



RAVENNA FESTIVAL 2013

Omaggio a Luciano Berio

Teatro Alighieri
19 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner





RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespoli
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna* †
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Griele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicasro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



© Guy Vivien

Nextime Ensemble
L'Homme Armé
Tempo Reale

direttore Danilo Grassi
mezzosoprano Monica Bacelli
voce recitante Marco Cavalcoti
viola Klaus Manfrini
percussioni Lisa Bartolini
direttore ensemble vocale Fabio Lombardo

regia e proiezione del suono
Francesco Giomi e Damiano Meacci

Omaggio a Luciano Berio

Luciano Berio

(1925-2003)

Calmo (1974, revisione 1989)

“in memoriam Bruno Maderna”

per mezzosoprano e 22 strumenti

(fonti del testo: Omero, Edoardo Sanguineti, Saadi,
Cantico dei Cantici, Lirici greci - anonymous)

Cries of London (1974, rielaborazione 1976)

per otto voci

(fonti del testo: grida dei venditori nelle strade della vecchia Londra)

Naturale (1985)

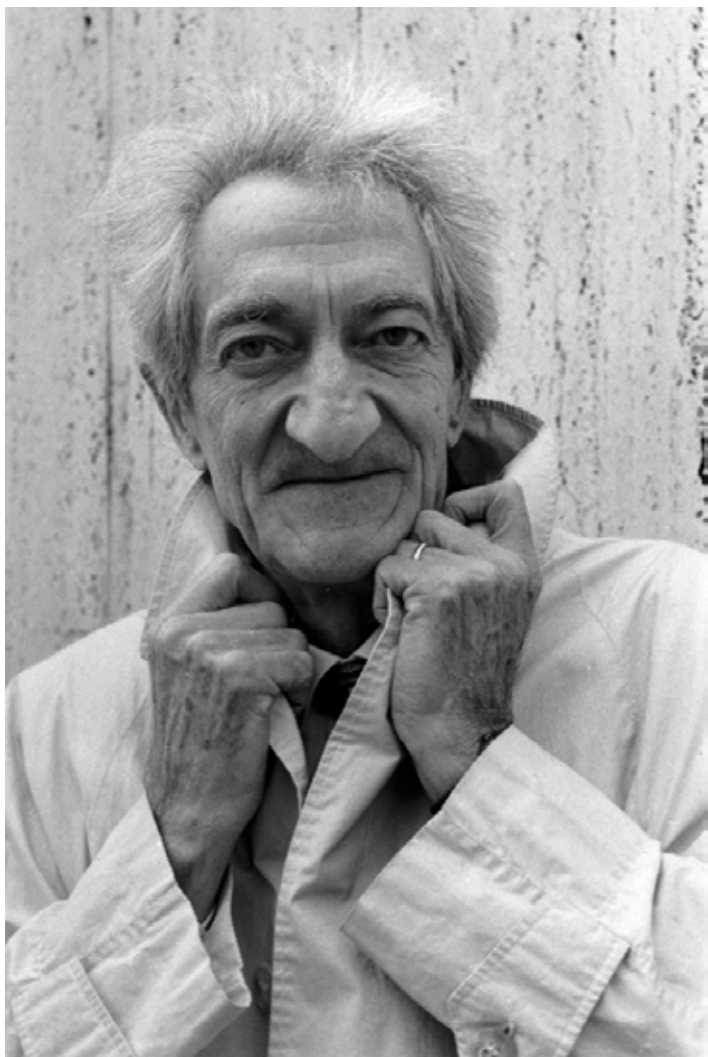
su melodie siciliane

per viola, percussioni e voci registrate

Laborintus II (1965)

per voci, strumenti e nastro magnetico

(testo di Edoardo Sanguineti)



Edoardo Sanguineti.

Calmo

Svegliati mio cuore
svegliati anima mia
svegliati arpa e cetra
voglio svegliare l'aurora.
[*Cantico dei Cantici*]

Ritorna mia luna
e lingua di luna
cronometro sepolto
e sinus roris
e salmodia e litania
ombra ferro di cavallo
e margherita e mammella malata
tu pipistrello in pesce luna
tu macchia in aumento lunae
pennello del sogno
in un orizzonte isterico
di paglia maiale impagliato
con le ali di farfalla
la crittografia maschera
polvere da sparo indemoniato
nulla.
[Edoardo Sanguineti]

Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi
per il bosco solitario in cima ai rami di pino.
confusamente si lamentano; e chi comincia,
chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti:
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.
[anonimo, *Lirici greci*]

Sono tutti verdi i rami
ci sia concesso conoscere cento anni.
E' fiorito il giardino
ci sia concesso vivere cento anni
i ciliegi han coperto la tomba di fiori
e cento anni ci sia concesso avanzare.
Sì, ancora più a lungo che cento anni.
[Saadi]

Come un cantore che sa usare la cetra
e tende calmo le corde.
[Omero, *Odissea*]



Bruno Maderna.

The Cries of London

1. These are the cries of London town
some go up street, some go down.
2. Where are ye fair maids
That have need of our trades?
I sell you a rare confection.
Will you have your face spread
either with white or red?
My drugs are no dregs
for I love the white of eggs
made in rare confection.
Will ye buy any fair complexion?
3. These are the cries of London town
some go up street, some go down.
4. Garlic, good garlic
the best of all the cries.

It is the physic
'gainst all the maladies.
It is my chiefest wealth,
good garlic for the cry.
And if you lose your health
my garlic then come buy,
my garlic come to buy.

5. These are the cries of London town
some go up street, some go down.

6. Money, penny come to me...
I sell old clothes.
For one penny, for two pennies
old clothes to sell.
If I had as much money
as I could tell
I never would cry
old clothes to sell.

7. Come (buy
some
old
cry
to
me)

Come
some go up street some go down
I sell old clothes
and if you lose your health
my garlic the come buy
Cry (some

go
up
go
down)

Money (to me)

Penny (come
buy
me
old
cries)

Come buy
some go up street some go down
old clothes to sell
garlic good garlic
my garlic then come buy.
If I had as much money as I could tell
I never would cry old clothes to sell
some go up street some go down.
Down
these are the cries of London town
Some (some
go...)

Laborintus II
(di Edoardo Sanguineti)

in quella parte:

in quella parte de la mia memoria:

in quella parte

del libro:

in quella parte del libro della mia memoria:

incipit

vita nova:

e apparve vestita di nobilissimo colore,

umile e onesto,

sanguigno:

ecce deus: ecce deus fortior me:

dominabitur mihi:

a civitate Enoch in Naid: a Babylone urbe: ab urbe Salem in Syria:
et Iebus et Salem vocata est Hierusalem: Solyma nuncupata est:
Sion speculatio: Hierusalem pacifica:

e nel mezzo: e in una selva:

oscura: selvaggia selva: e aspra: ed una lupa: ma: not only

in the middle of the way: una lupa: in the middle: con paura:

ma questa bestia uccide: uccide: but all the way in a dark wood:

in a brambe: nel mezzo: the years of l'entre deux guerres: una lupa:

nel mezzo:

una dolorosa infermitade:

per nove di amarissima pena:

e ne lo nono

giorno, sentendome dolore quasi intollerabilmente,

a me giunse

uno pensiero:

e cominciai a piangere:

e cominciai a travagliare:

ed a immaginare:

in questo modo:

io piangea con li occhi,

bagnandoli di vere lacrime:

e io chiamava la Morte,

e dicea:

dolcissima, dolcissima Morte, vieni a me:

or vieni a me,

ché molto io ti desidero:

io porto già lo tuo colore:

et dans le labyrinthe: e in una selva: selvaggia selva e forte:

ed una lupa: but: all the way: l'entre deux guerres: una lupa:

dans le labyrinthe: con paura: ma questa bestia uccide: but

not only in a dark wood: ma non soltanto nel mezzo: nous

retournâmes au labyrinthe: una lupa: dans le labyrinthe:

io vidi cose:

che mi fecero proporre di non dire:
 io vidi cose:
 io spero di dicer quello che mai non fue detto:
 mi fecero proporre
 di non dire di lei:
 io spero dicer di lei quello che mai non fue detto
 d'alcuna:
 mi dà orrore: uno soave sonno:
 ma allegro:
 ma
 con tanta letizia:
 ma una maravigliosa visione:
 e di pauroso aspetto:
 Amore:
 piangendo: mangiando dubitosamente:
 una nebula di colore di fuoco:
 ego dominus:
 ego dominus tuus:
 una figura:
 uno signore: Amore:
 e la donna:
 in amarissimo pianto:
 in grande angoscia:
 piangendo:
 vide cor tuum:
 e visi diversi:
 visi di donna:
 tu pur morrai:
 orribili a vedersi:
 e donne scapigliate: e li uccelli: e la terra
 tremare:
 scolorito, fioco:
 una mirabile (tu se' morto) visione:
 osanna:

così, rivolgendo li occhi a dietro, puotesi vedere questo pane:
 con questo pane si deono mangiare le canzoni: tempo è d'intendere
 a ministrare le vivando: questo sarà quello pane orzato,
 del quale si satolleranno migliaia: e a me ne soperchieranno
 le sporte piene: questo sarà luce nuova, sole nuovo,
 lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà: e darà lume
 a coloro che sono in tenebre e in oscuritate: per lo usato sole
 che a loro non luce:

e per me:
 ne la città dolente:
 per me:
 ne l'eterno dolore:
 per me: tra la perduta gente:
 lasciate:
 lasciate ogni speranza:

Adam genuit Seth, a quo filii Dei:
Seth genuit Enos: qui coepit invocare nomen Domini:
Enos genuit Cainan: Cainan genuit Malalehel:
Malalehel genuit Iareth: Iareth genuit Enoc, qui translatus est:
Matusalam genuit Lamech: Lamech genuit Noe: arca aedificatur:
factum est diluvium:

Noe genuit Sem, Cham, Iaphet: factum est diluvium
cataclismum:

Sem post diluvium genuit Arfaxat, a quo Chaldei:
Arfaxat genuit Sala, a quo Samaritae et Indi: Sala genuit Heber,
a quo Hebraei: Heber genuit Falec: turris aedificatur:

divisae
sunt linguae: facta est dispersio in aedificatione turris:
Falec genuit Ragau: dii primum adorantur: Ragau genuit Seruc:
regnum inchoat Scytharum: Seruc genuit Nachor: regnum Aegyptiorum
nascitur: Nachor genuit Thara: regnum Assyriorum et Siciniorum
exoritur: Thara genuit Abraham: Zoroaster magicam repperit:
residuum tempus Deo soli cognitum:

tutto tutto tutto tutto
dalla biblioteca
al babbuino
dal 1265
al 1321
dal cianuro di potassio
alla cronaca cittadina
dalla cresima
alla corte dei conti
dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita
alla rendita del 4%
dalla carotide
alla tibia
dall'elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne
al 1965
dal fegato
al frigorifero
dal francobollo
al formaggio
dalla prova del nove
al cavallo di Troia
dal lapsus linguae
alla rivoluzione russa
dal piedistallo, che sa sostenere tutte le colonne
alla folgorazione, atto e effetto del folgorare
alla pietra focaia
alla luna
al rame
alla polvere:

ah per te ho inventato il rame e la polvere
ho liberato la lettera erre e la lettera ci dà un penitenziario di tabacco
ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley
di te ho anche detto perfectiones intelligibiles

novimus enim tenebras aquas ventos ignem fumum
 vediamo insieme il passato il futuro
 ho detto
 quoi qu'elle fasse elle est désir impropportionabiliter excedens
 e visi diversi:
 e diverse lingue:
 visi di donne, e sangue, mischiato
 di lacrime:
 e nel mezzo:
 per me:
 per me:
 valle d'abisso:
 dolorosa:
 oscura:
 profonda valle, nebulosa:
 un luogo d'ogni luce muto:
 e la terra
 tremare:
 e strida, e compianto, e lamento:
 per me:
 piangendo:
 with usura:

natura lo suo corso prende da divino intelletto e da sua arte:
 l'arte vostra quella segue, come 'l maestro fa il discente:
 da queste due convene prender sua vita ed avanzar la gente:
 l'usuriere altra via tene: per sé natura e per la sua seguace
 dispregia:
 with usura hath no man a house of good stone:
 with usura hath no man a painted paradise on his church wall:
 harpes et luthes:
 no music is made to endure nor to live with
 but it is made to sell and sell quickly:

novi tormenti, novi tormentati:
 e piovà etterna:
 e grandine:
 maladette piovà, e fredda:
 e acqua tinta, e greve:
 e grandine
 grossa, e neve:
 per l'aere tenebroso:
 sopra lor vanità che par persona:
 con usura:
 e tutto l'oro ch'è sotto la luna, e che già fu,
 di quest'anime stanche non potrebbe farne posare una:
 e il foco eterno:
 e tra li avelli, fiamme:
 with usura,
 sin against nature:

with usura the line grows thick:

CONTRA NATURAM

tutto tutto tutto
dalle caramelle
al miele
dalla guerra di frontiera cino-indiana
agli idola tribus
a Bruxelles
a Parigi
ai miei piedi
alla segreteria telefonica
al magnifico rettore
al Mills College
a Santa Fé
a Mass. Avenue
a via Moscati 7
alla finestra
a via Vespucci 25
a Susanna e i vecchioni
a Kastanienallee 34
alle composte terre in strutturali complessioni
che sono Palus Putredinis
al Mare Humorum
che mi guarda bene
che mi dilata
che mi combina in un'epoca indirizzando i sensi

perché io sono al più giusto confine organico sepolcro
complicato per godere e riuscirò dopo la fluida intromissione
una moltitudine riuscirò nella grammatica speculativa e simbolizzato in cifre
terribilmente armoniose

di fronte a lunghi funghi fumosi
di fronte a te
di fronte a te Valles Mortis
di fronte a te totius orbis thesaurus
di fronte a te mio alfabeto vegetale
di fronte a te mio fantasma
di fronte al silenzio
silenzio silenzio silenzio silenzio

tam amaram materiam vidimus qualis est infernalis:

tam crudelia tormenta

poenarum amariora omni mari:

currunt meliores aquas amodo

completa investigatione vitiorum:

ut quodam cursu maris tempestuosi:

currunt veluti ad mare quietum:

ad virtutes venire satagunt:

et a vitiis discedere se nituntur:

purgando:

proprium opus humani generis totaliter accepti
est actuare semper totam potentiam intellectus possibilis:
per prius ad speculandum
et secundario propter hoc ad operandum
per suam extensionem
et quia quemadmodum est in parte sic est in toto
et in homine particulari contingit
quod sedendo et quiescendo
prudentia et sapientia
ipse perficitur
patet quod genus humanum
in quiete sive tranquillitate pacis
ad proprium suum opus
quod fere divinum est
iuxta illud «minuisti eum paulo minus ab angelis»
liberrime atque facillime se habet
unde manifestum est quod pax universalis
est optimum eorum que ad nostram beatitudinem ordinantur
hinc est quod pastoribus de sursum sonuit
non divitie non voluptates non honores non longitudo vite non sanitas
non robur non pulcritudo
sed pax
inquit enim celestis militia
«gloria in altissimis Deo
et in terra pax hominibus bone voluntatis»

la Musica è tutta relativa
come si vede ne le parole armonizzate e nei canti:
tanto più dolce armonia resulta
quanto più la relazione è bella:
perché massimamente in essa s'intende:
la Musica trae a sé li spiriti umani
che sono quasi principalmente vapori de cuore
si che quasi cessano da ogni operazione:
si e l'anima intera quando l'ode
e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile
che riceve lo suono:

ma seguimi, oramai:

ma vedi il fango che ci sta alle spalle:
e il sole in mezzo agli alberi:

e i bambini

che dormono:

i bambini, che sognano:

che parlano, sognando:

ma i bambini:

li vedi, così inquieti:

dormendo, i bambini:

sognando, adesso:



Luciano Berio a Ravenna in
Festival 1988. Foto Giorgio
Biserni.

Note dell'autore sui brani in programma

Calmo

per mezzosoprano e strumenti (1974, revisione 1989)

Bruno Maderna, certamente degno di monumenti musicali scritti alla sua memoria, era un uomo che rifuggiva dalle solennità. Ho dunque pensato di scrivergli una lettera affettuosa e dedicargli una semplice cerimonia musicale abitata da riferimenti privati e quotidiani legati alla mia esperienza umana e professionale con lui. In *Calmo* si ritrovano infatti alcuni caratteri strumentali e armonici tipicamente maderniani e si incontrano anche, fuggevolmente, maniere e aneddoti vocali a lui legati (non dimenticherò mai l'esitazione della sua voce ogni volta che doveva dire *Maderna* o *mamma*). Alcuni dei testi (Lirici greci e Saadi) sono tratti da composizioni vocali dello stesso Maderna.

Cries of London

per otto voci (1974, rielaborazione 1976)

Cries of London, per otto voci (due soprani, due contralti, due tenori, due bassi), è la rielaborazione di una composizione omonima a sei voci (due contralti, un tenore, due baritoni e un basso) che ho scritto nel 1974 per i King's Singers.

In questa nuova versione i *Cries of London* sono diventati un breve ciclo di sette pezzi vocali di carattere popolare, dove un pezzo semplice si alterna in modo regolare a un pezzo musicalmente più complesso. Il primo e il terzo "Cry" hanno lo stesso testo. Il quinto "Cry" è l'esatta ripetizione del primo. Il settimo pezzo, "Cry of Cries", è un commento ai "Cries" precedenti: pur usando le stesse melodie e gli stessi caratteri armonici, musicalmente se ne allontana e li ricorda a distanza...

Nell'insieme questo breve ciclo può anche essere ascoltato come un esercizio di caratterizzazione e di drammaturgia musicale. Il testo è essenzialmente una libera scelta delle famose frasi dei venditori nelle strade della vecchia Londra.

Naturale

per viola, percussioni e voci registrate (1985)

L'atto della trascrizione, come quello della traduzione, può implicare tre diverse condizioni: una identificazione del compositore con il testo musicale originale, l'assunzione del testo come pretesto di sperimentazione e, infine, la sopraffazione del testo, la sua decostruzione e il suo abuso filologico. Penso che si dia una soluzione ideale quando queste tre condizioni coesistono. È solo allora, credo, che la trascrizione diventa un atto realmente creativo e costruttivo.

Naturale, scritto tra il 1985 e il 1986 per Aldo Bennici e l'Aterballetto, è un pezzo concepito per la danza ed è in parte derivato da un lavoro più complesso del 1984 (*Voci*, per viola e due gruppi strumentali), dove viene posto, appunto, il problema della convergenza di quelle tre condizioni. I testi originali di *Naturale* sono canzoni siciliane commentate dalla voce di Celano, forse l'ultimo vero cantastorie siciliano, che ebbi il privilegio e la fortuna di incontrare (e registrare) a Palermo nell'estate del 1968.

Sono profondamente grato ad Aldo Bennici per avermi fornito i documenti originali: canti di lavoro, d'amore, ninne nanne. La voce di Celano si inserisce nel percorso strumentale della viola, cantando invece delle abbagnate (canti di venditori ambulanti) di rara intensità. Con *Naturale*, come già con *Voci*, spero di contribuire a sollecitare un interesse più approfondito per il folklore musicale siciliano che, con quello sardo, è sicuramente il più ricco, complesso e incandescente della nostra cultura mediterranea.

Laborintus II

per voci, strumenti e nastro magnetico (1965)

Composto nel 1965 su commissione dell'O. R. T. F. per celebrare il 700° anniversario della nascita di Dante, *Laborintus II* prende il titolo dalla raccolta poetica *Laborintus* di Edoardo Sanguineti.

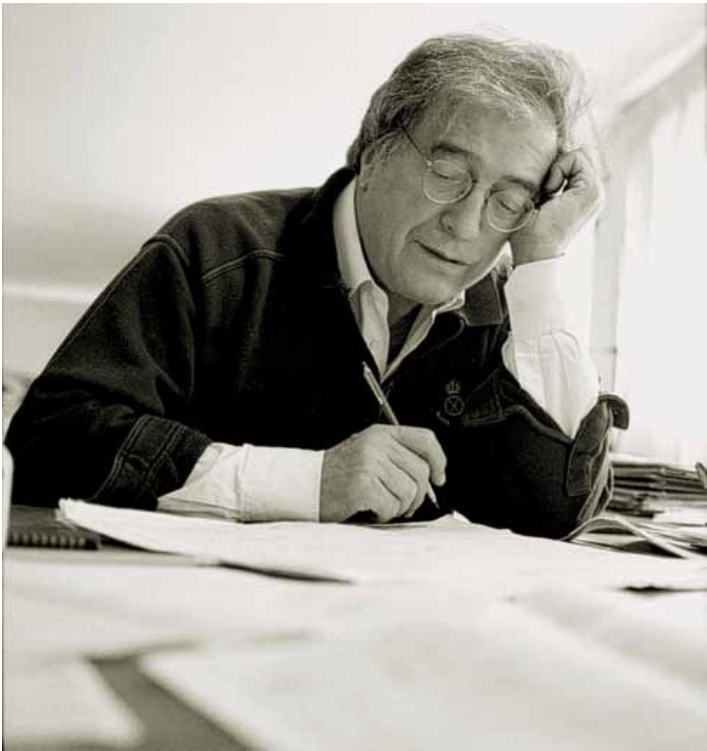
Il testo di *Laborintus II* sviluppa alcuni temi della *Vita nuova*, del *Convivio* e della *Divina Commedia* di Dante e li combina – soprattutto attraverso analogie formali e semantiche – con testi biblici e con scritti di T.S. Eliot, Ezra Pound e Sanguineti stesso.

