Lunedì 4 maggio 2026 – Teatro Gerolamo
GUARNIERI, CAPPELLI, BERIO
Paola Perrucci, arpa
Alvise Vidolin, regia del suono

Il 4 maggio 2026 al Teatro Gerolamo ho assistito al mio primo concerto per arpa. In verità avrebbe dovuto essere il terzo o il quarto, eppure, per ragioni che proverò a spiegare, ho avuto l'impressione che fosse il primo. L'arpa è uno degli strumenti più antichi della storia. Dalle civiltà della Mesopotamia e dell'Egitto fino alle corti medievali e rinascimentali, il suo suono si è intrecciato per secoli alla parola poetica e al canto. Con l'invenzione dell'arpa a doppio movimento le sue possibilità tecniche si sono notevolmente ampliate; ma è tra Otto e Novecento, grazie soprattutto ai compositori francesi, che si consolida quell'estetica sonora destinata a segnare a lungo l'immaginario collettivo: uno strumento di trasparenze, arabeschi e sonorità evanescenti, «suonato da donnine seminude dai lunghi capelli biondi», come avrebbe scritto Luciano Berio qualche decennio più tardi. Non a caso è proprio la sua *Sequenza II per arpa* (1963) a fornire uno schermo di risonanza alle composizioni di Adriano Guarnieri e Gilberto Cappelli eseguite nella seconda parte del programma. Epoche e tecniche differenti – dal *live electronics* all'arpa amplificata — ma accomunate dal desiderio di mostrarci un volto nuovo dello strumento: aggressivo, ruvido e straniero. Non più Glauce, Medea.
In Berio il discorso musicale nasce dalle proprietà fisiche e timbriche dell'arpa stessa. Da una scrittura inizialmente rarefatta il suono si espande progressivamente fino a diventare accordale, denso, percussivo. Colpisce la rapidità quasi brutale con cui un gesto lascia spazio al successivo: una varietà incessante, di funambolico virtuosismo, sorretta da un rigore ferreo che tiene insieme l'intera architettura del brano.
L'ascolto dal mio seggiolino di palco è perturbante. Pur non trattandosi di musica a programma, le parole di Berio finiscono per orientare inevitabilmente la mia immaginazione. L'arpa perde ogni residuo di eleganza ornamentale e assume i tratti di una presenza femminile primordiale e tellurica. Mi riaffiorano alla mente le parole che Corneille affida a Giasone nell'ultimo dialogo con la maga della Colchide: «Horreur de la nature, exécrable tigresse».
Un giardino per Annamaria di Cappelli recupera l'eco di Berio, ma l'orienta verso una materia sonora più narrativa e prosastica. Una lenta successione di accordi, sospesi in un tempo remoto, accompagna l'evoluzione di un lugubre lamento. L'arpa amplificata illumina il buio della sala attraverso le risonanze armoniche degli accordi, che si intrecciano ai respiri affannosi dell'interprete. Ne nasce uno spazio desolato, insieme fisico e mentale, attraversato da silenzi densi, gravidi di mistero e sacralità. Come accade nei lunghi primi piani della *Medea* di Pasolini, i silenzi non sono una semplice attesa, ma luoghi di osservazione, rifugi dal dolore. L'intenso rovello espressivo dell'arpa suggerisce l'immagine di una voce che ha perso la parola, smarrita in un mondo divenuto estraneo.
A incorniciare questo percorso, due lavori di Adriano Guarnieri per arpa ed elettronica. In *Senti il crepitio di acque fragorose* l'arpa si moltiplica e si rifrange in un fitto tessuto timbrico, dove il suono viene continuamente dilatato e trasformato dalla regia elettronica, che ne altera e prolunga i tempi di decadimento. La prima esecuzione assoluta di *…e fu luce…*, invece, sembra orientare il percorso verso una progressiva chiarificazione: attraverso sezioni contrastanti, scandite da bruschi cambi di agogica e di carattere espressivo, la scrittura approda infine a una grande luce. Sono le fiamme di Corinto. O il carro alato del Dio Sole. O, forse, il bagliore di chi infine ha trovato la pace: l'arpa, la donna e, per un istante, anche noi.

