

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 11 novembre 2001, ore 11

Aurora Bisanti, voce bianca
Jacopo Scalfi, violoncello
Roberta Cerutti, voce recitante in inglese

Roberto Fabbriciani, flauto

Francesco Pennisi, voce recitante
Mariolina De Robertis, clavicembalo
Luigi Lanzillotta, violoncello
Mario Ancillotti, flauto

Alessandro Solbiati (1956)
Inno (2001) 11'
 per voce bianca, violoncello,
 voce recitante ed elettronica

Testo di San Paolo

Regia di Alessandro Solbiati

Produzione Audio, Studio Cesare, Reims -
 Video, Studio Selva, Milano

Aldo Clementi (1925)
Passacaglia (1996) 10'
 per flauto e nastro magnetico

Nicola Bernardini, live electronics,
 Tempo Reale

Intervista ad Aldo Clementi
 e Roberto Fabbriciani a cura di G. Di Capua
 Milano, Teatro Studio, 14 ottobre 1996
 (Festival Milano Musica)

Corti d'autore: Pensare la musica
 di Gianni Di Capua

Francesco Pennisi (1934-2000)
Carteggio (1974-79) 60'

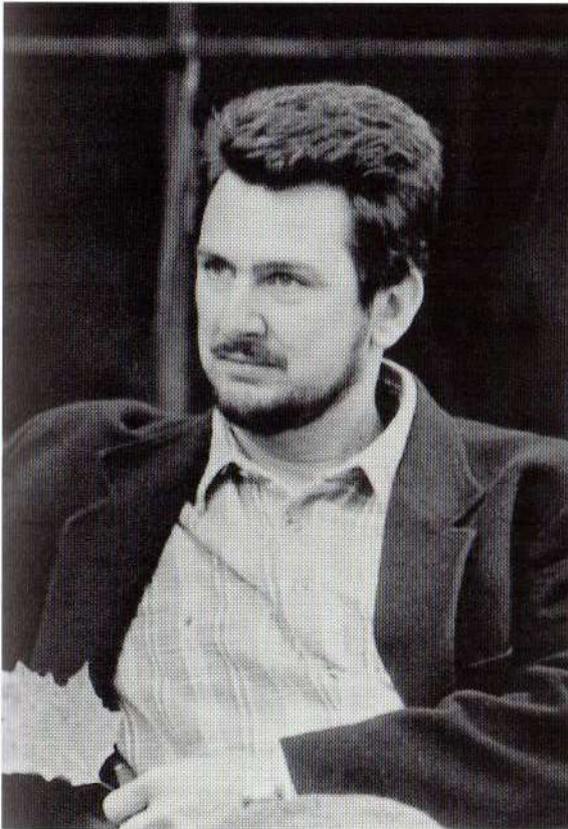
Musiche per flauto, violoncello e clavicembalo
 soli e insieme in diverse combinazioni

Regia Tonino Del Colle

Registrazione effettuata nell'Auditorium
 di via Tulada a Roma nel 1981

Produzione RAI

Alessandro Solbiati



*Alessandro Solbiati (Busto Arsizio, Varese, 1956) studia pianoforte con Eli Perrotta e composizione con Sandro Gorli a Milano, specializzandosi alla Chigiana di Siena con Franco Donatoni. Vince diversi concorsi di composizione e diviene docente di fuga e contrappunto dapprima al Conservatorio di Bologna e poi a quello di Milano, del quale è attualmente vicedirettore. Nel suo curriculum vanta commissioni ed esecuzioni da parte di molte delle principali istituzioni italiane ed europee di musica contemporanea. La sua produzione deve molto alla lezione donatoniana e manifesta un rigoroso controllo formale della materia, unito ad una pratica artigianale di sviluppo molto raffinata; tuttavia si distingue da quella del dichiarato modello per un figurativismo che tende ad essere più esplicitamente comunicativo e dal quale traspare una certa attrazione per una dimensione spirituale, e non solo materica, del suono. Un raffinato gusto timbrico evidenzia inoltre la sua produzione cameristica. Di buona circolazione hanno goduto l'oratorio *Nel deserto* (1986) e l'azione scenica *Attraverso* (1990).*

Alessandro Solbiati
Inno

Inno è la mia prima e fino ad ora unica esperienza nel campo del video ed è il frutto del mio attuale, forte desiderio di sperimentare vie nuove. Ed in questo senso tutto ciò che implica un rapporto con l'immagine costituisce per me un mezzo sempre più interessante.

Di solito, quando la musica viene messa in relazione all'immagine, quest'ultima è pre-esistente, o al più le due componenti nascono insieme; nel mio caso, invece, è stata la seconda ad essere applicata alla prima. *Inno*, infatti, era in partenza una produzione *radiofonica*, cui è stato poi sovrapposto un video.

Nel 1995 la Radio francese richiese ad alcuni compositori europei una produzione di circa 12 minuti. Io scelsi come punto di partenza uno dei più intensi brani della Bibbia: *l'Inno all'Amore* dalla prima *Lettera ai Corinzi* di San Paolo, nel quale la parola "amore" viene mirabilmente posta al di sopra di ogni barriera, religiosa, culturale e sociale.

«Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi l'amore, sarei come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna. E se avessi il dono della profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza e possedessi la pienezza della fede, così da trasportare le montagne, ma non avessi l'amore, non sarei nulla. E se anche distribuissi tutte le mie sostanze e dessi il mio corpo per essere bruciato, ma non avessi l'amore, a niente mi gioverebbe. L'amore è paziente, è benigno l'amore, non è invidioso, [...] tutto copre, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta. L'amore non avrà mai fine.»

L'assidua lettura di tale straordinario brano aveva suscitato in me un percorso narrativo che scaturiva curiosamente da un'immagine, la fantastica *Torre di Babele* di Bruegel.

Immaginavo infatti, all'inizio, un'immensa folla che in mille lingue sussurrasse, declamasse, gridasse questo testo, anelando confusamente alla sua parola chiave, *amore*. Da qui doveva iniziare un percorso di chiarificazione e di sublimazione: dopo la prima fase emerge una lettura comprensibile del testo nella lingua-*koiné* dei nostri giorni, l'inglese. A tale lettura, che incomincia finalmente ad essere avvolta di suono "intonato", si

sostituisce via via una voce bianca che canta un lungo melisma.

Il percorso di sublimazione si evidenzia ulteriormente quando alla voce bianca subentra un violoncello, puro suono, al di là di ogni significato decodificabile.

Fu il Festival Pontino, tre anni dopo, a propormi una riflessione sul rapporto musica/immagine e mi ricordai di *Inno*.

Decisi di trasformarmi temerariamente in ideatore, "regista", autore dello story-board ecc. e, attraverso il lavoro di un gruppo di giovani esperti in iconografia, in videografica ecc., riuniti e capeggiati dal carissimo amico David Rossato, nacque il video. Devo qui rimarcare, in un'epoca in cui troppe cose si fanno solo partendo dalla parola "budget", che tutti hanno lavorato in totale gratuità, mettendo la propria competenza, il proprio tempo e le proprie macchine al servizio di un progetto in cui hanno creduto fin dall'inizio.

A dimostrare quanto il mio atteggiamento "compositivo" non sia mutato rispetto a quando scrivo musica, accennerò brevemente alla parabola narrativo-formale della produzione video.

Punto di partenza era ovviamente la *Torre di Babele* di Bruegel, sede simbolica della folla (invisibile) che mormora il testo. Quest'immagine pittorica, filo conduttore dell'intero video, è stata "ricostruita" in 3D, così da essere "esplorabile" in ogni suo aspetto.

Per gli interni sono stati utilizzati fantastici ambienti di alcune *Carceri* del Piranesi, anch'esse realizzati in 3D. Si viene a creare così un voluto contrasto tra il suono di mille voci e l'esplorazione di uno spazio ostentatamente deserto.

E tuttavia, a poco a poco, si incominciano ad incontrare differenti volti umani, tratti anch'essi dalla pittura rinascimentale, che compongono una sorta di "sinfonia dell'umano", sotto l'egida di un volto trattato da archetipo, di forma quasi sovrapponibile alla Torre, con una lacrima sulla guancia, all'interno della quale è stata poi "ricostruita" la Torre stessa.

Durante la lettura in lingua inglese della prima parte del testo, quella che io definivo la *pars destruens* («Se io parlassi... ma non avessi amore... sarei...»), si è indagato un *Cristo giovinetto tra i Dot-*

Aldo Clementi
Passacaglia per flauto
e nastro magnetico

tori di Dürer, con un evidente contrasto tra la purezza del fanciullo (l'amore) e la saccenza "brutta" e progressivamente invadente dei Dottori.

Per la seconda parte del testo, la *pars construens* («l'amore è...»), ho scelto due volti simbolicamente legati, quelli di Cristo e di Giuda dall'*Ultima cena* di Leonardo che l'autore dichiarava provenire, per un caso fortuito e straordinario, dallo stesso modello.

Ho così cercato una "scandalosa" parentela tra Cristo e Giuda: i loro volti vengono sovrapposti e letti l'uno nell'altro, fino a ritrovare, mediante un gioco di "riprese" del tutto musicale, nel volto di Giuda i labirinti delle carceri, e in quello di Cristo un luminoso esterno della Torre.

Tralascio per brevità la totale descrizione del video, che passa anche attraverso una sorta di girotondo di volti fotografici e "trasparenti" di bimbi attorno a stilizzatissimi crocifissi tratti dalla pittura contemporanea, durante la presenza della voce bianca cantante.

Dico soltanto che tutto converge, alla fine, in quella che nel mio cuore definivo "sinfonia delle mani", per sottolineare la fattività dell'Amore proposto da quel testo.

E poiché le mani utilizzate, sommate, giustapposte e contrapposte, provengono dagli stessi volti con cui si apriva il video, si viene ulteriormente a creare, nelle mie intenzioni, un gioco della memoria visiva, in cui le immagini che ritornano si comportano come temi musicali che si sviluppano, si variano e si ripresentano, per dare unità e direzionalità all'intero lavoro.

E due mani vere, in movimento, unica immagine filmata, "offrono" alla fine la lacrima con la Torre di Babele, come simbolo della contraddittoria e misteriosa condizione umana.

Questo video è poi divenuto vero *work in progress* nella mia vita e in quella dei miei giovani collaboratori: insoddisfatti per mille piccoli e grandi particolari tecnico-espressivi della prima versione, presentata al Festival Pontino 2000, e della seconda, presentata all'Università di Bologna nel gennaio 2001, giungiamo ora alla terza versione, forse definitiva. Almeno speriamo.

A. S.

Da un enorme mosaico sonoro – suggerito da Escher e realizzato con intelligenza da Tempo Reale (Vidolin e Bernardini) – il flautista estrae uno ad uno vari frammenti del repertorio flautistico in precedenza da lui stesso accuratamente registrati.

Grazie Roberto, grazie Alvise, grazie Nicola!

A. C.

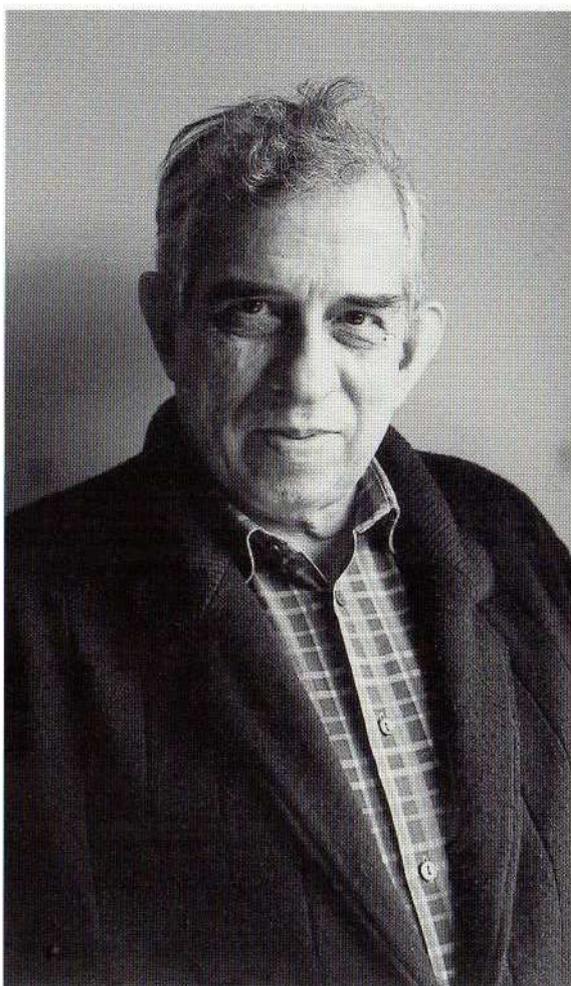
Corti d'autore:
Pensare la musica

Il video dedicato alla *Passacaglia* per flauto solo e *live electronics* di Aldo Clementi è stato realizzato in occasione della prima esecuzione assoluta del brano avvenuta presso il Piccolo Teatro Studio di Milano nell'ambito della rassegna musicale di Milano Musica, nell'autunno del 1996. Il "corto" fa parte di un articolato progetto di documentazione e ricognizione del pensiero musicale contemporaneo iniziato nel 1995 alla Biennale Musica di Venezia ed è costituito di 12 brevi documentari ciascuno dei quali ha per oggetto un brano musicale, l'intervento del suo autore e degli interpreti.

Nell'insieme i *Corti d'autore* rappresentano inoltre il tentativo di formulare una registrazione dell'evento musicale diversificata rispetto alla tradizionale ripresa televisiva; in alcuni casi l'uso espressivo del linguaggio televisivo amplifica la potenzialità dell'esecuzione. Lo schermo televisivo, quindi, come altro luogo della ricezione musicale, come possibile luogo della sua *mise en espace*, documento essenziale del pensiero che informa la partitura.

Gianni Di Capua

Aldo Clementi



Importante figura della musica italiana della seconda metà del XX secolo, Aldo Clementi (Catania, 1925) si diploma in pianoforte a Catania e si specializza a Siena con Pietro Scarpini.

Gli studi di composizione, iniziati privatamente, si completano sotto la guida di Alfredo Sangiorgi (un allievo di Schönberg) e di Goffredo Petrassi, con cui si è diplomato nel '54. Dall'anno successivo fino al '72 frequenta i Corsi estivi di Darmstadt; considera decisivo l'incontro con Maderna e lavora presso lo Studio di Fonologia di Milano, fondato da Berio e dallo stesso Maderna. Per oltre vent'anni, dal '71 al '92 ha insegnato composizione e teoria musicale presso l'Università di Bologna. Clementi è autore di un catalogo tanto vasto e multiforme quanto coerente. Convinto assertore dei dettami strutturalisti d'impronta postweberniana, ha sempre coniugato la propria squisita sensibilità sonora con griglie formali rigorosissime, nella definizione delle quali ha un ruolo fondamentale la profonda conoscenza del contrappunto in tutte le sue manifestazioni (imitazioni, canoni, fugati, fughe ecc.). L'inclinazione per organismi musicali di spessore vieppiù marcati – Clementi ha composto lavori anche per 144 parti reali – l'ha poi naturalmente condotto alla definizione di opere considerate "informali", in quanto vi è completamente preclusa, nel groviglio degli intarsi polifonici, la percezione dell'intervallo e conseguentemente dello stesso gesto creativo. E tale inclinazione si è manifestata anche in due lavori teatrali, totalmente antinarrativi come Es (1981) e Carillon (1996), nei quali anche gli aspetti drammaturgici sono inglobati nei suoi edifici sonori quali elementi attivi d'organizzazione strutturale.

Francesco Pennisi



Francesco Pennisi (Acireale, Catania, 1934 - Roma, 2000) nasce da antica e nobile famiglia siciliana cultrice delle arti. Pratica fin dalla giovinezza la musica e la pittura, che continuerà a coltivare anche dopo che l'attività musicale avrà assunto caratteri di definitività. Terminati gli studi classici, si trasferisce a Roma dove studia composizione con l'americano Robert Mann e diviene uno dei promotori dell'Associazione "Nuova Consonanza", che si prefigge di divulgare le diverse espressioni della musica contemporanea internazionale. Dopo aver vissuto con attenzione ma anche con sottile distacco e riserbo le vicende delle avanguardie musicali europee e americane degli anni Cinquanta e Sessanta, Pennisi è pervenuto ad una raffinata scrittura personale nella quale sembrano da tempo confluire e perfettamente saldarsi suggestioni stilistiche diverse: la fluidità del suono debussiano e la parsimonia di Webern, certi "gesti" fonici di Ives e la "libertà vigilata" delle figure musicali dell'ultimo Petrassi, con le loro geometrie nascoste. Come ha scritto Mario Messinis: «Questo artista costruisce miniature ordinate, che paiono concluse in se stesse ma che poi si accendono di riflessi illusori, come specchi semoventi che annullano, di momento in momento, una realtà solo apparentemente definita. Il mondo di Pennisi è inaccessibile, delicatamente sfingeo: pagine aeree che librano nel vuoto».

*Abbastanza vasto, ma non imponente, il catalogo lasciato dal catanese. Tra le sue opere più significative sono da ricordare il cameristico *Carteggio per flauto, violoncello e clavicembalo* (1979), l'opera sinfonica *Eclissi e Fleri per flauto e orchestra* (1985) e le opere teatrali da camera *Descrizione dell'Isola Ferdinanda* (1982) e *Tristan* (1995).*

Francesco Pennisi
Carteggio

Carteggio è un album, una silloge di musiche che, pur avendo connotati comuni, dispongono di una assoluta autonomia. I sei brani che lo compongono sono infatti stati scritti in occasione diverse e nell'arco di tre anni, tra il 1974 e il 1976.

