

«Mi ritrovai in una selva oscura»... Negli anni Settanta, gran fermento intellettuale certo ce n'era molto! Alea - gestualità - post-serialità - strutturalismo... E via di seguito...! Non sono mancate indicazioni di strade d'avanguardia, da percorrere.

Io, a mia volta ne sono rimasto intrappolato, come in un labirinto. Del resto, non si poteva più spalleggiare il conservatorismo di certi compositori! Eppure un tarlo mi rodeva dentro. Non mi identificavo mai né con il post-webernismo (di gran maniera allora) né con un cenacolo di intellettuali veri, che però avevano sottaciuto adornianamente problemi musicali forti anche attinenti alla soggettività e dunque alla comunicazione. Io, ben sodo e fresco di studi, sono caduto inavvertitamente in questo dilemma-equivoco che a mio giudizio si identificava totalmente con la sinistra politica: di qui il paradosso dell'isolamento culturale della Musica colta, che toccava assenteismi vertiginosi.

Negli anni Ottanta tutto si rimette in discussione e ci si spacca in due direzioni: da una parte un recupero tonale per una riconquista di un io irra-

zionale, dall'altra un'avanguardia ancora più radicale. Ma le due strade, negli anni Novanta, non erano più opposte l'una all'altra, bensì si avvicinavano e confluivano. Rimasero scorie di manierismo neotonale e scorie di vecchia avanguardia. La sintesi avviene verso la fine millennio, dove il nuovo non lo si identifica più con parametri fissi intervallari o figurativi quanto con il "suono nuovo", che dalla maestria di Nono (autore fuori dai canoni tradizionali) doveva poi confluire verso una tendenza a linguaggi sonoramente totalizzanti.

Ed ecco rinascere allora una comunicazione più avvincente e storicamente proiettata in avanti. Se il neoromanticismo è stato una salutare provocazione, oggi la realtà poetica tende ad accogliere esperienze passate: per proiettarle in avanti verso una post-trans-avanguardia, che non necessita più di ideologizzazioni pragmatiche, ma supera tutti i parametri strutturali, per una finalità più alta della funzione comunicativa, e muove nella ricerca di sonorità (grazie al *live electronics*) in un continuo divenire storico.

Il nuovo post-contemporaneo avanza!

Claudio Ambrosini (1948)
Novecentando...

Figlio di un pittore, e con il nonno materno scultore, ho scoperto la musica di rimbalzo, forse incuriosito dai tintinnii delle spatole, dai rimbombi dell'atelier, dai "ritmi" prodotti con gli arnesi della scultura che avevo iniziato a maneggiare (e la musica è ancora oggi per me un *immaginare* forme e suoni; è un *fare*, tattile e multisensoriale: un *tocar* come gli spagnoli traducono "suonare"). O forse la musica mi è arrivata "dalla finestra", dalle opere liriche che la nonna, con cui ho passato tutta l'infanzia, ascoltava curva sulla radio col libretto in mano; o dal fascino esercitato dal pianoforte (Beethoven, Chopin notturno) o, all'opposto, dal liuto e da tutto quello che era rinascimentale, veneziano o anche elisabettiano, o ancor più genericamente esorbitasse dal mondo classico conosciuto al liceo, come per esempio le lingue e le culture straniere (non esclusi i Beatles, subito scoperti attraverso i primissimi 45 giri che le inglesine in gita a Venezia si portavano nel mangiadischi).

Questo insieme complessivamente caotico di stimoli corrispondeva abbastanza all'atmosfera che si respirava in quegli anni, sia in generale – il senso di energia in movimento, di svolta imminente percepibile un po' ovunque – che a livello individuale: quel misto di curiosità e timori che in genere caratterizza l'inizio della vita "pubblica" di un giovane. Venezia negli anni Sessanta e Settanta era un crogiuolo di eventi e di idee. C'era una vita locale di rilievo, sia artistica (Spazialismo, Informale, Arte Cinetica a Padova), che teatrale e musicale, e c'era la Biennale, punto di stimolo e di confronto continui. È la presenza della Biennale a far sì che Venezia, piccola città di provincia depredata del proprio passato, non sia provinciale. Ogni Biennale è uno shock che, sommato al senso di cosmopolitismo che dà il flusso perenne di visitatori, il muoversi tra abbigliamenti, fisionomie e lingue provenienti da ogni dove, fa sì che essere a Venezia sia (quasi) come stare a New York, o a Parigi, o a Londra, o a Berlino. Dal *Rake's Progress* alla Pop Art, da *Einstein on the beach* al "mongoloide" di De Dominicis, a tanti altri eventi e movimenti artistici che hanno avuto il loro battesimo in questa città.

Ma Venezia sa anche filtrare e far decantare tutto: riceve un mare di informazioni ed è quindi aggiornata, ma nello stesso tempo permette il distacco insulare, la meditazione e quella lontananza (nostalgica-futura) che Nono forse percepiva affacciandosi sulla laguna.

Per un giovane compositore alla ricerca della propria identità i vari Festival della Biennale offrivano occasione di fare dei veri balzi, di ricevere "illuminazioni" dalle direzioni più diverse: poteva essere la *Sagra della primavera* coreografata da Béjart, o gli spettacoli del Living Theatre, o le anteprime dei film di Fellini, o di Pasolini; o i balletti della Bausch; o i concerti, dalla "classicità" di un Rubinstein alla miriade di prime esecuzioni assolute, come quella dell'*Aulodia per Lothar* (1965) di Bruno Maderna, di cui conservo ancora alcune delle pagine originali da lui usate sui legghi quella sera.

Tra i lavori sentiti in quegli anni alcuni erano così forti, o innovativi o semplicemente "diversi", da produrre reazioni quasi fisiche. Ancora adesso quasi riprovo il senso di sospeso stupore, di levitazione indotto dall'ascolto di *The Swallows of Salangan* di Feldman o dalla prima esecuzione di un pezzo atmosferico come *Lontano*, di Ligeti; o al contrario il vero e proprio malessere provocato dalle *Sonatas & Interludes* di Cage, forte fino a costringermi ad uscire dalla sala mentre Tilbury, il pianista, continuava imperturbabile.

E numerosissime sono state le aperture stimolanti, o anche solo curiosamente spiazzanti, come per esempio *L'oro* di Castaldi, operazione concettuale per cui – in una Fenice sana e affollata – l'*intelligenza* festivaliera, avvezza ai più dissonanti masochismi, si vide inaspettatamente piovare sulla testa l'intensa melassa del notissimo *Preludio* wagneriano. Altrettanto intriganti – per un musicista di "scuola veneziana" quale sono, e dunque interessato agli strumenti, alla produzione del suono, al gesto, allo spazio, alla drammaturgia fonica – erano le invenzioni "leggere", le epifanie sonore di Kagel, che ha sempre celato dietro un sorriso il suo grande ingegno. Sorriso che è invece purtroppo mancato a Stockhausen e a molti altri del suo *côté*.

Estremamente affascinante era anche l'aspetto grafico di molte delle partiture (al contrario dell'odierna anonima standardizzazione data dal computer) di quegli anni: una strada suggestiva per permettere alla mente di percorrere sentieri diversi da quelli delle permutazioni seriali. Per arrivare magari al cortocircuito di un Ferneyhough in cui la *libido* grafica e quella permutatoria coincidono in un *horror vacui* quasi paralizzante. Ma un capolavoro come la *Serenata per un satellite* di Maderna, a differenza da tanti elaborati coevi, produce sempre *buona musica*, ad ogni nuova esecuzione.

Più profondamente conflittuale invece il rapporto con la musica di provenienza "asburgica": per il senso di decadenza, di morte in essa così presente e così ben espresso dai suoi grandi compositori: quindi fascino e ammirazione per Schönberg, per Berg, per Webern, ma anche desiderio di allontanamento dalla Vienna crepuscolare per rientrare nella pulsante, "paganamente sensuale" – anche se altrettanto moribonda – Serenissima, il mondo vitalmente luminoso dei Tiziano, dei Canaletto, dei Tiepolo, e dei Gabrieli, Monteverdi, Vivaldi. Nella storia musicale della città c'è una grande continuità e in questo senso diventano importantissimi proprio gli autori veneziani della "rinascita" novecentesca, in particolare Maderna e Nono, capaci di saldare il rigore dell'indagine di matrice "luterana" nella "carne" del suono e della società. *Caro cardo salutis*, la salvezza è nel corpo vivo della materia, e nell'uomo.

In mezzo a tutto ciò cominciavano a delinearsi per me i primi segni di una strada (che aspirava ad essere) indipendente.

Una forma, chiusa, è il titolo palese di una delle prime composizioni, in un'epoca che aveva teorizzato a lungo l'opera "aperta".

Poi una grande attenzione alla "natura" degli strumenti, come il pianoforte, uno degli strumenti meno usati in quel periodo. Da qui la nascita di una serie di lavori (come *Rondò di forza*, o *Épater! épater!*, oppure come *Trompe-l'oreille*, per vibrafono, o *Icaros*, per violino, tutti del 1981) caratterizzati da un flusso continuo del discorso sonoro all'interno di lunghe frasi, in un'epoca in cui una delle idee dominanti era invece quella di *Momento-Form*, di un decorso basato su frammenti isolati, su monadi sonore disarticolate, apparentemente quasi intercambiabili. Erano infatti decenni in cui si privilegiava l'aspetto "analitico" del fare (e spesso le presentazioni e i "pedigrees" occupavano molte pagine in testa alle partiture) rispetto alla "sintesi" uditiva. Ma benché la priorità data alla musica intesa come fenomeno di scrittura

fosse pressoché imperante, personalmente provavo interesse proprio per il momento opposto, quello della percezione e della "ricomposizione" mentale dell'immagine sonora da parte dell'ascoltatore. *Solo/Tutti*, un lavoro del 1973-75 per strumenti, circuito audio e video con direttore d'ascolto, intendeva indagare proprio questa sfera. Nella composizione, poi presentata alla Biennale del 1979, richiedevo l'aggiunta di una figura inedita: il "direttore d'ascolto", per guidare il processo di percezione attiva da parte del pubblico. Tra gli strumenti: un flauto dolce basso, cromorni e altri "reperiti" rinascimentali che avevo studiato nella classe di Strumenti Antichi del Conservatorio di Venezia, unica in Italia all'epoca.

Di assoluta importanza formativa per ogni compositore è poi la ricerca *in corpore vili*, sugli strumenti in generale, e l'attività di interprete in particolare, che nel mio caso ha portato alla creazione e alla direzione di un gruppo musicale, l'Ex Novo Ensemble. E altrettanto importanti gli incontri diretti, come quelli con Grisey o Lachenmann, o Nono, o Sciarrino, che stimo immensamente. Con loro uno scambio di idee continuo, la voglia di trovare sempre nuove possibilità, di tentare nuove strade.

Oggi, a secolo concluso e con un nuovo millennio che spalanca le porte, la situazione musicale è cambiata, purtroppo in peggio e proprio quando bisognerebbe invece raddoppiare gli sforzi perché il nostro tempo, e la platea dei (possibili) ascoltatori che si è venuta nel frattempo allargando, avrebbero bisogno di stimoli nuovi, di coinvolgimenti sempre maggiori. Ma nel senso dell'approfondimento del discorso, non della sua banalizzazione. Purtroppo, benché non manchino anche in Italia i grandi talenti, si vedono invece chiusi molti festival, diminuiti gli spazi e le possibilità di accesso mediatico, sempre più rade le occasioni di far capire l'importanza della musica di oggi: una delle più discriminate tra le arti; la più discriminata in assoluto tra le musiche.

Ma le conquiste del pensiero raggiunte dai grandi compositori del Novecento non possono andare sparse come cenere al vento o, peggio, semplicemente ignorate. Certo oggi le musiche sono tante, ma il pensiero musicale è uno, per come si è andato costruendo e affinando attraverso i secoli, somma delle infinite riflessioni ed esperienze di una miriade di creatori, più o meno noti.

Il fuoco non è spento, il pensiero musicale avanza, o lo fa proprio attraverso quella "staffetta" che impone a ogni nuovo compositore di raccogliere il "testimone" lasciategli dal precedente e di cercare di portarlo avanti. Almeno un po' più avanti, nell'interesse di tutti.

Fabio Vacchi (1949)
La musica oggi (e ieri)

È naturale, credo, che un compositore chiamato a riflettere sulla situazione della musica contemporanea cerchi di mediare tra la propria esperienza personale, che ha il valore di tutto ciò che realmente si conosce, e il pensiero generale – quell'insieme di persone, studi, canali organizzativi, intenti politici e culturali – con il quale ha dovuto e/o potuto confrontarsi.

Per questo trovo inevitabile riepilogare qual è stato il mio rapporto con la filosofia della musica che imperava negli anni del mio apprendistato e della prima fase della mia carriera, prima di azzardare una percezione e un'analisi di quanto sta avvenendo oggi.

Fin dagli esordi la mia musica, pur legata agli aspetti che ritenevo più interessanti e innovativi delle ricerche del Novecento, cercava di riappropriarsi dei valori della percezione.

