

Luca Mosca

*An Ode to Ludwig Wittgenstein (1889-1951)*

di Gianluigi Melega

To read Wittgenstein is to work  
at the exploding boundaries of the Big Bang  
(from where to what?)

riding the wave-force that cannot  
be said or unsaid,  
an eerie chord of succeeding twangs.

And yet kindred humanity is felt  
within the scarecrow ranks  
of those who whirl the distance,

New Age Fifth Canto dwellers  
who upset chronologies and their teacher-ghosts,  
and leave their offspring free with fear

of loss of sense, of loss of rest, of loss.

All biographers agree: he was a great teacher.  
And yet, he said he could not teach.  
What I say, he said, no one can understand,  
no one can reach. He shook with doubt:  
one or two of you, maybe, can.  
But those who listened thought  
they understood: he was right, they said,  
no one can understand him or his books  
(or was the "it" that they could not?).  
Isn't it clear, then, what it is  
that cannot be understood? The beginning?  
The end? Or the words to describe  
the "it" between? See?  
I understand I am going nuts, he said.  
He felt unbalance swing. And still he tried.  
He was a great teacher. But he knew  
that the essence and the word to describe it  
were not the same thing.

The force of his thought was the way he lived,  
the totality of what he did,  
the humming of a bumble-bee that flies

against common-sense physics.

Succeedings images flash through the mind.  
"Trivialities". Whether or not there is  
an atomic geometry in the swarm,

*Studiare Wittgenstein è lavorare  
alle frontiere in esplosione del Big Bang  
(da dove a cosa?)*

*cavalcando l'onda-forza che non può  
essere detta o non-detta,  
ossessivo accordo di clangori sonanti.*

*Eppure una comune umanità si sente  
tra le file spaventapasseri  
di quanti turbinano per la distanza,*

*abitanti New Age del Quinto Canto  
che rovesciano cronologie e insegnanti-spettri,  
e lasciano la progenie liberata dalla paura*

*della perdita di senso, della perdita di riposo,  
[della perdita.*

*Tutti i biografi sono d'accordo: era un grande  
[insegnante.  
Eppure lui stesso diceva di non poter insegnare.  
Quel che dico, diceva, nessuno può capire,  
nessuno può raggiungere. Era scosso dal dubbio:  
uno o due di voi, forse, potrà riuscirci.  
Ma quelli che lo ascoltavano pensavano  
di capire: ha ragione, dicevano,  
nessuno può capire lui o i suoi libri  
(o era un "qualcosa" che non potevano?).  
Non è chiaro, allora, cosa è  
che non si può capire? L'inizio?  
La fine? O le parole per descrivere  
il "qualcosa" tra loro? Vedi?  
Io capisco di diventare pazzo, diceva.  
Sentiva dondolare il suo squilibrio. E ancora  
[cercava.*

*Era un grande insegnante. Ma sapeva  
che l'essenza e la parola per descriverla  
non erano la stessa cosa.*

*La forza del suo pensiero era il suo modo di  
[vivere,  
la totalità di quel che faceva,  
il ronzio di un calabrone che vola*

*contro il buonsenso della fisica.*

*Immagini in successione traversano la mente.  
"Trivialità". Ci sia oppure no  
una geometria atomica dello sciame*

against common sense

whether or not the urge should be  
to understand or keep silent or, better,  
simply hum like a bumble-bee

against

*My verse will make descriptions obsolete  
of what the essence is, concrete  
high cues will be measured by measures  
of rigmaroles and crossword-puzzle pleasures.*

How to describe him? He was  
a demolition expert. He demolished  
our shop of tools. We took stock  
of our tools and discovered  
they spun uselessly in the locks,  
they did not fit the locks,  
they looked suddenly impotent  
making grotesque faces,  
gargoyles of a knowledge  
ever so far away, alien –  
He was a demolition expert,  
he demolished the certainty  
of there being something  
we could touch, trace, retrieve,  
catalogue, remember, grieve, efface,  
put into words. He demolished  
the mirage, and there we were,  
abandoned, alone with ourselves,  
useless tools of understanding in hand.

*My verse has a high specific weight.  
It sounds, as you chew, like doggerel.  
You swallow, and then it is too late  
and you begin to feel mentally unwell.*

A word is a word is not a word.  
A word is something that cannot be said.  
A word is silence. A word is a movement  
to stretch the muscles of the mind,  
a biochemical interaction, a kind of poem  
of stress on syllables, a lesson to be learned,  
a mirror of the unseen, a God between  
two invisible acts of His, a psychic chime,  
the aim of a spasm, the treason of the essence,

contro il buonsenso

*ci sia o no un'urgenza  
di capire o non parlare, o meglio,  
semplicemente ronzare come un calabrone*

contro

I miei versi dicono obsoleto  
quel che è coscienza, completi  
indizi I.Q. saranno misurati  
con tiritere e piacer cruciverbati.

*Come descriverlo? Era  
un esperto in demolizioni. Lui demoliva  
il deposito dei nostri attrezzi. Facevamo  
[l'inventario  
dei nostri attrezzi e scoprivamo  
che giravano a vuoto nelle serrature,  
non entravano nelle serrature,  
sembravano improvvisamente impotenti,  
facevano smorfie  
maschere grottesche della conoscenza  
mai così lontane, aliene –  
Era un esperto in demolizioni,  
demoliva la certezza  
che ci fosse qualcosa  
che potevamo toccare, inseguire, riportare,  
catalogare, ricordare, piangere, cancellare,  
mettere in parole. Demoliva  
il miraggio, ed eccoci lì,  
abbandonati, soli con noi stessi  
inutili attrezzi per capire in mano.*

Hanno un peso specifico i miei versi  
ma sembrano così facili a bersi  
che inghiotti, e subito dal niente  
incominci a star male mentalmente.

*Una parola è una parola non è una parola.  
Una parola è qualcosa che non si può dire.  
Una parola è silenzio. Una parola è movimento  
per tendere i muscoli della mente,  
un'interazione biochimica, un tipo di poesia  
di accenti sulle sillabe, una lezione da imparare,  
uno specchio dell'invisibile, un Dio tra  
due sue azioni invisibili, un ding-dong psichico,  
lo scopo di uno spasimo, il tradimento dell'essenza,*

a wrong diagnosis, a joke for kindred spirits,  
 a drunken toy, a monkey grunt, a haiku rhyme,  
 a lever to lift nothing, a clever lie of nothing,  
 a word is non-music, a remembrance  
 of things past, a deliberate mist,  
 a word is the gist of what cannot be grasped,  
 cannot be touched, cannot be understood,  
 cannot be believed, cannot be explained,  
 cannot be loved or hated, cannot be bad or good.  
 Can a word dynamite you? Yes, it can.  
 Can a word rip through you, destroy you,  
 irreparably maim you? Yes, it can.  
 Can a word wound you, blind you,  
 electrocute you, or drown you in slime?  
 Yes, it can. Can a word portray you,  
 be your destiny, crash over you like  
 a slab on your tomb, can a word from above  
 kill you? Yes, it can.  
 Can you give me an example?  
 Yes, I can. Take the word love.

*My verse is like the mumbling of an ape  
 that only apes, perhaps, can understand.  
 Men stand aside and wonder what those apes  
 are mumbling mumbling in a no-man's land.*

Over the horizon the Big Dipper swings  
 its starry train of diamonds:  
 we see the sons of chaos.  
 We are the unravelers. From anthill  
 to the Southern Cross we pick  
 an imaginary thread in the heart  
 of a ball of yarn.  
 You taught us how to do it,  
 we follow without moving  
 from the center of nothing.  
 We are, as always, at a loss.  
 We pretend to act knowingly  
 as if what we do had a sense.  
 We go from here to there and back.  
 We give values to facts, and we are lost.  
 There is no thread, no yarn, no facts:  
 only words without rest, and words resist  
 every stretching beyond that  
 which is by definition a "non-word",  
 a fever takes over the job

*una diagnosi sbagliata, uno scherzo tra spiriti  
 [simili,  
 un giocattolo ubriaco, il grugnito di una scimmia,  
 [una rima haiku,  
 una leva per alzare il nulla, una furba bugia sul  
 [nulla,  
 una parola è una non-musica, un ricordo  
 del tempo perduto, una nebbia voluta,  
 una parola è il senso di quel che non si afferra,  
 che non si tocca, che non si capisce,  
 che non si crede, che non si spiega,  
 che non si ama o odia, che non è cattivo o buono.  
 Può una parola dinamitarti? Sì, lo può.  
 Può una parola sfregiarti, distruggerti,  
 mutilarti senza difesa? Sì, lo può.  
 Può una parola ferirti, accecarti,  
 esserti da sedia elettrica, o annegarti nel fango?  
 Sì, lo può. Può una parola ritrarti  
 essere il tuo destino, franarti addosso  
 come pietra sulla tua tomba, può una parola  
 [dall'alto  
 ucciderti? Sì, lo può.  
 Puoi darmi un esempio?  
 Sì, lo posso. Prendi la parola amore.*

I miei versi sono un borbottio  
 tra macachi in terra di nessuno.  
 La gente sente e pensa che nessuno,  
 forse i macachi, può capirne il filo.

*Sull'orizzonte il Gran Carro scuote  
 lo strascico stellato di diamanti:  
 noi siamo i figli del caos.  
 Siamo coloro che spiegano. Dal formicaio  
 alla Croce del Sud scegliamo  
 un immaginario filo nel cuore  
 di un gomitolo.  
 Tu ci hai insegnato come fare,  
 ti seguiamo senza muoverci,  
 dal centro del nulla.  
 Siamo, come sempre, perduti.  
 Pretendiamo di agire come se sapessimo le cose,  
 come se quel che facciamo avesse un senso.  
 Andiamo da qui a là, e ritorno.  
 Diamo dei valori ai fatti e siamo perduti.  
 Non c'è filo, né gomitolo, né fatti:  
 soltanto parole senza riposo, e le parole resistono  
 a ogni tentativo di stirarle oltre ciò  
 che per definizione è una "non-parola",  
 una febbre sostituisce il compito*

of the explorer, «Don't fear! Don't fear!»  
your words like a hammer  
strike down every try until  
we get off the bus of the emotions,  
limp, wet rags who know not what or why.  
We are no unravelers. We stun ourselves  
with rhymes, we seek the loss of conscience,  
we just want to get lost in the sky.