Ciò che a queste musiche dà la possibilità di trovarsi riunite sotto un unico titolo è il filo rosso di un ragionamento su tre strumenti assai cari al compositore, sulle loro possibili aggregazioni e una ennesima analisi dell'equazione timbro-espressione in ambiti sonori così diversi. La *Lettera a Charles Ives* (1974), che del grande compositore americano cita l'accorata *precunda incontestada*, è il brano vincitore del Premio Portofino 1974; *Voce* (1977) è quasi un "monologo esteriore" ed anche uno studio preparatorio per la *Fantasia* per violoncello e orchestra dello stesso anno; *Paysage avec la lune* (1976) è una fitta rete di suoni notturni che si dipanano e si aggrovigliano per dare il passo a *Sopra la lontananza*, una dedica all'amico Aldo Clementi sul filo di ricordi bachiani. *Commento a Euro* (1975) nel contesto del *Carteggio* risulta essere, prima del Trio finale, una riflessione sulla bellezza di un timbro antico. Infine *Lipsia, 1975* è una specie di "lettera a J. S. Bach" commissionata dal Festival di Brescia e Bergamo il cui programma quell'anno era totalmente ideato nel Suo nome.

Il Post Scriptum è strettamente connesso al *Carteggio*: vi suona infatti l'unico doppio timbrico che non appare nell'album: si direbbe il tassello mancante aggiunto a distanza di alcuni anni.

F. P.

Francesco Pennisi
Carteggio
Piccole storie per sette musiche

Lettera a Charles Ives

Le sue remiganti quasi anchilosate per la gabbia stretta, con uno scatto secco si rimisero nel giusto tono e fu subito sulle foglie scure dell'ontano e poi oltre il recinto e più in alto, sulle case del Dewill, su altri alberi, sul frutteto dei Brodwell, il campanile di Warren, la foresta, il laghetto, e sul fiume.

Il paesaggio scorreva come una mappa disegnata con cura e ogni dettaglio era visibile, ogni frammento intuibile: tutti i segni si specchiavano in quelli che la memoria ruotante, il calcolo, il misterioso orientamento avevano registrato.

Ma dopo mezz'ora, fu sul parco di Labensville che per un curioso scollamento delle immagini qualcosa cominciò a non funzionare. Ebbe delle incertezze e si abbandonò a una perdita di quota, anche perché una musica di ottoni dal folto di quei viluppi lo attraeva.

Svolazzò ancora confusamente sfiorando la collisione con un picchio che si spostava da un faggio all'altro e planò su una piccola radura nascosta. A pochi metri, sulle note di *My little girl* squillavano gli strumenti di una banda di fanciulle.

Fu perché nello stato confusionale in cui versava aveva sottovalutato il pericolo che il Piccione Viaggiatore di lì a poco si ritrovò ingabbiato in casa di Robert Powell, commerciante in pellame, il quale gli tolse il collare e con una lente lesse il biglietto, che cominciava:

«Dear Charles...».

Queste piccole storie inedite sono ispirate dall'omonima composizione *Carteggio* di Pennisi (per flauto, violoncello, clavicembalo, soli e insieme in tutte le combinazioni) edita da Ricordi, Milano.

Voce

Cominciava come il vento del du-l-qa'dah ogni volta che la luna sorgeva dall'unica sagoma moscia dell'orizzonte: un dosso levigato dove radici di piccole piante pioniere (o, non si sa, dalla lenta estinzione) trattenevano la terra finissima. Il momento preciso del suo inizio non era chiaro, ma forse era già presente nella calura del tramonto; certo è che si palesava alle orecchie (che già più volte avevano creduto di ingannarsi) gradualmente: con una affermazione lenta e poi inequivocabile. Allora il Postino, stanco per il lungo cammino, posava la grossa borsa di cuoio per terra e vi si sedeva sopra.

Era la voce di Chi?

di Che Cosa?

Latore e Messaggero, anello asettico di carteggi, di intrighi, di affari, era Lui, ora, il destinatario di quell'apparizione sonora, o messaggio, o enigma forse inevitabile?

Il deserto con la luna era un'opacità orizzontale.

Il Postino, seduto, aspettava che la Voce così come era cominciata svanisse.

Paysage avec la lune

... la fiammella del lume ne attira a decine: devo ogni tanto agitare la mano per liberare il foglio. Sono seduto sulla terrazza di Bonvicini, c'è luna piena e di grande luce. Essa rischiarava il disegno degli Iblei lasciandone in ombra le gole (nascondigli di pioppi e di oleandri) al fondo delle quali scorrono ruscelli poverissimi.

A questa altura privilegiata arrivano sempre, anche da lontano, i rumori di una vita rarefatta; ma di giorno è come se un comun tegumento li fonde, e ciò che nell'orecchio ti si riflette è quasi una fascia dalla quale solo a certe condizioni emerge voce, campana, canto.

Il rumore di notte (forse perché le velature opache si posano sulle colline e più sottile l'aria ne lascia trasparire ogni frammento) si sente netto, privo di alone, nella vera quantità della sua essenza. L'occhio, si sa, vuole il giorno ottobrina (o comunque mai estivo) poiché la rotta del sole non deve lambire l'ápice del cielo, né l'aria intorbidirsi di calura.

Quando coscientemente ascolti (e dunque solo nottetempo mi pare del tutto possibile) è come se il suono si produca lucido dentro l'orecchio, e dai gangli nervosi al tuo attento cervello pienamente si sveli.

Ora, mentre ti scrivo, sotto la luna trionfante e silenziosa, da un vecchio cembalo olandese con le penne di corvo consunte che ieri abbiamo strappato all'oblio della soffitta,

Denise cerca di...

Sopra la lontananza

Nell'ultima settimana di aprile del 1976 una vaga passione che fu rapidamente irrefrenabile si impossessò del suo piccolo cuore.

Parallela nacque e crebbe l'infelicità. E così era stato anche per una sua antenata vibrante e malinconica che il lessico familiare ricordava come la "nonna del preludio in si bemolle".

L'ineluttabile dolore era dovuto a ciò che chiamavano "the vertical immobilization" e cioè al fatto che la Natura consentiva loro soltanto movimenti orizzontali, pena una perdita totale d'identità: sì che nessuna scala, pendio, scivolo era pensabile nel loro mondo, solo una lunga linea.

L'oggetto di questo amore impossibile era un DO, il DO "centrale" (come dicono i musicisti riferendosi alla tastiera del pianoforte), e lei che era un LA (sopra il pentagramma, chiave di violino) cercò disperatamente di attrarre da lontano la sua attenzione.

Tentò l'impossibile e scomparve in un microintervallo che orecchio umano non avrebbe distinto; si diede allora a ribattere, a prolungare il suono, e stando nervosamente all'erta a entrare di soppiatto in accordi nei quali il suo DO suonasse. Queste occasioni si ripeterono, ma lui (peraltro ignaro) restò imperturbabile.

Cercò allora di coinvolgere con ammiccamenti una cugina, LA "tra le righe", che facesse da ponte, che l'aiutasse, ma non riuscì che a stizzirla. Sognò favolosi "glissando", rapidi più del suono, lei sempre nera come tutti sognò un Cromatista che le desse colore; alla fine, impazzita, con una acciaccatura strozzata si buttò dal pentagramma.

Non si udì neanche il tonfo. Né si poteva, perché non c'era più.

Commento a Euro

Euro, lo sappiamo, si ritirò dalla parte dell'Aurora, nel regno dei Nabatèi, tra le montagne esposte ai raggi mattutini. Ma anche qui in Autunno sopra gagliardo un vento che non è Zèfiro, né Borea, né Austro e che piega le pinete dalle chiome corte!...

*Cigola allora la banderuola
e si dispera il gallo arrugginito
vola il bucato lindo
l'aquilone si spezza
ogni merlo s'acquatta tra i lugustri
e la Voce lontana del Campiere
all'improvviso è forte ed è vicina!!!...*

Il Flauto è strumento a fiato duttile, flessuoso... magico, di canna, di legno, di metallo, d'argento, d'oro o di platino. La canna è cilindrica e i fori su di essa praticati vengono aperti e chiusi dalle dita del suonatore e da un apposito sistema di chiavi. Due ne tirò fuori dalla capace borsa di cuoio: di diversa grandezza. Al riparo, nella capanna del Melandruga, con sette minuti di suoni dolci o nervosi rincorse i fischi del vento.

Poi fu la quiete: la banderuola si fermò, il merlo volò, e coscienziosamente riprese il cammino, verso il monte, per consegnare la Cartolina.

Lipsia, 1975

Avevo spedito quella cartolina da Lipsia.

Vi ero arrivato dalla strada di Grimma e già da lontano lo stupore mi aveva velato la coscienza. Quando poi avevo toccato con mano i "materiali ammessi", cercando di ricordare se Perla era da meno, non osai chiarire (né allora né poi) se come laggiù oltre allo splendore – certo bizzarro – c'era dell'altro.

La città è costruita con legni pregiati, metalli preziosi, pietre rare, e ogni edificio non soltanto ha forma di cembalo, di violoncello o di flauto, ma di questi strumenti possiede le qualità sonore più peculiari.

Già dal ponte sulla Mulde ne avevo avvertito il suono globale, lontano e impreciso, e via via che mi avvicinavo nell'aria vibravano note più chiare, pizzicate, flautate, soffiate.

Accadeva, per esempio, che chi saliva o scendeva per una scala, azionava inevitabilmente saltarelli e plettri, o chi in Bachstrasse apriva le finestre dei grandi flauti, partecipava al continuo concerto (casuale non saprei fino a qual punto). Ogni suono svaniva poi col buio, fino ai piccoli, isolati contributi notturni.

Post Scriptum

Seduto sulla spiaggia vidi apparire da sud-est un pacchetto a vapore. Lasciava nell'aria immota una scia di fumo e nel mare limpido si apriva silenzioso un varco azzurro.

Prima che scomparisse dietro lo scoglio sentii alle mie spalle un tramestio: qualcuno ansimando correva. Mi girai. Era il Postino che sfinito si lasciò cadere in ginocchio sulla sabbia accanto a me. Senza togliere lo sguardo dal vapore diceva agitato: «Non capisco... non capisco!...» – Ansimava – «O il mio orologio funziona male, o è partito prima del giusto!...» – «Dovevate imbarcarvi?» gli chiesi. «Oh, no: non ho mai lasciato l'isola. Dovevo far partire questo biglietto», disse, ed estrasse dalla borsa di cuoio patinata dall'uso una piccola busta ingiallita.

Ero sconvolto!

Mia la calligrafia!

Io il destinatario!

Glielo dissi! Non mi credette! Non credette al mio stupore! In ogni caso, disse, il biglietto mi poteva essere consegnato soltanto all'indirizzo scritto sulla busta.

Protestai. Gli proposi di andare insieme alla Gendarmeria, gli mostrai i miei documenti. Più tardi l'Ufficiale Postale gli diede ragione: solo se il mio nome fosse stato indicato come quello del mittente avrebbero, eccezionalmente, potuto consegnarmi la lettera; così stando le cose poteva solo essere spedita.

La trovai quando, dopo tredici giorni (aprofittando di un veliero che trasportava pellame), tornai a Milano! La tenni a lungo tra le mani tremanti. Avevo passato giorni d'inferno perché, se veramente ero stato io a scriverla, nella mia memoria ogni traccia che ad essa si riferiva era dissolta.

Aprii la busta.

Dentro c'era un foglio sul quale nulla era scritto.

Ci sono specchi che cancellano il pensiero. Ma dice Fausto Melotti: «Ce ne sono che lo raddoppiano».

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 18 novembre 2001, ore 11

**Filarmonica della Scala
e Coro Filarmonico della Scala**
Riccardo Muti, direttore
Roberto Gabbiani, direttore del Coro

Giacomo Manzoni (1932)
Il deserto cresce (1992) 25'
Tre metafore da F. Nietzsche
per coro e orchestra
Regia di Hugo Käch
Registrazione del 4 luglio 1993
al Palazzo De André di Ravenna
per il Ravenna Festival
Un video di Videotime a cura di Mediaset

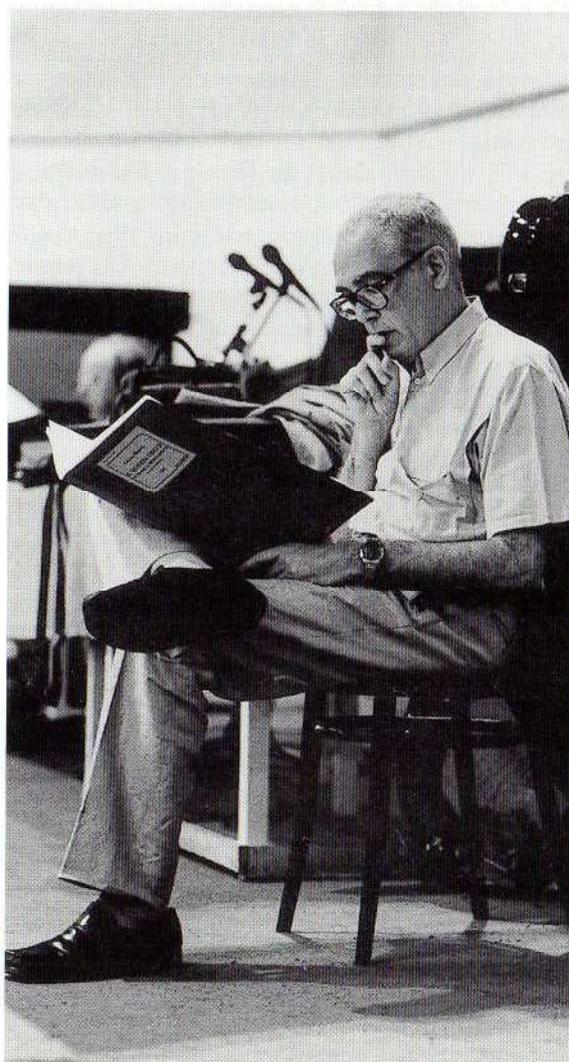
Orchestra Sinfonica della RAI di Torino
Giuseppe Sinopoli, direttore

Goffredo Petrassi (1904)
Intervista a Goffredo Petrassi 40'
di Guido Salvetti
Produzione Classica Italia (1998)

Poema (1977-80) per archi e trombe 27'
Ripresa dell'esecuzione al Teatro Malibran
di Venezia per il Festival Internazionale
di Musica contemporanea 1981
Produzione RAI

Giacomo Manzoni

La posizione di Giacomo Manzoni (Milano, 1932) nell'ambito dell'Avanguardia italiana è caratterizzata da un impegno ideologico che lo avvicina a Luigi Nono, dal quale è però stilisticamente indipendente. Nelle prime composizioni, che seguono gli studi presso il Conservatorio di Messina con Gino Contilli e che culminano con la prima opera teatrale, La sentenza (1960), appare legato alla più rigorosa serialità. In seguito se ne svicola gradatamente per una più libera ricerca e utilizzazione espressiva del materiale sonoro, come nella seconda opera Atomtod (1965) e in Ombre: alla memoria di Che Guevara. Dopo la terza esperienza operistica, Per Massimiliano Robespierre (1975), approfondisce il proprio controllato "materismo" anche attraverso le potenzialità dischiuse dalla tecnica dei suoni multipli per gli strumenti a fiato, fra l'altro in Masse: omaggio a Edgard Varèse (1977). La produzione degli anni Ottanta recupera elementi di un espressivo lirismo e culmina nell'opera teatrale Doktor Faustus (1989), ispirata all'omonimo romanzo di Thomas Mann. Negli anni Novanta compone, tra gli altri lavori, il pezzo per coro e orchestra Il deserto cresce (1992), su testi di Nietzsche. Figura integerrima di intellettuale socialmente impegnato, Manzoni ha svolto una lunga attività didattica (tra i suoi allievi si distinguono Fabio Vacchi, Adriano Guarnieri, Gilberto Cappelli, Riccardo Nova e altri), specie presso il Conservatorio di Milano; è altresì noto e apprezzato come autore di libri e di saggi e come traduttore degli scritti teorici di Schönberg e dei saggi musicali di Adorno.



Giacomo Manzoni
Il deserto cresce

Nell'autunno del 1991 Mimma Guastoni, direttrice editoriale di Casa Ricordi, mi chiese se sarei stato interessato a scrivere un pezzo commissionato dal Ravenna Festival per il 1993 nell'ambito delle manifestazioni intitolate a Wagner e Bellini: era sua intenzione sottoporre tra altri il mio nome alla direzione del festival e voleva assicurarsi un concreto interessamento al progetto. L'interessamento fu vivo e immediato, poiché l'occasione mi forniva un modo ideale di testimoniare una – certo lontanissima – filiazione dal compositore di Lipsia, cui tanto dovevo della mia formazione musicale. Concretatosi il progetto, la prima idea fu di scegliere proprio tra gli scritti del compositore (ben sedici volumi nell'edizione definitiva del 1914) testi, frasi, versi, che potessero costruire un montaggio sensato. Il compito fu più arduo di quanto pensassi: dopo lunghe letture e incertezze collezionai una serie di brani di prosa e di poesia che illuminavano aspetti diversi del musicista e che avrebbero dovuto dare origine a una composizione formata di diverse parti, forse anche con partecipazione vocale solistica. Ma l'insieme appariva greve e soprattutto non scattava quella molla di interesse *compositivo* che doveva ovviamente essere risolutiva e decisiva: e se oggi potessi rileggere quella raccolta di materiali, nel frattempo distrutta, potrei cercare di capire perché questa molla non scattasse, perché così insoddisfacente fosse l'incontro con una personalità che pure con tanta intensità mi aveva a suo tempo attratto. Il progetto minacciava dunque di arenarsi in maniera preoccupante quando venne l'idea risoltrice: Friedrich Nietzsche!! Ecco il momento, pensai, di fare i conti seriamente con questo pensatore che tante volte avevo tentato di avvicinare e altrettante mi aveva – dovrei forse vergognarmi a dirlo – respinto.