Il principale riferimento formale di *Laborintus II* è il catalogo, inteso nella sua accezione medievale (come per esempio le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, anch'esse presenti in quest'opera), che mette in relazione i temi danteschi della memoria, della morte e dell'usura – cioè la riduzione di tutte le cose a un solo metro di valore. A volte le parole isolate e le frasi devono essere considerate come entità autonome, altre

volte invece vanno ascoltate come parte della struttura sonora concepita come un tutto.

Il principio del catalogo non si limita solo al testo, ma serve anche da base alla struttura musicale stessa. Visto sotto un certo aspetto, *Laborintus II* è un catalogo di riferimenti, di atteggiamenti e di semplici tecniche strumentali; un catalogo dal carattere un po' didattico, come le immagini di un libro scolastico che tratti delle visioni dantesche e del gesto musicale. Le parti strumentali sono sviluppate soprattutto come estensione dell'azione vocale dei cantanti e la breve sequenza di musica elettronica è concepita come prolungamento dell'azione strumentale.

Laborintus II è un'opera scenica; può essere trattata come una rappresentazione, come una storia, un'allegoria, un documentario, una danza. Può essere rappresentata a scuola, a teatro, in televisione, all'aria aperta e in qualsiasi altro luogo che permetta di riunire un uditorio.



da “Un ricordo al futuro”

di Luciano Berio

L'onore di tenere queste conferenze coincide in me con il desiderio di esporvi i miei dubbi sulla possibilità, oggi, di esprimere una visione unitaria del fare e del pensare musicale, e sull'opportunità di cercare un filo d'Arianna che permetta, a chi lo desidera, di districarsi nel caleidoscopio musicale di questi ultimi decenni e di tentare una tassonomia e una definizione degli innumerevoli e diversi modi di fare e di avvicinarsi, oggi, alla musica.

Non voglio, con questo, invitarvi al silenzio dei sensi o a collocare l'esperienza musicale in un fuggevole gioco di specchi ermeneutici. Voglio però suggerirvi alcuni punti di riferimento che sono stati utili a me, nel mio lavoro e nel mio occasionale bisogno di interrogarmi sulla natura della peculiare e affascinante Babele di comportamenti musicali che ci circonda.

Vorrei ricordare le parole che Italo Calvino ha scritto per la conclusione della mia azione musicale, *Un re in ascolto*, quando alla fine il protagonista se ne va dicendo: “un ricordo al futuro”. Penso che questa frase sintetizzi il senso delle mie conferenze.

Non ho intenzione di occuparmi di musica come rassicurante mercanzia emotiva per l'ascoltatore o come rassicurante bagaglio procedurale per il compositore. Mi piace invece leggere o ascoltare la musica che si interroga, ci interroga e ci invita a una costruttiva revisione o, addirittura, a una sospensione del nostro rapporto col passato e a una sua riscoperta sulle tracce di percorsi futuri.

Questo esercizio di revisione può anche diventare una “selva oscura”, una foresta di consapevolezze che, diversamente da quella di Dante, ci invita, ogni tanto, al sacrificio dei cammini volutamente smarriti e ritrovati, e ci spinge anche a compiere, come gli attori di una rappresentazione brechtiana con la loro famosa *Verfremdung*, un passo fuori da noi stessi, a guardarci fare, a interrogare il nostro rapporto con la realtà, a mettere in dubbio l'idea stessa di una realtà musicale definibile e traducibile in parole e, anche, l'idea di un rapporto lineare fra dimensione empirica e dimensione teorica della musica. Penso che dovremmo mettere seriamente in dubbio l'idea, certo protettiva ma anche un po' ipocrita, che l'esperienza musicale sia paragonabile a un immenso edificio, alla costruzione del quale milioni di uomini hanno lavorato ininterrottamente per alcuni millenni e continuano a lavorarci tutt'ora (oggi, finalmente, anche con le donne), avendo la Storia come architetto e le società

come *designer*. Una pianta, una sezione o un profilo di questo metaforico edificio non l'avremo mai. Se volessimo entrare in alcune delle sue stanze, o storie particolari, dovremmo fare i conti con il contenuto, le dimensioni e le funzioni di ogni nuova stanza che, già condizionata da quelle circostanti, può a sua volta modificare il senso delle altre storie particolari, e può indurci a re-interpretare e a re-inventare quella che pensiamo essere la storia dell'edificio. Si dirà, giustamente, che questo non è un privilegio della musica e che tutte le cose che trovano posto in una cronologia sono inevitabilmente sottoposte a cambiamenti di prospettiva e di attinenza. Ma quelle stanze hanno un suono. In quelle stanze ci sono voci e strumenti che cantano e suonano, giorno e notte, strumenti che sono nati e si sono sviluppati come conferme di maniere e di pensieri musicali che li avevano generati e con i quali si sono temporaneamente identificati. Le stanze dell'Ars nova, del Barocco, di Schubert, di Mahler, della scuola di Vienna, di Stravinskij, degli anni di Darmstadt e di oggi continuano, in maniere diverse, a cambiare di prospettiva e di contenuto. La storia di questi cambiamenti è la storia delle nostre azioni e delle nostre idee che sembrano talvolta trascendere e precorrere la presenza stessa di chi è chiamato a rappresentare e a farsi soggettivamente attore di quei cambiamenti e di quelle stesse idee. Se così non fosse, la costruzione dell'edificio diventerebbe qualcosa di unanime, di pacificamente collettivo, di deterministicamente succube delle famigerate "necessità storiche" e, quindi, musicalmente inutile.

Al tempo stesso sappiamo però di poter conoscere e spiegare soltanto le esperienze musicali già avvenute, le virtualità già pienamente realizzate. La storia della musica, diversamente dalla storia della scienza, non è mai fatta di intenti bensì di cose compiute; non è fatta di forme potenziali in attesa di essere definite bensì di Testi (con la T maiuscola e con il numero più grande possibile di connotazioni musicali) – di Testi in attesa di essere interpretati: concettualmente, emotivamente e praticamente.

Nella musica, come in letteratura, è concepibile un'alternativa fra la supremazia del testo nei confronti del lettore e il primato del lettore sul testo: il lettore e il testo diventano Testo. Come dice Harold Bloom, "si è o si diventa ciò che si legge" e "quello che sei è l'unica cosa che puoi leggere".

Le implicazioni di queste affermazioni sono infinite. Applicate alla musica esse devono però prendere in considerazione l'esecuzione, e allora la questione della supremazia diventa molto complicata: eseguire e interpretare un testo musicale non è ovviamente la stessa cosa come leggere e interpretare un testo letterario. Forse le difficoltà incontrate dai compositori quando parlano di testi, nascono dalla loro sensazione di essere essi stessi un Testo musicale, di viverci dentro e quindi di non possedere il distacco necessario per esplorare oggettivamente la natura del loro rapporto con se stessi

in quanto Testi... Non è un caso che i commenti più illuminanti scritti da compositori siano quelli su altri compositori, e che i compositori-scrittori quali Schumann e Debussy si siano “nascosti” dietro pseudonimi. La stessa cosa potrebbe valere oggi, anche senza pseudonimo, a condizione che lo scopo principale del compositore che analizza l'altro non sia quello di dimostrare che la sua analisi “funziona” e che sia immune da pregiudizi.

Sono portato ad ammirare gli ascoltatori e gli esecutori cosiddetti analitici, ma credo che si debba mantenere a tutti i costi un equilibrio delicato tra il riconoscimento delle convenzioni, delle reminiscenze stilistiche, dei riferimenti e delle attese da un lato, e dall'altro l'esperienza concreta di chi infonde nuova vita a un'opera in quanto oggetto di conoscenza. Infatti, gli ascoltatori, gli esecutori e anche i compositori devono poter passare attraverso una sorta di trasformazione alchemica nella quale il riconoscimento e la consapevolezza dei nessi concettuali – i frutti cioè delle loro relazioni con i Testi – vengono spontaneamente trasformati in un ente vivente, un essere che trascende e sublima le realtà tecniche. Un condizionamento intertestuale può diventare così forte che, tanto più i “parlanti” si sentono musicalmente “parlati”, quanto più perdono il coraggio di parlare.

Quando James Joyce dichiarò che il suo *Ulisse* avrebbe tenuto occupati gli studiosi per almeno cent'anni, certamente esibiva la sua natura mefistofelica. Egli sapeva che gli studiosi non avrebbero mai resistito alla tentazione di identificare riferimenti e allusioni, dal momento che sapevano che i riferimenti erano lì da scoprire. Ma Joyce sapeva anche che mettersi in rapporto con identità eluse o travestite era una dimensione importante di *Ulisse*, come di ogni concezione poetica e narrativa.

È l'atto stesso di fissare un dettaglio, come per provarne la perenne legittimità, che priva la narrativa dei suoi potenziali virtuali e dinamici. Anche nella musica può accadere che la capacità di identificare, ricordare e tenere assieme una rete di rimandi possa diventare velenosa se non è bilanciata dal desiderio di dimenticare e di comunicare, anche senza interlocutori e senza un riferimento consapevole a specifici codici di ascolto. Ne siamo profondamente coscienti quando scriviamo o eseguiamo musica, quando ci poniamo, sia pure inconsapevolmente, l'eterno quesito del nostro rapporto con il Testo e del rapporto del Testo con noi: un quesito che la musica può affrontare solo attraverso un Testo silenzioso.

Il tentativo di mettere in relazione dialettica la dimensione pratica e la dimensione concettuale della musica ha radici molto lontane che hanno assunto in certi momenti una radicale importanza epistemologica. Proprio per questo, vi propongo un breve viaggio all'indietro per una rapida e non-archeologica visita a Severino Boezio, il filosofo vissuto a cavallo fra il v e il vi secolo, che fu anche teorico della musica nonché una



figura politica di rilievo. Boezio concepisce la musica come un testo silenzioso e come uno degli strumenti principali della speculazione filosofica. La musica è governata da numeri ed è quindi “armonica”. Le leggi dell’universo erano per Boezio, come già per Pitagora prima di lui, di natura essenzialmente musicale. Derivando dai greci il suo concetto di musica e proponendolo ai suoi contemporanei (e all’intero Medioevo), Boezio concepiva la musica soprattutto come strumento di conoscenza. La sua valutazione di una bellezza in rapporto all’arte e alla musica è secondaria, essendo basata sul pensiero stoico secondo il quale la bellezza attiene solo all’apparenza ed è quindi un valore puramente formale. Nonostante la sua speculazione musicale lo porti a lodare Pitagora per aver trattato di musica senza mai far riferimento al senso dell’udito, per Boezio la via più sicura per giungere all’anima passa attraverso l’orecchio. Su questo egli non ebbe dubbi. La musica influenza il comportamento umano, scriveva, ed è bene dunque conoscere i suoi elementi costitutivi nonché il suo valore etico. Questa ottica neoplatonica dell’*ethos* musicale riflette l’idea della musica come parte del *Quadrivium*, con l’aritmetica, la geometria e l’astronomia – la sezione superiore delle sette arti liberali accanto al *Trivium* (Grammatica, Retorica, Dialettica).

