

MILANO MUSICA  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA



percorsi  
di **musica**  
d'oggi  
2001

# IL PENSIERO E L'ESPRESSIONE

Aspetti del  
secondo Novecento  
musicale in Italia

# MUSICA IN VIDEO

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



con il contributo di

---

*Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

Dipartimento dello Spettacolo



Comune di Milano

Cultura e Musei



**Provincia  
di Milano**

Settore cultura



**Regione Lombardia**

Settore Cultura



*Fondazione*

*Cassa di Risparmio delle Province Lombarde*

**CASA MUSICALE SONZOGNO**  
di Piero Ostali

**CASA RICORDI**

*EDIZIONI SUVINI ZERBONI*



**CORRIERE DELLA SERA**  
**VIVIMILANO**

---

Per informazioni: Conservatorio "G. Verdi"

Tel. 02/762110210 (9.30/14.30)

Sito Internet: [www.milanomusica.org](http://www.milanomusica.org)

In copertina *Superficie rossa* di Enrico Castellani,  
collezione Giorgio Marconi, per gentile autorizzazione.

MILANO MUSICA  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA



## IL PENSIERO E L'ESPRESSIONE

Aspetti del  
secondo Novecento  
musicale in Italia

Dieci incontri  
con proiezioni video

Ogni domenica, ore 11,  
dal 14 ottobre  
al 16 dicembre 2001

Spazio Oberdan,  
viale Vittorio Veneto, 2

Sala Puccini del Conservatorio

*con la collaborazione del*  
Teatro Comunale di Monfalcone

# MUSICA IN VIDEO

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

Il pensiero  
e l'esperienza  
di  
Antonio  
Giamberini  
con  
interventi  
di  
Giovanni  
Santoni  
di

## IL PENSIERO E L'ESPERIENZA

di  
Antonio  
Giamberini  
con  
interventi  
di  
Giovanni  
Santoni

Di  
Giamberini  
con  
interventi  
di  
Santoni

# MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

## Soci Fondatori

**Rosellina Archinto**  
**Duilio Courir**  
**Antonio Magnocavallo**  
**Paolo Martelli**  
**Patrice Martinet**  
**Sergio Marzorati**  
**Francesco Micheli**  
**Luciana Pestalozza**  
**Giuseppe Russo**

## Soci Onorari

**Gabriele Albertini**  
*Sindaco di Milano*

**Carlo Fontana**  
*Sovrintendente  
del Teatro alla Scala*

**Ennio Chiodi**  
*Direttore RAI  
Sede Regionale per la Lombardia*

**Guido Salvetti**  
*Direttore del  
Conservatorio "G. Verdi"*

**Massimiliano Carraro**  
*Direttore della Fondazione  
Civica Scuola di Musica*

**Claudio Abbado**  
**Salvatore Accardo**  
**Luciano Berio**  
**Pierre Boulez**  
**Franco Donatoni**  
**György Kurtág**  
**Giacomo Manzoni**  
**Maurizio Pollini**

Direttore Artistico  
**Luciana Pestalozza**

Comitato Artistico  
**Francesco Degrada**  
**Patrice Martinet**  
**Mario Messinis**  
**Luciana Pestalozza**

Organizzazione  
**Laura Ajmar**

Ufficio Stampa  
**Ezio Grillo**

Segreteria  
**Maria Teresa Confalonieri**  
**Paola Della Vedova**

Amministrazione  
**Sergio Canapini**

Consiglio direttivo  
**Ennio Chiodi**  
**Duilio Courir**  
**Carlo Fontana**  
**Mimma Guastoni**  
**Paolo Martelli**  
**Patrice Martinet**  
**Francesco Micheli**  
**Luciana Pestalozza**

## Soci

Amici della Scala  
Paolo Arata  
Giulio Artom  
Guido Artom  
Gae Aulenti  
Maria Baccalini  
Massimo e Carla Bacci  
Liliana Barbieri  
Renata Barcella  
Maria Teresa Bazzi  
Francesco Paolo Beato  
Lucia Beato  
Chiara Benati  
Luigi Bisio  
Laura Bosio  
Ennio Brion

Lucio Capaccioni  
Mauro Cardi  
Damiano Corvasce  
Anna Crespi  
Franco De Benedetti  
Gian Alberto Dell'Acqua  
Paolo Della Grazia  
Gillo Dorfler  
Fabrizio Fanticini  
Aldo Fiacco  
Fondazione Orchestra  
Svizzera Italiana  
*Direttore artistico Pietro Antonini*  
Laura Foscanelli  
Giovanni Iudica  
Lorenza Sibia Iudica

Giacomo Jelmini  
Francesca Pelizzoni  
Jommi  
Bruno Lorenzelli  
Maria Majno  
Fabrizio Malcovati  
Laura Martelli  
Franco Merlo  
Gianmarco Moratti  
Alessandra Mottola  
Molfino  
Silvana Ottieri  
Furio Pace  
Linda Pace  
Marco Pace  
Nicola Pace

Giancarla Pandini  
Elisa Pegreff Borciani  
Giulio Pestalozza  
Rossella Petrini  
Mario Raimondo  
Adele Riva Toffoletti  
Mariuccia Rognoni  
Olga Scefkenova  
Piero Schlesinger  
Matteo Segafredo  
Sergio Siglienti  
Giovanni Svetlich  
Giovanni Tenconi  
Tilde Tenconi  
Massimo Vitta Zelman  
Biancamaria Zedda

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	<b>Gabriele Albertini</b> <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	<b>Bruno Ermolli</b>
Consiglieri	<b>Gianni Cervetti</b> <b>Carlo Fontana</b> <b>Paolo Martelli</b> <b>Vittorio Mincato</b> <b>Paolo Sciumè</b> <b>Daria Tinelli di Gorla</b>

---

**Carlo Fontana**  
Sovrintendente

**Riccardo Muti**  
Direttore musicale

**Paolo Arcà**  
Direttore artistico

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	<b>Angelo Provasoli</b>
Membri effettivi	<b>Mario Cattaneo</b> <b>Giovanni Cossiga</b>
Membro supplente	<b>Giorgio Silva</b>

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia



Comune di Milano



Provincia di Milano



*Fondazione  
Cassa di Risparmio delle Province Lombarde*



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
DI MILANO

**PIRELLI** S.p.A.



GIORGIO ARMANI S.p.A.

ASSOLOMBARDA



BANCA COMMERCIALE ITALIANA



Banca Popolare di Milano

*Classeditori*



Gruppo Editoriale  
**L'Espresso** SpA

**INFOSTRADA**

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

*Pineider*

PRADA



AEROPORTI  
SEMI DI MILANO

# ALABAMA

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

*I Percorsi di Musica d'oggi 2001 sono dedicati alla musica in Italia nella seconda metà del Novecento, ma in un modo inconsueto e innovativo: una rassegna di video-proiezioni attorno a questo importante periodo storico della nostra musica.*

*Il titolo della rassegna, Il pensiero e l'espressione, vuole sottolineare quanto significativa sia stata l'evoluzione della creatività negli ultimi cinquant'anni.*

*Il Novecento musicale è stato un secolo straordinario: dopo circa trecento anni di musica tonale, in cui assistiamo a uno sviluppo continuo, a un allargamento di ogni possibilità espressiva e formale, si arriva a una crisi, a un punto di rottura. Il percorso che conduce alla dissoluzione della tonalità è lungo e coinvolge molte scuole e orientamenti diversi: passa attraverso il pensiero musicale di Debussy e Ravel da una parte, di Wagner e Strauss dall'altra, dagli autori delle Scuole Nazionali dall'altra ancora.*

*Nel Novecento accadono le maggiori trasformazioni del linguaggio musicale. È un terremoto che sconvolge non solo il linguaggio, ma la capacità di ascolto del pubblico.*

*I nuovi linguaggi sono accompagnati da nuove tecniche strumentali; nasce l'elettronica, che ulteriormente allarga le possibilità espressive e strutturali.*

*Per offrire al pubblico una chiave di lettura di quanto è avvenuto in Italia, abbiamo preferito il mezzo visivo che ci ha permesso di presentare direttamente gli autori, che con la loro parola illustrano la musica. Attraverso interviste, prove di pezzi, riprese di concerti e spettacoli verranno acquisiti nuovi elementi di comprensione.*

*La serie di proiezioni, che si articolerà in dieci incontri, è inoltre un'occasione per allargare la conoscenza di questo mezzo di comunicazione, che spazia dalle riprese fisse (documenti preziosi per la memoria) fino alle più elaborate regie di concerti e spettacoli.*

*Va da sé che, data l'estrema varietà delle espressioni artistiche manifestatesi in quest'ultimo cinquantennio, la rassegna non può avere carattere di esaustività, tanto più considerando le difficoltà nel reperire materiali significativi, specie nel caso di alcuni compositori, seppur di talento.*

**Enrico Girardi**

*Appunti sulla musica italiana  
dell'ultimo mezzo secolo*

A dire il vero, una storia della musica italiana della seconda metà del ventesimo secolo è ancora presto per scriverla compiutamente. Si possono fissare punti fermi e dedurre linee generali, certamente, ma si devono altresì attendere quei riscontri che solo l'esperienza, ovvero la vita musicale quotidiana, ovvero la traccia visibile di quel repertorio lasciano impressi nella coscienza critica e nel cuore di chi ami osservare il fenomeno. Si vive peraltro in un'epoca effimera quanto altre mai: gli avvenimenti si susseguono a un ritmo vertiginoso, si bruciano e si annullano l'un l'altro; e sempre meno è il tempo per fermarsi e domandarsi cosa è rimasto e cosa rimarrà di essi. Le tecnologie elettroniche ed informatiche, così importanti nelle pratiche compositive ed esecutive d'oggi, progrediscono a una velocità spaventosa, in modo tale per cui l'artificio che ha reso "nuova" la ricerca del giorno prima è già "vecchio" il giorno dopo e, nella necessità di un continuo aggiornamento, l'artista sembra costretto a non potere sfruttare fino in fondo gli arnesi del proprio mestiere. La fretta sembra nemica dell'arte. Anche nel mondo delle comunicazioni, la nascita di sempre nuovi strumenti sembra impedire ogni seria riflessione sui contenuti che vi possono essere veicolati.

Si aggiunga inoltre che la vita musicale (non quella degli "eventi" planetari, ma quella di tutti i giorni) ha reso sempre più schizofrenica, negli ultimi decenni, la catena produttiva un tempo collaudata - l'artista compone un prodotto, l'esecutore lo propone ad un pubblico che decreta il suo maggiore o minore gradimento e attraverso le sue istituzioni decide se commissionarne uno nuovo all'artista - fatica a rigenerarsi, perché il pubblico, disorientato da una formazione nella maggior parte dei casi lacunosa e da sperimentazioni non sempre accettabili, tende a rivolgersi al repertorio più rassicurante, mentre molte istituzioni, assillate dal profitto o mortificate dall'insensibilità di certi enti pubblici che dovrebbero sostenerle, manifestano una sempre minore predisposizione al rischio. Le lamentazioni, tra l'altro, potrebbero continuare a lungo: mezzi di comunicazione insensibili, esecuzioni inadeguate,

composizioni modeste, ricerche musicologiche poco incentivate e quant'altro, col rischio sempre vivo del confinamento della musica d'arte in desolanti "riserve indiane". A quel punto si confida necessariamente nei ben noti "miracoli all'italiana" che, tra l'altro, non mancano. Ecco allora la rassegna accattivante laddove meno te lo aspetti, l'iniziativa che riesce a catturare un pubblico impensato, il teatro di provincia che risorge per la lungimiranza di un manipolo di operatori illuminati. Ecco il caso di un'iniziativa come *Milano Musica* che, sia pure tra mille difficoltà economiche, è riuscita nei suoi dieci anni di vita a interessare fette sempre più larghe di pubblico e a coinvolgere attorno a sé le principali istituzioni culturali della città, con i suoi letterati, poeti, pittori, scultori, registi.

Insomma, la musica d'oggi continua a vivere, nonostante tutto, nonostante le profezie di morte decretate contro di essa da più parti.

E se la musica continua a vivere, la storia continua il suo corso e decreta le sue sentenze, queste sì, inappellabili (salvo ripensamenti postumi, mai da escludere, ma difficilmente rivoluzionari). Cosicché oggi si può capire cosa è rimasto della produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, esattamente come è perfettamente noto a tutti quali siano le opere dell'Ottocento che sono sopravvissute tra le migliaia che gli autori composero e i teatri rappresentarono. Osservare i programmi da concerto di quei decenni è molto istruttivo. Nono, Maderna, Berio, Manzoni, Donatoni e Sciarrino compaiono sulle locandine con la medesima frequenza di tanti altri di cui non è elegante fare il nome, esattamente come, un secolo prima, il nome di Verdi appariva come uno dei tanti nei cartelloni teatrali, per esempio della Scala.

Per quanto riguarda gli ultimi decenni, invece, i confini non sono altrettanto netti: l'opera di decine e decine di compositori che hanno affollato le classi di conservatorio di tutta Italia si confonde in un *mare magnum* nel quale tutte le espressioni sembrano avere uguale diritto di cittadinanza, come se la bellezza fosse un valore da spartire democraticamente. Non è soltanto il so-

vraffollamento di musica che rende poco agevole il discernimento tra ciò che vale e ciò che no, tra l'altro, ma anche la difficoltà a fissare dei codici linguistici e culturali di riferimento, sulla base dei quali valutare la realtà odierna: una difficoltà, quest'ultima, che la scarsa attenzione della critica, da tempo estranea ad un reale coinvolgimento "sul campo", non fa peraltro che acuire.

I paletti estetici e culturali degli anni dell'immediato secondo dopoguerra hanno sicuramente prodotto, tra i pregi, anche dei danni, in quanto hanno determinato situazioni di un sostanziale manicheismo ideologico che nulla ha a che fare con l'arte e hanno escluso ogni forma d'estraneità alla "legge"; tuttavia hanno costituito un punto d'osservazione comunemente accettato che – giusto o sbagliato che fosse – ha permesso di fissare una scala di valori di riferimento. Nulla di tutto ciò, oggi. Certo, tutti manifestano una libertà estetica impensabile nei decenni precedenti ma l'assenza di valori di riferimento sembra certificare il diritto di cittadinanza a tutto e al suo contrario, in una situazione di smarrimento culturale che forse non ha precedenti nello sviluppo della musica italiana: tutto va bene, tutto ciò che esiste, è. Il rito del concerto stancamente si rinnova e altrettanto stancamente pubblico e critica approvano. Quasi mai il consenso entusiastico o la sonora disapprovazione: una situazione che quasi fa rimpiangere i tempi in cui la *Sagra della primavera* o i primi cimenti schönbergiani potevano essere accolti da fiaschi colossali.

Questo il fatto determinante della musica italiana degli ultimi cinquant'anni, d'aver dapprima preso le mosse dagli esiti migliori della produzione delle avanguardie storiche – Stravinskij, Debussy, Webern, Bartók –, continuandone la lezione in forme vieppiù radicali, e d'aver poi smarrito, a partire dagli anni Settanta, la sostanziale unità d'intenti dei decenni precedenti, aprendosi a ventaglio su una molteplicità babelica di linguaggi, poetiche ed estetiche.