C'era qualcosa che andava risolto in questo rapporto, difficile e anche irritante, e forse questa occasione mi sarebbe stata di definitivo aiuto per venirme in chiaro. Rilessì così tante e tante pagine sue, e molte lessi per la prima volta, specie tra quelle postume scritte tra il 1886 e il 1888 da cui fu tratto il famoso testo sulla *Volontà di*

potenza (è nota la polemica recentemente sviluppata su fogli e periodici vari in occasione di una sua riproposizione nel nostro paese), rilessì il prezioso apparato di note di Karl Schlechta, ritrovai le sottolineature, le annotazioni, i tanti punti esclamativi e interrogativi che avevo apposto in margine al testo ai tempi della prima lettura, ben più di trent'anni fa. E certo questa volta capii di più di Nietzsche: «Mi ha molto affascinato – ebbi a dire in una intervista a Paolo Petazzi apparsa lo scorso anno sull'«Unità» – percorrere questo suo ragionare sulla cultura occidentale, la sua polemica contro il razionalismo di quella cultura, contro il moralismo, contro la ricerca di organicità, di strutturazione. La sua esaltazione del pensiero non rettilineo, del pensiero che torna su se stesso, che esplose, che fa dei salti avanti e dei salti indietro, mi ha colpito più di quanto non fosse avvenuto in precedenza».

Questa lettura, questa migliore comprensione, non risolse il difficile rapporto con questo pensatore, e non è certo ora il momento per parlarne in modo esauriente. Fu infine nella lettura-rilettura della sua pur scarna produzione poetica che trovai la chiave per la composizione che qui viene eseguita per la prima volta.

Rileggendo i lavori preparatori a *Il deserto cresce* trovo che il lavoro di cernita fu piuttosto ampio e complesso. Parecchie altre poesie o gruppi di versi erano stati presi in considerazione prima di ridurre la scelta ai pochi, pochissimi che si potranno leggere in calce. Ad esempio, dal *Prologo in rime tedesche* alla *Gaia scienza* (1882), che si intitola *Celia, astuzia e vendetta*, mi avevano attirato i brevi versi di *Mein Glück* (La mia felicità): «Da quando mi sono stancato di cercare, / Ho imparato a trovare. / Da quando il vento mi si oppone, / Veleggio con tutti i venti». Oppure: *Ecce homo*, dalla stessa raccolta: «Sì! So da dove provengo! / Insaziato come fiamma / Ardo e mi consumo. / Luce si fa tutto quel che afferro, / Carboni tutto quel che lascio: / Fiamma io certo sono». E ancora, dall'appendice allo stesso volume, questi versi da *Nach neuen Meeren* (Verso nuovi mari): «Tutto nuovo, / nuovissimo mi

splende, / Meriggio riposa su spazio e tempo –: / Solo il tuo occhio – immenso – lui mi osserva, infinità!». O ancora, dall'epodo di *Al di là del bene e del male*: «Non amici più, sono – come chiamarli? – / spettri soltanto di amici! / Di notte certo ancora battono, al cuore e alle finestre, / Mi guardano e parlano: “eravamo noi dunque?” / – O parola appassita che un tempo odorava di rosa...». Non sto a citare altri passi, di cui non mancherebbe copia, né mi interessa capire quali meccanismi mi indussero a escluderli. Alla fine la scelta cadde su alcuni versi tratti dal Prologo e dall'Appendice della *Gaia scienza* (che vanno a formare la prima parte della composizione), sui versi conclusivi della lunga poesia *Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt* (Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti!) contenuta nei *Ditirambi di Dioniso* (1888), e ancora su altri gruppi di versi tratti dalla medesima raccolta. Il tutto ricevette il sottotitolo *Tre metafore*, e sfogliando gli schizzi preparatori alla composizione trovo appuntato “della vita” per la prima metafora, “della fine del mondo” per la seconda, “della speranza o del tremore” per la terza. Sono definizioni a cui non va dato un valore sostanziale, le riferisco solo come testimonianza del tutto soggettiva di un'impressione, di un “messaggio” recepito nella chiave che sentivo più giusta per l'impostazione dell'opera. Le “tre metafore” nella partitura si riducono, dal punto di vista della ripartizione formale superficiale, a due blocchi separati: il primo esaurisce la prima, mentre la seconda e la terza si intrecciano nel secondo come risulta con chiarezza dalla disposizione grafica del testo. Anche qui mi è difficile dire da che cosa sia nata questa decisione: forse essa rispecchia sostanzialmente una tendenza a evitare forme compatte, chiuse, una tendenza ad aprire continuamente nuovi discorsi *musicali*, di note, timbri, agglomerati, sezioni, che si ritrovano, si perdono, si intrecciano, si interrogano e quindi di continuo si trasformano pur mantenendo una

riconoscibile individualità, come forse sarà possibile percepire all'ascolto.

Volutamente si riproduce qui, con decisione assai poco filologica, il testo solo nella traduzione italiana: se qualcuno andrà a confrontarlo con l'originale osserverà qualche – minima – forzatura di termini, all'interno di una assoluta fedeltà sostanziale: forzatura dovuta esclusivamente alla ricerca della *parola* poeticamente più convincente. Si leggano questi testi: come una testimonianza di attualità più che come un omaggio a Nietzsche, che peraltro si disvela qui con evidenza come quel profeta di sventure che, forse inconsciamente, volle essere:

La tua vita è per metà trascorsa
la sfera avanza, la tua anima rabbrivisce.
Da tempo vaga intorno,
e cerca e non trovò: e qui indugia, ora?
La tua vita è per metà trascorsa,
dolore è stata, errore, istante per istante!
Che cosa ancora cerchi? *Perché?*...
Questo appunto cerco, ragioni per cercare.
Scava, scava dove stai,
lì sotto c'è la fonte.

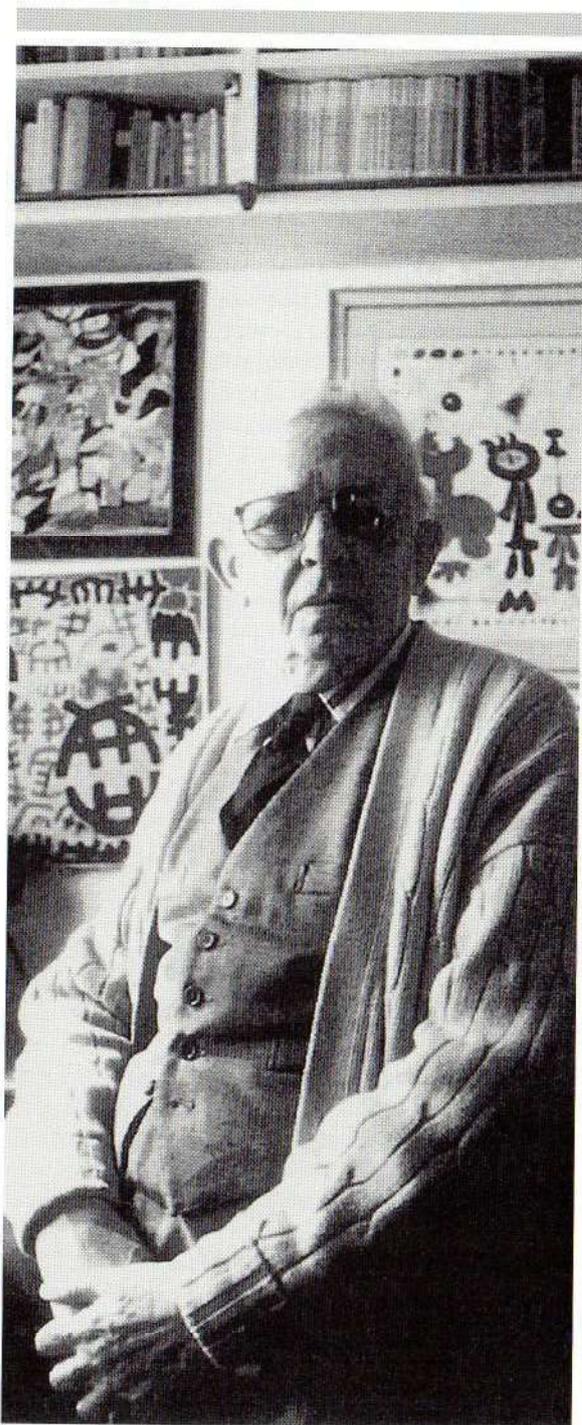
Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti!
Pietra stride contro pietra, il deserto avvinghia
[e uccide.

(Lassù varcano mari di luce:
o notte, o silenzio.)
La morte tremenda guarda ardendo bruna
e *manduca*... manducare è la sua vita...
(o chiasso silenzioso come tomba!...)
*Non scordare, uomo, scarnito dal piacere:
sei la pietra, il deserto, sei la morte...*
(Vedo un segno:
da remotissime distanze)
Taci! La mia verità parla!
(una stella cala lenta, scintillando, verso me...)

G. M.

(dal programma di Ravenna Festival 1993)

Goffredo Petrassi



Insieme con il coetaneo Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi (Zagarolo, Roma, 1904) è da considerare uno dei padri della musica italiana del Novecento. Inizialmente autodidatta, segue poi corsi regolari di composizione al Conservatorio di Roma, dove diviene docente a partire dal 1939. Tra le sue molteplici attività, è stato sovrintendente del Teatro La Fenice, direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana, presidente della Società internazionale di musica contemporanea, docente del corso di perfezionamento in composizione presso l'Accademia di Santa Cecilia e ha saltuariamente svolto anche l'attività di direttore d'orchestra. La prima fase dell'opera petrassiana è etichettabile nelle formule del "novecentismo" e del "neomadrigalismo", che rendono ragione, da una parte, dell'ammirazione per la musica neoclassica d'inizio secolo di un Casella, di un Hindemith e di uno Stravinskij; dall'altra, del recupero delle antiche tradizioni italiane, aspetto quest'ultimo che Petrassi condivide con Dallapiccola. La Partita per orchestra (1932) e il Coro di morti (1941) su testi di Leopardi, oltre a rappresentare due tra i massimi capolavori petrassiani, circoscrivono a grandi linee i confini temporali di tale prima fase, che già manifesta il gusto di Petrassi per un senso geometrico, per certi versi astratto, del profilo formale. A partire dal Terzo Concerto per orchestra (1953) e fino all'Ottavo e ultimo (1972) di una fortunata serie, l'interesse di Petrassi si volge sempre più alla scrittura strumentale a discapito di quella vocale, predominante nella prima fase. In questa fase Petrassi sperimenta le risorse linguistiche della cosiddetta Nuova Musica (dal bartókismo alla serialità, dal post-webernismo alla "nuova semplicità"), filtrandole in un tessuto sonoro dal disegno formale sempre alquanto personale, piuttosto tendente al prosciugamento e all'astrattismo che a una spianata espressività. Anche negli ultimi due decenni la produzione di Petrassi è andata sempre aggiornandosi in senso tecnico e linguistico, preservando tuttavia quel "riserbo" comunicativo fatto di cellule minime e raffinati arabeschi.

Goffredo Petrassi

Poema

Di fronte a questa partitura l'impressione immediata è di grandezza. Innanzitutto vastità di organico: quella brulicante massa degli archi, ripartita in violini primi, secondi, terzi, viole, violoncelli, contrabbassi (tutti a gruppi di otto, spesso divisi), alla quale si aggiungono quattro trombe. Quindi grandezza di concezione: spazi ampi, profondità di timbri, linee lente ed ampie in mutazione continua, la sensazione di avere tutto il tempo a disposizione per dire, precisare il proprio pensiero, senza fretta. Grandezza, infine, importanza delle cose da dire, pronunciate ad uno stadio anteriore al linguaggio, aura che si espande, verità che vengono di lontano. Ma ancora più grandiosa è forse la seduzione sonora che *Poema* esercita sull'ascoltatore.

L'impatto iniziale è quello di una materia sonora che emerge dal silenzio, secondo un *topos* familiare a molta musica di oggi; e la materia piace immaginarla formatasi lentamente, emersa dalle profondità dei millenni. Il classicismo aveva i temi, noi abbiamo il suono; la protasi si è adeguata: all'esposizione tematica si sostituisce il nascente del suono, ma la funzione non cambia.

In effetti la materia sonora qui, più che oscura, risuona profonda. Non c'è in essa l'idea del magma, del caos, così come non assistiamo a continui addensamenti tensivi su ostacoli cui segua la soluzione liberatoria: dinamica, questa, che ad esempio caratterizza l'*Ottavo concerto* e che invece in *Poema* è superata da un più maestoso, continuo – se non pacificato – fluire. Questo flusso viene da lontano, ed ha risonanze molto elevate. Petrassi scriveva in occasione della prima veneziana nel 1981: «*Poema* è figlio delle *Orationes*» [*Orationes Christi* del 1975], ed aggiungeva sibillamente: «Se fosse invece il padre?». Indubbiamente la materia di *Poema* possiede in grado eminente il crisma della spiritualità: le sordine applicate a tutti gli strumenti sono velature che ce ne propongono l'ascolto come in lontananza. Nulla è più distante da un espressionistico agglutinarsi degli archi, di queste trasparenze, correnti interne ben individuate nelle loro molteplici sovrapposizioni per fasce timbriche; frammenti – non relitti (anzi semmai archetipi) – di-

scorsivi che procedono verso momenti di chiarezza da iperuranio, costruiscono solenni arcate melodiche, si sgranano in immacolate polifonie a cinque voci. All'interno, un armonico dei contrabbassi, un *do* ostinatamente ripetuto, insinua un messaggio dal segno ambiguo, che stride. Le trombe, quasi alla metà del brano, entrano finalmente su di un tappeto d'archi che paiono immobili e tremanti nell'attesa. Il loro timbro sottile e asprigno (il *wa-wa*), il loro contrappunto indisciplinato, turbano gli equilibri antichi. La dispersione, il vagare brulicante della folla di note sparse, aumentano. Solo al termine tutto verrà ricondotto nell'alveo della maestosa omofonia della corrente principale. In una ideale, riconquistata consonanza di quinte perfette le trombe lanciano il loro ultimo messaggio, finalmente libere, senza sordina, posandosi sicure su quegli armonici dei contrabbassi, ora in perfetta armonia con la restante comunità strumentale. La durata è di una ventina di indimenticabili minuti.

Giordano Montecchi

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 25 novembre 2001, ore 11

Claudio Ambrosini, pianoforte**Claudio Ambrosini** (1948)*Video Sonata* (1979)

5'

Antonio Politano, flauti
Elena Casoli, chitarra
Anne Landa, acordeon**Luigi Ceccarelli** (1953)Musica per *Filmstudie* di Hans RichterMusica per *Opus II* di Walther Ruttmann**Gabriele Manca** (1957)Moti Perpetui per *Opus III* e *Opus IV*
di Walther Ruttmann**Fausto Romitelli** (1963)

Musica per

Ein Lichtspiel: Schwarz, Weiss, Grau
di Lászlo Moholy-Nagy

20'

Elena Casoli, chitarra**Michele Tadini** (1964)*Scenario* (2001)

9'36''

Ripresa dell'esecuzione del maggio 2001
al Teatro delle Fondamenta Nuove, Venezia

Un video di Gianni Di Capua

Géraldine Keller, soprano
Chris Martineau, soprano, violino, viola
Agatha Mimmersheim, soprano
Marc Depond, percussione e voce
David Kumer, corno
Marie Faure, mezzosoprano
Christine Dormoy, soprano
Quartetto Parisli**Giacinto Scelsi** (1905-1988)*Khoom* (1962) e altri pezzi

40'

Sette episodi d'una storia d'amore e di morte
non scritta, in un paese lontanoOpera da camera per soprano, quartetto d'archi,
percussione e cornoUn video della Compagnie Le Grain
diretta da Christine Dormoy (1998)

Claudio Ambrosini



Claudio Ambrosini (Venezia, 1948) si forma al Conservatorio della sua città, dove studia tra l'altro musica elettronica con Alvisè Vidolin, diventando in seguito collaboratore del Centro di sonologia computazionale di Padova. Oltre alla cosiddetta computer music, della quale diviene uno dei massimi esperti italiani, si dedica alla composizione "tradizionale", dando vita ad un catalogo vocale, strumentale, operistico, radiofonico e di balletto piuttosto cospicuo, spesso eseguito da importanti interpreti (tra i quali Riccardo Muti) presso le istituzioni europee più attive sul fronte della diffusione della musica contemporanea (tra le quali la Biennale Musica, l'IRCAM di Parigi e il Teatro alla Scala).

È tra l'altro fondatore e direttore dal 1979 dell'Ex Novo Ensemble ed è stato insignito nel 1985 del Prix de Rome, primo musicista non francese onorato da un riconoscimento così prestigioso.