Nel *De Institutione Musica* Boezio riprende e sviluppa la teoria pitagorica delle proporzioni celebrando la musica come uno degli strumenti principali della speculazione filosofica. In quanto strumento logico universale essa informa tutto di sé: quando riflette l’armonia dell’universo è *musica mundana*, quando esprime

l'armonia interiore dell'anima è *musica humana*, quando è pratica ed emerge dalle voci e dagli strumenti è *musica instrumentalis*. Secondo Boezio la musica è innanzitutto conoscenza pura; la vera "arte dei suoni" è la poesia, e quindi è al poeta che spetta il compito di comporre canzoni, di suonarle e cantarle.

Cosa possiamo vedere noi nell'insegnamento di Boezio? Una sorta di manifesto filosofico sulle funzioni astratte della musica, oppure un lontano antenato del nostro mondo musicale segmentato? Pongo queste domande per ricordare che il bisogno di condurre una speculazione concettuale parallela, e in posizione forse prioritaria rispetto ai dati concreti ed empirici dell'esperienza musicale, ha dei precedenti molto antichi. La proposta teorica di Boezio non formalizzava esperienze già avvenute o una prassi in atto, ma acquisiva invece *in anticipo* l'esperienza del suono condizionandone la stessa elaborazione e lo stesso sviluppo.

Un'analisi persistente dei rapporti fra teoria e pratica e la tendenza alla teorizzazione e alla formalizzazione dei comportamenti musicali sono un aspetto universale della nostra cultura e sono immanenti all'assunzione della musica come Testo, come documento di un investimento e di un incontro concreto di idee e di esperienze. Ma oggi non disponiamo di una teoria delle proporzioni, degli affetti, delle funzioni armoniche e nemmeno della totalità seriale; non viviamo in una società musicale omogenea e neppure disponiamo di una *lingua franca* che ci permetta di viaggiare impunemente da un territorio musicale all'altro.

Abbiamo però a disposizione un'immensa biblioteca del sapere musicale che ci attrae, ci condiziona, ci intimidisce e ci invita a sospendere o a esasperare le cronologie e la storia. Da oltre un secolo anche le poetiche musicali vanno, metaforicamente, in biblioteca per fare creativamente i conti con i suoi immensi scaffali: penso ad esempio a Brahms e a Mahler, due consapevoli e coscienti visitatori di biblioteche. Gli stessi neoclassicismi di Stravinskij e di Schoenberg, sostanzialmente diversi, possono essere visti anche come un esorcismo nei confronti della straripante biblioteca che non ci trasmette necessariamente messaggi coerenti, ma che sembra invece poter interloquire con i pochi visitatori consapevoli della sua assolutistica e debordante presenza. Oggi quella biblioteca, un po' come la *Biblioteca di Babele* di Borges, non ha più confini, si espande in tutte le direzioni, non ha un prima e un dopo e non è un ricettacolo di memorie. È aperta e totalmente presente ma sempre in attesa di interpretazione.

Io penso che la ricerca di una risposta "universale" ai quesiti posti dall'esperienza musicale non sarà mai del tutto soddisfatta; ma spesso una domanda consapevolmente posta si rivela più significativa della risposta. Solo uno spirito temerario può cercare di dare una spiegazione totalizzante della musica, ma

chi non se ne pone neanche il problema è ancora più temerario. Non credo che il pensiero sia una forma di discorso silenzioso: possiamo concettualizzare pensieri musicali senza ricorrere alle parole. La musica evade il discorso e tende a fuoriuscire dai suoi contenitori strettamente analitici. Questo fatto e la natura sempre dialettica e variabile del rapporto fra idea della pratica e pratica dell'idea, hanno spinto l'analisi della musica a inoltrarsi nel terreno dei segni. Ma qual è il senso dell'analisi musicale quando ricorre alla semiotica (quella di matrice prevalentemente linguistica) per investigare il rapporto tra concetto e percezione – due dimensioni in continuo adattamento, il cui “tradimento” reciproco è alle radici dell'esperienza musicale?

La mia visione delle unità linguistiche costitutive sarà forse semplice, ma mi sembra che il segno linguistico non sia traducibile in termini musicali. Il rapporto fra le dimensioni binarie della lingua (significante e significato, *signans* e *signatum*, livello profondo e livello di superficie, *langue* e *parole* e l'uso binario dei tratti distintivi), quando è applicato alla musica risulta significativamente indefinibile. Quelle dimensioni binarie non sono traducibili in termini musicali neanche nelle forme altamente strutturate e codificate del periodo classico (le sonate di Haydn e Mozart, ad esempio) – le più “linguistiche” della storia musicale. L'equivoco semiologico nasce dal fatto che si attribuiscono nessi linguistici portatori di significato a un tessuto musicale la cui dimensione morfologica non è separabile da quella sintattica. Nella lingua, tutti gli elementi (grammatica, sintassi, morfologia, lessico, ecc.) sono, per chi parla, culturalmente e funzionalmente solidali. La solidarietà degli elementi musicali, invece, deve essere sempre riconsiderata. Non è un caso che la teoria della *Gestalt* si sia sviluppata su quello che si vede e non su quello che si sente.

Nella lingua, la parola implica ed esclude molte cose diverse, dette e non dette, e il nome della cosa non è la cosa stessa. Invece la “parola” musicale, ciò che la musica pronuncia, è sempre *la cosa*.

Una melodia di Schubert o una configurazione musicale di Schoenberg o Stravinskij non sono le pedine su una scacchiera musicale; esse portano con sé l'esperienza di altre melodie e di altre configurazioni. Le loro trasformazioni sono inscritte, per così dire, nel loro codice genetico. Questa autosufficienza dà all'esperienza musicale un'enorme apertura semantica e associativa di tale non codificabile natura che il semiologo potrà venirne a capo solo attraverso codici interpretativi legati all'ascolto o (più importante) al ri-ascolto, piuttosto che ai processi creativi e formativi. Questa è la ragione per cui un algoritmo che descriva processi musicali significativi è ancora un pio desiderio. A differenza del linguaggio, alla musica non si addice il prefisso “meta”: la meta-musica non esiste, a meno di non farne un uso molto triviale e teatrale. Le metafore e le metonimie musicali semplicemente non esistono. L'allitterazione, nella musica, non è più una figura retorica ma

un principio strutturante (Beethoven ne è pieno). La musica non si può de-costruire. Le volpi decostruttiviste non sembrano tentate di mangiare l'uva musicale, forse pensano che non sia ancora matura...

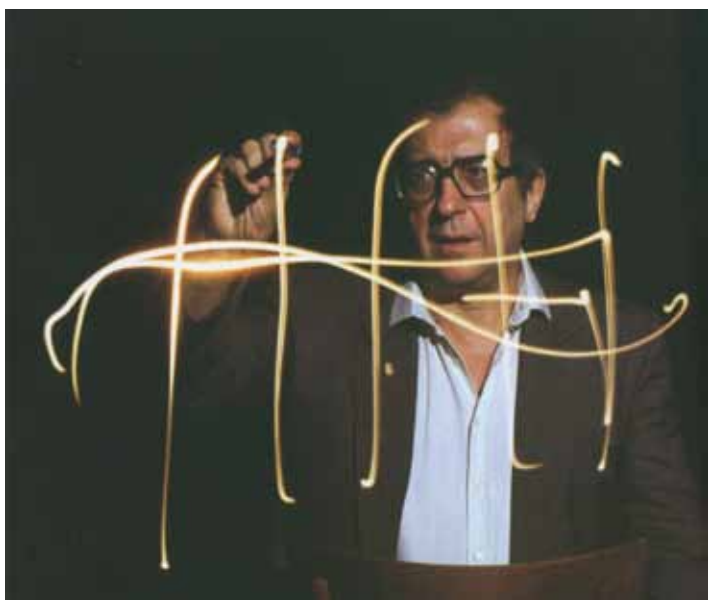
Ciascun linguaggio, è stato detto, sa riflettere su se stesso. Anche la musica può farlo, per quanto risulti difficile assumerla in termini di linguaggio. Il fatto è che ogni opera musicale è un insieme di sistemi parziali che parlano fra loro e interagiscono: non per semplice parallelismo e compresenza ma per una sorta di organica e instabile reciprocità. Quando manca quella instabilità, ci troviamo in uno spazio musicale tanto affascinante quanto scomodo dove siamo invogliati al pensiero ma possiamo fare a meno dell'ascolto: è il caso di opere come il Quintetto per fiati di Schoenberg o il primo libro di *Structures* per due pianoforti di Boulez.

Ci piace pensare che la musica esegua se stessa prima ancora di essere eseguita: non solo perché un compositore può sentirla suonare silenziosamente nella propria mente, ma anche perché tutti i suoi strati significativi esibiscono concettualmente la loro autonomia e la loro reciproca interazione.

Immaginiamo una cellula, oppure una sequenza di altezze che genera melodie, figure, frasi e processi armonici. Una configurazione ritmica dà forma a queste melodie e genera dei *patterns*, glissandi di tempo e distribuzioni discontinue e persino statistiche di quelle stesse melodie e figure. Il carattere individuale di ciascuno di questi processi, la natura della sua evoluzione e il grado della sua indipendenza possono essere annullati o esaltati da strati dinamici, da colori e da tecniche strumentali. A volte l'indipendenza può diventare indifferenza e i parametri musicali possono seguire la propria vita, il proprio autonomo tempo di evoluzione, come certi personaggi di un romanzo di Musil.

Pensare musicalmente comporta la separazione di quei processi, ma significa anche promuovere un dialogo implicito tra loro – una polifonia fatta di gradi variabili di interazione che, occasionalmente, può anche esplodere e coagularsi in un gesto sintetico e folgorante. I rapporti di altezza e di tempo semplici, neutri o periodici, inseriti in un tessuto dinamico e timbrico omogeneo, si fonderanno in eventi trasparenti colorati dalle date relazioni armoniche. I rapporti intervallari e ritmici complessi e discontinui, distribuiti tra forze strumentali molto diversificate, si fonderanno in rumore. Queste esplosioni, questi gesti onnicomprensivi, sono analoghi all'accelerazione di una sequenza visiva in un film, dove i dettagli specifici sono trasformati e amalgamati in linee di movimento.

Situazioni estreme, dalla più semplice alla più complessa, comporteranno modi di ascolto diversi e spesso contraddittori, dal più analitico al più globale, dal più attivo al più passivo. Questa instabilità, questa mobilità di prospettiva, deve essere composta attentamente come parte di un'architettura musicale



© Marcello Mencarini / Agenzia Grazia Neri

significativa, e può a volte estendersi fino al punto di aprirsi a visitatori esterni, a estranei, a figure musicali coerentemente cariche di associazioni. Io stesso ho esplorato queste possibilità in lavori come *Visage* e nella quinta parte di *Sinfonia*.