Soprattutto su un punto la mia posizione non coincideva con quella dell'ambiente all'interno del quale mi stavo formando, anche se era rappresentato da maestri e persone che stimavo e che hanno costituito importanti punti di riferimento. Non ho mai creduto che il linguaggio potesse essere considerato semplicemente come frutto di un codice arbitrario da reinventare, ogni volta, su una "tabula rasa", per quanto intellettualmente sofisticata e profonda. Penso invece che sia un dato collettivo, che si è sedimentato nel tempo, da rispettare, coltivare, impreziosire, anche "forzare", certo, ma non in base a presupposti puramente concettuali. La stratificazione secolare del linguaggio artistico nasce da ragioni percettive, fisiche, fisiologiche, psicologiche, non solo culturali e non esclusivamente convenzionali.

Per quanto riguarda il teatro musicale, ancora oggi c'è chi sostiene che "raccontare" sia reazionario. Era comunque la voce ricorrente quando cominciai i miei primi tentativi in quel genere. Gli studi scientifici più aggiornati (compresi quelli svolti nel campo della psicologia cognitiva e dell'intelligenza artificiale) hanno invece dimostrato che "narrare" è un archetipo che fa parte della nostra natura come respirare, mangiare, amare, parlare, cantare.

Eppure, c'è ancora chi storce il naso se in un'opera si "racconta". È un po' ciò che è successo in letteratura e nel cinema, solo che in musica certi atteggiamenti sono durati molto più a lungo. Nessuno più si sognerebbe, oggi, di applicare questi criteri, in modo così astratto e rigido, a un romanzo o a un film. In campo musicale, purtroppo, a volte accade ancora.

D'altronde, la stessa critica musicale è rimasta a lungo impastoiata in questo labirinto, per interesse, pigrizia o ignoranza. I grandi interpreti, sommersi da partiture scritte prescindendo spesso dalla fisiologia degli strumenti, nonché della percezione, hanno preso le distanze dalla musica d'oggi e hanno contribuito a creare una frattura che adesso si sta risanando, grazie alla fiducia di alcuni organizzatori e all'entusiasmo di un pubblico, che ha ricominciato, seppure sommessamente, a dire la sua.

Un altro aspetto mi creò a lungo una certa incomprendimento. Ho sempre ritenuto e continuamente dichiarato – come si può facilmente verificare – che non si può subordinare la specificità espressiva del proprio lavoro ad alcun tipo di impegno, dichiarazione, presa di posizione o qualsivoglia altro elemento extramusicale. Così facendo, l'arte abdicerebbe al suo ruolo politico ed etico più profondo, garantito solo dall'assoluta libertà del proprio linguaggio.

Ciò mi procurò altrettanti nemici quanto il mio rifiuto di adeguarmi ai criteri di un linguaggio che doveva essere radicale e sperimentale "a priori". E tale rifiuto proveniva da coloro che, per appartenenza di ideali, costituivano l'ambito in cui mi ero formato. Mi si chiederà perché, allora, ritenevo di dividerne gli ideali. Potrei cercare di rispondere dicendo che mi sentivo in sintonia con le radici storiche e culturali di questo pensiero, benché l'evoluzione e le conseguenze di queste premesse comuni non coincidessero più con le mie. D'altro canto, non potevo rifugiarmi in una logica conservatrice perché ne ero costituzionalmente estraneo.

In particolare, non ho mai accettato di far parte neppure di quei movimenti, dalle sigle di fantasia (come "neoromantici"), che, invertendo il se-

gno, mantenevano la stessa rigidità dogmatica. Non ho mai pensato, e non penso oggi, che abbia senso scrivere come cent'anni fa, e che si possano ignorare le fondamentali esperienze di innovazione linguistica del Novecento.

Detto questo, mi sono reso conto, nel tempo, di sentire l'esigenza di posizioni differenti da quelle fin qui esposte.

Pur avendo sempre mantenuto una sostanziale indipendenza dalle metafisiche correnti negli anni della mia formazione, non ho mai praticato compromessi o commistioni neppure con l'altro polo di potere ideologico e commerciale (più agguerrito perché con maggiori potenzialità di sfruttamento economico) che adesso idealizza *a priori* la contaminazione dei generi, la banalizzazione del linguaggio, la ricerca dell'effetto e la necessità di una presa immediata sul pubblico. Credo invece che alla musica colta continui a spettare il compito di sintetizzare, come sempre è avvenuto, la forza comunicativa e la preziosità stilistica, l'impatto emotivo e la profondità del pensiero, una gestualità marcata e riconoscibile (usata senza disprezzo dai grandi di tutta la storia della musica) e una sapienza antica. Penso che un vasto pubblico sia interessato a un linguaggio che sappia giungere all'intelligenza e ai

sensi, che sappia giocare con i meccanismi della percezione proprio come sanno fare forme e generi più semplici e immediati, ma che sappia anche condurre, attraverso una sorta di iniziazione alla meraviglia e al bello, verso strati sempre più complessi, densi e appaganti di comunicazione artistica.

Allo stesso modo, in tempi di totale disimpegno, sento sempre più forte l'esigenza di un'attenzione alle questioni etiche e civili.

Il che non significa, naturalmente, che tali questioni debbano sostituire il contenuto specificamente artistico dell'opera musicale. Ma non bisogna dimenticare che da Bach a Mozart, da Verdi a Britten, da Prokof'ev a Berg, sempre i musicisti hanno saputo piegare tale specificità anche a intenti di impegno umano e sociale. Oggi, in un momento in cui prevalgono messaggi di sopraffazione del più debole, di esaltazione della superiorità e dell'apparenza (del più forte, del più ricco, del più bello, del più famoso), di sprezzo per i valori di uguaglianza e di solidarietà, credo che anche i musicisti abbiano il dovere di prendere posizione. Purché lo facciano con le uniche armi legittime, determinabili solo ed esclusivamente dal valore intrinseco della loro musica.

Luigi Ceccarelli (1953)

All'inizio degli anni Settanta quasi tutti gli studenti che frequentavano la scuola di composizione del Conservatorio venivano dall'esperienza della musica rock o dal jazz e, naturalmente, io ero tra quelli. Al Conservatorio di Pesaro, che ho frequentato in quegli anni, ho incontrato un fantastico gruppo di musicisti che, sotto la direzione di Gherardo Macarini Carmignani, costituivano una vasta rappresentativa della musica contemporanea romana. La sera ci si trovava tutti insieme nelle osterie di Pesaro e si continuava a parlare di musica e di musicisti in modo a volte anche molto animato. È stata un'esperienza formativa indimenticabile e oggi per molti versi irripetibile. Quel Conservatorio era allora decisamente aperto allo scambio fra allievi e docenti e ciò mi ha dato una formazione rivolta al pluralismo e alla collaborazione con gli altri musicisti.

Credo che questa sia una delle ragioni che mi hanno portato verso la musica elettroacustica, che per sua natura (e per natura di tutte le nuove tecnologie) richiede una mentalità interdisciplinare ed una capacità di lavorare all'interno di una collettività.

Durante gli anni Settanta e Ottanta, finita l'esperienza della musica elettronica degli anni Sessanta con lo Studio di Fonologia di Milano, l'ambiente musicale italiano si era quasi ermeticamente chiuso alla musica elettroacustica. Nel resto del mondo si stava dando un forte impulso alla musica elettroacustica, ma in Italia – complice la cronica arretratezza delle istituzioni musicali pubbliche e private – era quasi impossibile poterla studiare o ascoltare. Anche in questo, durante gli anni Settanta, il Conservatorio di Pesaro faceva eccezione essendo l'unico ad essere dotato di un vero Laboratorio di Musica Elettronica. Passavo lì dentro almeno otto ore al giorno a studiare e a comporre (con la compiacenza del portiere a volte anche il sabato e la domenica).

Nello studio c'erano copie delle più importanti opere realizzate negli ultimi anni, che noi studenti ascoltavamo e riascoltavamo con avidità, rendendoci conto dell'incredibile possibilità espressiva del mezzo elettronico. Mentre nel re-

sto dell'Italia la ricerca musicale continuava a sperimentare nuove tecniche per gli strumenti tradizionali, noi ascoltavamo le opere dei compositori elettronici di tutto il mondo come Smalley, Koenig, Truax, Chowning, Dhomont e tanti altri a noi allora sconosciuti.

Sono state sicuramente le nuove tecnologie elettroacustiche a determinare un cambiamento così radicale nel modo di comporre ed ascoltare musica oggi.

A partire dalla seconda metà del Novecento la musica colta occidentale, a dimostrazione della sua grande vitalità, ha seguito lo stesso cammino che tutta la cultura ha compiuto in seguito alla rivoluzione informatica: da un lato è andata sempre più verso una crescente ed inarrestabile globalizzazione, dall'altra i generi e gli stili musicali si sono moltiplicati all'infinito. Dalle sperimentazioni degli anni Cinquanta e Sessanta che hanno messo in crisi il termine stesso di "musica", passando attraverso alcuni punti cardini e come la Scuola di Darmstadt, la casualità di Cage, la musica concreta e la musica spettrale, la modalità del fare musica e del creare con il suono si sono moltiplicate in modo vorticoso. I grandi centri del pensiero e del potere musicale hanno perso di importanza e ne sono nati tanti altri, più piccoli ma più interessanti ed originali. Persino i grandi laboratori di produzione elettroacustica del passato non sono più indispensabili. Oggi con un piccolo computer si hanno a disposizione i mezzi per realizzare e diffondere musica di alta qualità tecnica (certo la qualità della musica resta sempre "il" problema). La comunità musicale si allarga a dismisura, e nelle nostre città convivono insieme centinaia di generi musicali diversi, inimmaginabili soltanto trent'anni fa. Non esiste più una scuola, uno stile che prevalga sugli altri.

Spero che la musica del futuro prossimo sia destinata a divenire ancora più libera dalle accademie per diventare l'arte dei suoni nel termine più largo possibile, comprendendo tutte le possibili vibrazioni che l'orecchio umano può percepire.

Spero anche che la musica nel suo rapporto con il teatro si liberi della polverosa ed obsoleta eredità dell'opera lirica, soprattutto dal punto di vista istituzionale, per dar vita ad un rapporto reale con il teatro contemporaneo, il cinema e tutti i nuovi linguaggi artistici.

Un pubblico con sempre meno pregiudizi tenderà verso un ascolto centrato sul suono in sé, piuttosto che su scelte linguistiche che definiscono solo teoricamente i generi musicali.

Paradossalmente, in un mondo dove ognuno può

crearsi le proprie regole e giocare a piacimento diviene sempre più evidente come la "grande" musica, non sia quello sterile esercizio tecnico che si pratica in salotti, ma un'arte che ha imparato a convivere e a fondersi con tutte le altre; un'arte che cerca di comunicare in un contesto sempre più vasto e ricettivo.

Per chi non l'ha già fatto, è veramente arrivata l'ora di mettere in cantina il gioco delle perle di vetro.

Quali direzioni prenderà la musica del futuro, come sarà pensata e ascoltata e che ruolo svolgerà nella vita degli uomini? Questione affascinante, forse (a chi non piacerebbe aprire una finestra sul futuro e scrutarlo furtivamente?), ma alla quale, oggi, si potrebbero dare risposte anche diametralmente opposte, tenuto conto dell'estrema articolazione e varietà di tendenze del mondo musicale planetario. Articolazione e varietà che personalmente considero una ricchezza dell'umanità, da coltivare e da incrementare. Ma ritorniamo alla questione iniziale. Quale musica (meglio sarebbe dire "quali musiche") per quale futuro? Io un'idea ce l'ho e non è soltanto una rappresentazione più o meno plausibile di scenari per me augurabili; è anche, e soprattutto, una proiezione di aspettative in cui trovano spazio e respirano desideri profondi, attitudini archetipiche. Ma quest'idea non ve la dirò; queste sensazioni di futuro che accompagnano il mio presente preferisco tenerle per me, non verbalizzarle (la banalità della parola d'arte...), preferisco tradurle in musica. Così le trasformo quotidianamente in materia sonora che dal passato scivola fluida a valle verso il futuro, in mille "istanti presenti", che sono poi le uniche certezze. E in questo modo vi risparmio facili profezie e moralismi da quattro soldi, dal "buonismo" di tutte le specie che tanto non costa nulla, al sarcasmo al vetriolo che non costa nulla anch'esso perché comunque omologato. Passato e presente sono i luoghi della Storia, di tutte le storie. Oltreché della memoria. E forse a quest'ultima varrebbe la pena di soffermarsi un po'. «Dante e Picasso sono contemporanei.» Così recita uno slogan pubblicitario che, involontariamente, produce un effetto diverso da quello commerciale voluto: esprime, cioè, in modo molto efficace il vero rapporto tra il presente e il passato, nonché tra differenti epoche del passato tra di loro. O almeno questa è la mia convinzione. La storia può essere rappresentata come una sovrapposizione di strati geologici: alcuni sono in via di esaurimento e si assottigliano via via, altri cominciano a incurinarsi ed espandersi, occupando sempre più spazio e aumentando di spessore. Entrambi, però,