Nonostante sia ispirata a criteri costruttivi e formali piuttosto complessi, la sua musica vanta un alto grado di comunicabilità, in quanto partecipa di aspetti psico-percettivi. La Video Sonata presentata in questo Festival è espressamente pensata per il medium visivo ed è a suo modo molto indicativa dell'orizzonte creativo del musicista, attualmente impegnato nella composizione di un'opera teatrale per la Biennale di Venezia, la cui prima rappresentazione è prevista nel 2002.

Claudio Ambrosini
Video Sonata

Tra il 1974 e il 1979 ho realizzato una ventina di *videotapes* incentrati sui rapporti tra il mondo dei suoni e quello delle immagini.

Erano gli anni dell'Arte Concettuale, della Performance, della Body Art, delle Installazioni; i primi videoregistratori erano da poco in commercio – carissimi e rarissimi – e in Italia c'erano soltanto due luoghi dove si potevano condurre queste sperimentazioni: uno era Art Tapes, in Toscana, e l'altro era la Galleria del Cavallino a Venezia, entrambi assiduamente frequentati da giovani artisti di varia provenienza e destinati a porsi, in molti casi, tra i massimi esponenti della odierna Video Art, come per esempio Bill Viola. In questo ambiente ho condotto la mia ricerca audiovisiva, incentrata sulle caratteristiche strutturali, "naturali" dei diversi mezzi impiegati: strumento musicale, gestualità, fotografia, telecamera, monitor, suono, spazio, tempo. Quindi un'idea di video che non narra, che non documenta, che non fa "reportage", che non mostra niente altro che il proprio modo di essere, di funzionare, di farsi percepire.

Alcuni dei titoli possono forse aiutare a chiarire questa attività di confronto, di cortocircuitazione tra mondi apparentemente lontani: *Video Music*, *Audioidentikit*, *Light Solfeggio*, *De Photographia*, *Tocco n. 1, 2, 3*, *Taperecorder Suite*, *Wind Orchestra*, *Video Canon*, *Aria*, *Sentire/ascoltare*. Cercavo accostamenti inediti – tra tecniche, modi, comportamenti, linguaggi, funzionamenti – sperando che musica e visione rivelassero meglio la loro natura. Componevo le musiche per le immagini che volevo realizzare, o meglio, le idee che decidevo di realizzare erano – dovevano essere – già per loro natura "audiovisive": in ciascuna i suoni dovevano trarre ragione dalle immagini e viceversa. Detesto l'idea di "commento sonoro per delle immagini", trovo banale l'uso del video come semplice "reporter". Mi interessa invece l'idea di necessità, causalità, fecondazione reciproca.

Di questi video ho curato l'intero processo, dall'ideazione alla realizzazione. In più erano anni assai "spartani", anzi pervasi da un'avversione totale per il "maquillage" mediatico: i nostri la-

vori non erano fatti *per* la televisione, ma erano arte (nel mio caso, musica) fatta *con, su, dentro* e, talvolta, *contro* la televisione. Quindi: niente prove, luce ambiente o quasi, una telecamera sola e fissa, una ripresa sola, nessuna correzione o rifacimento, niente montaggio, niente *editing*. Nel caso di *Video Sonata* (1979) gli strumenti presi in considerazione sono il televisore e il pianoforte.

"Tema" della sonata è il particolare processo di formazione dell'immagine sui comuni monitor televisivi: lo "scanning", la scansione interna al tubo catodico – meccanica, metodica, rigorosamente da destra a sinistra e ripetuta per centinaia di volte al secondo da un invisibile pennello elettronico – grazie alla quale i nostri occhi vedono formarsi quell'infinità di puntini luminosi che poi il nostro cervello decodifica come immagini televisive.

In *Video Sonata* sia la musica che la mia esecuzione pianistica si configurano come evento parallelo a quanto avviene a livello visivo, stimulate da uno "spartito" non pentagrammato ma su diapositive: il diario fotografico di quanto venivo vedendo da una finestra di casa mia. La quotidianamente diversa, casuale presenza di qualcosa (un gabbiano, il sole, la luna, una nuvola) nel riquadro dell'immagine fotografica viene nel video perpendicolarmente trasferita sulla porzione di tastiera musicale che le corrisponde.

C. A.

Luigi Ceccarelli



Luigi Ceccarelli (Rimini, 1953), terminati gli studi di composizione e musica elettronica al Conservatorio di Pesaro, si dedica alla composizione fin dagli anni Settanta, con un particolare interesse per le più avanzate tecnologie elettroniche. Tuttavia impiega congiuntamente le tecniche degli strumenti tradizionali, sicché si può dire che il suo interesse è rivolto a tutti i suoni della cultura occidentale, senza distinzioni di generi. Egli considera il proprio lavoro, più che un'organizzazione di suoni, una organizzazione di eventi complessi nel tempo. In tutte le sue opere, anche quelle meramente strumentali, il suono è considerato in rapporto con lo spazio e la percezione visiva. Perciò ritiene di fondamentale importanza il lavoro in relazione allo spazio, alle arti e alla danza; proprio con una coreografa, Lucia Latour, ha dato vita alla realizzazione degli spettacoli di danza di "Altro-Teatro". Luigi Ceccarelli insegna musica elettronica al Conservatorio di Perugia e svolge da molti anni attività come regista del suono in studio e in concerti dal vivo.

Luigi Ceccarelli
Musica per *Filmstudie* di Hans Richter
e *Opus II* di Walther Ruttmann

Filmstudie è un *mélange* di immagini astratte e concrete che, insieme allo stile di montaggio, danno al film un carattere surrealista tipico della poetica di Hans Richter.

La musica tende a rispettare questo carattere e a rafforzarlo.

Il rapporto suono-immagine non è quindi "onomatopeico" e i suoni sono utilizzati come puri oggetti emozionali senza alcuna apparente relazione se non quella formale. Talvolta creano forti cesure che assecondano le immagini, amplificandone a dismisura il movimento, altre volte sembra che provengano direttamente dall'interno delle immagini, come se fossero il suono meccanico della loro interiorità, il movimento interno degli atomi amplificato fino a diventare percepibile.

Opus II è un film di forme astratte, che presenta piccole sequenze pulsanti e morbide che sembrano quasi forme di vita microcellulari ingrandite. A queste si contrappongono altre sequenze di forme appuntite e dure come punte acuminata e passaggi velocissimi di oggetti scoppiettanti. I movimenti delle forme compongono strutture ritmiche veloci e movimentate.

La musica segue perfettamente le immagini, e come queste è composta da due tipologie di suoni: gravi e morbide bolle d'acqua e soffiati ritmici di flauto dolce formano poliritmie che si contrappongono a suoni di rapidi impatti.

Suoni e immagini sono sempre sincronizzati e si sottolineano a vicenda in un andamento astratto e ironico simile a quello dei cartoni animati.

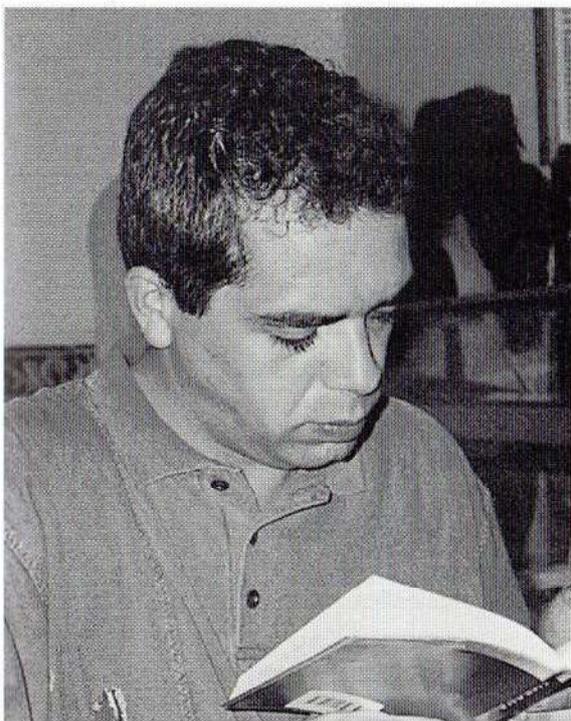
L. C.

Gabriele Manca

Gabriele Manca (Sassari, 1957) ha studiato pianoforte con Bruno Canino e composizione con Giacomo Manzoni al Conservatorio di Milano. Ha svolto le attività di assistente pianista per Cathy Berberian e di maestro collaboratore presso la Rai e il Teatro alla Scala. È tra i fondatori dello studio di musica elettronica MM&T nonché membro del comitato scientifico dello studio di ricerca CERM. Come compositore ha partecipato a numerose rassegne di musica contemporanea e ha recentemente intensificato una rete di collaborazioni col mondo musicale giapponese, scrivendo anche le musiche per il film sul "nô" Rokurobyoe della regista nipponica Chiseko Tanaka.

La sua produzione vanta un conio formale molto preciso e avvertito. Vi è assai presente il lascito di una tradizione classica sentita come viva, seppure filtrata da modelli comunicativi attuali.

Gabriele Manca
Moti Perpetui per *Opus III* e *Opus IV*
di Walther Ruttmann



In un suo scritto del 1919, cinque o sei anni prima della realizzazione di *Opus III* e *Opus IV*, Ruttmann scriveva: «Non uno stile nuovo, o qualcosa di simile. Ma una forma di espressione differente per tutte le arti già note, un nuovo modo di dare forma artistica al sentimento della vita, una "pittura più tempo". Un'arte concepita per l'occhio, che si differenzia dalla pittura perché si evolve nel tempo (come la musica) e perché il fondamento dell'artisticità non sta (come nel quadro) nella riduzione di un evento a un momento, bensì proprio nell'evoluzione dell'aspetto formale a livello temporale. Poiché quest'arte si svolge su un piano temporale, uno dei suoi elementi più importanti è il ritmo temporale dell'accadere ottico. Nascerà perciò un tipo di artista [...] collocato a metà strada tra la pittura e la musica».

Il mondo della nuova arte di Ruttmann è il mondo delle durate. Le forme, lo spazio, diventano pulsazioni, delimitazioni di tempo, ritmo. Il riquadro dello schermo diventa la finestra aperta sull'universo delle forme possibili, attraverso la quale le stesse forme entrano ed escono dal nostro campo visivo, innescando una turbidissima inerzia dell'immaginazione che viene trascinata in una specie di tridimensionalità potenziale.

Opus III è una pulsazione nella quale forme arrotondate e squadrate, bianche e nere, si inseguono fino a confondersi per essere riassorbite in un punto virtuale, dimora di tutte le forme.

Opus IV è il ritmo della luce affidato a violente e fluorescenti lame orizzontali. Le variazioni nella intensità del ritmo, l'abbagliante intermittenza della luce, sono i veri protagonisti del film.

Nei due lavori ho creato flussi dinamici e ritmici fondati sulla analogia più che sulla identità, sulla appartenenza allo stesso campo emozionale. Ho immaginato subito un flusso contrappuntato ad un altro flusso. Nel contrappunto possiamo avere moti paralleli, moti contrari, canoni, sincroni, oppure linee perfettamente indipendenti i cui scorrimenti contengono, a sprazzi, elementi comuni. L'effetto pleonastico ed enfatico della perfetta sovrapposizione e coincidenza di eventi si

Hans Richter

Nacque a Berlino il 6 aprile 1888. Dopo aver imparato a fare il falegname e il carpentiere, studiò all'Università di Berlino, alla Hochschule für Bildende Kunst e all'Accademia di Weimar. Nel 1913 divulgò a Berlino il "Manifesto Futurista" e a partire dal 1914 collaborò con il gruppo "Der Sturm". Prestò servizio militare durante la prima guerra mondiale ricevendo il congedo per motivi di salute nel 1916. A Zurigo entrò in contatto coi dadaisti e sempre in Svizzera, nel 1918, incontrò il pittore svedese Eggeling. Entrambi erano interessati a sviluppare la pittura in arte figure in movimento e in Germania cominciarono a trasformare rulli dipinti in film. A partire dal 1920 realizzarono brevi e semplici studi. Richter sosteneva di aver realizzato il film *Rhythmus 21* nel 1921, sebbene la sua prima proiezione pubblica non avvenne prima della matinée della "Novembergruppe" nel 1925 con il titolo *Film ist Rhythmus*. Nel 1921 si associò al "De Stijl" di Doesburg, e dal 1923 al 1926 fu curatore della rivista "G", che viene considerata la prima rivista moderna di arte. Nello stesso periodo completò due altri film astratti, *Rhythmus 23* e *Rhythmus 25*. In seguito, forse influenzato da *Entr'acte* di Picabia e Clair e da *Le ballet mécanique* di Léger, utilizzò anche immagini realistiche. Dei film seguenti (*Filmstudie*, *Inflation*, *Rennsymphonie*, *Vormittagspuk*, *Zweigroschenzauber*, *Alles dreht sich alles bewegt sich*) alcuni furono commissionati come filmati pubblicitari. In quegli anni Richter svolse anche un ruolo attivo nella politica del mondo del film. Fu cofondatore della "Gesellschaft Neuer Film", associato alla "Volksfilmverband", e seguì gli incontri del cinema d'avanguardia a La Sarraz e Londra. Nel 1929 organizzò la sezione cinema della mostra "Film und Foto" di Stoccarda, un compendio dei risultati dell'avanguardia. Sempre nel 1929 pubblicò il suo classico studio *Today's Foes of Film - Tomorrow's Friends of Film*. Negli anni successivi realizzò altri film pubblicitari, specialmente per la Philips (Radio Europa 2, Hallo Everybody).

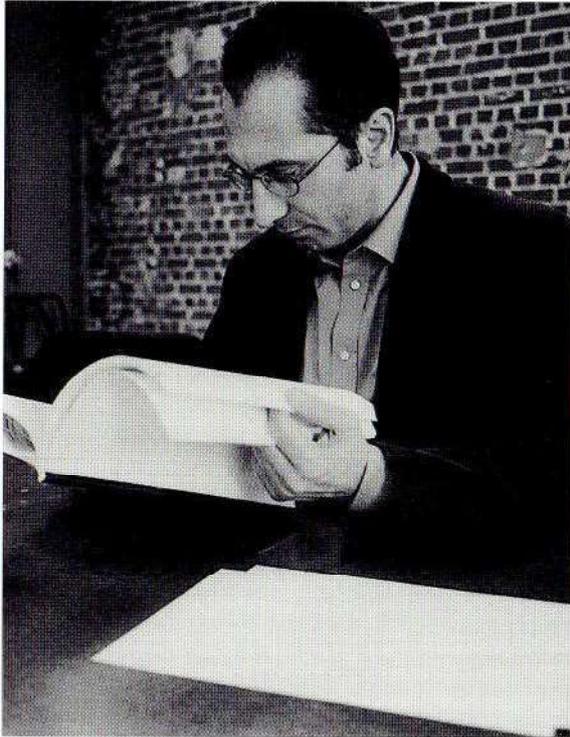
Nel 1933 Richter si spostò in Svizzera, dove continuò a realizzare film culturali e pubblicitari e a scrivere articoli sul cinema. Nel 1941 emigrò negli Stati Uniti. Nel 1947 divenne professore al Film Institute del City College di New York, esercitando la sua influenza su numerosi registi del Nuovo Cinema Americano.

Il film *Dreams that money can buy* venne proiettato per la prima volta nel 1947. Nello sforzo creativo per la realizzazione di quest'opera Richter passò in un'immaginaria rassegna tutti i suoi amici del periodo dadaista e surrealista: Max Ernst, Léger, Man Ray e Duchamp.

A questo film fecero seguito *8x8*, *Dadascope I and II* (1956-57) e *Chesscetera*.

Richter ha avuto grande successo anche come pittore e le sue opere sono state esposte in numerose mostre. È stato attivo pure come pubblicitista e ha tenuto molte lezioni sulla storia del cinema tedesco d'avanguardia, non sempre dando prova di essere uno storico perfettamente attendibile. Morì a Minusio, in Svizzera, nel 1976.

Fausto Romitelli
Musica per *Ein Lichtspiel: Schwarz,*
***Weiss, Grau* di L. Moholy-Nagy**



Non ho voluto creare in questo brano un rapporto di tipo mimetico, descrittivo con il film di Moholy-Nagy, bensì strutturale; ho analizzato le immagini per cercare di dedurne dei principi costruttivi che potessi applicare alla musica. Il film, pur nella sua brevità, si presta ad infinite interpretazioni; io ho isolato due termini tra i molti possibili: *rotazione* e *modulazione*. Rotazione delle sculture metalliche e modulazione della luce: modulazione di periodi, cicli, fasi; sculture di luce ed ombra, concave, convesse, cangianti, iridescenti come simboli astrali. Il brano si organizza intorno ad orbite sovrapposte di oggetti in trasformazione continua: il loro incontro genera degli aggregati timbrici di densità, grana e luminosità progressivamente modulate.