Un'opera musicalmente significativa è sempre fatta di diversi livelli che interagiscono tra loro e che sono attore, regista e materiale del suo stesso formarsi, un po' come il lago di un racconto indiano, che si mette in cerca delle sorgenti che lo alimentano. Di che cosa è fatto dunque il testo musicale: dell'acqua o della pulsione a cercare le sorgenti?

È stato detto che la musica cambia perché cambiano i suoi materiali, così come la presenza e l'impiego del ferro e del vetro hanno modificato l'architettura. Io credo invece che il pensiero architettonico sia già cambiato prima ed era quindi già predisposto a percepire come il vetro e il ferro potevano essere usati. I generatori di suoni degli studi di musica elettronica negli anni Cinquanta non hanno cambiato la musica. Il pensiero musicale era già cambiato quando i musicisti iniziarono a considerare la possibilità di un'interazione significativa tra criteri additivi e sottrattivi nell'elaborazione del materiale sonoro, cercando, ad esempio, una continuità strutturale fra timbro e armonia. Quegli arcaici pacchetti di suoni sinusoidali e di rumore bianco erano il risultato estremo della struttura intervallare e della massima concentrazione espressiva del mondo poetico di Anton Webern, con le sue cellule di tre

note generatrici, *multum in parvo*, di funzioni cristalline, goethianamente sempre diverse e sempre le stesse.

Una lunga strada è stata percorsa negli studi di musica elettronica da quei lontani inizi post-weberniani. I criteri di assemblaggio sonoro che spesso guidavano la ricerca di quegli anni (criteri che hanno influenzato fino a pochi anni fa anche le ricerche musicali legate all'informatica) avevano contribuito a divaricare ulteriormente il rapporto fra teoria e pratica, fra un pensiero e la sua realizzazione che, consegnata a una memoria magnetica o digitale, non aveva bisogno di una notazione per successive interpretazioni. Questo ha certamente influito anche sulla notazione, almeno nei casi in cui la concezione di un'opera sollevava il dubbio se dare a una sua rappresentazione grafica il ruolo di prescrizione di comportamenti, di descrizione di risultati o, semplicemente, di pronostico.

Un ulteriore segnale della divaricazione e dell'esibita indifferenza tra pensiero e risultato sonoro si è avuto quando la partitura è diventata un oggetto estetico da vedere piuttosto che da ascoltare: disegni e grafismi di vario tipo dovevano poter suscitare, in chi li guardava, indecifrabili sentimenti musicali. Un segnale estremo si è avuto, suppongo, quando a un pianista veniva gentilmente imposto di suonare una sequela di punti sparsi, macchie d'inchiostro o il grafico di un elettrocardiogramma. Ma non desidero fare dell'ironia su queste esperienze spesso esilaranti che, viste nel loro insieme, avevano (e forse hanno ancora) radici piuttosto intricate nei travagli comunicazionali e nel mercato degli oggetti d'arte.

La trasformazione della partitura in un oggetto da guardare implica la proliferazione di associazioni. Può evocare il "bello" dei manoscritti di Bach o il "brutto" esagitato degli appunti di Beethoven. Ma questo "bello" e questo "brutto" non sono la rappresentazione di processi e di funzioni musicali: sono gesti estetizzanti, finì a se stessi, che nel loro distacco da qualsiasi forma di pensiero musicale e da un risultato con esso compatibile, diventano mercanzia para-musicale simile a un'altra mercanzia altrettanto superficiale e fine a se stessa, ma udibile: quella dei "suoni nuovi" che spesso finiscono per manifestarsi come segnali pubblicitari di un pensiero musicale inesistente.

Tuttavia, in questo rifiuto di prendere in considerazione ogni possibilità di dialogo tra funzione musicale, risultato sonoro e una sua possibile rappresentazione, c'è anche qualcosa di attraente. Penso a quel misterioso, e un po' clownesco, elemento sacrificale che vuol punire un oggetto nelle sue funzioni originali: un pianoforte diventa un *gamelan* o la bottega di uno spensierato fabbro ferraio, le scene da concerto si riempiono di altoparlanti che trasmettono i suoni amplificati delle balene o i rumori degli astri. Non è difficile cogliere in questo rifiuto della *artisticità* un legame con l'esemplare e nient'affatto spensierata esperienza di Marcel Duchamp (coi suoi baffi alla Gioconda, il suo orinatoio nel

museo e i suoi Ready-made's): altrettanto esemplare di quella di John Cage alla cui memoria dedico questa riflessione.

Quella de-funzionalizzazione e de-contestualizzazione dei comportamenti musicali e quel pervicace e un po' mistico distacco fra pensiero e realizzazione acustica hanno avuto, accanto all'ironia dei parossistici gesti sociali, anche delle conseguenze singolarmente utili: hanno spesso prodotto un effetto liberatorio (il primo Cage ne è certamente un esempio indicativo) e hanno contribuito ad aprire uno spazio, forse più virtuale che reale, di ricerca musicale non applicata, svincolata da funzioni e da risultati specifici e da principi regolatori esplicitamente musicali. Erano gli anni Cinquanta e io cercavo una coerenza armonica fra materiali diversi, in un ambito musicale fatto di suoni e non solo di note. Senza quella libertà di ricerca i miei rapporti musicali con la voce umana si sarebbero probabilmente sviluppati su tempi e in modi diversi. In quegli anni ero particolarmente coinvolto nello sviluppo di diversi gradi e modi di continuità tra voce, strumenti e un testo poetico, e tra famiglie di suoni vocali e i correlati suoni elettronici. *Circles*, su tre poesie di e. e. cummings, e *Visage* per suoni elettronici con la voce di Cathy Berberian, erano i risultati di questo sviluppo.

L'effetto liberatorio si è anche fatto sentire nei confronti delle ambiziose, aritmetiche e parzialmente sterili speculazioni sulla separazione dei cosiddetti parametri acustico-musicali. Si è trattato, come tutti i musicisti sanno, di un'esperienza fondamentale e anche purificatrice, che ha avuto radici nel pensiero musicale di Schoenberg e di Webern ed era legata a una visione organica del divenire musicale. Per la maggior parte, le opere di Webern, specialmente dopo il Trio op. 20, non sono più esplicitamente tematiche ma trattano virtualità tematiche che sono al tempo stesso il risultato e il generatore di processi tematici: esse potrebbero generare temi ma si ritraggono alle soglie di tale eventualità, anche perché sono sottoposte a continue variazioni. Quella virtualità tematica non realizzata contribuisce a dare alla nostra percezione di Webern una singolare profondità di prospettive che propone una visione della forma, del materiale e della materia come concetti relativi.

In un fondamentale scritto su Webern, Pierre Boulez ci ricorda che lo stesso Webern affermava che "la scelta della serie non è innocente, non più di quanto possa essere arbitraria". Webern giustifica la sua scelta con la ricchezza delle relazioni strutturali che vi sono contenute e che sono già portatrici di uno sviluppo che non si può ancora definire tematico perché esse sono in *germe*. Questa nozione di *germe* diventa più e più importante verso la fine della sua vita e lui la rimanda costantemente alla *Metamorfosi delle piante* di Goethe: "lo stelo è già contenuto nella radice, la foglia nello stelo e il fiore, a sua volta, nella foglia: variazione su una stessa idea". Seppure non sia di grande rilievo scientifico dal punto di vista botanico, l'affermazione di Goethe offre un'idea fondamentale dal punto di vista strutturale e poetico per la

formazione di senso musicale. Carl Dahlhaus ha espresso un pensiero analogo discutendo il rapporto fra materiale e materia: “il mattone è la forma del pezzo d’argilla, la casa è la forma dei mattoni, il villaggio è la forma delle case”. Per collocarlo più vicino a me, a noi, ve lo propongo, in forma sottrattiva, non additiva, capovolgendo l’ordine delle immagini: “Il villaggio è la forma della casa, la casa è la forma del mattone, il mattone è la forma dell’argilla”. Ed ecco, ancora, lo stesso lago che si mette in cerca delle sue sorgenti e dialoga con loro. In altre parole, l’elaborazione del germe con criteri additivi può essere temporaneamente sospesa e il percorso che produce senso musicale può anche muoversi in direzione contraria, applicando criteri sottrattivi, per esempio, a un insieme eterogeneo (e perfino caotico) di dati acustici. Come lo scultore che “a forza di levare” – diceva Michelangelo – estrae realmente una statua da un blocco di marmo. Tali criteri possono condurci alla scoperta, alla rivelazione di una figura specifica, di un germe generatore.

L’esperienza seriale postweberniana aveva isolato dalla poetica di Webern ciò che poteva contribuire a una immediata rottura col passato: l’autonomia e l’equivalenza dei parametri. Questi ultimi venivano spesso sottoposti a procedure permutazionali talmente autonome e indifferenti che la musica poteva andare avanti senza fine: non poteva finire, poteva soltanto smettere. Fondato essenzialmente su criteri permutatori ed equalizzanti e privo di virtualità, di dimensioni sottaciute, questo progetto è stato presto neutralizzato dalla impossibilità obiettiva di articolare strutture significative e di far convergere in esso un ampio tessuto di significazioni ulteriori. La morte dell’esperienza “separatista” è avvenuta, un po’ edipicamente, ma senza complessi, proprio per mano delle concezioni seriali che le avevano dato i natali. L’eccesso di ordine formale estraniato ha generato disordine, così come l’ipertematizzazione della musica di Webern ha cancellato i temi veri e propri.

Ma in quegli anni, sempre gli anni Cinquanta, la musica era attraversata anche da un desiderio di omogeneità che tendeva a sottrarre a ogni parametro la possibilità di una reale ed espressiva autonomia di sviluppo come parte di una polifonia di funzioni musicali. *Farben* dell’op. 16 di Schoenberg, le ellissi e le false simmetrie di *La mer* e di *Jeux* di Debussy, gli “accordi timbrici” della Seconda Cantata op. 31 di Webern, e le fuggevoli meditazioni sulla storia di Stravinskij da *Le chant du rossignol* ad *Agon*, non avevano ancora incontrato un orecchio attento.

A un certo punto quella conflittuale ossessione di neutralità e di divisione era giunta a un tentativo di divisione dei “parametri” della creatività stessa: ad allontanare il lago dalle sue sorgenti. Si è cercato infatti di distinguere diversi tipi di creatività, sulla base dei loro presunti contenuti, che proponevano, senza troppa dialettica, un’opposizione fra *stile* ed *espressione*, in cui la nozione di stile era ideologicamente bollata come un prodotto perverso della cultura di mercato mentre, con simmetria, l’idea



di espressione era positivamente ancorata nel rancore rigoroso e auto-punitivo delle avanguardie.