Tale apertura a ventaglio è infatti uno dei tratti – uno dei pochi, invero, se non forse l'unico – che accomuna l'opera degli autori delle generazioni più recenti, cosicché lo stesso parlare di un grup-

po, di una scuola, di un minimo comune denominatore linguistico, sarebbe fatalmente fuorviante. Come per primo intuì il compositore e musicologo Armando Gentilucci nel suo *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, l'esperienza strutturalista degli anni Cinquanta ha segnato l'ultimo e definitivo momento della storia della musica occidentale in cui i musicisti hanno tentato di determinare, sul modello del serialismo integrale di Anton Webern, una *koiné* linguistica uniformemente valida per tutti. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, fallito tale tentativo – fatalmente, si direbbe, consideratane l'utopistica artificialità –, lo sviluppo del linguaggio ha smesso di essere articolato in modo univoco, lineare, "vettoriale", per assumere una molteplicità "circolare" di soluzioni ed invenzioni. Non vi è stato compositore, insomma, che non abbia percepito di doversi preliminarmente reinventare un proprio personale codice tecnico-linguistico prima di dedicarsi al fatto strettamente creativo. Da almeno tre decenni, il grafico dello sviluppo musicale non solo ha perduto un profilo vettoriale in favore di uno circolare, fatto di evoluzioni e ritorni, di spinte e reazioni, affermazioni e negazioni, ma soprattutto ha perduto il carattere di unità in favore di un carattere "polifonico", ovvero articolato su diversi piani prospettici. Ha imparato, in altri termini, non solo a dare risposte diverse alle stesse domande, ma anche a porsi domande diverse, al punto che persino il paragone tra due compositori provenienti dalla stessa scuola risulta spesso poco proficuo, giacché il rispettivo lavoro si propone di affrontare problemi diversi. Ciò che è mutato rispetto agli autori dell'avanguardia degli anni Cinquanta, quella che si riuniva annualmente a Darmstadt, la cui produzione era tutta tesa a individuare un'originale "traduzione" del medesimo modello weberniano, è il complesso dei *limiti* ai quali e con i quali il compositore d'oggi si propone, di opera in opera, di sottostare e di misurarsi. Non vi è compositore tra quelli attivi oggi-giorno che non senta la necessità, si direbbe il dovere morale, di tracciare *ex novo* i limiti di un proprio campo, proponendosi caso per caso i

modelli più congeniali alla propria sensibilità, i vincoli linguistici e formali cui disciplinarsi, gli strumenti acustici, elettronici, informatici, grafici, visivi e spaziali di cui servirsi: di iniziare a sondare, in definitiva, quella "infinità di mondi possibili" quale è stata profeticamente additata da Luigi Nono lungo tutta la sua ultima stagione creativa.

\* \* \*

La rassegna di proiezioni video impaginata quest'anno da *Milano Musica*, che preannuncia una futura, auspicabile e ricca edizione dei *Percorsi di musica d'oggi* incentrata sulla molteplicità d'espressioni dell'attuale musica italiana, costituisce un quadro necessariamente sintetico della musica prodotta nella Penisola nell'ultimo cinquantennio. Non è esaustiva, sia perché non si dispone di significativi documenti dell'opera di taluni compositori che hanno segnato o segnano tuttora tappe importanti della nostra vita musicale (l'elenco sarebbe lungo, ma senza far torto ad altri, si pensi per esempio alla produzione di artisti come Camillo Togni, Azio Corghi, Stefano Gervasoni, Marco Stroppa, Lorenzo Ferrero, Fabio Nieder, Luca Mosca), sia perché i documenti presentati fotografano solo un istante della parabola creativa di artisti che hanno vissuto da protagonisti più d'una stagione, talvolta – si pensi a Luigi Nono – modificando in modo assai sensibile la loro poetica. Ciononostante, è innegabile che le principali scuole e le più interessanti correnti poetiche vi siano rappresentate.

Si trovano innanzitutto dei documenti relativi ai due grandi padri della musica italiana del Novecento, i coetanei Dallapiccola e Petrassi, che hanno attraversato quasi nella sua interezza il secolo appena terminato e che hanno indicato innanzitutto un modello etico, oltre che estetico, con cui fare i conti: due musicisti che hanno dimostrato la capacità, la volontà, l'umiltà di seguire passo passo le conquiste linguistiche della loro epoca – una su tutte: la dodecafonia – e di reinterpretarle alla luce di una sensibilità e di un artigianato che non smette di stupire.

La stagione dello strutturalismo post-weberniano professato a Darmstadt negli anni dell'immediato secondo dopoguerra è poi rappresentata, in questa rassegna, da tutti i suoi principali esponenti. E se è vero che proprio gli italiani hanno avuto il merito di "umanizzare", quando per ragioni politiche, quando per ragioni poetiche, il razionalismo severo e utopistico dei Boulez e degli Stockhausen, ecco un'istantanea grandangolare di quella generazione. C'è Luigi Nono, ovviamente, qui rappresentato nel momento del passaggio tra la veemente stagione politica degli esordi e le passionali ricerche sonore degli ultimi due decenni; c'è la libertà sconfinata, l'umanità profonda di Bruno Maderna – musicista di cui sempre più si scopre l'attualità ogni giorno che passa – in una delle sue composizioni più belle; c'è l'artigianato raffinatissimo di Aldo Clementi e di Franco Donatoni, che continua a costituire un esempio per intere generazioni di musicisti. C'è poi il mondo così privato e ordinato, ma al contempo autentico e fortemente comunicativo del compianto Niccolò Castiglioni, nonché una fotografia recente di Giacomo Manzoni, che è stato – certo – alfiere integerrimo della cultura adorniana, della stagione politicizzata, del più severo rigore costruttivo che poco concede al gusto dell'espressione, ma che dalla metà degli anni Ottanta ha creato alcune tra le pagine più inquietamente liriche della musica d'oggi.

Con loro c'è anche Sylvano Bussotti, e non poteva mancare, perché nella sua disordinata generosità è quello che insieme con Maderna ha dato cittadinanza e spazio alle correnti del gestualismo, della musica aleatoria e del grafismo estetizzante, contribuendo in modo determinante alla rinascita del teatro musicale, negli stessi anni in cui l'integralismo darmstadtiano sembrava volerne bandire persino la legittimità. C'è poi l'orientalismo controverso di Giacinto Scelsi. E c'è, soprattutto, Luciano Berio, il musicista italiano del Novecento più conosciuto nel mondo, che tutte le correnti della musica contemporanea ha attraversato mantenendo un'originalità – un marchio di fabbrica, si potrebbe dire – che gli riconoscono anche i detrattori, se mai ne ha avuti.

Quanto lacunoso sia ogni ritratto del musicista ligure che si limiti a una sola occasione è inutile dire, e non a caso un intero festival Milano Musica gli ha dedicato in passato, ma consoli il fatto che materiali differenti, stimoli plurimi, tendenze, correnti, scuole, oggetti elettronici e informatici e quant'altro è presente nella sua drammaturgia sonora è sempre vergato da un'unità di stile propria soltanto dei grandissimi musicisti, e che più riverberi di quest'ultima potranno pervenire ai frequentatori della presente rassegna, attraverso un incontro – simbolicamente l'ultimo – dedicato per intero alla sua musica.

Una parte non minore della presente rassegna è inoltre dedicata a quei compositori di una generazione successiva a quella dei padri dell'Avanguardia che si sono dedicati con particolare impegno alla ricerca sulla produzione del suono mediante i mezzi elettronici ed informatici che la tecnologia ha man mano consegnato loro. È il caso di autori come Claudio Ambrosini, Luigi Ceccarelli, Luca Francesconi, Gabriele Manca, Michele Tadini e Fausto Romitelli, la cui produzione – come si potrà osservare – non si esaurisce ad ogni modo nel feticcio tecnologico ma è finalizzata a definire ancora nuovi linguaggi e nuovi vocaboli sulla base degli stimoli, per esempio spaziali, prodotti da tali strumenti, tali da modificare la stessa conoscenza e conseguentemente l'uso che si ha da sempre degli strumenti acustici "tradizionali".

Ancora Francesconi e Romitelli, insieme con Adriano Guarnieri e Salvatore Sciarrino, rappresentano alcune delle voci più importanti della cosiddetta neo-avanguardia, di coloro cioè che hanno sempre rifiutato di considerare "superata" la dimensione della ricerca linguistica e che vanno perseguendo, come l'ultimo Nono, un proprio orizzonte comunicativo senza compromessi espliciti con la musica del passato. Accan-

to alle loro vi sono le voci di Francesco Pennisi, Fabio Vacchi, Ivan Fedele, Alessandro Solbiati e Francesco La Licata che propongono invece una rivisitazione non supina ma quantomai avvertita e aggiornata del passato, ricercando soluzioni formalmente inattaccabili, timbricamente raffinate ed espressivamente moderne del fare musica oggi. Una linea, quest'ultima, che più d'altre avvicina la musica italiana alle migliori espressioni della musica europea. Infine, con Giorgio Battistelli, Giovanni Tamborrino e Giovanni Sollima, si manifestano tre modi assai differenziati tra loro di rappresentare il gioco cosiddetto post-moderno della contaminazione, berianamente intesa come sfruttamento di molteplici risorse sonore e stilistiche, del presente e del passato, filtrate da un gusto e da una sensibilità molto vigile. Una corrente, quest'ultima, che trova nel teatro musicale una collocazione privilegiata.

Come si diceva, almeno una fotografia dei principali modi d'essere della musica italiana è contemplata nella presente rassegna di Milano Musica. Nell'insieme, queste istantanee rappresentano una realtà assai più viva di quanto lascerebbero immaginare il contesto culturale odierno e le condizioni entro cui la musica d'oggi si crea e si diffonde.

Nel suo disperdersi in mille rivoli, dopo essere stata per lungo tempo nell'alveo di un unico grande fiume, questa produzione manifesta nuovamente un desiderio di espressione e di condanna dei disagi del nostro tempo che è auspicabile che tutti – compositori, esecutori, critici, musicologi e soprattutto pubblico – vogliano sostenere, se non nel nome di un cambiamento sociale, come qualcuno avrebbe voluto, nel nome di quegli attimi di bellezza che questa produzione ha saputo, talora, regalare.

Quest'ultima basta a rendere migliore il mondo.

**Aldo Grasso**  
*Musica in video*

Il sipario della televisione italiana si apre, il 3 gennaio 1954, sulle note del finale del *Guglielmo Tell* di Rossini, sigla che inaugura le trasmissioni della Rai. Segue, in seconda serata, il programma *Settenote*, che «fu il primo passo verso quel connubio televisione-musica leggera che dura ancora oggi» (Borgna, 1992). Fin dagli esordi del nuovo mezzo, la musica gioca un ruolo di primo piano, nelle molteplici forme con cui la tv l'ha inglobata, utilizzata, adattata al proprio specifico linguaggio di *medium audio-visivo*. Oggi che, più ancora di un tempo, si accentuano le caratteristiche neotelevisive del flusso, la musica diventa «sistema circolatorio che attraversa l'intero corpo della tv e, irradiandosi nei suoi infiniti canali, assume l'aspetto di macchina sonora che combina spazi e tempi» (Bolla - Cardini, 1997), detta i ritmi del palinsesto e della fruizione, e si trasforma in oggetto di interesse specifico, con la nascita dei canali telematici (Mtv e Viva) e il trionfo del *videoclip*. Si trasforma, insomma, da genere specifico a linguaggio trasversale, accomunando programmi che fanno riferimento a una particolare sezione di *audience*, quella giovanile.

Il tema dei rapporti fra la musica e il *medium* televisivo è piuttosto ampio e complesso, e include diversi livelli di attenzione. Accanto ad un problema più circoscritto, quello relativo ai programmi televisivi specificamente dedicati alla musica nel corso della storia televisiva, esiste poi la questione, più ampia e indefinita, del ruolo della musica nei palinsesti, della sua funzione in generi non musicali, e in particolare in microtesti come le *sigle*, i *promo*, gli *spot*.

Ancora più interessante è il tema dei rapporti fra la musica e il flusso neotelevisivo: «nell'era della neotelevisione la musica diventa *punteggiatura* della via lattea delle emissioni tv» (Bolla - Cardini, 1997). Due sono le funzioni principali che i palinsesti di flusso affidano alla musica. Essa fa innanzitutto da *struttura ritmica* del palinsesto: «veloci stacchi, contrappunti e rapidi ritornelli vengono a far parte del nuovo galateo tv, quasi che il ritmo fosse in definitiva l'unica garanzia per esorcizzare il consumo infedele». La seconda funzione è invece legata all'attitudine della neo-

televisione a trasformarsi in "orologio sociale", a ridefinire e a dettare i tempi della vita quotidiana: «nel costante sovrapporsi di vita e sua mimesi televisiva, [la musica] diviene *accompagnamento* e *guida* che attraversa e incrocia l'esperienza quotidiana degli spettatori, candidandosi come colonna sonora della loro vita» (Bolla - Cardini, 1997). La musica, insomma, diventa uno strumento strategico per definire e rafforzare la prossimità fra il mezzo e la sua *audience*.

Venendo ora al problema più specifico relativo alla programmazione musicale, possiamo cercare di ricostruire per brevi accenni le fasi di una relazione – quella fra musica e tv – che caratterizza il mezzo fin dalle sue origini.

La televisione, oltre a servirsi della musica, è anche uno strumento che la diffonde e la fa conoscere. Allo stesso modo della radio e del disco, la televisione ha raggiunto, con le immagini e i suoni di grandi esecuzioni musicali, luoghi in cui la possibilità di fruizione era assente, o molto limitata. Ancora oggi la ripresa televisiva rende possibile per il vasto pubblico la partecipazione a eventi di grande rilievo, specie a livello internazionale. La musica, d'altra parte, è presente da sempre nella programmazione televisiva. La Rai trasmette nel 1954 la prima opera lirica in studio (*Il barbiere di Siviglia* di Rossini), e le riprese dei concerti dagli auditorium diventano negli anni successivi il segno di un'attività artistica che (fino a pochi anni fa attraverso le orchestre sinfoniche delle sedi Rai di Torino, Milano, Roma e Napoli) coinvolge i grandi protagonisti della musica mondiale. La televisione viene così a misurarsi con la necessità di selezionare (attraverso l'inquadratura) elementi che di solito vengono colti soggettivamente dallo spettatore, all'interno della visione globale del palco. L'opera, l'operetta e il concerto devono diventare sullo schermo ciò che il pubblico vuole vedere: lo strumento solista in un passo d'orchestra, il cantante, il direttore d'orchestra, la scenografia. A questo scopo la regia si vale della collaborazione di assistenti musicali specificamente preparati. Per quanto le riprese in studio abbiano ottenuto risultati di altissimo livello artistico (ad esempio

quelle degli anni Sessanta con il pianista Arturo Benedetti Michelangeli), in seguito è stata privilegiata la ripresa dal vivo, in teatro o in sala da concerto, durante una esecuzione pubblica: meno agevole dal punto di vista organizzativo, questa riesce a comunicare allo spettatore un senso di maggior partecipazione, grazie agli elementi extramusicali che intervengono (applausi, rumori di scena, piccoli inconvenienti). Lo spazio riservato al repertorio classico, sinfonico e operistico, nelle programmazioni sia della Rai sia delle emittenti private, è comunque minimo.

