sbattere sostenuto di pugni sul tavolo. Qui si crea una sequenza aspra che fa da colonna sonora forse alla lettura del verdetto finale: la durezza dei colpi e il ritmo incalzante e spoglio restituiscono in una forma tragicamente contratta il destino di Serantini. Essa poi evolve in una sorta di inno introdotto dallo schiocco ripetuto delle dita che, assumendo al contempo posture geometriche, simmetriche, coordinate dei corpi, vanno a creare una connessione tra le due dimensioni, del corpo e del suono. Gli esecutori si alzano e intonano una sorta di coro il cui fine, a mio parere, è quello di dipingere la figura dell'anarchico come un martire vittima di un sistema omologato, che lo vede come un'anomalia e la cui memoria non verrà smarrita, né il sacrificio dimenticato.

Ha chiuso il concerto *Psychopompos*, ancora una volta frutto della mente di Battistelli. Anche qui prevale una dimensione corale, a più voci, per effetto del sommarsi di suoni prodotti da sei tamburi a frizione. I percussionisti, bagnandosi le mani all'inizio del brano, sfregano con particolare frenesia i loro palmi sulle canne e dai tamburi per attrito viene generato un suono singolare, materico e tagliente. L'aggiunta della marimba, suonata da due dei tre percussionisti, conferisce al brano un tono più leggero. In questo alternarsi di due gradazioni emotive legate a sonorità differenti, sta forse la dualità su cui si basano mondo ed esistenza, la vita e la morte, l'amore tra due individui, la luminosa energia della terra e il rantolo del nulla.

Matteo Dario Pascali

Affrontando il lavoro di alcuni dei protagonisti della composizione musicale contemporanea, l'ensemble Ars Ludi ha infatti eseguito brani che pongono l'accento su come l'esecuzione musicale non sia semplice e pura esperienza uditiva, bensì sollecitazione polisensoriale che in quanto tale deve essere analizzata e fruita. Come nel teatro d'avanguardia, da Romeo Castellucci a Gibbons, la parola si dissolve, si risolve o si coniuga con il corpo e il gesto, così anche negli autori ascoltati in questo concerto la musica è anche azione visiva e drammaturgia.

La componente iconica dell'esecuzione si percepisce fin dai primi gesti dell'esecutore di *Il libro celibe* di Battistelli, datato 1976, e da ciò che vediamo e ascoltiamo in scena: un libro, all'apparenza antico, in cui potrebbero conservarsi reconditi misteri, viene offerto alla vista del pubblico quasi come

un'icona nei riti ortodossi; sotto i nostri occhi quel libro si rivela una macchina sonora, deposito di oggetti-suoni che il percussionista-attore risveglia: una lamina di materiale metallico vi viene estratta con larghi movimenti, e fatta risuonare. Seguono strappi di sottile carta colorata, schioccanti e frenetici, in quello che pare un combattimento tra l'esecutore e il libro stesso; lastre lignee sfregate con bacchette (presenti anch'esse nel libro) ricordano il timbro di una raganella; metallofoni dal suono freddo e chiaro, percossi in un ritmo sempre più incalzante; ostinati su corde tese (sempre all'interno del libro), come di un antico salterio; tutto contribuisce a far percepire il libro come marchingegno vivo, organico, dotato di una volontà sua propria e quasi in lotta con il suo esecutore. Dopo aver estratto un'ultima lamina, il percussionista tira fuori un fischietto 'cinguettante', e infine un piccolo fazzoletto rosso sangue, e dopo averlo fatto sventolare platealmente, con un "pouf" da mago di paese, lo fa sparire, lasciandoci con un interrogativo: ciò a cui abbiamo assistito è un atto creativo o un gioco illusionistico? forse entrambe le cose, come accade per quelle 'macchine celibi' di Duchamp, alle quali Battistelli allude nel titolo, create per consumare più energia di quanta ne producano, e dunque allegro sperpero della nostra attenzione.

Con Steve Reich, invece, tutti i quesiti di natura intellettuale cadono per lasciare spazio a un'esplorazione sensoriale, legata alla percezione sonora e timbrica delle marimbe: è *Marimba phase*, datato 1973, rielaborazione per due marimbe del più celebre *Piano phase* del '67.

Qui si viene rapiti già dall'impatto visivo dei due esecutori (e relative marimbe) posti l'uno di fronte all'altro, e dalla perizia esecutiva che il lavoro di Reich richiede: la tecnica del *phasing*, elaborata dal compositore, consiste nella iterazione di sequenze ritmo-melodiche che tendono a un progressivo sfasamento reciproco. Il caldo timbro delle marimbe diffonde un'atmosfera spirituale, mantrica, uno spaesamento magico. Le bacchette dei due percussionisti, nel replicare sempre gli stessi gesti paiono disegnare curve, che ben si coniugano con la percezione di leggere interferenze d'onda che risultano all'orecchio. La profonda simbiosi di corpo e suono è il tema di *Corporel*, di Vinko Globokar, datata 1984 e pensata proprio per l'esecuzione da parte del percussionista del proprio corpo, visto come strumento capace di produrre una gamma assai vasta di azioni sonore. All'interprete è richiesto di indossare solo un paio di pantaloncini, per consentire che le mani producano suoni colpendo parti del corpo nudo. Da qui muove il percussionista che, in un crescendo di agonia e struggimento corporale, pare compiere un percorso che conduce alla follia dove le emozioni si traducono in atteggiamenti sonori che variano dal disturbante e ritmico battere dei denti al sofferto tentativo di emettere parola, la cui riuscita sembra a lungo impossibile, e che rimanda sicuramente, nell'immaginario del pubblico italiano alle ultime esecuzioni di Carmelo Bene, e alla sua ricerca sulla *phoné*. La vasta gamma di suoni continua, tra sibili e battiti di mani, fischi, suoni di baci, schiocchi di lingua, lenti agonizzanti mormorii, che rimandano ancor più all'immaginario transculturale dell'invasamento divino; sicché, verso la fine della performance, l'esecutore cade platealmente prono, abbandonato quasi come il *Cristo Morto* del Mantegna, mostrando i piedi nudi al pubblico in un breve ma straniante effetto comico: russa infatti, rumorosamente. Si rialza poi con gesto vigoroso, e inizia a declamare in francese una poesia di René Char ("La storia dell'umanità è una lunga successione di sinonimi per la stessa parola. È un dovere confutare questo fatto"). Con un forte colpo al ventre ed un ultimo "Ah" aperto l'interprete guarda il pubblico con sguardo alienato. Calano le luci.