F. R.

Walther Ruttmann

Nacque a Francoforte il 28 dicembre 1897. Studiò architettura a Zurigo e pittura a Monaco. Era un appassionato musicista e divenne amico del compositore Max Butting. I suoi primi lavori furono in qualità di grafico e di pittore. Come soldato nella prima guerra mondiale subì un grave avvelenamento da gas. Fu attivo nel campo della teoria del cinema scrivendo diversi articoli, tra cui Malerei mit der Zeit. Ruttmann dipinse l'ultimo quadro nel 1918 e iniziò a lavorare al suo primo film, Lichtspiel Opus I, nel 1919. La prima proiezione privata di Opus I avvenne nel 1921 a Francoforte, seguita pochi giorni dopo dalla prima pubblica a Berlino. Max Butting scrisse la musica per questo film. Seguirono gli altri tre Opus-Filme e resero Ruttmann così famoso che Julius Pinschewer, Fritz Lang e Lotte Reiniger lo vollero come collaboratore. Pinschewer lo ingaggiò per una serie di film commerciali (incluso Das Wunder): la sua conoscenza della tecnica dell'animazione gli permise di realizzare il sogno del falcone in Die Nibelungen di Lang e la Reiniger lo richiese per Die Abenteuer des Prinzen Achmed. Nel film Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt Ruttmann applicò i principi dei suoi studi astratti e la sua tecnica di montaggio ad immagini realistiche della città di Berlino. Questo film viene comunemente considerato in modo erroneo un documentario e quindi severamente giudicato come uno studio superficiale. In realtà si tratta di un radicale esperimento di montaggio strutturato attorno alla finzione dello scorrere di un giorno. Il ritmo delle immagini viene sottolineato dalla musica di Edmund Meisel. Berlin è il capolavoro di Ruttmann ed ha avuto numerosi imitatori. Dopo Berlin Ruttmann si dedicò ad esperimenti sonori e alla fine fu in grado di realizzare Melodie der Welt, il primo lungometraggio sonoro tedesco. In Melodie der Welt Ruttmann non utilizza la musica, i suoni e i pochi frammenti di dialogo in un modo naturalistico. Al contrario tratta gli elementi sonori con lo stesso metodo del montaggio delle immagini e per questo è stato il primo regista a lavorare

“contrappuntisticamente” sul sonoro, nella maniera poi adottata dai registi russi. Weekend invece è un film senza immagini, una pièce radiofonica astratta (ma registrata sulla traccia audio della pellicola cinematografica). Persino l'arci-nemico Hans Richter applaudì a Weekend come a un colpo di genio. Negli anni successivi alcuni dei progetti di Ruttmann non ebbero successo. Lavorò a La fin du monde di Abel Gance e realizzò Acciaio (da un racconto di Pirandello) in Italia. Le migliori parti di Acciaio eguagliano i montaggi di suoni e immagini di Melodie der Welt. Ruttmann non emigrò. Collaborò ad un film sul partito nazista, ma si allontanò dalla troupe per ragioni sconosciute. A partire dal 1934 lavorò come regista per l'UFA, realizzando film culturali, industriali, commerciali e di propaganda. Morì a Berlino il 15 luglio 1941 in seguito ad un'operazione.

Michele Tadini

Musicista estroso e multiforme, Michele Tadini (Milano, 1964) si diploma in chitarra e in composizione al Conservatorio di Milano, dove studia con Sandro Gorli e Giacomo Manzoni, e si specializza con Franco Donatoni alla Chigiana di Siena, dove consegue il diploma di merito e una borsa di studio per il Conservatorio di Parigi. Altre importanti tappe della sua formazione sono gli studi di musica elettronica, la presenza ai corsi di Darmstadt e uno stage all'IRCAM di Parigi. Insegna musica elettronica dapprima ai corsi di alta formazione dell'Accademia della Fondazione Toscanini e poi presso l'Istituto Tempo Reale di Firenze. Socio del centro AGON di Milano dal 1990, ne diviene poi direttore generale e responsabile della produzione, collaborando alla parte elettronica di numerose produzioni musicali di autori come Corghi, Manzoni, Donatoni, Maderna, Manca e tanti altri. Come compositore, Tadini ha prodotto finora un catalogo non amplissimo, ma le sue opere sono state eseguite in prestigiose rassegne italiane ed europee d'irradiazione della musica contemporanea. Ha composto inoltre le musiche di scena per numerosi spettacoli teatrali, musiche per installazioni sonore, balletti, produzioni di teatro-musica e video-opere. Caratteristica della musica di Tadini è la qualità rigogliosa e la freschezza dell'invenzione sonora, da cui traspare una sostanziale serenità creativa, piacevolissima all'ascolto. Quantomai consapevole e approfondito è inoltre il rapporto con il mezzo elettronico e informatico, da cui la musica di questo compositore milanese trae sempre nuova linfa.

Michele Tadini *Scenario*

Scrivere *Scenario* è stato per me molto importante.

Questo si dice di quasi tutti i pezzi che si scrivono, ma, nel caso di *Scenario*, l'importanza è data anche dal fatto che si tratta di un pezzo per lo strumento in cui mi sono diplomato.

Il pezzo si inserisce in un personale percorso di ricerca sulle linee di confine tra diversi modi di fare e scrivere musica.

In questo caso, al di là della linea di confine si trova il mio essere esecutore.

Nella scrittura si continua a valicare la linea di confine tra il comporre e il suonare.

L'azione sullo strumento è stata uno dei meccanismi strutturali della scrittura.

La tecnica strumentale è stata utilizzata insieme ai consueti schemi, campi armonici, materiali ritmici, come utensile per la composizione, oltre che come fonte di ispirazione.

Il risultato è un pezzo sicuramente molto difficile, virtuosistico, ma, credo, anche di grande soddisfazione e divertimento per lo strumentista.

* * *

Il video è un unico piano/sequenza, senza soluzione di continuità.

Non sono stati fatti ulteriori *editing* sulla parte video.

La camera percorre lentamente lo spazio scenico, le mani della chitarrista, la postazione d'esecuzione della parte elettronica.

Questo percorso è stato costruito seguendo lo sviluppo del pezzo.

Il video diventa un'altra voce del contrappunto. Tra queste voci le principali stazioni formali coincidono ma le traiettorie hanno percorsi leggermente diversi.

Questo crea una distinguibile polifonia in cui il video segue o anticipa le traiettorie della scrittura musicale.

Il video, nella sua unica arcata formale, carica l'esecuzione di un'ulteriore tensione espressiva.

M. T.

Lászlo Moholy-Nagy

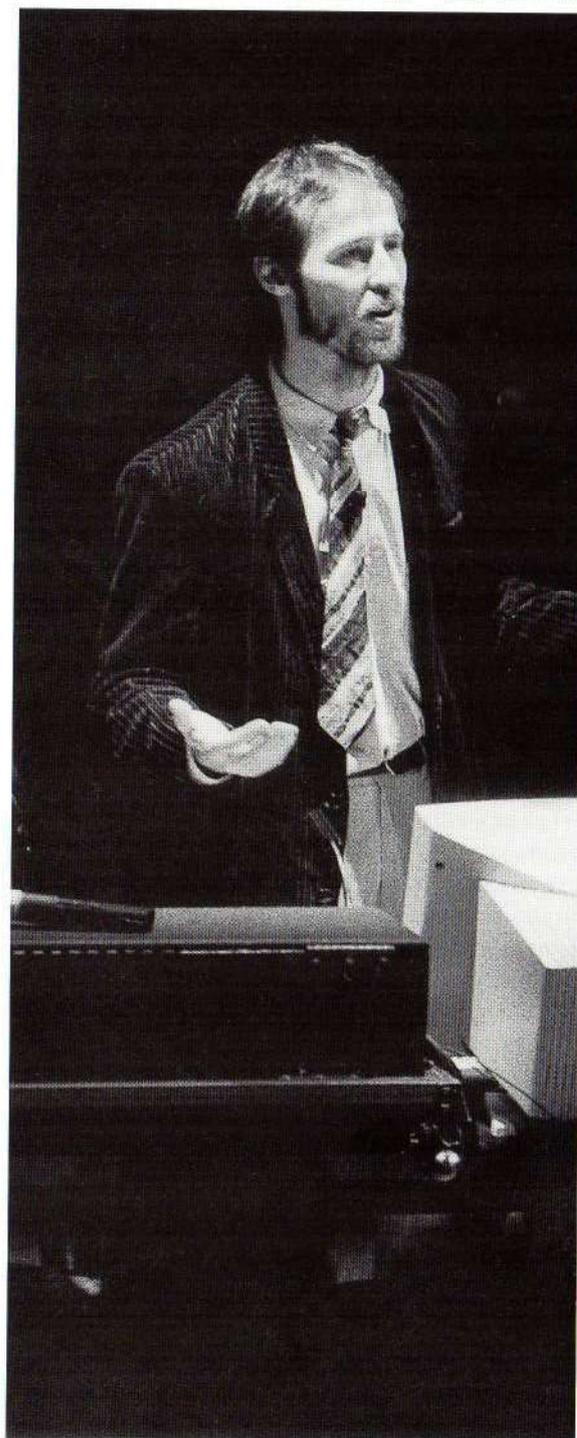
Nacque a Bacsbarsad, in Ungheria, il 20 luglio 1895. Studiò legge a Budapest e fu ferito in guerra nel 1917. Nel 1918, dopo aver completato con successo gli studi, abbandonò la giurisprudenza, lavorò come artista e divenne membro dell'importante gruppo "MA". Visse a Berlino dal 1920 al 1923 dipingendo, scrivendo sui giornali dell'avanguardia e realizzando brevi film. In questo stesso periodo cominciò anche a lavorare ad una forma di scultura cinetica, il suo "modulatore di luce e spazio". La sua intenzione era quella di usare la forma e la luce per superare definitivamente la pittura bidimensionale.

Dal 1923 al 1928 fu insegnante e direttore del laboratorio dei metalli del Bauhaus, prima a Dessau e poi a Weimar. In quel periodo pubblicò la sceneggiatura Dynamik der Großstadt che, sebbene non sia mai divenuta un film, ebbe probabilmente una certa influenza su Meyer, Freund e Ruttmann.

Fu curatore dei Bauhausbücher e nel 1925 scrisse per questa stessa collana il libro Malerei, Photographie, Film. Si dedicò anche alla tipografia, alla scenografia e al collage fotografico. Nel 1926 realizzò il film Berliner Stilleben.

I suoi scritti anticipano molte delle teorie sul film moderno e le sue idee riguardo a nuove forme di rappresentazione (ad esempio il "cinema multiplo o simultaneo") erano particolarmente innovative ed ebbero una forte influenza.

Lasciò il Bauhaus nel 1928. Negli anni seguenti lavorò come scenografo per il Volkstheater di Piscator e per l'Opera di Stato. Realizzò i film Alter Hafen Marseille (1929) e Lichtspiel, schwarz-weiß-grau (1930). Fu costretto ad emigrare nel 1934, prima ad Amsterdam e poi a Londra. Nel 1937 fondò il New Bauhaus a Chicago, ma questa scuola dovette chiudere presto per motivi finanziari. Le succedette l'Institute of Design nel 1939. Negli ultimi anni della sua vita Moholy-Nagy realizzò delle sculture in plexiglass. Morì nel 1947 a Chicago.



Michele Tadini

Musicista estroso e multiforme, Michele Tadini (Milano, 1964) si diploma in chitarra e in composizione al Conservatorio di Milano, dove studia con Sandro Gorli e Giacomo Manzoni, e si specializza con Franco Donatoni alla Chigiana di Siena, dove consegue il diploma di merito e una borsa di studio per il Conservatorio di Parigi. Altre importanti tappe della sua formazione sono gli studi di musica elettronica, la presenza ai corsi di Darmstadt e uno stage all'IRCAM di Parigi. Insegna musica elettronica dapprima ai corsi di alta formazione dell'Accademia della Fondazione Toscanini e poi presso l'istituto Tempo Reale di Firenze. Socio del centro AGON di Milano dal 1990, ne diviene poi direttore generale e responsabile della produzione, collaborando alla parte elettronica di numerose produzioni musicali di autori come Corghi, Manzoni, Donatoni, Maderna, Manca e tanti altri. Come compositore, Tadini ha prodotto finora un catalogo non amplissimo, ma le sue opere sono state eseguite in prestigiose rassegne italiane ed europee d'irradiazione della musica contemporanea. Ha composto inoltre le musiche di scena per numerosi spettacoli teatrali, musiche per installazioni sonore, balletti, produzioni di teatro-musica e video-opere. Caratteristica della musica di Tadini è la qualità rigogliosa e la freschezza dell'invenzione sonora, da cui traspare una sostanziale serenità creativa, piacevolissima all'ascolto. Quantomai consapevole e approfondito è inoltre il rapporto con il mezzo elettronico e informatico, da cui la musica di questo compositore milanese trae sempre nuova linfa.

Michele Tadini *Scenario*

Scrivere *Scenario* è stato per me molto importante.

Questo si dice di quasi tutti i pezzi che si scrivono, ma, nel caso di *Scenario*, l'importanza è data anche dal fatto che si tratta di un pezzo per lo strumento in cui mi sono diplomato.

Il pezzo si inserisce in un personale percorso di ricerca sulle linee di confine tra diversi modi di fare e scrivere musica.

In questo caso, al di là della linea di confine si trova il mio essere esecutore.

Nella scrittura si continua a valicare la linea di confine tra il comporre e il suonare.

L'azione sullo strumento è stata uno dei meccanismi strutturali della scrittura.

La tecnica strumentale è stata utilizzata insieme ai consueti schemi, campi armonici, materiali ritmici, come utensile per la composizione, oltre che come fonte di ispirazione.

Il risultato è un pezzo sicuramente molto difficile, virtuosistico, ma, credo, anche di grande soddisfazione e divertimento per lo strumentista.

* * *

Il video è un unico piano/sequenza, senza soluzione di continuità.

Non sono stati fatti ulteriori *editing* sulla parte video.

La camera percorre lentamente lo spazio scenico, le mani della chitarrista, la postazione d'esecuzione della parte elettronica.

Questo percorso è stato costruito seguendo lo sviluppo del pezzo.

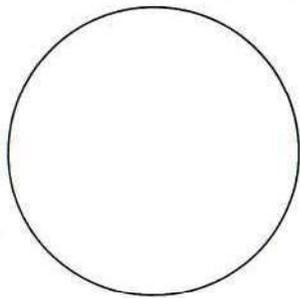
Il video diventa un'altra voce del contrappunto. Tra queste voci le principali stazioni formali coincidono ma le traiettorie hanno percorsi leggermente diversi.

Questo crea una distinguibile polifonia in cui il video segue o anticipa le traiettorie della scrittura musicale.

Il video, nella sua unica arcata formale, carica l'esecuzione di un'ulteriore tensione espressiva.

M. T.

Giacinto Scelsi



Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 - Roma, 1988) studia dapprima a Ginevra e poi a Vienna con Klein, dal quale apprende i segreti della musica seriale. Fin dalle prime prove, risalenti agli anni Cinquanta, determina tuttavia un proprio stile indipendente dalle esperienze delle avanguardie storiche, puntando su soluzioni ispirate al pensiero orientale, su atteggiamenti statico-contemplativi e sull'indagine dei microintervalli (del resto tipici del linguaggio musicale orientale). Matura presto, così, un rifiuto del concetto tradizionale di "composizione", sostituendolo con l'idea di un'intuizione musicale che prescinde dallo sforzo tecnico per realizzarla. Il suo lavoro diviene allora una forma di scomposizione del suono sorretta da scelte architettoniche in continuo divenire. Per lungo tempo le sue opere sono rimaste inedite ma sono state non da molto tempo pubblicate sulla scorta dell'interesse che hanno saputo suscitare presso il pubblico. Tra quest'ultime si ricordano: i Quattro pezzi (su una nota sola) per orchestra da camera (1959), Ohoi per orchestra d'archi (1966), Pfhath per coro, organo e orchestra (1974), Litanie per due voci femminili (1975).

Giacinto Scelsi
Khoom e altri pezzi

Christine Dormoy rivive l'universo di Giacinto Scelsi, compositore e poeta italiano, tardivamente riconosciuto quale personaggio di primo piano nella musica del XX secolo. Scelsi ha inventato un nuovo approccio del suono che fortemente risente dell'influsso delle filosofie orientali.

«Ho scoperto la musica di Scelsi nel 1991, nelle partiture vocali a cappella. È stato uno choc entrare in questo strano linguaggio: una lingua-centauro. Mi è parso essenziale confrontarmi con tale linguaggio, e farlo poi comprendere altrui mediante una interpretazione scenica di impegno totale, cioè "a memoria" nonostante la difficoltà di memorizzare, e senza un "direttore" nonostante la complessità delle relazioni musicali.»

Christine Dormoy

Se si dovesse caratterizzare, qualificare, descrivere la musica di Giacinto Scelsi, ne risulterebbero alcuni raffronti paradossali. Qui la tradizione sta accanto alla contemporaneità, l'improvvisazione si confronta con la scrittura, l'immaginario si accompagna al rigore. Christine Dormoy, che aveva inaugurato un primo ciclo scelsiano nel 1995, con *Octologo*, è ben conscia di mettere il dito sulla stravaganza e sulla profonda originalità di questo compositore che per la maggioranza del pubblico resta ancora da scoprire. *Khoom*, seconda anta del dittico, porta il sottotitolo di *Sette episodi d'una storia d'amore e di morte non scritta in un paese lontano*. Una "storia" dunque, un racconto sostenuto da una voce e da un piccolo complesso strumentale che si esprime in una stupefacente associazione di timbri.

Khoom è preceduto da brevi sorprendenti pezzi che "preparano lo spazio e l'ascolto, e fanno nascere personaggi al limite del silenzio e della immobilità". È una particolarità di questa musica, e in specie di questo approccio, la ricerca di rendere visibile ciò che abitualmente si recepisce soltanto all'ascolto. La domanda essenziale è quella che il teatro musicale si pone da sempre: come palesare la profonda bellezza della musica? Pro-

prio qui sta senza dubbio la risposta, oltre lo sguardo, oltre l'ascolto, in questa percezione pressoché tattile delle vibrazioni che sono l'essenza stessa del lavoro di Scelsi.