ELISABETTA GALINDO PACHECO

Lunedì 11 maggio – Teatro Elfo Puccini
GIOVANNI VERRANDO
mdi ensemble

Seventh Born Unicorn è un brano di Giovanni Verrando per clarinetto basso amplificato, demi-clarinet filtrante ed elettronica, che esplora le potenzialità timbriche degli strumenti a fiato utilizzati. Il brano è caratterizzato da un ambiente coinvolgente e vario, in cui l'esecuzione di note gravi — e 'grattate', tramite un posizionamento alternativo delle labbra e un orientamento particolare del getto d'aria rispetto allo strumento — si alterna a rumori ambientali che richiamano il suono del vento e a timbri metallici ottenuti dal tocco dello strumento stesso. Il risultato è un ambiente sonoro in continuo mutamento, in cui eventi sonori molto diversi tra di loro si alternano velocemente, creando un tessuto musicale 'paradossalmente' uniforme. L'atmosfera creata è, ancor più di *Fifth Born Unicorn*, estremamente vicina a esperienze di 'musica post-industriale', dovuta alla ridondanza di note dal timbro molto grave che dà vita a uno sviluppo musicale generato da rumori metallici e pulsazioni irregolari, e sembra voler evocare un contesto percettivo legato alla fabbrica, alla macchina e al rumore meccanico urbano. Il clarinetto basso amplificato e il demi-clarinet costituiscono gli ingranaggi di questa macchina sonora, la cui imponenza e densità vengono amplificate dall'elettronica. Dal punto di vista percettivo, il brano produce una sensazione di immersione in uno spazio sonoro instabile e in continua trasformazione. I suoni sembrano emergere da un ambiente sotterraneo, fatto di tubature, attriti metallici, motori e respiri meccanici. Tuttavia, nonostante questa forte componente rumoristica, il discorso musicale mantiene sempre una forte coerenza interna. La successione degli eventi sonori non appare mai casuale: ogni gesto, ogni soffio, ogni vibrazione sembra appartenere a un ecosistema acustico unitario. Questa capacità di organizzare il rumore in strutture percettivamente leggibili è uno degli aspetti più affascinanti della scrittura di Verrando. Durante l'ascolto, il clarinetto perde progressivamente la propria identità tradizionale: non è più percepito soltanto come uno strumento a fiato, ma come un apparato sonoro complesso, capace di produrre materia acustica grezza, rumore, frizione, risonanze ibride. I suoni gravi e saturi generano una percezione quasi fisica dello spazio, mentre i soffi filtrati e le componenti metalliche creano un continuo senso di tensione e instabilità. In alcuni momenti il brano sembra evocare una gigantesca macchina in funzione; in altri, invece, i suoni assumono caratteristiche quasi organiche, come se il sistema meccanico respirasse autonomamente. Questa ambiguità tra umano, strumentale e industriale rende l'esperienza di ascolto particolarmente intensa e straniante. Anche altre riflessioni critiche sulla musica di Verrando sottolineano questa capacità di trasformare gli strumenti tradizionali in generatori di timbri 'quasi sintetici', vicini alla *musique concrète* e alle sonorità dell'*industrial music*, riuscendo a spingersi verso territori sonori estremi senza mai perdere il controllo formale del materiale, creando ambienti sonori densi, immersivi ed emozionanti. Il clarinetto basso e il demi-clarinet filtrante vengono suonati separatamente con le due mani e svolgono ruoli distinti ma concordanti nella realizzazione di un discorso sonoro univoco. Dopo una prima sezione in cui si lascia spazio ai soli strumenti a fiato, l'incontro con l'elettronica è segnato da un momento particolare: l'esecutore, che fino a quel momento non ha spostato lo sguardo dalla partitura e dagli strumenti, si ferma, alza la testa e l'elettronica fa il suo ingresso, riproponendo alcuni dei temi presentati all'inizio del brano, diventando presto un fondo sonoro su cui clarinetto e demi-clarinet possono sviluppare nuovi intrecci narrativi. Personalmente ho trovato quel momento estremamente toccante e significativo. La percezione è quella di un improvviso ampliamento dello spazio: ciò che fino a quel momento sembrava confinato al gesto fisico dell'esecutore si espande improvvisamente nell'ambiente, come se il suono acquisisse memoria e profondità temporale. L'elettronica non entra come elemento estraneo, ma come prosecuzione naturale del respiro degli strumenti. Una patch di Max MSP analizza e sintetizza il