Una poetica teatrale determina anche uno dei titoli meglio riusciti del concerto: *Orazi e Curiazi*, sempre di Giorgio Battistelli, eseguito per la prima volta nel 1996 dagli stessi membri di Ars Ludi che, evidentemente ben familiari con la drammaturgia del pezzo, sono apparsi più disinvolti nella parte più

attoriale di questa composizione. *Oriazi e Curiazi* di Battistelli 'mette in scena' ancora una volta la sanguinosa vicenda della lotta fra Roma e Albalonga, archetipo di tante altre guerre fratricide della storia. Rinunciando all'immaginario neoclassico del famoso dipinto di Jaques-Louis David, il compositore sceglie di rappresentare l'intera vicenda con due percussionisti e un vasto armamentario sonoro. Ciascun musicista ha a disposizione bongos, tam tam, un'enorme grancassa cimbali e metallofoni vari, e un tappeto di ghiaia sotto i piedi. Ne scaturisce un combattimento scomposto, arcaico, animalesco dove corpo e voce così come timbro e ritmo delle percussioni vengono messi a servizio dell'evocazione sonora dello scontro, che sembra anche tener conto di una nobile discendenza (il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi): dal passo di marcia su tappeti di pietrisco, al concitato dei bonghi, fino alle corpose e inquietanti risate, i due protagonisti paiono vittime dello stesso inane incantesimo che li porterà alla comune distruzione.

La complicità latente di questi avversari si palesa ancor di più in un momento chiaramente non intenzionale: ad uno degli esecutori, nella foga di indicare l'altro, cade di mano la bacchetta e il compagno gli allunga una delle proprie: è questo un bellissimo caso in cui un imprevisto arricchisce la drammaturgia prevista dall'ideatore e rafforza certe impressioni piuttosto che altre. Ora, infatti, negli ultimi momenti della lotta, i vocalizzi lanciati dagli esecutori e il battere del piatto sembrano segnare la fine di entrambi finché l'esecutore a destra del pubblico, rallentando il battito sul tamburo a preludio della sua morte imminente, cade riverso sullo strumento più grande; e mentre le luci si spengono su di lui, sentiamo il compagno superstite eseguire un brutale concitato, in un solipsismo disperato, primitivo, e oramai inutile: non resta più nessuno con cui combattere.

La cupa atmosfera del finale di *Orazi e Curiazi* si prolunga negli ultimi due titoli: *I funerali dell'anarchico Serantini* di Francesco Filidei, eseguito qui con un organico ridotto di tre soli percussionisti anziché sei, e *Psychopompos*, sempre di Battistelli, rientrano entrambi pienamente nell'ambito semantico della morte.

L'opera di Filidei, ispirata al tragico fatto di cronaca che vide la morte nel 1972 del giovane anarchico Franco Serantini, mette in scena un tribunale di tre percussionisti che con movimenti convulsi e rigidi segnano il procedere dell'azione musicale.

Ai limiti del silenzio questi si annusano a tempo con movimenti uguali, atti a rendere l'impersonalità e la disumanità grottesca dei giudici fino a costituire, in un crescendo, un tableau di pugni e fischi al culminare della rievocazione dello scontro. Segue una sezione più introspettiva, caratterizzata da schioccanti battiti di denti, baci, azioni mimate volte a rendere lo spavento di Serantini sino ad un segno della croce rivolto al pubblico eseguito dal percussionista in posizione centrale, mentre i due esecutori ai lati continuano a svolgere precisi movimenti speculari. L'esecuzione termina con dei ritmici applausi e un battito di piedi finale, ma risulta complessivamente debole forse a causa dell'organico ridotto previsto per questa versione della performance.

Psychopompos, invece, segna con forza la fine del nostro viaggio musicale con un rimando ad un altro viaggio, l'ultimo dell'uomo: quello verso l'aldilà, come suggerisce il titolo del brano, che allude alle figure della mitologia greca e latina che si occupavano del trasporto delle anime nell'Ade.

Le sonorità arcaiche non mancano: il ricorso ai tamburi a sfregamento rimanda chiaramente alle pratiche rituali con i loro suoni tetri e vibranti, soprannaturali nella somiglianza anche materica della membrana alla pelle, mentre voci prima leggere poi più forti sembrano costituire un convegno di anime in attesa del trasporto. Il rumore dell'acqua che attiva i putipu rafforza l'immagine carontica del superamento del fiume infernale, così come l'utilizzo di piccoli cimbali e la reiterazione nelle voci di

frasi in latino e della parola psicopompo danno forza all'immaginario ctonio, leggero e grave ad un tempo. Una polifonia di voci si interrompe per dare spazio alla marimba, che con il suo timbro più dolce fa da contraltare all'asprezza popolare precedente, e in parte ne indebolisce l'efficacia, finché gli esecutori non tornano tutti ai tamburi, e sussurrando con vocine acutissime o facendo peso sulla gravità dei tamburi, in una marcia-brusio pongono fine all'attraversamento.