Sul versante dell'intrattenimento, vengono definite subito le principali formule che fanno uso principalmente della musica "leggera": dal quiz musicale (*Il musicchiere*, dal 1957) al varietà collegato alla lotteria di Capodanno (*Canzonissima*, dal 1958), ai festival (naturalmente *Sanremo*, in video, con la sua quinta edizione, già nel 1955) e alle competizioni (*Lo zecchino d'oro*, dal 1959). L'identificazione dell'intrattenimento con la musica è una chiara eredità radiofonica: e molti programmi musicali che esordiscono negli anni Cinquanta si possono definire «viaggi "in tandem" tra radio e tv, nel senso che, pur conservando la loro struttura e la loro collocazione nel palinsesto delle "onde medie", vengono sperimentati anche sul video» (Bolla - Cardini, 1997), come nel caso del *Rosso e Nero* (condotto da Corrado prima in radio e poi, dal 1954, in tv). La televisione musicale di questi anni è insomma – come sintetizza perfettamente il *Radiocorriere* – una «radio visiva», grazie alla quale «impareremo a gustare la musica leggera con gli occhi oltre che con gli orecchi». La sfida, per autori e responsabili Rai, è di saper inventare un linguaggio pienamente televisivo.

Gli anni Sessanta confermano, e forse radicalizzano, la biforcazione fra intrattenimento, varietà, spettacolo, che si legano in modo stabile alla musica "leggera", da un lato, e educazione all'ascolto del repertorio classico e lirico, dall'altro, anche grazie alla nascita, nel 1961, del Secondo Programma, più esplicitamente votato al pedagogismo ispirato da Ettore Bernabei, direttore generale in quello stesso anno.

Sul versante dell'intrattenimento, gli anni Sessanta vedono la definitiva emancipazione del piccolo schermo dalla radio e il consolidarsi del rapporto fra l'istituzione televisiva e le case discografiche nella promozione dei consumi di musica "leggera". I Sessanta inaugurano inoltre la duratura alleanza tv, musica, giovani: una nuova generazione di ragazzi – accomunati da gusti affini e da un senso di differenza rispetto ai padri – fa fermentare il teledivismo dei cantanti e sostiene il consumo dei dischi. La televisione cerca di costruire programmi *ad hoc*, connotati in senso "generazionale", come *Speciale per voi* (1969), curato e condotto da Renzo Arbore, vera pietra miliare nei programmi di intrattenimento dedicati ai giovani.

Con gli anni Sessanta la tv del monopolio deve affrontare la nuova concorrenza delle "radio libere", che, soprattutto sul fronte musicale, sono in grado di offrire una credibile alternativa. L'alleanza musica-varietà sembra messa in questione dalla crisi di quest'ultimo, con la definitiva archiviazione di *Canzonissima* (1974) e l'agonia di *Sanremo*, trasmesso per la sola serata conclusiva (e seguito invece dalla radio), e il tentativo di esplorare formule nuove, superando gli steccati fra musica "seria" e musica "commerciale" (per esempio, con *Milledischi*, che fonde leggera, classica, folk, lirica, con uno sguardo più informativo). Prosegue invece il tentativo di coinvolgere i giovani e nascono così programmi che rinnovano il discorso musicale basandosi sull'espedito radiofonico della classifica dei dischi più venduti.

Due sembrano i fenomeni più caratteristici degli ultimi vent'anni: la nascita del *videoclip* – la forma forse più originale di testualità telemusicale – e l'emergere di nuove forme di varietà musicale, legate alla costruzione di grandi eventi medialità o al coinvolgimento dell'"uomo comune". Queste due ultime tendenze sembrano effettivamente agli antipodi: la televisione degli anni Ottanta e Novanta ha saputo rinnovare l'alleanza con la musica leggera o generando grandi avvenimenti il cui fulcro è lo spettacolo in sé più che le canzoni stesse (ovviamente, il *Festival di Sanremo*,

che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, inizia la sua mutazione in "evento mondiale"; ma anche altri eventi legati al "ritorno" in video di "mostri sacri" come Adriano Celentano, in *Francaamente me ne infischio*, 1999) oppure abbassando lo spettacolo stesso alla dimensione della quotidianità e della festa di paese (*Karaoke* di Fiorello, in onda dal 1992; ma anche *Re per una notte*, del 1996, una gara canora fra sosia di interpreti famosi), e portando alla ribalta la "gente comune" (attitudine caratteristica della neotelevisione anche in altri generi, come il *talk show* e il *reality show*).

Il *videoclip* è un breve testo audiovisivo, della durata media di tre-quattro minuti, in cui si mette in scena per immagini una canzone, in modo da poterla programmare in televisione. Ma, come scrive giustamente Gianni Sibilla, «i *videoclip* non sono semplici trasposizioni in immagini della canzone. Da essa nascono, e in base ad essa si strutturano, sotto diversi aspetti. Ma dalla canzone si emancipano, rielaborandola, decostruendola e ricostruendola [...]. La canzone e il *videoclip* sono due oggetti diversi» (Sibilla, 1999). Le strategie testuali utilizzate dal *videoclip* sono svariate e oscillano dalla messa in scena della *performance* del cantante o del gruppo, alla costruzione di micro-narrazioni (una sorta di cortometraggio musicale), alla definizione di libere associazioni concettuali; gli odierni *videoclip* presentano per lo più una struttura ibrida che combina *performance*, narrazione e libera associazione, delineando una forma di testualità che demanda al fruitore – che si suppone competente – il compito di ricostruire le tracce di senso, di riannodare i continui rimandi intertestuali, o, più semplicemente, di dedicarsi ad una ricezione distratta, nella quale la tv diventa un elemento dell'ambiente. Ma proprio in forza del suo particolare *appeal* su un pubblico giovanile, il *videoclip* è stato in grado di trasformarsi, da genere specificamente videomusicale, a modello linguistico per altri testi, televisivi e non (si pensi allo stile "clippato" di certo cinema postmoderno), a diventare "oggetto attivo", in grado cioè di modificare il proprio contesto, specie in quei prodotti

che mirano ad un *target* connotato da un punto di vista generazionale.

La fruizione musicale in video, nella forma della diffusione della pratica di ascolto di generi "colti" (concerti sinfonici, opera lirica), avviene essenzialmente attraverso l'incontro della regia televisiva con la direzione d'orchestra. Le proposte principali si possono, all'ingrosso, distinguere in tre categorie, ognuna delle quali "reagisce" in maniera differente all'impatto con lo schermo.

1) La proposta decorativa. Giusto per fare un esempio, campione assoluto della categoria è Franco Zeffirelli con le sue colossali macchine piene di addobbi, colori, movimenti mimici, ingegnose scenette *a latere*, figuranti, e, nelle scene "intime", tanti dettagli domestici a volte delicati, gesti quotidiani ma inattesi su un palcoscenico, esercizio di naturalismo spinto agli estremi. Questo, ovviamente, per l'opera lirica. Ma esiste anche un modo zeffirelliano per riprendere i concerti: il regista televisivo esalta questa tendenza didascalica andandosi a ricercare nello spazio dell'orchestra i punti di forza espressiva e drammaturgica, zoomando, panoramizzando, fermanosi su dettagli di strumenti, dove "succede" sempre qualcosa e, in fondo, rispettoso della lettera del discorso musicale.

2) La proposta stilizzata. Quanto la prima proposta è il trionfo del pieno, questa seconda è l'apoteosi del vuoto, o meglio dello spazio costruito dalla luce, da elementi scenici appena accennati. L'azione drammatica è spesso esaltata da una decantazione dei materiali esornativi e si basa quindi su passaggi più sfumati, più essenziali. Se la regia televisiva riesce a cogliere questo elemento, il risultato musicale è fra i più proficui.

3) La proposta critica. È quella che riguarda più da vicino la proposta di *Musica in video*. È un'offerta che spesso "sconcerta" gli ascoltatori più tradizionali, sia con una prospettiva insolita che tiene conto di fattori culturali globali, sia cercando di dare all'esecuzione una lettura critica, a volte persino un prima e un dopo. Sovente scon-

fina nella "regia stilizzata" ma se ne distingue per la presenza di un'idea generale interpretativa, e proprio per questo provocatoria. Ma la provocazione più grande è di tipo mediologico e consiste nel sottrarre la rappresentazione televisiva musicale al *broadcasting* tradizionale e consegnarla invece al video. Come se fosse un libro, e con la promessa di nuove modalità d'ascolto.

Tuttavia, in conclusione, non sarebbe giusto eludere i due problemi basilari che fondano il rapporto tra musica e video. Il primo è di ordine puramente pratico: l'apparecchio televisivo, salvo casi rari per ora (ma la tecnologia fa passi da gigante), è il peggior strumento di diffusione della musica. Senza riaffrontare i problemi legati all'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (o tecnologica), si può tranquillamente affermare che l'evento riprodotto funziona

nella maggioranza dei casi come una sorta di pro-memoria dello spettacolo "vero" (in altri, invece, è una lettura interpretativa che esplora zone del "fare musica" precluse all'occhio umano). Il secondo è che la musica "contemporanea" e le nuove sonorità sono state progressivamente espulse per incompatibilità di *audience* dalla tv generalista (anche se vi ritornano, è giusto sottolinearlo, sotto altre forme: come colonne sonore, come *jingle* pubblicitari, come sigle). Ma è anche vero che in questo tipo di tv sarebbero state eternamente condannate a una forma di ingenua divulgazione, con tutte le incomprensioni e le distorsioni del caso. La musica in video deve ancora trovare la pienezza di una sua rete di diffusione (potrebbe essere costituita dai negozi di dischi o da una rete dedicata o dalla pay-tv?). E con essa, naturalmente, la sua completa identità espressiva.

Giovanni Buttafava, Aldo Grasso, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, Quaderni degli Amici della Scala, n. 2, marzo 1986.  
Giovanni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992.

Luisella Bolla, Flaminia Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Eri-Vqpt, 1997.  
Gianni Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Roma, Eri-Vqpt, 1999.

The first part of the paper discusses the importance of the study and the objectives of the research. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper focuses on the methodology used in the study, detailing the data collection methods and the analytical techniques employed. The third part of the paper presents the results of the study, which show a clear trend in the data. The final part of the paper discusses the implications of the findings and offers suggestions for further research.

The second part of the paper discusses the methodology used in the study, detailing the data collection methods and the analytical techniques employed. The third part of the paper presents the results of the study, which show a clear trend in the data. The final part of the paper discusses the implications of the findings and offers suggestions for further research.

## Indice dei dieci incontri

<b>1</b>	<b>domenica 14 ottobre, ore 11</b> <i>Spazio Oberdan</i>	Bruno Maderna	p. 20
<b>2</b>	<b>domenica 21 ottobre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Fabio Vacchi Luigi Dallapiccola	p. 25
<b>3</b>	<b>domenica 28 ottobre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Giovanni Sollima Francesco La Licata Giovanni Tamborrino Giorgio Battistelli	p. 32
<b>4</b>	<b>domenica 4 novembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Luca Francesconi Niccolò Castiglioni	p. 41
<b>5</b>	<b>domenica 11 novembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Alessandro Solbiati Aldo Clementi Francesco Pennisi	p. 48
<b>6</b>	<b>domenica 18 novembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Giacomo Manzoni Goffredo Petrassi	p. 58
<b>7</b>	<b>domenica 25 novembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Claudio Ambrosini Luigi Ceccarelli Gabriele Manca Fausto Romitelli Michele Tadini Giacinto Scelsi	p. 64
<b>8</b>	<b>domenica 2 dicembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Adriano Guarnieri Luigi Nono Salvatore Sciarrino	p. 78
<b>9</b>	<b>domenica 9 dicembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Ivan Fedele Sylvano Bussotti Franco Donatoni	p. 86
<b>10</b>	<b>domenica 16 dicembre, ore 11</b> <i>Sala Puccini</i>	Luciano Berio	p. 94

**Spazio Oberdan**

domenica 14 ottobre 2001, ore 11

**Radiophilharmonic Orchestra di Amsterdam****Bruno Maderna**, direttore  
**Han de Vries**, oboe**ORT Orchestra della Toscana****Donato Renzetti**, direttore  
*Trimalcione*, Juan Gambina  
*Fortunata*, Damiana Pinti  
*Abinna*, Mark Milhofer  
*Criside*, Sabina Macculli  
*Nicero*, Gabriele Ribis  
*Quartilla*, Francesca Rinaldi  
*Eumolpo*, Danilo Serraiacco*Profili di compositori italiani del dopoguerra*Luciano Berio, Maurice Béjart  
e Karlheinz Stockhausen  
parlano di Bruno Maderna**Bruno Maderna** (1920-1973)*Concerto n. 1* per oboe e orchestra (1962) 20'

Regia di Sandro Spina

Produzione RAI (1976)

**Bruno Maderna***Satyricon* (1973) 67'Opera da camera su testi di Petronio,  
libretto di Bruno Maderna e Ian Strasfogel

Regia teatrale di Giancarlo Cobelli

Regia televisiva di Gianni Di Capua

Scene e costumi, Maurizio Balò

Luci, Guido Levi

Ripresa dello spettacolo dell'8 luglio 2000  
al Teatro Lauro Rossi di Macerata

Produzione RAI SAT

## Bruno Maderna

*Figura fondamentale per lo sviluppo e la divulgazione della Nuova Musica, Bruno Maderna (Venezia 1920 - Darmstadt 1973) compì studi precocissimi ma irregolari con Gian Francesco Malipiero e Hermann Scherchen. Presente a Darmstadt fin dal 1949, fu tra i primi ad accostarsi al serialismo post-weberniano professato nella cittadina tedesca dai principali rappresentanti dell'Avanguardia europea; ma fu anche tra i primi a dissociarsi da una supina accettazione del razionalismo strutturalista e ad aprirsi a una dimensione dell'arte più libera e fantasiosa, riconoscendo tra l'altro il giusto valore alle nuove espressioni "aleatorie" – in un primo momento considerate solo provocatorie – di John Cage e delle culture musicali extraeuropee. Curioso verso ogni forma della materia sonora, instancabile sperimentatore, Maderna fu un pioniere anche per quanto riguarda la musica elettronica e nel 1955 fondò, insieme con Luciano Berio, lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, lavorandovi fino al 1962.*

*Tra le sue composizioni più note, si ricordano: Musica su due dimensioni (prima versione, 1952), Serenata per 11 strumenti (1954), tre Concerti per oboe e orchestra (1962-73), Serenata per un satellite (1969), Grande aulodia per flauto, oboe e orchestra (1970) e le opere di teatro musicale Hyperion (1964) e Satyricon (1973).*

*Altrettanto importante è infine il Maderna direttore d'orchestra, interprete fine e sensibilissimo che contribuì in modo determinante a divulgare la musica moderna e contemporanea presso il pubblico di tutto il mondo.*



*Bruno Maderna con l'oboista Han de Vries.*

**Bruno Maderna**

***Konzert für Oboe und Kammerensemble***

Questa composizione, indicata anche spesso col nome di *Primo concerto per oboe*, è la parziale rielaborazione di una precedente *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband*. Quest'ultima non è documentata da alcuna fonte scritta ma da due registrazioni conservate dall'Internationales Musikinstitut di Darmstadt e dal Norddeutscher Rundfunk.

Scritta a Darmstadt nel 1962, la *Komposition* ha visto la luce durante l'attività dei Ferienkurse il 15 luglio 1962, come attesta il programma di sala dell'esecuzione: L. Faber e il Kranichsteiner Ensemble diretto dall'autore ne furono gli interpreti.