materiale sonoro in ingresso: la registrazione *live* degli strumenti viene rielaborata e ripresentata in diversi momenti del brano, seguendo una disposizione logico-musicale accurata che non dà mai l'impressione di una presenza elettronica arbitraria o decorativa. Anche da un punto di vista timbrico e dinamico, l'elettronica si rivela un mezzo estremamente efficace nell'arricchire il discorso musicale creato dall'esecutore, amplificando la profondità percettiva dei materiali sonori senza mai snaturarne l'origine acustica.
Camera Music è una creazione articolata in otto brani per cinque strumenti, voce ed elettronica. Ogni brano è un richiamo alla riflessione su diversi temi attuali. Le immagini proiettate sullo schermo hanno un collegamento diretto con il testo della parte vocale – che viene inoltre mostrato in gran parte sullo schermo – oltre che una fondamentale importanza nell'impatto del messaggio sullo spettatore. Sono clips d'archivio per scopi commerciali, la cui licenza è acquistabile. Giovanni Verrando utilizza proprio queste immagini per lanciare una critica contro ciò che le immagini stesse comunicano. L'autore pone i riflettori sugli aspetti legati alla cultura di consumo, rovesciando il senso di quelle che appaiono come 'immagini perfette', caratterizzate da colori nitidi, da un approccio fotografico iperrealistico e dagli stessi soggetti ripresi, che appaiono sempre impeccabili. I video presentano scene quotidiane e familiari, che vengono però modificate, riprocessate, ripetute, 'reversate', e alternate in maniera ossessiva, quasi angosciante. Un fondo di amara ironia emerge non solo dalle modalità con cui vengono processate le immagini, ma anche dal trattamento dei timbri di voce e strumenti. La voce esplora la varietà timbrica che è possibile ottenere giocando con i modi d'emissione, e ripete in maniera ridondante poche frasi o parole, che trovano espressioni sempre diverse in base alla pronuncia. Ma la stessa ridondanza e il suo legame diretto con le immagini e le parole a video ne amplificano l'efficacia, nell'intento di sollecitare la riflessione in chi vede e ascolta.
Gli strumenti, utilizzati in modi non convenzionali, compiono lo stesso lavoro di ricerca timbrica della voce, riuscendo a creare ambienti sonori cupi e misteriosi.
Nel primo brano, la voce ripete «I made my choice». Sullo sfondo, in video, un uomo calato in un contesto urbano appare stanco, logorato dagli impegni del lavoro, dal traffico, dallo stress causato dalla ricerca d'approvazione e le troppe responsabilità. Successivamente sono presentate scene in cui l'uomo trova una sua nuova realtà, in una casa in campagna, con una donna, un piccolo allevamento di animali e le proprie terre da curare, descrivendo un'intenzione di ritorno alla vita naturale e la ribellione alla modernità. Ma anche questa realtà finisce per apparirci, a sua volta, come uno stereotipo pubblicitario.
Anche nel secondo brano si evince la critica alla tecnologia nella nostra società e si può vedere una città utopica-distopica in cui anche gli animali hanno perso la propria naturalezza e sono ora visibili solo su schermi pubblicitari. Molto interessante l'utilizzo di uno strumento elettronico, in cui il contatto elettrico dei fili diventa uno strumento generatore di *noise*, che rimanda a un ipotetico suono di insetti-robot, rappresentati nelle immagini.
Nel terzo brano («Je hais la haine») si fa una critica all'odio, alla guerra e alla violenza. Le parole «je deteste la haine | et la villanie» risuonano nell'ambiente, mentre scene di guerra tra soldati si alternano a scene di guerra tra robot. E ancora, nei brani ulteriori vengono toccati temi quali l'inquinamento di massa e gli eco-mostri, la cattiva educazione alimentare 'alimentata' dai fast food, il turismo alternativo, che pur rappresenta un'alterazione degli equilibri delle comunità etniche in zone che diventano luoghi di turismo.
Durante l'esecuzione in concerto, con il procedere degli episodi, andava via via crescendo un senso di disagio, di malessere, perfino di ribrezzo (suscitato soprattutto dalla ridondanza volutamente meccanica e innaturale di immagini, suoni e parole). Disagio, malessere, ribrezzo per l'attuale condizione umana nella società moderna, condizione di cui, alla fin fine, ciascuno di noi è responsabile.

Il paradosso è che proprio quel susseguirsi di immagini e suoni, di per sé, in molti momenti, gradevoli e accoglienti, generava un senso di sconforto. *Camera Music* ci costringe insomma a riflettere su come la società attuale – materialista e consumistica – ci abbia reso non-umani: ogni spettatore viene messo davanti a una realtà che, nel momento in cui si mostra nella sua autentica natura, non vuole né essere vista né essere ascoltata.

ALESSANDRO BARBANO

Alla fine del concerto, dopo che le ultime immagini di *Camera Music* erano passate sullo schermo, sono andato a chiedere all'autore, Giovanni Verrando, presente in sala, se si fosse ispirato in qualche modo alla musica degli Einstürzende Neubaten, un noto gruppo tedesco che suona un rock post-industriale molto contaminato con esperienze d'avanguardia. E lui mi ha risposto che li aveva ascoltati per molto tempo ed era stupito che avessi riconosciuto questo elemento nella sua musica.
Alla fine è questo l'obiettivo della musica alternativa: infettare come un morbo le altre musiche, aprendo 'alternative espressive' che puntino ad andare oltre i canoni dell'arte standardizzata, o accademica.
Tracce di ricerche svolte in ambito rumoristico e *post-industrial* possono essere rintracciate già in *Fifth* e *Seventh Born Unicorn*, rispettivamente per violoncello e per clarinetti, con elettronica. Queste ricerche conducono più decisamente a *Camera Music*, un progetto 'audio-visivo' che affianca un ensemble strumentale, elettronica e una voce recitante a proiezioni di un repertorio di pubblicità iperpatinate, e dove le sonorità ricavate da ensemble ed elettronica assumono nei confronti delle immagini la funzione di un contrasto parodistico, ironico, quando non addirittura sarcastico.
Se si assumesse la prospettiva di uno spettatore proveniente dal mondo della musica alternativa, la componente musicale di questa creazione intermediale la si potrebbe leggere come una versione 'addomesticata' o rifunzionalizzata del caotico sound della musica *industrial*. Ma potrebbe darsi un punto di vista ancora diverso. Si potrebbe immaginare il recupero di quelle esperienze 'extra-colte' come una strada presa dall'autore involontariamente; come se Verrando, avendole esperite, abbia lasciato che si intrufolassero nella costruzione di *Camera Music* quando l'effetto straniante di quelle sonorità gli è parso necessario.