La marimba si fa di nuovo protagonista nel bis dell'ensemble che conclude la serata con un più leggero ma ugualmente affascinante brano di Philip Glass, *Opening*. Un inaspettato ritorno alla sfera del melodico.

Gaia Barco

Il corpo è il nuovo strumento musicale di cui ognuno di noi è dotato. Questa nuova concezione è ben rappresentata dall'ensemble Ars Ludi che si è esibita lunedì 22 maggio al teatro Elfo Puccini di Milano. Questi percussionisti propongono un'originale e inedita modalità del fare musica: si accostano con il proprio corpo agli strumenti, oppure impiegano esclusivamente la loro fisicità per produrre figure sonore. Il brano proposto in apertura della serata è *Il libro celibe* di Battistelli. Si è trattato di una performance molto suggestiva, in quanto il compositore invita l'esecutore (un percussionista-performer) a fare musica con un libro. Niente strumenti musicali, solo un libro. Un libro sonoro, però. Sfogliando le sue pagine sonanti, composte da svariati materiali quali carta, pelle, metallo e legno, attraverso una sapiente manualità, nasce un magico pulviscolo di timbri. Il tutto si chiude con un gioco di prestigio, un frammento di carta rosso che l'artista fa vedere e poi sparire abilmente.

La serata prosegue, la luce si sposta sul lato del palco dove ha inizio *Marimba Phase* di Steve Reich, un brano minimalista che comporta un utilizzo del corpo meno teatrale. Gli strumentisti sono situati l'uno di fronte all'altro e devono impostare la loro esecuzione calibrando molto bene ogni movimento per far sì che la melodia degli strumenti possa rimbalzare, unirsi e invertirsi, bruscamente realizzando una sonorità chiusa, ciclica.

Corporel di Globokar è la massima espressione del corpo umano inteso come strumento musicale; All'interprete è richiesto di produrre consonanti gutturali a voce alta, mischiate ad altri suoni vocali che sono a loro volta accompagnati dallo sfregamento o dalla percussione del viso, del ventre o degli arti. È chiara l'intenzione di esplorare il corpo come strumento, da cui produrre musica. Un intreccio di strumenti, corporeità e teatralità è invece visibile nel secondo titolo di Battistelli in programma, *Orazi e Curiazi*, dove è rappresentata gestualmente, verbalmente e teatralmente la nota battaglia tra fratelli di due città in guerra. Si compone di tutti gli elementi – prevalentemente sonori – della lotta: la marcia iniziale realizzata dal calpestio di un tappeto di ghiaia, l'incalzare della battaglia con urla intimidatorie e con il finale di grande pathos, in cui la morte dell'ultimo dei Curiazi è richiamata dai colpi cadenzati di una grancassa, che mimano i battiti cardiaci di un cuore che rallenta e si arresta. Senza strumenti e solo con voci, colpi delle mani su un tavolo e azioni corporee, si svolge *Il funerale dell'anarchico Serantini* di Filidei: un lamento funebre e una rappresentazione dello sgomento pubblico per la vicenda del giovane Serantini, assassinato nel 1972 dopo un arresto, e divenuto oggetto di un libro di Corrado Stajano. Espressioni di sgomento, colpi, sospiri, mimano una disperazione ammutolita.

E per finire, ancora Battistelli e il suo *Psicopompos*. Questo brano si apre con una figura ripresa dalla mitologia greca: lo Psicopompo, che ha il compito di traghettare le anime. L'atmosfera è cupa, lo strumento dominante è il putipu, un tamburo a sfregamento tipico del folclore napoletano; ve ne sono diversi sul palco, tutti di dimensioni piuttosto grandi, adatti a produrre suoni gravi. Il putipu è

anche lo strumento che indica la bisessualità e appartiene all'ermafrodita Pulcinella, che è vestito di bianco e di nero, i colori della morte.

Andrea Mercedes Catoni

Il libro celibe è il titolo che apre il concerto. È ispirato alle macchine celibi di Marcel Duchamp, macchine fini a loro stesse, progettate per svolgere un'azione senza un fine, o un'utilità qualsiasi. Proprio come queste macchine il libro assolve a una sola funzione: quella di poter essere sfogliato. Al suo interno non vi sono parole, ma "semplicemente pagine", che si trasformano in *performance* sonora nel momento in cui vengono sfogliate dal "lettore". "Semplicemente pagine" è, tuttavia, un'espressione riduttiva in quanto le pagine del libro, progettato dallo stesso compositore, sono costituite da diversi materiali (carta, cartone, metallo, legno) che producono altrettante sonorità. Si potrebbe dire che non vi è la necessità di un'esecuzione vera e propria, in quanto il semplice voltare pagina basterebbe a produrre suono, ma l'interprete non si limita a 'leggere' il libro, ma lo esplora, sperimentando diversi modi di produrre suono. L'esecutore comincia in silenzio a mostrare la copertina del libro, costituita da una lamina metallica. Poi il silenzio viene interrotto dalla deformazione della lamina che vibra nell'aria. Seguono frenetici suoni di carta stropicciata, un foglio strappato e gettato nell'aria. Il libro, immagine solitamente associata al sapere, appare come fonte di conoscenza, appunto, cui l'interprete sembra avvicinarsi come un bambino che, spinto dalla curiosità, ha una forte bramosia di imparare. E allora gratta il cartone, accarezza la stoffa, batte sul legno, pizzica corde e guida l'ascoltatore in un percorso sensoriale che si dischiude man mano che il lettore-interprete estrae e mette in movimento le pagine del libro. Pagine di materiali riflettenti producono giochi di luce sulle pareti, suoni metallici scintillanti creano un effetto di meraviglia, come quella che si prova davanti a una scoperta nuova. Ci avviciniamo alla fine: fischietti sembrano imitare il cinguettio di uccellini che vogliono uscire da una gabbia, come se la musica imprigionata nel libro volesse liberarsi a sua volta. Infine un frammento di carta, sventolato leggero nell'aria, sparisce in un gioco di magia. Poi, il silenzio.