Nella recensione dell'attività dei Ferienkurse (cfr. l'opuscolo *Ferienkurse*, Darmstadt, 1962, p. 5) Otto Tomek ci descrive le condizioni di fortuna in cui si svolsero le prove a causa del consueto sovraccarico di impegni in cui Maderna si dibatteva: queste circostanze non nocquero alla composizione, che fu assai favorevolmente accolta, ma possono in parte spiegare il fatto che l'autore abbia successivamente sentito l'esigenza di rivederla e stenderne una nuova versione, quella appunto stampata come *Konzert für Oboe und Kammerensemble* dall'editore Bruzzichelli (la partitura non reca l'anno di pubblicazione) e dedicata a Faber («Lothar Faber und seinen Oboen gewidmet»).

**Franca Magnani**

(da Bruno Maderna, documenti, raccolti e illustrati da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1985)

**Bruno Maderna**

***Satyricon***

Le prime tracce di un progetto teatrale ispirato al *Satyricon* di Petronio risalgono, nella carriera creativa di Bruno Maderna, all'agosto del 1971: il compositore infatti mette in scena, insieme agli studenti del Berkshire Music Center, negli Stati Uniti, un piccolo dramma musicale intitolato *Satyricon*. Si tratta del "cartone preparatorio", ancora in nero e grigio, dell'opera prossima ventura che va in scena, per la verità, quasi due anni più tardi, il 16 marzo 1973, a Scheveningen, in Olanda.

La creatura estrema di Maderna (il compositore scompare appena sei mesi dopo la "prima" al Festival d'Olanda) possiede tutti i caratteri dell'opera "ultima", dell'opera cioè che, oltre a chiudere un ciclo, una fase, un'epoca, riassume esemplarmente, quasi involontariamente, un itinerario compositivo ondivago, frammentario, imprevedibile. Già la scelta della cornice testuale denuncia in modo inequivocabile la volontà di cercare una "parola ultima", un motto finale, che racchiuda il disegno di un percorso irrimediabilmente chiuso. Nei lavori teatrali precedenti, infatti, le scelte letterarie di Maderna seguono il percorso rettilineo e rassicurante della letteratura occidentale "moderna": Kafka, Shakespeare, Lorca, Hölderlin, Erasmo. Il *Satyricon*, scritto da Petronius Arbiter nella seconda metà del I secolo d.C., rappresenta al contrario, insieme al *Venetian Journal* ispirato a James Boswell, una vistosa anomalia: una discesa, o forse più propriamente una salita, verso i canoni di una classicità arcaica guardata di lontano, con occhio straniato e disincantatissimo. La lente di "allontanamento" di Maderna non si posa ovviamente sull'intero romanzo di Petronio, bensì sull'episodio più abusato e saccheggiato del testo, vale dire la gettonatissima cena in casa di Trimalcione che occupa soltanto 44 dei 144 capitoli complessivi. Cancellando e oscurando oltretutto alcuni episodi cruciali e simbolicamente rilevanti della cena. Ma al compositore non interessa certo mantenere integra l'architettura del romanzo, né tanto meno realizzarne un calco musicale più o meno fedele. Maderna, al contrario si sente irresistibilmente attratto dal *furor* orgiastico e satiresco,

**Intervista alla Radio olandese NOS  
dopo *Satyricon*, marzo 1972**

dalla sorgiva aura decadente che spira nelle pagine del *Satyricon* e che rappresenta soltanto una delle molte anime del romanzo. Sfogliando le pagine di Petronio, insomma, il compositore veneziano si rende conto di poter finalmente liberare gioiosamente e sfrontatamente, senza soggiacere ad alcun laccio stilistico, la componente satiresca, burlesca e fallica, in ultimo "tragica", che si annida in tanti "rami" della cosiddetta cultura classica.

Ma nelle pieghe dell'amatissimo *Satyricon* si nascondono tratti di scrittura perfettamente funzionali alle propensioni di scrittura del Maderna "ultimo". Il romanzo, infatti, presenta una sorta di catalogo esemplare, ed esemplarmente "decadente", di tutti gli artifici letterari del tardo classicismo: la confusione e il sovvertimento dei piani narrativi, la vertiginosa lievitazione dell'apparato citazionale, il ricorso sistematico al multistilismo e al plurilinguismo. Tutti elementi che Maderna traduce perfettamente in vocaboli squisitamente musicali. Nella partitura dell'opera, infatti, si intrecciano inestricabilmente l'uso sferzato, virtuosistico e giocoso delle più diverse lingue intonate (il tedesco, l'inglese, il francese, il latino), la pratica militante e disinvolta del multistilismo (si migra lievemente dalla serialità al modalismo, dal tonalismo alla politonalità) e infine il ricorso sistematico e strutturale ad una complessa rete di citazioni, calchi e *contrafacta* che sommergono intenzionalmente qualsiasi traccia di astratta e pretesa "originalità". È attraverso questa strada che il *Maderna-Satyricon*, come sarebbe forse il caso di chiamarlo, dischiude una concezione furiosamente anti-decadente, in realtà, della classicità: una visione che, nutrendosi solo apparentemente del cibo avariato della post-modernità, estrae al contrario dalla condizione arcaica tutti i suoi umori vitalistici, orgiastici, dionisiaci, e in ultimo, "trimalcioneschi".

**Guido Barbieri**

*Dopo questo Satyricon pensa di produrre ancora opere analoghe, intendo dire opere teatrali?*

Sì, se neavrò la possibilità. Lei sa che ci vuole sempre un'occasione, e ogni volta deve venire da sé. L'importante è che questo tipo di composizione non venga considerato un dato generalizzabile. Questo pezzo è così, ma un altro deve essere diverso, essere frutto di un altro tipo di lavorazione. Intendo dire che, se anche componessi un altro pezzo umoristico, non sarebbe scritto così.

*Può spiegarmi brevemente su cosa si è basato per Satyricon, sia per il testo che per la musica? E, più precisamente, quali sono le situazioni musicali portanti nei confronti dell'insieme?*

Mi permetta di rispondere da un punto di vista diverso. Non c'è alcuna situazione musicale principale rispetto alle altre. Secondo me una situazione "strutturale" è quella che meglio si adatta al testo. Dunque per me il punto di partenza è stato il testo; e il testo di *Satyricon* lo avevo scelto da un pezzo. In esso viene rappresentata una società che non è migliore né peggiore, sotto molti aspetti, di quella di oggi. Chi ora è impegnato non aneddoticamente in un partito, non importa se di sinistra o di destra, ha un'idea precisa della società in cui viviamo e io credo che sarebbe difficile trovare un'immagine così vicina alla nostra realtà come quella che ci offre Petronio descrivendo la Roma della decadenza. Io non voglio far cantare cose morali o politiche; il mio scopo è di rendere il teatro un atto politico, perciò mi sono sentito tanto attratto da questo testo. Per quanto riguarda la musica...

*È stato detto che a volte mostra un impianto tonale, in altri punti è politonale, c'è la tecnica del collage...*

Sì, sì, c'è del collage, ci sono degli effetti naturalistici, o meglio, degli "esagerati" effetti naturalistici; c'è una specie di atteggiamento *neo-musical* e altro ancora, insomma ho cercato di rendere in musica quello che oggi si pensa della pop-art. Ma, come ho già detto, non credo affatto che questo modo di comporre sia valido per altri pezzi: va bene per me qui, perché va particolar-

mente bene a Petronio. Spesso sono effetti a poco prezzo, quasi gratuiti, ma anche quella società valeva poco e andava trattata con tecniche di straniamento (*Verfremdung*).

*Lei, mi pare, non ha utilizzato che in minima parte i testi originali.*

No, al contrario. Per esempio Eumolpo, quando tenta di resistere a Fortunata, cita un poema che Petronio prende da Giovenale sulla decadenza di Roma; lo faccio recitare a questo filosofo platonico, forse omosessuale, ed è un testo originale. Gli altri brani sono traduzioni inglesi, tedesche e francesi dell'originale.

*Dunque il grosso della storia si svolge in inglese, tedesco e francese perché il pubblico capisca meglio?*

Sì, quello che viene detto in latino è solo retorica, vuote parole che possono anche non essere capite. In più non sappiamo nemmeno bene come fosse la pronuncia latina, perciò ognuno lo legge a modo suo: un francese pronuncia il latino diversamente da un tedesco e così via. Si può dire che è un latino "familiare" ma anche un latino corrotto.

*Dunque come la vita di allora... Ancora una domanda. Conosce il film *Satyricon* di Federico Fellini?*

Sì, certamente.

*Ed esiste una relazione fra la sua opera e il film oltre al fatto di derivare dallo stesso testo?*

No. Come Lei sa, quando Fellini ha filmato una cosa è impossibile tornarci sopra; per fortuna in questo caso ha lavorato soprattutto di fantasia; si è più interessato di dare un'interpretazione fantastica, quasi mitologica, della Roma decadente che di rappresentare il banchetto di Trimalcione, perciò non si può dire che mi abbia portato via l'idea. Avevo paura che volesse farne una specie di *Dolce vita*; certo il film è meraviglioso ed è stato meglio per me che Fellini si sia orientato verso questa colorata fantasia sensuale ed erotica.

*Lei ha detto che il modo di comporre che ha usato in *Satyricon* non è ripetibile nel senso che è concepito espressamente per questa idea; tuttavia, pensa di lavorare ancora per il teatro?*

Certo, se neavrò la possibilità, volentieri.

*(da Bruno Maderna, documenti, raccolti e illustrati da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1985)*

**Quartetto Borciani**

**Coro e Orchestra della Radio Svizzera Italiana**  
**Edwin Loehrer**, direttore

**Delia Surrat**, soprano

**Gastone Sarti**, baritono

**Gruppo strumentale del Circolo Toscanini**  
**di Torino**

**Gianpiero Taverna**, direttore

**Fabio Vacchi** (1949)

*Movimento di Quartetto* (1998) 24'

Intervista a Fabio Vacchi  
a cura di Franco Pulcini

Ripresa del marzo 1999

Regia di Amerigo Daveri

Produzione Piero Maranghi,  
Canale Taurus Film, Classica Italia

**Luigi Dallapiccola** (1904-1975)

Ritratto postumo a cura di Carlo Piccardi  
con la partecipazione di Massimo Mila,  
Sylvano Bussotti, Luigi Nono, Luciano Berio,  
Mario Bortolotto, e l'esecuzione di

*Congedo di Girolamo Savonarola* 60'  
da *Canti di Prigione* (1938-41)

*Due Liriche di Anacreonte* (1944-45)

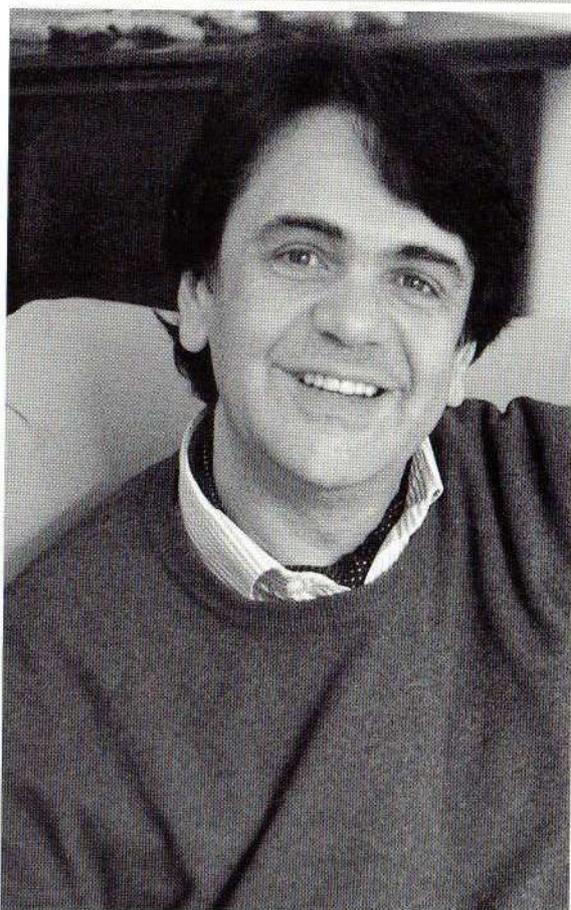
*Goethe Lieder* (1953)

*Parole di San Paolo* (1964)

Regia di Sandro Briner

Produzione della Radio Televisione Svizzera  
di Lingua Italiana, Lugano, 1975

## Fabio Vacchi



*Fabio Vacchi (Bologna, 1949) studia con Giacomo Manzoni presso il Conservatorio della sua città e si perfeziona a Tanglewood, dove vince il Koussewitzky Prize in Composition. L'esordio italiano avviene nel 1975, alla Biennale Musica di Venezia, con un brano per voci e strumenti.*

*Da allora la sua musica gode di sempre maggiore circolazione e, specie a partire dall'inizio degli anni Novanta, il successo e la fama crescono fino al punto di collocarlo tra i compositori più affermati dell'attuale panorama musicale. Dal punto di vista poetico la produzione di Fabio Vacchi segna il progressivo allontanamento dalle griglie strutturalistiche degli anni di apprendistato e la focalizzazione di un linguaggio vieppiù originale, difficilmente etichettabile, che conserva un certo rigore costruttivo ma si apre ad una libera reinvenzione del passato, che nulla ha a che spartire, ad ogni modo, con l'esperienza cosiddetta "neoromantica". L'uso dei campi armonici (ovvero una rigorosa struttura armonica di base), una ricerca timbrica raffinatissima e una netta propensione alla cantabilità, costituiscono, ad ogni modo, i principali ingredienti del ricco bagaglio tecnico del compositore. Connessi tra loro mediante una solida maturità stilistica, essi si manifestano con particolare evidenza nelle opere teatrali *Il viaggio* (1990), *La station thermale* (1993), *Les oiseaux de passage* (1998), nel balletto *Dioniso germogliatore* (1996), nei cameristici *Luoghi immaginari* (1987-92) e in *Dai calanchi di Sabbiuono*, lavoro redatto in diverse versioni (da camera, 1995; per orchestra, 1997; per orchestra da camera, 1998), che è certo il più fortunato ed eseguito del catalogo del musicista bolognese.*

**Fabio Vacchi**  
*Movimento di Quartetto*

Come speciale appendice ad ognuno dei concerti, il Quartetto Borciani<sup>1</sup> ha voluto chiedere a quei compositori italiani, con i quali ha collaborato in questi anni, una breve composizione, idealmente o suggestivamente legata a Beethoven, che in questa sede, a mo' di "bis", avrà la sua prima esecuzione. È questa l'occasione per ripensare a una speciale attualità beethoveniana, alla vitalità del suo lascito e all'influenza che ancor oggi può esercitare sulla musica del presente: non c'è modo più autentico che farlo attraverso un nuovo atto creativo.

