

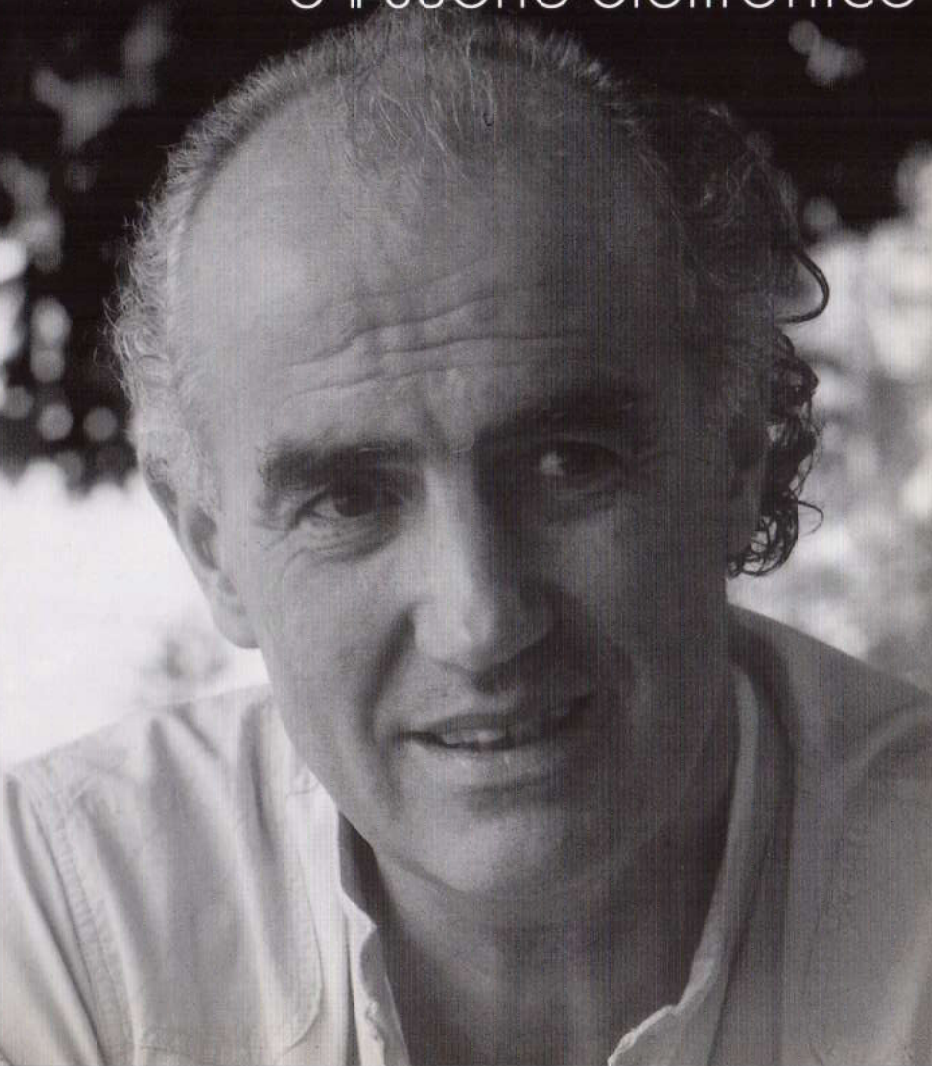
10° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

LUIGI
Nono
e il suono elettronico



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Dipartimento dello Spettacolo

COMUNE DI MILANO
Settore Cultura e Musei

PROVINCIA DI MILANO
Settore Cultura

REGIONE LOMBARDIA
Direzione Generale Cultura



Fondazione
Casa di Popolo della Provincia Lombarda

MILANO PER LA SCALA
Fondazione di diritto privato

ERNST VON SIEMENS STIFTUNG



PICCOLO
TEATRO DI MILANO - TEATRO D'EUROPA

Conservatorio "G. Verdi"



Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

GOETHE
INSTITUT MAILAND



A - A A
Association Française d'Action Artistique
Ministère des Affaires Étrangères

AIR FRANCE

CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI



MOTOROLA

CORRIERE DELLA SERA

VIVIMILANO

BPM Banca Popolare di Milano

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

LUIGI Nono

e il suono elettronico

otto concerti
uno spettacolo
quattro seminari
cinque serate video
una mostra
quattro incontri

dal 27 settembre
al 13 novembre 2000

Teatro alla Scala
Teatro Giorgio Strehler
Teatro Studio
Auditorium di Milano
Conservatorio "G. Verdi"
Spazio Antologico

www.milanomusica.org

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano
Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*
Ennio Chiodi
*Direttore RAI
Sede Regionale per la Lombardia*
Guido Salvetti
*Direttore del
Conservatorio "G. Verdi"*
Massimiliano Carraro
*Direttore della
Civica Scuola di Musica*
Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Luciano Berio
Pierre Boulez
Franco Donatoni
György Kurtág
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini

Direttore Artistico
Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione
Laura Ajmar

Ufficio Stampa
Ezio Grillo

Segreteria
Maria Teresa Confalonieri
Maria Pia Franchetti

Amministrazione
Sergio Canapini

Consiglio direttivo
Riccardo Muti
Presidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Ennio Chiodi
Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

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

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

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

Giancarla Pandini
Elisa Pegreffì Borciani
Giulio Pestalozza
Rossella Petrinì
Mario Raimondo
Adele Riva Toffoletti
Mariaccia Rognoni
Olga Scefenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafredo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Paolo Arcà
Direttore artistico

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente **Gabriele Albertini**
Sindaco di Milano

Vice Presidente **Bruno Ermolli**

Consiglieri **Roberto Artoni**
Gianni Cervetti
Carlo Fontana
Sovrintendente
Paolo Martelli
Vittorio Mincato
Alberto Zorzoli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente **Angelo Provasoli**

Membri effettivi **Mario Cattaneo**
Giovanni Cossiga

Membro supplente **Giorgio Silva**

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



GIORGIO ARMANI S.p.A.



Pirelli

ASSOLOMBARDA



PIRELLI S.p.A.

AEM



PRADA S.p.A.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

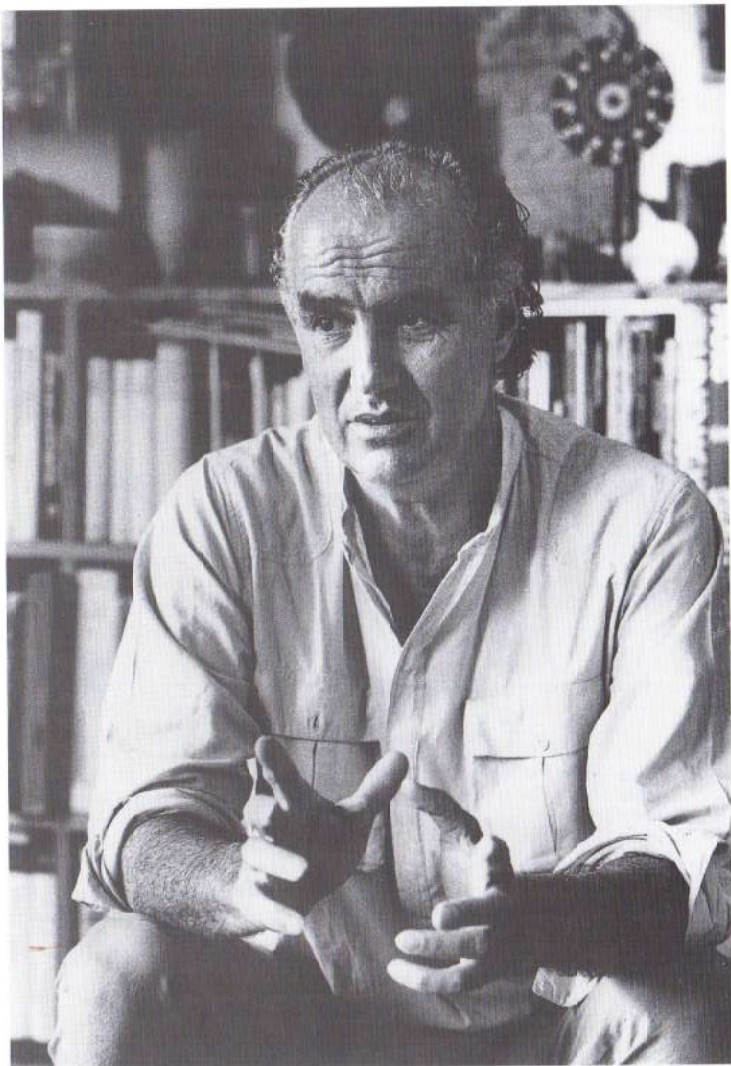
INFOSTRADA



BPM
Banca Popolare di Milano

MILANO PER LA SCALA
Fondazione di diritto privato

AEROPORTI
SEI DI MILANO



Luigi Nono.

Il Festival del 2000 di Milano Musica si svolge attorno a due temi centrali strettamente correlati e inscindibili: l'opera di Luigi Nono, di cui ricorre nel 2000 il decennale della scomparsa, e lo strumento elettronico, che ha rappresentato la maggiore "novità" tecnica e artistica del secondo Novecento e che ha avuto in Nono un maestro dell'invenzione.

*Nucleo centrale del Festival saranno le esecuzioni di alcuni tra i lavori più significativi di Nono: da **Il canto sospeso** del 1955/56 a **Prometeo** del 1981/85 e poi **A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili. Frammente - Sille, an Diotima; Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2**, a testimonianza del profondo impegno civile, poetico, musicale che percorse la sua vita.*

In cinque appuntamenti verranno inoltre proiettati alcuni video che, aggiungendosi alle esecuzioni dal vivo, approfondiranno la conoscenza della personalità di Luigi Nono.

*Un'ulteriore occasione verrà offerta con la presentazione della mostra **Arcipelago Prometeo** allestita nel Ridotto dei Palchi del Teatro alla Scala. Come è consuetudine dei festival di Milano Musica, molti dei concerti non saranno esclusivamente monografici, ma offriranno al pubblico la possibilità di ascoltare alcuni fra gli autori che più sono stati vicini a Nono nel suo incessante cammino di ricerca.*

Il secondo aspetto che abbiamo voluto approfondire è quello dell'utilizzo dell'elettronica. Per dare una visione più completa di quanto è stato realizzato con questo nuovo strumento, ai concerti noniani si affiancheranno due serate dedicate rispettivamente a Berio e a Boulez, presenti anche come direttori, e altre con musiche di altri autori e la partecipazione degli studi dell'IRCAM-Paris, di Tempo Reale-Firenze, di Freiburg, di Agon-Milano: una panoramica tra le più interessanti di musicisti che hanno utilizzato le nuove tecnologie e dei capolavori che con queste hanno saputo creare. Ciascuno dei concerti in cui sarà presente l'elettronica verrà preceduto da un seminario condotto dal protagonista della serata: Berio, Boulez, Dufourt, a cui si aggiungerà la testimonianza di André Richard, che a lungo lavorò con Nono e ora dirige lo Studio di Friburgo.

*Complessivamente il Festival sarà articolato in otto concerti, uno spettacolo, quattro seminari, cinque serate di proiezioni video, una mostra, oltre a incontri e presentazioni che coinvolgeranno principalmente il pubblico più giovane. La RAI Radiotre registrerà la maggior parte dei concerti mentre RAI SAT realizzerà un documentario su **Prometeo**.*



Luigi Nono

«Ogni compositore – sempre e in ogni caso – dà una propria interpretazione della struttura dell'odierna società: compie una scelta attiva o passiva, consapevole o inconsapevole, nei confronti di essa. Egli può essere conservatore o può sottoporsi a un continuo rinnovamento; può battersi in favore d'una palingenesi rivoluzionaria, storica o sociale. Al livello tecnico, linguistico ed espressivo della comunicazione – cioè con piena cognizione della "attualità" – l'uomo-compositore commisura e sceglie la propria partecipazione inventiva e creativa e basa il valore della sua testimonianza in relazione alla realtà del proprio tempo. Il che sta in diretto rapporto col confronto economico-ideologico che caratterizza il tempo stesso».¹

Fin dai primi esordi negli anni Cinquanta, Luigi Nono è stato un compositore *engagé*. Per lui un percorso attendibile della "nuova musica" esige un metodo compositivo rigorosamente contemporaneo. Nel medesimo tempo tale musica doveva collegarsi con una presa di posizione relativa al presente dell'uomo-compositore conscio della propria responsabilità, e pervenire così a una musica "pura". Infine, questa posizione di «intellettuale organico» (Antonio Gramsci) esige un totale coinvolgimento.

Luigi Nono non è soltanto uno dei più importanti compositori della seconda metà del XX secolo, è stato anche il più insigne "agitatore morale" della sua generazione di musicisti.

Luigi Nono, nato a Venezia il 24 gennaio 1924, ebbe le sue prime lezioni di teoria musicale da Gian Francesco Malipiero, il quale gli aprì la strada soprattutto verso la musica antica, in particolare verso la musica veneziana antica. Dopo aver concluso gli studi giuridici all'Università di Padova, Nono nel 1946 riprese *ex novo* gli studi musicali, stavolta con il suo futuro amico, il compositore e direttore d'orchestra Bruno Maderna. Nel 1948 divennero entrambi discepoli di Hermann Scherchen, che avrebbe fortemente influenzato Nono sia sotto l'aspetto musicale sia sotto quello culturale e politico. Nell'ambito dei



Ferienkurse di Darmstadt del 1950 Scherchen guidò la contestatissima prima esecuzione del primo lavoro di Nono, le *Variationi canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg*. Da questo momento – prima come studente ma ben presto come docente – Nono fece parte del “Laboratorium der seriellen Musik” di Darmstadt fino al 1955 (fino ai suoi *Incontri* per 24 strumenti), senza peraltro seguire rigorosamente le tecniche compositive del serialismo integrale. Punto di partenza delle sue composizioni sono sovente, insieme ai testi, “oggetti musicali”, melodie (folkloristiche), canti politici ecc., che influenzarono direttamente la struttura stessa della sua musica. Nelle più importanti composizioni di questo periodo – il tripartito *Epitaffio per Federico García Lorca* (1951-53), *Il canto sospeso* (1955-56), le composizioni per coro e strumenti su testi di Cesare Pavese e Giuseppe Ungaretti (*La terra e la compagna*, 1957; *Cori di Didone*, 1958), l'opera *Intolleranza 1960* (1960-61) – le tecniche d'avanguardia vengono poste al servizio d'un desiderio espressivo e d'una diretta presa di posizione. Testi di Lorca o di combattenti della Resistenza europea condannati a morte (nel *Canto sospeso*) costituiscono, dentro e attraverso l'opera, un cosciente legame fra la storia più recente e l'attualità. Nono, membro del Partito Comunista Italiano dal 1952, sposato nel 1955 con Nuria, figlia di Arnold Schönberg, prese le distanze con altrettanta energia sia dal pomposo “realismo socialista” sia da una avanguardia che voleva sottrarsi al presente per chiudersi a riccio dentro una ermetica subcultura. La prima esecuzione del *Canto sospeso* a Colonia nel 1956, diretta da Scherchen, segnò il fortunato debutto di Nono a livello europeo: una posizione che venne confermata dalla tumultuosa prima rappresentazione dell'“azione scenica” *Intolleranza 1960*, nell'ambito della Biennale di Venezia: la prima rappresentazione assoluta di un lavoro di Nono in Italia. La musica della “Scuola di Darmstadt” era essenzialmente musica strumentale; al contrario, nei lavori di Nono la voce e il coro avevano una parte rilevante. Nei cori egli sviluppò un inedito “fraseggio” corale, plasmando sull'ensemble vo-

cale il frammentario “fraseggio” dell'orchestra. In questo modo egli inaugurò un inedito rapporto espressivo fra i testi e la musica.

Nel 1960 Nono cominciò a lavorare nello studio elettronico della RAI di Milano, il famoso “Studio di fonologia”, insieme al tecnico Marino Zuccheri. Le composizioni degli anni Sessanta e della prima metà dei Settanta, a partire da *La fabbrica illuminata* (1964) per soprano e nastro magnetico, si distinguono per una presa di posizione infinitamente più radicale delle precedenti. Voci, strumenti e nastro magnetico si riuniscono sovente in forma di grandi affreschi per esprimere la solidarietà di Nono con gli operai italiani (*La fabbrica illuminata*), la Cina di Mao (*Per Bastiana Tai-Yang Cheng*, 1967), le lotte di liberazione dell'America Latina (*A floresta è jovem e cheja de vida*, 1966) e gli studenti del Maggio '68 (*Musica manifesto n. 1*, 1968-69). Il suo lavoro nello studio elettronico gli permise una differente utilizzazione dei preesistenti “oggetti acustici” ai fini della elaborazione di opere concepite con drammaturgie contrastanti, dove grandi esplosioni sonore si alternavano a passi di lirismo intenso e sereno. Simili composizioni significavano uno strappo al rituale dei concerti tradizionali e miravano ad altri strati di ascoltatori sia in Europa occidentale e orientale sia nell'America Latina, dove Nono tenne numerosi corsi e lezioni. L'America Latina, in particolare la cultura cubana, ha lasciato profonde tracce nei suoi lavori.

Intolleranza 1960 riassume, in certo qual modo, lo sviluppo di Nono durante gli anni Cinquanta. A partire da *Al gran sole carico d'amore*, il suo secondo lavoro drammatico del 1972-74, scritto su commissione della Scala di Milano e rappresentato per la prima volta al Teatro Lirico di Milano (per conto della Scala), vale lo stesso discorso che per i quindici anni precedenti. Senza raccontare scenicamente una “storia” in modo lineare, questa “azione scenica” effettua un montaggio di episodi della Comune parigina del 1871 con la Rivoluzione russa del 1905 e con la Torino operaia intorno al 1950. Sotto l'aspetto musicale vengono a contrapporsi nuovi momenti lirici, sovente per quattro soprani solisti (molto acuti),

con possenti “tutti” per soli, coro, orchestra e nastro magnetico. La drammaturgia di questo lavoro, riconducibile a concetti-base del teatro russo d'avanguardia d'uno Mejerchol'd, nacque dalla stretta collaborazione del compositore col regista Jurij Ljubimov e lo scenografo David Borovskij del Teatro Taganka di Mosca.