MICHELE CAMILLO ORIONE WELLS

18 maggio – Teatro alla Scala
CELLA, EÖTVÖS, HAAS
Orchestra Sinfonia Nazionale della Rai
Michele Gamba, direttore
Minh-Tâm Nguyen, percussioni
Étienne Démoulin, Ircam realizzazione informatica musicale
Jéremie Bourgogne, Ircam diffusione sonora

Cella, Eötvös e Haas, tre diversi linguaggi che evocano mondi di sensazioni.
Eötvös, ispirato dalle sirene di Joyce, Omero e Kafka, porta alle nostre orecchie suoni che sono come voci del mare, delle onde e di gabbiani. Rievocazioni in alcuni casi così somiglianti da essere perturbanti: immagini distorte da quella vena di inquietudine che conoscerebbe chi prova la fatale attrazione del canto delle sirene.
Cella invece ci parla di attesa. Anche lui ispirato da Joyce, non evoca un paesaggio esterno ma interno: non sentiamo il canto di un gabbiano o il soffio del vento, sentiamo un respiro mozzato e l'apnea di un'attesa, consumata sulla soglia del mare in una pallida luce lunare.
Haas ci parla di dolore.
Georg Friedrich Haas è uno degli esponenti più interessanti nel panorama della musica spettrale contemporanea, una corrente che in contrasto alla struttura artificiale del serialismo, si immerge nel mondo delle risonanze naturali e ne indaga lo spettro acustico. *I don't know how to cry* è il suo brano portato in prima esecuzione italiana alla Scala, lunedì 18 maggio 2026.
Il brano nasce dall'irruzione violenta del dolore in una scena familiare, tra amici, provocato dall'ascolto dell'omonima poesia di Jill Carter. Questa poesia evocò in Haas l'orrore per l'insensatezza del male di un mondo in cui, per gli Stati Uniti, il profitto dalla vendita delle armi conta più della vita delle persone Da questo, nasce la composizione per orchestra di Haas nel 2024.
Nella composizione il lirismo è affidato non al canto ma all'armonia, a blocchi accordali che sembrano sorgere dalle profondità della terra per propagarsi nell'infinito: questo effetto è dato dalla costruzione di «*cluster* colorati», formati da intervalli microtonali sempre più stretti man mano che si spostano verso il registro acuto. Il timbro gioca un ruolo fondamentale, grazie alla maestria con cui il compositore lo impiega: il registro acuto – in cui si arriva a intervalli infinitesimali come il dodicesimo di tono – è sempre affidato agli strumenti con il suono più argentino e tagliente, creando un'atmosfera unica, una nube di schegge di vetro. Mentre per le basi di questi *cluster* ritornano sempre gli ottoni e gli archi, dal timbro più rotondo, per costruirne le fondamenta.
Il tempo gioca un ruolo fondamentale con la sua assenza. Quasi non esiste una scansione, se non grazie all'incedere inevitabile dei cluster. Quasi, perché nella seconda metà del brano, gli archi entreranno con un andamento zoppo e stentato accennando un ritmo, per poi riunirsi al resto dell'orchestra.
Tutto questo dolore però non trova sfogo, come ci dice il titolo: non riesce a liberarsi se non, forse, alla fine. Durante lo scorrere della composizione compaiono timidamente delle triadi ma per poco tempo. Solamente nella conclusione queste triadi si fermeranno a vibrare di una luce e una serenità nuove, nate dal contrasto con i *cluster* che abbiamo ascoltato fino a quel momento.
Come ascoltiamo nel 'solo' di arpa con l'orchestra che precede la fine del brano, Haas balla sulla sottile linea che separa una triade dal *cluster* di dissonanze che può diventare con una variazione minima.
Ci fa sentire le consonanze in un modo nuovo, rinnovando la nostra percezione. Queste consonanze sono la pace del dolore che in questi *cluster* ha trovato il suo sfogo.
Magari, durante il brano, ha finalmente capito come piangere.