The outpost is conquered. But the ebbing flow  
abandons it in a no-man's land,  
an orphaned toy of the forsaken mind.

The grip is slipping. Desperate fingers  
flail the rarified air,  
the self-appointed border of mankind.

This is it. We recognize the surroundings  
but we cannot hold the new limit.  
We lose the road we could not find.

Is it time for indulgence. As something  
dies, the aim becomes that vanishing mirage,  
the sound of silence.

*My verse is a tank of heavy water  
that, if mishandled, will blow up one's world.  
Handle with care, because heavy water  
in the beginning was The Word.*

*dell'esploratore, «Non temere! Non temere!»,  
le tue parole come un martello  
calano su ogni tentativo fino a quando  
scendiamo dall'autobus delle emozioni,  
afflosciati, stracci bagnati che ignorano cosa e*  
[perché.

*Non siamo coloro che spiegano. Ci stordiamo  
con rime, inseguiamo una perdita di coscienza,  
vogliamo infine perderci nel cielo.*

*L'avamposto è conquistato. Ma il flusso calante  
lo abbandona in terra di nessuno,  
giocattolo orfano di una mente abbandonata.*

*La presa scivola. Dita disperate  
frustano l'aria rarefatta,  
il confine di umanità che ci si è auto-assegnati.*

*Ecco, è questo. Riconosciamo i dintorni  
ma non riusciamo a tenere il nuovo limite.  
Perdiamo la strada prima di riuscire a trovarla.*

*È tempo d'indulgenza. Come qualcosa  
muore, lo scopo diventa quel miraggio che*  
[svanisce,  
*il suono del silenzio.*

I miei versi son come acqua pesante,  
che maneggiata fa saltare il mondo.  
Muovi con cura ché l'acqua pesante  
in principio era il Verbo.

(da Gianluigi Melega, *Concerto and Collected Poems*, Archinto, Milano, 2002)

**Mauro Cardi**

*The Moving Moon* (2002)

Water, water, every where,  
and all the boards did shrink;  
water, water, every where,  
nor any drop to drink.

The western wave was all a-flame.  
The day was well nigh done!  
Almost upon the western wave  
rested the broad bright Sun;  
when that strange shape drope suddenly  
betwixt us and the Sun.

Her lips were red, her looks were free,  
her locks were yellow as gold:  
her skin was as white as leprosy,  
the Night-mare *Life-in-Death* was she,  
who thicks man's blood with cold.

The moving Moon went up the sky,  
and no where did abide:  
softly she was going up,  
and a star or two beside.  
Her beams bemoaned the sultry main,  
like April hoar-frost spread;  
but where the ship's huge shadow lay,  
the charmed water burnt away  
a still and awful red.

I woke, and we were sailing on  
as in a gentle weather:  
'twas night, calm night, the Moon was high;  
the dead men stood together.

And the bay was white with silent light,  
till rising from the same,  
full many shapes, that shadows were,  
in crimson colours came.

This seraph-band, each waved his hand,  
no voice did they impart  
no voice; but oh! the silence sank  
like music on my heart.

(from *The Rime of the Ancient Mariner*  
by Samuel T. Coleridge)

*Acqua, acqua, da ogni parte,  
e le tavole aride e contorte;  
acqua, acqua, da ogni parte,  
e neanche una goccia da bere.*

*L'onda occidentale era tutta una fiamma.  
Il giorno era già quasi tramontato!  
Quasi a fiore sull'onda occidentale  
stava sospeso un gran lucente Sole;  
quando la strana forma a un tratto si frappose  
tra noi e il Sole.*

*Le labbra rosse, gli occhi erano audaci,  
i riccioli erano biondi come l'oro:  
con una pelle bianca da lebbrosa  
lei era l'incubo Vita-in-Morte,  
colei che fa gelare il sangue.*

*La luna errante salì su nel cielo,  
e mai non indugiava:  
lentamente ella saliva,  
con una o due stelle al fianco.  
Il suo raggio irrideva il mare afoso,  
come primaverile brina sparsa;  
dove stagnava l'ombra della nave  
l'acqua per incantesimo bruciava  
d'un acceso rossore sparsa.*

*Mi svegliai, stavamo navigando  
come a un vento propizio:  
era notte, una notte calma, la Luna alta;  
i morti erano insieme.*

*La baia era bianca con una luce silenziosa,  
finché da essa emersero  
molte forme, non erano che ombre,  
e in colori di cremisi vennero a me.*

*Di quella schiera ognuno salutava con le mani,  
nessuna voce emettevano  
nessuna voce; ma, oh! il silenzio scese  
come musica al mio cuore.*

(da *La Ballata del Vecchio Marinaio*  
di Samuel T. Coleridge)

**Gabrio Taglietti**  
***La casa di sé***  
**Tre canzoni iperrealiste su poesie di Alberto Mari**

I.

Sono uscito da una bocca scritta  
sul rosso strappato dalle labbra.

II.

Ti ha mangiato la foglia  
sagoma nel rintocco  
visivo, parola dell'iniziale.

III.

Abitare in bocca all'aria  
dove la scalinata si cancella.  
Andare a orecchio incontro  
al caso incompiuto.  
Mappe desertiche,  
fotografie fioriscono  
verso l'annunciato accostamento di teste.  
Sale il cuore al volto.  
L'ascolto sulla parola  
nella cadenza retorica.

(da Alberto Mari, *La casa di sé*,  
Edizioni El Bagatt, Bergamo, 1991)

## Vittorio Parisi

*Nato a Milano, ha studiato al Conservatorio "G. Verdi" pianoforte con P. Rattalino, composizione con A. Corghi e direzione d'orchestra con M. Gusella e G. Gelmetti, di cui è stato assistente. Si è perfezionato in direzione in Olanda con K. Kondrashin. Ha diretto le principali orchestre sinfoniche e da camera italiane e quelle di numerosi enti lirici, fra cui quelle dell'Opera di Roma, della Fenice di Venezia, del Teatro Rendano di Cosenza, di Genova, di Treviso, Catania, di Cagliari e del San Carlo di Napoli in opere e concerti, dal Rinascimento al Contemporaneo. Ha tenuto inoltre concerti in Olanda, Germania, Francia, Cecoslovacchia, Svizzera, Turchia e Albania registrando per le radiotelevisioni in questi paesi. Nel 2004 debutterà in Australia con la Sydney Symphony Orchestra. Ha diretto la prima moderna dell'Ape musicale di Da Ponte, poi incisa per la Nuova Era durante le recite alla Fenice di Venezia, la prima rappresentazione scenica del Sogno di un tramonto d'autunno di Malipiero, la prima esecuzione pubblica del Don Perlimplin di Maderna, la prima scenica di Barrabas di Togni. Ha diretto prime esecuzioni assolute di autori come Petrassi, Pennisi, Rendine, Facchinetti, Gentilucci, Tutino, Renosto, Lindberg, Calligaris e tantissimi altri – partecipando a*

*importanti festival internazionali in Italia e all'estero – e collaborato con Berio e Cage. È stato direttore stabile dell'Orchestra dell'Angelicum dal 1984 al 1988 e del Gruppo Strumentale Nuova Consonanza di Milano dal 1981 al 1985. Dal 2000 al 2003 è stato direttore associato dell'Orchestra Filarmonica del Conservatorio di Milano. Ha inciso per Nuova Era, Naxos, Dynamic e Bongiovanni. Ha collaborato con solisti e registi di fama internazionale. Insegna Direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano. Dal 1995 è direttore stabile e artistico di Dedalo Ensemble. Dal luglio 2003 è direttore artistico e stabile dei Solisti Aquilani.*

## Sonia Visentin

*Soprano, diplomata con il massimo dei voti, si è successivamente perfezionata con Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana di Siena e con Rodolfo Celletti a Martina Franca e a Milano.*

*Ha debuttato in ruoli come Lucia in Lucia di Lammermoor, la Regina della Notte in Die Zauberflöte, Corinna nel Viaggio a Reims, Dinorah nell'omonima opera di Meyerbeer, Olympia in Les contes d'Hoffmann.*

*Nel suo repertorio figurano inoltre Der Schauspieldirektor di Mozart, I quattro rusteghi di Wolf-Ferrari, Hamlet di*

*Thomas, Ariadne auf Naxos di Richard Strauss.*

*Ha lavorato con direttori quali: Bellugi, Oren, Tate, Zedda, Fournillier, Renzetti, Rizzi-Brignoli, Parisi, Masson, Curtis, Borgonovo, Rek, Panni, Benedetti-Michelangeli.*

*Fra i registi si ricordano: Kemp, Proietti, Foà, De Fusco, Gregoretti, De Bosio, Marini, Crivelli, Barberio-Corsetti.*

*È stata ospite delle stagioni d'opera e concertistiche del Regio di Parma, Regio di Torino, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Teatro Verdi di Trieste, Politeama*

*di Palermo, Teatro Verdi di Firenze, Ponchielli di Cremona, Donizetti di Bergamo, Grande di Brescia, Teatro S. Etienne, Vichy, Châtelet di Parigi, Liceu di Barcellona, Teatro di Lione e in Festival di musica contemporanea a Reykjavik, Tourcoing e Ludwigsburg. Nell'ambito della musica contemporanea, ha partecipato a numerose prime rappresentazioni e concerti, fra cui: Hoshanot di Betty Oliviero al Teatro Verdi di Firenze (dir. Chung); al Palafenice di Venezia è stata Medea nell'omonima opera di Guarnieri (dir. Borgonovo), Premio Abbiati, e alla Biennale di Venezia era protagonista nel Big Bang Circus di Ambrosini, opera ripresa al Teatro San Carlo di Napoli nel dicembre 2003 con la direzione di M. Panni; si ricorda inoltre l'esecuzione in prima assoluta di Zimaa'r di Betty Oliviero con l'Ensemble Risonanze (Concerti dell'Estate Musicale Senese) e per Milano Musica delle tre arie dall'opera Le Grand Macabre di Ligeti in duo con Maria Grazia Bellocchio.*

*Ha inciso per Bongiovanni, Ricordi, Image Studio e Cirs.*



Sonia Visentin.