sono "contemporanei", direi "verticali". E l'uomo? L'uomo è seduto sullo strato superiore. L'artista come pure il ricercatore contemporaneo può affondare la propria mano sul terreno, trivellando sino alla profondità storica desiderata e portare alla luce un frammento di "minerale", un segno del passato che all'aria della contemporaneità si ossida cambiando forma, consistenza, colore. Quanto più si pesca in profondità tanto più l'ossidazione agisce in maniera efficace. Una rappresentazione di questo tipo, non lineare ma geologica, a stratificazioni, rende giustizia all'opera degli uomini e ci permette di avere un rapporto sano con la nostra storia, un rapporto dinamico in cui non trovano spazio gli estremismi conservativi o esclusivi del passato. D'altra parte nella nostra opera e nella nostra vita non esiste soltanto una ricerca nella profondità del tempo. Esiste anche una "lateralità", ovvero esistono tante contemporaneità che la cosiddetta globalizzazione della comunicazione ci illude di poter acquisire, ma che in realtà ci priva di poter vivere pienamente. Quell'orribile parola che negli anni Novanta è uscita dalla bocca di tanti artisti, "contaminazione", e che io sostituirei con "coniugazioni di culture", indica un'apertura mentale certamente positiva a condizione però che venga "vissuta" in profondità e possibilmente sul campo. Ecco perché, se proprio devo trovare qualcosa da obiettare a noi compositori, sono due atteggiamenti estremi. Attenzione: "estremi", non "radicali". Uno è figlio di un passatismo fuori luogo e fuori tempo, inutile narcisismo che si rivela, alla fine, impotente. L'altro è un modernismo all'acqua di rose che pensa di stupire sbattendo maldestramente nella cosiddetta musica di "confine": ora una chitarra o un basso elettrici, ora un momento etnico estrapolato senza una necessità evidente, talora ancora una voce presa in prestito da altri generi musicali allo stesso modo in cui si potrebbe riempire il carrello al supermercato. In sé, questi elementi "altri" non sono né buoni, né cattivi. È l'uso spesso consumistico, accessorio, superficiale e anche un po' colonialistico che se ne fa che mi dà un po' fastidio. Non c'è nulla di nuovo o

d'originale in tutto ciò e nemmeno di rivoluzionario. Il riferimento diventa impropriamente la musica d'intrattenimento che si basa su presupposti di mercato inequivocabili senza però avere la forza e l'energia di affrontarlo, oltretutto, naturalmente, il coraggio di assumersene la responsabilità estetica. E tutto ciò ha spesso condotto a conversioni folgoranti su vie di Damasco che hanno come meta solo la "conservazione" quando non la "reazione". Preoccupante... Credo quindi che ci si debba decisamente rivolgere alle generazioni giovanissime, ai ventenni che oggi si affacciano nel mondo dell'immaginazione con un piglio, un coraggio e fors'anche una sana ingenuità che fanno bene sperare nel futuro della musica. Ne ho conosciuti tanti nel corso di questi ultimi anni. Provengono, in maggioranza, dalla periferia dell'"impero": il Sud America, la Corea, la Cina, il Giappone e gli ex paesi dell'Est

insieme a quelli del Nord Europa. Molte donne, anche. Potrei farvi i nomi anche se sono parecchi! Ciò che però è importante è lavorare per permettere che la loro musica sia conosciuta da un pubblico sempre più vasto, venga suonata da musicisti di livello assoluto. Ovvero sia presentata nelle condizioni migliori. Lo meritano e lo meriterebbero molto più di certi leziosi cicisbei che circolano nel nostro mondo musicale sempre più autoreferenziale e autoreferenziale. Sono il futuro. Gente che non "contamina" ma professa la più ecologica "coniugazione", che non "naviga" soltanto su Internet, ma viaggia (quasi sempre con enormi sacrifici) nel mondo reale entrando in contatto diretto con uomini di altre culture. Saranno loro a comporre la musica del nuovo millennio. Quella vera, necessaria. E per fortuna!...

Giovanni Tamborrino (1954)
*Il teatro nel sistema timbrico:
genesi dell'opera senza canto*

Alcune caratteristiche fondanti dell'opera senza canto sono: *il piano unico di percezione, i canoni emotivi, il recitato timbrico, l'improvvisazione di relazione attiva e reattiva, la liuteria oggettistica.*

L'opera senza canto nasce dalla fusione del teatro musicale con quello di prosa, attraverso l'applicazione delle principali caratteristiche fondanti della musica (*timbro e durate*) al teatro di prosa; questo si ottiene sviluppando alcune tecniche raccolte sotto la definizione di "*piano unico di percezione*",¹ che permette la compenetrazione dei due linguaggi nel rispetto della loro identità. Sono state queste necessità a spingermi ad avventurarmi in un doppio percorso di lavoro: il primo consiste nello sviluppo dei parametri musicali e teatrali; il secondo, invece, in una riflessione sulla possibilità di un'arte sperimentale, che potesse essere in qualche maniera compresa dalla gente.

Il doppio percorso di lavoro suddetto fu applicato a *Reputi di Medea*, che è il primo lavoro della trilogia delle *Opere senza canto*.²

I miei riferimenti per il teatro di prosa? Anch'io (come tutti nel teatro di ricerca) ho tratto suggestioni da Artaud,³ ma in seguito mi sono interessato al lavoro di Carmelo Bene, soprattutto ai suoi tentativi d'avvicinamento dell'attore al teatro musicale.

Per quanto riguarda il versante musicale l'esperienza drammaturgica più significativa è sorta da un approfondito studio di *Sequenza III* e *Sequenza V* di Luciano Berio. Ma nella prima fase della mia carriera ho prestato attenzione al teatro strumentale di Kagel. Ben presto, però, ho notato la debolezza drammaturgica di questa forma di teatro e di quel teatro musicale, dove la partitura supervisiona tutte le componenti della rappresentazione. Se volevo raggiungere una drammaturgia veramente efficace, dovevo evitare di affidare ai musicisti parti attoriali, altrimenti rischiamo di cadere nello stesso errore del teatro d'opera (e di moltissimi lavori di teatro musicale contemporaneo), dove i cantanti, essendo appunto cantanti e non attori, indeboliscono la drammaturgia. Stesso discorso vale per gli stru-

mentisti. Questi sono essenzialmente i motivi per cui gli interpreti dell'opera senza canto sono attori, e la conseguenziale necessità di fondere i due generi.

In seguito iniziai una ricerca sulla vocalità timbrica creando una relazione tra gli oggetti e la voce umana. Per tale lavoro scelsi un testo di Kafka, *Giuseppina la cantante*. Testo che ben rappresenta la crisi del canto.

Durante i miei studi teatrali notai che, fra il linguaggio teatrale e quello musicale, si creava una vasta gamma di "azioni e reazioni emotive" (canoni emotivi) imprevedibili che s'integravano, ora rincorrendosi ora sovrapponendosi.

Gli atteggiamenti emotivi, sempre variabili, sono determinati anche dalla particolare tecnica vocale che ho chiamato "*recitato timbrico*".

Il *recitato timbrico* è un'indagine dell'aspetto fonetico del testo che, nascendo come esigenza evolutiva della vocalità, si presenta anche come efficace mezzo comunicativo: ossia una vocalità naturale che la gente riconosce come propria. Questa forma di recitato si ottiene semplicemente "intonando" vocalmente la rumorosità degli oggetti.

Creando relazioni tra la voce umana e gli oggetti, è possibile raggiungere – mediante l'uso di fonemi – un'intonazione timbrica che si avvicina a quella dell'oggetto stesso, il quale ci suggerisce, sia la vocalità che la vocale o consonante predominante. Ma l'imitazione dell'oggetto crea anche altre implicazioni, fra queste la "*maschera facciale*", derivata dalla costrizione dei muscoli del viso che, assumendo una determinata posizione, danno vita ai "tipi fissi" e ai "tipi mobili".

I tipi "fissi" possono durare per intere sezioni, ma anche per tutta l'opera? Questo, però, dipende dal testo e dall'impostazione interpretativa dell'attore (cantante); comunque dovrebbero durare più a lungo possibile, a differenza di quelli "mobili", che cambiano continuamente. Quest'ultimi, essendo determinati dalla segmentazione imprevedibile dei fonemi, danno vita ad una galleria indeterminata di personaggi e di creature fantastiche.

Otteniamo *l'improvvisazione di relazione attiva*,

quando l'attore (o il cantante) usa da sé gli oggetti, relazionando vocalmente con essi mediante sovrapposizione o successione, in estensione grave, media e acuta della voce.⁴

L'improvvisazione di relazione reattiva⁵ o "canoni emotivi" si ottiene quando l'attore, individuando i suoni-rumori provenienti da altre fonti, reagisce sovrapponendosi o succedendo agli stessi, non in un rapporto simmetrico ma a segmenti sfasati rispetto all'orchestra e ad altri artisti.

Per quanto riguarda la strumentazione, tenendo conto delle necessità vocali della mia ricerca, affidai alla parte strumentale una componente rumorale maggiore, e sostituii l'orchestra tradizionale con un'orchestra d'oggetti, evitando così un ammasso indiscriminato di strumenti.

L'aderenza sonora, al testo è, infatti, un'altra fondamentale prerogativa dell'opera senza canto. Quest'ultima, se trattata con attenzione, ci offre un'impressione precisa dell'opera letteraria. Di questo ero già consapevole durante la composizione dei precedenti lavori, quando cioè usavo i blocchi sonori omogenei: tutti oggetti di metallo per la battaglia di *Riccardo*, tutti di legno per simboleggiare timbricamente la nave del *Gordon Pym*, tutti oggetti di terracotta e pietre per la greccità in *Reputi di Medea*.

La *liuteria oggettistica*: oggetto colto e oggetto rac/colto.

L'oggetto *raccolto* è più vicino alla materia pura, a quella non manipolata, al contrario dello strumento musicale, che è un oggetto *colto*, manipolato dal gusto e dalla cultura, per questo consumabile. L'oggetto raccolto ha una storia e reca le tracce di un vissuto umano.

Gli strumenti musicali, invece, nascono come oggetti artistici "finiti" e, avendo una precisa collocazione nel loro mondo (quello della musica), non si prestano a molte possibilità di significato:

rimandi non sono così ricchi come quelli dell'oggetto *raccolto* che, ricordandoci sempre la propria provenienza, rappresenta una sorta di "legatura" tra il quotidiano (la vita) e l'extra-quotidiano (l'arte).

Se guardiamo e ascoltiamo un violino o un pianoforte, infatti, pensiamo immediatamente al mondo sacrale della musica, mentre, se osserviamo un oggetto qualsiasi, lo rapportiamo alla *vita*. È un meraviglioso gioco di rimandi tra il mondo della musica con i suoi strumenti *colti* e quella della vita quotidiana con i suoi *oggetti rac/colti*, nell'opera senza canto non vi è separazione tra i due mondi.

Il processo è il seguente: la materia (minerale) diventa foglio d'acciaio scomparendo in esso;⁶ il foglio d'acciaio è trasformato in pentola e scompare in essa; anche la pentola scompare nella sua usabilità. La nostra attenzione passa così ai cibi; infine, quando la pentola diventa vecchia, è gettata, e a questo punto il processo dell'oggetto d'uso si chiude.

Raccogliendo la vecchia pentola avviene un passaggio dall'oggetto utile (di prima) all'oggetto inutile (di adesso).

Questo passaggio riapre il processo. Prendiamo la pentola-metallo e cerchiamo di far emergere da essa le possibilità timbriche, analizzandone anche le potenzialità drammaturgiche: vediamo insomma quale storia è in grado di raccontare. In seguito procediamo con il suo inserimento in un lavoro teatrale. Ed ecco che la pentola, diventando *opera*, «espone un mondo», come dice Heidegger nel suo fondamentale saggio.⁶ L'oggetto perde la nostra attenzione quando diventa timbro; il timbro scompare quando ci trasmette le emozioni; le emozioni scompaiono quando diventano pensiero: è un meraviglioso processo.

¹ Il termine "piano unico" fu utilizzato dal naturalista francese Étienne-Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) che diceva: «La natura ha formato gli esseri viventi su un piano unico, ma ne ha variato in mille modi tutte le parti accessorie» (cit. in *La Vergata*, 1979, p. 243). Esempi d'applicazione del piano unico di percezione si possono trovare nella trilogia d'opere senza canto *Reputi di Medea*, *III Riccardo III* e *Gordon Pym* ma soprattutto in *Epos in Rock*. Mentre per la danza, *Canti Marini 5*, musica di G. Tamborrino e coreografia di Virgilio Sieni. In questo lavoro la versione più efficace è stata quella rappresentata a Lisbona nel settembre 1998.