LEONARDO FRANCIA

Domenica 24 maggio – Conservatorio di Milano
MORTON FELDMAN
Neither
Orchestra di Padova e del Veneto
Marco Angius, direttore
Livia Rado, soprano

Il trascorrere del tempo è spesso considerato una delle forme più severe di selezione naturale, e la sopravvivenza di un'opera attraverso le generazioni tende a conferirle una legittimazione sulla quale è sempre difficile obiettare. La prima rappresentazione romana di *Neither*, atto unico per soprano e orchestra di Morton Feldman su testo di Samuel Beckett, la sera del 10 giugno 1977, fu un fiasco: dopo venti minuti i fischi e i mormorii del pubblico finirono per sommergere la musica fino a cancellarla. L'altra sera, Sala Verdi, 24 maggio 2026, niente fischi: dopo venti minuti una parte del pubblico si è limitata a sfogliare nervosamente il programma di sala, perché, se è la Storia a dare valore, dopo più di cinquant'anni il sentirti perso è un problema tuo. La scena mi ha vagamente divertito: certo me la sarei goduta di più se non fossi stata occupata a sfogliare io stessa con una certa apprensione, in cerca di risposte a non so quali domande. Nel vano tentativo di scovare qualcosa di intelligente da dire dopo lo spettacolo, mi sono accorta che intorno a me c'era chi invece ascoltava Feldman a occhi chiusi, un po' come gli aedi che, accecati dalle Muse, vengono ammessi a una divina intimità col canto. *Neither* nasce per la scena, ma quella sera, per una questione di praticità, veniva proposto in forma di concerto. In un'estetica che privilegia il fatto elementare della risonanza del suono come è quella del peculiare minimalismo di Morton Feldman, ho pensato che valesse la pena imitarli.
Il testo del drammaturgo irlandese è affidato a un registro tanto acuto da deformarne le parole. Eppure, nella ripetizione sillabica del canto, fin dai primi sol ribattuti, sono le lettere e gli spazi bianchi sul foglio di Beckett a scandire il tempo della musica, diradata ai limiti dell'estinzione. È il rarefatto orizzonte sonoro però a sedurmi: la varietà timbrica e dinamica dell'orchestra avvolge l'ascoltatore come una nebbia che si addensa e si dissolve nei silenzi, dove accordi e note isolate liberano inaspettatamente il loro massimo potenziale espressivo.
Ormai ho gli occhi chiusi da troppo tempo, e inizio a temere che qualcuno mi possa credere morta, o peggio, addormentata. Decido così di ticchettare col dito sul ginocchio come a tenere il tempo, per simulare un qualche segno di vita. L'azione però si rivela più difficile del previsto: pur mantenendo intatti la maggior parte dei suoi motivi musicali, Feldman ne modifica continuamente qualche aspetto, dalla pulsazione metrica al fraseggio. Quello che appariva come un percorso noto e apparentemente statico, si rivela una complessa griglia, architettata per disorientare l'ascoltatore che si trova immerso in un eterno presente in continuo mutamento. Simmetrie zoppicanti oscillano come ombre tra voce e orchestra in un sempre più esasperato tentativo di penetrare l'impenetrabile. La forma narrativa si sfalda, le parti sono raccolte in un respiro sempre più insostenibile, e noi, come davanti a una tela di Rothko, siamo diventati parte dell'opera, la cui distanza è stata annullata. Per un attimo forse ci incontriamo tutti lì, in quella «inesprimibile meta» di cui parla Beckett, finché tromboni e percussioni con un secco sedicesimo finale bruscamente mi restituiscono la vista. Seguono calorosi applausi.

ELISABETTA GALINDO PACHECO

Domenica 28 maggio – Pirelli Hangarbicocca
MARESZ, APERGHIS, NUNES
Marco Blaauw, tromba
Diego Tosi, violino
Pierre Carré, Robin Meier, Ircam elettronica
Clément Cerles, Ircam diffusione sonora

Il concerto delle ore 19, tenutosi il 28 maggio 2026 presso il Pirelli HangarBicocca, ha rappresentato un interessante esempio di fusione tra musica strumentale ed elettronica.
Desidero sottolineare che questo concerto mi ha lasciato un'impressione particolarmente profonda.
Prima di parlare della musica, vorrei soffermarmi sullo spazio stesso del Pirelli HangarBicocca.
La sala in cui si è svolto il concerto mi è sembrata davvero speciale. Il suo interno trasmette un'atmosfera al tempo stesso mistica ed emotivamente intensa. Si distingue per un'estetica minimalista, ma proprio in questa semplicità risiede la sua forza. Quando ho visto le grandi strutture che si innalzano nello spazio, mi è venuta in mente un'immagine insolita: come se mi trovassi in un luogo appena colpito da un terremoto, circondata dai profili di edifici parzialmente distrutti. Ho percepito questo ambiente come estremamente suggestivo, poiché ogni visitatore può interpretarlo in modo diverso. È uno spazio che invita alla riflessione e all'immaginazione, trasformandosi esso stesso in un'opera d'arte.
Per quanto riguarda il programma musicale, sono stati eseguiti brani di Yan Maresz, Georges Aperghis ed Emmanuel Nunes.
Il concerto si è aperto con *Metallics* di Yan Maresz, per tromba ed elettronica. Durante l'esecuzione, improvvisamente è scoppiato un forte temporale. Il rumore della pioggia che colpiva il tetto si è fuso in modo così naturale con i suoni elettronici che, inizialmente, guardavo gli altri spettatori con stupore, convinta che anche quel suono facesse parte della composizione. Questo momento mi ha ricordato una delle caratteristiche più affascinanti della musica contemporanea: la capacità di sfumare i confini tra arte e realtà, fino al punto in cui diventa difficile distinguere dove finisca il suono creato dal compositore e dove inizi quello generato dall'ambiente circostante.
Particolarmente interessante è stato *Metallics*, in cui l'interazione tra la tromba e l'elettronica ha creato effetti sonori energici e incisivi. *Trompe-oreille* di Georges Aperghis si è distinto per il suo carattere sperimentale, offrendo al pubblico un'esperienza acustica insolita e coinvolgente. In *Einspielung* di Emmanuel Nunes, invece, la fusione tra violino ed elettronica ha dato vita a un'atmosfera raffinata e profondamente emozionante.
Gli interpreti — Marco Blaauw alla tromba e Diego Tosi al violino — hanno affrontato con grande professionalità parti tecnicamente complesse e impegnative. Il lavoro del team elettronico dell'IRCAM ha ulteriormente valorizzato il carattere innovativo e contemporaneo del programma.