Marimba Phase di Steve Reich è un lavoro complesso sia per i musicisti che lo eseguono sia per gli ascoltatori. Agli esecutori è richiesto di attuare ripetutamente un processo di graduale sfasamento e poi di graduale riallineamento. L'esecuzione richiede una grande capacità di controllo della pulsazione e del ritmo. Gli ascoltatori sono invitati a mantenere un alto livello di concentrazione, per captare i lievi cambiamenti. Un ascolto disattento può portare a percepire il brano come un disco rotto, che tuttavia non infastidisce, piuttosto produce una musica delicata, statica. Solo se si mantiene un alto livello di concentrazione ci si può lasciar sorprendere dai minimi dettagli.

La calma è interrotta da *Corporel*, di Vinko Globokar, nel quale lo strumento è il corpo umano, strumento per nulla convenzionale, che rimanda all'utilizzo delle tecniche estese e agli insegnamenti di Luciano Berio. Ma non è solo musica, è un brano estremamente teatrale, che abbatte i confini tra musica e teatro. In scena vi è un uomo con un male interiore che sembra attanagliarlo fino a condurlo al delirio. A stento riesce a pronunciare suoni molto secchi e duri: T P K G D. Si dà lievi schiaffi come per calmarsi, si strofina, come per levarsi di dosso un male invisibile. Stanco si addormenta, per poi svegliarsi in un urlo di terrore. E allora l'esecuzione si fa sempre più violenta. L'esecutore si colpisce in maniera più forte. In mezzo alla sofferenza cita una frase del poeta francese René Char: "Recentemente ho letto la seguente osservazione: La storia dell'umanità è una lunga successione di sinonimi della stessa parola. È doveroso confutarla". Sembra calmarsi per un momento, ma è una

calma solo apparente. Si strofina la testa freneticamente, torna a colpirsi e termina la rappresentazione con un ultimo colpo e un grido soffocato.

Torniamo a Battistelli con *Orazi e Curiazi*. Un duello tra percussionisti che va a rappresentare la celebre battaglia tra Roma e Albalonga, e la sfida dei fratelli (tre Orazi e tre Curiazi). Tipici suoni di battaglia: la marcia, ritmi bellici di tamburi, urla per intimorire l'avversario. Si potrebbe collegare a *Corporel* per il livello di teatralità, anche se lì era più puro gesto, e qui più teatro codificato. La battaglia è lunga, con al suo interno diversi punti culminanti, probabilmente a indicare la morte, l'uno dopo l'altro, dei contendenti, fino a giungere alla conclusione che vede un solo fratello degli Orazi vincitore, mentre l'ultimo dei Curiazi muore accompagnato da colpi che sembrano simulare il rallentamento del battito cardiaco, fermato da un colpo di grazia pieno di compassione dato dal rivale.

Da qui in avanti i brani si soffermano sul tema della morte. Segue infatti *I Funerali dell'anarchico Serantini*, di Francesco Filidei. Il titolo si riferisce a un fatto avvenuto nel 1972, che ha visto l'uccisione di un giovane studente anarchico di vent'anni da parte della polizia. Per sei esecutori, in questo caso viene eseguito in una versione che li riduce a tre. Gli interpreti siedono a un tavolo e cominciano in una successione sempre più frenetica a produrre soffi, sospiri, a battere leggermente le mani sul tavolo. Con il procedere dell'esecuzione i battiti diventano più pesanti, un interprete si alza con espressione scioccata, come a rappresentare la reazione dell'opinione pubblica nei confronti dell'omicidio. Nella stessa rappresentazione potremmo vedere un processo senza giudice per il giovane anarchico e un giudizio del pubblico nei confronti di un atto scandaloso. Tutti i suoni sono riconducibili al lutto: i pugni sul tavolo come quelli di una madre sulla bara del figlio, i rantoli di chi fa fatica a respirare dopo un pianto doloroso.

Psychopompos chiude il concerto, siamo tornati un'ultima volta a Battistelli. Il titolo fa riferimento allo Psicopompo, figura della mitologia greca che accompagna le anime dal regno dei vivi a quello dei morti attraverso il Grande Fiume. Gli esecutori sembrano essere musicisti ultraterreni che accolgono le anime nel regno dei morti con ritmi primitivi. Un rito che porta a un dialogo tra anime e spiriti dell'aldilà rappresentati rispettivamente dalla marimba e dal suono più tenue dei tamburi vibranti. I musicisti si uniscono alle anime ultraterrene, entrando a far parte del regno dei morti e il rito si conclude con gli ultimi suoni prodotti dai tamburi, simbolo essi stessi della morte.

Giulia De Magistris

Musica, corporeità e teatralità, sono stati questi gli elementi chiave del concerto *Il suono e il gesto* con l'ensemble Ars Ludi. *Il libro celibe* di Giorgio Battistelli vede un solo percussionista rapportarsi con un libro le cui pagine sono costruite con materiali diversi tra loro: carta, legno, pelle, metallo. Battistelli si ispirò alle macchine celibi di Marcel Duchamp, opere capaci di vivere in piena autonomia e senza scopo se non quello di esistere, e creò questo libro che si trasforma in performance sonora grazie al solo atto di sfogliarlo. Pagina dopo pagina, infatti, il libro prende vita grazie alle azioni dell'interprete che strappando, appallottolando, strofinando e grattando le diverse pagine produce una sequenza di suoni e di timbri, che sorprende l'ascoltatore e lo induce a restare in attesa di ciò che si manifesterà alla pagina successiva, fino al gioco di prestigio finale, in cui non solo il suono svanisce ma anche la carta tra le mani dell'interprete.