## Dedalo Ensemble

*Nato a Brescia nel 1991, Dedalo Ensemble si presenta in varie formazioni cameristiche ricercando amalgami timbrici differenziati e talora estranei ai repertori più consueti. Intenso affiatamento e comunanza di obiettivi hanno riunito interpreti che hanno al loro attivo una qualificata esperienza, sia come solisti sia in gruppi da camera e orchestre sinfoniche (Orchestre RAI; Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano; Orchestra da Camera di Padova e del Veneto; Orchestre dei teatri di Venezia, Genova, Bologna; "A. Toscanini" di Parma, ecc.). Prestigiose istituzioni concertistiche hanno ospitato i musicisti di Dedalo: "Semaine Européenne des Musiques d'aujourd'hui", Parigi, 1991; Omaggio a C. Togni, Ridotto del Teatro Grande, Brescia, 1994; Nuova Consonanza, Roma, 1996 e 2001; Società dei Concerti di Brescia, gennaio 1997; Schreyahner Herbst, Uelzen, novembre 1997; Fondazione Cini, Teatro La Fenice, Venezia, 2000; Rive-gauche, Torino, 2002 ecc. Il repertorio del gruppo spazia dal 1700 ai giorni nostri, comprendendo i compositori contemporanei più significativi a livello nazionale e internazionale.*

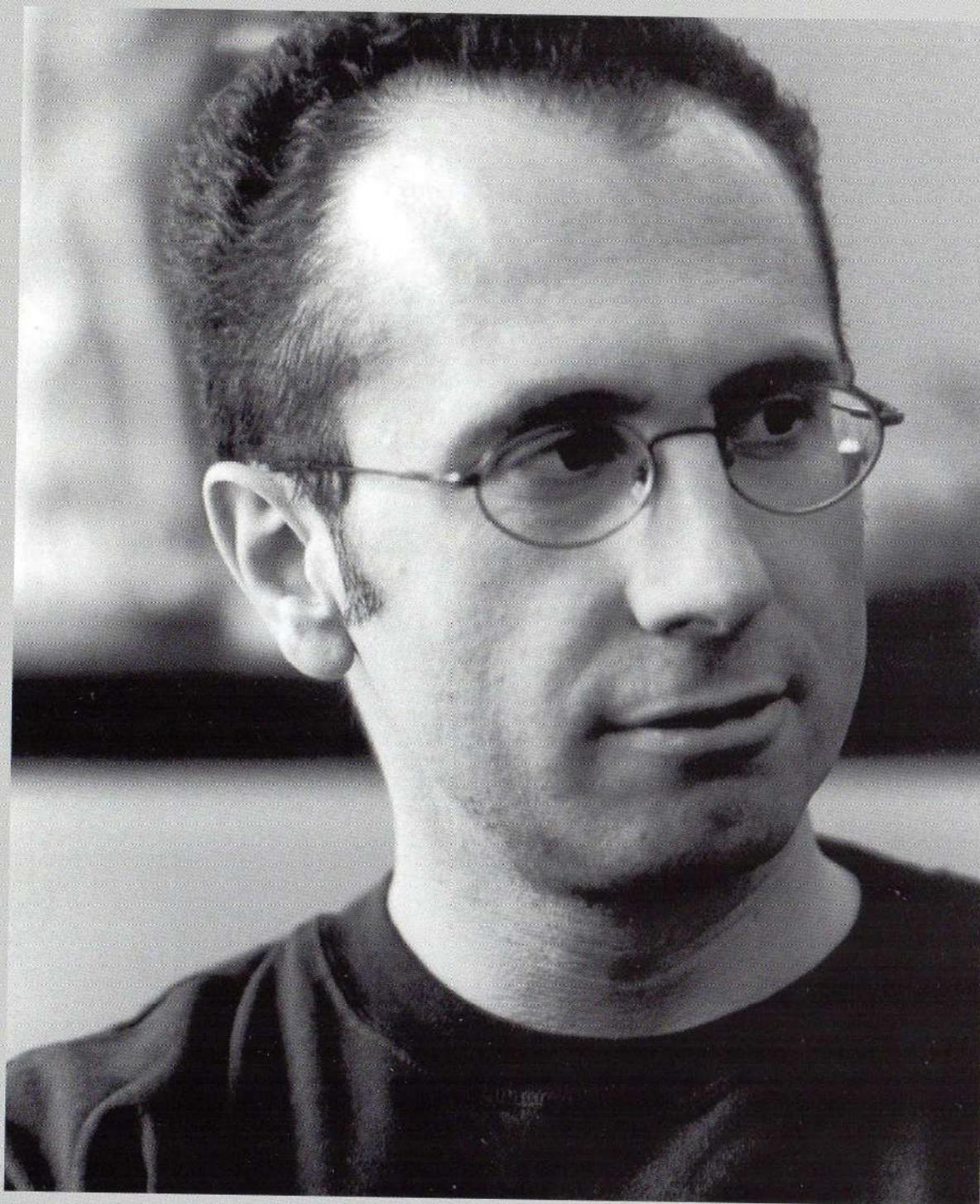
*Lo spiccato interesse per la musica del nostro secolo e l'approfondimento delle relative nuove tecniche strumentali hanno così generato proficue collaborazioni tra Dèdalo e alcune strutture specializzate: la Union Nationale des Compositeurs e la Société Française de Musique Contemporaine, la Fondazione Romano Romanini di Brescia, il Premio Ancona, le associazioni Musica Attuale di Bologna, il Coretto di Bari, ecc. Molto apprezzato dal pubblico e dalla critica per l'accuratezza del suo lavoro, Dèdalo ha registrato per le case discografiche Edipan e Rugginenti e sue esecuzioni sono state trasmesse dalle emittenti RAI Radio Tre, Radio France, Radio austriaca Örf. Dedalo Ensemble è diretto stabilmente da Vittorio Parisi e fa parte dell'omonima associazione che annualmente organizza a Brescia la Rassegna "Sulle ali del Novecento", giunta quest'anno alla X edizione, e, ogni due anni, il Concorso Internazionale di Composizione "... a Camillo Togni", eseguendo nel concerto conclusivo le partiture finaliste.*

---

## Dedalo Ensemble

**Vittorio Parisi**, direttore  
**Daniela Cima**, flauti  
**Marco Ambrosini**, oboe  
**Angelo Teora**, clarinetti  
**Raffaello Negri e  
Giovanna Polacco**, violini  
**Carlo Costalbano**, viola  
**Guido Boselli**, violoncello  
**Gian Piero Fanchini**, contrabbasso  
**Giulio Tampalini**, chitarra  
**Elena Pasotti**, pianoforte  
**Francesca Tirale**, arpa

---



*Fausto Romitelli.*

**Auditorium di Milano**

lunedì, 11 ottobre 2004, ore 20.30

**Ensemble Ictus**

**Georges-Elie Octors**, direttore  
**Maria Husmann**, soprano

**Alex Fostier**, suono  
**Gerrit Nulens**, assistente video  
**Tom Bruwier**, scena e luci

**Fausto Romitelli** (1963-2004)

*An Index of Metals* (2003)

65'

Light Show per soprano, ensemble,  
multiproiezioni ed elettronica

Testi di Kenka Lekovich  
Video di Paolo Pachini e Leonardo Romoli  
Informatica musicale di Stefano Bonetti  
e Paolo Pachini

*Prima esecuzione in Italia*

In collaborazione con RAI - Radio Tre  
(trasmissione in diretta)

## Fausto Romitelli

*Fausto Romitelli è scomparso a Milano il 27 giugno scorso. Prima di quella data il testo che segue era già stato scritto e in parte discusso con lui: non se ne è voluto mutare il carattere. Con la sua scomparsa si spegne, davvero troppo presto, una delle voci più originali fra le nuove generazioni. An Index of Metals è frutto maturo di una poetica personalissima e pienamente definita; ma è anche la prima esperienza compiuta da Romitelli, in collaborazione con altri artisti, in una dimensione "teatrale", un inizio che si impone con nitida coerenza.*

«Amo il suono sporco, distorto, violento, visionario, che talvolta le musiche popolari hanno saputo esprimere e che cerco di integrare nella mia scrittura», ha dichiarato Romitelli in una intervista con Danielle Cohen-Levinas. Nell'invenzione del suono, nel lavoro sulla materia sonora che è aspetto centrale della poetica di Romitelli non mancano fra l'altro i riferimenti alle esperienze e ricerche più radicali del rock progressivo e psichedelico: per ciò che riguarda il suono, il suono che nasce dalla interazione tra il gesto strumentale e le trasformazioni o distorsioni elettroniche, con tutta l'energia o la violenza che ne promana, non le strutture melodiche o armoniche legate alla tonalità o alla modalità. Nel paesaggio acustico di oggi, secondo Romitelli, la Natura è «l'artificiale, il distorto, il filtrato», e un musicista "colto" deve confrontarsi «con l'insieme dell'universo sonoro che ci circonda».

Tra le premesse della vocazione di Romitelli a «comporre il suono, non con il suono», particolare rilievo hanno le esperienze "spettrali" di Grisey, Dufourt e di altri autori francesi della stessa generazione, e il suo lavoro all'Ircam di Parigi, città dove il compositore (nato a Gorizia nel 1963) ha scelto nel 1991 di completare la sua formazione dopo essersi diplomato in composizione al Conservatorio di Milano e avere studiato con Franco Donatoni. La concezione del suono di Romitelli, la sua poetica «ossessiva, ripetitiva e visionaria» si lega alla volontà di creare «l'epifania di una violenza nascosta che si rivela solo nella deriva caotica del materiale, nel rituale della sua distruzione come elemento discorsivo, portatore di forma, e della sua resurrezione come materia incandescente». Se ne è avuta esperienza fra l'altro con l'esecuzione a Milano Musica nel 2002 della seconda e terza parte del ciclo *Professor Bad Trip: lesson I, II, III* (1998-2000).