NINO TSATSANASHVILI

Il 28 maggio, alle ore 19, abbiamo assistito a un concerto presso il Pirelli HangarBicocca, un luogo che ha reso la musica ascoltata ancora più suggestiva. Il pezzo che mi ha colpito maggiormente è stato il terzo. Si intitola *Trompe-oreille*, recentissima opera del compositore greco Georges Aperghis. Quella del 28 maggio è stata un'occasione molto speciale: infatti, il pezzo è stato eseguito per la prima volta in Italia da Marco Blaauw. Quello che personalmente mi ha colpito è stata la sensazione di vivere la vita interna del suono, che ha dato forma nella mia mente, verso la fine del brano, a una storia bizzarra. Il pezzo si apre come se ci ritrovassimo in un'altra dimensione: è un suono extra-terrestre,

lontano dalla realtà, onirico e allo stesso tempo inquietante. L'uso della tromba in questa sezione sembra quello classico: una fanfara che saluta l'arrivo di qualcuno durante una cerimonia. La differenza, però, è che qui sembra stiano arrivando degli alieni su un pianeta assolutamente deserto. Il suono a mano a mano si distorce, e si inoltra in registri molto gravi che sembrano richiamare la voce di qualche essere non umano assai carismatico, che guida l'intero popolo di alieni. Un varco inesplorato si apre: dall'assenza di vita inizia, sul pianeta vuoto, una nuova esistenza. Suoni della tromba e suoni elettronici si mescolano in maniera molto compatta fino a non lasciar più riconoscere la fonte materiale di ciascun evento sonoro. Si distinguono però, a un certo punto, urli di scimmie e canti di galli. In un certo momento, i suoni legati all'elettronica ricordano molto quelli della batteria: dagli hi-hats ai toms. Sembra di stare all'interno di una savana e allo stesso tempo all'interno di una fattoria. Che cos'è umanizzato e che cosa fa parte invece della natura? Non è chiaro. I suoni sembrano provenire da nature sempre più sfaccettate e diversificate: una dimensione più extra-terrestre si mischia a quella legata alla natura e agli animali e, in un determinato momento, si ha anche la sensazione di stare sott'acqua. All'improvviso, non c'è quasi più nulla. Tutti i suoni svaniscono lungo una scala discendente. Non tutto si perde: rimangono solo alcuni suoni soffiati, leggeri. Non c'è di certo il caos che abbiamo vissuto pochi istanti prima. Si cerca quasi incessantemente un ultimo respiro e questa voce bassa e aliena iniziale che ritorna come fosse un mantra. A un tratto però il caos risorge e i suoni degli animali si confondono, meno distinti rispetto alla sezione precedente. La narrazione frutto della mia immaginazione si riaccende e si precisa. Quel suono alieno iniziale può essere inteso come l'arrivo sulla terra di noi umani che, una volta arrivati, ci disponiamo a dominarla, imponendoci sulla natura. Questa natura a un certo punto può sembrare 'morta' di fronte alla volontà dell'uomo, e infatti cessa di esistere. Poi, però, si ribella e i versi di animali, evocati così naturalisticamente ritornano in scena più forti e compatti di prima. Gli uomini hanno provato a 'umanizzarla', ma niente da fare, la natura risorge. Questa narrazione, probabilmente un po' troppo immaginata, è però il mio modo di dar senso a ciò che ho ascoltato. E c'è un elemento che mi fa supporre di non essere completamente fuori strada: il pezzo si chiude con il trombettista che emette l'ultimo suono e di scatto gira lo sguardo attirato dall'ultimo canto del gallo. La natura ha vinto.