Eric Chevance

Opere presentate

Quartetto d'archi n. 3, ultimo movimento (1963)

Hô 2 per voce sola (1960)

Lilitu per voce sola (1962)

Sauh III, liturgia per quattro voci femminili (1973)

Sauh II, liturgia per due voci femminili (1973)

Manto per una violista cantante (1956)

Maknongan per voce e contrabbasso o violoncello (1976)

Canto del Capricorno I (1962)

Xnoibis per voce, quartetto d'archi, percussioni e corno (1962)

Quartetto d'archi n. 5 (1984)

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 2 dicembre 2001, ore 11

Orchestra Sinfonica "A. Toscanini"
Arturo Tamayo, F. E. Scogna, direttori
Coro Francesca Caccini
Giovanni Andreoli, direttore

Maurizio Pollini, pianoforte

Sonia Turchetta, voce
Roberto Fabbriciani, flauto
Maurizio Ben Omar, percussioni

Adriano Guarnieri (1947)

Intervista a Adriano Guarnieri
 a cura di Gianni Di Capua
 Partecipa Mario Messinis

da *Quare tristis* (1995) 15'

per soli, cori, orchestra e live electronics

Testo di Giovanni Raboni

Centro Tempo Reale,
 Alvise Vidolin, Nicola Bernardini

In collaborazione con la Biennale di Venezia,
 46° Festival Internazionale
 di Musica contemporanea.
 Venezia, luglio 1995

"L'ora di là dal tempo", momenti di spiritualità
 nella musica contemporanea

Corti d'autore: Pensare la musica
 di Gianni Di Capua

Luigi Nono (1924-1990)

..... *sofferte onde serene...* (1976) 25'

per pianoforte e nastro magnetico

Alvise Vidolin, elettronica

Salisburgo, Mozarteum, 14 agosto 1999

Un video di Bettina Ehrhardt (2000)

Produzione BCE Film

Salvatore Sciarrino (1947)

La perfezione di uno spirito sottile (1985) 47'

per flauto, voce e percussioni aeree

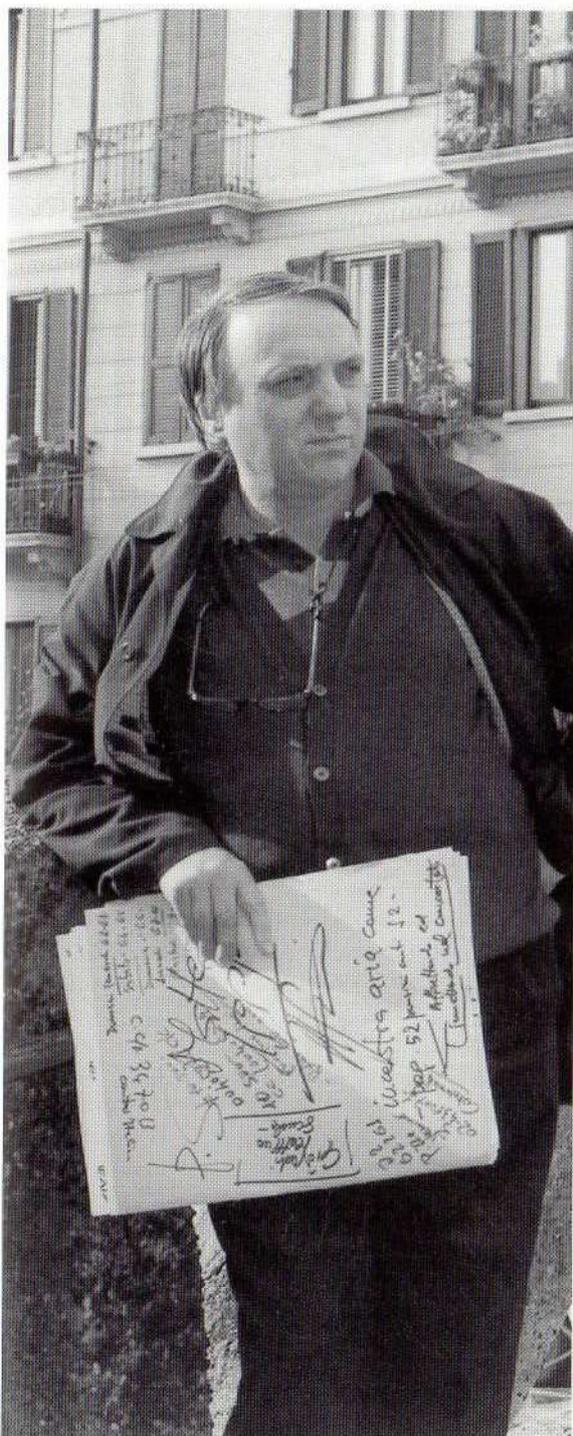
Testo da laminette d'oro di Eleuterna

Regia di Lorenzo Hendel

Spettacolo allestito da AUDAC

Videoregistrazione effettuata nel luglio 1996
 al Lago Trasimeno dalla RAI

Adriano Guarneri



Formatosi a Bologna presso la fertile scuola di Giacomo Manzoni, Adriano Guarneri (Sustinente, Mantova, 1947) fonda negli anni Settanta a Firenze il Nuovo Ensemble Maderna, con il quale inizia a sperimentare una ricerca timbrica molto sofisticata di produzione del suono mediante strumenti tradizionali. I primi lavori del suo catalogo mantengono un forte legame con l'impronta strutturalista, propria degli anni della sua formazione, ma ben presto se ne libera in nome di un materismo irrequieto e lirico al contempo, nella definizione del quale l'importanza del suono tende a soverchiare gli antichi fetici intervallari. Questa tendenza confluisce nelle "azioni liriche" *Trionfo della notte* (1985) su testi di Pasolini, alla cui produzione poetica più volte Guarneri fa riferimento. Negli anni Novanta, anche sulla scorta di una profonda ammirazione per la cosiddetta "seconda maniera" di Luigi Nono, il compositore mantovano si interessa in modo sempre più vivo ai problemi di spazializzazione del suono mediante live electronics, pur mantenendo una cifra sonora particolarmente originale, nella quale rivestono ampia importanza i concetti di "dissolvenza", di "rifrazione" e di riverberazione della materia musicale. Dopo essersi nuovamente dedicato al teatro musicale con *Orfeo... cantando tolse...* (1996), l'autore ha anche manifestato un vivo interesse per il tema del sacro, riletto in un'ottica profondamente laica e ha composto una trilogia di grandi *Cantate*, che rivelano la profonda inquietudine dell'uomo contemporaneo di fronte alle più laceranti domande esistenziali. Imminente è la messinscena di un suo nuovo lavoro di teatro musicale ispirato alla figura di Medea, al quale il compositore attende da oltre un decennio. Dopo aver insegnato composizione per molti anni presso il Conservatorio di Milano, Guarneri svolge ora la medesima attività presso quello di Bologna.

Adriano Guarnieri

Quare tristis

Dopo l'impegno pasoliniano, fu mio desiderio avvicinarmi ad un poeta di affinità ideali.

Con Raboni, queste affinità ideali diventarono unitarie nei rispettivi lavori.

A lui chiesi il testo del *Quare tristis* (che poi darà il nome ad una sua antologia poetica) indicandogli a grandi linee sia la forma del brano che intendevo scrivere, sia la tematica che volevo affrontare, quella del Sacro oggi: un sacro che uscisse dai confini della confessionalità per proporsi come ricerca di un neoumanesimo anche esistenziale: di solitaria memoria leopardiana e di solitaria identità con il quotidiano: esistenza-esistente.

Oltre il determinismo materialistico dell'individuo contemporaneo! La speranza insomma!

La forma cantatistica ben si apprestava a questo connubio poetico-musicale.

Il pezzo fu composto per la chiesa di Santo Stefano a Venezia, dove si inaugurava la Biennale 1995, che aveva come tema proprio la sacralità oggi.

Grazie all'apporto di Tempo Reale con Vidolin-Bernardini organizzammo una dislocazione sonora nella chiesa, speculare all'organico musicale: che voleva proprio totalizzare lo spazio acustico della chiesa medesima.

Quare tristis è scritto per due formazioni battenti: soli - soli vocali e soli strumentali.

La dedica a Luigi Nono mi sembrava appropriata, perché si continuava un modo di organizzare "il suono e lo spazio", che mi aveva folgorato in *Prometeo*; senza però ascendenze di stile di memoria noniana.

Ma la strada indicata era quella.

La tecnologia, nel frattempo, aveva fatto ulteriori passi in avanti. E grazie all'apporto del Live, in *Quare tristis*, tutta la partitura ha potuto essere organizzata e trasformata sonoramente in ogni suo centimetro sonoro, con una plasticità di coaguli, che si sarebbero poi via via armonizzati, nel divenire dello spazio totale di Santo Stefano. Era l'inizio di una nuova strada, che mi avrebbe in seguito portato a scandagliare di più la cantabilità dei materismi sonori (come una nuova melodia) e la grande forma del "cantatismo" oggi; rivisitato e del tutto trasformato.

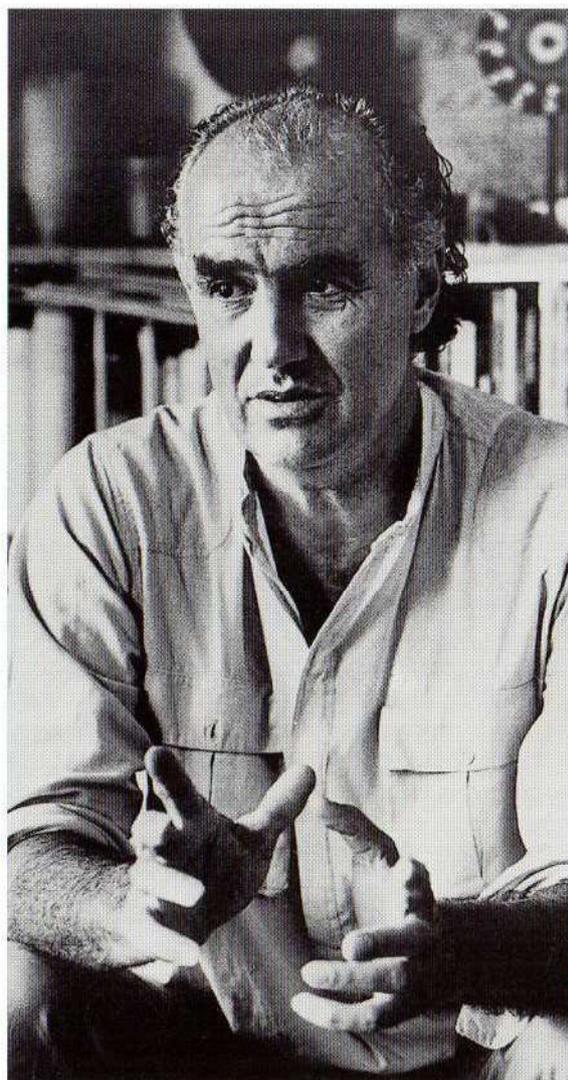
Ho chiesto a Raboni una Messa odierna non liturgica.

La Liturgia la proponevano testo e musica, rimandando l'ascoltatore a ripensare in modo più profondo e più radicale il Sacro oggi. Fui investito da critiche pesanti. Ma il Sacro vero è laico.

A. G.

Luigi Nono

Discendente da antica famiglia veneziana, Luigi Nono (Venezia, 1924 - ivi, 1990) fu allievo, dal 1941 al 1946, di Gian Francesco Malipiero (mentre si laureava in Legge), ma per la sua formazione fu decisivo l'incontro con Bruno Maderna. Esordì all'inizio degli anni Cinquanta a Darmstadt con le Variazioni canoniche sulla serie dall'op. 41 di Schönberg e aderì, apportandone un personale contributo critico, allo spirito e alla volontà di radicale rinnovamento del linguaggio musicale propugnato da quei compositori e interpreti dell'Avanguardia europea post-bellica (Boulez, Stockhausen, Scherchen, lo stesso Maderna) che situarono nella cittadina tedesca il centro irradiatore della cosiddetta Nuova Musica, ispirata al puntillismo strutturalista e razionalistico di Anton Webern. A Darmstadt e successivamente in Germania e in Italia, Nono si affermò tra i protagonisti dell'Avanguardia, fra l'altro con Il canto sospeso (1955-56), composto su frammenti di lettere di condannati a morte della Resistenza europea. In seguito approfondì la sua ricerca sulla voce e si accostò in forma sempre più sistematica al mezzo elettronico, collaborando con lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Lo scatenamento della materia sonora e un terso doloroso lirismo sono i caratteri più immediatamente evidenti nella produzione degli anni Sessanta e Settanta, il periodo di più esplicito impegno politico lungo il quale vennero alla luce le opere Intolleranza 1960 (1960) e Al gran sole carico d'amore (1975). Negli anni Ottanta Nono stabilizzò la collaborazione con lo Studio elettroacustico di Friburgo e intensificò le sue ricerche sulla produzione live electronics. Le sue molteplici esperienze confluiscono nell'opera Prometeo, presentata nel 1984 nel quadro della Biennale di Venezia con un singolare allestimento scenico (l'ormai celebre "Arca") dell'architetto Renzo Piano nella chiesa di San Lorenzo. Si tratta forse del massimo capolavoro della storia del teatro musicale del secondo Novecento. In Prometeo non vi è più la volontà di stabilire un tema contingente



da affrontare nel modo più efficace e tecnologicamente funzionale, come nei precedenti lavori "impegnati", ma la volontà di ridurre a soggetto le modalità stesse del ricercare, del sondare territori sonori, orizzonti compositivi e modalità espressive nuove, tendendo, "prometeicamente" appunto, al superamento dell'idea di limite.

Luigi Nono

..... *sofferte onde serene...*

Rispetto a *Como una ola de fuerza y luz*, questo secondo lavoro di Nono dove il pianoforte ha una parte centrale (questa volta senza orchestra e voce ma sempre affiancato dal nastro magnetico) ci pare abbia in comune soprattutto un elemento: che il punto di partenza è costituito dalle caratteristiche della tecnica pianistica di Pollini, riprese però nel pezzo, terminato appena in tempo per l'esecuzione, nel dicembre 1976, a fondamento di una ricerca sviluppata in modo abbastanza diverso. Ora, infatti, in queste *sofferte onde serene...*, l'uso del pianoforte sembra soprattutto diretto all'analisi delle sue possibilità di suono, compiuta mediante la dialettica costante fra proposizione di un materiale e sua interna scomposizione, o indagine in profondità, fino a esaurirla.

Ciò non significa, si badi, ricerca della varietà, ma piuttosto approfondire alcune possibilità appunto legate a quelle offerte da un pianista così creativo nei suoi rapporti con il suono. Ossia tutto il lavoro, per la parte che si svolge sulla tastiera, la concepisce e la tratta come un mezzo libero da pre-costituite espressività, con il quale vengono prodotti i materiali di un pianismo del tutto estraneo alle sollecitazioni strumentali di carattere storico, tantomeno quelle più recenti, della Neue Musik, dalla cui logica Nono singolarmente fuoriesce.

Sempre per quanto riguarda il versante del pianoforte, l'impianto è costituito da gruppi di suoni dovuti in effetti a strutture armoniche dotate d'una loro staticità, apparentemente disponibili a bloccarsi nella estroversa testimonianza della loro presenza, ma subito anche mobilitate dall'interno processo che le vivifica, e mette in movimento un'armonia alla fine carica di tensioni interiori, di differenziazioni e spinte a stabilire rapporti di consequenzialità nel variare delle situazioni. In tal modo diventa mobilissimo, ma appunto in termini di mobilità del suono, ciò che nello stesso tempo appare anche immobile, come accade con le tessere di un mosaico, ciascuna isolata e fissa e compiuta nel suo particolare, tanto più astratto quanto più analitico è il materiale assegnatogli, e poi invece, nell'insieme, ognuna caricata di un suo dinamismo compositivo ap-

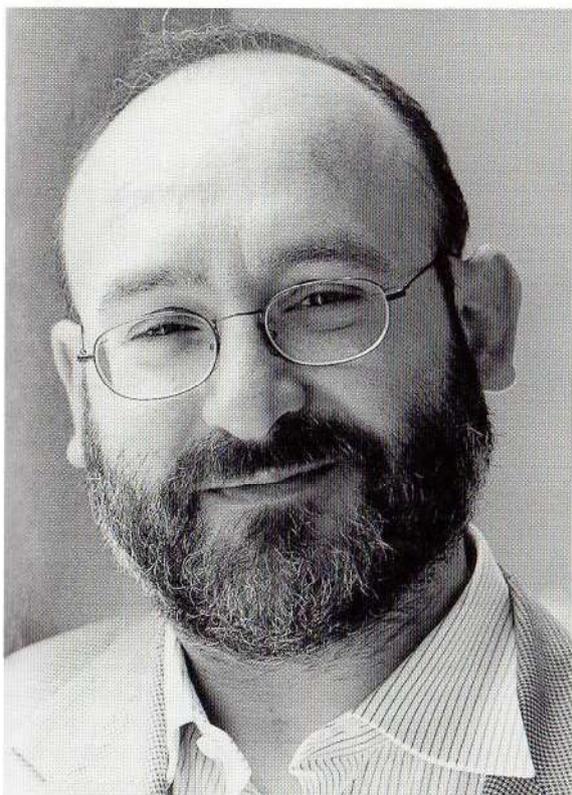
punto strettamente connesso al tutto. E in questa maglia, in questa rete di per sé autosufficiente, che, a sua volta dotato di una sua deliberata autosufficienza, interferisce il nastro magnetico. Privo nella sua materia formativa (a differenza di quanto avveniva nella *Ola*) di qualsiasi riferimento a quella del pianoforte, la fonte di quanto in esso avviene è concreta, sono gli interventi di Pollini sullo strumento, fino al rumore dei pedali durante il loro uso, dunque davvero uno scavo di moduli tecnici, presi ciascuno a sé. Né però, d'altronde coerentemente, per manipolarli elettronicamente: l'interesse di Nono, appunto analitico, non poteva perdere il contatto con l'oggetto, scambiarlo con altri oggetti, per cui invece il trattamento è compositivo, s'avvale di strutture in eco, dell'amplificazione ecc., di ciò che insomma consente di sviscerare ed esaltare il dato di partenza. Si costruisce così, nel corso della composizione, una delle sue componenti, che si diceva potrebbe esistere autonomamente, come la parte del pianoforte, alla quale tuttavia si intreccia stabilendo una reciproca indispensabilità. Assistiamo infatti a una reciproca determinazione, a un interloquire, un filtrarsi in scambio continuo di rilievi alternativamente predominanti, che seguono poi il ragionamento di fondo di queste fantastiche*sofferte onde serene...*, cioè quello che ritroviamo nei suoi dettagli, quello di un insieme che si realizza unitariamente liberando spinte, forze, moti e fattori musicali, ciascuno indipendente o perfino contrapposto agli altri, ma sempre compartecipe di una *storia* comune, di un divenire reciprocamente condizionato. A questo punto Nono arriva ancora una volta a rappresentare, con la vivezza di una fotografia focalizzata in controtuce sui contrasti, l'idea di una folla di avvenimenti, ciascuno ricco d'una sua esistenza e, al tempo stesso, partecipe all'esistenza che contraddistingue il tutto, a un tale livello attingendo all'espressione drammatica ed emozionante di un'attualità non solo musicale.