Ho riletto il cappello, sempre uguale, di queste mie introduzioni, e mi sono sorpreso della frase: «Avrà la sua prima esecuzione». Siamo vicini alla conclusione di questa nostra integrale beethoveniana e quasi mi sarei aspettato di trovar scritto: «Ha avuto la sua prima esecuzione». Certo, questo piccolo spazio che abbiamo voluto tenere aperto alla musica del presente, è stato una sorpresa, per noi prima che per i nostri ascoltatori. Avevamo chiesto un atto creativo che nascesse da Beethoven, sotto forma di suggestione, di omaggio, di citazione, trascrizione o parafrasi, un atto d'amore o di ribellione, o una confessione di indifferenza liberamente dichiarata. Cercavamo di capire se il lascito beethoveniano è ancora vivo, e l'avremmo misurato su noi stessi, sul grado di interesse e di coinvolgimento che queste opere avrebbero dovuto suscitare in noi esecutori. Fino ad oggi abbiamo avuto il contributo di compositori di aree diverse, i quali ben diversamente si sono comportati. Ad alcuni abbiamo proposto un'idea, qualche volta apparentemente lontana da Beethoven, altri hanno fatto da sé, in piena libertà; insomma questo piccolo omaggio del presente a Beethoven ha preso vita come ha voluto, e se ha avuto un pregio è stato quello della sincerità.

Il caso di *Movimento di Quartetto* di Fabio Vacchi è, in un certo senso, paradigmatico della "attualità" beethoveniana. Non esiste un riferimento beethoveniano esplicito, anzi, si tratta di un pezzo nato da una volontà creativa propria. La scrittura è di assoluto rigore contrappuntistico – com'è la scrittura degli ultimi quartetti beetho-

veniani – e la vicenda creativa narra della opposizione di due spunti tematici di carattere opposto, generati dal medesimo materiale, che dapprima semplicemente si fronteggiano per poi trovare una specie di conciliazione.

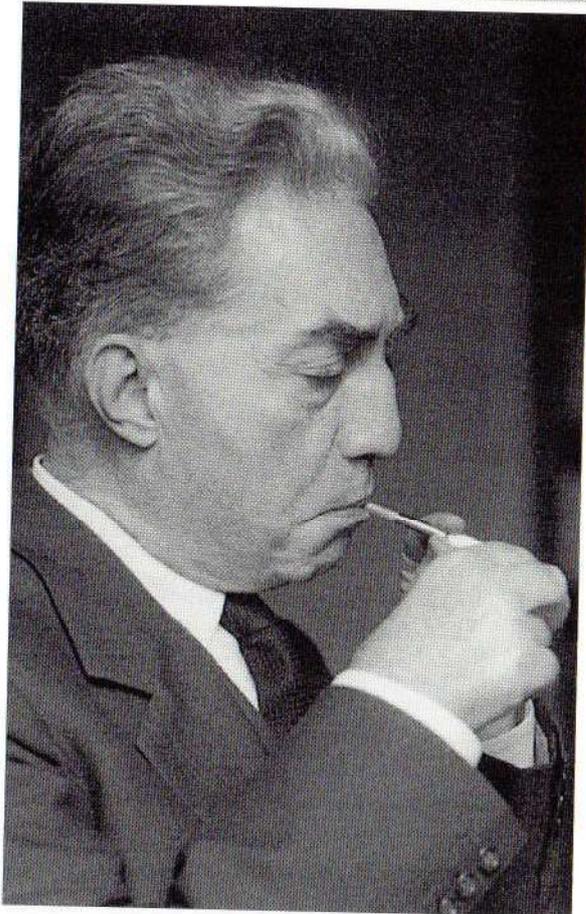
Il luogo della conciliazione è l'occasione per un omaggio, forse involontario, ad uno dei momenti più emozionanti della musica beethoveniana, il *Beklemmt* della Cavatina op. 130, quando la meravigliosa, quasi ipnotica continuità del canto viene interrotta da un breve e angosciato recitativo del primo violino (*Beklemmt*) su uno sfondo appena increspato degli altri strumenti. In Vacchi sono tutti gli strumenti a parlare, a interrogarsi, e a me piace pensare che questo gesto, nato certamente da una indipendente volontà creativa, possa ricondursi a quel luogo incantato.

È possibile essere del tutto indipendenti da Beethoven? Forse sì, ma forse solo a condizione di esserne consapevoli. Ancora oggi guardare a Beethoven è come guardare a una sorgente di luce così forte da non poterla non scorgere nemmeno chiudendo gli occhi. Là dove il sapore di un gesto creativo faccia riandare la memoria a un gesto beethoveniano – come i gesti beethoveniani attingevano, consapevoli o inconsapevoli, alla forza comunicativa di chi lo aveva preceduto – è la miglior conferma della sua intatta influenza sul presente. Un'influenza che, come è ovvio, si esercita in maniera peculiare alla nostra epoca e che assolutamente non significa che la nostra sia un'epoca rivolta al passato: semplicemente ne ha coscienza storica. La mia personale conclusione è che, forse, è possibile prescindere completamente da Beethoven: ciò che non è possibile è il volerlo fare.

**Fulvio Luciani**

<sup>1</sup> Il Quartetto Borciani, negli anni 1998-99, ha eseguito a Milano il ciclo integrale dei *Quartetti di Beethoven*.

## Luigi Dallapiccola



*Uno dei padri della musica italiana del Novecento, Luigi Dallapiccola (Pisino, Istria, 1904 - Firenze, 1975) completò la propria formazione a Firenze, dove poi si stabilì, dopo aver studiato in parte a Graz e in parte a Trieste. Nel capoluogo toscano ebbe un insegnamento di pianoforte ma, al crescere della sua fama oltre i confini nazionali, fu ben presto invitato a tenere corsi di composizione a Tanglewood, New York, Berkeley e in Michigan. Molto importante è inoltre la sua influenza sui musicisti italiani dell'Avanguardia, che hanno riconosciuto nella sua persona un modello etico di artista e nella sua musica un modello di assoluto rigore formale unito a capacità espressive e comunicative pienamente inserite nel solco della migliore tradizione italiana.*

*Due i principali interessi manifestati da Dallapiccola nell'arco della vita e rintracciabili in pressoché tutta la sua produzione. In primo luogo, per le tradizioni polifonica rinascimentale e madrigalistica italiana; in secondo luogo, per l'atonalità e la dodecafonia viennese, della quale fu il principale apostolo in Italia. Tra i temi delle sue opere è dominante quello della libertà, intesa dal musicista istriano come una faticosa conquista. Il catalogo di Dallapiccola comprende tre opere teatrali – tra le quali è considerato capolavoro *Il prigioniero* (1949), che è anche la prima opera interamente dodecafonica della storia della musica italiana – e numerosi lavori sinfonici, da camera e per pianoforte. La parte preponderante resta comunque quella vocale, che comprende pezzi per coro – celeberrimi i *Canti di prigionia* (1941) – e per voce sola e strumenti.*

**Luigi Dallapiccola**  
*Congedo di Girolamo Savonarola*

Nell'ottobre del 1941 Luigi Dallapiccola completa la stesura dei *Canti di Prigionia*, un ciclo di tre grandi brani corali costruiti, nell'ordine, sopra un testo latino di Maria Stuarda, Severino Boezio e Girolamo Savonarola. L'11 dicembre dello stesso anno, giorno in cui Mussolini dichiara guerra agli Stati Uniti, Fernando Previtali dirige la partitura al Teatro delle Arti di Roma. L'opera, la cui composizione era iniziata nel 1938, sorge, dunque, nel tragico periodo che prelude al secondo conflitto mondiale, momento che significò, per Dallapiccola e sua moglie Laura, quest'ultima di origini ebraiche, la sofferenza della paura e della segregazione. Spinto dalla propria esperienza di vita, nella musica dei *Canti* suddetti, il compositore interiorizza la realtà della prigionia, passo decisivo verso l'elemento che lo interessa, ovvero mostrare la sublimazione della sofferenza nella coscienza della propria libertà interiore. Nei tre testi, infatti, le parole delle vittime superano la prigionia nell'equivalenza tra preghiera e libertà. La vittima rimane vittima, ma la sua forza spirituale sprigiona un messaggio etico di grande intensità, secondo il quale la civiltà abita e va cercata nella stessa sensibilità umana. In particolare, nel *Congedo di Girolamo Savonarola*, c'è forse la fase più eroica di questo processo. I possenti accordi ribattuti dell'esordio mimano l'insorgere dei nemici e il "premat mundus" iniziale del testo, metafora del mondo che minaccia la saldezza morale del sofferente. L'organico strumentale della composizione, fondato principalmente sulle percussioni, è qui ampiamente sfruttato. Le prime note dell'attacco corale sono quelle di una serie-tema che, insieme al tema gregoriano del *Dies irae*, attraversa l'intero ciclo, pur non potendosi definire l'opera come interamente dodecafonica. Nella parte centrale il susseguirsi di tre canoni intesse parole di fiducia e speranza che guidano alla sospesa dissolvenza finale. In questo percorso il rigore intellettuale raggiunge risultati di altissima suggestione emotiva che saranno propri del futuro *Prigioniero*.

**Simone Ciolfi**

**Luigi Dallapiccola**  
*Due Liriche di Anacreonte (1942-45)*

Le *Due Liriche di Anacreonte* (nella traduzione di Salvatore Quasimodo) sono dedicate a Domenico De' Paoli. La prima lirica è strutturata secondo l'antica arte che considera l'imitazione del canone come modello esemplare. Il che non significa affatto una contraffazione arcaicizzante dello stile neoclassico, bensì una personale maniera di condurre le linee del canto che imitano la semplice linea degli interventi strumentali. Tale imitazione determina – e non solo su basi strutturali – delle concordanze fra strumenti e canto. Un attacco orchestrale fortemente scandito, subito all'inizio, stabilisce il carattere della seconda lirica. Questa fitta accentuazione è improntata a una inconsueta audacia della linea di canto: molto accentuata, sì, ma sempre declamata.

**G. V.**

**Luigi Dallapiccola**  
*Goethe Lieder*

Nella produzione di Luigi Dallapiccola si incontrano numerose composizioni vocali con piccoli complessi strumentali, le quali in certa misura rivelano il suo interesse per Webern ma anche per un ideale umanistico mediterraneo. È il caso di *Liriche di Saffo*, *Sex carmina Alcaei*, *4 Liriche di Machado*, *2 Liriche di Anacreonte* ecc., ma anche di *Goethe Lieder*, dal momento che il poeta tedesco rappresenta l'aspirazione della letteratura germanica verso l'antichità "greco-latina". I *Goethe Lieder* furono scritti nel 1953 per voce e tre clarinetti, e la loro atmosfera musicale è prossima a quella della *Piccola musica notturna* e dei *Canti di Prigione*. Dallapiccola dimostra come una rigorosa disciplina compositiva sia perfettamente compatibile con una sensibilità lirica molto profonda e con un trattamento della voce, tecnicamente difficile, ma magistrale quanto a concezione e disegno.

**Tomás Marco**

**Luigi Dallapiccola**  
*Parole di San Paolo*

*Parole di San Paolo* è una breve cantata da camera per voce di mezzosoprano, o di ragazzo, e undici strumenti, composta nel 1964 per onorare la memoria di Elizabeth Sprague Coolidge, l'instancabile mecenate americana scomparsa dopo una vita tutta intesa a promuovere la composizione e la conoscenza della musica contemporanea.

La partitura – che comprende dunque, oltre alla voce, flauto, flauto in sol, clarinetto in si bemolle, clarinetto basso, pianoforte, celesta, arpa, vibrafono, xilomarimba, viola e violoncello – è così intenzionalmente calibrata nelle linee e nei colori da garantire all'atto dell'esecuzione una rara facilità di ascolto. La serie originale prescelta è:



dire, "definitoria". Ma urge ormai citare per intero il passo della prima Lettera ai Corinzi:

SI LINGUIS HOMINUM LOQUAR ET ANGELORUM, CARITATEM AUTEM NON HABEAM, FACTUS SUM VELUT AES SONANS, AUT CYMBALUM TINNIENS.

ET SI HABUERO PROPHETIAM, ET NOVERIM MYSTERIA OMNIA, ET OMNEM SCIENTIAM: ET SI HABUERO OMNEM FIDEM ITA UT MONTES TRANSFERAM, CARITATEM AUTEM NON HABUERO, NIHIL SUM.

ET SI DISTRIBUERO IN CIBOS PAUPERUM OMNES FACULTATES MEAS, ET SI TRADIDERO CORPUS MEUM ITA UT ARDEAM, CARITATEM AUTEM NON HABUERO, NIHIL MIHI PRODEST.

CARITAS PATIENS EST, BENIGNA EST: ... NON GAUDET SUPER INIQUITATE, CONGAUDET AUTEM VERITATI: ... OMNIA SUFFERT, OMNIA CREDIT, OMNIA SPERAT, OMNIA SUSTINET.

NUNC AUTEM MANENT FIDES, SPES, CARITAS, TRIA HAEC: MAJOR AUTEM HORUM EST CARITAS.

Come l'esatta conoscenza del brano paolino è indispensabile esegesi alla musica, sia questa, ora, esegesi a tanto testo.

**Camillo Togni**

*(dal disco CBS S 61490)*

**Sala Puccini del Conservatorio**

domenica 28 ottobre 2001, ore 11

**Compagnia di danza della Biennale di Venezia**  
Partitura vocale e direttore del coro, **Petri Sirviö**  
**Coro Finnish Howlers "Huutajat"**

**Ensemble Zephir**  
**Francesco La Licata**, direttore

**Umberto Orsini**, voce  
**Orchestra Filarmonica Marchigiana**  
**Donato Renzetti**, direttore

**Giovanni Sollima** (1962)  
Conversazione e  
Frammento da *J. Beuys Song* (2001) 16'  
Musiche di Giovanni Sollima eseguite dall'autore  
Coreografia di Carolyn Carlson  
Teatro alle Tese, Venezia, 4 giugno 2001  
Produzione La Biennale di Venezia/  
Fondazione Teatro Massimo di Palermo  
Regia video di Gianni Di Capua  
Produzione del video RAI SAT

**Francesco La Licata** (1957)  
*L'Angelo e il Golem* (2000) 12'  
estratto dal video originale dell'omonima opera  
di Francesco La Licata e Fabrizio Lupo  
Produzione della Fondazione Teatro Massimo  
di Palermo e del Festival Palermo sul '900 (2000)  
Produzione video Coeurabsoluteatro  
Realizzazione DAT Broadcasting

**Giovanni Tamborrino** (1954)  
Musiche per *Dodici interludi celesti* 13'  
di Francesco Leprino (1998)  
Produzione di Studio al Gran Sole

**Giorgio Battistelli** (1953)  
*Giacomo mio, salviamoci!* (1998) 45'  
Parole di Vittorio Sermoni  
Live electronics Alvisè Vidolin  
Regia di Paolo Rosa, progetto scenico e video  
di Studio Azzurro - Immagini di Fabio Cirifino  
Ripresa dello spettacolo del luglio 1998  
al Teatro Lauro Rossi di Macerata  
Progetto Macerata Opera, RAI SAT, Radio RAI  
Comune di Recanati, Giunta Nazionale  
Leopardiana  
Introduzione di Angelo Foletto  
Produzione di RAI SAT