Non è il solo titolo che fa riferimento a esperienze allucinatorie, ed è la premessa forse più vicina a *An Index of Metals*, la prima opera di Romitelli che, su commissione della Fondation Royau-  
mont, coinvolge anche una dimensione visiva, e che ha avuto la prima rappresentazione il 3 otto-

bre 2003 a L'apostrophe/Théâtre des Louvrais di Parigi. Alla concezione di questo lavoro è del tutto estranea l'idea di opera o comunque di narrazione: si cerca una espansione della musica in una dimensione visiva, qualcosa di simile a quello che Romitelli definisce «una trance luminoso-sonora» nel suo testo su *An Index of Metals*, che qui traduciamo dal francese:

«Al centro della mia attività di compositore si trova l'idea di considerare il suono come materia da forgiare. Grana, spessore, porosità, brillantezza, densità, elasticità sono le caratteristiche principali di queste sculture di suoni ottenute con l'amplificazione, i trattamenti elettroacustici, ma anche la scrittura puramente strumentale. Dopo *Professor Bad Trip*, dove le armonie strumentali sono come percepite sotto l'effetto della mescalina (saturate, distorte, strizzate, liquefatte), mi è parso indispensabile proseguire questa ricerca ai limiti della percezione proiettando il timbro come una luce. Andare al fondo di questa allucinazione che conferisce al suono una dimensione visiva. Il progetto di *An Index of Metals* devia la secolare forma dell'opera verso una esperienza di percezione totale che immerge lo spettatore in una materia incandescente luminosa come sonora; un flusso magmatico di suoni, di forme e di colori, senza altra narrazione che quella dell'ipnosi, della possessione, della trance. Rituale laico al modo dei light shows degli anni Sessanta, del rave party di oggi, dove lo spazio, solidificato dal volume sonoro e dalla saturazione visiva, sembra torcersi in mille anamorfosi. Lungi dal sollecitare unicamente le nostre capacità analitiche come gran parte della produzione contemporanea, *An Index of Metals* vuole impadronirsi del nostro corpo con questa sovraesposizione sensoriale e onirica. *An Index of Metals* non è dunque un nuovo tentativo di rinnovare l'opera aggiungendovi l'immagine come contributo alla messa in scena. Né un approccio strettamente multimediale dove ogni artista illustra dal suo punto di vista una narrazione comune.

È il progetto del tutto originale di pensare congiuntamente il suono e la luce, la musica e il vi-

deo, di usare timbri e immagini come elementi di uno stesso continuum sottoposto alle stesse trasformazioni informatiche. C'è la storia di questa fusione della percezione, di questa perdita di punti di riferimento, del nostro corpo divenuto senza limiti nella fornace di una messa dei sensi. Il testo originale di Kenka Lekovich si deforma anch'esso passando da una lingua all'altra. La mia musica sviluppa il suo timbro impuro in contrappunto con le interferenze colorate del video di Paolo Pachini e Leonardo Romoli. Tre films autonomi, su tre schermi, occupano tutto lo spazio visivo. Il suono vi si proietta in macchie luminose. L'immagine sfrutta le stesse caratteristiche fisiche della musica: iridescenze, corrosioni, deformazioni plastiche, rotture, incandescenza e solarizzazione di superfici metalliche che rivelano la loro natura intimamente violenta e assassina.

Comporre visivamente il suono, filmare acusticamente l'immagine, sottoporli alle stesse trasformazioni informatiche richiede un periodo di sviluppo per unificare gli arnesi per la cattura e manipolazione di questi due universi. Le fasi di ricerca e poi di produzione dei trattamenti elettroacustici e video sono state compiute in collaborazione da un piccolo gruppo di artisti e di tecnici nelle loro strutture, e poi insieme per la post-produzione al Centre du Fresnoy: Leonardo Romoli (videoartista), Paolo Pachini (informatico musicale, videoartista, produttore esecutivo), Stefano Bonetti (informatico musicale), Fausto Romitelli (compositore).

Questo gruppo si occupa anche dell'esecuzione dell'opera e della direzione dei video, del suono e delle luci durante la rappresentazione. *An Index of Metals* sarà questa narrazione astratta e violenta, depurata da tutti gli artifici dell'opera, un rito iniziatico di immersione, una trance lumino-sonora.»

Anche il testo funziona come la musica, per ripetizione e distorsione. Racconta l'autrice, Kenka Lekovich:<sup>1</sup> «Il tema erano i metalli, ossia un Indice di Metalli, *An Index of Metals*, titolo ispirato a

un famoso pezzo di Brian Eno. Romitelli voleva un testo carico di emozioni, piuttosto che narrativo, propriamente poetico (nel senso della poesia come "divina mania") che rendesse l'idea di una "discesa", una catabasi nel mondo ipnotico, quasi rituale delle emozioni *pure*, in tutta la loro materialità, anche. Una discesa che termina con la distruzione, l'esplosione finale, che non è necessariamente negativa, anzi, evoca – in questo caso – una fine necessaria. La morte di qualcosa di obsoleto, superato, per far spazio a qualcosa di nuovo. Semplicemente: in questo preciso istante miliardi di cellule nel mio corpo stanno morendo e altrettante ne stanno nascendo. *Pantarrhei*, tutto scorre, insomma. La dinamicità, la transitorietà dei fenomeni. [...] Da allora ho battagliato un duello quotidiano con i metalli».

Determinante nella genesi del testo fu la decisione di scriverlo in inglese (che è fra l'altro la lingua del rock): «Principalmente per una questione di musicalità, sonorità. Scartata l'ipotesi dei giochi di parole con le liste dei metalli, grazie anche al continuo confronto con i carissimi amici e maestri, giornalisti, scrittori e critici letterari e d'arte goriziani e triestini Gabriella Ziani e Roberto Curci, cui sono debitrice senza soluzione di continuità, ho pensato che i metalli potessero far male e a tutte le azioni distruttive che oggetti di metallo anche di uso comunissimo potevano generare. L'idea, peraltro, mi è stata suggerita proprio da Gabriella Ziani, una gran gentildonna, acuta e sensibile alle foglie (d'oro). Queste azioni, una lista di verbi pressoché infinita, in inglese suonavano a meraviglia. Tutto è partito da qui. Su questo concetto di fondo ho costruito, stavolta ispirandomi al famoso dipinto di Roy Lichtenstein *Drowning girl*, ragazza che annega, una specie di storia, fatta di episodi, di cui ciascuno porta il titolo generico *Hellucination* (allucinazione infernale), con dei sottotitoli che li connotano e collocano con più precisione».

Al suo ciclo di testi Kenka Lekovich ha dato un titolo diverso da quello dell'opera, *Metal Sushi*:

<sup>1</sup> Kenka Lekovich è nata a Fiume ma vive e lavora a Trieste dove fa la giornalista freelance, lavorando in Progetti di comunicazione sociale. Dal 2000 al 2003 ha lavorato nei Progetti letterari "Die Poetik der Grenze" (La Poetica del confine) e "Translokal Projekt" (Progetto Translocale) per Graz 2003 Capitale Europea della Cultura (UNESCO).

Tra il 1983 e il 1986 ha pubblicato raccolte di versi, fra le quali *Erosione*, nel 1985 ha ottenuto il Premio Opera Prima al Concorso "Istria Nobilissima". È autrice di numerosi racconti

(dal 1993), in parte tradotti e pubblicati in tedesco, dei romanzi *La strage degli anatrocchi* (Marsilio, Venezia, 1997) e *L'ascoltatrice di alberi* (inedito), selezionato a "Ricerca 2001. Laboratori di Nuove Scritture" (Reggio Emilia), di lavori teatrali. Il saggio radiofonico *I speak Gulasch* e l'opera letteraria complessiva hanno ricevuto nel 2002 a Vienna il premio degli editori del Centro Europa. I racconti *Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern* sono stati sceneggiati per 20 puntate dalla RAI FVG nell'agosto 2003.

«Il sushi – come probabilmente noto – è pesce crudo giapponese, da una parte lo devi mangiare fresco, dall'altra, se non lo fai, si decompone, restituendo l'idea, imperiosamente voluta da Romitelli, della distruzione. In più, nel titolo, c'è la fusione della natura organica e di quella inorganica delle Cose: pesce fresco crudo e metalli».

Dagli episodi di *Metalsushi* Romitelli ha scelto alcuni testi, ripensandone anche la disposizione in rapporto alle proprie esigenze, e allontanandosi quindi dall'articolazione complessiva del ciclo originale. Nell'arco di *An Index of Metals* i testi sono distribuiti in modo disuguale: nelle prime tre parti vengono cantate le tre sezioni di *Hellucination 1*, la quarta è solo strumentale, nella quinta si cantano *Hellucination 2* e *Hellucination 3*, che formano due episodi molto diversi, e sono seguiti da una parte strumentale conclusiva.

L'organico comprende la voce, flauto, oboe e clarinetto (a ognuno dei tre sono affidati anche altri strumenti), tromba e trombone (entrambi anche armonica a bocca), chitarra elettrica, basso elettrico, pianoforte (anche campionatore), violino, viola, violoncello ed elettronica.

Il pezzo è articolato in una introduzione e cinque sezioni, da eseguire senza alcuna interruzione, cinque processi concepiti all'interno di un unico disegno (che si potrebbe paragonare a un grande crescendo modulato), un percorso non lineare, ma orientato, da una situazione delicata ad una conclusione particolarmente densa ed aggressiva. Brevi intermezzi elettronici segnano statiche cesure, quasi momenti di riposo. La Introduzione prende avvio dalla registrazione di un brevissimo ma riconoscibile frammento di *Shine on you, crazy diamond* dei Pink Floyd, con l'effetto "strisciato" che si ottiene facendo partire un disco 33 giri e fermandolo. Questa registrazione ripetuta è elaborata e le si sovrappongono le parti strumentali.

Si inizia così con una introduzione sepolcrale, straniata e ipnotica, che ci conduce in una dimensione rituale. Ognuna delle cinque sezioni ha una chiara connotazione musicale e svolge un proces-

so (sulla base della variazione continua di un modulo). Nel suo procedere per ripetizione variata e distorsione la musica di Romitelli, come è stato osservato «non si evolve ma si aggrava».