Il tema della gestualità si perde un po' nel secondo brano *Marimba Phase* di Steve Reich. Un brano per due marimbe poste una di fronte all'altra, in cui ai due interpreti è richiesta una precisione e una velocità davvero formidabili. Il brano non ha grandi variazioni, ma si compone di due melodie simili

che sembrano rincorrersi e sovrapporsi e che grazie all'intesa dei due esecutori sembra creare un loop continuo, tipico della musica minimalista, che rapisce e ipnotizza chi ascolta, sicché la fine della composizione assume i tratti di un brusco risveglio.

Il terzo brano *Corporel* di Vinko Globokar è sicuramente il più singolare: non prevede l'utilizzo di nessuno strumento se non il corpo del musicista stesso. Seduto al centro del palco, con indosso solo un paio di pantaloni, l'interprete inizia con le mani a strofinare e grattare il proprio volto, mentre batte i denti o pronuncia suoni duri come "C, D, T". Prosegue poi battendo con le mani sul petto e sugli arti, sdraiandosi per terra fingendo di dormire, alzandosi poi di colpo, urlando e pronunciando un testo in francese. Un'esplorazione del corpo che termina con il gesto di pugnalarsi come per porre fine a quel viaggio che lo ha portato alla pazzia.

Orazi e Curiazi è il secondo titolo di Giorgio Battistelli in programma, per due percussionisti con lo stesso organico strumentale che inscena uno dei duelli più affascinanti dell'Antica Roma, quello fra gli Orazi (famiglia romana) e i Curiazi (rivali della città di Albalonga). Un botta e risposta dove il corpo e la voce dei due interpreti e il ritmo delle percussioni diventano gli elementi di una vera e propria drammaturgia. Lo spettatore riesce a percepire la battaglia in ogni sua fase: la marcia dei guerrieri sulla ghiaia, poi le urla di sfida, il duello tra le due famiglie avversarie, fino al colpo fatale inferto al nemico che si accascia esanime sugli strumenti e che segna la vittoria e la supremazia degli Orazi. Una messa in scena ricca di pathos e che racchiude in sé il tema del suono unito alla teatralità.

I funerali dell'anarchico Serantini di Francesco Filidei è stato eseguito in una versione diversa dall'originale che prevede sei musicisti anziché tre. Il brano vuole rendere omaggio a Franco Serantini, anarchico, un ragazzo vittima della repressione poliziesca morto nel maggio 1972. I musicisti sono seduti a un tavolo e anche in questo caso non hanno strumenti al di là del proprio corpo. Urla, fischi, smorfie di dolore e pugni sul tavolo, grazie ai loro movimenti e i suoni che emettono riescono ad inscenare il funerale al quale ci fu una grande partecipazione popolare e a renderne partecipe anche il pubblico.

Psychopompos è ancora di Battistelli. Gli strumenti utilizzati sono una marimba e sei tamburi a frizione, chiamati, nella tradizione napoletana, 'putipu', e altrove 'cupa cupa'. Costruito con un cilindro metallico, che fa da cassa di risonanza, coperto da un lato con una membrana, il putitu ha al centro della struttura di tamburo una canna. Il suono è prodotto dallo sfregamento della mano bagnata sulla canna, e dalla trasmissione delle vibrazioni così prodotte alla pelle del tamburo. Questo strumento simboleggia tipicamente il doppio, e la dualità è uno degli elementi che caratterizzano lo Psicopompo, figura mitologica che accompagna le anime dal regno dei vivi a quello ultraterreno. L'insieme dei putipu sembrano rappresentare un coro invisibile di voci e il compito dei musicisti è quello di condurre gli ascoltatori in questo viaggio mitico.

Giulia Machina

MERCOLEDÌ 24 MAGGIO

Meet Digital Culture Center

Maurilio Cacciatore

Dirò subito che la *Trilogia dei folletti* di Franco Cacciatore mi ha conquistato proiettandomi in un immaginario magico, al contempo riflessivo, fiabesco e inquieto. Devo anche sottolineare che gran parte dell'incanto che produceva la *performance* era dovuto all'uso degli strumenti, insolito nella scelta – nel primo episodio, *Ecco perché ho paura dei folletti*, campeggiava al centro di una scena in penombra un flauto contrabbasso, con la sua abnorme dimensione e le sua strana piegatura a triangolo – e nell'ampio uso di tecniche estese, ovvero da utilizzi non canonici degli strumenti. Nel secondo episodio, *Ho fatto amicizia coi folletti*, Mario Marzi suonava un sassofono senza bocchino, suscitando in me un'inesperta curiosità, compagna fidata di tutta la serata. Attraverso un utilizzo inconsueto dello strumento, l'esecutore, accompagnato da un magnifico lavoro di luci e video, mi ha trasmesso austerità e serietà: lo scatto reiterato delle chiavi del sassofono, infatti, ricordavano delle gocce d'acqua che solitarie cadono su un terreno arido e abbandonato, ma il cui orizzonte sembra non aver fine, se solo in lontananza non si scrutassero delle spigolose alture. Questo immaginario si è protratto per tutte e quattro le sezioni che componevano questo secondo episodio. Gli audiovisivi, inoltre, hanno avuto un ruolo fondamentale: in certi momenti mi hanno portato a dimenticare di essere in una sala da concerto; accompagnando il sassofonista, han fatto sì che mi ritrovassi disperso in una grotta tetra, buia e umida, circondato da stalattiti gocciolanti in piccole pozze d'acqua solitarie che facevano riverberare il suono tenue ma ossessivo delle gocce in tutto l'ambiente. Con una crescente intensità del suono il clima si è fatto più inquieto e il mistero che si spandeva nella sala, le luci, e le riverberazioni generate dall'elettronica creavano una dimensione a tratti psichedelica. Marzi è stato poi raggiunto sul palco da Ayako Okubo (flauto), Francesco D'Orazio (violino), Clara Belladone (viola) e Fernando Caida Greco (violoncello) per concludere la trilogia con l'ultimo episodio, *Folletti traditori*. L'immaginario innescato da questo *ensemble* più composito è stato decisamente diverso: come se i toni analitici e robotici riprodotti avessero il compito di preludio a un cortocircuito, tanto da costruire nella mia mente l'immagine di un macchinario rigoroso e a tratti opprimente. Pian piano suoni come dei piccoli passi, inizialmente lontani, sembravano avvicinarsi. Movenze leggiadre ma minacciose sembravano incrinare il rigore iniziale della composizione. Passi soffocati e timidi, che mi conducevano in un labirinto buio, come se mi trovassi in un film horror, suscitando la sensazione di un presagio imminente, per poi sommergermi con suoni striduli, giocosi e folli. Un marasma di suoni ed emozioni, con il quale lentamente ho preso confidenza, mentre il suo carattere complessivo da minaccioso andava facendosi ironico e quasi beffardo, poi giocoso, e di nuovo inquieto. Un andamento, insomma, costantemente mutevole, reso dalla trasformazione elettronica dei suoni. Gli elementi visuali che si muovevano lungo le pareti della sala, coordinati alla musica, determinavano un magico mistero, che affascina e spaventa allo stesso momento. È forse il segno della presenza dei folletti?