## Giovanni Sollima

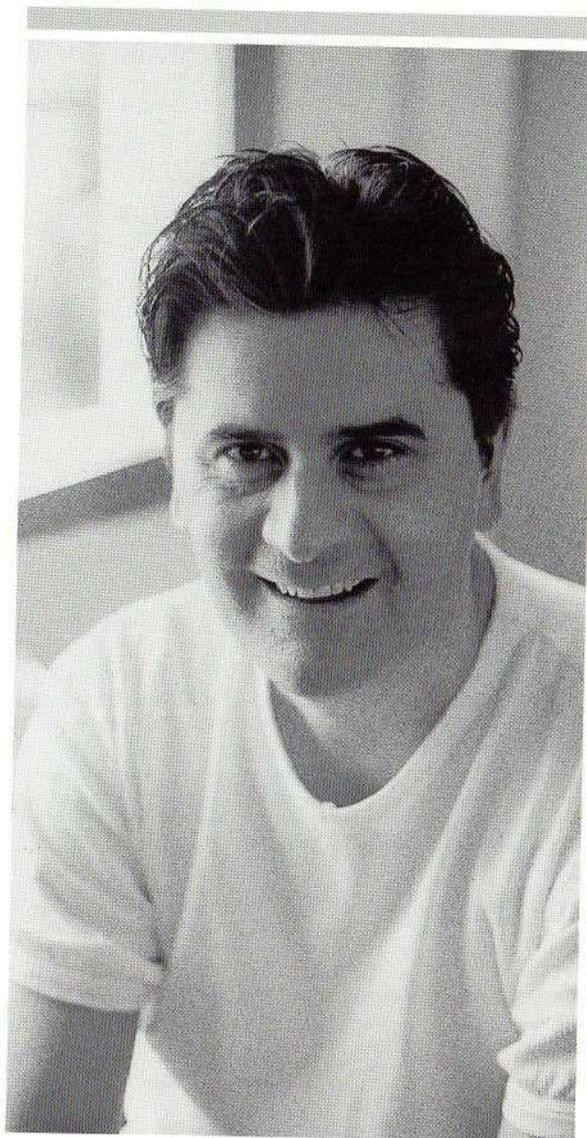


*Proveniente da una famiglia di musicisti, Giovanni Sollima (Palermo, 1962) ha studiato al Conservatorio della sua città diplomandosi in composizione e in violoncello e si è perfezionato alla Musikhochschule di Stoccarda in entrambe le attività, quella creativa con Kelemen e quella esecutiva con il grande didatta Janigro, che ha sempre praticato contemporaneamente. Tale formazione classica non gli ha impedito di frequentare ogni possibile genere musicale, nella ricerca di nuove sonorità e nella scoperta di originali mescolanze tra i generi più diversi: dal rock al jazz, dal minimalismo anglosassone alla musica etnica della Sicilia e di terre lontane come l’Africa, il Medio Oriente e l’India. Tra il 1997 e il 1998 si reca a New York grazie a un premio del Ministero degli Esteri italiano e nella città-simbolo dell’unione fra le culture compie il progetto Aquilarco, un disco prodotto da un’etichetta diretta da Philip Glass, con la partecipazione della voce recitante di Bob Wilson e di un nuovo gruppo strumentale – la Giovanni Sollima Band – formato da elementi dei “Bang-on-a-Can”, dello “Steve Reich Ensemble” e dei palermitani “Soni ventorum”. Tale produzione segna l’inizio di una carriera che vede il giovane siciliano affermarsi tra i migliori violoncellisti della sua generazione e al contempo come compositore tra i più presenti nella vita musicale, italiana e non, dell’ultimo scorcio di secolo. La frequenza delle sue esibizioni in concerto e in disco s’incrementa di stagione in stagione e molti importanti interpreti eseguono la sua musica in ogni dove. Inconfondibile, lo stile di Sollima, che si fonda sulla contaminazione ad ampio raggio degli elementi sopra ricordati ma che conserva al contempo una marca di riconoscibilità molto accentuata. Le sue sono sonorità calde ed espressive, gradevoli assai all’ascolto, anche se talora la costruzione formale di tali materiali è meno elaborata rispetto all’incisività del loro “facile” impatto presso il pubblico.*

**Giovanni Sollima**  
*J. Beuys Song*

**Francesco La Licata**

Partendo dal pensiero dell'artista concettuale tedesco Joseph Beuys secondo il quale l'essere umano, se vuole salvarsi, deve recuperare un rapporto armonico con la natura e divenire un tramite fra il mondo terreno e quello spirituale, Carolyn Carlson ha creato uno spettacolo incentrato sul rapporto fra uomo e natura, ai nostri giorni sempre più complesso e violento. La scenografia, i costumi e la coreografia evocano un'aspra lotta fra elementi freddi e artificiali (plastica, cellophane ecc.), simboli soffocanti della forza prevaricatrice dell'uomo, e la natura, rappresentata da materiali vivi come fiori, acqua, cristalli, alberi, pietre, il legno del violoncello. Giovanni Sollima e il suo strumento sono posti in scena, e diventano parte della coreografia nell'enorme spazio del Teatro alle Tese di Venezia, un antico cantiere dell'Arsenale progettato dal Sansovino. Sollima si sposta in questo spazio, a volte addirittura suona camminando, interagisce con i danzatori e con gli elementi scenici, viene sfidato da una graziosa ma letale nube tossica, alla fine esce di scena, sempre suonando il suo strumento, e mentre la musica si dissolve lentamente alcune pietre vengono fatte scivolare sul pavimento verso l'infinito: un messaggio di speranza quando le forze della natura erano sembrate soccombere. Fra un quadro e l'altro un coro di urlatori finlandesi in completo nero si sposta a sua volta sulla scena, commentando con violenta e inquietante forza d'urto la lotta fra materie plastiche ed energie vitali.



**Francesco La Licata**  
*L'Angelo e il Golem*

*Francesco La Licata (Palermo, 1957) studia composizione, pianoforte e clavicembalo al Conservatorio della sua città, dove si diploma nel 1978. Dopo aver presentato uno dei suoi primi lavori al Teatro Politeama di Palermo, debutta nel 1981 nell'ambito della rassegna "Opera prima" del Teatro La Fenice di Venezia, dove conosce il catanese Aldo Clementi, che diviene una sorta di guida morale per l'esordiente compositore proveniente dalla stessa regione. In quegli anni si dedica anche allo studio della direzione d'orchestra, a Londra e Ginevra, e inizia a praticare l'attività esecutiva insieme con quella strettamente creativa. E nell'una e nell'altra disciplina si fa conoscere presso numerosi festival di musica contemporanea, in Italia come in Europa. Nel 2000 esordisce inoltre come autore di teatro musicale, scrivendo l'opera da camera *L'Angelo e il Golem*, che viene rappresentata nella sua città natale, nell'ambito del Festival sul Novecento. Attualmente vive a Bologna e insegna al Conservatorio "Maderna" di Cesena, collaborando con il gruppo di ricerca che cura l'edizione critica delle opere di Bruno Maderna. Né impostata su radicali criteri di ricerca e sperimentazione, né attestata su posizioni di consolatorio recupero della tradizione, la musica di Francesco La Licata si pone nell'ottica di un rapporto critico con la storia e non disdegna il ricorso alla pratica della contaminazione stilistica. Assai originali, infine, le soluzioni timbriche che impreziosiscono la sua scrittura.*

Gli interludi filmici dell'opera musicale *L'Angelo e il Golem*, prodotta dal Teatro Massimo di Palermo e rappresentata in prima esecuzione nel novembre 2000 per la quinta edizione del Festival di Palermo sul '900, sono stati concepiti per essere proiettati su un velo-sipario tra il pubblico e la scena. In questo video, già presentato per la rassegna "L'immagine leggera" nel marzo 2001, le stesse immagini vengono proposte senza soluzione di continuità e come un'opera autonoma. Se nella rappresentazione teatrale di *L'Angelo e il Golem*, gli interludi filmici avevano la funzione di narrare la vicenda tra un quadro musicale e l'altro, in questa forma spetta al collage sonoro, tratto dalle parti musicali registrate dal vivo durante le rappresentazioni, fare scorrere il tempo dello stesso racconto. Viene qui trascritto, parte del testo di presentazione degli autori apparso sul programma di sala del Festival di Palermo sul '900, edizione 2000.

«Praga è più bella di Palermo», così scriveva lo scrittore tedesco Detlev Liliencron, durante la sua prima visita a Praga nel 1898, e l'accostamento fra le due città non era per nulla casuale. Praga e Palermo, città di marionette, di burattinai, di sguaiate osterie, di arcani cortili e viuzze dai muri fatiscanti, città insieme piene di fascino e di mistero, di splendori e di ombre.

Questo è l'antefatto: una corrispondenza fra due luoghi, veri e immaginari. Poi fra di loro s'intreccia una misteriosa leggenda ebraica d'origine popolare, quella del Golem, con la sua antica simbologia: la produzione di un atto creativo fantastico basato sulla magia della parola (analogia fra la creazione del Golem e quella di Adamo). La sua fortuna letteraria trova proprio nel ghetto di Praga la sua più naturale ambientazione, e da significato biblico diventa, nel 1915 con Gustav Meyrink, romanzo di successo.

Scambiamo i luoghi, come nella metafora dello scambio del cappello all'inizio del romanzo di Meyrink, e la figura del Golem da Praga rivive per magia (o sogno) tra i vecchi quartieri di Palermo, con tutti i suoni e i brusii delle sue tradizioni popolari. Tra botteghe di pupari, piazze dei mercati, cortili e vicoli; via della bara, vicolo della neve all'alloro, via delle sedie volanti... il gran cassaro vecchio.

Come immagine del disegno alchemico del misurarsi con l'Opera della Creazione, il Golem rappresenta, ancor prima del *Faust*, un mito antico e quanto mai attuale.

Il Golem è anche una marionetta, un robot, un *homunculus*, figura del demoniaco teatrale e cinematografico, creata nella notte del silenzio dall'alchimista/inventore.

Nel gioco rituale e nel teatro magico è il Movimento, il Ritmo astratto e concreto del Suono, con le sue pratiche emotive e gestuali, con la sua intrinseca "teatralità", a dare vita alla vicenda della generazione degli esseri, delle figure animate, degli oggetti, delle storie. Un teatro la cui finzione è la stessa della materia musicale, che a tratti è capace di sfociare nel mondo reale, per poi essere di nuovo ricondotta verso la sua essenza più impenetrabile.

La narrazione ruota attorno all'anima sognante dell'inventore ed è intersecata da altre figure: il Puparo, la Madre-Bambina, l'Angelo, il Suonatore di flauto; ma il racconto vero e proprio si trova solo nel momento centrale dell'azione (attraverso una rielaborazione musicale del "Cunto" siciliano), percorso iniziatico in cui la vicenda, da favola o leggenda, si visualizza in realtà, prorompendo sulla scena, e sulla piazza del quartiere.

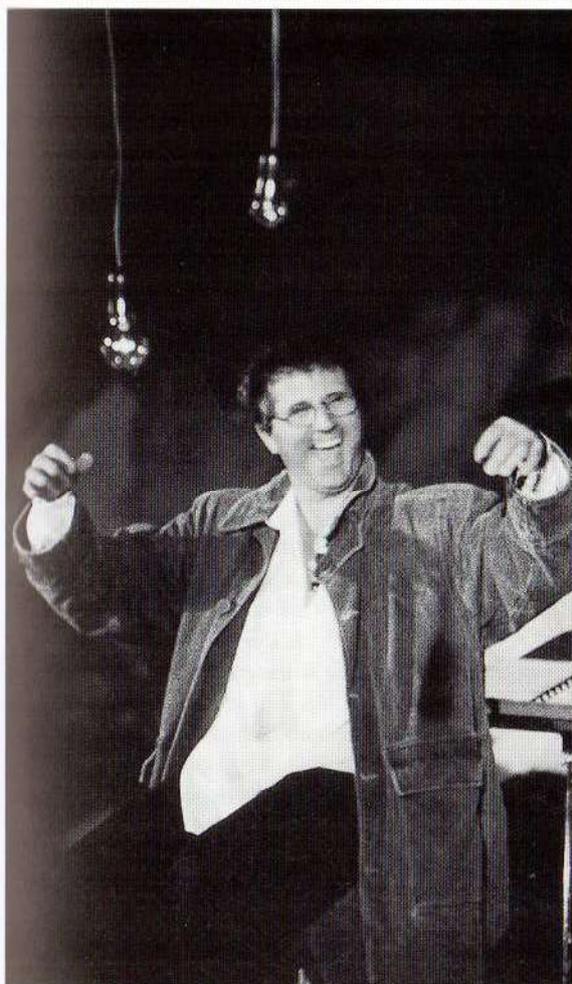
Ed è qui che al Golem, rivelatosi all'inventore creatura imperfetta, si contrappone come via d'uscita la figura dell'Angelo Infelice, ma «necessario alla terra». È «un'immagine intravista per un solo istante» e il suo Tempo è la soglia fluttuante in cui confluiscono giorno e notte, l'orizzonte inquieto nel quale è sospeso un Tempo Nuovo.

Così se l'Uomo è osservatore del presente, il Golem è il passato minerale e l'Angelo l'inafferrabile e sfuggente futuro celeste dell'uomo stesso. Il percorso scenico prende pertanto la forma di una grande Clessidra nella quale l'uomo/inventore è il foro, e la sabbia, il fluire della sua essenza che alchemicamente trasmigra verso una soluzione inevitabile: la fine del Tempo, o verso l'esistenza di un altro Tempo.

**Francesco La Licata e Fabrizio Lupo**

*Figura tra le più originali ed eclettiche dell'attuale panorama musicale italiano, Giovanni Tamborrino (Laterza, Taranto, 1953) studia canto e percussioni presso il Conservatorio di Matera, nel quale viene poi incaricato assai presto come docente. La sua attività volge fin dalle prime prove nella direzione di uno sperimentalismo mai sazio, che lo conduce a definire originali "fusioni timbriche" ottenute mescolando i suoni della tradizione colta con i suoni ottenuti dalla percussione dei più svariati materiali "raccolti" nella sua terra d'origine, nella quale il musicista è profondamente radicato. Espressiva e comunicativa quant'altre mai, la musica di Tamborrino possiede inoltre una autentica qualità teatrale. Sua, tra l'altro, l'elaborazione di una particolare poetica teatrale definita "opera senza canto" che l'ha portato a collaborare piuttosto con attori e danzatori (come Claudio Morganti e Virgilio Sieni) che con cantanti veri e propri. In essa, il suono della parola recitata dall'attore diviene materia fonetica al pari della musica e riceve da quest'ultima un'enfaticizzazione drammatica molto marcata, come si ravvisa principalmente nelle opere Medea (1995), III Riccardo III (1996), Gordon Pym (1997) ed Epos in rock (1999), che hanno goduto di vasta circolazione presso i principali circuiti del teatro di prosa. Accanto a quest'ultimi lavori, il musicista pugliese è autore di un composito catalogo strumentale, che è stato spesso eseguito dai musicisti di un ensemble di percussionisti da lui fondato e che porta il suo nome.*

**Giovanni Tamborrino**  
***Dodici interludi celesti***



- |                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| 1. delle lune...     | 7. degli artifici...   |
| 2. dei soli...       | 8. dei vuoti sereni... |
| 3. dei grigi...      | 9. dei tramonti...     |
| 4. degli uccelli...  | 10. dei lampi...       |
| 5. delle eclissi...  | 11. dei colori...      |
| 6. delle tempeste... | 12. delle nuvole...    |

I *Dodici interludi celesti* – brevi momenti corrispondenti ad altrettante tematiche che i sottotitoli denunciano – si sviluppano all'interno di un progetto più ampio per demarcarne i singoli momenti: "*Clips und Klang - Un viaggio in Italia*", 12 studi visivo-musicali su altrettante musiche diverse per genere ed epoca. Ed è il cielo sopra l'Italia che costituisce il tema visivo degli interludi, immagini filmate, elaborate, montate e composte con un intento musicale e un riferimento a precise musiche preesistenti.