Prevalgono i processi discendenti, in modi diversi: ad esempio quello della prima parte è un'unica discesa, assai lenta e graduale, mentre nella terza conosce accelerazioni gravitazionali (a queste "cadute" nel video corrispondono riprese di edifici di vetro e metallo della Défense a Parigi). La quarta è una sorta di sospensione, un adagio inglobato nel pezzo, e complessivamente un momento di risalita. La quinta ha una articolazione particolarmente complessa. In corrispondenza al testo di *Hellucination 2* i gesti discendenti, affidati alla voce, sono brevi e ricadono sempre sulle stesse note (mi-re) "sforzando": «... you are / ... and dive ecc.». Diverso carattere ha la musica per *Hellucination 3*, poi l'esplosione strumentale finale culmina in una cadenza della chitarra elettrica e del basso elettrico.

Il video si pone in contrappunto alla musica con affinità profonde, ma con gradazioni di materiali diversi, il processo è meno lineare e meno ricorsivo. «La concezione del nostro lavoro collettivo – osserva Paolo Pachini<sup>2</sup> – si basa sull'uso delle immagini come autentica estensione della musica, non a livello descrittivo, bensì come mezzo di trasformazione dei materiali in funzione del loro sviluppo temporale.»

I metalli sono trattati come materia sulla cui trasformazione si può lavorare, per esaltarne l'aspetto materico. Sono esclusi gli effetti creati al computer, i video non sono frutto di immagini di sintesi: si basano su riprese con videocamera o su fotografie, per lavorare sulla ricchezza materica delle superfici metalliche, per coglierne la grana, l'opacità, la porosità, la riflettività. Su queste riprese si agisce poi con montaggio e trasformazione, lavorando o nella direzione di figure organiche o di figure geometriche. Il computer è usato, ma solo in fase di elaborazione.

Si punta esclusivamente sull'astrazione: il dramma nasce dallo sguardo sulla materia e dalla sua vicenda. Così la prima delle cinque parti inizia

<sup>2</sup> Nato nel 1964 a Roma, Paolo Pachini si è diplomato in pianoforte, composizione e musica elettronica al Conservatorio di Santa Cecilia e nel 1990-92 ha studiato con S. Sciarrino. Ha seguito corsi di Informatica musicale al Centro Tempo Reale di Firenze, con cui ha collaborato dal giugno 2000 per la creazione e direzione di progetti di interventi acustici in grandi

spazi pubblici. Negli ultimi anni la sua attività creativa si è orientata principalmente alla ricerca di una integrazione della musica con altre forme di espressione, ricorrendo spesso all'uso di tecnologie informatiche: alla attività di compositore si è gradualmente sovrapposta quella di videoartista, per la quale ha ricevuto diversi premi.

con delicati graffi di cielo per arrivare a effetti di superficie fusa, quasi "fiamme" di rame liquido. Nella terza l'accelerazione gravitazionale è legata allo scivolare e al precipitare sulle superfici degli edifici della Défense. Nella quarta movimenti dapprima sinuosi o acrobatici di gocce di mercurio proliferano poi un moto "mostrificato", al tempo stesso vorticoso e simmetrico. Nella quinta la parte conclusiva introduce i movi-

menti rotatori di una enorme centrifuga, con all'interno i detriti di una discarica che creano una sorta di danza orgiastica: è una conclusione in qualche modo enigmatica, dove comunque la violenza e la distorsione sono sentite come vitali e la circolarità fa pensare a un ciclo di distruzione-rinascita.

**Paolo Petazzi**

**Kenka Lekovich for Fausto Romitelli**  
*Metalsushi*  
3 songs for *An Index of Metals*

**Kenka Lekovich per Fausto Romitelli**  
*Sushi metallico*  
3 canzoni per *Un indice di metalli*

*(Il testo di Kenka Lekovich è riprodotto in lingua originale con una traduzione che, sebbene dovuta alla cortesia dell'autrice stessa, va intesa semplicemente in funzione didascalica, come aiuto alla comprensione del testo cantato).*

**Hellucination 1**  
*(Drowninggirl)\**

1.  
Shining growing  
melting drowning  
into an iron  
bluegrey wave  
a pillowing wave  
breaking over her head  
sudden extreme honeymooners  
literally drowning in emotions

2.  
She suddenly fell  
in a metal-miso\*\* hell  
a loop of seaweed soup  
pieces of milky broken glass  
leaves of red copper rust  
industrial noisy dust

3.  
She don't care  
she wan't call Brad for help  
she would rather give up too soon  
she will drown and sink in a spoon

She'd rather sink in her nail enamel  
she'd rather sink in her longlasting nail enamel

inoxidizable stainless express

**Allucinazione infernale 1**  
*(Ragazza che annega)\**

1.  
*Splendendo crescendo*  
*fondendo annegando*  
*in un'onda*  
*di ferro blugrigio*  
*un'onda-cuscino*  
*si infrange sopra la testa di lei*  
*improvvisi estremi lunadimielisti*  
*letteralmente annegando nelle emozioni*

2.  
*All'improvviso cadde*  
*in un inferno di metallico miso\*\**  
*un loop, ciclo infinito, di zuppa di erbe di mare*  
*frammenti di latteo vetro frantumato*  
*foglie di ruggine rosso rame*  
*frastornante polvere industriale*

3.  
*Non ci bada lei*  
*non chiamerà Brad in aiuto*  
*piuttosto si arrenderà anzitempo*  
*piuttosto affogherà, affonderà in un cucchiaino*

*Piuttosto affonderà nel suo smalto per unghie*  
*piuttosto affonderà nel suo smalto per unghie (di)*  
*espresso di inossidabile acciaio* [lunga durata]

\* Ispirato alla *Drowning Girl* (1963) di Roy Lichtenstein.

\*\* Miso: zuppa giapponese.

---

**Hellucination 2***(Risingirl)*

1.  
Murder by guitar,  
nickel you are  
but when I pierce and fix  
your smile  
to dive in and dive  
you rise on and rise  
infected by noise

2.  
A brown lust for life,  
rust you are  
but when I collapse into  
your eyes  
to dive in and dive  
you rise on and rise  
corroded by noise

3.  
Black Iron Prison,  
chrome you are  
but when I crash into  
your bones  
to dive in and dive  
you rise on and rise  
corrupted by noise

4.  
The basement is done  
lithium you are  
but when I hit and shot  
your soul  
to dive in and dive  
you rise on and rise  
crucified by noise

---

**Allucinazione infernale 2***(Ragazza che sorge)*

1.  
*Assassino con la chitarra,  
nickel sei  
ma quando perforo e corroppo  
il tuo sorriso  
per scagliarmi dentro scagliarmi  
tu sorgi e sorgi  
contaminata dal rumore*

2.  
*Una bruna voluttà di vita,  
ruggine sei  
ma quando precipito  
nei tuoi occhi  
per scagliarmi dentro scagliarmi  
tu sorgi e sorgi  
corrosa dal rumore*

3.  
*Nera Prigione di Ferro  
cromo sei  
ma quando mi schianto  
nelle tue ossa  
per scagliarmi dentro scagliarmi  
tu sorgi e sorgi  
corrotta dal rumore*

4.  
*Il basamento è fatto  
litio sei  
ma quando percuoto e carico  
la tua anima  
per scagliarmi dentro scagliarmi  
tu sorgi e sorgi  
crocifissa dal rumore*

**Hellucination 3**  
(*Earpiercingbells*)

Bedridden (to)  
Dumbfound  
Noiscdin  
earpiercing Bells  
hellphones  
metal shells

Steel thrust sucking space\*\*\*

corrupting  
infecting  
transfixing  
collapsing

empoison  
imprison  
enchain

incinerate  
lacerate  
perforate  
intoxicate

demolishing  
squashing  
crashing

corrode  
pierce  
hole  
bore  
drown  
nail  
rent  
break  
cut  
shoot  
strike  
hit  
crucify the heartbeat

**Allucinazione infernale 3**  
(*Campane trapanaorecchie*)

*Legata-al-letto (di)*  
*frastornate*  
*- assordante fracasso -*  
*campane trapanaorecchie*  
*auricolari infernali*  
*concioglie di metalli*

*Urto d'acciaio che succhia lo spazio\*\*\**

*corrompendo*  
*infettando*  
*trafiggendo*  
*crollando*

*avvelenare*  
*imprigionare*  
*incatenare*

*incenerire*  
*lacerare*  
*perforare*  
*intossicare*

*demolendo*  
*spiaccciando*  
*sfasciando*

*corrodere*  
*piercingare*  
*bucare*  
*trapanare*  
*affogare*  
*inchiodare*  
*squarciare*  
*spaccare*  
*tranciare*  
*sparare*  
*colpire*  
*percuotere*  
*crocifiggere il battito del cuore*

\*\*\* Da Jim Morrison.

## Georges-Elie Octors

Nato nel 1947, ha studiato al Conservatorio di Bruxelles, dove insegna dal 1982. Ha iniziato la sua carriera nel 1969 come solista nell'Orchestre National de Belgique. Dal 1970 è stato membro dell'Ensemble "Musiques Nouvelles" (Luik, Belgio), che poi ha diretto dal 1976 al 1991. Fra il 1980 e il 1996 ha operato nella amministrazione del "Centre de Recherches Musicales de Wallonie". A partire dal 1977 è stato direttore-ospite di molti complessi sinfonici, cameristici e di musica contemporanea in Belgio e all'estero (Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestra della Radio Irlandese, Orchestra Sinfonica della RTFB, Orchestre de Bretagne, Orchestra da camera del T.R.M., Orchestre International des Jeunesses Musicales, Beethoven Académie, Ensemble "Musique Vivante" e "Musique Oblique" Paris). Nel 1992 è consigliere del dipartimento-danza dell'Opéra de Bruxelles, fra il 1992 e il 1999 è stato a capo delle "Jeunesses Musicales du Brabant Wallon". Nel 1993 è nominato direttore dell'Ensemble Ictus e ha creato, insieme ad altri, il Quartetto "Ictus" (pianoforte/percussioni). Ha insegnato al Conservatorio di Liegi e ai P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios), la scuola di danza di Anne Teresa de Keersmaeker. Ha diretto prime esecuzioni di lavori scritti da compositori belgi e stranieri (Kaija Saariaho, Michael Jarrel, Luca Francesconi, Pierre Bartholomé, Philippe Boesmans, Henri Pousseur, Toshio Hosokawa, Thierry De Mey) ed è regolarmente invitato a noti festival europei: Parigi (IRCAM), Avignone, Holland Festival, Vienna, Barcellona, Lisbona, nonché a festival extraeuropei negli Stati Uniti, in Canada, Brasile e Giappone. Ha effettuato numerose registrazioni discografiche.