Stefano Randello

SABATO 27 MAGGIO

ORE 19

Fabbrica del vapore

Syntax Ensemble

Kourliandski

Nelle composizioni ascoltate sabato 27 maggio con l'Ensemble Syntax, Dmitri Kourliandski sviluppa un'idea di 'musica oggettiva', intesa cioè come oggetto sonoro, come fenomeno visivo, come installazione spaziale, fatta di forme elementari e brevi, che nascono dal rifiuto della costante centralità del parametro altezza, da una rinnovata attenzione dell'immaginazione creativa al timbro e alla materialità fisica del suono, determinato in larga misura da un uso anticonvenzionale degli strumenti, da modalità di attacco dei suoni assai diversificate.

Falsa lectio (2008) è scritta per flauto traverso basso. Una 'falsa lettura'. Una partitura da leggere in un modo diverso dal vero. Qualcosa che sembra ma non è. Qualcosa che suona, ma forse no. Eppure, sento. C'è aria. C'è pressione. C'è peso. C'è suono. Suono sordo e assordante. Ruggente. Distorto. Gracchiante. Straziante. Un disperato esprimersi. Un suono che interroga l'ascoltatore. Cosa sto ascoltando? Cosa sta facendo la flautista? Non lo so, ma ciò che fa è faticoso, è corposo, è un soffio forzato, ha cercato di imitare il rumore di una superficie ghiacciata.

È un grido, il grido del sogno da cui non esce la voce che mi aspetto, è l'impossibilità di gridare, l'impossibilità di suonare. Ma questo è suonare? Sì, è un suonare-gridare e un suonare-ammutolire. Il flauto si fa respiro esso stesso. Il flauto non è più un flauto, è un gesto vocale. La sua voce nota e melodica fa silenzio. Il silenzio diventa rumore. Il silenzio si fa impossibile. Anche quando non c'è suono, il silenzio è rumoroso. Il suono viene esplorato fin nella sua negazione, fino allo stremo di ogni sua possibilità. Una ricerca che supera la forma, una ricerca che deforma.

Le *Bagatelle*, sono state scritte tra il 2016 e il 2023. L'organico è composto da flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino, viola, violoncello e contrabbasso, con l'aggiunta di vari oggetti. Anche in queste composizioni la ricerca è volta al superamento di un limite, nell'intento di andare oltre. Emergono frammenti di melodia, che cercano spazio, che si fanno intravedere, sfilacciati, richiamati e subito confusi con il tutto.

La musica diventa arte visiva. Per le prime quattro bagatelle, si tratta infatti di illustrazioni musicali riferite ad alcuni quadri della collezione del Museo dell'Impressionismo di Mosca. Il compositore ha individuato un oggetto sonoro corrispondente ciascuna bagatella: per la prima, ispirata al dipinto *La porta del Cremlino di Rostov* di Konstantin Yuon, righello di legno suonato con l'archetto di un violino. Per la seconda, ispirata al quadro *La pista di pattinaggio* di Pyotr Konchalovsky, ferro da maglia su una piastra metallica insieme ai suoni striduli e ariosi dei fiati e degli archi, che imitano il rumore di una superficie ghiacciata. Per la terza bagatella, ispirata al dipinto *La finestra* di Valentin Serov, quattro carillon, i cui suoni puntiformi vengono prolungati dagli strumenti. Per la quarta, ispirata a *Poster bagnati* di Yuri Pimenov, il suono della carta stropicciata, insieme a rapide figure del pianoforte e suoni ribattuti dei fiati e degli archi (con il legno battuto) che imitano il suono della pioggia. La quinta bagatella è scaturita da una commissione del festival Milano Musica, ed è ispirata a un lavoro figurativo realizzato nel 2022 dal figlio del compositore Luka, di 12 anni, e composta di quattro parti che possono essere combinate in modo diverso, come una specie di puzzle. Nel

concerto di sabato pomeriggio, le decisioni in merito all'ordine di esecuzione delle parti è stata affidata al direttore dell'ensemble Syntax, Pasquale Corrado.