² Vedi *Le Opere senza Canto* di Giovanni Tamborrino - *Drammaturgie e ricerche alla confluenza dei teatri*, a cura di Gerardo Guccini, presentazione di Mario Baroni, Clueb,

1998. Si vedano anche gli atti del convegno organizzato dal "Festival della Terra delle Gravine", a cura di Gerardo Guccini, pubblicati dalla rivista *Konsequenz*, Napoli, 1998.

³ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 1994.

⁴ Esempi di relazione attiva (solo ritmica non timbrica) sono riscontrabili in *Tempeste* di Claudio Morganti e nella trilogia d'opere senza canto.

⁵ Esempi di relazione reattiva si possono riscontrare nella trilogia d'opere senza canto descritte nel volume cit., e in *Epos in Rock*.

⁶ Vedi M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), in *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Luca Francesconi (1956)

Grida dal silenzio

Che cosa sono
gli dei e il loro spirito, se non parlo
di loro?...

(Hölderlin, *La morte di Empedocle*)

... quello che vive esplode.

(I. Calvino)

Tutto ciò che assimila acriticamente modelli imposti, più o meno surrettiziamente, dall'esterno si sclerotizza in concrezioni prive di vita. A nulla vale esibire formicolanti attività che restano in superficie o accattivanti involucri patinati.

Si ripetono formule preconfezionate, si riportano, come proprie, opinioni altrui, superate dalla storia. Le radici del proprio pensiero non si legittimano una volta per tutte, ma vanno sottoposte al fuoco dell'azione ogni singolo giorno, rischiando un pensiero autonomo.

Il resto è accademia. Sottomissione alle norme vigenti.

Succede in tutti i campi.

La spasmodica concentrazione della generazione precedente a noi sull'aspetto sintattico della costruzione musicale aveva delle ragioni importantissime.

Ma negli anni Cinquanta la severa scuola strutturalista muoveva i primi passi e già c'era chi – i giovani maestri italiani, Pousseur, Nicholas Ruwet – andava oltre l'approccio "scientifico" e formalista e buttava sul tavolo le implicazioni semantiche del fare poetico (della *poiesis*).

Eppure ancora una volta lo spettro nihilista – indossati i panni di critica politica che si oppone al cieco positivismo di un *homo faber* capitalista – fece la sua comparsa.

Questa volta, sostenuto dagli acuminati utensili del razionalismo strutturalista, incise ancor più profondamente la carne viva dell'"opera".

E da Cage in avanti fu tutto un proliferare di alea, opere aperte, musiche istintive, fino all'improvvisazione e, fondamentalmente, all'arte concettuale. Che negli anni Settanta creava le condizioni per un demagogico «siamo tutti artisti» a scapito di un ben diverso «la grammatica della fantasia a tutti! Non perché tutti debbano essere artisti, ma perché nessuno sia schiavo» di Gianni Rodari.

Un buon esempio per sottolineare la differenza fra cinismo e libertà.

Sì, perché il nihilismo dichiarato nasconde sempre la codardia di non prendere posizioni, il cinismo opportunistico che pietrifica lo spirito. E, spiace dirlo, anche le ultime letture di J. Cage a Darmstadt poco prima di morire assomigliavano

alla gita premio in Europa di un pensionato dell'Arkansas: un piccolo rito agiografico di cui sfuggiva il significato ai più.

Mentre, caso curioso?, nello stesso periodo i suoi *Freeman Etudes* – un'opera per violino solo tutta scritta, lunga, ardua, interpretata da Irvine Arditi – erano una esplosione di energia e di fantasia. Allora dalla cultura orale a Cage, dall'arte concettuale al *web*, il baluardo, il nodo centrale e controverso della cultura occidentale resta la scrittura, il testo: l'opera e, naturalmente, l'autore.

È un concetto che viene rimesso periodicamente in discussione.

Questa volta – intendo dalla fine del Settecento in poi – secondo George Steiner (e molti altri a partire da Heidegger) la rottura del "patto fra parola e mondo" è stata violenta come non mai, forse insanabile.

Dal Roveto Ardente in avanti neppure il tautologista più spericolato aveva coltivato l'illusione di poter convertire la totalità dell'esperienza nella parola, seppur poetica. Ma ora sembra che la rottura definitiva sia diventata il marchio a fuoco del modernismo.

Ma sarà poi vero?

È chiaro che siamo passati, come l'acciaio, attraverso la temperatura incandescente dello scandaglio analitico strutturalista. E questo – nonostante il tragico epigonismo, ancora perdurante!, dopo cinquant'anni da Darmstadt e un secolo dalla Scuola di Vienna – è stato assolutamente salutare. Duro, durissimo, ma dovremmo soltanto ringraziare i nostri padri che hanno affrontato l'arduo compito.

Ora sono passati molti anni, la realtà è diversa, bisogna agire.

È probabile che ci siano dei tempi psicologici per assimilare certe eredità, specie se di questa importanza. Spesso il tempo di una generazione intera, appunto.

I nostri padri (perfino anagraficamente) sono loro: Maderna, Boulez, Stockhausen, Berio, Donatoni, Nono, Lachenmann ma anche Lutoslawski e Henze; i loro padri sono Stravinskij, Bartók, Schönberg.

Dunque cosa è successo? Perché si è perso tutto questo tempo?

Perché con la crisi della scuola post-weberniana (dopo gli anni Cinquanta) l'indagine strutturalista è diventata un'estetica. Questo è stato il guaio.

Anzi addirittura è diventato un "genere"; come il rock *heavy metal*, il "classico" o l'*hip-hop*.

Un genere senza mercato però! Dal momento che, come genere, francamente non era molto invitante.

Ma il vero pensiero contemporaneo (ahimè è ormai impossibile usare questa parola) non è un genere. È invece un *corpus* di "tecniche mentali" potentissime, patrimonio fondamentale e tipico del pensiero occidentale da utilizzare come strumento di analisi e risintesi della complessa realtà che ci circonda. Anzi, un dizionario semantico itinerante; per tradurre e tentare di mettere in comunicazione le diverse voci che risuonano nel mondo.

Insomma, è successo che un potentissimo utensile analitico come il pensiero strutturalista si è sclerotizzato in estetica, scuola; da mezzo a fine.

Da sensibile spia del mondo – dunque in continua allerta e movimento – ad atrofizzata accademia. Che peccato.

Ma tant'è: l'importante è rischiare su ciò che è vivo e lasciare il museo delle cere al suo destino. Oggi.

A partire dal dato di fatto che c'è una saturazione totale della percezione.

Che questa saturazione toglie spazio, tempo e respiro alla riflessione dell'individuo.

Che questa pressione violentissima depriva l'uomo della sua creatività, proprio perché è stato annullato il silenzio minimo necessario per l'ascolto del proprio pensiero, anzi se ne crea il terrore: il timore agghiacciante di ascoltare l'autenticità delle proprie risonanze interiori.

Date queste premesse, assistiamo a due fondamentali atteggiamenti creativi, nelle persone che ancora riescono a trovare l'energia per esprimersi "spontaneamente" (Balzac) nell'accezione etimologica dal latino *sponte*: volontà, di propria libera volontà. In altre parole di chi, contrariamente agli "automi", non accetta acriticamente modelli imposti dall'esterno.

1) creatività impulsiva

Nasce come reazione, sorta di disperata legittima difesa, alla violenta massa di informazioni che travolge ogni cosa. Massa che è già di secondo grado, cioè sintetica, riprodotta sinteticamente su supporti magnetici o telematici.

Questa massa viene usata come dato di partenza e, con mezzi esclusivamente tecnologici commerciali, manipolata e filtrata; come materia desemantizzata da riorganizzare. Tipico caso sono i DJ progressivi, le varie tipologie di *techno*, *tran-*

ce, gli stessi *rave-party* che hanno messo in discussione anche tempi e spazi della fruizione.

2) creatività originale

Che parte invece da una energia il più possibile amorfa semanticamente e costruisce "dall'origine" – cioè dal basso, dagli elementi primari, dai parametri-base a fondamento della musica stessa – un organismo di senso che poggia su un reticolo di informazioni complesse.

Nel secondo caso il ricorso alla scrittura del testo è irrinunciabile.

L'interazione creativa con interpreti e utensili informatici (leggi computer) è presente e integrata, ma il lavoro dell'autore rimane centrale.

Il concetto di opera stessa rimette drammaticamente al centro della questione la concezione "chiusa" del tempo, monade flottante nello spazio circostante.

Nel primo caso una forma di oralità secondaria rende "pubblica" la materia stessa dell'esperienza estetica. Interattiva e, in questo caso è importante dirlo, in tempo reale. Anche quando l'evento non è eseguito dal vivo le modalità operative di chi produce (registra) questa musica in studio sono uguali. Le mani operano direttamente sulla materia, già reificata in se stessa, attraverso utensili informatici, in un processo paragonabile a quello di un fornaio ed una impastatrice.

Naturalmente la maggior parte di queste musiche sono strettamente funzionali: e cioè devono stimolare lo sfogo fisico di residui dionisiaci nei giovani umani raccolti in luoghi chiamati "discoteca". Una piccola parte di questi musicisti invece crea sintesi autonome che scalfiscono la patina dell'uso commerciale e scendono in profondità, a volte raggiungendo oscure zone di risonanza emotiva che non si discostano molto da dimensioni ipnotiche o di trance riscontrabili in altre culture e nella nostra molto tempo fa.

Come in un mostruoso cerchio che si chiude, l'apoteosi del disimpegno commerciale riaffonda, al colmo della saturazione, in un autentico stupore dionisiaco; nelle due storiche forme: letargico e vitalistico (lo stupore e la furia, la mania).

Sostanzialmente ci troviamo dunque in presenza di due concezioni diverse ma coesistenti.

In entrambi i campi vi sono incursioni sempre più frequenti di una e dell'altra.

È necessario un dialogo profondo, perché queste due anime vengano riconosciute in ciascuno di noi.

Alessandro Solbiati (1956)

Niente paura (Riflessioni sul fare musica, oggi)

Non di rado capita che venga richiesta una riflessione sullo stato della musica, dell'arte e della cultura oggi, attraverso la personale esperienza di musicista e di "operatore culturale", e peraltro trovo che essere costretti a fermarsi un attimo a riflettere sulla condizione sociale del musicista e sulla condizione della musica nel mondo in cui ci troviamo sia utile e stimolante: un po' come per un convinto navigatore che proceda in mezzo all'oceano essere chiamato a fare il punto e a dichiarare la propria posizione.

Ciò nondimeno, il fatto che questa riflessione venga richiesta indica un desiderio di chiarezza.

Ed allora voglio incominciare in modo diverso dal solito, ed anche un po' controcorrente: *non bisogna avere paura*, mai, e nemmeno oggi, oggi in cui è difficile per i musicisti giovani trovare lavoro, oggi in cui ci sono sempre meno finanziamenti per la cultura, oggi in cui la televisione commerciale domina ed il pubblico dei concerti "non aumenta", proprio oggi *non bisogna avere paura*. E perché?

Il XX secolo alle nostre spalle è stato secolo di impareggiabile ricchezza, un secolo che ha definitivamente collocato la musica tra la cultura, completando peraltro un percorso ottocentesco. Ci ha consegnato tecniche e pensiero di grande spessore, timbri, armonie e forme di profonda possibilità espressiva: dicono che, nel suo scorcio finale, ci abbia anche consegnato una pesante eredità in termini di perdita di capacità di comunicazione. Ma è proprio vero?

Chi era il pubblico dell'Ottocento? Quale percentuale copriva del totale dell'umanità occidentale? Chi lavorava sedici ore al giorno in fabbrica o nei campi aveva forse modo di ascoltare le sinfonie di Beethoven? La comparsa dei mezzi di comunicazione di massa ha aperto orizzonti del tutto nuovi, certo, ma potremmo ragionevolmente aspettarci che solo per questo un concerto diretto da Claudio Abbado (non dico l'ultimo lavoro di Pierre Boulez) abbia lo stesso *share* di Italia-Germania?

La poesia di Ovidio e Orazio era forse popolare

come gli spettacoli dei gladiatori nel circo, in Roma antica? E poiché la risposta è no, dobbiamo concludere che la loro opera era socialmente e culturalmente meno utile?

Certo no, ed ecco un buon motivo per *non avere paura* oggi.

E sempre parlando di comunicazione, ma restringendo ora il campo ai soli appassionati di musica: siamo davvero sicuri che sia corretto dimostrare il teorema universalmente accettato secondo il quale, semplificando un po', la musica del Sette-Ottocento è "bella" e quella scritta dopo il 1950 è "brutta" mediante un paragone tra una iper-ristretta percentuale di musica storica (noi ascoltiamo normalmente la musica di circa trenta-quaranta degli almeno diecimila compositori operanti nel XIX secolo, e tra l'altro solo una parte della loro produzione) con un qualsiasi pezzo contemporaneo non selezionato e in generale sentito una sola volta?