Sviluppando ulteriormente la sua tecnica compositiva degli anni Cinquanta, Nono ampliò le sue strutture seriali e lavorò con “blocchi armonici” e con le loro trasformazioni (soprattutto a partire dai *Canti di vita e d'amore*, 1962). La scrittura per voci e strumenti si fece più densa coinvolgendo in particolare le esperienze fatte da Nono durante il suo lavoro nello studio di elettronica.

Fra il 1975 e il 1979 Nono portò a termine soltanto due lavori. «Dopo *Al gran sole* ho avvertito l'esigenza di ripensare al mio modo di essere musicista oggi, un intellettuale, in questa società, per trovare nuove vie di conoscenza, d'immaginazione. Certi schemi, certi pensieri sono antiquati; oggi c'è l'esigenza di integrare la forza inventiva il più ampiamente possibile»,² ha detto in una intervista del 1981. La conseguenza di questa messa in discussione di se stesso si verificò dapprima nel crollo di alcune certezze, anche di certezze politiche, anche qualora tali certezze in precedenza erano state espresse in tutta la loro complessa contraddittorietà. Ma questa autocritica tanto procedette nella sua mancanza di compromessi che la critica ufficiale si chiedeva se Nono non avesse semplicemente “rotto” con il suo stesso passato, anzi addirittura se fosse un “rinnegato”. Oppure se, all'opposto, la provocante modernità – avvertibile in lavori come il quartetto d'archi *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80), non rivelasse pagine del compositore finora tenute nascoste, o addirittura ignorate. Il filosofo veneziano Massimo Cacciari è stato un catalizzatore in questo fondamentale nuovo orientamento, schiudendo a Nono nuovi orizzonti sia filosofici che letterari. Al centro di questo “nuovo” pensiero musicale stava l'idea d'una apertura e d'una permanente messa in discussio-

ne. Ora le composizioni si fecero più lunghe, anche assai più numerose, e il percorso musicale frammentato e misterioso, perlopiù molto sommerso. Nel contempo, i testi venivano a essere sommersi nella musica, attraverso la quale essi incidavano sul suo percorso.

Ora Nono individuò il compito più urgente della sua attività musicale nel dischiudere nuovi universi e nuovi paesaggi sonori, tali da infrangere le consuete abitudini di ascolto, che si erano venute sviluppando in una cultura musicale mediatizzata. Di fronte alle attuali contraddittorie realtà, la sua musica aveva lo scopo di ridestare tutte le facoltà umane.

Nelle composizioni degli anni Ottanta dominano piccoli ensembles di voci e strumenti. Nono lavorava quasi sempre con il *live-electronics* dello “Experimentalstudio” della Heinrich Strobel-Stiftung del Südwestfunk di Friburgo i.B. che gli permetteva di trasformare in tempo reale suoni cantati o suonati e di disporli nello spazio secondo le sue intenzioni. Il lavoro sperimentale con un gruppo fisso di musicisti, che collaborarono a quasi tutte le esecuzioni di quegli anni, acquistò importanza, mentre si sviluppava un nuovo rapporto fra composizione, concertazione e interpretazione, fra la partitura e la sua realizzazione in un dato contesto. Comunque, gli inizi di questo nuovo modo di comporre e di eseguire i suoi lavori risalgono già agli anni Sessanta.

La “tragedia dell'ascolto” *Prometeo* (prima versione, Venezia, 1984; seconda versione, Milano, 1985; con ulteriori ritocchi in tempi successivi) rappresenta il punto più alto di questi sviluppi contraddistinti da tappe come *Das atemde Klarsein* (1980-81), *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982) e *Guai ai gelidi mostri* (1983). Nel medesimo tempo *Prometeo* costituì un punto di partenza per gli ultimi lavori (fra gli altri, *Risonanze erranti*, 1986; *Caminantes... Ajacuchuco*, 1987; *No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, 1987). In questi lavori la verità di Nono consiste nella ricerca d'una risposta frammentaria, volutamente parziale; ora, egli respingeva radicalmente tutte le soluzioni sistematizzanti. Microintervalli e una sonorità ai confini

dell'udibilità sono caratteristici di questo Nono "tardo", così da «risvegliare [con essi] l'orecchio, gli occhi, il pensiero umano, l'intelligenza; un massimo di interiorità alienata».³

Contemporaneamente fu chiaro che questi lavori tardici illuminavano in maniera nuova quelli primitivi, che in precedenza avevano operato in modo provocatorio a causa d'una presa di posizione e d'uno stile espressivo musicale moderno e senza compromessi. Si resero visibili altri caratteri a lungo misconosciuti della personalità di Nono: questo compositore non era un rappresentante d'un sistema politico, estetico o musicale. Negli anni Cinquanta egli aveva ripudiato, ad esempio, ogni forma di neoclassicismo, ma ben presto aveva utilizzato tecniche "a canone" e altri esperimenti della musica antica, che del resto egli intendeva integrare nelle sue composizioni, sotto forma di citazioni o allusioni ad altra musica, poiché esse provenivano dalla cultura "alta" o da una cultura "popolare". Ma si tenne contemporaneamente lontano da qualsiasi forma di collage.

Dopo la sua prima celebre lezione ai Ferienkurse di Darmstadt nel 1959, *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute*, Nono respinse qualsiasi forma di distacco dalla tradizione e sollecitò una altrettanto lucida consapevolezza della storia e del presente. Così criticava in maniera pungente le posizioni "a-storiche" di John Cage e dei suoi seguaci e l'avventata riconciliazione fra arte e vita che altro non fa che "estetizzare" la realtà.

Nono non ha mai insegnato sistematicamente, e tanto meno ha presentato il suo pensiero musicale in forma concisa come Pierre Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*), Karlheinz Stockhausen o Iannis Xenakis. La sua vita e la sua attività sono inseparabili e nello stesso tempo i suoi lavori non sono autobiografici, bensì spesso legati a un presente in perpetuo mutamento. Ma la sua presa di posizione si esprime sempre e tutta in musica – e non in testi "musicati". All'interazione fra i contenuti, i testi utilizzati e la musica corrisponde integralmente quella fra le composizioni e gli ascoltatori. Significativamente soltanto il "tardo"

Prometeo è una sorta di *work in progress*. Nuove versioni di precedenti lavori, che per Pierre Boulez sono quasi la regola, in Nono risultano pressoché assenti. Ogni lavoro è in relazione a un punto fermo in un determinato momento, dove vengono attinti e sviluppati i mezzi espressivi. Non bisogna tornarci su in seguito; il compositore non sollevò mai la pretesa che le sue opere dovessero "sopravvivere".

Per quarant'anni Luigi Nono ha accompagnato a distanza ravvicinata la storia mondiale, sociale e politica, e ha improntato di sé in modo duraturo la storia musicale del suo tempo, in modo del tutto particolare in Italia e in Germania. Anche se si possono individuare tappe ed equilibri diversi nella sua carriera artistica, la coerenza e l'originalità sia musicali che umane di questo compositore veneziano sono del tutto fuori discussione.

Jürg Stenzl

(Traduzione dal tedesco di Silvia Tuja)

¹ Martine Cadieu, "Entretien avec Luigi Nono", *Les lettres françaises*, 29.6.1966, pp. 18-19, cit. p. 18; trad. ted. in *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, a cura di Jürg Stenzl, Zürich, 1975, pp. 187-191, cit. p. 187.

² Intervista con Renato Garavaglia in *L'Unità*, 58 (1981), n. 125, 29 maggio; trad. ted. di Catherine Stenzl in *Schweizerische Musikzeitung*, 121 (1981), p. 310.

³ "L'erreur come nécessité", in *Révolution*, n. 169 (27 maggio - 2 giugno 1983), pp. 50 s.; ristampa in *Schweizerische Musikzeitung*, 123 (1983), pp. 270 s.; trad. ted. in Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg, 1998, pp. 105-108.

Concezione del live electronics nell'ultimo periodo produttivo di Luigi Nono

a Jürg Stenzl

Osservando il catalogo delle opere di Luigi Nono, nel periodo che va dal 1960 (soprattutto a partire dal 1964) al 1976 si trovano numerose composizioni per nastro magnetico, o per ensemble o orchestra e nastro magnetico.

I pezzi che includono la musica elettronica su nastro magnetico formano all'interno dell'opera di Nono un gruppo relativamente distinto. Tutti i pezzi di musica elettronica realizzati in questo periodo rinunciano in gran parte all'uso degli strumenti tradizionali. Per nessuna di queste composizioni esiste partitura nel senso abituale del termine.

Nono ha realizzato queste composizioni elettroniche presso lo "Studio di Fonologia" della RAI di Milano, in stretta collaborazione col celebre ingegnere del suono di questo Studio, Marino Zuccheri. Oltre all'aspetto di "musica impegnata", di "musica politica", il mezzo del nastro magnetico permetteva a Nono d'introdurre spazi sonori, campi acustici e suoni inconsueti in luoghi consacrati alla musica tradizionale. Così, ad esempio, in *La fabbrica illuminata* (1964), per soprano e nastro magnetico, possiamo riconoscere il campo acustico e i rumori dei saloni di produzione della fabbrica metallurgica Italsider di Cornigliano presso Genova.

Spostare un evento sonoro in un altro spazio è un procedimento che si ritroverà sotto una forma differente più tardi, nell'ultimo periodo creativo di Nono.

Per quel che riguarda, propriamente parlando, la musica con live electronics in tempo reale, si può dire che essa comincia nel 1979, con la composizione *Con Luigi Dallapiccola*, e che occuperà un periodo che va dal 1980 al 1989, anni durante i quali Nono è stato ospite permanente dell'"Experimentalstudio" della Fondazione Heinrich-Strobel des Südwestfunks di Friburgo i.B. L'incontro reciproco, fra lo Studio e Luigi Nono, fu una straordinaria coincidenza. L'infrastruttura tecnologica dello Studio e le possibilità che allora si sono rivelate corrispondevano perfettamente alle ricerche musicali e alle preoccupazioni del

compositore. Ormai Nono poteva realizzare le sue idee creative in gran parte grazie al mezzo del live electronics in tempo reale.

Due estratti di testi programmatici redatti da Nono ne sono testimoni e ci rivelano come concepiva l'elettronica.

"Das amende Klarsein"

... non unicamente il suono trasformato, come unico fenomeno percettivo, o elaborato e fissato su nastro, ma il suono *live-naturale* del coro e del flauto basso e, *nello stesso istante*, e non nella successione temporale o visuale, il suo diventare altro, il suo germinare sia come spettro compositivo che come dinamica spaziale.

... diversità e molteplicità fantastica del suono, *nello stesso istante*, possibile, altrimenti, come quella dei pensieri e dei sentimenti, della creatività.

... bene ascoltando Musil «... se il senso della realtà esiste... allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità».

... è la realtà che suscita la possibilità... tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità che si ripetono, finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale di più che una immaginaria, è lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità e le suscita.

... per me questo "qualcuno" è l'ampliamento fantastico possibile per lo studio sperimentale necessario e paziente a Freiburg, nelle vibrazioni fascinate della "foresta nera", per le sorprendenti innovazioni di Fabbriani (anche lui "calato" nello studio di Freiburg, e io "calato" nella sua maestria) per la passionante nostalgia tra passato e futuro delle pure voci del coro (frammenti di canto orfico e da Rilke).¹

"Guai ai gelidi mostri"

... suono mobile non statico, per monolitismo delle formanti-microintervalli fino alla differenza di 1 Hz – varie trasposizioni dello spettro acustico non più unico – altre vibrazioni altri filtri per la diffusione con l'uso compositivo dello spazio appositamente da studiare...

... diversità anche nella produzione del suono non "monade" in sé data, ma per le molteplicità altre, sia delle diverse qualità dell'organo

Es. 1
Interludio I

vocale o strumento, esaltate dalla live electronics in tempo reale.
... necessità continua di studio di sperimentazione di altre possibilità anche soprattutto per la fantasia creativa...³

Questi estratti di testi ci offrono già alcune indicazioni essenziali sui fini per i quali Nono intendeva utilizzare l'elettronica:

1. il suono *live-naturale* nello stesso istante, il suo diventare altro, il suo germinare sia come spettro compositivo che come dinamica spaziale;
2. diversità e molteplicità fantastica del suono nello stesso istante;
3. suono mobile non statico per monolitismo delle formanti-microintervalli fino alla differenza di 1 Hz;
4. varie trasposizioni dello spettro acustico non più unico...

Una delle caratteristiche più evidenti della evoluzione di Nono negli anni Ottanta – dice Jörg Stenzl – è una tendenza a rovesciare l'importanza dei differenti parametri del fatto musicale. Ad esempio, a ridurre il numero di note, fino ad avere una sola nota, un'altezza del suono "orlata" da una parte e dall'altra da altezze molto vicine, a distanza di microintervalli... in sostanza, a ridurre l'importanza della frequenza, dell'altezza di nota, e a sviluppare la sfumatura, il timbro e, soprattutto, a sviluppare lo spazio e il movimento dello spazio. Dunque, si può dire che la tradizionale gerarchia, dove altezza e durata sono più essenziali di timbro e intensità, si trova a essere rovesciata. Ma è *più* d'un rovesciamento, poiché egli non sostituisce definitivamente una nuova gerarchia alla vecchia; egli sostituisce a una concezione della musica basata su una gerarchizzazione unica delle diverse componenti del suono un'altra concezione della musica, dove l'importanza relativa di queste differenti caratteristiche del suono *si evolve*.

Ad esempio, se sentite un suono contemporaneamente a un suono di altezza molto prossima il quale a sua volta si evolve, si trasforma... per l'ascolto, allora l'altezza del suono e la "sonorità" cominciano a perdere i loro limiti, e voi

percepite una sorta "d'oggetto sonoro in trasformazione" di cui è difficile dire ciò che cambia: è l'altezza, il timbro, la posizione nello spazio... è uno solo o più di questi aspetti a modificarsi? Dunque, la gerarchia tradizionale non solo viene rovesciata, ma viene anche messa in movimento. Anche qui, i limiti cadono, i segni di riferimento svaniscono...⁴

Tuttavia si può dire che Nono ha effettivamente stabilito gerarchie d'assieme di parametri musicali differenti creando così dei modelli (*patterns*). Questi possono essere in transizione da uno stato all'altro, e per questo motivo si trovano in movimento; oppure possono essere messi a confronto fra loro nel medesimo tempo. Prendiamo ad esempio la sovrapposizione di eventi musicali tali che il suono originale naturale (*live*) e questo medesimo suono trattato dal live electronics (amplificato, modulato o spazializzato) quanto l'ampliamento dell'evento sonoro. Questi due eventi possono in ogni istante convergere ed essere ridotti a un solo fatto musicale o modello di gerarchia.

Nello scrupolo di realizzare con precisione il suo pensiero musicale, Nono ha lavorato a contatto molto stretto con i suoi amici interpreti e collaboratori. Con essi e con l'aiuto dei mezzi tecnologici messi a sua disposizione, ha intrapreso presso l'"Experimentalstudio" vaste ricerche nel campo sonoro. Grazie al lavoro analitico condotto sul sonoscopio (strumento che analizza in tempo reale la frequenza, la dinamica e la durata) e l'oscillografo, gli è stato possibile determinare la sua dinamica secondo una scala finemente graduata. Nono otteneva così una *dinamica del suono* che trovava il suo fondamento nel timbro, mentre la dinamica si estende dal suono sinusoidale *pppppp* (riduzione al suono fondamentale) allo spettro completo *ffffff*. Il risultato di queste analisi è stato utilizzato in numerosi lavori. L'esempio più sorprendente si trova nell'*Interludio I di Prometeo*. [es. 1]

In questo breve brano per un ensemble eteroclitico – contralto, flauto, clarinetto e tuba – Nono cerca di ottenere in un certo ambito la fusione, e

Es. 2
Prologo

anche la confusione, dei timbri (la voce e gli strumenti vengono soltanto leggermente amplificati e spazializzati – la voce statica, gli strumenti in movimento – dall'elettronica). Se i musicisti eseguono bene la loro parte e se realizzano l'intenzione di Nono, non si potrà più distinguere se è il flauto ad avere il timbro della voce o la voce quello del flauto, e così via per tutti gli strumenti. È importante notare che Nono ha esposto questo fatto musicale, la ricerca dell'unicità del timbro, soltanto in certi punti della partitura, e che così mette a confronto la diversità dei timbri e l'unicità.

Per la creazione di *Prometeo* (1984), Nono mi chiese di raccogliere un nuovo coro di dodici cantori che doveva rispondere al seguente particolare criterio: le tre voci di un registro (soprano, mezzosoprano o tenore) dovevano poter cantare assieme un unisono perfetto il cui timbro doveva corrispondere il più possibile al timbro dei cantanti solisti (soprano, mezzosoprano, tenore).

Se ora osserviamo un estratto del Prologo di *Prometeo* [es. 2] constatiamo che le altezze dei suoni dei cantanti solisti concordano spesso all'unisono con quelle del coro. Questo modo di scrivere la simultaneità, la convergenza e la sovrapposizione delle voci ci è già noto; l'abbiamo notato nell'*Interludio I*. Qui, tuttavia, si tratta d'un altro procedimento. Le altezze dei suoni cantati dai solisti e dal coro sono identiche per la maggior parte del tempo. Come già descritto più sopra, anche il timbro dei differenti registri delle voci dovrebbe, se possibile, essere il medesimo. Tuttavia, Nono qui non utilizza l'unicità del timbro, come nell'*Interludio I*, in quanto a fusione e confusione. In questo passo egli utilizza l'unicità per rappresentarla, mediante il mezzo del live electronics, separata e differenziata nello spazio. Come trattamento elettronico noi troviamo a questo punto per i cantanti una spazializzazione in movimento continuo nello spazio del suono originale. Alle voci originali del coro si aggiungerà una leggerissima trasposizione d'un tritono verso il grave, riverberata (10 sec.) del pari leg-

gerissimamente, e queste due modulazioni funzionano come un gioco d'ombra in rapporto alle voci naturali originali, e sono spazializzate in un movimento continuo, differente da quello delle voci dei cantanti solisti.