Guardare verso l'alto, ma con i piedi nel luogo, era, nell'economia dell'intero video, un modo per purificarsi dalle umane vicende e immergersi in cieli che riflettevano, incuranti, la terra sottostante.

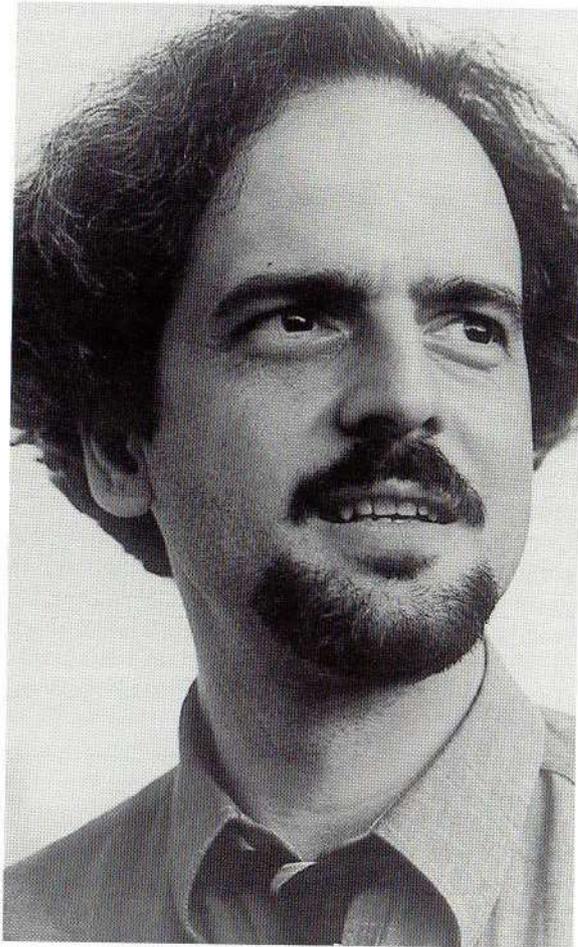
Da visioni che scaturivano dalla musica il processo si invertiva nell'incontro con Giovanni Tamborrino, che sentiva il bisogno impellente, a sua volta, di costruirci il suo suono: ecco che immagini provocate dalla musica provocavano, a loro volta, musica.

Così il rapporto fra suono e visione si configurava come una fuga a due voci, fra le quali tendevano a stabilirsi *correspondances* più che dirette associazioni. La matericità terrigna della musica di Tamborrino attribuiva a queste immagini lo spazio solido da cui spiccare lo sguardo e, in qualche modo, le ridefiniva, se è vero che il risultato del connubio fra musica e immagine è sempre una terza cosa inscindibile, che prima non esisteva e che acquista senso nella loro fusione.

Ora questi momenti interludianti si ritrovano accostati, orfani del corpo, quasi puro spirito decantato della terra che li aveva generati.

**Francesco Leprino**

## Giorgio Battistelli



*Compositore italiano tra i più conosciuti e apprezzati anche all'estero della sua generazione, Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953), studia al Conservatorio dell'Aquila. Convinto assertore di una pratica compositiva strettamente connessa alla ricerca esecutiva, fonda gruppi di sperimentazione musicale, con i quali si fa conoscere nella duplice veste di compositore e interprete. Diviene composer in residence al Deutscher Akademischer Austauschdienst di Berlino nel biennio 1985-86. Nel 1992 diviene direttore artistico del Cantiere d'arte di Montepulciano e nel 1996 dell'Orchestra Regionale Toscana. Assai teatrale anche nelle sue manifestazioni sinfoniche e cameristiche, la sua produzione è particolarmente incentrata sulla ricerca di un rapporto sempre nuovo, e del tutto anticonvenzionale, tra linguaggio musicale e drammaturgia teatrale. Non a caso la parte più cospicua del catalogo del musicista laziale è quella destinata alla scena, sia in forma di teatro musicale che di balletto. Tra le sue opere, diverse delle quali commissionate da teatri inglesi, francesi e tedeschi hanno avuto particolare successo e circolazione: Experimentum mundi (1981), Jules Verne (1987), Teorema (1992), Frau Frankenstein (1993), Begleitmusik (1995), Prova d'orchestra (1995), The Cenci (1997) e la recente Impressions d'Afrique.*

**Giorgio Battistelli**  
*Giacomo mio, salviamoci!*

Si ricorda in questa occasione la nascita del poeta,<sup>1</sup> eppure la commemorazione apre e chiude con due progressioni armoniche discendenti. Se i codici della musica possiedono un significato netto, protagonista appare il reclinare della morte, il sorgere dello scandalo della vita.

Tale persuasione è radicale nel raccolto letterario, lo fonda, e si esplica nella rivelazione finale, detta *la fobia del coltello*. Subito e rifiutato, l'orrore della fessura nativa – «Maledetta tu, vita, che sbuchi con dolore da una fenditura della carne» – si manifesta nell'impossibilità sempre per Giacomo, bambino, adolescente e adulto, di tagliare la carne, potendo soltanto sminuzzarla con la forchetta che, sottoposta a troppa pressione da quella mano furibonda, finiva col rompersi: «Non so dire quante», precisa il padre Monaldo. Il memoriale inviato dal genitore ad Antonio Ranieri (*Supplemento alla notizia intorno alla vita e agli scritti di Giacomo Leopardi*) è l'architettura narrativa del testo di Vittorio Sermoni, nutrito di frequenti ricorsi allo *Zibaldone di pensieri*.

Come protagonista dell'itinerario lungo «l'iniqua naturalezza della vita», Giorgio Battistelli ha preteso, in scena, un professore. Intollerante all'ipotesi di un Giacomo Leopardi cantante o recitante, si è tuttavia lasciato tentare da un'idea di drammatizzazione. Si poteva percorrere la strada della cantata su versi leopardiani, che col petrossiano *Coro di morti* già ha creato uno dei capolavori del secolo, ma Battistelli crede tuttora alla possibilità del teatro musicale, inteso come narrazione attraverso musica, immagini, gesti di una vicenda. Al canto concede meno, fino ad aver scritturato, in *Teorema*, dei cantanti per usarli soltanto come muti attori. Qui, un mormorio è affidato al coro, ripreso dal nastro registrato o dal *live*: sono echi che moltiplicano lo spessore e il senso emotivi di una partitura che ne è gravida. Lei, almeno, vuole vivere.

Dissipatore ed esploratore com'è l'autore, ogni capitolo (questo è il dodicesimo) della sua musica composta per la scena declina diverse modalità rappresentative: Claudio Annibaldi ne ha constatato il metodico furore autodistruttivo, pa-

ri alle risorse nuove cui il maestro riesce a ricorrere.

Qui si sperimenta la teatralità possibile della conferenza per "voce docente", orchestra, *live electronics* e scenario video interattivo. Ad una prolusione orchestrale seguono quindici interventi di recitazione, però mai abbandonati dalla musica, quattordici intermezzi, una coda ancora orchestrale. Che pretende di non finire, così come l'inizio – un persistente, vagante, somnesso corale – è già avvenuto, dapprima impercettibile, quando il pubblico inizia ad entrare nei palchi del teatro. Né avvio né fine certi; un nastro pre-registrato prolunga l'eco fortissima dell'ultimo crescendo, pretende di pietrificarlo, di trattenerlo, non accetta che svanisca: l'intuizione dell'infinito sostanzia queste scelte, citazione leopardiana posta a sigillo del lavoro. Un'altra eco appare, come miraggio, volteggiante sopra una lunga fascia sonora: un fraseggio desunto dagli "interminati spazi" e dai "sovrumani silenzi" del *Parsifal*. Tutto, si dice, ormai è memoria, tutto è già stato cucinato e servito in scena: l'eco di una triade, lo scheletro di una serie, l'arcata di una melodia, quant'altro... Eppure.

Dove c'era la platea, liberata dalle poltrone, siede e agisce il conferenziere, circondato da una scrivania vastissima e attiva. Assistito da due percussionisti (precisa la partitura: «Solisti in scena») e sei punti di proiezione, il suo racconto si sostanzia di apparizioni visive e acustiche che teatralizzano alcuni momenti della narrazione. Agli esecutori che fiancheggiano il docente sono concessi, anzi richiesti, margini di improvvisazione che dovranno calibrarsi sui tempi della voce, che può anche "chiamare" le entrate dell'orchestra in una costante interazione tra i diversi elementi teatrali coinvolti. La voce, a sua volta, viene imprigionata dal *live electronics* per essere riproposta, non più nel suo apparire significante, nelle parole, ma spolpata, fratturata e ricostruita come puro ritmo, articolazione e scansione, musica.

Terrore di Battistelli è l'effetto voce-recitante, il rischio che la fluidità dell'azione si interrompa ad ogni intervento del docente, con un devastan-

te effetto di *stop and go*, dove lo *stop* è certo, il nuovo *go no*.

Il sistema, invece, è qui interattivo, ogni *partner* è insieme esecutore e direttore, sensibile sensore: una complessità dichiarata nella partitura, nei *legati* che attraversano e confondono narrazione, immagini e percussioni sulla scrivania, interventi orchestrali.

L'insieme potrebbe venire apprezzato dal protagonista commemorato; ben più di non poca critica attuale, per non dire del pubblico sopraffatto dall'accademismo, Leopardi riconosceva alla musica il piacere della ricerca, la pensava in divenire. Leggiamo nello *Zibaldone*: «Anche alla musica si acquista gusto coll'assuefazione, sia diretta come indiretta. E pur la musica sembra quasi la più universale delle bellezze... Non solamente tutte le facoltà dell'uomo sono una facoltà di assuefarsi, ma la stessa facoltà di assuefarsi dipende dall'assuefazione».

La constatazione – invece di eccitare per chissà quali profetiche intuizioni del poeta a proposito delle avanguardie future – lo conferma figlio legittimo della mentalità settecentesca, sperimentale e razionalista, storicizzante, intellettuale estraneo all'ansia dell'assoluto originalissimo, appannaggio della generazione romantica.

La scrittura di Sermonti ricorre, anche in questa occasione, alla tecnica retorica della sospensione-accelerazione: una vivacità ritmica tramata di punti coronati, di pause quando si attende un battere forte, di accelerazioni repentine e lievi in levare, accoglie e stratifica le spirali paratattiche che il suo scrivere contempla e confonde. Così un tema accoglie e prepara le sue variazioni. Pensato per trascinare naturalmente nella lettura, il testo si rivela una *Sprachenmelodie* ostinata-variata che volentieri indulge alla necessità della commozione, certo inevitabile in tanta tremenda saga familiare, solcata dall'«ombra lunga di un lutto retroattivo».

Il conferenziere-relatore-docente-istrione («Signore e signori», dice) immaga l'uditorio attraverso questa esperienza di dolore, e dalla sua voce emergono tre ombre: Giacomo, il padre Monaldo e infine Adelaide, la madre andata in spo-

sa ventenne e mortalmente innamorata dei figli e delle piccole creature in genere (quando qualcuna trapassava, lei proclamava la felicità del decesso, che anticipava l'esito per tutti più atteso). Un cattolicesimo – era «saldissima ed esattissima nella credenza cristiana» – vissuto (?) come una marcia funebre.

In questa casa di morti, l'«efferato perbenismo» di Monaldo cede una volta soltanto ad una salvifica pulsione di vita: è l'invocazione che dà il titolo all'opera, il disperato *tu* di un padre che chiede aiuto al figlio, per salvare se stesso. Prima e dopo il grido, due volte gli archi – *pppp <ffff> pppp* – prorompono in un'impennata subito compressa, pulsione brevissima, ricacciata in gola, *sforzando*.

Altre ombre si aggiungono al corteo di persone che non intendono, non sanno vivere: persistenti quelle dei defunti fratelli, tra cui Luigi, che suonava il flauto. Anche la musica intende commuovere, generando quello che gli autori definiscono un «terribile affiatamento». L'orchestra – alta sul palcoscenico – pretende di condurci dentro casa Leopardi, di diventare la biblioteca di Giacomo, il labirinto nel quale desiderava entrare e perdersi, leggendo fino a tumefarsi di fatica gli occhi: e udremo-vedremo-sentiremo spruzzare l'acqua gelata, come lui faceva per ristorarli. Entrate scorticanti dei fiati, staccati nettissimi, precipizi di suono materico (ribadita devozione di Battistelli a Varèse), glissandi rapinosi: questa orchestra è spesso nervosa. Insistente anche, nelle apparizioni tematiche che la attraversano rapsodiche, nette come appuntite schegge di memoria, densamente cromatiche: «Con gli anni pare che ciascuno di noi finisca, bene o male, per diventare se stesso». Un tremolo d'attesa, poi: «Giacomo, invece, diventò ciascuno di noi». Noi, il ricordo di un tema.

**Sandro Cappelletto**

<sup>1</sup> L'opera di Battistelli fu commissionata per ricordare il secondo bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi.

**Sala Puccini del Conservatorio**

domenica 4 novembre 2001, ore 11

**Benny Sluchin**, trombone**Luca Francesconi** (1956)*Animus* (1995) 15'  
per trombone e elettronica

Regia di Danielle Jaeggi

IRCAM

Produzione Le Film d'ici,  
Collezione La musique d'aujourd'hui (1997)**Coro della Radio di Budapest***Striaz* (1996) 8'Videopera notturna di Studio Azzurro  
ispirata ai *Benandanti* di Carlo Ginzburg

Regia di Luca Scarzella

Ripresa di Studio Azzurro - Elettronica di Agon  
Cividale del Friuli, 20 luglio 1996

Produzione del Mittelfest 1996

**Niccolò Castiglioni** (1932-1996)La musica in Italia dal 1945 ad oggi: 60'  
un archivio viventeColloquio di Luigi Pestalozza  
con Niccolò Castiglioni

Progetto di Musica/Realtà

Ripresa a cura dei Teatri di Reggio Emilia  
e del Comune di Reggio Emilia

Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995

**Severino Gazzelloni**, flauto**Bruno Canino**, pianoforte**Niccolò Castiglioni***Gymel* (1960) 8'  
per flauto e pianoforte**Roberto Fabbriciani**, ottavino*Alleluja* (1981) (n. 1 da *Musica vneukokvhaja*)  
per ottavino

Produzione RAI (1983)

## Luca Francesconi



*Luca Francesconi (Milano, 1956) si è diplomato nel Conservatorio della sua città sotto la guida di Azio Corghi, si è specializzato con Stockhausen a Roma, e a Tanglewood con Berio, con il quale ha collaborato a vari progetti. Si è occupato di musica per il teatro, cinema, televisione e soprattutto di musica elettronica, essendo tra l'altro uno dei fondatori di Agon, centro milanese per la ricerca e la produzione musicale mediante elaborati elettronici. Ha vinto diversi concorsi e ottenuto numerosi riconoscimenti (tra i quali gli importanti Premio Siemens e Premio Italia), mentre la sua musica gode di invidiabile circolazione sia in Italia sia in Europa: le sue sono, insomma, le tappe di una carriera fortunata e intensa. Il suo catalogo si distingue ad ogni modo per la cospicua presenza di brani orchestrali, che evidenziano la profonda e attiva conoscenza degli stilemi cari all'Avanguardia storica – mai rinnegati – unita ad un'espressività assai inquieta, tellurica. Inoltre è sempre presente nei lavori del musicista milanese una certa dose di sincretismo inteso non tanto in senso stilistico, come gusto per il pastiche, quanto per l'uso di materiali di diversa provenienza. Un sincretismo, il suo, che non punta all'accumulo ma a una distillazione formalmente avvertita di lacerti sonori che appartengono al bagaglio di conoscenze di un compositore d'oggi: dal popolare al jazz all'etnico, dal rock al suono dei nuovi media, dal classico storicizzato al contemporaneo colto. Tra i suoi lavori più conosciuti si ricordano *Les barrigades mystérieuses* (1989), *Riti neurali* (1991), *Etymo* (1994). Tanto numerose sono le opere del suo catalogo quanto prestigioso l'elenco delle istituzioni italiane ed europee che le hanno commissionate ed eseguite, sicché non è arbitrario annoverare il compositore milanese tra quelli più conosciuti e stimati della sua generazione. Per il teatro Francesconi ha recentemente ultimato la composizione di un'opera ispirata alla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge: una commissione del *Théâtre de la Monnaie* di Bruxelles, dove sarà rappresentata nel 2002.*

**Luca Francesconi**  
*Animus*

*Animus* (1995-96) per trombone e nastro magnetico venne composto da Francesconi all'IRCAM per Benny Sluchin, utilizzando esclusivamente computer in tempo reale. Il termine latino *animus* significa "anima", qui però è inteso come spirito, humor e carattere. «Ma simboleggia anche il soffio della vita, la respirazione, e il polso della vita», dice Francesconi.