Luigi Pestalozza

(dal programma di sala di

Musica nel nostro tempo, dicembre 1976)

Salvatore Sciarrino



Autodidatta, Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) si è rivelato precocemente, a partire dagli anni Sessanta – dunque si può dire come un enfant prodige –, tra i compositori più originali della sua generazione. I motivi di tale originalità consistono, in primo luogo, nell'estraneità a quei procedimenti compositivi basati sulla strategia intervallare, quali caratterizzavano la produzione coeva; secondariamente, la predilezione per materiali sonori pulviscolari e quasi fantasmagorici, ricavati da zone marginali del suono attraverso tecniche strumentali al limite del virtuosismo (armonici degli archi e dei fiati, suoni multipli, risonanze secondarie, registri inconsueti della voce umana, arabeschi vertiginosi sulla tastiera). Ne deriva un tessuto vibratile e fluttuante, quasi denaturato nelle sue trasparenze ed esplorato nelle più minute sfumature cromatiche e dinamiche sino ai confini della regione del silenzio. Sciarrino è stato uno dei primi compositori dell'Avanguardia europea a porre l'accento sulla centralità della materia sonora, prima e al di là di ogni strategia compositiva.

La sua produzione è molto vasta e comprende numerose pagine per ogni tipologia d'organico: da camera, sinfonico, corale, vocale. Nell'ambito del teatro musicale ha esplorato i miti della tradizione attraverso prospettive surrealistiche e sottilmente simboliche e attraverso inedite drammaturgie musicali. Tra le sue opere si ricordano: Amore e Psiche (1973), Aspern (1978), Cailles en sarcophage (1980), Vanitas (1981), Lohengrin (1983), Perseo e Andromeda (1991), Luci mie traditrici (1999).

Salvatore Sciarrino
La perfezione di uno spirito sottile

Alcuni luoghi mentali affiorano appena dietro le fenditure della coscienza, ma ci accompagnano e rintoccano silenziosi per tutta la vita. Il mare forse in me non è sopito. Ancora adesso sui dolci colli di una regione interna, la notte mi sorprende: dinanzi agli occhi si formano le luci della costa, lungo una valle indico agli amici le barche uscite altrove a pescare nel golfo. Qui non c'è mare – certe sensazioni non si raccontano: soffocata ogni risonanza. Eppure nella mia esperienza di creatura doppia, nata su un'isola, io sento da una parte il mare, anche a distanza infinita. Altre sere una luce di smalto quando trasfigura i muri in altri muri, lo sento vicino, il mare, io so le gru dei cantieri e dov'è il porto.

Talvolta le cose abituali divengono eloquenti più che se all'improvviso apparissero capovolte. Possiamo essere scopritori di arcipelaghi, o aver viaggiato a lungo sulle navi dell'aria. Puntualmente, quando ci lasciamo un'isola alle spalle, la terra separata da se stessa mostra l'aspetto folle e spettrale di un oggetto galleggiante. Vi sono immagini possibili a disunire. Così è dell'isola e del vento. Certi luoghi poi, come palcoscenici vuoti, attendono da sempre, li visitiamo saturi di presenze – l'anima e il vento erano per gli antichi una sola realtà. E siccome la musica, quella divina, svela l'inverosimile, essa ama e ricerca queste solitudini, dove nessuna vibrazione è perduta. Non esiste silenzio, su un'isola. Tutte le voci (nel tempo, nella lontananza) vi hanno fatto il nido.

La prima esecuzione avvenne di luna nuova. V'è nell'isola Pantelleria un lago salato chiamato lo Specchio di Venere, ed è come l'occhio dell'isola, il cui nome vuol dire Figlia del Vento. Su quelle rive la voce e il flauto furono molto amplificati, però senza che alcun suono giungesse alle orecchie direttamente. Gli altoparlanti relativi alla voce erano volti verso l'altra sponda, contro una montagna scoscesa: ne veniva un'eco sfocata e un'epifania, che sospendeva magicamente insieme tutte le risonanze del canto. Con pari accorgimento il flauto riverberava dietro il pubblico, su un anfiteatro di rocce, un'eco nitida, aggressiva, atta alla sua natura panica. Infatti

l'ombra della voce diviene a tratti interlocutore ferino.

Sulla riva opposta brillava una breve striscia di sabbia.

Da lì un gigantesco sbaffo di luce fredda, mostruoso occhio di gatto, e sfumava diagonalmente sulla montagna. Dopo aver scoperto, alla sua base, una piccola costruzione bianca, cubica, senza finestre.

Se non calava la brezza sulla superficie dell'acqua era cancellato ogni riflesso, la visione come sospesa nel vuoto più assoluto. Certo la forza di quest'immagine molto doveva alla qualità del nero, e l'invisibile faro antiaereo sondava realmente il fondo delle antiche notti.

Con due fonti di luce sarebbe stata mia intenzione creare solo un orizzonte accecante sul lago. Ma la mancanza di tempo è nemica ai desideri, almeno di quelli che esigono qualche coincidenza. La coppia degli esecutori, da un lato, completava l'immagine. Girati di spalle, lei lunare, accovacciata – il concertista in piedi, fissi mirando l'altra riva, quasi dovessero raggiungerla attraverso l'oscurità o ne fossero appena sbarcati, irrimediabilmente.

Necessario di giorno creare un'isola nella pianura. Cioè che si rifrangano in un punto la sua sconfitta orizzontalità.

Geometrie titaniche dunque, emerse allo spazio o sprofondate dal cielo.

Oppure un miraggio: immaginare che l'orizzonte si moltiplichi a vari livelli, che l'erba di primavera o i campi ingialliti dall'estate crescano inaspettatamente sopra grandi impalcature, una combinazione di quanto di più organico vi sia e di più astratto.

Le nere colonne degli altoparlanti delimitano un gran vuoto, perché sia un luogo della rappresentazione privo di riferimenti a dimensioni precise, cui gli aquiloni dal fondo renderanno l'illusione di esili steli.

Creature consacrate, alla voce e al vento: una figura bianca, un flautista in frac, un percussionista, a parte. Tutti la fronte inghirlandata.

Intorno, superfici specchianti.

La cantante compirà velata i suoi riti con ciotoli e conchiglie, tracciando visibilmente sul piano segni primari, piccoli focolari dove brucia le essenze.

Ma al momento del travaglio il fuoco è spento. Allora i gridi degli uccelli notturni intravisti nella luce sono ancora più terribili.

Parrebbe celebrare il silenzio, eppure ogni aquilone vibra, ha di per sé una voce. E il suo filo si tende, ronza come la corda di un liuto senza misura. Forse per ciò fu veicolo fra il nostro e il mondo degli spiriti.

Nella sua precaria sfida al vento, dicono che il primo aquilone fosse per recare alle divinità il suo carico di suono.

Chi non ha visto un raduno di aquiloni non ha l'idea di ciò che anima il cielo. Dalle geometrie pure ai velieri, agli animali, mitici e casalinghi, agli oggetti. Insomma non solo tutto il possibile di forme, ma pure il reale quotidiano viene sospeso e invade lo spazio delle nuvole.

E giunge il momento in cui tra canto e flauto esala il dialogo.

Altri aquiloni si levano carichi di campanelle, più vicini infittiscono l'aria. Il percussionista da altri tenui strumenti echeggia ed invita quella inaudita tessitura.

Disegnare il cielo. Anche la musica è emanazione e ornamento del silenzio.

Le mie iniziali, mi disse un saggio, raccontano sul foglio la coda degli aquiloni antichi, giunta per la via degli ideogrammi.

Il testo canta la tradizione d'Orfeo, il viaggio che a noi assottiglia il soggetto e lo dissolve.

Al termine di ogni ciclo l'anima giunge presso due fonti, presso un cipresso bianco. Ivi la memoria e l'acqua dell'oblio ci guatano. Entrambe dissetano, ma l'una, che pure è madre delle Muse, di altra sete accende.

Attraverso la coscienza delle vite passate verso la perfezione del nulla, ecco conseguire gli orfici un'impresa che sempre si rinnova: oriente ed occidente, sciolti dai punti cardinali, vengono a toccarsi proprio in ciò che più li fa diversi.

Ardo di sete e muoio. Ma bevi
alla fonte perenne lì a destra del cipresso.
Chi sei? e donde vieni? Della Terra
son figlio/a e del cielo stellante.

Promemoria a un dialogo rituale, quando l'anima incontrerà il genio, lui che è guardiano delle fonti di là, tale viatico veniva inciso su laminette d'oro.

Quelle a cui si è attinto furono trovate presso Eleuterna a Creta.

Ma cosa vorrà dire questa frenesia di campanelli, vellicare il cielo affidando al vento infinitesime schegge di suono?

Stiamo trattenendo lontani gli spiriti – nell'era atomica sono smisuratamente cresciuti. Flebile protesta volta al futuro, se mai lo lasceremo emergere sino a noi.

Se poi cerchiamo sui testi sacri, il campanello è il fulmine.

E questo finale non altro che una rappresentazione apotropaica: pensate a un'insistente pioggia di fuoco.

La nostra società illude e gonfia d'individualismo le masse, e glissa sulla morte.

Cerimonie sbrigative hanno progressivamente occultato qualsiasi rituale di seppellimento, il corpo viene semplicemente *fatto sparire*. Le città dei morti ormai sono lontane, separate dalle città degli uomini.

Una sola paura sembra frangere di nuovo il soggetto: quella di un immane sterminio senza volto.

Il fraseggio di questa musica è solenne, innalzato come sugli echi delle montagne più desolate.

Nei giorni della nube, 1986.

S. S.

Sala Puccini del Conservatorio

domenica 9 dicembre 2001, ore 11

Filarmonica della Scala
Riccardo Muti, direttore

Ivan Fedele (1953)
Scena (1997-98) per orchestra sinfonica 18'

Regia di Hugo Käck

Milano, Teatro alla Scala, 14 giugno 1998

Intervista a Ivan Fedele
a cura di Ernesto Schiavi

Un video di Videotime a cura di Mediaset

Orchestra della Radiotelevisione Italiana
Gianpiero Taverna, direttore

Compositori italiani del dopoguerra:

Sylvano Bussotti (1931)
 Intervista a Sylvano Bussotti
 di Luciano Chailly

Regia di Sandro Spina

Bergkristall, quattro pezzi (1973) 30'

Produzione RAI

Strumentisti della RAI
Franco Donatoni, direttore

Franco Donatoni (1927-2000)
Note d'amicizia per Franco Donatoni 20'

Un collage di interviste, lezioni, esecuzioni

Compositori italiani del dopoguerra:

Franco Donatoni
For Grilly (1960) 5'30"

Improvvisazione per sette

Produzione RAI (1975)

Orchestra Sinfonica della RAI di Milano
Franco Donatoni, direttore

Voci, Orchesterübung (1972-3) 16'

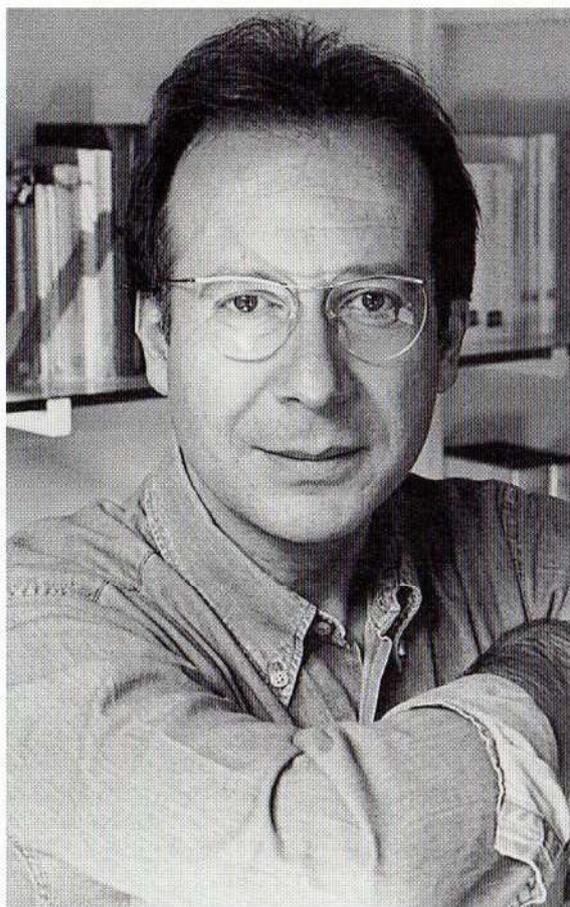
Regia di Sandro Spina

Produzione RAI (1975)

Ivan Fedele

Ivan Fedele (Lecce, 1953) compie gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano e studia filosofia all'Università Statale della stessa città. Studia pianoforte con Bruno Canino, armonia e contrappunto con Renato Dionisi, composizione con Azio Corghi e si specializza all'Accademia di Santa Cecilia con Franco Donatoni.

Erede della grande tradizione sinfonica del classicismo, che si ritrova all'interno del suo pensiero compositivo arricchita dall'integrazione del lascito del serialismo e dalle acquisizioni recenti della musica elettronica, si impone tra i compositori della sua generazione grazie ad un notevole spirito di sintesi, che permette preziosi risultati compositivi, risolvendo in modo convincente il problema essenziale dell'arte compositiva: la costruzione della grande forma. Fedele pone al centro della sua ricerca l'integrazione degli aspetti più vitali della tradizione musicale con le innovazioni contemporanee, impiegando spesso le tecnologie più avanzate senza tuttavia sottovalutare l'importanza del mestiere nell'elaborazione del materiale sonoro. Autore di un ricco catalogo strumentale, Fedele si è dedicato anche lavori radiofonici, colonne sonore e installazioni interattive. La forza della sua musica, sempre confezionata con molta eleganza, consiste nell'invenzione sempre indirizzata alla dimensione dell'ascolto, fortemente ancorata alla tradizione classica e imperativamente orientata verso l'avvenire.



Ivan Fedele

Scena

(Intervista a Ivan Fedele)

Per la prima volta nella sua storia, la Filarmonica della Scala ha commissionato un pezzo a un compositore contemporaneo: Scena, di Ivan Fedele, è stato eseguito il 14 giugno 1998 al Teatro alla Scala di Milano con la direzione di Riccardo Muti, a cui Fedele ha dedicato il nuovo lavoro.

Perché il titolo Scena?

È un riferimento a un aspetto teatrale del pezzo, a una sorta di rappresentazione che avviene. Normalmente io tengo presente il luogo dove i miei lavori verranno eseguiti; a volte sono io stesso a crearlo, proponendo agli esecutori le condizioni che ritengo ideali perché il brano possa essere ascoltato nel modo migliore, per esempio le distanze fra gli strumenti e le relazioni tra di loro. Altre volte tengo presente un luogo concreto, come in questo caso (anche se questo non significa che poi il lavoro non possa essere suonato altrove): la Scala, un teatro all'italiana che nell'immaginario collettivo non è legato principalmente al repertorio sinfonico ma alle rappresentazioni operistiche.

E in che cosa consiste l'aspetto teatrale del brano?