Con i due esempi precedenti tocchiamo di continuo la nozione di spazio.

Lo spazio in senso proprio si è fatto davvero essenziale nella musica di Nono: lo spazio che definisce un'acustica, lo spazio in cui si possono disporre gli strumenti in luoghi differenti. In *Prometeo* gli interpreti da una parte sono "fisicamente" ripartiti nello spazio e dall'altra "spazializzati" elettronicamente. Cioè, i suoni che essi emettono possono essere intesi anche altrove, e possono allo stesso modo *spostarsi* nello spazio. Questa dimensione spaziale che il live electronics gli permette di sviluppare è *composta* da Nono come dimensione musicale "a parte intera", e perfino preponderante...⁵

L'osservazione molto pertinente di Jürg Stenzl ci rivela chiaramente l'importanza della nozione dello spazio in Nono. Occorre ancora aggiungere che né Hans-Peter Haller (direttore dello "Experimentalstudio" dal 1971 al 1989) né Nono hanno considerato gli altoparlanti come mezzo di amplificazione per gli interpreti – nel senso in cui si amplifica un discorso (PA, *public address*) – ma sulle prime hanno considerato l'altoparlante come una fonte sonora nello spazio, una fonte da dove può scaturire un evento musicale. L'altoparlante, nella sua posizione geografica e nella la sua "funzione sonante" nello spazio, rivestono, a partire da questo momento, la medesima importanza e il medesimo significato della ubicazione di uno strumentista o di un gruppo di strumentisti.

Dunque, tutte le fonti sonore, musicisti e altoparlanti compresi, che sono disposte in un determinato spazio, formano quella ch'io chiamerei la «tipologia delle fonti sonore». Questa tipologia costituisce una componente essenziale del concetto spazio-suono di Nono e, per questo fatto, non resta senza conseguenze musicali.

In *Prometeo*, ad esempio, ventidue fonti sonore sono ripartite nello spazio secondo le indicazioni di Nono, ognuna all'inizio in un punto e a un'altezza particolare, differenti dagli altri. Certo, troviamo disposizioni più semplici in altri lavori, ma tutte richiedono uno specifico adattamento allo spazio fisico dove avrà luogo il concerto.

In effetti, queste tipologie delle fonti sonore devono formare un vero e proprio spazio d'ascolto, un luogo d'ascolto. Così si potrà dire ch'esse devono plasmare uno spazio di risonanza, formare un corpo che sostenga la diffusione e la trasparenza dei suoni, e nel medesimo tempo attivi l'acutezza dell'ascolto. L'inedito corpo di risonanza, così costituito, verrà messo in vibrazione dalla musica di Nono e utilizzato come uno strumento grazie all'elettronica. La sua drammatizzazione viene in gran parte realizzata per mezzo del live electronics in tempo reale, qualunque essa sia, come abbiamo visto più sopra e così come Nono consiglia nei suoi testi programmatici, nella esposizione d'un modo innovatore delle differenti componenti del suono, nella trasposizione dell'inudibile in un campo udibile, nella espressività delle sfumature, del timbro oppure, grazie alla spazializzazione, nell'allargamento del suono o d'un evento musicale nello spazio. Il live electronics in tempo reale permette a Nono di porre in evidenza nuove strutture musicali, di farci intendere dei "micro-universi" che, grazie alla loro articolazione e alla loro messa in evidenza, acquistano un nuovo significato.

Un breve flashback ci permette adesso di comprendere che, nei suoi lavori utilizzando l'elettronica dal 1960 al 1976, Nono è ricorso ai mezzi della produzione dei nastri magnetici, ciò che noi chiamiamo comunemente la "post-produzione", procedimento in cui i parametri musicali sono fissati su nastro una volta per tutte. Ora, il nastro magnetico non offre grandi possibilità d'interpretazione; queste si riducono quasi unicamente al controllo dell'intensità.

Solamente dopo i progressi tecnologici sopravvenuti negli anni Settanta e dopo lo sviluppo del live electronics in tempo reale, si è aperta ai

compositori un'era di nuovi procedimenti. Nono li ha ritrovati allo "Experimentalstudio" di Friburgo. Finalmente ha potuto affrontare le sue concezioni musicali avanzate ed ha potuto dare corpo alle sue idee creative. I procedimenti sono ormai molto lontani da quelli della sua prima fase di musica elettronica. L'estetica e gli usuali effetti della musica elettroacustica sono pressoché assenti. Nono si serve delle possibilità del live electronics non per produrre degli effetti ma per realizzare le sue concezioni compositive; e i suoni degli interpreti ch'egli trasforma o quelli ch'egli genera con questo mezzo sono perfettamente integrati al risultato acustico finale.

Ho detto - è vero - che il live electronics permetteva a Nono di esporre la sua maniera di pensare ma gli permetteva anche di interpretarla, di ribadirla, di esporla. Oserai anche sostenere che il live electronics costituiva il mezzo con cui egli poteva, il più precisamente e il più fedelmente possibile, realizzare la sua concezione musicale: è qui ch'egli poteva intervenire in quanto interprete e agire in ultima istanza.

André Richard

(Traduzione dal francese di Olimpio Cescatti)

¹ Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono, Die elektronische Musik*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 29, Regensburg, 1983, p. 287.

² Luigi Nono, *Das amende Klarsein*, in Enzo Restagno (a cura di), AA.VV., *Nono*, Torino, 1987, p. 248.

³ Luigi Nono, *Guai ai gelidi mostri*, in Enzo Restagno (a cura di), *cit.*, p. 251.

⁴ Jürg Stenzl, *À l'écoute de Luigi Nono: Un entretien avec Jürg Stenzl - propos recueillis par Jean-Louis Libert*, in *Luigi Nono, "Prometeo"*, La Monnaie/De Munt, Bruxelles, 1997, pp. 39-40.

⁵ Jürg Stenzl, *À l'écoute de Luigi Nono, cit.*, p. 39.

Il suono nuovo

Mezzo secolo è trascorso dalle prime esperienze consapevoli nell'ambito della musica elettronica: a cosa hanno portato quei lontani entusiasmi, spesso frammisti a utopie che - a posteriori - ci appaiono talvolta ingenui? È stato davvero l'inizio di una nuova era musicale?

Certamente. Sappiamo bene come si sia trattato di un momento di svolta fondamentale e decisivo, e questo anche se la realtà odierna è profondamente diversa da quanto prospettato allora: i mezzi elettronici avrebbero dovuto soppiantare rapidamente gli strumenti tradizionali, sottraendo le composizioni dall'aleatorietà e dai limiti dell'esecuzione umana; ciò avrebbe dovuto essere vincente anche sotto l'aspetto economico, consentendo di organizzare concerti senza esecutori viventi, sostituiti da macchinari meno esigenti - si riteneva - in quanto a compensi; il limite estremo cui era approdata la ricerca compositiva avrebbe trovato in questi nuovi suoni il terreno vergine sul quale riedificare partendo dalla *tabula rasa* del mitico "anno zero" della musica. Le cose, si sa, sono andate diversamente: gli strumenti godono tuttora di buona salute, l'elettronica, almeno nel campo della cosiddetta musica colta, non ha certo conquistato l'intera scena e i concerti che prevedono mezzi elettronici sono di difficile realizzazione, per costi e problemi organizzativi che rimangono assai impegnativi da affrontare (anche perché le sale da concerto, salvo rare eccezioni, non risultano assolutamente attrezzate per ospitare agilmente tali concerti). Ma, nonostante tutto questo sia vero, il bilancio è assolutamente positivo: è sempre più evidente quanto l'impiego delle tecniche elaborative elettroniche, a partire dagli anni Cinquanta, abbia influenzato e modificato gli atteggiamenti compositivi, anche se rivolti all'uso di strumenti acustici, ed è certamente questo, al di là dei pur evidenti meriti musicali specifici, il contributo fondamentale dell'esperienza elettronica: un nuovo suono, un nuovo pensiero.

Le origini, è noto, mostrano da subito tre diverse impostazioni operative destinate a durare nel tempo e legate a tre centri principali: Parigi, dove Pierre Schaeffer e Pierre Henry prendono le

mosse da elementi sonori reali, registrati nelle più svariate circostanze e in seguito sottoposti a elaborazioni e montaggi, con esiti musicali generalmente modesti; quindi Colonia, con l'attività del teorico e compositore Erbert Eimer (direttore, fra l'altro, della rivista *Die Reihe*), accanto a un giovanissimo Karlheinz Stockhausen, alla ricerca entrambi - e non solo loro - di un nuovo ordine costruttivo che derivasse dall'esperienza dodecafonica il principio della serializzazione dei materiali prodotti elettronicamente; infine, Milano. Quando a partire dal 1955 viene progressivamente aperto lo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano per iniziativa di Bruno Maderna e Luciano Berio, con il contributo di musicologi come Piero Santi, Roberto Leydi e Luigi Rognoni, i due compositori avevano potuto conoscere quanto veniva realizzato negli studi di Parigi e di Colonia; tuttavia la loro posizione è sostanzialmente aliena sia dal rumorismo naïf parigino sia dall'esasperato purismo tedesco, a favore di un'empirica e fertile sintesi delle varie esperienze europee; questa via è resa esplicita nel famoso articolo *Prospettive nella musica*, scritto da Berio per un numero speciale della rivista *Elettronica* del 1956 interamente dedicato ai nuovi mezzi di elaborazione sonora:

«Oggi però è lecito pensare che definizioni quali "musica concreta" e "musica elettronica", sorte in parte per il semplice e legittimo desiderio di conoscere gli oggetti del nostro parlare quotidiano, possono venire assimilate al concetto generale di musica; quella musica, cioè, che sembra realizzarsi compiutamente sempre e solo attraverso una interiore e infaticabile condizione artigianale».¹

Artigianato, dunque; quali erano quindi le apparecchiature usate allora? Ecco le macchine presenti nello studio milanese, affettuosamente elencate da Alfredo Lietti:² per quanto riguarda la generazione dei suoni, vi sono ben (!) nove oscillatori; i suoni sinusoidali prodotti vengono addizionati al fine di ottenere suoni complessi, con un comparatore a tubo catodico a controllarne la precisione dei rapporti; vi è quindi un generatore di "rumore bianco", filtrabile da un pan-

nello a filtri d'ottava, nonché un generatore di onde a dente di sega, una tastiera di "Onde Martenot" e un modulatore ad anello; vi sono quindi gli effetti di eco prodotti tramite un'apposita sala di riverberazione o utilizzando un magnetofono dotato di più testine. Fra le apparecchiature destinate alla registrazione, oltre a normali magnetofoni, è presente – vero motivo d'orgoglio – anche una coppia corredata di un dispositivo per la variazione della durata del tempo di registrazione che mantiene inalterata l'altezza dei suoni registrati.

Ovviamente è quasi impossibile paragonare una tale limitatezza di mezzi (per giunta accessibili a un numero relativamente ristretto di compositori) alla potenza elaborativa attualmente a disposizione anche del più modesto studio domestico. L'avvento della digitalizzazione del suono, rendendo definitivamente obsoleto l'approccio analogico con i suoi metri e metri di nastri tagliati, rovesciati e rimontati, ha determinato nel corso degli anni Ottanta il rapido ridimensionamento dei costi delle apparecchiature, nonché il loro velocissimo sviluppo in quanto a potenza di calcolo. Ciò ha reso possibile innanzitutto la pratica del cosiddetto "Live electronics", ovvero dell'elaborazione del suono dal vivo; inoltre – come presentito dall'esperienza dello Studio di Fologia milanese – è divenuta sempre più labile la separazione fra le trasformazioni di suoni concreti e strumentali e la pura sintesi: questa contrapposizione non ha più gran senso d'esistere.

Uno sguardo ancora agli esordi: è da sottolineare – dicevamo – come proprio nel lontano periodo in cui il nuovo mezzo comparve all'orizzonte, pur nelle sue prime limitate concretizzazioni, i compositori si sentissero in dovere di misurarsi con le nuove prospettive e a modulare la propria poetica in relazione a queste apparecchiature, ognuno secondo la propria sensibilità; anche figure in seguito sostanzialmente aliene da tali interessi furono trascinate in questo senso (si pensi, restando in ambito milanese, a Niccolò Castiglioni con *Divertimento* del 1962 o a Franco Donatoni e al suo *Quartetto III* del 1961 o ancora – sia pure con alcuni sporadici ritorni al mezzo

elettronico nel corso degli anni – a Aldo Clementi).

È ancora in questo periodo – soprattutto in questo periodo – che molti ragionarono a fondo sulle implicazioni dell'elettronica in musica, attraverso numerosissimi saggi, riflessioni e interventi. Bruno Maderna, ad esempio, in una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1957:

«[...] L'incontro col mezzo elettronico determinò un vero e proprio rovesciamento delle mie relazioni col materiale musicale. A quel punto dovetti completamente riorganizzare il mio metabolismo intellettuale di compositore.

[...] Il tempo ora [...] si presenta [al compositore] come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e di permutazione del materiale appena prodotto. Noi ora proviamo forti propensioni a questo tipo di pensiero e di condotta anche nella musica strumentale. Non ha senso chiedersi se sia stata l'esperienza elettronica a provocare un tale rinnovamento o se piuttosto essa non rappresenti il risultato di uno sviluppo in questa direzione già presente nella musica degli ultimi anni. Indubbio è invece il fatto che proprio la musica elettronica rende possibile dimostrare la validità di un tale modo di concepire la composizione. Il punto centrale consiste nel fatto che una struttura non è una cosa sola, ma può assumere su di sé un grande numero di funzioni secondo la sua posizione nei confronti del tutto. L'ascolto stesso di pezzi elettronici o di musiche strumentali derivanti dallo stesso pensiero compositivo è caratterizzata da questa realtà: non si ascolta più in un tempo lineare, ma sorgono nella coscienza numerose proiezioni temporali che non si possono più rappresentare con una logica unidimensionale.

[...] Quando cominciai a comporre col mezzo elettronico, avevo soprattutto timore di usare questo strumento in maniera inadeguata, e per superare questa paura decisi di abbandonarmi alla mia intuizione musicale piuttosto che lasciarmi guidare da considerazioni razionali».²

È quindi scorretto, soprattutto oggi, parlare di una musica elettronica, separata e magari antagonista rispetto alle esperienze strumentali?

Già nel 1976 Berio afferma che la musica elettronica «non esiste più perché è dappertutto, e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni»³ (e, aggiungiamo noi, fa parte della quotidiana esperienza d'ascolto volontaria o involontaria che essa sia: musica leggera, rock, spot pubblicitari hanno da tempo abbandonato il suono acustico per familiarizzarsi sempre più – e irreversibilmente – con le nuove apparecchiature tecnologiche). I compositori più avvertiti hanno presto percepito l'illusorietà di una simile contrapposizione, integrando l'esperienza elettronica, secondo le parole di Maderna, nell'organicità della loro attività compositiva. Per questo, a partire dagli anni Settanta, assistiamo significativamente alla drastica riduzione degli interventi di riflessione sulle implicazioni teoriche specifiche della musica elettronica, e l'attenzione si rivolge piuttosto alla proposta e all'analisi di nuove conquiste tecniche. Cambia anche la geografia della musica elettronica: spariscono progressivamente dalla scena i tre centri di Parigi, Colonia e Milano e appaiono luoghi fondamentali quali l'IRCAM o l'Experimentalstudio di Freiburg, oltre, in periodi più recenti, a un discreto numero di centri spesso legati all'iniziativa di gruppi di compositori, a frastagliare e a variegare l'esperienza elettronica (in Italia Tempo Reale e Agon, ad esempio). In molti centri – in modo sempre più consistente – viene inoltre affiancata all'attività di produzione l'attenzione alla didattica, alla trasmissione e alla diffusione di competenze che risultano imprescindibili nella formazione dei compositori d'oggi.

Le posizioni operative sono numerose, spesso vitalmente contrapposte fra loro, e una rapida panoramica senza pretese di esaustività può essere testimonianza: per quanto riguarda il passaggio di comportamenti propri della musica elettronica alla musica strumentale non si può non pensare ad esempio a György Ligeti, che, a fronte di tre sole (e forse non decisive) composizioni elettroniche, afferma esplicitamente che lavori acustici quali *Apparitions* e *Atmosphères*, con le loro metamorfosi timbriche e le loro fasce micro-polfoniche di densità variabile, non sarebbero

state possibili senza tali esperienze; oppure proprio Luigi Nono (nei lavori del quale l'osmosi fra pratica elettronica e strumentale risulta evidentissima), a mostrare una particolare attenzione all'elaborazione dal vivo dei materiali strumentali e vocali, nonché alla collocazione e al movimento del suono nello spazio (aspetti verso i quali hanno orientato da tempo la loro attenzione anche Luciano Berio e Pierre Boulez); oppure ancora Gérard Grisey e tutta la "scuola spettrale" francese, che sostanzia i propri lavori strumentali con i risultati dell'analisi acustica del suono; Karlheinz Stockhausen che, abbandonati i rigori dei primi anni pionieristici, inserisce gli strumenti digitali in maniera pressoché stabile nei suoi lavori, con compiti spesso descrittivo-naturalistici; oppure Hugues Dufourt, sostenitore della necessità di una nuova "fiuteria" elettronica, di nuovi strumenti che si contrappongano all'elaborazione dei materiali in studio o alle trasformazioni degli strumenti tradizionali grazie al "live electronics"; consideriamo anche compositori che, come Brian Ferneyhough, utilizzano invece la potenza di calcolo del computer come aiuto allo sviluppo dei processi compositivi in fase di scrittura; e infine compositori di generazioni più recenti (pensiamo ad esempio agli italiani Luca Francesconi e Ivan Fedele), attenti a vedere nel suono elettronico, fra l'altro, anche la possibilità di gettare ponti fra esperienze musicali diverse.