## Maria Husmann

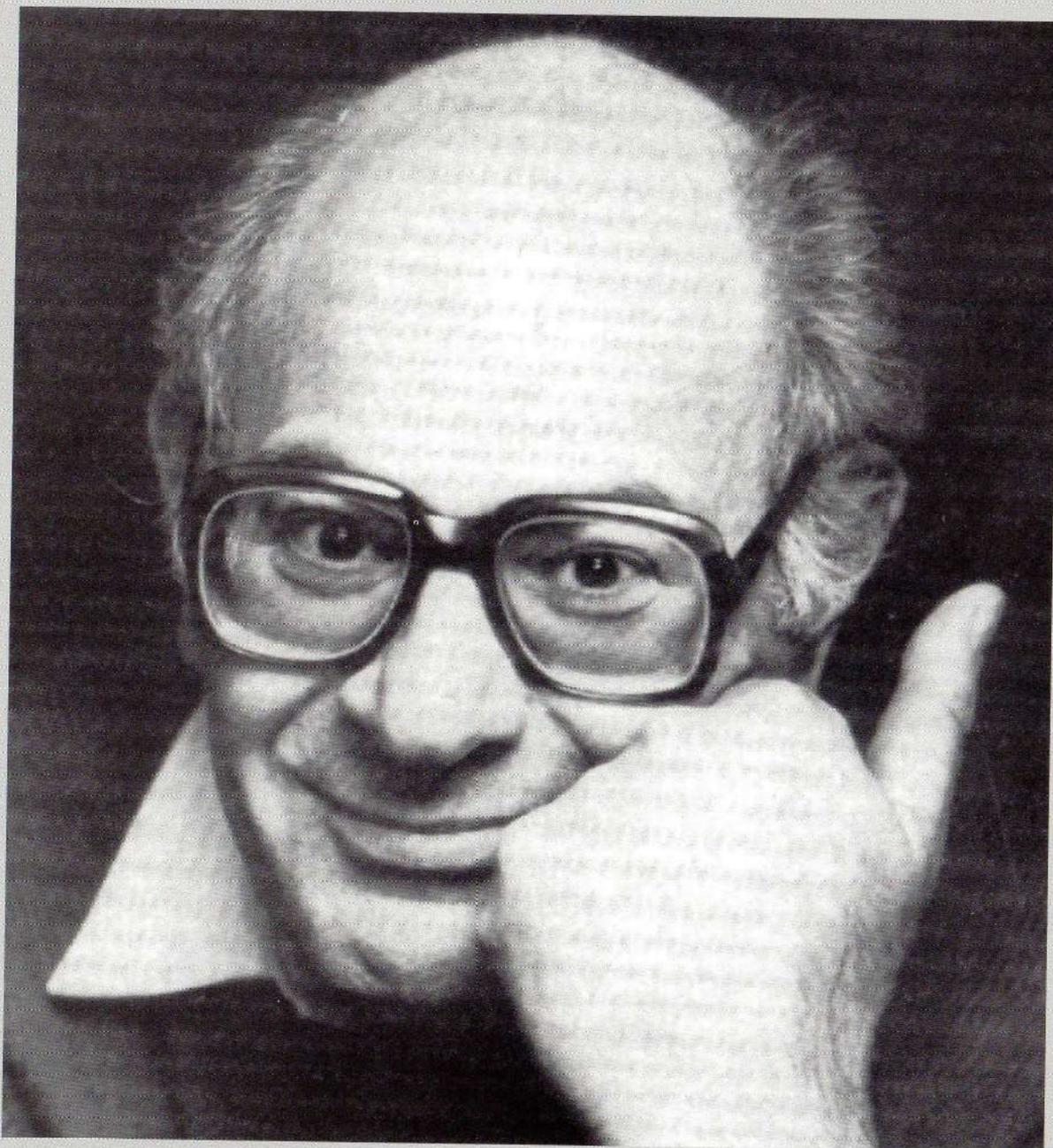
Membro, a soli 22 anni, della Staatsoper di Amburgo, poi di quella di Stoccarda (dove ha interpretato Susanna nelle leggendarie Nozze di Figaro, per la regia di Peter Zadek), Maria Husmann si è poi specializzata nel repertorio e nel teatro musicale. Ha cantato le parti di Lulu, di Marie (Die Soldaten di Bernd Alois Zimmermann), di Jenny (Mahagonny di Kurt Weill), di Lucile (Dantons Tod di Gottfried von Einem), in prestigiosi teatri quali Deutsche Oper e Stadtoper Unter den Linden di Berlino e Nationaltheater di Monaco di Baviera. Nel 1996 ha preparato un repertorio di cantante-attrice con il Berliner Ensemble, sotto la guida del regista Peter Palitzsch (spettacoli a tema, solistici o cameristici). Maria Husmann ha collaborato a lungo con i compositori Hans Werner Henze, György Kurtág, Udo Zimmermann e Aribert Reimann, con i quali ha stabilito una vera amicizia artistica. Nel 1999 ha interpretato i Quattro Capricci di Kurtág al Teatro alla Scala per Milano Musica. Da allora prosegue la sua carriera internazionale che si esprime ugualmente nel campo operistico, solistico e teatrale.

## Ictus Ensemble

L'ensemble di musica contemporanea di Bruxelles Ictus ha sede presso la compagnia di danza Rosas. Per una precisa scelta artistica la programmazione del gruppo abbraccia un panorama stilistico assai esteso. Per confrontarsi con l'eclettismo di questa scelta, per fare di ogni concerto una nuova sfida e renderlo un momento strutturato nel tempo, Ictus privilegia la realizzazione di programmi tematici (trascrizioni, il notturno, l'ironia, la musica e il cinema muto...) e di concerti monografici (Magnus Lindberg, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Franco Donatoni, Steve Reich, Toshio Hosokawa...). Dal 2000 Ictus organizza nei suoi studi a Bruxelles un Seminario Internazionale Annuale di Composizione per giovani compositori. Ogni anno, in collaborazione con la Società Filarmonica di Bruxelles e il Kaaitheater, presenta una stagione di concerti (da sei a dieci appuntamenti) che hanno avuto una lusinghiera accoglienza da parte del pubblico. Nel giro di pochi anni l'Ensemble Ictus è riuscito ad affermarsi sulle scene internazionali.

## Ictus Ensemble

**Michael Schmid**, flauto  
**Piet van Bockstal**, oboe  
**Dirk Descheemaeker**, clarinetto  
**Benjamin Dieltjens**, clarinetto  
**Dirk Noyen**, fagotto  
**Bruce Richards**, corno  
**Alain Pire**, trombone  
**Stéphane Ginsburgh**, pianoforte  
**Jean-Luc Plouvier**, pianoforte  
**Miquel Bernat**, percussioni  
**Annie Lavoissier**, arpa  
**David Nunez**, mandolino  
**George Van Dam**, violino  
**Igor Semenov**, violino  
**Paul De Clerck**, viola  
**Geert De Bievre**, violoncello  
**Gery Cambier**, contrabbasso



*Mauricio Kagel.*

**Teatro Giorgio Strehler**

lunedì, 18 ottobre 2004, ore 20.30

**Divertimento Ensemble****Sandro Gorli**, direttore

Attori:

**Carlo Cecchi****Riccardo Magherini****Maria Eugenia d'Aquino**Regia di **Carlo Cecchi**Luci di **Fulvio Michelazzi****Mauricio Kagel** (1931)*La trahison orale* (1982-83)

80'

*(Il tradimento orale)*Un'epopea musicale sul diavolo  
per tre recitanti e sette strumentistiLibretto del compositore, basato  
principalmente su *Les Evangiles du Diable,*  
*selon la croyance populaire*Documenti raccolti da Claude Seignille  
(Editions G.-P. Maisonneuve et Larose,  
Paris, 1964)Traduzione italiana di Nanni Balestrini  
(a cura dei Teatri di Reggio Emilia)*Prima esecuzione in Italia*In collaborazione con RAI - Radio Tre  
(trasmissione in differita il 28 novembre 2004)

## Kagel, ovvero come tradire la tradizione

### 1. Tentativo di ritratto

Mauricio Raúl Kagel, nato a Buenos Aires giovedì 24 dicembre 1931, non ha mai smesso né trascurato né interrotto il suo piacere di dirsi argentino. Per una parte della sua vita precocemente segnata dal lavoro di compositore e di organizzatore d'attività musicali, ha studiato privatamente vari strumenti, frequentando contemporaneamente l'Università bonearense. Aveva sedici anni nel 1947 quando cominciò a collaborare con l'Agrupación Nueva Música. Ventitreenne, nel 1954, fondò l'Orchestra da Camera del Teatro Colón di Buenos Aires, di cui divenne direttore l'anno successivo. Un altro gradino d'auto-revoluzione artistica egli lo ascese nel 1956, quando fu consigliere musicale all'Università della capitale, e gli fu affidata anche la direzione di opere al Colón.