In *Scena* ho colto l'occasione per approfondire ulteriormente il cammino che ho intrapreso da qualche anno, cioè lo studio e la realizzazione di composizioni le cui parti musicali appaiono nel cosiddetto teatro della memoria come dei personaggi. Queste figure compositive, che devono essere ben dettagliate e con caratteristiche forti, si incontrano, si riuniscono, si separano in contesti differenti, così come potrebbero fare i personaggi di un'opera! La sfida è quella di creare una rappresentazione forte, che possa essere ricostruita nella memoria di chi ascolta, cioè nel luogo dove la forma prende forma. In *Scena* seguo quindi due convinzioni di base su cui lavoro: che si possa e si debba comunicare senso attraverso la musica e questo senso possa essere organizzato formalmente, lasciando al contempo che il folletto dell'immaginazione giochi un ruolo fondamentale nell'imprevedibilità con cui le diverse parti si concatenano e si organizzano. E che tanto l'intuizione quanto il raziocinio, dunque l'in-

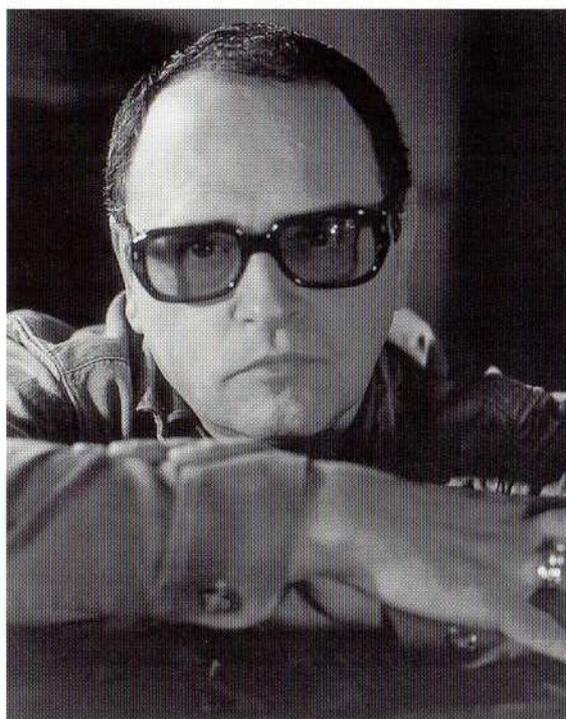
ventività e la struttura, siano elementi imprescindibili. Rinunciare a uno o all'altro significherebbe creare qualcosa di freddo e staccato o di confuso e non delineato.

Qual è l'organico di Scena? Si tratta di un tempo unico o c'è una suddivisione in più movimenti?

Il lavoro è per grande orchestra sinfonica con un gruppo di percussioni: cinque esecutori che suonano diversi strumenti, di cui due coppie simmetriche rispetto a un centro. Alcuni strumenti sono amplificati, ma non è previsto l'uso dell'elettronica. L'attenzione alla spazializzazione del suono, ben presente, qui tiene conto della disposizione tradizionale dell'orchestra: considerando dove e come sono situati gli strumenti, ho fatto in modo che diventassero elementi di spazializzazione. Così, per esempio, i violini primi e i violoncelli a volte suonano in eco, oppure a un certo punto c'è un pedale che passa fra contrabbassi e primi violini descrivendo un semicerchio. *Scena* si articola in più parti, con passaggi abbastanza gradualmente dall'una all'altra. Alcuni personaggi restano, mentre gli altri abbandonano e ne entrano di nuovi: insomma una sorta di concatenamento dove a volte succede anche che vecchi personaggi rientrino con funzioni diverse.

Sylvano Bussotti

Figura tra le più singolari del panorama italiano del secondo dopoguerra, compositore, regista, scenografo e sporadicamente pianista, Sylvano Bussotti (Firenze, 1931) si è formato come autodidatta in un ambiente molto influenzato dalle avanguardie pittoriche. Fin dalle sue prime prove, il musicista ha denotato un'inclinazione particolare per il gestualismo connesso alla pratica esecutiva, per un eccentrico stile nella notazione (che riflette il suo gusto pittorico) e per le tecniche "aleatorie": il tutto nel quadro di un autobiografismo molto accentuato e per certi versi "romantico", teso cioè a disvelare le diverse facce di un mutevole rapporto tra arte e vita. Naturale che tali inclinazioni lo conducessero ben presto ad eleggere il teatro come naturale luogo d'espressione, sebbene tra i lavori più significativi del suo composito catalogo siano da annoverare pagine come le pianistiche Pièces de chair II (1958-60) e l'affresco corale Rara Requiem (1969-70). Il teatro inteso come luogo di massima ambiguità, come meccanismo da smontare e rimontare in forme sempre diverse, ma anche come luogo della memoria, in cui riaffiorano "oggetti sonori" del passato – decisiva in tal senso l'eredità di autori come Berg, Mahler e Puccini – diviene una sorta di manifesto estetico del poliedrico artista che, a partire dalla metà degli anni Settanta, firma i propri spettacoli con una sorta di sigla, di marchio di produzione: BussottiOperaBallet. La Passion selon Sade (1965), Lorenzaccio (1972), il balletto Bergkristall (1973), Nottetempo (1976) e Phèdre (1988) sono solo alcuni dei principali lavori teatrali del musicista, quelli in cui meglio si rintracciano i suoi materiali più seducenti e raffinati. A partire dagli anni Novanta, il musicista ha diradato molto la propria attività compositiva e si è dedicato con maggiore impegno alla regia e alla scenografia, firmando nuovi allestimenti di opere del repertorio per importanti fondazioni liriche.



Può sembrare una favola. Il programma, che fa di questa partitura un vero e proprio Poema Sinfonico ad onta della scansione formale per movimenti separati e successivi, come di una sinfonia, trova, nel testo d'Argomento, espressioni letterarie sommamente desuete. Per un Balletto, la sua trama, minuziosamente descritta in costante e preciso rapporto con la partitura, non tralascia nessuna delle convenzioni che la fine di un secolo, e gli albori del susseguente, han trascinato sin sulla vetta "emblematica", nell'immortale canto di quel cigno russo, il Divino Čajkovskij -; di più, le aggrava; bramando senza misure le corrispondenti convenzioni della coreografia, strettamente conchiuse nel vocabolario classico il più rigoroso, tanto che si potrebbe osservarlo, con spiritoso bisticcio, vista l'ambientazione d'obbligo in un immacolato inverso, tale e quale un freddo *Ballet blanc*. Nel capolavoro di Adalbert Stifter (già letto quando ancora ero in minore età, istigato dal fratello maggiore Renzo, pittore, che in calce al volumetto in traduzione italiana fissò con la matita stupefacenti paesaggi) coglievo, del resto, l'occasione ideale, nutrita e accarezzata dentro per oltre vent'anni, che per tutto quel tempo rimandava il pensiero alla danza, quale *medium* più che perfetto per rappresentare sulle scene un *dramma dell'innocenza nell'infinito*. E la convenzione massima, nata dalla necessità di mettere in scena due bimbi, che è il pericolo più imbarazzante da affrontare nell'impossibilità di eluderlo; dei quali il maschietto, più grande è vero ma che nella realtà della vicenda supera di poco il decennio, dovendosi prodigare come vero protagonista sul palcoscenico per oltre mezz'ora, non potrà non incarnarsi in un interprete di consumata bravura, e dunque adulto (riferendosi almeno agli attuali tempi di crescita di un danzatore europeo); questa convenzione a dir poco spinosa, dicevamo, toccando l'orlo di una trappola fatale, offre al tempo stesso un'esemplare occasione per incominciare a leggere la partitura, a vedere il balletto, nella giusta luce, secondo il senso reale che conduce l'arte nel preciso esercizio delle forme e del linguaggio; tanto scenico quanto musicale, beninte-

so. Ed è una luce responsabilmente antiquata. Niente affatto secondo la tentazione di eludere il presente o, tanto peggio, negare la fede ad un qual certo avvenire, dunque nell'evasione; al contrario, presente e realtà vedranno una scena, che sovrasta un'orchestra, entrambe congiurate nel rinfacciare all'attuale ogni sua triste vergogna. Immacolato, il ragazzo protagonista del tremendo apologo perderà l'innocenza morale, il sonno giocoso dell'infanzia, facendo, ai limiti di un pericolo di morte - morte incarnata da un antagonista ideale: il "fornaretto" -, la trascendente esperienza della natura, dell'universo, diremo; conoscenza che lo fa adulto come sotto lo sguardo dello spettatore (suggerendo così, non senza l'innata malizia d'ogni originalità, la risoluzione più giusta nel riscattare l'ebefrenia latente di un moccioso sulla scena col farne figura d'eroe vivace, coraggioso e vittorioso sulla catastrofe naturale) ma, in un primo luogo, tramite quell'idea di bellezza indiscutibile, incorrotta, fondamentale ad un cuore infantile, per cui la propria mamma, e l'adorata nonnina, sono gli esseri sublimi del creato, che con estrema naturalezza opereranno il miracolo dell'irripetibile metamorfosi soprannaturale. Ripetibilissima alla scena, pertanto; anzi, essenza primordiale del Teatro, dell'Arte, quali vitalistiche esperienze rigorosamente illusorie ma tangibili al tempo stesso. Dietro l'invenzione, ingenua e crudele ad un tempo, di Stifter, sorgerà il sole abbagliante di Raymond Roussel dal predicato che ingiunge una trasfigurazione completa del probabile in assoluto: pura immaginazione artistica, cioè. La cui matrice finisce, in ultima analisi, per escludere la favola affatto. Non vi sono principesse né geni. Che la montagna appaia quale un castello incantato è fatto naturale, se non addirittura consueto; l'intera vicenda, più ancora che credibile, risulta combaciare alla perfezione con fatti tutti precisi e tutti di grande semplicità; e sono chiamati Spiriti tutti quei personaggi fantastici non solo nel rispetto della sintassi grammaticale dello spettacolo, ma in virtù di quello spirito albergante in ognuno che, nella prima età, di sé nutrice l'uomo e l'ammaestra. È doveroso svelare come

Franco Donatoni
For Grilly

questa partitura – iniziata a Berlino il 15 novembre 1972 e compiuta a Roma il 31 marzo 1973 – rappresenti a sua volta la vera e propria metamorfosi sonora, per estenso, di una precedente composizione da camera (*Nottetempo con lo scherzo e una rosa*, su poesie di Filippo De Pisis, del 1954); metamorfosi le cui complesse modalità andrebbero analizzate a parte, mentre qui si dirà solo come anche in quel lontano lavoro si ragionasse di natura e miracolo, di notte e di stelle. E il nocciolo più intimo, segreto dell'apologo potrebb'essere, appunto, la nascita di una stella, così come la si vede brillare nell'orizzonte basso del siparietto rilucente. Come di consueto, l'occasione concreta che materiasse l'idea, avvenne scrivendo su misura per determinati interpreti. Elisabetta Terabust ispirando letteralmente il triplice ruolo dell'Étoile; il danzatore Rocco, dedicatario, che ha dato al ruolo di Corrado, il protagonista, la principale ragione. Così come per i bambini, che hanno la necessaria facoltà di abbandono al meraviglioso sino al punto da riconoscerlo reale, per chi sente il Teatro, la drammatica, difficile musica di *Bergkristall* può parlare una lingua precisa, in termini di Danza.

S. B.

(dal disco Deutsche Grammophon
Stereo 2531011)

For Grilly - Improvvisazione per 7, composto ed eseguito per la prima volta nel 1960, è uno dei brani della stagione fervente di un compositore che, appena maturato, accumula progetti, conia il suo magistero attraverso un febbrile, "furioso" artigianato. Le percussioni, gli archi (violino, viola e violoncello) e i fiati (flauto, clarinetto, clarinetto basso) formano tre gruppi conflittuali, dal cui interloquire la pagina viene come frantumata, ridotta in polvere sonora. È l'accezione donatoniana, sottilmente devastatrice, del puntillismo di quegli anni: la sicurezza, l'ebbrezza, addirittura, di quel controllo totale, cui ambiscono Stockhausen o Boulez tramite una minuziosa parametrizzazione di ogni elemento sonoro, si traduce qui in "improvvisazione", in un metronomo indicato come "il più veloce possibile", un gioco che, per quelle premesse, si rivela vano, si traduce in un gesticolare fine a se stesso, produttore di una materia che si sbriciola nel suo stesso farsi. L'organizzatissima impotenza di *For Grilly* apre la strada alla lunga stagione "negativa" di Donatoni, a quella morbosa e visionaria organizzazione dell'impotenza compositiva che si snoda da *Per orchestra a To Earle Two* e che tenta di risollevarsi dalla propria nullità inoltrandosi lungo gli anni Settanta.

Giordano Montecchi

(dal CD Stradivarius STR 33315)

Franco Donatoni
Voci. Orchesterübung

Composto a partire dal 1972 e ultimato il 18 aprile 1973, il lavoro fu compiuto su commissione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, dove ebbe la sua prima esecuzione il 3 febbraio 1974 sotto la direzione di Zoltán Peskó. La durata, intensamente simbolica, è di 13' 13".

Voci porta il singolare sottotitolo tedesco di *Orchesterübung* (esercizio d'orchestra). Donatoni lo spiega così: «Il carattere di esercizio – nel senso di compito da risolvere – è abituale nei miei lavori dell'ultimo decennio», ha dichiarato nel 1974, «e va considerato come una astensione, sempre più tranquilla e serena, da ogni concezione emotiva della musica». In questo stadio, effettivamente, la "psiche" ancora molto vulnerabile del compositore recepisce qualsiasi coinvolgimento soggettivo come un insopportabile tormento.

Tale stato psichico spiega almeno in parte la eccezionale riduzione del materiale messo in gioco in questo lavoro. Donatoni ha infatti costruito la composizione a partire da un piccolo frammento preso da un suo precedente lavoro, un frammento che prolifica come una metastasi organica. In questo caso, si tratta delle pagine 75-80 del suo grande lavoro orchestrale immediatamente antecedente, il tremendo *To Earle Two*, dove com-

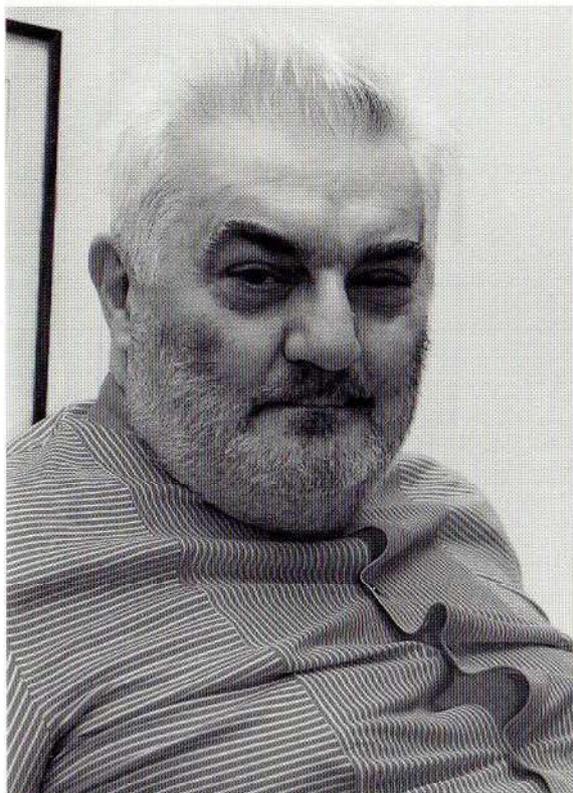
paiono le quattro celebri note B-A-C-H, permutate e trasportate di un tritono (mi - do diesis - re - mi bemolle). Donatoni ha fatto notare il carattere fortuito di tale apparente omaggio al *Kantor* di Lipsia.

Questi quattro suoni costituiscono l'unico materiale del lavoro, senza altre trasposizioni a prescindere da alcune ottavazioni. Tale riduzione estrema dei suoni musicali può evocare una certa affinità con la musica di Giacinto Scelsi, e comprende, all'inizio della quarta sezione, un passaggio che "suona" in modo curiosamente scelsiano. Ma è soltanto una illusione. Qui non siamo di fronte al lavoro interno del suono che caratterizza la musica di Scelsi; siamo piuttosto – perfino in una scala così ridotta – di fronte a un sistema combinatorio che risulta da un pensiero basato sul concetto di intervallo (sia orizzontale che verticale) piuttosto che sui suoni musicali in sé.

La struttura formale di questo lavoro è una semplice alternanza di otto sezioni dispari soggette a misura con otto sezioni pari non soggette a misura.

Harry Halbreich

Franco Donatoni



Franco Donatoni (Verona, 1927 - Milano, 2000) ha studiato con Desderi, Liviabella e Pizzetti. Dopo aver conosciuto Maderna si è recato a Darmstadt dove si è specializzato. Ha insegnato in diversi Conservatori, a Torino, Milano, Bologna, Roma, e alla Chigiana di Siena, formando una delle più floride scuole compositive, in seno alla quale si sono specializzate intere generazioni di compositori. Autore di un ricco catalogo compositivo, ha scritto anche due enigmatici libri di riflessione sulla propria arte: Questo (1970) e Antecedente X (1980). I suoi primi cimenti artistici riflettono il suo amore per la musica di Bartók, in particolare per le opere percussive del musicista ungherese. A tale modello unì poi il radicalismo strutturale della scuola di Darmstadt e la serialità post-weberniana connessa a tale scuola. L'originalità dell'arte di Donatoni deriva tuttavia da una posizione estetica che lo ha presto portato, all'indomani delle prime affermazioni come Puppenspiel I (1961), ad affermare un rapporto del tutto artigianale con la materia, smitizzando completamente la figura dell'artista "creatore". Di fronte alla materia, il musicista può solo "abbandonarsi", automatizzando una serie di trasformazioni della medesima quali gli consentono la diretta conoscenza delle pratiche compositive e la propria sensibilità. Il "comporre" diviene così una sorta di teatro fatto di gesti artigianali per così dire interiorizzati e sublimati in una "tecnica". Puppenspiel II (1966), Duo pour Bruno (1975), In cauda (1982), Puppenspiel III (1985): questi sono solo alcuni dei lavori più conosciuti e apprezzati del compositore, figura di riferimento tra le più limpide della musica italiana di fine secolo.