Siamo davvero sicuri che la totale prevedibilità armonica e formale di un brano minore dell'Ottocento non sia stucchevole tanto quanto ostica è, all'opposto, l'imprevedibilità di uno sconosciuto pezzo contemporaneo? E che, viceversa, e ciò mi interessa di più, alcuni selezionati capolavori di Ligeti e Maderna (per citare due personali amori) non risultino emozionanti (in modo diverso, ma con eguale intensità) quanto una sinfonia di Mendelssohn per qualsiasi ascoltatore semplicemente dotato di curiosità e di vivacità intellettuale?

Anche di questo, infatti, non dobbiamo avere paura: quando un compositore, del tutto indipendentemente dal linguaggio da lui utilizzato, scrive con l'assoluta coscienza della necessità interiore di quanto sta facendo, quando lo scrivere stesso gli è essenziale ed imprescindibile, e quando tutto ciò è supportato da un adeguato spessore tecnico-culturale, l'opera non può che "arrivare" (a pochi o a tanti, in questo momento non importa: i *Lieder* di Schubert avevano come pubblico i suoi compagni d'osteria) in quanto espressione di un'esperienza umana consapevole.

Il fatto poi che tale opera risulti solo un buon lavoro artigianale (in compagnia dei famosi minori dell'Ottocento!) o che divenga pietra miliare

della nuova musica è del tutto marginale rispetto al mio discorso.

* * *

Naturalmente, il mio appello al non aver paura non significa affatto ritenersi soddisfatti dell'essere pochi e lontani dal tessuto sociale.

Una delle peculiarità assolute del XX secolo è quello di avere aperto un baratro tra musica sbrigativamente definita di consumo e musica "d'arte", un baratro di quantità, di diffusione, di presenza nella coscienza collettiva, ma anche, spesso, di qualità.

In questo caso la complicità dei mezzi di comunicazione di massa risulta fondamentale, prova ne sia la non estensibilità di tale baratro alle altre parti, prive come sono di quel carattere "di intrattenimento" che la musica porta da sempre con sé. Negli ultimi cinquant'anni i compositori hanno preso due differenti atteggiamenti nei confronti della musica di più facile fruizione: il primo, più "storico", quello delle Avanguardie, è stato di ostentata chiusura, quasi di disprezzo (salvo eccezioni, ovviamente: Berio, come si sa, non ha avuto preclusione alcuna) ed il risultato, come è ovvio, è stato quello della completa esclusione della musica d'Avanguardia dalla coscienza collettiva, una sorta di autoreclusione a volte un poco compiaciuta in una riserva bene o male protetta.

L'altro atteggiamento, molto più recente e ben di moda, è quello opposto, che persegue lo scopo di una pretesa piacevolezza, ottenuta "facendo il verso" o, meglio, in certi casi "facendo il filo" alla musica di consumo, considerata ora con massima stima e, forse, con una certa invidia, perché in grado di accattivarsi il grande pubblico e di ottenere molto denaro.

I risultati, a mio parere, sono per lo più molto poveri ed anche sciocchi, perché non tengono presente l'altissima professionalità esistente a volte, da molti anni, là dove esiste un mercato, una professionalità rivolta al confezionare prodotti innanzitutto da vendere che non può essere improvvisata.

E tra l'altro, tanto per fare un esempio, tra il minimalismo di sconcertante povertà del più recente Philip Glass ed una canzone dei Beatles, il mio cuore ovviamente batte per quest'ultima, molto più intensa ed anche più complessa.

No, non è questa la via.

Eppure poche volte come in questi anni a cavallo del secolo, la musica occidentale ha avuto la possibilità di non perdere in spessore e di rientrare in contatto con ogni ascoltatore che non cerchi nella musica stessa un semplice passatempo.

Evitando entrambi gli atteggiamenti succitati, il

compositore dei nostri anni, libero, se vuole, da ogni obbligo ideologico, deve innanzitutto avere occhi e mente ben aperti, senza alcun pregiudizio: le nuove possibilità del mezzo elettronico, ad esempio, oltre ad essere fasciose e accattivanti, lanciano quasi involontariamente ponti finora impensabili tra la musica "colta" e la musica da film o per *spot*, o anche rock, perché il suono del mezzo elettronico, dallo specifico punto di vista timbrico, fa ormai parte dell'immaginario collettivo, il che permette l'abbattimento pragmatico e non ideologico di molti steccati: la musica da film può non essere più scritta «con la mano sinistra», come diceva Pettrassi, o risultare altra cosa dall'opera sinfonico-cameristica di un compositore (si veda per molti anni il caso di Morricone). Dico tutto questo non per un generico qualunque per il quale tutto sia uguale a tutto, ma per sdrammatizzare quella schizofrenica separazione di generi e linguaggi che ha caratterizzato gli ultimi quarant'anni, con conseguenze piuttosto gravi soprattutto per la musica "d'arte".

Tutto questo ha alla base una convinzione maturata nei miei finora ventiquattro anni di attività compositiva che costituisce il cuore di quanto desidero qui dire: una profonda trasformazione avvenuta all'interno del pensiero compositivo consegna al musicista d'oggi, attraverso e non contro gli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta, la possibilità di un uso più plastico e chiaro del gesto e della figura musicale: quest'ultima, in molta musica delle nuove generazioni, ha preso il ruolo che il tema aveva per la musica del XIX secolo. Tale trasformazione permette altresì di delineare archi formali di netta evidenza, riacquisendo una "narratività" la cui assenza ha indubbiamente sconcertato l'ascoltatore; riattribuisce all'armonia le qualità della trasparenza e della riconoscibilità senza la necessità di ricorrere a logori neotonalismi.

Tutto questo conduce alla possibilità di una "riconciliazione" con l'ascoltatore che non necessita di compromessi: se è vero, come credo, che la musica migliore sia da sempre quella che trova un punto di equilibrio tra chiarezza e complessità, sono fermamente convinto che il ritrovamento di tale punto oggi molto più che trent'anni fa sia a disposizione di chi scrive. Sta a noi trovarlo.

Questo dalla parte del compositore.

Ci vorrebbero poi, parallelamente, maggiori capacità di rischio e maggiore fede nell'importanza del fare arte oggi da parte di chi organizza e detiene i mezzi per la diffusione culturale. Ma questo è un altro discorso.

E, senza paura, continuiamo a lavorare.

Francesco La Licata (1957)

*L'Immaginazione potrebbe essere paragonata
al sogno di Adamo: si svegliò e trovò che era vero.*
(John Keats)

La sfera del pensiero vive in stretta relazione con quella dei sensi e dei comportamenti. Anzi, l'una vive del riflesso dell'altra. Mi riesce pertanto difficile immaginare un pensiero musicale senza il contatto esecutivo con le opere del passato e del presente, con gli *ensembles*, con le orchestre, con la musica da camera, con gli interpreti, con gli strumenti, con gli allievi, in sostanza col suono nella varietà delle sue espressioni dirette. La scrittura nasce da una relazione profonda e organica con la materia musicale; vive della sua stessa interpretazione, si definisce attraverso la seduzione strumentale e le sue articolazioni espressive. Trovo enorme piacere nel lavoro di concertazione delle opere dei grandi autori del novecento, Schönberg, Stravinskij, Webern, Ravel, Maderna, Nono, Xenakis. Uguale importanza ha per me far nascere (e crescere) la partitura di un giovane autore. Ho l'impressione che solo all'atto dell'esecuzione l'analisi, nel senso di "scomposizione", acquisti significato concreto. Per questi motivi ho sempre visto nella figura e nell'opera di Bruno Maderna un esempio dal quale imparare ancora molto. L'essenza della sua musica si realizza nella sintesi fra pensiero e rappresentazione sonora, idee compositive ed invenzioni strumentali. Il modo in cui Maderna spiegava il contenuto dei suoi lavori era attraverso il momento dell'esecuzione.

* * *

Tra i quattro e i cinque anni avevo già espresso il desiderio di studiare il violino. Oggi interpreto quel precoce intento come il bisogno di un rapporto diretto, non mediato e corporeo, col suono. Fui avviato però verso il pianoforte, che riconsiderai strumento ricco di possibilità solo più tardi, attraverso l'opera di Debussy. Ho ancora memoria dei tanti recital pianistici ascoltati sin dall'età di quattro anni. Memoria del suono d'ogni singolo solista: Kempff, Backhaus, Gilels, Rubinstein, Pollini, Ciani e altri ancora. Ciascuno raffigurabile come sfumatura di un colore, o come immagine grafica. Gli anni d'apprendistato risalgono al decennio

successivo alle Settimane di Nuova Musica di Palermo. Nella mia città, con Federico Incardona ed altri amici, passavamo interi pomeriggi a spulciare con avidità le carte ammassate nelle soffitte oscure e grondanti di calcinacci dell'allora sede dell'Associazione Siciliana Amici della Musica. Potevamo leggere e studiare partiture, documenti e lettere di Stockhausen, Schnebel, Feldman, Scelsi, Togni ed altri ancora. Tra reliquie impolverate e preziosi manoscritti, proprio lì s'è forse consumata la più "estrema" esperienza d'avanguardia europea. Rimasi anche fortemente impressionato dalla vista delle prime opere di Salvatore Sciarrino pubblicate in *Collage*, splendida rivista a carattere interdisciplinare delle Settimane di Nuova Musica. Osservavo per ore intere le poche pagine di *Aka, aka to III*: la ricchezza di quella frammentazione timbrica era per me sconvolgente, nuova: finalmente un'altra via.

Un incontro importante è stato quello avuto con Aldo Clementi a Venezia nel 1981, sugli scalini del Teatro La Fenice. Tra una riflessione e l'altra, un solo pegno da pagare: una partita a scacchi. Di Clementi mi interessarono molto i rapporti delle sue opere musicali con il mondo della pittura informale e con le strutture cellulari di Mark Tobey. In tale approccio leggevo la capacità di guardare oltre i confini della musica stessa, di là dai processi seriali: era il superamento dell'avanguardia strutturalista di Darmstadt.

Ho quindi iniziato a pensare la musica attraverso altri segni. I progetti compositivi sono diventati sempre più il risultato di studi, rielaborazioni e applicazioni di tecniche impiegate in altri linguaggi espressivi. Dalle ampie immagini cosmiche della poesia di Saint-John Perse e dalle masse di colore di Nicolas de Staël ho imparato a costruire forme musicali capaci di acquisire più spazio e risonanza. In questi autori l'immediatezza percettiva agisce come proprietà in grado di stabilire un'intesa nella comunicazione su un piano diverso dal linguaggio. Per John Keats è il piano della *sensazione/senso*, esperienza acquisita dai sensi al maggior grado possibile d'inten-

sità, che l'immaginazione poi distilla e costituisce in visione.

* * *

Ritrovo una stessa "immediatezza percettiva" in opere di Giacinto Scelsi, György Ligeti e negli "spettrali" francesi. Qui il *sensò* e il *tempo* musicale diventano forme di "risonanza emotiva", vie aperte che la conoscenza immaginativa allarga e arricchisce di senso per la comprensione intellettuale o scientifica. *Anahit* di Scelsi, *Lontano* di Ligeti, il ciclo di *Les Espaces Acoustiques* di Gérard Grisey, *At First Light* di George Benjamin, hanno comportato da tale punto di vista una svolta decisiva nella musica contemporanea europea degli ultimi quarant'anni. Con la loro affermazione di una "direzionalità" rispettosa delle complesse articolazioni del discorso sonoro, tali opere hanno rimesso in campo un'esperienza del suono meno astratta, forse grazie anche agli stimoli di una ritrovata "estetica elettronica". Non è frutto del caso se alcune di queste musiche attraversano oggi in modo trasversale fasce assai eterogenee d'ascoltatori.

Va però detto che il *sensò* di una composizione non si realizza subordinando il pensiero musicale alle seduzioni tecnologiche. Rimango sempre perplesso di fronte alle facili applicazioni di strategie compositive pronte a soddisfare le più svariate attese degli ascoltatori: l'effetto è analogo a quello prodotto dalle opere che mirano ad attrarre vasti uditori attraverso nostalgiche fughe nel passato. Immaginare un nuovo modo di porgere la musica e il suo ascolto, anche attraverso un rapporto più emotivo ed immediato con l'opera, deve alimentare ogni aspettativa sul destino delle opere realizzate nella sfera della scrittura. Un destino da salvaguardare in quella sorta di "World-Sound-Web" ironicamente ipotizzato da Jean-Jacques Nattiez in un divertente, ma forse profetico scritto sui futuri scenari di una produzione musicale indiscriminata.

Un dialogo fra materiali sonori appartenenti a generi diversi – dal rock al rap, dal folk alla musica della tradizione colta – credo vada sempre perseguito in processi non superficiali di assimilazione e trasformazione condotti all'interno dell'unità dell'opera. Tre esempi: il modo con il quale Janáček integrava nella sua vocalità drammatica le inflessioni delle "melodie parlate" del dialetto laki; il terzo movimento di *Sinfonia* di Luciano Berio, *Kantrimusik* di Mauricio Kagel. "Creare" dunque, non "trascrivere". Non va poi dimenticata la tradizione italiana del dopoguerra: dalle tentazioni di Darmstadt in poi, essa ha saputo salvaguardare sempre quell'aspetto di totalità proprio della cultura umanistica: Berio, Nono, Maderna, Castiglioni, sono stati autori molto importanti in tal senso.