Un invito al molteplice, insomma – per usare le parole di Armando Gentilucci: il suono nuovo è ormai parte essenziale, inscindibile e irrinunciabile dell'odierna ricerca compositiva.

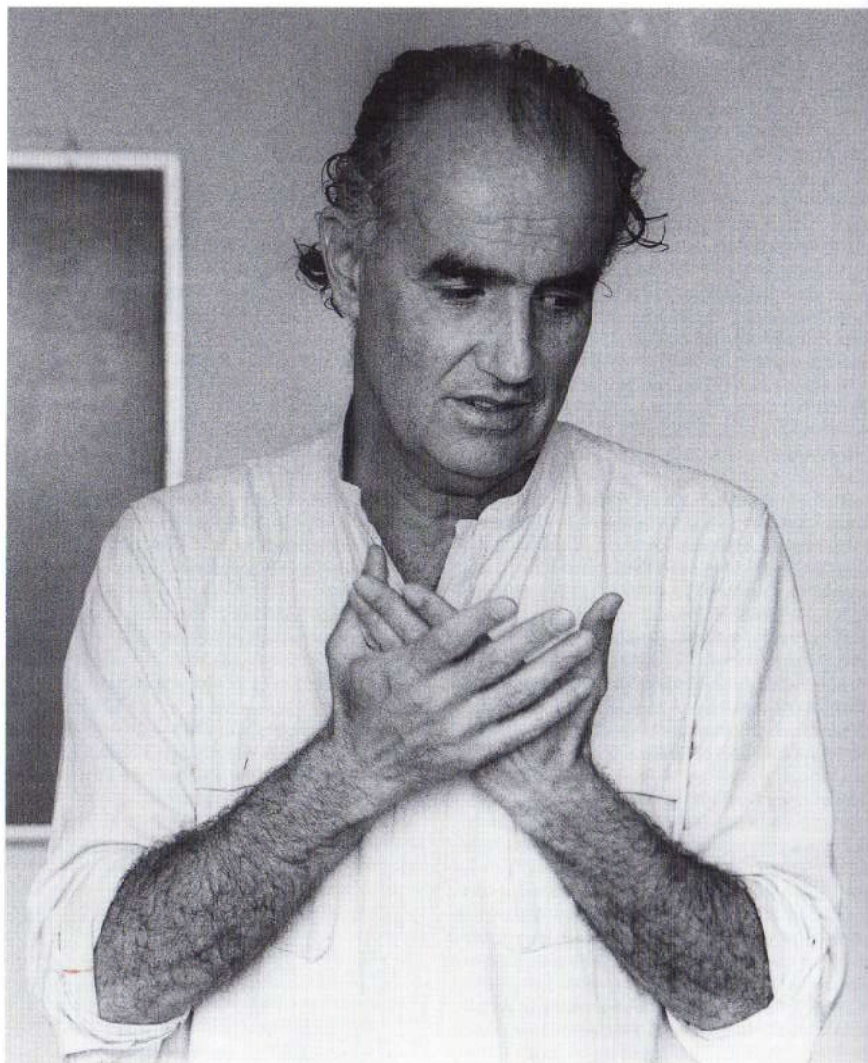
Giorgio Colombo Taccani

² Luciano Berio, *Prospettive nella musica*, in *Elettronica*, marzo 1956, p. 108.

³ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁴ Bruno Maderna, *Esperienze compositive di musica elettronica*, conferenza tenuta il 26 luglio 1957 all'Internationales Musikinstitut Darmstadt, ora in *Bruno Maderna, documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonde, Milano, Suvini Zerboni, pp. 83-85.

⁵ Henri Pousseur, *La musica elettronica*, Milano, 1976, p. VII.



Luigi Nono.

**Studiare Nono.
Per un dialogo fra ricerca
e vita musicale**

Nel febbraio del 1997, a due soli anni dalla apertura dell'Archivio Luigi Nono, ossia dalla possibilità di prendere conoscenza di fonti prima d'allora inaccessibili, provammo a raccogliere in un convegno intitolato *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono* i primi risultati di un lavoro che si era, da subito, avviato con un'intensità fuori dell'ordinario: e già molte opere (tra cui buona parte di quelle scritte negli anni Cinquanta, *Canti di vita e d'amore*, *Y entonces comprendió*, *Prometeo*, *La lontananza nostalgica, utopica, futura*) erano state esaminate analiticamente alla luce delle fonti. In quell'occasione Gianmario Borio aveva introdotto i lavori con un intervento in cui era solidamente argomentata l'opportunità di mettere in relazione l'analisi delle opere con lo studio delle fonti e in particolare degli schizzi.

Si può ripetere qui in sintesi che, almeno a datare dalla celebre edizione delle ultime sonate pianistiche di Beethoven commentate da Heinrich Hehenker, è apparso chiaro come la comprensione delle ragioni profonde di una composizione risulti ben più accessibile per la via di una ricostruzione della sua genesi e dunque da un esame di schizzi, abbozzi, stadi intermedi della redazione di quella che sarà la partitura definitiva. Ora, se si è potuto obiettare che l'approccio genetico non sarebbe decisivo e talora addirittura fuorviante ai fini di un'analisi attendibile dei testi musicali del repertorio identificabile, grosso modo, nella musica tonale – supponendo la pacifica leggibilità di strutture che utilizzerebbero un codice noto – non dovrebbe però essere in discussione la necessità che soltanto una ricostruzione genetica, filologicamente attrezzata, possa fondare la conoscenza della produzione moderna e contemporanea, dove un alto tasso di impegno costruttivo determina spesso tutte le funzioni di relazione musicalmente significative, fino le più elementari. A sostegno di questa tesi si possono addurre gli esempi, ormai ben noti alla comunità studiosa, delle tecniche di generazione del materiale utilizzate negli anni Cinquanta da Nono, Maderna, Boulez, Stockhausen, soprattutto se messe a confronto con le pur rigorose costruzioni della dodecafonica "classica". Di fronte a una

partitura dodecafonica di Schönberg o Webern il quesito «come il compositore trova le note» riceve una risposta relativamente semplice: le regole del gioco sono dichiarate e, anzi, spesso costituiscono la chiave per la decifrazione di relazioni formali più e più complesse. Nella musica seriale, per contro, procedimenti e relazioni non sono quasi mai trasparenti: non soltanto la funzione di mutua dipendenza tra due o più parametri è di per sé destinata all'inafferrabilità – ma è spesso, in quanto disegno accurato e sistematico, deliberatamente occultato. Eppure è proprio quella continua tensione tra un processo a volte del tutto meccanico e il gesto creativo – tra principio oggettivo e principio soggettivo, se si vuole – che ha dato vita all'opera, ed è questo che emerge con forza dallo studio degli schizzi. Anche una di quelle operazioni di computo delle note, un tempo bollate (anche dagli stessi compositori), di pedanteria ragionieresca, può rivelare dimensioni insospettite del testo musicale. Si potrebbero citare parecchie delle prime costruzioni seriali di Nono e di Maderna in cui, ad esempio, una classificazione, peraltro variabile, degli intervalli secondo una scala di "tensioni" (ovviamente avulse da un contesto armonico tradizionale) determina le durate o addirittura un arco formale: questa dimensione occulta, ricostruibile sulla base degli schizzi, svela un dettato espressivo altrimenti celato che può mutare il senso di un'analisi condotta proprio ai fini di un ausilio all'interpretazione. Ora, se rileggiamo gli anni Cinquanta di Nono e Maderna in questa luce, anziché in quella dell'assimilazione sbrigativa all'immagine volgare della "macchina" seriale, possiamo restituire a questa musica la coscienza delle sue ragioni profonde, che però non è riuscita a divenire – o è divenuta in modo distorto – tradizione; anche e soprattutto prassi esecutiva e interpretazione.

La riservatezza di diversi compositori, e di Nono in particolare, sui propri segreti di bottega va dunque considerata un dato della storia, e di per sé è auspicabile che oggi venga violata con la massima efficacia.

Finora si è detto di processi che, per quanto celati, sono stati a suo tempo affidati soprattutto alle carte. Il problema di quanto l'analisi possa servire a una tradizione interpretativa e addirittura mirare alla fondazione di una specifica pedagogia, diviene molto più complesso a partire da quanto Nono ha realizzato lavorando direttamente sulla materia sonora, con gli strumenti elettroacustici che le diverse tecnologie gli hanno messo a disposizione lungo gli anni, e che soltanto raramente sono state utilizzate per fissare (ad esempio su un nastro magnetico) prodotti musicali finiti e immutabili. Un artista tanto consapevole del proprio ruolo sociale, e del valore permanente della sua opera, ha più spesso consegnato all'effimero il delicato equilibrio tra le tracce prescritte e la materia sonora elaborata nel "qui e ora" di un contatto anche umanamente significativo con gli interpreti, e di uno spazio esecutivo specifico. Se non un'impossibile riproduzione letterale, una ricostruzione "autentica" di questo equilibrio è praticabile, in assenza di Nono, estendendo la ricerca sulle fonti ad altri materiali che non siano la carta: i materiali acustici preparatori fissati su nastro, l'esame comparato delle registrazioni (audio e video) d'epoca, la ricostruzione e la notazione del *live electronics* ecc.

Si tratta di una vera e propria sfida alle competenze della filologia che da qualche anno ha avuto nel lavoro dell'Archivio Luigi Nono di Venezia un efficacissimo banco di prova. Gli studi cui si accennava in apertura – avvio di una produzione intensa e costante, soprattutto se messa in rapporto a quella di altri archivi consimili – più che rappresentare un contributo ad una conoscenza obiettivamente migliore della musica di Nono, e del suo contesto biografico, sono stati consapevolmente indirizzati a un lavoro di ridefinizione pratica delle possibilità di rinnovare o comunque migliorare la pratica esecutiva, la vita stessa delle opere, la loro presenza nel cosiddetto repertorio. Il dialogo tra la ricerca e la vita musicale, un compito che la musicologia, specie in Italia, non ha sempre svolto con convinzione, si è sviluppato nelle attività dell'Archivio anche come impegno

diretto nella realizzazione di nuove edizioni (soprattutto in collaborazione con il principale editore di Nono, Ricordi), attrezzate di una robusta filologia che, per l'appunto, è andata ben al di là dell'esame delle carte facendo ricorso a discussioni e persino a confronti, a volte non facili, tra diverse "verità" – tutte ugualmente legittime – incorporate vuoi a quanto risulta testimoniato dalle tracce oggettive lasciate sulle partiture, sui nastri, sui quaderni di regia, vuoi alla memoria di chi ha materialmente creato l'opera. È stato ad esempio il caso di un'opera come *A floresta è jovem e cheja de vida* (1966), ma, diversamente, anche delle più recenti opere con il *live electronics*.

Il significato che l'Archivio Luigi Nono ha assunto in rapporto a questa dimensione della ricerca ha avuto anche importanti ricadute didattiche: una necessità, se soltanto si pensa a quanto nella musica di Nono, come del resto in tanta musica contemporanea, la tecnica e il gesto esecutivo siano così spesso individuali e specifici in rapporto alla singola opera quanto lo è la sua scrittura. Di qui i corsi di pratica interpretativa, i seminari, i convegni, i corsi teorici organizzati in collaborazione e/o per conto delle principali istituzioni culturali di Venezia (Università di Cà Foscari, Fondazione G. Cini, Teatro La Fenice) e non, come Milano Musica o le Edizioni Ricordi. Non va nemmeno trascurato il valore che il luogo ha assunto fin dall'inizio di vero e proprio punto di incontro, dal momento in cui è stata favorita, come è giusto, anche un'utenza non specialistica, occasionale e curiosa, che alimenta un flusso costante di visitatori attratti dai motivi più vari – non esclusa la splendida posizione sul canale della Giudecca, proprio in fronte alla vecchia casa di famiglia sulle Zattere – e che vengono comunque accolti con informale disponibilità da Nuria Schönberg Nono, cui si deve l'iniziativa dell'apertura dell'Archivio e lo sforzo costante nel mantenerlo vivo e attivo.

Quanto sta mutando e muterà nella recezione di Nono e della sua musica può dipendere in misura notevole dal lavoro dell'Archivio. Le nuove

edizioni, e le esecuzioni basate su di esse lo stanno già testimoniando. Un altro dato importante riguarda propriamente la biografia artistica (e i luoghi comuni che vi si sono tenacemente incrostatati), che sta ricevendo anch'essa via via una nuova definizione. La suddivisione rigida in "fasi" creative, che non molto tempo addietro aveva prodotto una specie di rimozione di quasi due decenni di musica sbrigativamente etichettata come "politica", sta lasciando il posto alla consapevolezza di una sostanziale continuità. L'esame ravvicinato delle tecniche compositive può soli-

damente argomentare in favore di ciò che l'istanza dell'ascolto potrebbe facilmente accertare – e che troppo spesso è stata offuscata da pregiudizi e schemi ideologici. Sia chiaro che ciò non intende neutralizzare in retrospettiva un Nono dichiaratamente eversivo, ma sottolineare al contrario la qualità dirompente di esperienze musicali dai contenuti in apparenza "neutrali": *subversion hors de soupçon*, così ricca di futuro come tutta la musica di Nono.

Veniero Rizzardi



Luigi Nono.

Programma generale

1

mercoledì 27 settembre 2000
ore 20.30
Auditorium di Milano
via Torricelli

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

Mark Foster, direttore
Alda Caiello, soprano
Sandro Lombardi, lettore
Omar Zoboli, oboe
Claudio Santambrogio, flauto

Luigi Nono (1924-1990)
A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili (1984)
per orchestra a microintervalli

Giacomo Manzoni (1932)
Moi, Antonin A. (1997)
per soprano leggero, lettore e orchestra
su testi di A. Artaud

Bruno Maderna (1920-1973)
Grande aulodia (1970)
per flauto, oboe e orchestra

Note a pag. 43

2

domenica 1° ottobre 2000
Conservatorio "G. Verdi"
Sala Verdi

ore 17.30
Seminario di Luciano Berio

ore 20.30
Pascal Gallois, fagotto
Corrado Colliard, trombone
Michele Marasco, flauto
Teodoro Anzellotti, accordion

Luciano Berio (1925)
Sequenza XII (1995), per fagotto
Sequenza V (1966), per trombone
Sequenza I (1958), per flauto
Sequenza XIII (1966), per accordion "Chanson"

ORT - Orchestra della Toscana
Luciano Berio, direttore
Esti Kenan-Ofri, voce solista

Coro di voci bianche della Radio di Budapest
Gabriella Thész, direttore

Proiezione del suono e live electronics:
Centro Tempo Reale - Firenze
(Francesco Giomi, Sylviane Sapir,
Kilian Schwoon, Damiano Meacci)
Ingegnere del suono: David Sheppard
Tastierista MIDI: Massimiliano Viel
Service Audio BH

Luciano Berio
Ofanim (1988-92)
per voce femminile, due cori di voci bianche,
due gruppi strumentali e live electronics
Testi da *Ezechiele* e dal *Cantico dei Cantici*

In coproduzione con il Teatro alla Scala

Note a pag. 65

3

lunedì 2 ottobre 2000
ore 20.30
Teatro Studio

Quartetto Borciani

Fulvio Luciani, *violino*
Elena Ponzoni, *violino*
Roberto Tarenzi, *viola*
Claudia Ravetto, *violoncello*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Quartetto in la minore op. 132

Luigi Nono (1924-1990)
Fragmente-Stille, an Diotima (1980)
per quartetto d'archi

Note a pag. 85

4

lunedì 9 ottobre 2000
Teatro Studio

ore 18

Seminario di Hugues Dufourt

ore 20.30

Ensemble L'Itinéraire - Paris

Pierre-André Valade, *direttore*
Sophie Dardeau, *flauto*
Renaud Desbazeille, *clarinetto*

AGON, Michele Tadini, Massimo Marchi, Andrea Taglia
Studio Césaré, Bertrand Landhauser

Luigi Nono (1924-1990)
A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985)
a più cori, per flauto contrabbasso in sol, clarinetto
contrabbasso in si bemolle e live electronics

Fausto Romitelli (1963)
Professor Bad Trip: Lesson 1 (1998)
per 8 esecutori e elettronica

Michaël Lévinas (1949)
Rebonds (1993)
per 2 pianisti, flauto, clarinetto, violino e violoncello

Hugues Dufourt (1943)
La tempesta d'après Giorgione (1976-77)
per ensemble

Note a pag. 99

5

domenica 15 ottobre 2000
ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

Mario Venzago, direttore

WDR - Coro della Radio di Colonia
Godfried Ritter, direttore

Julie Moffat, soprano
Susanne Otto, contralto
Martyn Hill, tenore

Fabio Vacchi (1949)
Dai calanchi di Sabbiano (1995-97)
per orchestra sinfonica

Alban Berg (1885-1935)
Tre pezzi per orchestra, op. 6

Luigi Nono (1924-1990)
Il canto sospeso (1955-56)
per soprano, contralto
e tenore soli, coro misto e orchestra
Testo: lettere di condannati a morte
della Resistenza europea

In coproduzione con il Teatro alla Scala

Note a pag. 113

6

lunedì 23 ottobre 2000
ore 20.30
Teatro Studio

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Carlo Gesualdo da Venosa (1550 ca.-1613)
Quattro Madrigali