L'ansia divisoria che ha permeato la musica di questi ultimi decenni ha anche postulato un'opposizione fra il musicista empirico (che non ha bisogno di "sintesi" ed è soggetto alle circostanze), e il musicista sistematico (che parte da un'idea preconcepita che gli permette di assumere una strategia globale che si fa carico di tutto). In altre parole, viene proposta un'opposizione fra il compositore *bricoleur* e il compositore *scientifico*. Ma la creazione musicale sfugge a questa dicotomia improduttiva: il musicista *sistematico* e il musicista empirico hanno sempre coesistito, devono coesistere completandosi a vicenda nella stessa persona. Analogamente, una visione deduttiva del mondo deve poter interagire con una visione



© Gontier

induttiva; una “filosofia” additiva della creazione musicale deve potersi coniugare con una “filosofia” sottrattiva; le matrici strutturali di un discorso musicale devono dialogare con le matrici concrete e acustiche della sua articolazione: con le voci che cantano e gli strumenti che suonano.

In un percorso musicale, visionario e dirompente fin che si vuole ma significativo, le eventuali separazioni – globali o particolari, reali o virtuali – vengono inevitabilmente proiettate in una pluralità di orbite che le assorbe trasformandone il senso e la prospettiva. Diventano cioè formazioni di senso non riducibili a mero funzionamento.

Un contributo essenziale della modernità è pur sempre stato quello di saper trasformare, cancellare o moltiplicare le prospettive lineari, le “toniche” che indicano la “buona strada”

e di saper costruire qualcosa, sia pure idealmente, con gli avanzi e con le rovine di quello che si è trasformato, sublimato e, anche, distrutto.

Si dirà che anche il mondo della musica tonale metteva in orbita i suoi temi e tutti i suoi elementi costitutivi, modificandone il senso e la prospettiva. Ma questi elementi costitutivi – anche se dotati di un gran numero di variabili – erano sempre parte di una fisionomia più o meno permanente e quasi sempre riconoscibile, ed erano in rapporto costante con criteri generali di comportamento: un po' come i cambiamenti di espressione sono parte integrante di un volto umano. Il grado di consapevolezza e riconoscimento degli elementi e dei caratteri che costituivano le fisionomie e dei cambiamenti d'espressione, era condizionato dall'esperienza, dalla storia dell'impiego dei rapporti attivati nel tempo fra elementi strutturali ed elementi periferici, tra funzioni implicite e caratteri espliciti e fra i diversi gradi di trasformazione dell'insieme.

L'esperienza della musica tonale è stata innanzi tutto una vasta e condivisa esperienza culturale che coinvolgeva i suoi partecipanti (musicisti e ascoltatori d'ogni tipo) in diverse forme di rapporto musicale. Per il musicista la scienza musicale era simile alla conoscenza della natura; il compositore trasformava i contenuti speculativi di quella scienza spontaneamente, in naturalità: produceva musica in un alveo teorico senza per forza metterlo in questione. La teoria stessa era soprattutto un rendiconto dell'esperienza. La grammatica e la sintassi tonali, come anche le forme (la fuga e soprattutto la sonata), sono state teorizzate e formalizzate *post factum*, dopo l'esperienza.

Oggi, le visioni teoriche tendono a manifestarsi prima della pratica, con conseguenze forse meno durature di quelle vissute da Severino Boezio, ma non meno significative. Un manifesto teorico è diventato, in effetti, una dichiarazione di poetica. Schoenberg è stato il primo a realizzare questa idea di modernità. L'esperienza dodecafonica, responsabile di tante vittime e di tanti eroi, specialmente fra chi ha commesso l'errore di assumerla come progetto linguistico, è, nella realtà dei fatti, la formalizzazione di una poetica fra le più generose, complesse e drammatiche della nostra storia: quella, appunto, di Arnold Schoenberg.

Come tutti i linguaggi, anche un linguaggio musicale non si inventa né si inventano i suoi strumenti: possiamo solo contribuire alla loro evoluzione.

Una volta il rapporto con lo strumento musicale era prioritario rispetto al pensiero teorico. Gli strumenti erano le chiavi empiriche che permettevano di entrare nell'edificio della speculazione musicale. Fino a Wagner, i compositori, tranne alcuni operisti, erano virtuosi del loro strumento. Con Mahler, Debussy e la Scuola di Vienna si assiste a un significativo declino del virtuosismo individuale (che era stato una volta sinonimo di conoscenza musicale e di eccellenza professionale) e al dilagare dell'orchestra come strumento collettivo del compositore: il

maestro di cappella, il *Kapellmeister* al clavicembalo, è diventato il direttore di un'orchestra sinfonica, il coordinatore cioè di questioni stilistiche e tecniche sempre più differenziate. La creatività si è gradualmente allontanata dai suoi strumenti specifici mostrando addirittura una certa indifferenza per quelle mirabili macchine acustiche.

Lo strumento musicale è una macchina utile all'uomo, ma è anche una macchina priva di obiettività: produce suoni nient'affatto neutri che acquistano senso mettendo pragmaticamente lo stesso senso alla prova dei fatti. Gli strumenti sono i depositari concreti di una continuità storica e, come tutti gli utensili di lavoro e gli edifici costruiti dall'uomo, hanno una memoria. Essi recano le tracce delle loro vicende musicali e sociali e della cornice concettuale entro la quale si sono sviluppati e trasformati: parlano la musica e si lasciano parlare da essa, spesso conflittualmente. I suoni prodotti dai tasti, da crini, pistoni, legni e metalli, sono a loro volta strumenti di conoscenza e contribuiscono al farsi dell'idea. *Verbum caro factum est*, con sudore e tecniche.

Lo strumento è un organismo che agisce e pensa con noi e, talvolta, nei momenti di "assenza", addirittura per noi. Per il compositore-strumentista barocco, classico o romantico l'improvvisazione era composizione estemporanea (qualcosa di questa esperienza si ritrova, con codici musicali diversi, nelle esibizioni di un pianista jazz). Improvvisando, egli pensava anche con le dita, con le tecniche e gli stili che aveva assimilato o sviluppato lui stesso. Oggi questa estemporaneità non è più realizzabile perché le diverse e complesse stratificazioni del pensiero musicale e le strategie compositive, sempre da definire, fra idea e realizzazione, non permettono di eludere la presenza consapevole e la definizione di un vero e proprio testo che, anche fuori dal contesto dell'improvvisazione, non potrà essere gestito, nella sua totalità, in tempo reale e non potrà essere interpretato con spensierata spontaneità.

In quanto depositari di tradizioni e di tecniche gli strumenti musicali possono anche diventare un'arma contro le facili amnesie, ma anche un feticcio, una sorta di natura morta, evocazione nostalgica di un ipotetico paradiso perduto. Anche se chiuso in una stanza e silenzioso, l'immagine di uno strumento – uno Steinway o uno Stradivario miliardario – può assumere le connotazioni simboliche di un valore assoluto sostituendosi alla musica stessa. Il feticcio dello strumento-natura morta è stato tra l'altro il bersaglio delle provocazioni ironiche di John Cage.

I tempi di trasformazione degli strumenti sono molto lenti e l'evoluzione del pensiero musicale li tocca e li scalfisce sempre con un certo ritardo. Il violino, per esempio, più o meno sempre lo stesso, è stato letteralmente attraversato dalla storia della musica degli ultimi quattro secoli. Porta con sé una ingombrante eredità e, proprio per questo, in qualsiasi modo si usi oggi il violino, diventerà inevitabilmente anche un commento alla sua

stessa storia, a quella sua pesante eredità, che non viene messa a tacere neanche se lo si accorda in maniera stravagante, lo si trasforma in generatore di facili fruscii o lo si interfaccia con un elaboratore digitale.

La stessa cosa può esser detta di quasi tutti gli strumenti musicali intorno a noi, anche quelli legati, più degli altri, all'*entertainment*. La chitarra, per esempio, ha sei corde accordate in maniera terribilmente idiomática: i rapporti armonici impliciti nell'accordatura della chitarra hanno influenzato in modo pesante non solo le cartoline postali per orchestra dalla Spagna ma anche i caratteri armonici di musiche forse meno pittoresche ma infinitamente più sottili (penso soprattutto alla "musica spagnola" di Ravel o a certi accompagnamenti pianistici di Debussy). Ignorare questa dimensione idiolettica dello strumento e la grande quantità di dettagli tecnici, di aneddoti e di stili esecutivi che lo impregnano, può essere asceticamente interessante ma è di certo depauperante. Diventa il segnale di una difficoltà a far interagire un'idea, una riflessione teorica, con una realtà strumentale (o vocale) che, per la storia che evoca, per i modi di abitare la storia e per i diversi gradi di spontaneità e di artificialità impliciti in ogni tecnica, è già di per sé espressiva. Come sempre, non è il pensiero che deve mettersi al servizio dello strumento ma è quello stesso pensiero che deve diventare consapevole contenitore dello strumento col suo concreto fardello di storia.

La storia della musica è sempre stata marcata da una diversa presa di possesso degli strumenti e delle voci. Talvolta è stato possibile istituire un nuovo tipo di dialogo: pensate alle invenzioni strumentali di Monteverdi, generate dalle sue idee sullo *stile rappresentativo*; pensate alle Partite per violino solo di Bach, dove si incontrano tutte le tecniche violinistiche, passate, presenti e future; pensate al pianoforte di Beethoven che si trasforma in vulcano (la *Waldstein*, ad esempio, l'op. 106, l'op. 111, le *Variazioni Diabelli*...). Più tardi il dialogo con la tastiera diventa più duro, ma ancora estremamente costruttivo: penso a Bartók, Stravinskij, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter, Ligeti, e ad alcuni dei miei lavori per pianoforte. Altre volte la discussione attorno agli strumenti è diventata un vero e proprio diverbio. Oppure, ancora, è subentrata una sorta di indifferenza sorniona, un ipocrita distacco o, infine, un totale disimpegno dallo strumento visto, per l'appunto, come feticcio da dissacrare.

Siamo certamente abitati dal bisogno continuo di trascendere gli strumenti, ma sappiamo anche che non possiamo andare oltre gli strumenti senza ritornare a essi e senza dialogare con loro. Perseguire le idee che ci permettono di trascendere la realtà degli strumenti e le memorie che li accompagnano, e di contribuire a una loro eventuale evoluzione, significa confrontarsi con loro, faccia a faccia, senza diminuirli a semplici generatori di suono e, soprattutto, senza ignorarne la specificità: gli struzzi

non hanno mai contribuito a forme significative di evoluzione né si sono mai posti il problema di instaurare un dialogo, sia pure metaforicamente, tra il cielo (l'idea) e la terra, tra l'anima e il corpo (lo strumento); oppure – se mi permettete il salto, sempre metaforico – tra *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. Una creatività che non è toccata dal desiderio di percorrere queste grandi distanze senza ricorrere a sistemi assolutistici e sacralizzanti è condannata al silenzio.