Le *Canzoni su versi di Nastya Rodionova* si sono ascoltate in prima esecuzione assoluta. Per voce femminile ed ensemble di cinque strumenti (flauto, clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello), sono state scritte tra il 2020 e il 2022, e traggono ispirazione da cinque poesie sul tema della perdita e della solitudine (*I'd rather sink, The heavens are a snowy cemetery, Golem, Time to run out, In the morning sky*). Come scrivere un'opera simile? Con una notazione adiafematica, con indicazioni su intenzione ed effetto desiderato. Come realizzare la notazione è compito della voce, rinforzata dall'ombra degli strumenti pizzicati, assordati, esasperati. La presenza della parola evocativa è pregnante, rinforzata dall'ensemble. *If you look beyond the clouds, ... letters, words, names, a name dream son night daughter Are in no way bound ... Enclosed in the frames of words*. La musica esprime la parola poetica con le stesse emozioni di caduta nel buio della perdita e della solitudine, con la malinconia di una lontana promessa di abbracci e di risate ...*We will embrace, we will laugh*.

Come si fa a vedere la musica? Può la musica essere oggettiva? La musica oggettiva di Kourliandski è scoperta dell'oggetto nelle sue possibilità sonore inesplorate. La musica di Kourliandski è materia che va oltre la materia. È suono che va oltre il suono. Anche la voce diventa oggetto fisico da scoprire, esplorare, gestualizzare, immaginare, oltrepassare.

Righelli, carillon, ferri da maglia, piastre metalliche, frantumi di vetro, carta da stropicciare, voce da sperimentare e strumenti da soffiare, stirare, pizzicare, grattare, percuotere.

L'oggetto diventa gesto e il gesto si unisce all'oggetto. È il gesto che rende sonoro l'oggetto. È il gesto che si fa suono ed il suono è esso stesso gesto. L'oggetto diventa musica e la musica diventa oggetto, attraverso il gesto. E così la musica si fa visiva.

Eliana Rosciano

DOMENICA 28 MAGGIO

ORE 20

Mauricio Kagel

Eine Brise

Domenica 28 maggio a Milano c'era una brezza. Una brezza arrivata dalla Germania, dove viveva il compositore argentino che ha dato vita ad *Eine Brise* nel 1996, Mauricio Kagel. *Eine Brise* è un'azione musicale pensata per esecutori improvvisati in bicicletta, che sono essi stessi strumenti musicali. Per prendere parte alla performance musicale e ciclistica *Eine Brise, Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer* (Una brezza, azione fuggitiva per 111 ciclisti), abbiamo prima partecipato alle prove, come veri musicisti. C'è stata anche una prova generale, prima di iniziare, una volta riuniti tutti i partecipanti alla Fabbrica del vapore. E dopo esserci posizionati con le nostre biciclette secondo l'ordine prescritto dal compositore, abbiamo raggiunto il cuore di Milano, il Parco Sempione, per mettere l'opera in azione.

La performance è scritta per 111 ciclisti (noi eravamo un po' meno) che attraverso un percorso prestabilito guidano il pubblico in un viaggio sonoro e visivo. Come previsto dalle istruzioni di Kagel, ci siamo mossi in maniera fluida, alternando momenti di calma e di azione, creando così una dinamica emozionante e coinvolgente. Il compositore ha trasformato il semplice atto del pedalare in un'arte in movimento. Una peculiarità sta nell'utilizzo dei ciclisti come veri e propri strumenti musicali, grazie alla presenza di piccoli strumenti posizionati sui veicoli come il campanello o una trombetta, che producono una varietà di suoni e diventano elementi chiave della creazione musicale estemporanea, così come anche l'utilizzo del fischio, del canto vocalico ("a-e-o") o il suono "r" e "sh" che abbiamo prodotto con le nostre voci; le varie tipologie di azione sonora dovevano essere attivate in punti convenuti del percorso, e lo sciame sonoro che ne derivava assomigliava appunto a una brezza, o a un'azione fuggitiva'.

La bellezza di *Eine Brise* risiede anche nella sua capacità di connettersi con il pubblico in modo immediato ed empatico. Una bicicletta come mezzo di espressione musicale è accessibile a tutti, indipendentemente dalla conoscenza musicale o dalle preferenze personali. Ciò che conta è l'esperienza condivisa e la sensazione di essere coinvolti in qualcosa di unico e straordinario.

Eine Brise unisce movimento e suono in modo assai singolare. La creatività e l'innovazione di Mauricio Kagel sono evidenti in ogni aspetto di questa azione musicale, che cattura l'immaginazione e conquista il cuore. Mauricio Kagel scriveva che «bisogna fare *Eine Brise* con una grande libertà, e bisogna essere felici di vedere che cosa è capace di scatenare». Secondo me la 'brezza' è pienamente riuscita. Bello è anche che il festival Milano Musica sia uscito con *Eine Brise* dalle sale di concerto, si è aperto alla città ed è andato a conquistarsi un pubblico che magari non sapeva di dover ascoltare un concerto, ma in generale ha accettato di buon grado la sorpresa. Mancava forse qualche indicazione più precisa delle fasi della performance, e una cornice più evidente, che desse un carattere più preciso di intenzionalità a questa 'azione fuggitiva'. L'effetto però è stato evidente, sia a noi 'esecutori' sia alle persone che, senza poterlo prevedere, si son trovate ad essere il nostro pubblico.

Per me è stato sicuramente l'evento più spiazzante e divertente del festival Milano Musica. Mi piacerebbe se nella nostra Milano ci fossero più spesso *performance* così coinvolgenti e partecipate.

Sono dei momenti di felicità, unione, condivisione e gioia di vivere oltre che della diffusione dell'arte e delle nuove conoscenze. Di sicuro è stata un'esperienza indimenticabile. La rifarei volentieri e la consiglio a chiunque!