Luigi Nono (1924-1990)
Djamila Boupachà (da *Canti di vita e d'amore*) (1962)
per soprano solo
Testo: J. L. Pacheco, *Esta noche*

Carlo Gesualdo da Venosa
Tre Madrigali

Luigi Nono
¿Donde estás, hermano? (1982)
per "los Desaparecidos en Argentina"

Carlo Gesualdo da Venosa
Tre Madrigali

Salvatore Sciarrino (1947)
L'alibi della parola, a 4 voci (1994)
Testi di de Campos, Petrarca, pittori vascolari attici
Tre canti senza pietre, a 7 voci (2000)
Testi di Serres, Gunzig, Stengers

Note a pag. 141

7

mercoledì 1° novembre 2000
Spazio Antologico
via Mecenate, 84/10

ore 19
Seminario di André Richard

ore 20.30
Solistenchor Freiburg

Petra Hoffmann, *soprano*
Elisabeth Rave, *soprano*
Monika Bair-Ivenz, *mezzosoprano*
Susanne Otto, *contralto*
Dietmar Wiesner, *flauto*
Michael M. Kasper, *violoncello*

André Richard, *direttore*

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung
des Südwestrundfunks e.V. Freiburg
Michael Acker, *direttore del suono*
Rudolf Strauss, *ingegnere del suono*
Bernd Noll, *tecnico*
Christian Venghaus, *assistente*

Luigi Nono (1924-1990)
Omaggio a Vedova (1960) per nastro magnetico

Camillo Togni (1922-1993)
Coro di T. S. Eliot op. 34 (1952) per coro misto a cappella

Luigi Nono
Io, frammento da Prometeo (1981)
coro finale, per 12 voci e live electronics

Arnold Schoenberg (1874-1951)
De profundis (Salmo CXXX) op. 50b (1950)
per coro a cappella

György Kurtág (1926) (con G. Kurtág jr)
Lajka-emlék (1990) (Ricordo di Lajka)
per nastro magnetico

Wolfgang Rihm (1952)
Mit geschlossenem Mund (1982) per 8 voci

Luigi Nono
Tre voci b - Il maestro del gioco X, XI, XII (1985)
per coro a cappella e live electronics
(parte 7 di *Prometeo*)

Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 (1982)
per quattro voci femminili, flauto basso,
violoncello e live electronics
Testi di Miłosz, Ady, Blok, Chlebnikov, Pasternak
a cura di Massimo Cacciari

Note a pag. 153

8

sabato 4 novembre 2000
ore 20.30
Spazio Antologico
via Mecenate, 84/10

Ensemble Modern Orchestra

Solistenchor Freiburg

Direttori
Emilio Pomarico
Yoichi Sugiyama

Solisti vocali:
Monika Bair-Ivenz, Petra Hoffmann, soprani
Susanne Otto, Noa Frenkel, contralti
Peter Hall, tenore

Attori:
Caroline Chaniolleau, Mathias Jung

Solisti strumentali:
Dietmar Wiesner, flauto
Wolfgang Stryi, clarinetto
Uwe Dierksen, trombone, euphonium, tuba
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer,
Dennis Kuhn, percussioni
Susan Knight, viola
Michael M. Kasper, violoncello
Thomas Fichter, contrabbasso

Realizzazione elettronica:
Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung
des Südwestrundfunks e.V., Freiburg

André Richard, direttore

Michael Acker, direttore del suono
Rudolf Strauß, ingegnere del suono
Bernd Noll, tecnico
Christian Venghaus, assistente

Coordinamento artistico e ideazione del suono:
André Richard

Luci a cura del
Teatro alla Scala

Strutture e allestimento scenografico:
Nolo Stand

In coproduzione con il Teatro alla Scala

Luigi Nono (1924-1990)

Prometeo, tragedia dell'ascolto (1981-85)

per due soprani, due contralti, tenore, flauto,
clarinetto, trombone, viola, violoncello,
contrabbasso, due voci di attori, coro misto,
quattro gruppi strumentali e live electronics

Testi a cura di Massimo Cacciari

In coproduzione con il Teatro alla Scala
e con
Ensemble Modern Orchestra e Kultur Ruhr
Musik im Industrieraum
Inventionem 2000
Alte Oper, Frankfurt
Festival d'Automne, Paris/Cité de la Musique
Wien Modern Festival

Non a pag. 169

9

lunedì 13 novembre 2000
Teatro Giorgio Strehler

ore 16

Seminario di Pierre Boulez

ore 20.30

Ensemble Intercontemporain

Pierre Boulez, direttore
Jeanne-Marie Conquer, violino

IRCAM - Centre Pompidou
Andrew Gerzso, assistente musicale

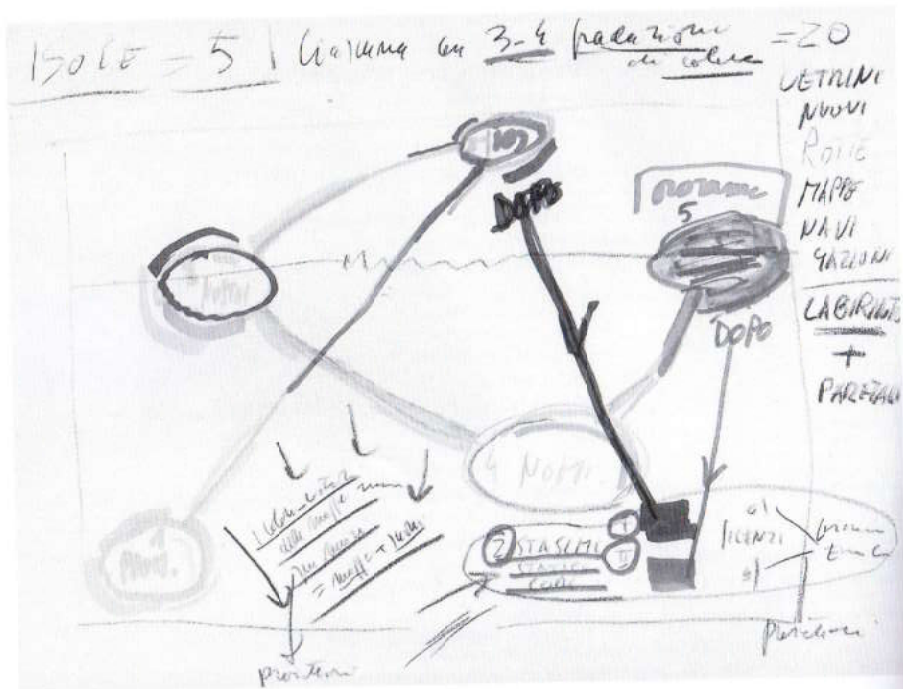
Pierre Boulez (1925)
Dérive 2 & 1 (1990-96)

Anthèmes 2
per violino e elettronica (1992-97)

sur Incises (1996-98)
per tre pianoforti, tre percussioni e tre arpe

In collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano

Non a pag. 111



Mostra Arcipelago Prometeo

Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi

Inaugurazione
Giovedì 12 ottobre 2000
ore 18.30

a cura di MILANO MUSICA
con l'Archivio Luigi Nono di Venezia
e Renzo Piano Building Workshop

Opere di Emilio Vedova

Testi a cura di Angela Ida De Benedictis
Allestimento di Luca Rolla
Grafica di Giorgio Fioravanti

Amplificazione e trasmissione CD *Prometeo* a cura di ARP

In collaborazione con
Fondazione Milano per la Scala

Nota a pag. 240

La mostra resterà aperta al pubblico fino a lunedì 6 novembre
(tutti i giorni dalle 9 alle 12.30 / dalle 14 alle 17.30, fino al 31 ottobre;
dal 1° novembre chiuso la domenica).

Ingresso dal Museo Teatrale alla Scala

Suoni, parole, immagini: i video di Luigi Nono
Cinque appuntamenti condotti da Enrico Girardi

In collaborazione con Musica Oberdan della Provincia di Milano, Settore Cultura
Spazio Oberdan - viale Vittorio Veneto 2

Domenica 8 ottobre 2000, ore 11

- *Omaggio a Nono* (Venezia, 1924-1990), un video di Piero Berengo Gardin, produzione RAI, 1992, durata 63'.
- *Alfred Andersch intervista Luigi Nono*, un video di Alfred Andersch, produzione Ticino, 1968, durata 24'.

Martedì 10 ottobre 2000, ore 20.30

- *Archipel Luigi Nono*, un film di Olivier Mille, coproduzione Artline Films/La Sept, 1988, durata 54'.
- Luigi Nono, *Il canto sospeso*, un video di Peter Wehage da un'idea e un progetto di Claudio Abbado e Jürgen Petzinger, produzione Jan Schneider-Rothmaar, 1996, durata 46'.

Martedì 17 ottobre 2000, ore 20.30

- Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, un video di Cesare Emilio Gaslini, produzione RAI, 1978, durata 116'.

Martedì 24 ottobre 2000, ore 20.30

- Luigi Nono, *Realtà di un compositore*, un video di Carlo Piccardi, produzione di Radio Televisione Svizzera di lingua italiana, Lugano, 1976, durata 73'.

Martedì 31 ottobre 2000, ore 20.30

- *Io, frammento da Prometeo. Una ricognizione*, un video di Gianni Di Capua, produzione RAI SAT, 1998, durata 65'.
- *Il vuoto dell'acqua*, un video di Gianni Di Capua, coproduzione RAI SAT SHOW/Biennale di Venezia, 1999, durata 15'.

Note a pag. 265

Quattro incontri

Venerdì 29 settembre - ore 21
Associazione Musica d'Insieme
Via Curio Dentato 1

Attorno a *Fragmente-Stille, an Diotima*
con il Quartetto Paolo Borciani

Giacomo Manzoni
Omaggio a Josquin: trascrizione di
"Nymphes des bois..." (Déploration d'Ockeghem)
per soprano, corno, violino, due viole e violoncello.
Testo di Jean Molinet

Ludwig van Beethoven
Canzona di ringraziamento dal Quartetto op. 132

Bruno Maderna
Ständchen für Tini per violino e viola

Giovedì 19 ottobre - ore 15
RAI Milano
Corso Sempione 27

Lo Studio di fonologia della RAI di Milano
Le Teche RAI e la musica contemporanea

Intervengono: Luciano Berio, Paolo Donati, Vittorio Emiliani, Roberto Leydi, Maddalena Novati, Piero Santi, Angelo Sferazza, Marino Zuccheri
Partecipano: Francesco Agnello, Maurizio Braccialarghe, Angela Ida De Benedictis, Ennio Chiodi, Pippo Marchetti Tricamo, Veniero Rizzardi, Gaetano Santangelo

Verrà presentato il CD ROM sullo Studio di fonologia prodotto dalle Teche RAI a cura di Maddalena Novati e il volume *Nuova musica alla Radio* a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (editore CIDIM-AMIC/ERI)

Sabato 28 ottobre - ore 16
Amici del Loggione
del Teatro alla Scala
Via Silvio Pellico 6

Presentazione di *Prometeo, tragedia dell'ascolto*
di Luigi Nono
a cura di Paolo Petazzi

Giovedì 9 novembre - ore 18
Triennale di Milano
Viale Alemagna 6
Isola Impluvium

Presentazione del volume
Scritti e colloqui di Luigi Nono
ideazione e coordinamento di Luigi Pestalozza
a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi
Collana "Le Sfere", Editore Ricordi/LIM

Giancarlo Schiaffini esegue *Post-prae-ludium per Donau*
per tuba e elettronica di Luigi Nono.

Alvise Vidolin, live electronics

Intervengono: Nuria Schoenberg Nono, Luigi Pestalozza,
i curatori e gli editori.



Bruno Maderna.

Auditorium di Milano
 mercoledì, 27 settembre 2000, ore 20.30

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

Mark Foster, direttore

Alda Caiello, soprano

Sandro Lombardi, lettore

Omar Zoboli, oboe

Claudio Santambrogio, flauto

Luigi Nono (1824-1990)

A Carlo Scarpa architetto,
ai suoi infiniti possibili (1984)
 per orchestra a microintervalli

8'

Giacomo Manzoni (1932)

Moi, Antonin A. (1997)
 per soprano leggero, lettore e orchestra
 su testi di A. Artaud

26'

Bruno Maderna (1920-1973)

Grande aulodia (1970)
 per flauto, oboe e orchestra

35'

In collaborazione con RAI-Radiotre

A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili è del 1984, *Moi, Antonin A.* del 1997, *Grande audiodia* del 1970. Bruno Maderna nasce nel 1920, Luigi Nono nel 1924, Giacomo Manzoni nel 1932.

La presenza nello stesso programma di tre compositori come Maderna, Nono e Manzoni riguarda prima di tutto la peculiarità della nuova musica italiana in generale negli anni europei in cui si forma, ovvero riguarda la partecipazione dei tre musicisti, pur fra loro diversi, a ciò che infine è alla base di questi stessi loro lavori, e cioè la costruzione, fin dagli anni della caduta del fascismo anche musicale, di una musica italiana nuova che fin da quegli anni si dà una precisa identità, o dunque si distingue dentro la stessa nuova musica europea di cui pure è parte. Infatti questa musica italiana di cui Maderna, Nono e Manzoni sono massimamente rappresentativi, e che in realtà condivide il cambiamento non solo italiano del modo di fare e pensare la musica, ha però di distintivamente proprio il suo cosciente, attivo interrelare i cambiamenti formali con la rottura democratica della storia nazionale operata nel 1945 da un antifascismo che, per la sua qualità sociale, politica, culturale quale era andata definendosi già negli anni Venti di Antonio Gramsci e Piero Gobetti, porta per la prima volta le classi subalterne a partecipare alla direzione del paese, dunque a essere parte attiva della storia nazionale: ovvero fa nascere uno stato e una società fondati sul superamento dei vecchi rapporti di divisione sociale e culturale. Salvo che allora la negazione della concezione e della pratica della divisione comunque sia, è al centro dello stesso modo di essere e operare dei musicisti che dunque, mentre cercano e fondano un linguaggio nuovo, e proprio per come lo cercano, non accettano la separazione del lavoro musicale dalla società, come invece continua a praticarla la pur esplosiva nuova musica europea. In altre parole perseguono una nuova comunicazione, un nuovo rapporto musicale con e nella società con cui dunque il linguaggio rifondato consapevolmente interagisce.

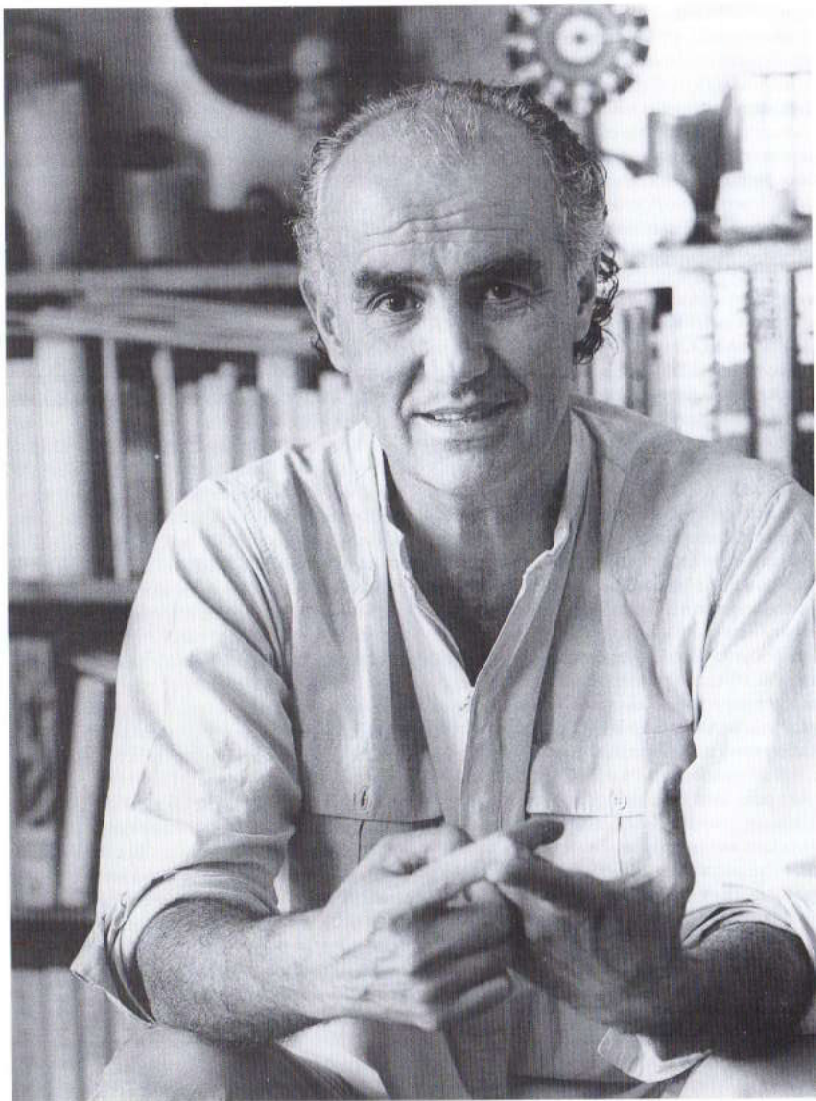
Questo è fra l'altro il senso antagonistico, stori-

co, dei tanti lavori della nuova musica italiana, dal 1947 fino agli anni Ottanta, che in testi o titoli fanno riferimento all'antifascismo, se infatti l'essere musicalmente nuova di questa musica italiana, è prima di tutto musicalmente organico alla riconscezione dei rapporti di ogni tipo nella nuova storia italiana, per cui del resto proprio questa interrelazione sarà esemplare quando nel 1956, nel *Canto sospeso*, Nono condividerà il neoserialismo della nuova musica europea, salvo decostruire in maniera alternativa o critica anche rispetto a essa l'ordine musicale, storicamente costituitosi nei secoli, dell'Europa borghese: ma appunto nello stesso panserialismo darmstadtiano ancora dominante per come quel radicalismo linguistico si propone in realtà come estrema razionalizzazione di quell'ordine. Al contrario, la musica di Nono proprio a cominciare dal *Canto sospeso*, e finché ciò non lo porterà alla definitiva emancipazione da ogni predeterminazione compositiva, si basa su una serie dodecafonica pensata al di fuori del sistema intervallare consolidatosi durante quella storia europea, ma dunque non a caso per una cantata su lettere di condannati a morte della Resistenza europea, che perciò investe criticamente, attraverso il loro antifascismo, l'intera Europa, l'intera sua storia, presente e passata. Salvo che l'antagonismo linguistico, musicale, di Nono, riguarda la comune emancipazione della musica italiana che cambia le forme della comunicazione musicale, se proprio un Maderna nel 1956 ha già composto l'antistrutturalista *Musica su due dimensioni* e proprio un Manzoni già negli anni Cinquanta, giovanissimo, assume la dodecaфонia sul versante critico della riconscezione del linguaggio musicale come rottura della nuova musica italiana con la mistificazione dei rapporti e di ogni forma di vera vita, operata anche nella musica e con la musica, dal fascismo: per cui anche in Manzoni la dodecaфонia viene pensata e praticata in modo da costruire un'altra, del tutto riconscepita cultura musicale. O quindi in modo da ricondurre a verità la stessa storia passata, musicale per prima, in particolare (o in maniera particolarmente esemplare) italiana.