Vorrei, per concludere questo rapido viaggio introduttivo da Severino Boezio alla chitarra, sottolineare il mio interesse per quelle idee musicali che riescono ad assimilare polifonicamente diverse formazioni di senso e non rifiutano, sdegnose, la possibilità di isolare specifici e concreti caratteri strumentali, I quali, accompagnati dai loro echi, anche lontani, permettono di istituire fra loro un dialogo di presenze specifiche e di assenze altrettanto specifiche, in uno spazio abitato anche dalla presenza di assenze e dal ricordo di presenze assenti.

C'è però un fatto nuovo che rende questo progetto piuttosto difficile ma particolarmente attraente: è l'eterogeneità, il pluralismo, la ricchezza di pensiero e la consapevolezza della grande diversità dei comportamenti musicali di oggi, che ci obbligano a interrogare e a decontestualizzare tutto, anche le più concrete implicazioni dei nostri strumenti intellettuali. Nella fortunata assenza di un pensiero teorico totalizzante (tonalizzante, potrei dire) possiamo permetterci di esplorare e di mettere in relazione i vari strati e le varie formazioni di significato dei nostri percorsi musicali. Nel farlo non dobbiamo dimenticare che eterogeneità e pluralismo spesso ci ingannano, dal momento che si lasciano percepire indipendentemente dal loro significato.

E proprio a causa di questa molteplicità di rapporti spesso conflittuali e, più spesso ancora, costruttivamente complementari, che ci troviamo talvolta davanti a territori vasti e inesplorati, a metà fra il “cielo” e la “terra” (tra *musica mundana* e *musica instrumentalis*), che non hanno ancora un nome. E allora, nel dubbio che la musica non possa inoltrarsi in quelle zone da lei stessa create e fra quei punti così lontani fra loro, ci coglie il timore che la musica non ce la faccia e che non basti più. Ma è proprio allora che diventiamo acutamente consapevoli che la musica, autosignificante com'è, non è mai sola, che i suoi eventuali problemi, se di problemi si tratta, sono sempre altrove e che dobbiamo continuare a interrogarla instancabilmente in tutti i suoi aspetti; in tutte le pieghe del suo instancabile *corpo* e della sua generosissima *anima*.



Luciano Berio 2003/2013

Che Luciano Berio sia stato uno dei massimi compositori del xx secolo è un dato indiscutibile. In oltre mezzo secolo di attività, il suo itinerario compositivo, così molteplice e plurilingue, ha abbracciato un orizzonte la cui ampiezza ha pochi termini di confronto. In breve, Berio, con la sua vocazione ad oltrepassare i confini di scuola, a mescolare epoche e stili i più diversi, padroneggiandoli con maestria caparbia, quasi d'altri tempi, è forse il compositore italiano del secondo Novecento più ammirato e più eseguito nel panorama internazionale. Una circostanza che, tenuto conto dell'orientamento complessivo della musica italiana contemporanea, è piuttosto eccezionale.

Lo scorso maggio, il 27 per l'esattezza, ha segnato i dieci anni dalla scomparsa di questo maestro che ha poco insegnato stando nelle aule, ma che moltissimo ha insegnato, e tuttora insegna, in virtù del coraggio, della profondità e dell'apertura culturale della sua prassi compositiva. Oggi, presentare un omaggio a Berio è, prima ancora che un dovere, un piacere. Quello stesso piacere che molto tempo fa gli veniva da taluni rimproverato come presunta debolezza teoretica del suo operare, ma che, a distanza, si conferma come tratto imprescindibile di un compositore di portata storica.

Per le medesime ragioni, questo omaggio è anche un modo per contraddire l'idea dominante secondo la quale proporre al pubblico la musica degli ultimi decenni equivale a un'operazione impopolare, destinata alla nicchia di quegli ascoltatori disposti ad accettare che la musica d'oggi sia connaturata alla fatica dell'ascolto.

Con Berio è diverso, nel senso che la sua musica conosce sì le sfide impervie, ma anche – e spessissimo – il piacere autentico, il godimento estetico inteso nel suo senso classicamente pregnante. Berio e il “grande pubblico” non sono affatto in antitesi fra loro.

(Danilo Grassi)



gli arti sti



Nextime Ensemble

Giulia Baracani *flauto, ottavino*
Michele Marasco *flauto, flauto alto*
Marco Torsani *clarinetto Mib*
Simone Nicoletta *clarinetto Mib*
Marco Ignotti *clarinetto Mib*
Marco Ortolani *clarinetto basso*
Massimo Ferraguti *sax*
Massimiliano Denti *fagotto*
Carlo Durando *corno*
Piergiuseppe Doldi *tromba*
Fabio Codeluppi *tromba*
Claudio Quintavalla *tromba*
Floriano Rosini *trombone*
Eugenio Abbiatici *trombone*
Fabio Costa *trombone*
Lisa Bartolini *percussioni*
Pedro Perini *percussioni*
Cristiana Passerini *arpa*
Cristina Centa *arpa*
Flavio Flaminio *viola*
Antonio Pavani *viola*
Klaus Manfrini *viola*
Claude Hauri *violoncello*
Gregorio Buti *violoncello*
Eduardo Dell'Oglio *violoncello*
Alberto Bocini *contrabbasso*
Massimo Pinca *contrabbasso*

Formazione strumentale variabile nell'organico in relazione alle musiche da eseguire, nasce nel 1998 per iniziativa di Danilo Grassi. Obiettivo dell'ensemble è proporre musiche che vadano oltre l'abituale spazio del teatro classico, superando le barriere dei convenzionali concerti. L'organico è composto di solisti che abitualmente suonano il repertorio classico nelle più importanti formazioni orchestrali a livello italiano ed internazionale. È ospite, in residenza, presso la Fondazione Teatro Due di Parma.

Gli autori classici più amati, appartenenti alla cultura europea, sono Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. Quelli del versante contemporaneo sono invece John Adams, Louis Andriessen, Béla Bartók, Luciano Berio, John Cage, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Lou Harrison, André Jolivet, György Ligeti, Steven Mackey, James McMillian, Luigi Nono, Steve Reich, Salvatore Sciarrino, Igor' Stravinskij, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Frank Zappa.

Tra i rapporti più importanti instaurati dal Nextime con i compositori, figurano quelli con Steven Mackey e Steve Reich. Altrettanto importante è la collaborazione con l'Arnold Schönberg Chor di Vienna, il Neue Vocalsolisten di Stoccarda, L'Aterballetto e l'Athestis Chorus.

Non badiamo a schemi, preconcezioni, condizionamenti, scuole o altro che non sia il libero arbitrio nello scegliere gli autori e le pagine che suoneremo davanti agli spettatori. E che sia la strada giusta lo constatiamo ogni volta dalla reazione del pubblico. Credo che la musica debba essere un veicolo di emozioni fra chi suona e chi ascolta. Vedo con sospetto la produzione musicale troppo specializzata poiché spesso nasconde un difetto nelle idee di base. Vogliamo fare musica che comunichi, che abbia molta energia. Lo ripeto sempre: non ci sono confini fra le musiche. C'è musica bella e musica brutta e questo vale per il nostro tempo come per il Settecento o l'Ottocento. L'approccio non cambia sia che si tratti di Beethoven o di Cage... (Danilo Grassi)



L'Homme Armé



direttore Fabio Lombardo
Matteo Bellotto
Monica Benvenuti*
Giovanni Biswas
Gabriella Cecchi *
Luca Dellacasa
Gabriele Lombardi

Lucia Sciannimanico
Patrizia Scivoletto
Santina Tomasello*
Gianluigi Tosto

* soprani solisti in *Laborintus II*

Fondato nel 1982, svolge un'intensa attività di ricerca e di esecuzione concertistica e discografica del repertorio, principalmente vocale, dal Trecento al Seicento, con particolare attenzione alla musica italiana e specificatamente fiorentina (come confermano le registrazioni discografiche *Musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, *Regina Pretiosa: una celebrazione trecentesca a Firenze*, *Missa in Assumptione Beatae Mariae Virginis* di Marco da Gagliano).

Sono molti i progetti musicali realizzati e nati dalle scelte artistiche di Fabio Lombardo, suo fondatore e direttore musicale stabile, e Andrew Lawrence King, direttore ospite, nonché dei vari musicisti che hanno collaborato con il gruppo, tra cui Frans Brüggen, Kees Boeke, Andrew Parrott, Alan Curtis, Johanna Knauf, Howard Arman, Christophe Coin, Jill Feldman, Sergio

Balestracci, e lo storico ensemble inglese Pro Cantione Antiqua. Collaborazioni che consentono al gruppo di esprimersi con varietà e con ricchezza di interpretazioni.

Negli ultimi anni, riflettendo sulle analogie tra le prassi esecutive del repertorio antico e di quello contemporaneo, L'Homme Armé ha esteso il proprio campo di ricerca ed esecuzione anche alla musica contemporanea. Presentando così programmi in cui musiche antiche e contemporanee sono affiancate: da Josquin, Palestrina, Janequin, Vecchi a Messiaen, Kurtág, Hersant, Sciarrino, Pezzati, Pärt, Nono, Cage, Berio. Di quest'ultimo, in particolare, sono state eseguite composizioni quali *Laborintus II*, *Cries of London* e *A-Ronne*.

L'ensemble si è più volte esibito per importanti istituzioni e festival: Amici della Musica di Verona, di Mestre e di Firenze, Orchestra della Toscana, Società del Quartetto di Milano, Festival Barocco di Viterbo, Festival Cusiano del Lago d'Orta, Concerti del Gonfalone di Roma. Partecipando, inoltre, a Canto delle Pietre, Segni Barocchi di Foligno, Taormina Festival, Festival Monteverdi di Cremona, Anima Mundi di Pisa. Nel 2012 è stato nuovamente invitato ai Concerti al Quirinale, trasmessi in diretta su RaiRadio3.

Ha partecipato più volte al festival Fabbrica Europa: nel 2006 in *Laborintus II* di Berio, nel 2011 con *Missa Ockeghem* (spettacolo multimediale realizzato in co-produzione con Tempo Reale, Maggio Musicale Fiorentino e in collaborazione con la Fondazione Michelucci) e, nel 2012, esibendosi nel progetto "Four. A night with John Cage" con un programma di musiche vocali ed elettroniche.

L'Homme Armé ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti e commissioni da istituzioni e comitati nazionali.