Ma in quello stesso 1956 Kagel si trasferì definitivamente in Germania, dove vive ed è attivissimo tuttora come compositore di primo rango, organizzatore di manifestazioni musicali, docente in varie scuole di alto prestigio e in numerosi corsi specializzati. La sua residenza abituale è Colonia, "Köln am Rhein". Se l'orgoglio e la felicità culturale di essere connazionale di Borges e di Bioy Casares sono in Kagel fattori di energia creativa (e tuttavia egli ci ha confessato che rivedere l'Argentina oggi sarebbe per lui probabilmente doloroso, a causa dei molti mutamenti intervenuti e dell'irreperibilità del passato), è altrettanto vero che la cultura tedesca ha inciso profondamente in lui, e il suo stesso aspetto giovane e vigorosissimo lo rende piuttosto simile a un uomo del Nord. La costante ironia, l'allegria da antico navigatore normanno, l'amore per l'esattezza condotta sino alla perfezione, sono altri connotati che producono una fisionomia mista, in cui l'elemento latino e quello germanico non sono mai allo stato puro. Si aggiunga che la nascita argentina di Kagel fu in gran parte l'effetto di un trauma e di uno sradicamento. Come narra lo stesso compositore al suo intervistatore Werner Klüppelholz (Mauricio Kagel, *Dialogue, Monologe*, hrsg. von Werner Klüppelholz, DuMont Buchverlag, Köln, 2001), i Kagel dovettero emigrare dalla Russia dopo la rivoluzione d'Ottobre, quando l'antisemitismo si estese nella neonata Unione Sovietica con un'ampiezza e una violenza incontenibili. «Accadde», dice Kagel, «le stesse atrocità che avvennero in Polo-

nia e in Russia, in forma di quasi-pogrom, dopo il 1945. È difficile capire come quegli infelici umiliati, straziati e sopravvissuti per miracolo, appena usciti dai Lager e ancora pelle e ossa, siano stati ulteriormente perseguitati e offesi dal regime staliniano dopo esserlo stati da quello hitleriano» (p. 226). Per non essere massacrati nei pogrom sovietici successivi al 1919, i genitori del Maestro fuggirono in Sudamerica quando ancora non erano venuti al mondo i loro figli: una figlia nata nel 1923, poi psicologa, assistente di Piaget a Ginevra, studiosa dei reattivi di Rohrschach; un figlio nato nel 1927, celebre matematico e informatico; infine, Mauricio, nato quattro anni dopo. La madre del compositore partì da Amburgo con il piroscafo *Cap Arkona* verso il 1922. Il padre era già andato alla ricerca di un nuovo destino qualche anno prima.

Quella di Kagel è una musica metamusicale, non estranea al carattere misto dell'uomo. Da grandi artisti mitteleuropei o dell'Europa orientale, sovente di sangue ebraico, abbiamo avuto i maggiori esempi di arte intesa come artificio, ibridazione, *opus tessellatum*, anche sorpresa o scossa o crudele rivelazione. Kagel è molto più radicale, per esempio, del suo quasi coetaneo Schnittke, e si avvicina piuttosto a Cage, pur lasciando circolare in sé altri umori e usando un altro filtro attraverso cui vedere il mondo. Per lui la musica in quanto linguaggio musicale con i suoi "problemi" avrebbe scarsa importanza, se non fosse qualcosa che è *nel suono*, e il suono qualcosa che è *nel mondo* in movimento e in divenire e degno di essere *spectaculum*, di essere guardato e annesso dai sensi.

Di conseguenza, Kagel è un musicista filosofo; propriamente, un filosofo della percezione, un gnosologo musicale. Appartiene alla generazione che ha dato, in Italia, compositori come Nicolò Castiglioni o Giacomo Manzoni e direttori d'orchestra come Claudio Abbado, e, fuori d'Italia, musicisti di poco più giovani come Arvo Pärt, il già citato Schnittke o l'argentino Gerardo Gandini. Fra ciò che è caratteristica creativa di Kagel, le musiche per il cinema e per la scena, le tecniche di riproduzione del suono, la necessità di una nuova *forma mentis* del compositore dinanzi alle tecniche, sono altrettante premesse a un'originalissima carriera e a una sovrabbondante operosità. I lavori di Kagel sono un *continuum* che si costruisce pietra su pietra. Non si può parlare di "opere principali" ma di stazioni di confi-

ne e di segnali stradali. Fra essi: *Palimsestos* per coro, opera d'esordio (1950); *Sexteto de cuerdas* (1953); *Anagrama* (1958); *Heterophonie* (1961); *Phonophonie* (1964); *Ludwig van* (1969); *Aus Deutschland* (1981); *Sankt-Bach-Passion* (1985); *Die Stücke der Windrose* (1994).

Studi universitari e familiarità con discipline letterarie e filosofiche fanno di Kagel uno dei compositori fra i più colti, ed è la sua una cultura d'alta classe, europea in senso nobilmente tradizionale come forse soltanto in alcuni luoghi delle due Americhe è possibile acquisire, anziché in un'Europa ormai votata alla viltà culturale e politica e americanizzata nel più triviale dei modi. Dissentendo dall'ascetico aforisma caro a Grillparzer, «Bilde, Künstler, rede nicht!», Kagel ama scrivere di musica, e la filosofia della musica, terreno precluso a quasi tutti i compositori italiani di ieri e di oggi (fra i non più viventi, l'unica eccezione è Busoni), gli è familiare. In un libro composito, «lanx satur» e piatto a sorpresa, edito a Monaco da Piper nel 1991 (trad. it. di Kristina Petra, Mauricio Kagel, *Parole sulla musica*, Quodlibet, Macerata, 2000), Kagel ritorna ciclicamente su una necessità: «La musica e l'arte non bastano a sé stesse se arrivano a scardinare il sistema di coordinate fondato sulla conoscenza e sull'esperienza del ricevente. [...] In questo caso sorge la necessità di avvalersi anche di parole. L'errore del passato fu credere che la musica non avesse, in quanto arte autonoma, bisogno di un commento esemplificativo; un'illusione che non corrispondeva ai fatti».

Nel libro del 1991, Kagel ha raccolto conversazioni, testi di conferenze, saggi, e infine due radiodrammi di umor bizzarro, *Rrrrrrr...* e *Cecilia: depredata*, preceduti da un elaboratissimo e intellettualistico saggio nato da una conferenza con discussione, *Dettagli tecnici sulla mia produzione radiodrammatica*, scandito in catene di formule logiche. È un libro divertente ma di alto «divertissement» e fabbricato con argomenti molto seri, e alterna pagine di vernacolo filosofico adorniano, le meno attraenti, con gustosissime scorribande tra paradossi, provocazioni e ossimori. Così, per esempio, nel saggio dedicato al suo lavoro *Aus Deutschland*, lunga contaminazione liederistica, dove le «Schubertiaden» viennesi vengono definite le precorritrici dirette del voyeurismo musicale hollywoodiano fondato sul carisma erotico di un pianista alla Liberace.

Non ancora edito in Italia è il volume, già men-

zionato e citato, che raccoglie le conversazioni tra Kagel e Klüppelholz, docente di didattica e pedagogia della musica all'Università di Siegen in Renania-Westfalia. Troncamenti e deformazioni a sorpresa (come nel saggio *Ouvertü...*), crollo dei luoghi comuni, sono il ritmo e la sostanza dei quelle pagine. Alla domanda: «Ist die Musik Mahlers jüdisch?», Kagel risponde: «Certamente, c'è nella musica di Mahler l'elemento ebraico esattamente come c'è nella musica di Schubert». Dopo di che, passa la voglia di intervistare; del resto, Kagel si scusa gentilmente per lo sconcerto che le sue risposte provocano, dichiarando amabilmente di essere «unortodox». Prediligiamo, naturalmente, il saggio di presentazione che Kagel fa di un suo lavoro del 2000-2001, *Quirinus' Liebeskuss*. Alto là! Nessuno si azzardi a malignare, e «honny-soit qui mal y pense»: La composizione di Kagel, per *ensemble* vocale e strumenti, è sul testo di un poeta barocco tedesco, Quirinus Kuhlmann (1651-1689), ed è, naturalmente, un testo completamente folle, costruito su una sequenza ininterrotta di enumerazioni di oggetti. La sequenza, martellante e ansimante, determina l'originalissimo ritmo della composizione: un ritmo misto e composito, dove i concetti «positivi» sono espressi in 2/4, quelli «negativi» in 3/4, il che è una negazione demoniaca del sacro rapporto gerarchico tra la ternaria e divina *prolatio maior* e la binaria e profana *prolatio minor*.

Abbiamo detto «demoniaca»? Eccoci serviti: il piè zoppo, chiamato, si presenta. La nostra intervista a Mauricio Kagel, che si legge nelle pagine seguenti, ha avuto luogo a Milano domenica 16 maggio 2004, nell'occasione di un breve soggiorno del compositore in Italia. Oggetto dell'intervista è, in termini precisi, un lavoro su un testo originale francese predisposto dallo stesso compositore. Il lavoro, che dura circa 75-80 minuti, è stato composto da Kagel nel 1981-83. Esso s'intitola, in originale, *La trahison orale* (*Der mündliche Verrat* secondo la traduzione tedesca di Thomas Körner). In termini più ampi, sono oggetto dell'intervista i percorsi creativi del Maestro, il significato complessivo del suo lavoro artistico e culturale, la sua visione del demoniaco che lo ha condotto, più di venti anni fa, all'ideazione della partitura della quale particolarmente ci occupiamo. Questa partitura di Kagel fu eseguita in prima mondiale a Parigi, nel Théâtre National de Chaillot, giovedì 27 ottobre 1983, come opera

scritta su commissione per il Festival d'Automne di quell'anno. La prima esecuzione assoluta per l'Italia, che fa conoscere al nostro pubblico *La trahison orale*, viene offerta al pubblico lunedì 18 ottobre 2004 al Teatro Strehler di Milano, con il "Divertimento Ensemble" diretto da Sandro Gorli, nell'ambito della rassegna *Percorsi di musica d'oggi*.