Ecco allora alla riconscezione musicale, vorrei già dire acustica, di Maderna e di Nono, di alcuni significativi musicisti del nostro passato musicale, ad esempio i Gabrieli o Frescobaldi o Monteverdi, in effetti da Nono e Maderna riavvicinati fuori da ogni storicismo, per come la loro musica principalmente organizza il suono nello spazio, o interagisce sonoramente con la parola, o assume il registro organistico per trasformare la forma sonora della nota, o insomma si porta dentro e propone questioni di suono e di spazio del tutto attuali. Salvo che allora è immediatamente significativo che verso la musica di Monteverdi o di Frescobaldi o soprattutto dei Gabrieli per come i Gabrieli soprattutto contano in particolare per Nono. Nono e Maderna si pongono, nel momento in cui ne individuano gli elementi di attualità, in modo analogo a come cento anni prima Marx si era posto verso la tragedia greca, quando nella "Prefazione" a *Per la critica dell'economia politica* fa notare che per noi il problema della tragedia greca non è quello della sua complessità drammaturgica e di pensiero a fronte della semplicità della società in cui nasceva, bensì è quello di essere per noi, benché lontana nei secoli, del tutto attuale: o dunque eccoci al Manzoni che negli anni Settanta, nell'opera *Per Massimiliano Robespierre*, pone al di fuori di ogni mimesi musicale, ma organizzando musicalmente i suoi rapporti di idee con lo stesso passato, l'attualità per la stessa Italia fattasi in tutti i sensi democratica, della festa popolare, rivoluzionaria, all'aperto, del 1794 a Parigi. Ossia il presente, non solo musicale, non discende dal passato, bensì con esso entra in rapporto "relativo", di relazione appunto problematica, infine nel senso che al passato Manzoni, Maderna, Nono guardano per come in esso individuano ciò che con l'attuale costruzione di una nuova cultura musicale è in reale, vero, rapporto, ma proprio così disvelando le forme del falso musicale storicamente costituitosi. In altre parole questo riappropriarsi da parte di Maderna, Nono, Manzoni della vera storia anche musicale nazionale, scopre, con una valenza generale per la nuova musica italiana, che il passato musicale ritrovato

fuori da ogni consequenzialità, è quello in cui si delineano i problemi musicali presenti, ad esempio (principale) la questione del suono per così dire oltre la nota, o del suono come fattore formante della musica liberata dalla predeterminazione formale per cui la nota prevale appunto sul suono. Ossia forse Nono in particolare ma non meno Manzoni e Maderna escono per questa strada, negli anni Sessanta, dalla dodecaфонia; fra l'altro essendo dunque non casualmente i primi a indicare in Varese che ha definito la musica «suono organizzato», il riferimento della musica che si forma fuori dalla storia musicale come finora è stata. Ma *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* non si costruisce su due sole note, il do e il mi bemolle, e si organizza dunque unicamente sul suono? Siamo in realtà ai lavori del concerto.

Appunto *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra a microintervalli, che vuol dire che le due note strutturali per prime vengono appunto microtonalizzate, così da dissolversi come note e diventare fonti di suoni dunque dilaganti al di fuori dello storico sistema di notazione, nello spazio in cui la composizione viene organizzata per determinare la dimensione acustica che, anche se suona nell'abituale sala da concerto, non coincide acusticamente con essa: davvero come i due cori di San Marco per i Gabrieli diventano uno spazio acustico irriducibile alla loro ragione e disposizione chiesastica. In realtà cambia l'architettura del suono, e difatti non è a caso che Nono abbia pensato, addirittura indicandolo nel titolo, all'amico architetto fra l'altro massimo per l'uso informale degli elementi architettonici, nelle cui architetture i vuoti e i pieni sono dunque corpi equivalenti di un fatto architettonico spazialmente labirintico; ma davvero come nel pezzo musicale, dove c'è un continuo, quantomai labirintico anch'esso, divenire di fatti sonori indeterminati montati senza un ordine preformato fra grandi silenzi sonoramente significanti, così che ascoltiamo un divenire musicale anch'esso a possibilità infinite. Salvo che allora parlando di indeterminazione sonora in questo caso noniana, si parla anche, per obbliga-



Luigi Nono

to rimando, di Scelsi, della sua "scomposizione" dei suoni, e del suo connetterli senza direzione temporale e spaziale, per cui però si deve non meno obbligatoriamente retrocedere al 1911 della *Klangfarbenmelodie* schönbergiana, o alla nota che si annulla come tale nella diversità dei timbri dei diversi strumenti in cui può suonare, così che, in una tale "melodia di timbri" e non più di note, si consuma la negazione se non la fine del ruolo storico della nota: sostituita dal suono come principale fattore formante della musica. Con quello che però nonianamente ne consegue, perché se il riferimento allo Schönberg della *Klangfarbenmelodie* riguarda davvero la personalizzazione di Nono dell'insegnamento del grande viennese per lui fondamentale (la sua prima composizione sono le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg*), mentre quello a Scelsi riguarda invece le significative assonanze presenti nel secondo Novecento musicale italiano, *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* appartiene unicamente all'itinerario musicale, intellettuale, antagonistico fino alla fine, di Nono.

Questo vuol dire ritornare agli anni Cinquanta del *Canto sospeso* o quindi ai noniani anni Sessanta che da essi evolvono, ma fra l'altro in direzione del dialogo fra l'anomalo panserialismo noniano e la cultura musicale popolare soprattutto in quanto trasmissione orale (sonora) della musica, per cui infatti, in quegli anni Sessanta, Nono compone per esempio *A floresta è jovem e cheia de vida* o *Non consumiamo Marx*, a partire dalla prassi esecutiva degli strumenti e delle voci, ma appunto per organizzare la composizione mentre voci e strumenti suonano e cantano, davvero come si usa nella musica a trasmissione orale, popolare. D'altra parte, il suo rapporto con l'elettroacustica negli anni Settanta e Ottanta non passerà soprattutto attraverso il *live electronics*, e cioè il mezzo che gli consente di agire sulla musica mentre suona, mentre è in atto il suo rapporto acustico, di ascolto, infine sociale? In realtà c'è qui una questione formale precisa, di coinvolgimento della forma compositiva nel rapporto con l'ascolto come momento in cui pren-

dere posizione, in cui prenderla, nel caso di Nono, in senso definitivamente, musicalmente al massimo di significanza, antagonista. Ma proprio perciò, questione formale nascosta, alterata, da chi da tempo lavora revisionisticamente alla "normalizzazione" di Nono, o al suo presunto rigetto da *Fragmente - Stille an Diotima*, il quartetto del 1980, in avanti, dell'impegno politico: naturalmente nel senso di una musica noniana che si sarebbe fatta ideologicamente omogenea all'ordine delle cose non solo musicali dominanti, e che dunque per quanto sempre nuova non comunicherebbe ora che se stessa o quindi la rinuncia noniana anche esistenzialmente vissuta, manifestata, a entrare musicalmente nel conflitto. In realtà, a partire da qui, si cerca oggi di ricomprendere addirittura l'intera musica di Nono in una sorta di mistica esperienza puramente musicale dello stesso impegno; e, certo, anche chi qui scrive fu per un momento toccato dal sospetto che comunque una svolta fosse intervenuta. Ma per capire subito che l'impegno di Nono continuava invece a stare prima di tutto nella musica, ovvero continuava a stare in una musica di suoni e di silenzi che, per come tacciono e suonano in rapporto organico con una dinamica miratamente mai al di sopra del "forte", partecipano alla fisionomia acustica e quindi al preciso senso umano del pezzo il cui "paesaggio sonoro", dunque perfettamente noniano, è dunque sempre nonianamente a misura musicale dell'uomo, l'opposto di quello per progetto acusticamente aggressivo per essere mentalmente devastante, del mondo neoliberalizzato. In altre parole Nono continua a trasmettere l'idea di un altro mondo proprio musicalmente, criticamente "sospeso" sopra quello esistente, o quindi sospeso sopra il mondo che è sempre da cambiare, se infatti più che mai, e siamo in pieno *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili*, il mondo musicale noniano si distingue appunto criticamente, appunto indicando il cambiamento, dall'ordine musicale noniano delle cose non solo musicali presente; ma appunto evolvendo verso il pezzo delle infinite possibilità infine sonore, dagli anni Cinquanta del *Canto sospeso*, infine

nel senso dell'antagonismo, o impegno, di Nono, che evolve anch'esso senza però retrocedere, o che insomma è sempre quello che sta nella dedica proprio del *Canto sospeso*, a chi scrive, di un lontano 1966. «Caro Luigi – mi scriveva Nono forse non casualmente in rosso regalandomi la partitura della sua cantata “resistenziale” – a quando la rossa primavera? purché comunista e questo canto non resterà sospeso.»

Così Nono ha continuato fino a *Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* e oltre fino all'ultimo lavoro, la sua musica criticamente responsabile, di rottura dei rapporti dominanti: anche se nell'ultimo decennio la sua capacità di coniugare ricerca e invenzione si concentra sul cambiamento dell'ascolto per un ascolto disvelatore del mondo, infine vero, per cui del resto già nel 1966 a proposito della sua musica di scena per la *Ermittlung* di Peter Weiss, parlava di «uso differenziato dell'elemento auditivo, che vada oltre la proiezione naturale della parola, grazie alle nuove tecniche di diffusione acustica»: salvo che questo veniva detto venti anni prima del *Prometeo* o “tragedia dell'ascolto”, che però è del 1984, e cioè dello stesso anno di *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, per cui la parola che più che mai nel *Prometeo* è trasformata sonoramente in senso acustico per romperne il significato comunemente alterato, forma l'ascolto tragico non già nel senso della catastrofe come mortale destino disastroso dell'uomo, bensì in quello dell'ascolto che, in quanto autonomo dalla falsa coscienza musicale diffusa, è appunto tragicamente coinvolto nella problematica implacabilmente demistificatoria del falso, che nel presente socialmente determinato governa la vita: con in più, tuttavia, che dunque l'ascolto tragicamente vero del *Prometeo*, semmai memore di quanto il Sartre dello stare con “ragione dialettica” nella contraddizione abbia significato per Nono, va in parallelo di senso col senso sonoro del brano soltanto per orchestra a microintervalli, o quindi di puro suono, ma proprio perciò organizzato per una bellezza musicale delle più emozionanti del nostro secolo, che fa ascoltare, in primo luogo alla mente, l'alternativa di

una musica portata oltre l'orizzonte del conosciuto musicale: o dunque dice che, oltre il reale di cui *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* suona la coscienza critica, c'è già musicalmente ascoltabile, l'altro, umanizzato, opposto mondo. Suona in realtà nel pezzo che sonoramente decostruisce il vecchio mondo non solo musicale, il futuro concretamente possibile come gli infiniti di Carlo Scarpa, se la musica concretamente umana che lo fa ascoltare, già ora concretamente, nonianamente, suona. Non per niente, del resto, le sue due note microtonalizzate con quello di sonoro che ne consegue, provengono dalla decostruzione di ogni organizzazione musicale preformata, da Nono operata a cominciare dall'esplosiva serie del *Canto sospeso*.

Moi, Antonin A. su testi di A. Artaud ordinati da Giacomo Manzoni per soprano leggero, lettore e orchestra, del 1997, viene, nel cammino musicale del compositore milanese, da lontano: se non certo casualmente i testi di *Moi, Antonin A.* sono tratti dai *Cahiers de Rodez* scritti da Artaud nei nove anni, 1937-46, della sua immotivata e coatta detenzione in una casa di cura psichiatrica, da cui dunque Manzoni trae e monta frammenti inquietanti e però anche momenti di lucida riflessione; ma, si badi, ventiquattro anni dopo che nel 1972 ha composto *Hölderlin (frammento)* per coro e orchestra, ovvero ha musicato un suo montaggio di brani da scritti di quando il poeta romantico, pervaso di illuminismo, si isola dal mondo da cui è respinto, con cui confligge, e si rinchiude in un'artificiale ma significativamente ostentata follia, a poetare per tutti. Salvo che appunto questa follia, in entrambi i casi irreali anche se realmente vissuta, diventa in Manzoni la rappresentazione estrema dell'incompatibilità di ciò che è umanamente vero con lo stato di cose presente: ma infine per come proprio in *Moi, Antonin A.* la musica di Manzoni suona rispetto a quella europea dalle cui rotture comunque proviene, del tutto “altra”: se infatti in essa il suono, fatto di materiali, gesti e frammenti sonori fra loro molto differenziati, è organizzato fuori da ogni concezione compositiva anche la più avanzata, ma proprio per come quei frammenti,



Giacomo Manzoni.

materiali, gesti, sono sonoramente concepiti e messi fra loro in relazione in modo da organizzare una vera e propria azione musicale tanto musicalmente astratta quanto in concreto rapporto significativo con la musica europea anche nuova. A essere infatti portato musicalmente avanti, potremmo dire in scena, e proprio in *Moi, Antonin A.* con particolare lucidità, è il rapporto dialettico, propriamente musicale, che Manzoni stabilisce con quella anche nuova musica europea, nel senso della molteplicità delle procedure compositive andate oltre la stessa più avanzata avanguardia, che Manzoni adotta, pratica, ma per entrare con essa in quella relazione appunto dialettica che con evidente significato generale esclude e infine critica ogni forma di identificazione con l'Europa musicale, presente e passata: se infatti in questa musica dialettica di Manzoni non si ascoltano altre, extraeuropee culture musicali, bensì si ascolta che l'Europa musicale comunque sia non è più il solo orizzonte della musica. Salvo che allora questa sorta di emancipazione dall'eurocentrismo, comunque musicalmente sia, rende tanto più interessante ciò che anche di storico ha in questo senso soprattutto contato per Manzoni, a cominciare dal lontano espressionismo con le sue astrazioni concretamente in conflitto con l'Europa borghese non certo soltanto musicale, che in maniera importante sta nella sua formazione culturale; per continuare con l'aperto, illimitato, dialogico (quantomai galileiano) esercizio di ogni possibilità musicale, del musicista della nuova musica cui più di ogni altro Manzoni ha guardato nei suoi anni di maturazione, e cioè Maderna. Più quello a cui proprio questi rapporti musicali e culturali, ma proprio anche per come li ha esercitati in termini di emancipazione da ogni ordine predisposto, hanno portato Manzoni, se è in questa dinamica musicale e intellettuale che sta la sua attenzione significativamente anomala nella musica nuova europea, per Varèse, Ives, Xenakis: coi quali in realtà non c'è derivazione alcuna, essendoci invece la condivisione di un modo di pensare e ricercare ovvero praticare la costruzione di una nuova cultura musicale (di nuovi rapporti musicali e coi materiali so-

norì), del tutto indipendente dal razionalismo borghese comunque anche musicalmente si eserciti, per il quale appunto Artaud è un folle e al quale Hölderlin oppone la sua illuminata, destabilizzante, ragione. Ossia su questo versante proprio compositivamente critico, Manzoni realizza in sintonia coi suoi personaggi antagonisti, che non sono nemmeno soltanto Hölderlin e Artaud, la sua autonomia musicale, nel senso di farci ascoltare una musica libera da condizionamenti concettuali – la follia ne è simbolicamente esente – che rappresenta con significato generale evidente, la propria estraneità ideale a ogni prassi musicale non meno che culturale, sociale, che anche indirettamente conservi lo stato di cose presente.