«*Animus* racconta la vicenda intercorsa fra una creatura animata e un pezzo di metallo. L'inizio d'un rapporto, puramente fisiologico, fra i due si fonda sul più elementare degli eventi temporali: la respirazione. Poco per volta la scoperta reciproca porta alla invenzione della scrittura, in altre parole, all'audace tentativo intrapreso per impadronirsi di ciò che si rivela come uno strumento. Questa progressiva formalizzazione si fa così soffocante da inibire, alla fine, la stessa respirazione dell'esecutore. Il compositore osserva entrambi tramite una sorta di zoom a due piste, fino al punto di farli esplodere nello spazio per poi ricomporli. È la discretizzazione massimale della esperienza che alla fine diviene una sorta di infernale macchina, intenta a creare una nuova realtà iconica, ipnotica. Ma questo è possibile?»

**Luca Francesconi**  
*Striaz (videoopera notturna)*

Il rumore di mille voci arriva fino a noi, risuona nel tempo faticoso della storia. Uomini, donne, una generazione dopo l'altra, un avvicinarsi interminabile di stagioni: il lavoro, la carestia, pace e guerre. Corpi amati, corpi addormentati, corpi senza vita.

Un flusso assordante.

Ma l'inconscio non ha storia, sul limite della coscienza del mondo che abitiamo, là, il fragile involucro che ci trattiene e ci separa dal vasto oceano del fuori si dissolve.

Da sempre, per tutti gli uomini.

Ed oltre la riva, al di là del fiume si apre la "terra incognita".

È un territorio spaventoso e sconosciuto dove corpo e spirito non sono più uniti, è la terra dell'attesa senza tempo, dell'assenza di un prima e un dopo, dove si incontrano morti e bambini mai nati. È un territorio dove neppure i confini sono segnati, anzi dove non c'è spazio: non c'è un alto né un basso. Là da secoli e secoli facciamo confluire la nostra paura, il sogno, la speranza, l'immaginazione. Infatti questo è anche il luogo dove si compie il mistero affascinante e potentissimo della Natura, che noi non comprendiamo ma di cui facciamo interamente parte: quell'energia possente ci terrorizza e ci affascina contemporaneamente, ci esalta e ci dilania. Non c'è bene o male qui, ma la gioia crudele della Natura.

Ogni comunità di uomini ha sentito il bisogno di trovare spiegazioni, di proteggersi e dunque di scegliere qualcuno da delegare per intrattenere rapporti con questa dimensione.

I "nati con la camicia" per esempio, nella tradizione popolare non solo italiana, cioè bimbi usciti dal ventre materno ancora avvolti nella sacca placentare, erano subito considerati esseri particolari. Essi portavano spesso questa "camisòla" intorno al collo per tutta la vita e a volte, in tempi più recenti, era perfino benedetta dal parroco. Nel Friuli erano chiamati benandanti.

La comunità deputava queste persone a "stabilire contatti" con i misteri dell'esistenza e della Natura, per esorcizzare il terrore che questa incuteva loro. Essi erano diversi, nati sotto un "pianeta" particolare; dunque si dava loro poteri

magici. Soprattutto questa capacità di staccarsi dalla materia del proprio corpo e viaggiare in puro spirito "come un fumo". Facoltà che ritroviamo in tutti i riti estatici in ogni angolo della Terra.

Staccarsi dunque dalla dura e spietata materialità del *presente* e avere la facoltà di interrogare il passato e il futuro. Dare forma alle angosce di tutti: la nostalgia per i propri cari morti e il non sapere più *dove* sono, *cosa* fanno; il mistero del passato che non ritorna. E la paura delle carestie, l'auspicio di un buon raccolto, il timore per i propri piccoli, l'incognito del futuro e della *propria* morte.

Nella cultura popolare, che affonda le proprie radici in miti e riti pagani remotissimi, precristiani, non vi sono documenti scritti di tutto ciò; non vi sono tavole di leggi né templi. La trasmissione orale ha creato nel corso di molti secoli un tessuto profondissimo e solido, una presenza "divina" che legava tutti gli uomini di comunità anche molto vaste, e le loro coscienze, ai misteri della Natura e dell'inconscio in modo rassicurante.

Paradossalmente possiamo ricostruire questi miti, e i riti che li perpetuano, attraverso gli interrogatori dell'inquisizione nel XVI secolo, e cioè le testimonianze di un Potere che a questi riti tentava di sostituirne definitivamente altri.

Il "pazzo volgo" però continuava a credere ed alimentava la propria interpretazione del mondo. I loro spiriti "buoni" continuavano ad uscire le notti di giovedì delle quattro tempora dell'anno. Erano chiamati per combattere a colpi di mazze di finocchio streghe e stregoni, striaz e sbilfoni; per salvare i raccolti certo, ma anche per strappare le anime di qualche "puttino" malato dalle grinfie del buio, del negativo, prima che fosse troppo tardi. E per questo tutta la comunità era loro grata.

Se poi queste specie di battaglie, o feste dionisiache, avessero veramente luogo e come, non c'è dato proprio di sapere. Ma le somiglianze con i riti dionisiaci greci e le feste bacchiche romane sono profonde, anche più che esteriori. Contrariamente a quanto l'inquisizione cercava di estorcere, semplicemente non esistono Sabba,

diavoli, atteggiamenti "peccaminosi", torbide o blasfeme depravazioni.

Ciò che è stupefacente e prossimo ai riti pagani, è invece la sostanziale gioia, o forza gioiosa che nonostante tutto sprigiona da questi racconti. Non c'è colpa né moralismo. Ma una vera energia naturale, terribile e carica di vita. E dunque così umana.

Il Benandante Gasparutto, interrogato da un serio e pericoloso inquisitore, come risponde? Ridendo! E ride, e poi ancora ride, e ride a crepelle.

Cividale per una notte si trasformerà in un grande teatro all'aria aperta. Anzi in un territorio variabile dove avrà luogo un viaggio, nello spazio e nel tempo.

Dalle voci, dai racconti di mille voci, raggiungeremo i confini del mondo conosciuto volando sotto forma di spirito, fumo, sibilo; e lì passeremo, come i benandanti, per dare un'occhiata a quel che c'è *di là*.

Buon viaggio...

L. F.

**Luca Francesconi e Studio Azzurro**  
*Striaz*

*Interrogatus: (l'angelo tutto tutto d'oro) che cosa vi promesse, donne, da mangiare, salti et che cosa? dixit: non mi promesse nulla.*

*Striaz* è una rivisitazione, in chiave libera e fantastica, dei riti agrari e delle credenze di antica memoria presenti nell'area friulana, analizzati da Carlo Ginsburg nel celebre volume *I Benandanti*, che documenta e testimonia il processo persecutivo contro alcune forme di ritualità e di esorcismo di origine agreste, tra la fine del Cinquecento e il Seicento.

In quest'opera ci si è soffermati sulle figure semplici delle immaginette, sulle stampe tradizionali, sulle immagini dei cosiddetti "madonnari", opere "levigate" a gessetto.

Quello che più affascina in quest'ultime raffigurazioni è soprattutto il senso del provvisorio che contrasta, ironizza il carattere ultimativo delle immagini. Questo mondo di figure semplici ci rimanda direttamente al mito dei benandanti: all'ingenuità, alla leggerezza di uno spirito candido, agrario, senza progetto di fissare alcunché dentro la storia, dentro la religione.

A questo clima espressivo ci si è voluti legare per realizzare questa videoopera.

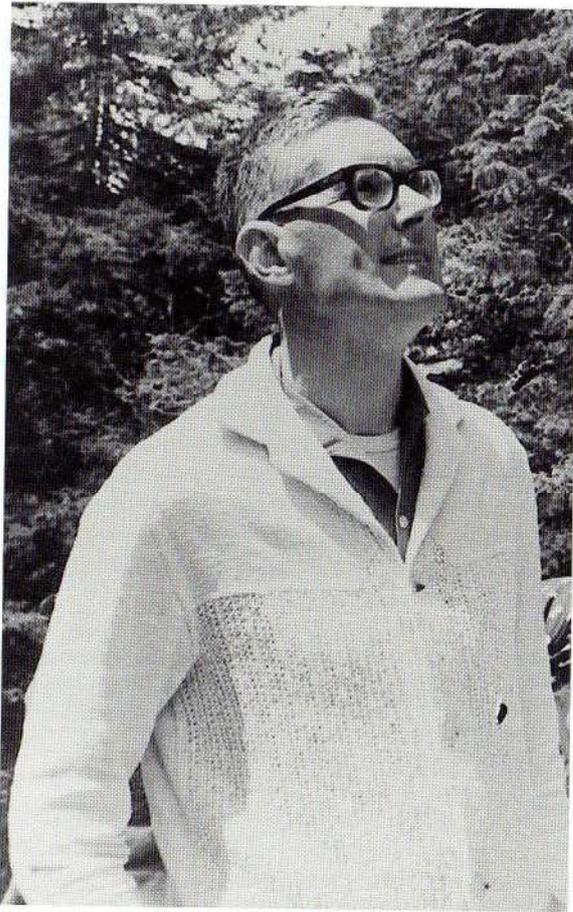
Le dodici provvisorie immagini "da madonnaro", destinate ad un pubblico complice, vennero proiettate sulla pavimentazione dei vicoli di Cividale, la notte del 20 luglio 1996. Icone sonore disposte in un percorso libero, che non ha né un inizio né una fine, ma soltanto un *tempo*, entro il quale cercarle, vederle, connetterle, cancellarle.

È la prima parte dell'evento, quello che espone i materiali della narrazione. Poi si "volerà", musicalmente, verso un luogo fuori dalla città, dove, come per i benandanti, ci si darà convegno per combattere gli stregoni e auspicare buoni raccolti stagionali. Lì ci si ritroverà tutti insieme, per esserci in questa battaglia, per partecipare a quest'incontro e scontro di voci, suoni, immagini e presenze, che tenta di dare un senso meno inquieto ai frettolosi rituali della nostra cultura contemporanea.

Naturalmente dixit: *senza promesse.*

**Studio Azzurro -  
F. Cirifino, P. Rosa, L. Scarzella**

## Niccolò Castiglioni



*Niccolò Castiglioni (Milano, 1932 - ivi, 1996) studia pianoforte privatamente e composizione al Conservatorio della sua città, dove i suoi maestri sono dapprima Ghedini e poi Margola. Si appassiona anche di studi filosofici e legge con accanimento la mistica medievale, che tanta parte avrà nella sua attività compositiva più matura. Le prime affermazioni creative (Aprèslude, 1959; Tropi, 1959) avvengono però a Darmstadt, dove si reca regolarmente a partire dal 1958 e dove condivide con i colleghi della sua generazione una profonda ammirazione per l'arte di Stravinskij e Webern, seppure per ragioni del tutto estranee all'ideologismo, estetico oltre che politico, di quelle stagioni. Nei lavori degli anni Sessanta manifesta inoltre in forme sempre più esplicite l'amore per un tipo di sonorità cristalline, pulite, nitide, che diverranno esemplari, come una vera e propria marca d'identificazione del suo orizzonte timbrico. Gyro, composto verso la fine degli anni Sessanta, segna inoltre il primo titolo di una lunga serie di lavori ispirati a testi di carattere mistico, religioso, liturgico. Dopo un quinquennio trascorso negli Stati Uniti come docente presso tre diverse località, torna a Milano nel 1971 e vi insegnerà composizione per molti anni. Inverno in-ver (1972) e Le favole di Esopo (1979) sono considerati i capolavori che inaugurano un nuovo periodo, in cui la musica di Castiglioni diviene sempre più essenziale, prosciugata da orpelli decorativi, e mantiene il gusto per sonorità limpide e cristalline. Tra i migliori esiti della maturità del musicista milanese è da ricordare Cantus planus (1990) su testi del mistico renano Angelus Silesius.*

**Niccolò Castiglioni**  
*Gymel per flauto e pianoforte*

Il celebre brano, dedicato a Severino Gazzelloni e Pietro Scarpini, manifesta alcune evidenti caratteristiche alle quali Castiglioni è particolarmente legato.

La prima più semplice caratteristica consiste nell'esplorazione dei registri strumentali inusuali, estremi, come utilizzazione ed occupazione di uno spazio acustico già espressivo per le proprie naturali qualità.

Ancor più indicativa per la poetica del compositore, la presenza di figure decorative, di improvvisi e talvolta violenti guizzi, che arricchiscono mirabilmente una struttura musicale semplicemente chiara e propositiva. La scrittura di Castiglioni, già nel 1960, sembra aver assimilato lo sperimentalismo più acceso per riproporre un più puro lirismo, una fase non decostruttiva, nella quale ogni gesto musicale, sebbene inserito in un solido sistema creativo, mantiene la propria naturale funzione espressiva.

**Giovanni Verrando**

**Niccolò Castiglioni**  
*Musica Vneukokvhaja per ottavino*  
*Alleluja*

Nulla di misterioso si cela nell'apparente esoterismo di questo titolo, in realtà un semplice gioco di parole ottenuto mescolando le lettere degli aggettivi "vecchia" e "nuova", alludendo al fatto che nella composizione sono citati ed elaborati un Alleluja gregoriano e una melodia dal *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle. Dunque un titolo il cui significato suona quasi come manifesto della poetica di Castiglioni, in cui la rivisitazione del passato è un fatto programmatico. Un esplicito riferimento alla danza, intrecciato alla tecnica della variazione, circola attraverso i tre movimenti di cui consta il brano fungendo da elemento unificatore di forme provenienti da epoche diverse e di modi stilistici tra loro incommensurabili, in una specie di suite irrealistica. Così l'*Alleluja* che apre la composizione si basa su una melodia dotata di tutti i crismi del *melos* gregoriano: secondo lo spirito dello stile alleluiatico essa, nelle ripetizioni variate che seguono, si fa sempre più ornata anche se sempre meno "gregoriana".