GIACOMO MARSIGLIA

Domenica 28 maggio – Pirelli Hangarbicocca
HARVEY, JANULYTÉ, HARVEY
Francesco Dillon, violoncello
Emanuele Torquati, tastiere
Pierre Carré, Robin Meier, Ircam realizzazione informatica musicale
Clement Cerles, Ircam diffusione sonora

Advaya: non due. Elettronica e violoncello non sono due; ritmo e melodia, non sono due; e non sono due canto e rumore. Tutto è uno. Forse questo potrebbe essere ciò che Harvey vuole dirci con *Advaya*, brano per violoncello, sampler ed elettronica estremamente ispirato dalla spiritualità buddista. Comincia con un rumore di violoncello da cui nasce una nota – un canto – a cui poi ruota attorno quasi tutto il brano. Questo si ritrova anche nel rapporto tra strumento ed elettronica: il suono del violoncello è tutt'uno con essa. Dall'elettronica viene moltiplicato, ma anche avviato ad una metamorfosi: il suono del violoncello passa dal flautato, quasi una voce umana, fino alla granularità tridimensionale e materica. Ritmo e melodia ci parlano allo stesso modo. I suoni prodotti percuotendo la cassa del violoncello o facendo rimbalzare l'archetto sulle corde acquisiscono una valenza quasi

sintattica: questi 'rumori' conquistano un nuovo senso, come parole all'interno di una frase, grazie al posto che trovano nelle serrate strutture ritmiche che Harvey crea.
Justė Janulytė invece, in questa prima esecuzione assoluta, compie un percorso opposto e cerca di espandere e moltiplicare un singolo suono con l'elettronica. Le suggestive masse sonore evocate dai brani della compositrice sono 'monocromatiche', cioè create da ensemble di strumenti con lo stesso timbro, e nascono dall'omogeneizzazione di una molteplicità. In *Encens*, per violoncello ed elettronica, succede il contrario: si parte da un suono del violoncello, e l'elettronica lo trasforma in un'intera orchestra. Il suono dello strumento viene amplificato, moltiplicato e stratificato creando agglomerati sonori che ci assorbono, sottraendoci per una manciata di minuti allo scorrere del tempo. Posti di fronte a questa cangiante massa sonora, non possiamo fare altro che indagarla in ogni sua increspatura: sentiamo ogni micro-variazione, ogni trillo, ogni linea melodica che dalla nuvola sonora emerge come una voluta di fumo d'incenso. Ci fissiamo sul suono, nell'istante, e ci dimentichiamo del mondo.
Āroha, ascensione, di Riccardo Nova, chiude il concerto. Anche questa composizione è eseguita in prima esecuzione assoluta. Emerge un nesso con la spiritualità buddhista di Harvey. Il brano è costruito sul *Gāyatrī Mantra*: da questo mantra sacro – il cui metro, secondo la tradizione, sarebbe stato direttamente ispirato da Savitr, la coscienza illuminatrice – scaturisce il ritmo su cui è strutturata la composizione. Il ritmo si fa tema, in questo moderno trio composto da elettronica, tastiere e violoncello: sostenuto dall'elettronica, con sonorità epiche e suggestive, diventa moto propulsore di un'ascensione verso i più alti piani dell'esistenza recitati dal mantra: om bhūhu, om bhuvaḥ, om suvaḥ, om mahaḥ, om janaḥ, om tapaḥ, om satyam.

LEONARDO FRANCIA

Mercoledì 3 giugno 2026
Auditorium Angelicum
KURTÁG
UMZE – Hungarian Contemporary Music Ensemble

L'Auditorium Angelicum di Milano ha ospitato un eccezionale concerto monografico dedicato al compositore ungherese György Kurtág. Il programma ha offerto cinque lavori, tra cui alcune pagine puramente strumentali: *Szálkák op. 6c* per cymbalom, gli *Otto duetti* op. 4 per violino e cymbalom, e i brani per violino solo da *Signes, Games and Messages*. A questi si sono affiancati due imponenti lavori vocali: *Scenes from a Novel* op. 19, quindici canti su poesie di Rimma Daloš per soprano, violino, contrabbasso e cymbalom, e infine *...pas à pas – nulle part...* op. 36 per baritono, trio d'archi e percussione. L'intera serata è stata magistralmente condotta dall'UMZE – Hungarian Contemporary Music Ensemble.
Oggetto di questa mia recensione sarà l'ultimo brano in programma, *...pas à pas – nulle part…*
Entusiasmante, inaspettato, strano, magico: si potrebbero spendere molti altri aggettivi per descrivere questa articolata composizione da camera scritta da Kurtág tra il 1993 e il 1998; ma probabilmente nessuno riuscirebbe a esprimere con esattezza le profonde emozioni provate durante l'ascolto. Il titolo, si può tradurre in italiano come *...passo dopo passo – da nessuna parte...*, e riflette appieno le tematiche esistenziali e a tratti surreali dell'opera di Samuel Beckett. Kurtág mette in musica frammenti brevissimi e fulminanti, fedele al proprio caratteristico stile aforistico. I testi derivano principalmente dalle *Mirlitonnades* – brevi poesie scritte in francese da Beckett negli anni Settanta – e da alcune massime del moralista Sébastien Chamfort, che lo stesso Beckett aveva tradotto dal francese nella raccolta *Long after Chamfort*.