Come del resto vuole l'impegno come Manzoni lo ha sempre inteso, se già nel 1968 affermava: «Il concetto di impegno va individuato innanzitutto, e direi esclusivamente, nel materiale musicale stesso, nell'uso che se ne fa»; mentre proprio perciò in questo estraniamento musicale dalla facilità del contenutismo esplicito, c'è l'idea fondante della sua musica non solo in *Moi, Antonin A.*, se proprio quando nel 1972 componeva Hölderlin (*frammento*), scriveva del poeta tedesco che «uno degli aspetti più affascinanti della sua personalità e della sua opera» è che in esse c'è «un'estraneità che non è dettata da sentimenti aristocratici ma dalla coscienza che ancora una volta le forze della disgregazione, dell'egoismo piccolo-borghese, hanno preso il sopravvento fra gli uomini alienandoli all'ideale di purezza, utopico». Ossia nessun elitarismo nel Hölderlin di Manzoni, che anzi lo assume nella sua musica sonoramente pervasa di *clarté*, come l'individuo esemplare che illumina con la sua ragione straniata, accusatoria, i rapporti disumanizzati della vicenda borghesemente comune: salvo che questo individuo musicalmente illuminante è quello che, dalla fine degli anni Sessanta ritorna nei diversi lavori di Manzoni riferiti a grandi figure della letteratura e della storia presente e passata, tutte certamente lontane dagli uomini comuni, senza che però mai suonino superioristicamente, perché anzi sempre la musica del compositore

milanese per queste figure eccezionali, suona invece come la musica di uomini le cui vite indubbiamente uniche diventano però proprio musicalmente esemplari per come c'è un modo di sentire e di pensare semplicemente umano nel loro suonare estranee alla concezione e alla pratica dello stato borghesemente presente delle cose: a cominciare nel 1968 dal Che di *Che (alla memoria di Che Guevara)* per orchestra e voci corali, che vuol dire il coro diviso nelle singole voci calate in orchestra a intonare suoni, fonemi, senza parole, così da comunicare in termini puramente sonori, insieme all'orchestra nella quale stanno, l'idea del mondo futuro appunto a semplice misura dell'uomo (per cui Manzoni ci ricorda che Castro chiamò il Che «precursore»). Ossia Manzoni proprio così mette anche lui al centro il suono che al di là della stessa parola diventa responsabile del senso della musica, ma per continuare a esserlo anche quando la parola ritornerà, ovvero quando l'esperienza musicale dirompente del pezzo per il Che, prosegue ad esempio in *Parole da Beckett* per due cori, tre gruppi strumentali e nastro magnetico del 1971, dove le parole suonano frantumate nel vuoto della comunicazione impossibile, mentre nell'opera intitolata a Robespierre nel 1974, il paesaggio sonoro creato dalla musica dà senso e valore umano al giacobino che pensa alla democrazia oltre i limiti della Rivoluzione da cui dunque viene borghesemente ucciso. E via proseguendo attraverso la sublime icasticità sonora non solo musicalmente antagonista del Leverkühn simbolicamente demente del *Doktor Faustus* del 1978, fino al nostro *Moi, Antonin A.* Insomma, a cominciare dal lavoro puramente sonoro per il grande guerrigliero cubano, la musica di Manzoni comunica, in termini di suono ogni volta estraneo all'idea di omologazione, l'alternativa estraneità dal mondo invece omologato, dell'individuo che in esso vive all'estremo lo scontro: senza però che mai in questa musica che dunque ci coinvolge per come di porta fuori dall'omologazione musicale per prima, suoni qualcosa di egocentricamente irrazionale, semmai suonandovi l'irrazionalità infine altruistica

per come palesamente suona per tutti, di una appunto estrema dissociazione in primo luogo musicale, cioè sonora, dal razionalismo che non smette di mistificare la feroce gerarchizzazione dei rapporti. In altre parole la musica di Manzoni diventa negli anni di crescita della sua capacità di coniugare intelligenza critica ed emozione umana, quella dell'allucinante vicenda di Artaud, di cui però nel pezzo dedicatole non c'è alcuna personalistica compiacenza drammatica, perché anzi, nel rappresentarne le tensioni mentali e di vita sconvolta, non scade mai nella soggettività, o meglio sta dalla parte di Artaud che alla società che vorrebbe annientarlo, ma chiaramente pensando all'alienazione che tutti minaccia, dice: «[in essa] non intendo affatto sprofondare».

Eccoci allora al pezzo dove la voce recita su precise indicazioni dinamiche i frammenti dai *Cahiers de Ronde* da Manzoni ordinati senza consequenzialità, ma facendo interagire i momenti delle atrocità da elettrochoc o altro, e quelli della coscienza disvelatrice e accusatoria («la terra è piena di sepolti vivi, coloro che hanno visto questa mia storia»), così che perfettamente galileiani, cioè in movimento oltre il mondo a una sola disumana dimensione, sono i due enunciati con cui la voce di Artaud conclude il lavoro: «E io credo che per essere libero devo per prima cosa dichiararmi prigioniero» e «Artaud che è stato messo in un manicomio perché voleva difendere la poesia...». Ma la poesia è qui l'uscita della parola dal suo uso comune nel mondo umanamente irrisolto, per cui a difenderla da chi dunque la nega perché strumento di smascheramento, è il prigioniero manicomiale senza patologica ragione «ANTONIN... ARTAUD», il cui nome viene dunque scandito come una verità generale alla fine del lavoro, e appena prima che in italiano – perché a parlare è una donna capitata per caso nella vicenda – la voce dice: «Non aveva occhi, ma raggi di luce». Appunto l'illuminazione del buio, o la tenace presenza mediata dalla musica attuale, inconfondibilmente di cambiamento, dell'illuminismo come lo trasvaluta e lo fa entrare nel conflitto di

oggi il musicista che non a caso ha guardato a Hölderlin e forse soprattutto a Robespierre, ma anche all'emblematica demenza di Leverkühn, e che però appunto lo trasvaluta nell'esperienza del prigioniero in manicomio non per malattia ma per (incompatibile con questo mondo) sanità mentale. Salvo che, con la voce che racconta gli allucinanti nove anni di Artaud, interloquisce il soprano che a tratti si appropria del testo trasferendolo nel suo canto visionario, o in un canto a dimensione poetica di antagonistica verità. Insomma il canto che strania e la voce che racconta implacabile i giorni della prigionia, sembrano contrapporsi, mentre invece stanno in rapporto critico, semmai ricordandoci che Manzoni si è formato su Schönberg subito però riconoscendosi nell'epicità di Brecht: anche se poi il testo recitato e cantato diventa definitivamente antagonista per come suona strumentalmente, o per come l'orchestra e gli episodi strumentali in cui si articola *Moi, Antonin A.* entrano in dialettico rapporto col soprano e la voce, infine col testo, per creare di momento in momento le situazioni sonore che spiegano il significato umano di quello che ascoltiamo, davvero nel senso che il paesaggio sonoro creato per Antonin Artaud da Manzoni è quello della rivoluzione umanistica qui più che mai fatta sentire come cosa futura dell'uomo.

Allora però la musica, precisamente impegnata di questo straordinario lavoro, porta a pensare lontano, ad esempio, poiché le radici di Manzoni sono molteplici, a un grande dimenticato del nostro tempo, liberatore degli uomini attraverso l'umanizzazione della pazzia, a Francesco Basaglia; ma anche perché l'ascolto del pezzo in cui la follia diventa occasione per ragionare in maniera alternativa sul mondo, fa ricordare che nel secolo di fondazione dell'umanesimo, di un'idea opposta dell'uomo, Erasmo da Rotterdam scriveva l'elogio della pazzia. Anche se poi il più significativo rimando che fra l'altro riguarda la presenza di Manzoni nel nostro concerto a fianco di Nono, è proprio al Nono che fa dire, cantare, in *Intolleranza 1960*: «Vivere è stare svegli / e concedersi agli altri». Qui, in questa musica

per Artaud, con Artaud, suona un grande altruisimo.

È significativo rispetto a quanto si è appena detto dei radicamenti di Manzoni, o quindi della nuova musica italiana di cui è parte, che nell'anno in cui compone *Grande aulodia* per flauto e oboe soli con orchestra, il 1970, Maderna componga anche l'opera radiofonica *Ritratto di Erasmo*. L'umanesimo, dunque, è anche per lui riferimento del cambiamento musicale, o della nuova musica come in Italia la si pensa e musicalmente la si pratica: ad esempio proprio in *Grande aulodia* dedicata fra l'altro a «Severino Gazzelloni e Lothar Faber in affettuosa amicizia» (flautista e oboista protagonisti degli esplosivi anni musicali europei Cinquanta e Sessanta), per come organizzazione formale del suono, ovvero senso puntuale della forma, e aleatorietà, si connettono, convivono, entrano l'una nell'altra, diventano un fare e pensare musicali aperti a un'altra musica anche rispetto a quella contemporanea più strutturalisticamente o casualisticamente avanzata. Come dire ancora una volta i tratti distintivi, di apertura oltre le Colonne d'Ercole della musica europea, della nuova musica italiana: con in più, semmai, di proprio, che per Maderna l'alea è la possibilità data all'esecutore di essere responsabile ultimo e primo insieme del rapporto di ascolto, della comunicazione musicale, per cui è solo miopia quella dell'illustre musicista osservatore dell'aleatorietà nella musica mademiana, per il quale le parti in essa non formalmente finite, cioè appunto aleatorie, sarebbero in realtà dovute al grande girare di Maderna per l'Europa come direttore d'orchestra, o dunque al tempo che gli mancava per portarle a termine: mentre invece le composizioni di Maderna di quando dirigeva, cioè di sempre nella sua vita di musicista a più dimensioni, non sono affatto incompiute, o quindi aleatorie per forza maggiore, bensì appartengono a un preciso progetto formale, alla cui base c'è un'altrettanto precisa posizione o idea del rapporto musicale. Alla base infatti del ricorrere di Maderna, non certo solo in *Grande aulodia*, alla forma aperta, c'è la sua primaria attenzione al rapporto di

ascolto, al ruolo dell'ascoltatore o quindi all'esecutore, nel momento in cui la musica, suonata per essere ascoltata, si definisce proprio formalmente, se infine è in questo momento che l'esecutore diventa parte della composizione musicale, ovvero partecipa con il compositore, facendola suonare, alla sua definizione formale. Per cui Mario Messinis ha potuto perfino osservare che il frequente accostarsi nei lavori di Maderna di «zone rifinite nel dettaglio» e di «zone estemporanee», fa pensare che «nelle sue opere si muova contemporaneamente in due direzioni», talché «non sarebbe azzardato parlare di due maniere compositive che coesistono: da un lato appaiono frammenti di materie diverse [...] dall'altro elabora strutture chiuse ben definite». In realtà questo comporre bifronte di Maderna è a sua volta parte di un suo modo di pensare e fare la musica, che al suo centro ha, va ripetuto, la relazione con l'ascoltatore, la comunicazione come principale questione della musica, infine l'invenzione di un gesto musicale capace di coinvolgere chi ascolta nella stessa rifondazione linguistica in atto nella nuova musica, nei suoi problemi e nelle sue prospettive nemmeno solo musicali. Di qui il ruolo dell'esecutore nel momento dell'ascolto o della definizione formale della composizione, ma appunto perché ciò che Maderna vuole principalmente comunicare è l'idea futura della storia, se più che mai in *Grande aulodia* il «molteplice oltre l'avanguardia» proprio in quegli anni individuato da Armando Gentilucci, ovvero la compresenza di pratiche compositive anche opposte, è da Maderna trasformato in libera organizzazione infine materialisticamente dialettica di rapporti sonori diversi, come parte formativa di un suono che prima di tutto comunica la relazione della musica con le appunto molteplici possibilità di cambiamento del processo storico non solo musicale. In altre parole proprio in *Grande aulodia* dove alea e struttura definita partecipano alla composizione che rappresenta le possibilità future di ogni agire umano, c'è infine l'assonanza quanto mai significativa per capire meglio gli itinerari della nuova musica italiana, con il Nono della

conferenza darmstadtiana del 1959, quella dell'uomo che a cominciare dal musicista è sempre il primo e unico responsabile della storia. Ma, appunto, la storia che ascoltiamo e che dunque sta nella musica di Maderna, non va «oltre» quella che ascoltiamo e che sta nella *Neue Musik* europea?

Insomma *Grande aulodia* col flauto e l'oboe che spesso aleatori si muovono autonomamente nell'orchestra estesa e superdivisa per frammentare e trasformare di continuo il materiale sonoro, è una musica bellissima che per la sua stessa trama armonica pensata e organizzata per un suono lontano dalle nostre abitudini di ascolto, naviga senza direzione consequenziale come è di ogni ricerca nelle ignote possibilità del mondo, e dunque si dispone all'idea della musica senza confini musicali, senza un ordine preconstituito, aperta al cambiamento dei rapporti non solo compositivi. In altre parole la straordinaria poliformità musicale di *Grande aulodia*, l'eruzione dei suoi mul-

tiformi materiali sonori, ma proprio per come Maderna li incanala su un preciso versante significativo, ci coinvolge nella questione del mondo che contro l'ideologia sempre borghesemente presente della storia finita, invece cambia, può sempre cambiare: o infine ci riporta a ciò che nella musica nuova di questo secolo distingue quella italiana. Siamo cioè alla ragione di fondo, infine di alternativa storica, per cui Nono, Manzoni e Maderna stanno insieme in questo nostro concerto. La stessa per cui non certo a caso già nel 1967 erano stati scelti per stare a fianco nel concerto conclusivo delle «Giornate di musica e di studio» dal titolo significativo *Terza rassegna dedicata alla cultura del mondo popolare e proletario e alla musica contemporanea* organizzate dal «Nuovo Canzoniere Italiano», e per esso da Tullio Savi, e dal «Teatro del Popolo», e per esso da Gino Negri.

Luigi Pestalozza

Moi, Antonin A.
su testi di A. Artaud

Nous ne savons pas qui nous sommes, nous ne savons pas d'où nous venons, on nous a dit de faire notre devoir, nous l'avons fait.

La tristesse hideuse du vide,
du trou où il n'y a rien,
il ne souffle pas le rien,
il n'y a rien,
c'est autour du trou,
au point les

(mots)

se retirent,
un trou sans mots,
syllabes sans sons,
mots sans de...
ils balayèrent les sens, avec la haine des sens.

Je suis un homme qui porte son fardieu et marche sur un chemin mais c'est parfois un chemin invisible et il n'y a plus de chemin et je suis seul.

Je marche vers le passé et non vers l'avenir.

Derrière moi il n'y a rien, même pas la trace de mes pas ni mon ombre.

Je ne suis qu'une pierre qui roule.

Comme si j'avais une réserve d'êtres dans le dos qui fussent chargés de me munir et de me diriger

Moi, je n'ai pas d'esprit,
je ne suis qu'un corps.

Je pense que je suis un arbre

je ne supporte pas l'amour,

et je réaliserai la famine intégrale et la douleur
[sans fin]

je suis le ténébreux.

Dans la mort et dans le sommeil ...
le corps ...

Non sappiamo chi siamo, non sappiamo da dove veniamo, ci è stato detto di fare il nostro dovere e noi l'abbiamo fatto.

La raccapricciante tristezza del vuoto,
del buco dove non c'è niente,
il niente non ha respiro,
non c'è niente nel niente,
è intorno al buco,
al centro le

(parole)

si ritirano,
buco senza parole,
sillabe senza suoni,
parole senza...
hanno spazzato via i sensi, con l'abominio dei
[sensi].

Sono un uomo che porta il suo fardello e cammina lungo un sentiero ma a tratti il sentiero è invisibile e non c'è più sentiero e io sono solo.

Io cammino verso il passato e non verso il futuro.

Dietro di me non c'è niente, nemmeno la traccia dei miei passi e tanto meno la mia ombra.

Sono soltanto una pietra che rotola.

Come se avessi dentro a mia insaputa una riserva di esseri incaricati di provvedere a me e di guidarmi

Non ho una mente, io,
sono soltanto un corpo.

Penso d'essere un albero

Io non sopporto l'amore,

e realizzerò la carestia integrale e il dolore senza
[fine]

io sono il tenebroso.

Nella morte e nel sonno ...
il corpo ...

s'abolit dans...

l'innomable

J'ai volé des cadavres sur les tables d'anatomie pour les empêcher d'être disséqués par d'ignares criminels et des démons, émules du lémure Jésus-christ [sic], un jour intronisé en dieu.

La terre est pleine de cadavres d'enterrés vivants, ceux qui ont vu cette histoire.

Mais les squelettes liliaux existent.

Et je n'ai pas du tout l'intention de sombrer.

Paris sera balayé avec toutes les villes de France et les populations en même temps endormies, d'où émergera une armée de tanks, de canons, de mitrailleuses et de camions,

hier soir la révolution dans Paris, mais des batailles de rues, des gens disparus, enlevés, des morts, et une bataille pardessus les rues et que tout le monde a vu...

C'est ainsi que Babylone est tombée une certaine nuit pour n'avoir rien voulu voir ni savoir de sa criminalité et avoir voulu conserver la vie quand elle aurait dû la laisser.

gagner un astre sous mes pieds et avec cet astre marcher à coups de canon en m'élevant peu à peu jusqu'au vide absolu et là plonger d'un trait de bas en haut... et bombarder la terre des damnés

Le corps d'Antonin Artaud éclatera en pièces.

Je suis tout et tout vient de moi

Je suis une brute obscène qui n'opère que dans le sang.

Moi, Antonin Artaud, asile de Rodez, je vais assassiner toute la terre.

s'abolisce nel...

l'innominabile

Ho rubato cadaveri dai tavoli anatomici per impedire che fossero sezionati da ignari criminali e demòni, emuli del lemure Gesù-cristo [sic], intronizzato un giorno quale dio.

La terra è piena di sepolti vivi, coloro che hanno visto questa storia.

Ma esistono gli scheletri liliati.

E io non intendo affatto sprofondare.

Parigi sarà spazzata via con tutte le città della Francia e le popolazioni in pari tempo addormentate, donde emergerà un esercito di carri armati, di cannoni, di mitragliatrici e di camion,

ieri sera a Parigi la rivoluzione, ma combattimenti per le strade, gente scomparsa, portata via, e dei morti, e un combattimento al di sopra delle strade e che tutti hanno veduto...

È così che una certa notte Babilonia è caduta per non aver voluto vedere e sapere niente della propria criminalità e aver voluto conservare la vita mentre avrebbe dovuto abbandonarla.

poter avere un astro sotto i piedi e con esso filare a colpi di cannone innalzandomi a poco a poco sino al vuoto assoluto dove tuffarmi di colpo dal basso in alto... e da lì bombardare la terra dei dannati

Il corpo di Antonin Artaud esploderà in mille
[pezzi].

Io sono tutto e tutto viene da me

Sono una belva oscena che opera soltanto nel proprio sangue.