L'esperienza teatrale di *L'Angelo e il Golem* mi ha confermato l'importanza di sperimentare livelli (più o meno espliciti) di relazioni con oggetti musicali diversi, per un teatro innanzitutto del suono che, con le sue pratiche emotive e gestuali, con la sua capacità di muoversi alchemicamente fra reale e spirituale, fosse in grado di dar vita alla vicenda delle figure animate, degli oggetti, delle storie.

L'Angelo e il Golem mette in musica nella parte conclusiva una splendida poesia di Wallace Stevens. Il tema è quello dell'angelo infelice che, come *l'Angelus Novus* di Walter Benjamin (l'angelo della storia), non riesce a sedare la tempesta (del progresso) che s'impiglia nelle sue ali. Un lamento tra terrore e speranza, che ha il potere di cogliere e definire l'istante, la soglia, l'orizzonte inquieto nel quale è sospeso un Tempo Nuovo, un tempo che raccoglie la storia e guarda al futuro verso il quale è spinto, solo un istante.

Credo che la musica possa ancora cogliere la missione di guardare al futuro ed essere angelo custode della sua epoca.

Ho accettato volentieri l'invito a guardare a una storia che in parte ho seguito, da osservatore straniato dalla distanza temporale, e che in parte ho vissuto e vivo, per volontà e per caso.

Ho accettato volentieri anche perché è necessario, periodicamente, riflettere e riordinare, come fare le pulizie di Pasqua o risistemare la libreria.

Riordinare, come pensare, è rimettere tutto al presente, un presente trattenuto. Tutti i filamenti della storia confluiscono così in un paesaggio complesso, ma unitario, quasi omogeneo. I dualismi inconciliabili, che hanno animato il dibattito musicale in questi anni, si riducono, più modestamente, a facce di uno stesso oggetto e le persone, che queste antinomie incarnavano, hanno oscillato da una all'altra parte a volte inconsapevolmente. Mai come in questi trenta, quaranta anni i compositori si sono orientati a cercare di capire che senso dare all'organizzazione del suono e che cosa offrire o negare ad un pubblico, accettato o rifiutato che fosse; o a capire quale ruolo assumere o respingere. La vera committenza non era un Festival o un Teatro, né tanto meno un singolo individuo, ma l'ansia di essere riconosciuti, o rifiutati, di *essere*, in positivo o in negativo. Il narcisismo fisiologico del compositore scattava nella ricerca della soluzione, una soluzione "sociale" che fosse anche la ragione dello scrivere. La musica di questi anni è come un'espressione in continua autofondazione. Qualsiasi prodotto artistico, di un certo rilievo, è stato il risultato o il punto di partenza di un postulare critico sui propri fondamenti.

La storia musicale di questi anni appare tutta come il perenne mancato ricongiungimento con il presente, lo sfaldamento di un ruolo in apparente declino, di un mestiere da rifondare quotidianamente. Proprio questo scollamento, che rivela paradossalmente il rapporto con il presente, è il segno dei tempi; la contrapposizione cultura di massa-cultura di *élite* ha spinto e spinge di continuo i musicisti ad arroccarsi o a inseguire modelli impossibili. In questa condizione, la comunicazione sociale si è rivelata e si rivela impossibile.

L'angoscia, legata al senso del declino di una produzione musicale votata al fatale riassorbi-

mento da parte della produzione industriale, è stata il motore di tutte le scelte, delle "ideologie", delle invenzioni di tecniche compositive di questi anni, sia nel senso di una opposizione a questo riassorbimento, sia nella volontà di assecondarlo. I tentativi diversi, spesso opposti, di spingere la produzione artistica nel mare della produzione industriale, operati dai futuristi italiani e dal Bauhaus, non hanno di certo fornito un precedente adeguato a placare questa angoscia. L'arte, nell'"epoca della sua riproducibilità meccanica" e di una sua possibile diffusione su larga scala, si rivela piuttosto un elemento estraneo; ed è tanto più estranea la musica nella sua evanescenza e nella sua inconsistenza materiale. La riproducibilità crea oggetti di serie destinati a un uso rapido e superficiale. La scelta è così tra una musica funzionale senza "pensiero" né valore artistico da una parte e un'arte autonoma, ma senza un aggancio sociale, che elabora ed interiorizza, ma che sviluppa un'estetica bloccata e sterile.

Le norme espressive diventano nel primo caso generalizzate (per non dire banalizzate), nel secondo inafferrabili. Il musicista contemporaneo da una parte rinuncia alla lingua e alla comunicazione, creando sistemi autoreferenziali e autoregolati, basati sulla forza della logica generale propria della scienza; dall'altra inventa oggetti compiuti e riconoscibili destinati, negli intenti, alla comprensione e alla comunicazione rapida.

Credo che molti, se non tutti, abbiano oscillato in maniera continua o intermittente tra queste due posizioni solo apparentemente contrapposte e molti sono stati (e sono ancora) i patteggiamenti.

In realtà le propensioni alla formalizzazione e al raggiungimento di un utopico linguaggio oggettivo sono presenti in entrambi gli orientamenti: la fiducia nel calcolo logico e nella potenza del "pensiero cieco" forse sono l'altro lato dell'oggettivismo post-stravinskiano, della manipolazione formalistica di stili e detriti del passato. A un certo punto Adorno indica nell'informale la strada alternativa: poetica del negativo e del rifiuto a

tutto tondo, assenza di formalismo, di figure individuabili, di materiali in evoluzione. Una posizione aristocratica ed esasperatamente elitaria.

L'ansia di appartenere al presente, di esserci, ha portato la musica sull'orlo del *kitsch*: da una parte il tentativo di rappresentare a tutti i costi *le convulsioni, le frenesie e le assurdità del mondo contemporaneo*, dall'altra il desiderio di ritrovare un contatto acritico con un passato che non è, in quei termini, mai esistito. Una terza tentazione, anch'essa venata di *kitsch*, è stata quella di voler "mineralizzare" le ricerche, le provocazioni, le esasperazioni delle avanguardie musicali del dopoguerra, traendo da esse materia prima per un nuovo linguaggio musicale che, partendo sì da quelle esperienze, ne utilizzasse esclusivamente le "rivelazioni", i risultati, il linguaggio autoregolato, gli algoritmi, rifiutandone però la forza contundente ed eversiva. Un'opera di normalizzazione, in poche parole.

Pur ritenendo che il lavoro del compositore, al-

meno come lo si è inteso finora, sia entrato in un declino progressivo e irreversibile, ormai da anni per non dire da molti decenni, credo che ancora esista un margine di reazione: allora faccio mie le parole, di invidiabile lucidità, di Hugues Dufourt: «La caratteristica dell'arte moderna è oggi [...] di creare la propria tecnologia e di decidere dei principi della propria azione culturale [...]. L'arte non è né un *gadget* per le classi superiori né soltanto un mercato da proteggere [...]. L'arte è il raccordo e la causa dei valori in gioco oramai universali».

La fine delle avanguardie, quindi delle ideologiche e volgari reazioni alle stesse, ci alleggerisce da malintesi e da posizioni arroccate lasciando libero il campo a un'altra storia, a un'altra ridefinizione, l'ennesima, del lavoro del comporre; ma ci libera anche dall'incubo di sentirci tutti parte di un minuscolo frammento «nel gigantismo del consumo industriale».

Giovanni Sollima (1962)
Conversazione di Piero Ostali
con Giovanni Sollima

Cosa significa nascere in una famiglia di musicisti?
Non ricordarsi come e quando hai imparato a leggere la musica. Avere un rapporto quasi animalesco con gli oggetti che producono suoni, affrontandoli con la stessa libertà con cui si impara a parlare. Stavo ore al pianoforte, venivo lasciato libero di strimpellarlo e percuoterlo con calci e pugni, ma nello stesso tempo ero affascinato dal violoncello: inizialmente dalla sua forma (apprezzavo soprattutto la custodia!), e in un secondo tempo fui conquistato dal suo suono. Conobbi piccolissimo questi due strumenti: seduto sul seggiolone, mi divertivo ad ascoltare le prove del duo formato da mio padre, pianista e compositore, e dal violoncellista Giovanni Perriera, che poi diventò il mio maestro.

A quando risalgono le prime composizioni?

A tredici anni (per la verità a dieci ma erano più "disegni" da suonare) e ogni tanto le riguardo con tenerezza. Erano pezzi assurdi, improbabili, però mi rendo conto di come già allora fossi affascinato dalla commistione fra i generi: una mescolanza di Stravinskij e Deep Purple, Händel e Pink Floyd... La mia dimensione creativa è nata insieme allo studio del violoncello, nella mia ricerca di produrre suoni, che è la cosa che mi interessa ancora oggi più di ogni altra. Con mio padre e i miei quattro fratelli, tutti strumentisti, formammo un affiatatissimo *ensemble*. A cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta raggiunsi la mia meta e diventai definitivamente un "composer-performer", anche se ancora oggi eseguo musica di repertorio o composta da altri autori contemporanei. Ho fatto esperienze di improvvisazione, di blues (per liberare la mente e le mani) e di jazz vincendo nel 1984 un "International Jazz Meeting" che quell'anno si teneva a Messina con un quartetto di polistrumentisti e con dei brani non esattamente jazzistici o etnici o *fusion*. Adesso a distanza di quasi vent'anni mi rendo conto che già allora un'idea di suono ibrido e libero si andava delineando.

Qual è il tuo concetto di musica contemporanea?

Non mi sento coinvolto più di tanto da tutto ciò

che è accaduto negli ultimi venti-trent'anni negli ambienti della musica contemporanea "classica" in Italia. Per sviluppare un concetto di modernità mi sembrava già allora assurdo e contraddittorio stare pigramente disteso su conquiste o fallimenti di altri, e per di più del passato. Oltretutto la musica di area mitteleuropea rappresentava e rappresenta, almeno per me, solo una parte (e non l'unica rilevante) dell'esperienza musicale del Novecento. Verso i diciotto anni, continuando ad avere mio padre come guida, sono andato a studiare a Stoccarda violoncello con Antonio Janigro e composizione con Milko Kelemen. Ho analizzato una quantità notevole di partiture, ho studiato intensamente il serialismo che ritenevo esperienza utile ma storicizzata e quindi impossibile da ripercorrere con lo spirito d'avventura, le emozioni e le sorprese che cercavo. Ho scritto anche qualcosa in quegli anni, ma avvertendo il rischio di cadere nel datato e nella sterilità di dodici eventi da girare e rigirare al tavolino e soprattutto di rimanere imbottigliato nell'ingorgo autostradale Darmstadt/Vienna/Palermo, mi dedicai al *sitar* e alla musica indiana per tre anni. Mi sento attratto – come credo altri compositori della mia generazione – dal concetto di libertà e di "presente" e dai luoghi dove si può cogliere un entusiasmo fresco per la sperimentazione, sempre aperto, non accademico e senza imposizioni di codici o regole. Sono attratto dal passato, dall'estremamente antico e al tempo stesso dal lavoro dei DJ di area angloindiana. Forse grazie a frequentazioni in ambiti musicali diversi, ho vissuto soltanto di riflesso certe tensioni create, in tempi per fortuna lontani, da un'idea di modernità poco spontanea, e molto di potere; fobie, complessi, schieramenti e fronti, buoni e cattivi. Un meccanismo perverso degno di un'Italia stretta tra chiesa, comitati d'affari, mafia, giochi tra politica, direzioni artistiche, cemento e editoria e soprattutto la strumentalizzazione politica di musica e musicisti, una vera trappola. Tutto questo ha schiacciato e imposto il silenzio a un discreto numero di compositori non allineati. Voglio citare, per ragioni affettive, e con sgoimento, il caso di mio padre Eliodoro, scomparso

da poco più di un anno, autore di oltre trecento composizioni (questo paese ne conosce il 2%), il quale ha pagato a caro prezzo la sua libertà e il suo talento. Malgrado ciò ha continuato a comporre musica musicalissima con entusiasmo e conoscenza (e grande capacità di fondere – di contaminare si direbbe oggi – jazz, sperimentazione, impegno sociale e una sorta di personalissimo serialismo mediterraneo). A me e ai tanti studenti che affollavano le sue classi ha fornito la tecnica e al tempo stesso l'antidoto per liberarcene, e lo stimolo a cercarci. Ha fatto appena in tempo ad accorgersi che la sua musica aveva attraversato indenne il tunnel e che i giovani musicisti avevano (e hanno) tanta voglia di scoprirla ed eseguirla.

Del problema della comunicazione, del grande muro che ha diviso la nuova musica dal pubblico, uno dei responsabili principali è stato proprio il compositore con il suo atteggiamento snob ed elitario tipico di quegli anni. L'eventuale gradimento del pubblico era sinonimo di fallimento. Ci si vergognava di piacere!