Il significato del titolo si fonda su un gioco di parole, il quale, nella lingua francese scelta dall'autore come originaria e pertinente, è d'immediata comprensione. Rimane limpido se spostiamo il titolo nella lingua in uso nella terra natale di Kagel, che è plaga ispano-americana. In generale, il *calembour* si fa trasparente e persino banale se lo adattiamo al sistema lessicale delle lingue neolatine, mentre resiste per qualche tempo alle nostre perplessità se lo traplantiamo nel terreno di altre lingue (per esempio, di quelle germaniche) in cui la parola pronunciata ha radice non latina e si allontana quindi dalla forma della parola sottintesa cui si allude, essendo quest'ultima, di regola, fortemente latinizzata. È nota l'espressione "tradizione orale", propria della terminologia filologica o etnomusicologica o mitografica, a filosofi della storia come Gottfried Herder o a bibliisti e storici delle religioni come Jean Daniélou o Mircea Eliade. Ma è noto che gli stessi specialisti nelle citate discipline amano giocare? talora non disinteressatamente e anzi polemicamente? con le somiglianze che in francese o in italiano e negli altri idiomi di ceppo latino esistono tra le parole "tradizione" e "tradimento" e anche, a volte, tra le parole "tradimento" e "traduzione", poiché si dice che il traduttore maldestro oppure abile ma tendenzioso sia un traditore. Certo, in italiano e nelle lingue sorelle o cugine ciò riesce senza sforzo. Sempre in quest'ordine, "tradimento" e "tradizione" sono in spagnolo/castigliano "traición" e "tradición", in portoghese "traição" e "tradição", in romeno "tradare" e "tradiție", in francese "trahison" e "tradition". Ma già in inglese, che pure è la più latinizzata fra le lingue di ceppo germanico, la distanza è notevole: tradimento è "treachery" o "betrayal" o "treason", tradizione è "tradition". Ancor maggiore il divario in tedesco: tradimento è "Verrat", tradizione è "Tradition" o "Überlieferung". Kagel, cui sono congeniali il *calembour* e il *Witz* ma anche il trucco, il travestimento e la maschera acustica, per poter dire "tradimento orale" in luogo di "tradizione orale" (la sostituzione lo attirava, e

gli risultava immediata se egli la pensava in lingua spagnola/castigliana) non poteva non pensare, in vista di un gioco enigmistico, a una doppia situazione linguistica.

*La trahison orale* è, secondo la definizione dell'autore, «una narrazione epica con musica, che ha il Diavolo come protagonista», oppure, secondo la traduzione italiana di Nanni Balestrini, «un'epopea musicale sul Diavolo». Suggestiva la dedica: com'è doveroso quando si tratti di opera consacrata a Satana, il lavoro di Kagel è *dédié à personne*, "dedicato a nessuno". «Io sono nessuno» è di regola la risposta data dallo "spirito che sempre nega" a chi, incauto, osi domandarGli: «Chi sei?». Il testo di questa epopea musicale è dello stesso Kagel, e si fonda principalmente su uno scritto assai caro al compositore, *Les Evangiles du Diable, selon la croyance populaire*, costituito da documenti raccolti a metà del secolo XX da Claude Seignolle (Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1964).

L'organico comprende tre recitanti/attori (indicati con A, B, C) e sette strumentisti (violino, contrabbasso, tuba, pianoforte, 3 percussionisti). Ciascuno dei tre percussionisti ha il compito di suonare, in ordine successivo, un numero sterminato di strumenti: il terzo ne ha affidati addirittura 23, fra cui un revolver, e ci domandiamo se nella scelta numerica non si nasconda l'allusione a un precedente illustre: alla fisionomia maligna e sinistra che ha il 23 nell'opera di Alban Berg. Soprattutto alle percussioni, del resto, Kagel assegna la funzione di rappresentare o persino di evocare il Male, l'*accidens*, l'irrazionale, l'imprevisto, il trauma, il tradimento che il destino consuma a danno dei mortali. La vasta partitura fluisce, con straordinario vigore narrativo, lungo 36 sezioni, attraverso le quali il testo di Kagel procede serrato e aggressivo tra meditazioni teologiche, moniti filosofici e mitografia autobiografica. Il carattere sinistro del testo deriva in gran parte dal suo dilatarsi tra due estremi: il fuoco divorante delle grida di disperazione e di terrore che prorompono all'improvviso, e la gelida meccanicità delle formule ripetute, ternarie o quinarie o settenarie, in cui l'essenza infernale viene ornamente catalogata. Si comincia con le sette diverse forme con cui la folgore del Diavolo cade per distruggere meglio: ferro, fuoco, zolfo, stracci, folgore, pietra, legno. Si prosegue rievocando spaventose apparizioni di creature infernali nelle campagne francesi, e riproducendo l'interrogato-

rio processuale di una strega del XVII secolo, attraversando poi preghiere a Lucifero, formule di evocazione e di esorcismo, e concludendo con un giuramento che gela il sangue. La musica non tradisce, come vuole la poetica di Kagel, il suo compito primario di essere spettacolo di suoni, mondo in divenire e in combattimento mediante suoni: carica di fisicità, muove da un terreno morbido (gli iniziali tricordi di pianoforte che accompagnano i dolci incisi della tuba) per solcare plaghe di secchezza e di frantumazione del suono, sino alla conclusione in cui un «au-au-au-au» veramente da brivido, pronunciato da A, B, C, taglia lo spazio sonoro ormai completamente desertico.

## 2. L'intervista

È una bella mattina di maggio quando intervistiamo Kagel in un albergo di Milano. Siamo incuriositi, poiché il tema che ispira *La trahison orale* è "nostro", ci appartiene, e poiché esso, un tempo amato dagli spiriti più acuti, oggi ricomincia a suscitare censure, nel clima trasudante unzione religiosa che trionfa all'inizio di questo secolo. Malgrado l'alto grado della nostra curiosità, ci sembra quasi che Kagel sia più di noi desideroso di cominciare, tanta è la sua volontà di comunicare e di rendersi intellettualmente disponibile. La prima domanda è attesa, crediamo, da lui quanto da noi lo è la risposta.

### *Perché il Diavolo?*

Il Diavolo è il progetto di Dio. Il Diavolo è possibile poiché esiste Dio. Qualcuno ha detto: «Non è necessario credere: basta volere». Il Diavolo è reale, ed è realtà quotidiana, ininterrotta. Non è difficile incontrarlo il Diavolo. Difficile è articolare musicalmente Lui e le Sue pulsazioni. Lavori come questo mirano a costruire un'estetica in cui il Diavolo sia presente dentro i suoni. Non c'è dubbio: il Diavolo può apparirci all'improvviso, e la Sua imprevedibilità nel rivelarsi è l'essenza della Sua indole.

*Lei, però, non si è limitato ad attendereLo con speranza. È andato a cercarlo...*

Si riferisce alla scelta del testo?

*Naturalmente: alla scelta e alla rielaborazione.*

Sì, qualche difficoltà di scelta c'è stata, ma sem-

plicemente perché la materia è troppo sovrabbondante. La letteratura sul Diavolo è illimitata, ma vastissima è anche soltanto una sua zona, quella che noi chiamiamo "letteratura popolare sul Diavolo". Anche volendo, non potremmo evitarla. La storia della civiltà umana è essa stessa contrassegnata dalla presenza infernale, in ogni suo passo. Il nostro linguaggio, le nostre parole, inciampano continuamente in quella presenza: basta aprire bocca, ed ecco che avviene. C'è una mia composizione del 1999, *Schwarzes Madrigal* per coro e strumenti, che mi piace ricordare. Con l'eccezione di alcuni vocaboli tedeschi ("wo", "in", "ja", "nein", "und", "nach", "wohin"), l'intero testo di *Schwarzes Madrigal* consta esclusivamente di toponimi africani: città, villaggi, insediamenti. Ne vien fuori una sorta di "Sprachmusik", da ripensare e giudicare con l'orecchio, non con l'atlante. Il coro che sussurra quell'interminabile serie di nomi geografici... da rabbrivire. Ma allora qualsiasi nome che abbia rilievo storico può diventare impronunciabile, e la storia umana si svela, questa volta sì, come tradimento orale anziché come tradizione orale. Tradimento, poiché le parole inevitabilmente mentono... ancora una volta il Diavolo.

### *Che cosa ci insegna la letteratura popolare sul Diavolo?*

Nega la separazione tra il Bene e il Male in quanto distinzione "di rango". Ci si accorge che in ambito popolare il Diavolo è una figura molto amata: il Diavolo delle fiabe è simpatico, talora comico, e aiuta chi ne ha bisogno, i disgraziati, i reietti, i ridicoli. Per esempio, quanta simpatia "popolare" per il Diavolo c'è in Canada! E quanta letteratura! Della *Montagna verde*, per esempio, esistono in Canada più di ottantacinque versioni. Sono stati i francesi a portare in Canada queste leggende sul Diavolo. Non è un caso che proprio a Parigi si trovi la Bibliothèque de l'Arsenal, la biblioteca che nel mondo vanta il più ricco patrimonio librario in materia di occultismo e di demonologia.

*Se è vero che il Diavolo inganna anche deformando le parole in bocca a chi le pronuncia, Lei domando: nel divenire storico avrà la meglio la tradizione o il tradimento? In particolare, che cosa avverrà della musica?*

È difficile rompere la continuità della musica. La musica è un'idra dalle molte teste...

*Per fortuna!*

Sì, è una fortuna, ed è fortunata anche la circostanza che la musica abbia un po' una natura anfibia, acquatica per metà. Io sono *molto* interessato alla funzione sociale della musica, che in questa fase storica non è molto favorevole, per esempio, alla musica sacra. Eppure, sono contento che la musica sia oggi comunque il paradiso artificiale dei giovani: questa è la continuità di cui parlo! È una continuità non estetica bensì acustica, musicale. E resta fermo che la musica è indescrivibile.

*Nel luglio 1981, la sonda spaziale "Voyager 2" passò accanto agli anelli di Saturno e ne registrò il suono: un accordo di tre suoni! Dunque, la musica esiste prima dell'universo? Hanno ragione le filosofie orientali, con i loro metafisici rovesciamenti?*

La musica non precede l'universo, ma la "fuga"

dal mondo può essere analizzata con criteri musicali. Risolutivi non sono i valori assoluti di grandezza, bensì le proporzioni. Per me, uomo di cultura, è possibile pensare che il Voyager 2 abbia registrato il vero.

*Quale connessione c'è tra quello che Lei ha appena detto e il libro di Hermann Hesse, "Das Glasperlenspiel"?*

L'ho letto quando ero molto giovane. Per me fu una rivelazione, e tale rimane. La grandezza di quel romanzo è nella suprema verità che esso rivela e insegna: la musica non dev'essere ciò che dà ordini a tutto il resto, bensì ciò che suggerisce un ordine a tutto il resto. Se noi musicisti non ci occupiamo della musica come fenomeno sociale e forza della società, oltre che di musica sotto l'aspetto tecnico e intrinseco, non avremo futuro.

**Quirino Principe**