Io, Antonin Artaud, manicomio di Rodez, sarò l'assassino di tutta la terra.

les enfants révoltés complices, suicidés, asphyxiés, étranglés

Assez avec les machines électriques

d'innombrables femmes marchaient avec moi qui avaient des allures de soudards et non de femmes,

ma canne sans arrêt frappait le sol, et par moments la terre s'ouvrait, puis se refermait comme une méduse qui ramènerait ses membres en soi, aussi lente que l'éternité,

les femmes criaient et m'invectivaient, et chacune de celles qui m'insultaient devenait homme à force de s'éloigner de moi...

et partout la terre glissait et se mouvait comme un reptile qui s'ossifierait

i figli in rivolta complici, suicidati, asfissati, strangolati

Basta con le macchine elettriche

in gran numero accanto a me camminavano donne le quali avevano portamento di lanzichenecchi e non di donne,

continuamente il mio bastone percuoteva il suolo, e a tratti la terra s'apriva, poi si chiudeva come una medusa quando riconduce a sé le proprie membra, lenta come l'eternità,

le donne gridavano e mi coprivano di ingiurie, e di quelle che mi insultavano ciascuna diventava uomo a furia d'allontanarsi da me...

e dappertutto la terra scivolava e si muoveva come farebbe un rettile nell'atto di essificarsi



Autoritratto
di Antonin Artaud
(1947).

Si vous avez envie d'aimer quelqu'un, tuez-le, c'est votre vampire.

Je m'étais mal endormi sous la décharge du courant et je me souviens d'avoir tourné hagard pendant un temps indéterminé comme une mouche dans mon propre gosier, puis je m'étais senti crever et jaillir au-dessus de ma propre dépouille, mais sans parvenir à me séparer tout à fait de mon corps.

Je flottais dans l'air comme un ballon captif, me demandant de quel côté était la route, et si mon corps m'y suivrait jamais. J'en étais là de ce débat lorsqu'un brusque déclin me fit sombrer en terre et je me réveillai dans la chambre où l'électro-choc m'avait foudroyé.

Je ne veux plus de ces angoisses de mort.

Je ne veux plus dormir.
Je ne veux pas mourir.
Je ne veux plus rêver.

... 50 ans d'envoûtements, de poisons, de prisons, d'internements, de trahisons, de goujateries, d'oppressions

Et je crois que pour être libre je dois d'abord me déclarer prisonnier.
Artaud qui a été mis dans un asile d'aliénés parce qu'il voulait défendre la poésie...

ANTONIN... ARTAUD

«Non aveva occhi, ma raggi di luce»¹

Se vi viene voglia d'amare qualcuno, uccidetelo, è il vostro vampiro.

M'ero addormentato in malo modo sotto la scarica della corrente e ricordo d'aver girato storditamente per non so quanto come una mosca nella mia propria gola, poi m'ero sentito scoppiare e schizzare al di sopra della mia propria spoglia, ma senza riuscire a separarmi del tutto dal mio corpo.

Galleggiavo nell'aria come un pallone frenato, chiedendomi da che parte fosse la strada, e se il mio corpo mi ci avrebbe mai seguito

Ero a questo punto della controversia quando uno scatto brusco mi fece precipitare a terra e mi risvegliai nella camera dove l'elettroshock m'aveva folgorato.

Non ne posso più di queste angosce di morte.

Non voglio più dormire.
Non voglio morire.
Non voglio più sognare.

... cinquant'anni di malefici, di veleni, di prigioni, di internamenti, di tradimenti, di villanie, di oppressioni

E io credo che per essere libero devo per prima cosa dichiararmi prigioniero.
Artaud che è stato messo in un manicomio perché voleva difendere la poesia...

ANTONIN... ARTAUD

(Traduzione di Giovanni Raboni)

¹ Frase pronunciata dall'accompagnatrice del giornalista Claude Nerguy dopo una visita ad Artaud nella casa di riposo di Ivry, febbraio 1948

Mark Foster

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"



In alto: Mark Foster. In basso: L'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano.

Nato a Melbourne nel 1957, ha iniziato gli studi musicali (pianoforte e composizione) nel Conservatorio della sua città. Laureato al Deutscher Akademischer Austausch Dienst, ottiene una borsa di studio e si perfeziona tra il 1978 e il 1980 a Monaco, dove compone e dirige musiche di scena e per film. Molto presto Mark Foster è chiamato a dirigere orchestre e formazioni importanti: l'Orchestra Sinfonica della Radio di Colonia, l'Orchestra Filarmonica di Radio France, le Orchestre della RAI di Torino e di Milano, la Radio Sinfonie Orchester di Berlino, il Collegium Musicum di Zurigo, l'Ensemble Asko di Amsterdam e soprattutto la Radio Kammer Orkest di Hilversum, con la quale mantiene dal 1990 una stretta collaborazione.

Dirige regolarmente l'Ensemble Intercontemporain e le orchestre di Lille, Lione e Bordeaux. È ospite regolare dei Festival di Stasburgo, di Radio France / Montpellier, Antidogma di Torino, di Alicante, di Ginevra e della Fondazione Gulbenkian di Lisbona. Su richiesta dell'Opera di Montpellier dirige *Volo di notte* di Dallapiccola e *L'heure espagnole* di Ravel, ottenendo un grande successo personale.

Nel giugno 1993 dirige il concerto inaugurale della Züricher Festwoche in un programma con musiche di Messiaen, Delage e Debussy. Dal settembre 1993 è direttore musicale dell'Orchestre des Pays de Savoie. Nel 1994 debutta al Concertgebouw di Amsterdam, nell'ambito del Festival d'Olinda. Nel 1994-95 dirige numerosi

concerti con orchestre francesi ed è invitato per la prima volta dall'Orchestra dello Hessischer Rundfunk di Francoforte con un programma dedicato a Brahms, Clementi, Ives e Dallapiccola. Nella stessa stagione gli viene affidata la produzione dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc al Grand Théâtre di Bordeaux. Nel 1995-96 dirige ripetute volte l'Orchestra della Radio Olandese in programmi con opere di Monteverdi, Arvo Pärt e Görecki. Con l'Orchestra di Radio France dirige la prima assoluta del Concerto per violino di Chaynes, *La création du monde* di Milhaud e *Masques et bergamasques* di Fauré. Con l'Orchestra Nazionale di Lione dirige l'integrale delle opere di Varèse.

A Montecarlo dirige una prima assoluta di Liebermann e la Settima Sinfonia di Beethoven. Mark Foster alterna nei suoi programmi il repertorio classico (Mozart, Rossini, Musorgskij) con quello contemporaneo: nel 1997 dirige nell'anfiteatro dell'Opéra Bastille di Parigi *Le vin herbé* di Frank Martin. Nel 1998 ha luogo il suo debutto americano con *Des canyons aux étoiles* di Messiaen a Denver (Colorado).

Nel 1999, oltre a un ritorno all'Opéra di Nancy con *Haunted Landscape* di Georges Crumb, è ad Anversa e al Festival Ars Music di Bruxelles con composizioni di Nunes, Pauset, Oliveira e Grisey. Nel 2000 ritorna al repertorio lirico con *Così fan tutte* di Mozart e *L'anima del filosofo* di Haydn al Teatro di Caen. Dal 1997 è consigliere musicale all'Accademia di Francia a Roma.

L'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" nasce nel 1993 su iniziativa di un gruppo di personalità della cultura milanese con la guida di Vladimir Delman, riunendo in una grande formazione sinfonica 115 giovani strumentisti fra i 18 e i 25 anni, diplomati nei più importanti conservatori italiani e stranieri. Fin dalla prima stagione (1993-94) - apertasi il 13 novembre 1993 con un concerto dedicato a Čajkovskij e Berlioz nella sala grande del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano - l'Orchestra ha riscosso un grande successo di critica e di pubblico. La scomparsa di Vladimir Delman non ha frenato l'impegno e la passione dell'Orchestra, che in questi anni ha saputo presentare a un pubblico sempre crescente programmi dal grande repertorio sinfonico. Da ricordare l'esecuzione dell'opera sinfonica di Brahms, con direttori come Riccardo Muti e Georges Prêtre, l'integrale delle Nove Sinfonie e dei Concerti per orchestra e solisti di Beethoven, la collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano per la produzione dei balletti *La vedova allegra*, *Romeo e Giulietta*, *Coppélia* e *Il Gattopardo*; tre concerti diretti da Riccardo Muti con il Coro Filarmonico di Milano; la partecipazione a "Les Grands Concerts de Montreux"; la Sinfonia n. 9 di Beethoven all'UNESCO di Parigi per un concerto dedicato a Sarajevo; uno straordinario Boléro di Ravel con Luciana Savignano; la collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano per *Così fan tutte* di Mozart, l'ultima regia di Giorgio Strehler, e, nel marzo 1999, la Passione secondo Matteo di Bach, diretta da Chailly, che ha dato l'avvio a quella che sta diventando una tradizione musicale della Pasqua milanese. Sul podio dell'Orchestra si sono avvicendati i più grandi direttori di questi anni: da Carlo Maria Giulini a Riccardo Chailly, da Riccardo Muti a Valerij Gergiev, da Georges Prêtre a

Alda Caiello

Salvatore Accardo, Mstislav Rostropovič, Aldo Ceccato, Alun Francis, Romano Gandolfi, Daniele Gatti, Gianandrea Noseda, Yutaka Sado. Nel settembre 1998 Romano Gandolfi ha costituito il Coro dell'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" che, composto da 115 elementi, affronta il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento. Il 1999 segna una tappa fondamentale nella vita dell'Orchestra: Riccardo Chailly ha assunto dal 1° luglio 1999 l'incarico di direttore musicale, mantenendo la guida della famosa Royal Concertgebouw Orchestra. Il 6 ottobre 1999 inoltre si è aperto l'Auditorium di Milano, sede istituzionale dell'Orchestra, che con questa iniziativa di recupero di uno spazio esprime la volontà di intervenire in modo sempre più significativo nella vita culturale della città.

Si diploma in pianoforte (con M. P. Balzano) e in canto (con A. English) al Conservatorio di Perugia. Intraprende una brillante attività concertistica dedicata prevalentemente alla musica da camera: esegue fra l'altro lo Stabat Mater di Pergolesi, il minuetto Exultate, jubilate K. 156 di Mozart, varie Cantate di J. S. Bach, il Te Deum di Charpentier, lo Stabat Mater di Boccherini. Partecipa a numerosi festival, quali Umbria Jazz (dove è impegnata nel 1992 in Treemonisha di Scott Joplin), il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano (Leyla e Medjnum di Glanert, '93; prima assoluta di Orfeo cantando... tosse di Adriano Guarnieri, '94), Festival

Castri (Der Schauspieldirektor di Mozart), il Festival di Ankara, il Festival Musica Sacra di Veiralla (Il combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi) e la Biennale Musica di Venezia (un'altra prima esecuzione assoluta di Guarnieri, Quare tristis). Nel '95 si presenta alla Scala e in altri teatri italiani (Reggio Emilia, Roma) con un ciclo di concerti curato da Luigi Pestalozza e dedicato all'anniversario della Resistenza. Nel '96 è ospite del Bologna Festival e del Festival Internazionale di Musica di Monfalcone, dove partecipa all'esecuzione in forma di concerto di Don Perlimpia di Bruno Maderna.



Alda Caiello.

Sandro Lombardi

Inizia a occuparsi di teatro ad Arezzo durante gli anni liceali. Nel 1970 è a Parigi, dove frequenta il "Bread and Puppet Theatre" di Peter Schumann. Con Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo fonda nel 1972 a Firenze il gruppo "Il Carrozzone" (oggi "Compagnia Teatrale i Magazzini"). Tra il 1974 e il '75 segue i laboratori di Robert Wilson a Roma, di Eugenio Barba in Puglia e di Jerzy Grotowski a Venezia. Si laurea nel 1977 a Firenze in Storia dell'Arte, con una tesi su Jean Fouquet, pubblicata da Salimbeni nel 1983. Tra i numerosi spettacoli, tutti con la regia di Tiezzi, di cui Sandro Lombardi è stato protagonista ricordiamo: Genet a Tangeri, 1984; Ritratto dell'attore da giovane, 1985; Come è di Samuel Beckett, 1987; Commedia dell'Inferno di Edoardo Sanguineti, 1989; Il Purgatorio di Mario Luzi, 1990; Il Paradiso di Giovanni Giudici, 1991; Adelchi di Alessandro Manzoni, 1992; Felicità turbate di Mario Luzi, 1995; L'assoluto naturale di Goffredo Parise, 1998; Due lai di Giovanni Testori, 1998; Zio Vanja di Anton Čechov, 1999; L'apparenza inganna di Thomas Bernhard, 2000. Vince per ben tre volte il Premio Ubu come miglior attore: nel 1998

per Hamletmaschine di Heiner Müller e Artaud di Federico Tiezzi; nel 1994 per Edipus di Giovanni Testori e Porcile di Pier Paolo Pasolini; nel 1997 per Cleopatra di Giovanni Testori e Nella giungla delle città di Bertold Brecht. Ha inoltre lavorato con Carlo Quartucci per Primo amore di Samuel Beckett, 1989; con Giancarlo Cobelli per L'illusion comique, di Pierre Corneille, 1995; con Giuseppe Bertolucci per una versione radiofonica dell'Arielda testoriana, con Marco Baliani per La seconda vita di San Francesco di José Saramago. Ha partecipato a due film di

Alessandro Benvenuti: Ivo il tardivo, 1995, e I miei più cari amici, 1998. È stato protagonista del primo film di Paolo Rosa, Il mnemonista, 2000.

Frequenti le sue collaborazioni di natura musicale: con Azio Corghi (Tactus, 1974), Salvatore Sciarrino (Paradiso di Dante, 1993), Giancarlo Cardini (Canti nell'alto silenzio, 1994), Giacomo Manzoni (Moi, Antonin A., per il Maggio Musicale Fiorentino del 1997), Riccardo Muti (con cui ha recitato il Canto di san Francesco al Concerto di Natale 1997 al Teatro alla Scala), Francesco Pennisi (Nox erat, 2000).



Sandro Lombardi.

Omar Zoboli

Ha studiato con Sergio Possidoni e Heinz Holliger, e ha frequentato la facoltà di Filosofia presso l'Università di Bologna.

Nel 1978, dopo il diploma di solista alla Musikhochschule di Freiburg i.B., ha ottenuto il 1° Premio al Concorso Internazionale di Ancona, e alla Rassegna Italiana di Giovani Interpreti della RAI. È stato primo oboe dell'Orchestra A. Scarlatti della RAI di Napoli, dell'Orchestra della Radio Svizzera Italiana a Lugano e dell'Orchestra Sinfonica di San Gallo in Svizzera, e attualmente è primo oboe dell'Orchestra da camera di Basilea.

Ha suonato come solista nei più importanti festival in Europa, America, Giappone. Ha registrato oltre 50 dischi con le opere più importanti dal Barocco ai giorni nostri - anche su strumenti d'epoca - per Harmonia Mundi, Teldek, Koch-Schwann, Divox, Accord, Stradivarius, Ex Libris, Jecklin, Pan Classics ecc.

Molti fra i più importanti compositori contemporanei gli hanno dedicato le loro opere (Castiglioni, Bussotti, Glass, Lucchetti, Mosca, Pagliarini, Possio, Gaudibert, Hoch...).

È stato invitato a tenere corsi di perfezionamento in Inghilterra (Royal College und Royal Academy of Music), Spagna, Germania, Svezia, Sud America, Italia.

È attualmente docente presso l'Accademia di Musica di Basilea.



Omar Zoboli.

Claudio Santambrogio

Dopo il diploma in flauto al Conservatorio di Musica "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, ha studiato composizione al Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano e ha frequentato masterclasses con M. Debost, J. Balint, A. Nicolet (flauto); G. Kurtág (musica da camera); S. Gubaidulina (composizione). Ha approfondito nuove tecniche flautistiche con Robert Dick e Harrie Starrefeld e del flauto traverso barocco con Marten Root.

Ha ricevuto numerosi premi in concorsi nazionali e internazionali. Svolge attività come solista, in ensemble e orchestra, principalmente nel campo della musica da camera e per flauto solo con un repertorio che spazia dal Rinascimento alla musica contemporanea, suonando anche su strumenti d'epoca.

È membro dell'Ensemble Traiettorie Sonore e collabora con l'Ensemble Oggimusic (Svizzera). Nel 1998 ha suonato nel Teatro Lirico di Milano la Grande aulodia di Bruno Maderna.

Collabora con numerosi compositori per la prima esecuzione assoluta di lavori, spesso a lui dedicati, utilizzando anche apparecchiature elettroniche. Ha partecipato come solista alla realizzazione di un cd dedicato a musiche inedite di Ottorino Respighi, ed ha inciso la Grande

Aulodia di Bruno Maderna per la Straivarius (con l'oboista Omar Zoboli e l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", direttore Sandro Gorli).

Sue composizioni sono state eseguite in numerose rassegne da affermati concertisti e complessi da camera.

Ha insegnato Teoria e Analisi e Armonia complementare alla Scuola Civica di Musica di Arese. Ricordiamo i recital nei cicli dedicati alla musica contemporanea "L'Europa dei compositori" nel 1995 e "Da parte dell'arte" nel 1996 dell'associazione "Novurgia" di Milano, come pure ai festival

"Traiettorie Sonore" di Como nel 1995-98, Festival Ensemblija '97, Mönchengladbach e Musikfest '97 e '98, München, Germania.

Nel 1997 si trasferisce ad Amsterdam collaborando con l'Ensemble Insomnio, per la musica contemporanea. Come solista e con vari ensemble partecipa alle maggiori rassegne di musica contemporanea olandesi. Intensa è pure l'attività sul fronte della musica rinascimentale e barocca, lavorando in diversi ensemble cameristici (tra i quali il Trio Bittersweet) e con l'orchestra della Nederlandse Bachvereniging.



Claudio Santambrogio.