Oggi, però, questo atteggiamento è diventato inutile e rinunciatario e – fatto ancor più grave – noioso, come sempre avviene quando un movimento di rottura diventa accademia, e il suo linguaggio dogma. Ancora paghiamo certe scelte fatte negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, con un pubblico tutto da riconquistare, cosa possibile oggi e senza rischiare di essere passivi o qualunquisti o senza rinunciare a poetiche del silenzio o dell'incomprensibile (la grande tensione bianca e silenziosa di Arvo Pärt comunica, eccome!).

Chi ammira fra i compositori di quegli anni?

Ligeti e Berio sono stati per me dei punti di riferimento. Ho avuto una forte attrazione anche per Cage (con la sua profondità e al tempo stesso ironia antiaccademica) e per altri musicisti come La Monte Young, il gruppo Fluxus ma anche Frank Zappa, gli Area, Jim Morrison, e più avanti i Nirvana e altri. Continuo ad amare Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley, compositori che qui non arrivavano, se non grazie a qualche gallerista o compagnia di danza: vent'anni fa, a Palermo, eravamo solo io e qualche amico a conoscerli e a cercare disperatamente i loro dischi e i loro spartiti.

Hai citato tre compositori americani come i tuoi preferiti da giovane musicista. New York, secondo te, è ancora la città più interessante per quanto riguarda la musica nuova?

A mio parere sì: dopo di loro si sono affermati

diversi compositori che considero i migliori della mia generazione. Mi piace paragonare Palermo a New York, nella loro diversità, perché entrambe sono un crocevia di razze e di culture. New York è oggi quello che fu Palermo all'epoca di Federico II, e che ha archiviato nella sua memoria; una incredibile capitale multietnica piena di stimoli di ogni genere. È la città ideale per un musicista: si è in costante contatto con tutte le forme d'arte possibili, senza dover cercare varchi d'accesso, grazie anche alla forte dimensione tecnologica, all'ampiezza e alla rapidità delle comunicazioni, all'assenza di pregiudizi unita a curiosità e vivacità intellettuale. A New York ho trovato il senso di libertà che cercavo, in senso espressivo, e nessun senso di colpa nel sentirmi libero. E ho trovato un mondo musicale ricco, vivo, affascinante, la vera sperimentazione. E tanti amici: Michael Gordon, David Lang, Michael Torke, i Bang-on-a-Can, il Lark Quartet... A New York è quotidiano tutto ciò che da noi fa evento o vetrina a festival e rassegne, basta aprire *Time Out*, cercare alla voce *experimental* e scegliere tra Bang-on-a-Can, Diamanda Galas o John Zorn (tanto per citare i più noti), prendere un metrò e andare da qualche parte a Downtown... Mi dispiace doverlo dire, ma ritengo che la situazione musicale europea, almeno quella dei canali ufficiali, sia terribilmente noiosa e ammuffita. Con qualche eccezione: Istanbul, per esempio, città dove mi invitano spesso a suonare e che adoro, come adoro il suo pubblico giovane e curioso, aperto al futuro. Come Palermo e New York, Istanbul è un grande ponte fra Occidente e Oriente, fra Nord e Sud del mondo. Alla mattina, quando mi alzo, a Palermo, posso decidere da quale parte volgere lo sguardo.

E la situazione in Italia? Qualcuno dice che sei un neoromantico.

Se è per questo mi hanno dato del minimalista o del post-minimalista... Io non mi do etichette, ho paura di entrare in una dimensione claustrofobica e di sentirmi vincolato o peggio ancora allineato. Neoromantico era il movimento nato agli inizi degli anni Ottanta come rottura con la generazione precedente, esperienza simile a quella condotta nello stesso periodo in Germania da Rihm, Müller Siemens e altri: adesso è tempo di creare un nuovo trauma. Un processo da avviare ogni qualvolta si forma questa sorta di cancro stilistico del linguaggio, che è il processo di classicizzazione. O forse no. Non è necessario creare movimenti, in tempi di salutare babele e pasticcio genetico (nel senso di società multietnica e non di esperimenti da laboratorio tipo Dolly), è

lo stesso pubblico che, rompendo le transenne, decidendo ed esprimendo i propri gusti, ha creato un trauma naturale. È molto importante la nuova attenzione che i compositori dedicano ai diversi generi di musica, come per esempio il jazz o il rock, che hanno saputo meglio di altri dialogare con gli ascoltatori.

Personalmente, posso dire di essere un curioso patologico e, non avendo vissuto in modo drammatico la diatriba tonale/atonale o suono/rumore, mi muovo con libertà e senza particolari idiosincrasie; mi servo dell'armonia che per me, ancora più del timbro, determina il colore e gli umori di un brano, e al tempo stesso trovo l'accordo atonale molto espressivo, una sorta di contrazione muscolare di quello tonale. Inoltre utilizzo molto i campionatori, i suoni distorti, le pietre, le foglie e i corpi dei percussionisti come strumenti, ho un rapporto assolutamente naturale con il rumore e, lasciandomi guidare dall'istinto, "prendo", come un fotografo con le immagini, ciò che incontro per strada.

Nelle tue composizioni sono spesso presenti chitarre e bassi elettrici, tastiere e altri strumenti tipici della musica rock. Cosa ne pensi della musica commerciale?

Non credo che il rock si possa considerare, generalizzando, musica di consumo come può esserlo sotto certi aspetti il fenomeno Bocelli o certa musica dance o i tormentoni simil-latinoamericani estivi. Il rock è sì un fenomeno di massa, ma perché spesso contiene un messaggio forte, o liberatorio o di denuncia. Osservo con molto interesse, ascolto, faccio parte anch'io del popolo del rock. Da quel mondo sonoro, in qualche modo traggio ispirazione. La musica commerciale, anche quella di grande qualità è... commerciale e quindi regolata e gestita dal mercato. E a quelle esigenze risponde. Lì c'è un processo di consumo rapido, un "usa e getta", come le sigarette o i fazzolettini... e mi sta bene quando si dichiara sinceramente e senza maschere per quella che è. Ci sono canzoni e voci riuscitissime e felici come quella di Elisa, che amo molto e che ascolto "senza distrarmi". E di quel mondo – specialmente del rock o del *drum'n bass* o del *dub* – mi interessa anche l'uso dell'elettronica, secondo me molto più libero e avanzato di quello che si studia e si insegna nelle accademie di musica

contemporanea. L'elettronica non è più un fatto elitario: con i mezzi oggi a nostra disposizione è alla portata di tutti, anche e soprattutto dei giovanissimi, e non può più essere schematizzata, né tantomeno insegnata. Chiunque con i programmi giusti, e molta fantasia, può creare suoni originali e sofisticati. Basta ascoltare gruppi come gli Asian Dub Foundation o anche navigare in Internet per credere!

Nella tua musica c'è anche una forte componente etnica.

È una cosa assolutamente istintiva, e lo è stata fino al momento in cui me ne sono reso conto. Adesso cerco di approfondire la mia idea di etnico attraverso la conoscenza delle musiche di altre culture. Raccolgo e colleziono canti popolari e ho ormai un archivio abbastanza corposo, ma l'interesse vero è rivolto alle scale da cui i canti stessi scaturiscono. La mia curiosità è quella di conoscere la storia (solo un piccolo pezzo) di un popolo attraverso il DNA di una melodia. Ho disegnato una mappa in cui al posto delle città ci sono frammenti di temi popolari ed è incredibile scoprire come per centinaia di chilometri, attraversando anche zone di conflitti etnici, gli intervalli di una scala siano gli stessi.

Tu hai scritto un pezzo contro la pena di morte dedicato al giornalista nero Mumia Abu Jamal, l'Agnus Dei per il Requiem per le vittime della mafia eseguito in Cattedrale a Palermo, un Kosovo Song, ed altre composizioni caratterizzate dall'impegno sociale. Si può quindi fare politica con la musica?

Sì, ma senza quel distacco che ha connotato l'impegno di intellettuali e musicisti di area "colta" qualche decennio fa. E a patto che non diventi una passerella ipocrita. Penso semplicemente che la musica rischi meno della retorica delle parole, puoi denunciare (o chiedere) facendo poesia o urlando, se vuoi. Leggo il giornale ed è inevitabile che certe informazioni finiscano sul pentagramma, è una sorta di decodificazione sonora degli eventi. Ad esempio: sul G8 e sul *no global* ho letto di tutto, seguo ciò che scrivono la Klein e gli altri, scarico e-mail e messaggi da Internet (che dicono più della stessa stampa!) e sento istintivamente un forte stimolo a scrivere qualcosa. Forse lo farò... forse no.

Fausto Romitelli (1963)

Il compositore come virus

L'avanguardia musicale del dopoguerra ha fatto *tabula rasa* del passato ed elaborato nuove categorie di pensiero; dallo strutturalismo post-weberniano fino alla musica spettrale, le generazioni che ci hanno preceduto sono state assillate dal «desiderio esasperato di riorganizzazione totale, su nuove basi, del linguaggio musicale» (Gentilucci). La nostra generazione, invece, non ha inventato nuovi sistemi linguistici ma ha cercato di ritrovare un'efficacia percettiva ed un nuovo, forte impatto comunicativo.

L'eredità dell'avanguardia è stata passata al setaccio e, per alcuni aspetti, integrata nel nostro lavoro, rifiutata per altri: alcuni principi di scrittura sono divenuti patrimonio delle nuove generazioni, altri sono stati abbandonati. La griglia di selezione non è stata ideologica ma musicale: sono crollati i dogmi sulla "purezza" e neutralità del materiale musicale, indispensabili in un'ottica combinatoria, in una mitologia dell'astrazione e del formalismo.

Rimane valido un principio fondamentale: il linguaggio musicale non è soltanto il mezzo per esprimere qualcosa, ma esso coincide con il contenuto; è il mezzo e il fine al tempo stesso, la parola e la cosa, significante e significato; non è possibile esprimere qualcosa di nuovo con parole abusate: un linguaggio convenzionale porterà solo messaggi convenuti. Per comunicare veramente attraverso la musica dobbiamo rinnovare costantemente il linguaggio e variarne i codici; un messaggio estetico espresso attraverso dei *clichés* linguistici non ha, in musica, alcun valore (se non quello di mero intrattenimento). Credo pertanto che il talento di un compositore si misuri, oggi, dalla sua capacità di integrare nella scrittura materiali differenti, spesso eterogenei, senza rinunciare al rigore concettuale e alla definizione di uno "stile" capace di "metabolizzare" le differenti influenze e generare delle nuove immagini sonore.

Rispetto ai nostri predecessori, i compositori della mia generazione, si devono confrontare con differenti ordini di problemi, in particolare: 1) l'impatto delle tecnologie; 2) l'impatto del "panorama mediatico" e delle nuove strategie di

"comunicazione"; 3) l'influenza delle musiche di area popolare (pop, rock, techno, etnica ecc.); 4) la sopravvivenza all'estrema periferia dell'impero culturale.

1) Le nuove tecnologie hanno sconvolto le basi del pensiero musicale: sono il punto di arrivo di un lungo percorso verso il controllo assoluto del suono e l'emancipazione del rumore. Se la fabbricazione e la pratica degli strumenti dell'orchestra si sono sviluppate nella necessità di rendere il suono il più armonico possibile e di ridurre al minimo le componenti di rumore, le nuove tecnologie musicali hanno aperto, invece, le porte della percezione all'universo inarmonico e ci hanno fornito gli strumenti per esplorare questo mondo inaudito. Le tecnologie non hanno generato un nuovo linguaggio, ma hanno suggerito ai compositori nuove interpretazioni di uno stesso principio: comporre il "suono" anziché "con il suono". Il problema principale è quello di rendere personale l'uso delle macchine, funzionale cioè alle proprie necessità creative, affinché esse non divengano un ulteriore strumento d'omologazione imponendo sonorità e trattamenti standardizzati.

2) I compositori devono uscire dalle loro supposte torri d'avorio (ghetti, in realtà) e confrontarsi con il panorama mediatico e con le sue tecniche di comunicazione basate sui principi di persuasione, controllo e dolce ma inflessibile repressione. Se vogliamo rinnovare le forme di comunicazione in musica, dobbiamo partire dalla valutazione del modello di riferimento planetario, dalla considerazione che, oggi, la comunicazione si identifica con la strategia patologica e deviata dei *media*. Le nostre menti sono inondate da un flusso inarrestabile di informazioni tendente a sovrapporsi e sostituirsi alla realtà e alla vita stessa: il fine è quello dell'omologazione globale, poiché i consumi, come le inondazioni, si espandono facilmente su un territorio piatto, uniforme e mondato di ogni differenza. Scrive J. Ballard: «Oggi il paesaggio dei *media* offre illimitate opportunità a un'immaginazione ribelle. In que-

sta situazione ho l'impressione che dovremmo immergerci in questo magma di elementi distruttivi e cominciare a nuotare».