Ekaterina Atamann

MERCOLEDÌ 31 MAGGIO

ORE 20

Teatro alla Scala

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

Ligeti, Illés, Smolka

Raramente si percepisce così intensamente la spazializzazione del suono come è invece accaduto al concerto del 31 maggio di Milano Musica, tenutosi al Teatro alla Scala. L'SWR Vokalensemble di Stoccarda, diretto da Yuval Weinberg, ha eseguito brani di rara qualità. Il concerto era dedicato al centenario della nascita di György Ligeti, uno dei compositori che più hanno segnato il Novecento musicale. La parte iniziale del concerto proponeva all'ascolto alcuni titoli meno noti del periodo giovanile del compositore ungherese, quando Ligeti era ancora studente all'Accademia Liszt di Budapest. Un Ligeti molto giovane, ancora sensibilmente influenzato dalla lezione di Bartók, attento al recupero di materiali popolari – dal punto di vista culturale ma anche compositivo – come base per soluzioni musicali più sperimentali. I testi sono tratti da componimenti di Sándor Weöres, poeta ungherese.

Temetés a tengeren (sepolti in mare) apre il ciclo e da subito ci introduce in una dimensione eterea, quasi sacrale, che caratterizza gran parte di questi estratti del primo Ligeti. *Hortobagy* (un parco nazionale in Ungheria), comincia lentamente, per poi virare verso l'inseguimento reciproco di ciascuna voce, in una sorta di minuetto accennato, che va a scemare per lasciare spazio a un climax e una lucente cadenza. Inaspettatamente, un breve *divertissement* si dispiega, ad opera di quattro voci, tutte maschili, che si discostano dall'assetto del coro, collocandosi sull'orlo del palco. *Pletykázó asszonyok (chiacchiericcio di donne)*, tratto da canti popolari e segnato *vivacissimo* in partitura, è un canone veloce e travolgente, che trascina l'ascoltatore in un vortice intenso, dove le parti femminili si inseguono, simulando per l'appunto un chiacchiericcio febbrile, a tratti stridule, dissonanti e teatrali. *Pápainé (vedova Pápai)* inizia in tono sommesso, per poi squarciare la sala con le note acute dei soprani, che discendono cromaticamente, quasi glissando, aumentando la temperatura emotiva del brano. *Éjszaka e Reggel (Notte e mattina)* è un breve dittico: il primo inizia con due sole parole che vengono pronunciate progressivamente da tutto il coro in un ipnotico crescendo, mentre il secondo è molto più vivace e veloce, con il coro che esegue note cicliche velocissime e brevi, mentre le voci soliste di tenore e soprano cantano imitando il canto di un gallo usando il falsetto.

Il concerto è proseguito con *Chorrajzok* di Márton Illés, componimento del 2022. *Chorrajzok* è un ipnotico susseguirsi di giochi vocali, schiocchi, sibili, mugolii. A tratti *cluster* vocali ed esclamazioni collettive che ricadono in una risata o in un forte brusio. In altre parti si percepiscono citazioni del Kyrie del *Requiem* ligetiano. Una commistione apparentemente casuale ma ordinata delle molteplici possibilità sonore del coro. Un lavoro di cesello sulle parole, sulla fonetica che diventa quasi teatro vocale. La scrittura per 24 voci permette un movimento spaziale dinamico, in cui esse si muovono intonate una dietro l'altra in un vortice dal tono arcaico.

È il momento di *Lux Aeterna*: sicuramente l'apice del concerto. L'occasione di sentire questa pietra miliare dal vivo rende l'atmosfera più solenne. Il brano è strutturato secondo una rigida e complessa geometria interna: le frasi musicali associate a ciascuna voce costituiscono delle emanazioni delle possibilità musicali insite nel testo, ovvero la messa da requiem cattolica. A sua volta gli agglomerati

sonori associati alle parole si espandono passando di voce in voce. Nella composizione non prevale quindi né l'aspetto melodico né quello armonico, tantomeno quello ritmico. A dominare incontrastato è l'elemento timbrico, costruito tramite un processo definito dal compositore stesso "micropolifonia": ovvero un fitto intreccio di voci che costantemente scorrono l'una sull'altra facendo percepire più la risultante sonora d'insieme che non le singole parti. La grande maestria e il virtuosismo del SWR Vokalensemble permettono a *Lux aeterna* di risplendere in tutta la sua grandiosità.

Di Ligeti è anche *Drei Phantasien nach Friedrich Holderlin*. Siamo nel 1983, quando il compositore ha ormai superato la fase della micropolifonia, o meglio, la utilizza in combinazione con la scrittura ritmica. Vi sono riferimenti alla musica romantica: Ligeti si concede il piacere dell'armonia, quasi a ritrovare una conciliazione con la tradizione musicale da cui nel Novecento ci si era allontanati.

Chiude il concerto *Sicut nix. Tre canti per coro* di Martin Smolka, compositore ceco di Praga, unico intruso in questo programma *magiaro*. Autore dalla scrittura molto ricca, con toni che passano da momenti intimi ad altri di spiccata cantabilità. Qui la dimensione spaziale si presenta in tutta la sua complessità: improvvisamente la sala del teatro si trasforma nella navata di una chiesa. La potenza evocativa del brano fa viaggiare la mente, attraverso eteree sequenze ripetute di note discendenti, che si sovrappongono mano a mano, come in un caleidoscopico manifestarsi della natura: *Sicut nix*, come neve per l'appunto. Possiamo quasi vedere i fiocchi che scendono attraverso queste alonature, questo respiro musicale. Sicuramente un linguaggio più tradizionale quello di Smolka, che chiude il concerto quasi ricollegandosi al giovane Ligeti.

Antonio Buscaglia