Il cuore concettuale dell'intero ciclo è riassunto nel testo iniziale: «pas à pas | nulle part | nul seul | ne sait comment | petits pas | nulle part | obstinément» (passo dopo passo | da nessuna parte | nessuno da solo | sa come | piccoli passi | da nessuna parte | ostinatamente).
Un chiaro esempio del dialogo con le massime di Chamfort si ritrova invece in questo celebre passaggio: «Le reste vaut-il la chandelle? | Non, et la chandelle elle-même?» («Is the game worth the candle? | No, nor the candle», che in traduzione italiana potrebbe suonare così: Il gioco vale la candela? | No, e nemmeno la candela stessa).
Quello che cattura subito l'attenzione dello spettatore è il vastissimo arsenale delle percussioni: ancor prima dell'inizio del concerto, l'occhio scorge tutti gli strumenti sul palco cercando di determinarne la provenienza e, in alcuni casi, il suono stesso. Poi l'esecuzione ha inizio, e tra il pubblico si incrociano sguardi di sorpresa, uno stupore infantile e la pura gioia di apprezzare i vari suoni, nella tensione di individuare anche visivamente gli strumenti da cui sono generati. Ve ne sono di tradizionali, come piatti e triangoli, e altri esotici o etnici, come gong e tam-tam percossi da mazzuole da timpano o da grancassa, capaci di produrre lunghissime vibrazioni. I legni, come woodblock e temple block, intervengono invece per garantire suoni secchi e più incisivi. Poi maracas e bongo, impiegati per tracciare il tempo, e altri strumenti ancora, spesso appartenenti a tradizioni folkloriche, come campanelli in ceramica e metallo, un sonaglio pasquale o una ciotola rovesciata. L'ascoltatore avverte così l'alternarsi del timbro soave, morbido e caldo della marimba, ottenuto colpendo le sue spesse barre di legno, e quello in netto contrasto, più acuto, cristallino e brillante del glockenspiel, con barre in acciaio temperato, evocante il mondo dei campanelli o dei carillon. Nella penombra del palcoscenico, circondato da questa moltitudine di strumenti, come in un laboratorio magico, scorgiamo il percussionista: un artista trasformato in uno sciamano che tocca con dita sapienti o con i palmi delle mani le superfici dei tamburi e dei bongo. Il musicista modula il tocco da uno sfioramento quasi impercettibile fino a velocissime e vigorose carrellate di colpi; con un movimento diretto dal polso, indirizza poi le bacchette a percuotere le membrane del tamburo militare e della grancassa, ottenendo gli accenti più dinamici. I timbri delle percussioni, in particolare nell'interazione tra legni e metalli, si raccolgono attorno alla voce del baritono, che a sua volta viene raddoppiata dal violoncello. I repentini cambiamenti d'altezza e le scale dissonanti eseguite da violino e viola vengono prolungati dal violoncello, quasi si trattasse di un'esercitazione tecnica sullo strumento, ma qui distorta da un contesto stralunato. Anche la voce, attraverso brevi poesie scarnificate all'essenziale, pronuncia e canta le parole come se si trattasse di un'eco in un ambiente irreale; si avverte a tratti la sensazione che a risuonare siano le percussioni o un suono estraneo difficilmente identificabile, anziché la voce umana. Il suono degli archi è inoltre arricchito da glissati e pizzicati che ne ampliano le possibilità timbriche.
Proprio questa continua ricerca sulle potenzialità dei vari strumenti – accostati a sonorità provenienti da contesti insoliti a cui l'orecchio non è abituato – produce una sensazione di entusiasmo, l'allegria di qualcosa di primordiale. Una risata cantata del baritono, simile all'eco di una festa pagana, regala l'illusione di un'atmosfera infantile supportata da strumenti come il fischietto o il sonaglio pasquale. A questa poetica agreste, fatta di ricordi e suoni della campagna, ha contribuito anche la scenografia fissa del teatro: non prevista specificamente per lo spettacolo ma presente *in loco* per le rappresentazioni dell'oratorio, essa consisteva in un crocifisso in legno che emergeva dalla penombra grazie a un mirato gioco di luci, affiancato da una lavagna e da un'insegna recante la scritta «istruzioni per vivere».
Al termine rimane la sensazione di un piacevole viaggio in mondi sonori sconosciuti e poetici, sospesi tra passato, presente e futuro, balenanti in frammenti che appaiono e scompaiono. E si torna a casa pieni di entusiasmo, e con il desiderio di tornare ad ascoltare. Esito che, nel caso della musica contemporanea, non è affatto scontato. Un'ultima considerazione: György Kurtág ha compiuto quest'anno i suoi cento anni, il 19 febbraio. E la sua lunga esperienza poetica ci insegna che anche

per noi, donne e uomini del presente, costantemente immersi nella massa di informazioni dei mass-media e circondati da ambienti sonori sovraccarichi, è possibile scoprire e provare stupore per mondi sonori sconosciuti e sorprendenti, anche se prodotti con gli strumenti tradizionali della musica classica, che fanno parte della nostra esperienza da molti secoli.

KATERINA LUKASOVA