3) Se vogliamo evitare le secche dell'accademia e l'inaridimento, dobbiamo riflettere a 360° sull'universo sonoro che ci circonda ed integrare nella scrittura delle sollecitazioni provenienti da mondi sonori diversi. Al di fuori sia dell'avanguardia "colta" sia dei circuiti commerciali, esiste un universo della sperimentazione musicale che, dagli anni Sessanta fino ad oggi, nell'ambito del rock o della techno, ha cercato con accanimento ma senza dogmi delle nuove soluzioni sonore, riuscendo talora a coniugare la ricerca sul suono e sulla modulazione del rumore ad un grande impatto percettivo. Forse la rivoluzione musicale dei prossimi anni non verrà dalla musica scritta e dai compositori colti, ma dalla folla anonima dei giovanissimi che, oggi, posseggono un computer con il quale campionano e trattano dei suoni: proprio perché non hanno velleità artistiche, sviluppano un nuovo sapere artigianale, una nuova sensibilità e forse, domani, una nuova musica.

4) Negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta i compositori agivano in seno ad una comunità culturale: l'esigenza di un grande rinnovamento accomunava differenti strati sociali e l'azione di una *élite* intellettuale era amplificata da un mas-

siccio movimento d'opinione; l'aspettativa del "nuovo", politico o artistico che fosse, era diffusa ben al di là di una ristretta cerchia di eletti e coinvolgeva, ad esempio, una gran parte del mondo giovanile. Oggi questa comunità non esiste più; è isolata, frammentata, parla un linguaggio per iniziati, non ha più alcun impatto su quella che ci si ostina a definire "la realtà". Molto più di scrittori, cineasti e artisti, i compositori oggi sono costretti a tacere: perché l'industria culturale impedisce alle persone di ascoltare e la normalizzazione delle menti sopporta solo il carico di prodotti preconfezionati di facilissima digestione. Alcuni di noi si chiudono sempre di più in linguaggi privati ed esoterici; altri cercano affannosamente di riconquistare, se non il favore, almeno la tiepida indulgenza del pubblico della musica classica. Altri, però, accettano la sfida con il mondo o, piuttosto, con il grande *show* mediatico e sponsorizzato che lo sostituisce, e tentano di camminare su quel sottile filo di lana che separa il banale dall'astruso, l'eccesso di informazione dall'eccesso di ridondanza, l'impossibilità di comunicare dalla facilità di trasmettere messaggi predigeriti.

Io mi sento talora come un virus troppo isolato per attaccare un corpo così forte e ben nutrito: cosicché il virus se ne sta quieto e sognante nel corpo che vorrebbe distruggere, aspettando tempi migliori.

Michele Tadini (1964)

Musica

Ripensando all'esecuzione del *Concerto per due pianoforti* di Luciano Berio sentita qualche anno fa mi vengono i brividi (che uragano d'intelligenza musicale e comunicativa in quell'opera!).

Ultimamente mi sono rimesso ad ascoltare i pezzi fondamentali degli anni strutturalisti, da Boulez a Stockhausen. La cosa che mi sorprende di più è che li trovo facili all'ascolto, li trovo eloquenti, comunicativi. È come se, liberati dal peso della contingenza storica, questi pezzi potessero essere ascoltati con orecchie nuove.

Cosa è successo dopo?

Perché ci troviamo sempre a parlare di problemi di comunicazione?

Possiamo individuare un punto di rottura?

Se possiamo individuare un punto di rottura, da dove dobbiamo ripartire?

Per capire meglio dovremmo chiederci:

Cos'è la sperimentazione?

Cos'è l'avanguardia?

E ancora:

Cos'è il manierismo?

Forse possiamo ripartire proprio da qui, dalla distruzione di ogni manierismo.

* * *

Non voglio cercare di tracciare le linee importanti della musica del secolo scorso, non sono uno storico della musica.

Mi limiterò a fare qualche riflessione sullo stato attuale del mio percorso compositivo.

Nella mia formazione di compositore credo che tutta la musica che ho ascoltato mi sia servita, tutto quello che ho studiato e analizzato.

C'è sempre e comunque qualcosa da imparare, anche nella musica più brutta – e uso consapevolmente questo aggettivo.

Quando devo pensare in modo del tutto onesto quali siano stati i miei primi amori musicali, i miei primi punti di riferimento, le prime due cassette che ho tritato dentro al mio registratore portatile (mono, a pile), le due cose che mi ven-

gono in mente sono: l'*Histoire du soldat* di Stravinskij e il *White album* dei Beatles.

La prima volta in cui me ne sono ricordato chiaramente è stato un po' come passare attraverso un'autoanalisi. Ho capito effettivamente che quelle musiche fanno parte di due mondi che mi appartengono – e cui io appartengo.

Ricordo che i miei amici mi prendevano per pazzo quando cercavo di far sentire loro il *Little concerto* dall'*Histoire*. Ricordo anche che nessuno capiva il mio interesse per *Revolution n. 9*. Ora è tutto più chiaro.

In seguito ho conosciuto e amato molti altri compositori, molte altre musiche.

Ho sempre sentito una certa distanza tra quei due mondi; la scelta di fare il compositore credo derivi dalla volontà di rimetterli insieme quei due mondi.

Non è assolutamente una cosa facile.

Trovo più popolari alcuni elementi della musica colta di quanto si possano trovare elementi colti nella musica popolare.

Credo che la ricerca non possa che iniziare nella "zona" colta ma la possibilità di comunicazione diretta della musica extracolta non può lasciare indifferenti.

Ci sono alcune "storie" che solo quel tipo di linguaggio può raccontare; in letteratura o in pittura viene accettato, in musica no.

Possono esistere un "tono alto" e un "tono basso" in musica come in letteratura?

Non credo si debba stare a parlare della musica cosiddetta commerciale ma credo che nella storia della musica del secolo scorso bisogna tener conto anche dei diversi linguaggi che si sono sviluppati al di fuori della musica colta.

Farei solo un piccolo esempio, una canzone di Tracy Chapman dal titolo *Fast car*. In questa canzone viene raccontata una storia di usuale

povertà americana, di sogni distrutti. Il modo in cui quella storia ci arriva addosso è assolutamente inscindibile dal linguaggio musicale utilizzato. Il materiale musicale utilizzato è il contesto necessario.

Un altro linguaggio musicale non avrebbe espresso quella storia con altrettanto potere comunicativo, con altrettanta forza.

A questo punto mi sento di dover precisare che i tentativi di impadronirsi, di "rubacchiare" potere comunicativo alla musica popolare sono in genere di scarso valore.

Di scarso valore perché senza reale necessità compositiva.

Nella mia visione la composizione non può ignorare o dimenticare la storia della tradizione colta. La parola "strutturalismo" ha per me un significato importante.

Padroneggiare, controllare i diversi parametri musicali è uno stadio di lavoro fondamentale per progettare una nuova forma.

Esiste una fase del lavoro che deve per forza astrarsi dal suono reale.

Il calcolo e la pianificazione formale sono elementi irrinunciabili del comporre. Lo sono come l'intuizione e l'ispirazione, il gioco e l'improvvisazione.

Si è comunque soli davanti al nostro foglio di carta da musica.

Cerchiamo continuamente compagnia, ma alla fine siamo soli.

* * *

Tra i miei insegnanti il primo a parlarmi davve-

ro di queste mie due nature è stato Franco Donatoni.

Aveva capito perfettamente il problema di fondo del mio fare musica.

Donatoni mi ha aiutato a trasformare questo problema in uno scopo, in una meta.

Donatoni per primo aveva capito che nel mio studio di musica elettronica qualcosa in me si liberava, riuscivo a rimettere insieme i pezzi. La possibilità di agire direttamente sul suono è stata per il mio lavoro assolutamente fondamentale.

Lavorare con il suono è anche una possibilità che al compositore è stata negata per molti anni.

Lavorare con il suono restituisce al compositore un aspetto pratico, artigianale.

Lavorare con il suono permette di entrare nella sua capacità di produrre senso, linguaggio.

Lavorare con il suono permette finalmente di "sporcarsi le mani" così come il pittore fa con i colori.

È proprio questo fascino, questa suggestione, che a volte porta i compositori a farsi guidare dal suono, a farsi guidare dalle possibilità offerte dalla tecnica perdendone il controllo.

Nello stesso modo si può perdere il controllo della forma o delle figure musicali, della struttura.

D'altra parte sarebbe sciocco e improduttivo rinunciare in partenza a quel fascino - negando una parte fondamentale delle possibilità offerte, dei possibili percorsi.

Forse, così, la parola esplorazione e la parola ricerca assumono un senso più preciso.

La ricerca, l'esplorazione, il viaggio, non possono darsi se, accettandone i rischi, non si è disposti a perdersi.

p. *soggetto*

21 Bruno Maderna
35 Francesco La Licata
53 Francesco Pennisi
74 Michele Tadini
81 Luigi Nono
83 Salvatore Sciarrino
87 Ivan Fedele
89 Sylvano Bussotti
92 Franco Donatoni
95 Luciano Berio

fotografo

Maria Austria, Amsterdam
Marta Franchi
Margutta, Roma
Paolo Carlini, Milano
Grazia Lissi, Como
Vivianne Purdom, Roma
Roberto Masotti, Milano
Jacques Cloarec
Vico Chamla, Milano
Eric Marinitisch, Vienna

Indice

- 10 Appunti sulla musica italiana dell'ultimo mezzo secolo
Enrico Girardi
- 14 Musica in video
Aldo Grasso
- 19 Indice dei dieci incontri
- 20 Programmi, biografie degli autori e introduzioni ai video
-
- 99 Ritratti d'Autore: musica e musicisti
secondo le testimonianze dei protagonisti
- 101 Luigi Dallapiccola
- 103 Goffredo Petrassi
- 105 Giacinto Scelsi
- 107 Bruno Maderna
- 109 Luigi Nono
- 111 Aldo Clementi
- 113 Luciano Berio
- 115 Franco Donatoni
- 117 Sylvano Bussotti
- 119 Niccolò Castiglioni
- 121 Giacomo Manzoni
- 122 Francesco Pennisi
- 124 Salvatore Sciarrino
- 126 Adriano Guarnieri
- 127 Claudio Ambrosini
- 129 Fabio Vacchi
- 131 Luigi Ceccarelli
- 133 Ivan Fedele
- 135 Giovanni Tamborrino
- 137 Luca Francesconi
- 139 Alessandro Solbiati
- 141 Francesco La Licata
- 143 Gabriele Manca
- 145 Giovanni Sollima
- 148 Fausto Romitelli
- 150 Michele Tadini

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Capo ufficio edizioni
Renato Garavaglia

A cura di
Francesco Degrada
Professore ordinario di Storia della Musica moderna
e contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano

Redazione
Luisella Viziano

Progetto grafico
Emilio Fioravanti
G&R Associati

Riproduzioni a cura dell'Archivio Fotografico
del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione
il Museo Teatrale alla Scala

Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16
20121 Milano - Tel. 02/866.152

Finito di stampare nel mese di settembre 2001
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2001, Teatro alla Scala



Luigi Dallapiccola
Ritratto postumo a cura di Carlo Piccardi
domenica 21 ottobre 2001

Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano
ore 11

Aldo Clementi
PASSACAGLIA (1996) per flauto e nastro
domenica 11 novembre 2001
Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano



Alessandro Solbiati
INNO (2001) per voce bianca, voce rec. ed elettronica
domenica 11 novembre 2001

Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano
ore 11

Goffredo Petrassi
POEMA (1977/80) per archi e trombe
domenica 18 novembre 2001
Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano
ore 11



Ivan Fedele
SCENA (1997-98) per orchestra
domenica 9 dicembre 2001

Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano
ore 11

Franco Donatoni
FOR GRILLY (1960) e VOCI (1972/73)
domenica 9 dicembre 2001
Conservatorio G. Verdi, Sala Puccini
Via Conservatorio 12, Milano
ore 11



EDIZIONI SUVINI ZERBONI
Galleria del Corso, 4
20122 Milano
sito web: www.esz.it
e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com

G I O R G I O
B A T T I S T E L L I
L U C I A N O B E R I O
S Y L V
B U S S O T T I
N I C
C A S T I G L I O N I
F R A N
L U C A F R A N C E S C O N I
A D
G U A
M A D E R N A
G A B R I E
G I A C O M O M A N Z O N I
L U I G I
F R A N C E S C O
P E N N I S I
R O M I T E L L I
S A L V A T O R E
S C I A R R I N O
F A B I O V A C C H I

SalvatoreSciarrino FabioVacchi

GiorgioBattistelli LucianoBerio SylvanoBussotti

NiccolòCastiglioni FrancoDonatoni LucaFrancesconi

Musica in video

GabrieleManca GiacomoManzoni LuigiNono

AdrianoGuarnieri BrunoMaderna

FrancescoPennisi FaustoRomitelli

CASA RICORDI

PER INFORMAZIONI: Via Berchet 2, Milano 20121 <http://www.ricordi.it> <http://www.ricordi.com> e-mail: promotion@ricordi.it