Tempo Reale

Centro di ricerca produzione

e didattica musicale fondato da Luciano Berio



Costituito nel 1987, è oggi uno dei principali punti di riferimento europei per la ricerca, la produzione e la formazione nel campo delle nuove tecnologie musicali. Dalla sua costituzione, il centro è stato impegnato nella realizzazione delle opere di Luciano Berio, opere che lo hanno portato a lavorare nei più prestigiosi contesti concertistici di tutto il mondo. Lo sviluppo di criteri di qualità e creatività derivati da queste esperienze si è riverberato nel lavoro condotto continuamente tanto con compositori e artisti affermati quanto con giovani musicisti emergenti. I temi principali della ricerca riflettono un'idea di poliedricità che da sempre caratterizza le scelte e le iniziative di Tempo Reale: l'ideazione di eventi musicali di grande spessore, lo studio sull'elaborazione del suono dal vivo, le esperienze di interazione tra suono e spazio, la sinergia tra creatività, competenza scientifica, rigore esecutivo e didattico. Alle attività di ricerca in queste aree vengono affiancate regolarmente manifestazioni, incontri e progetti sul territorio che vedono il centro collaborare con le principali istituzioni della Toscana, sia in campo musicale, teatrale e di danza, sia nella promozione di una fitta rete di esperienze didattiche.

Nel 2008 è stato fondato il Tempo Reale Festival, una regolare iniziativa di concerti, performance, spettacoli dedicati alla

musica di ricerca. Dal 2013, Tempo Reale è Ente di Rilevanza per lo Spettacolo dal Vivo della Regione Toscana.

www.temporeale.it

Francesco Giomi

Compositore e regista del suono, dirige Tempo Reale. Ha coordinato l'équipe di produzione per i lavori di Luciano Berio e di altri compositori, registi e coreografi in importanti teatri e festival di tutto il mondo. Insegna Musica elettronica al Conservatorio di musica di Bologna.

Damiano Meacci

Da molti anni si occupa di informatica musicale, live electronics e post-produzione musicale. Collabora con Tempo Reale come responsabile delle tecnologie musicali oltre che come membro dello staff di produzione sia in veste esecutiva che per lo sviluppo di ambienti esecutivi complessi. Insegna Musica elettronica al Conservatorio di musica di Avellino.



Danilo Grassi

Svolge attività concertistica nei principali teatri e per le maggiori istituzioni concertistiche italiane ed internazionali come percussionista, collaborando con artisti tra cui figurano i nomi di Martha Argerich, Vladimir Askenazy, Viktoria Mullova, Chick Corea, e direttori come Riccardo Muti, Claudio Abbado, Yuri Temirkanov, Carlo Maria Giulini, Riccardo Chailly.

Le collaborazioni con i compositori Steve Reich, Franco Donatoni, Iannis Xenakis, Gerard Grisey, Ivan Fedele ed in particolare la lunga esperienza al fianco di Luciano Berio, sono state fondamentali per lo sviluppo artistico intrapreso in veste di direttore. L'iniziale esigenza di approfondire le partiture da eseguire ed il diretto contatto con gli autori sono alla base del suo lavoro, che a distanza di anni lo porta ad essere presente nei maggiori festival di musica italiani.



Monica Bacelli

Si è diplomata con Maria Vittoria Romano e Donato Martorella presso il Conservatorio di Pescara e, vincitrice del Concorso Belli, ha debuttato al Teatro Sperimentale di Spoleto come Cherubino ne *Le nozze di Figaro* e Dorabella in *Così fan tutte*. Da allora la sua carriera l'ha portata nei principali teatri italiani e internazionali (dalla Scala alla Staatsoper di Vienna, dal Covent Garden all'Opera di San Francisco) e presso istituzioni concertistiche quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Philharmonie di Berlino, il Concertgebouw di Amsterdam, collaborando con direttori d'orchestra come Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Gustavo Dudamel, Daniel Harding, Zubin Metha, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Antonio Pappano e Simon Rattle. Il suo ampio repertorio comprende i più importanti ruoli mozartiani e rossiniani e si estende dall'opera barocca a quella francese dell'Otto e Novecento. Nell'ambito del teatro musicale contemporaneo, le sono state affidate numerose prime esecuzioni, tra cui il ruolo di Antigone nell'opera omonima di Ivan Fedele al Maggio Musicale Fiorentino e recentemente *Le ver* nel *Re orso* di Marco Stroppa a Parigi per l'Opera Comique.

Importante la collaborazione con Luciano Berio, che ha scritto per lei i ruoli di Marina in *Outis* (Teatro alla Scala), di Orvid in *Cronaca del luogo* e il brano da concerto *Altra voce*,

presentato al Festival di Salisburgo poi a New York, Tokyo, Roma e Parigi. Sempre di Berio ha più volte interpretato i *Folksongs* con la Filarmonica della Scala, l'Ensemble Intercontemporain, i Berliner Philharmoniker, la London Sinfonietta.

Negli ultimi anni all'intensa attività operistica affianca la realizzazione di progetti che spaziano dalla musica vocale antica alla contemporanea, alla liederistica romantica e del xx secolo.

Monica Bacelli ha ottenuto il Premio Abbiati.

Tra le sue registrazioni si ricordano: di Mozart *La finta Giardiniera* diretta da Nikolaus Harnoncourt per Teldec, *Le nozze di Figaro* diretta da Zubin Mehta per Sony, e *Lucio Silla* diretto da Tomas Netopil per Dynamic, oltre ad opere di Haendel, di Vivaldi e ad una più recente raccolta di liriche da camera di Ottorino Respighi prodotta dalla Fondazione Cini per Stradivarius.



Marco Cavalcoli

Nato nel 1970, dopo il Liceo Classico a Ravenna, nel 1993 interrompe gli studi in Fisica all'Università di Bologna per dedicarsi all'attività artistica.

Si forma come attore frequentando workshop con Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Danio Manfredini, Pietro Babina, Fiorenza Menni, Michiko Hirayama, Germana Giannini, Monica Francia; e deve l'esperienza come organizzatore teatrale a Marcella Nonni e allo staff di Ravenna Teatro.

Già nel 1991 fonda a Ravenna, con Eugenio Sideri e altri, la Compagnia del Druido, mentre nel 1994 entra a far parte del Teatrino Clandestino, con mansioni di attore, organizzatore e tecnico: con questa compagnia è in scena in *Mondo (Mondo)* nel 1995, in *150.000.000 Sinfonia Majakovskiana* (anche con Fanny & Alexander, produzione di Ravenna Festival), poi anni più tardi (nel 2006) in *Ossigeno*.

La sua esperienza di performer nella compagnia di teatro da discoteca Teddy Bear Company di Luigi de Angelis e Gerardo Lamattina risale agli anni 1997-98. È proprio nel 1998 che entra in compagnia con Fanny & Alexander, lavorando come attore, amministratore, organizzatore, tecnico. E recitando in numerose produzioni teatrali e musicali della compagnia, tra cui *Romeo e Giulietta – et ultra* (La Biennale di Venezia, 2000), *Requiem* (Ravenna Festival, 2001, Premio Lo Straniero 2002, Premio Speciale 36° Festival BITEF di Belgrado 2002), gli spettacoli del ciclo *Ada, cronaca familiare* (2003-2006, Premio Ubu Speciale 2005) e del ciclo *OZ* (2007-2010).

Ha ricevuto due volte la nomination per il migliore attore italiano ai premi Ubu, nel 2008 e nel 2012.



Klaus Manfrini

Dopo il diploma a pieni voti in Viola presso il Conservatorio “Bonporti” di Trento, si è perfezionato con Juri Gandelsmann all’Accademia S. Cecilia di Portogruaro e con Bruno Giuranna presso la Fondazione “W. Stauffer” di Cremona. Come membro del Quartetto Constanze di Bolzano, ha seguito i corsi di Milan Skampa (Scuola di Musica di Fiesole), ha partecipato come borsista alle masterclass di Hugh Maguire (Britten-Pears School of Music, in Inghilterra) e Stefan Metz (Orlando Festival, in Olanda) ed ha tenuto concerti in Italia, Austria e Olanda. Esibendosi nel repertorio cameristico in diverse formazioni – tra cui I solisti dell’Orchestra da camera di Mantova – ha suonato per l’Accademia Filarmonica di Bologna, l’Associazione Filarmonica di Rovereto, le Settimane Musicali Mahler di Dobbiaco, ed ha collaborato con Rocco Filippini, Salvatore Accardo, Paolo Bordoni e Alexander Lonquich, Gaetano Nasillo, Riccardo Zadra.

Ha collaborato con l’Orchestra Haydn di Trento e Bolzano e con la Streicher Akademien Bozen.

Dal 2000, svolge attività concertistica in seno all’Orchestra da Camera di Mantova e collabora con l’Ensemble Zandonai di Trento e la European Union Chamber Orchestra, compagini con le quali ha suonato in Europa, America ed Asia.

Ha approfondito lo studio della musica contemporanea con prime esecuzioni di opere di Felix Resch, Fabio Cifariello Ciardi, e Mario Pagotto.

È insegnante di Musica d’insieme e Cultura musicale presso la Scuola Musicale “Jan Novak” di Villalagarina (Trento).



Lisa Bartolini

Diplomatasi con il massimo dei voti e menzione speciale presso il Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma, ha collaborato da subito con orchestre e formazioni cameristiche italiane ed europee sotto la guida di direttori del prestigio di Riccardo Muti, Yuri Temirkanov, Myung-Whun Chung, Michel Plasson.

Si è dedicata all’approfondimento della musica contemporanea esibendosi nell’esecuzione di autori come Steve Reich, John Cage, Iannis Xenakis, Salvatore Sciarrino. Nel 2008, in occasione del Convegno Internazionale dedicato a Luciano Berio organizzato dall’Accademia Chigiana, ha eseguito *Circles* per voce, arpa e 2 percussionisti.



Fabio Lombardo

Ha studiato composizione, analisi, musica elettronica, voce e direzione di coro a Firenze, Parigi, Arezzo e Siena. Nel periodo della formazione particolarmente determinanti sono stati gli incontri con Fosco Corti e con Romano Pezzati, del quale ha seguito per vari anni i corsi di analisi musicale. Nel 1982 ha fondato L'Homme Armé, gruppo vocale che si dedica all'interpretazione del repertorio rinascimentale e barocco, con frequenti relazioni con quello contemporaneo. Nel 1987, poi, su invito di Piero Farulli, ha dato vita alla Schola Cantorum "Francesco Landini" della Scuola di musica di Fiesole. Con questi gruppi svolge una regolare attività concertistica.

Alla guida del Gruppo Polifonico "F. Coradini" di Arezzo, di cui è stato direttore artistico e musicale dal 1986 al 1998, ha vinto il primo premio al 44° Concorso Internazionale di Llangollen in Gran Bretagna nel 1990.

Ha diretto varie formazioni corali e orchestrali, tra cui l'Orchestra della Toscana, l'Orchestra barocca "Modo antiquo", l'Orchestra barocca di Bologna e l'Orchestra "V. Galilei". Negli ultimi anni dedicato una crescente attenzione alla musica contemporanea: ha eseguito tra le altre opere di Berio, Globokar, Nono, Pezzati, Pärt, Sciarrino. Al suo attivo diverse registrazioni discografiche di musiche rinascimentali fiorentine (per Cristophorus e Tactus) e di Adriano Banchieri (per ARTS e Dynamic). Insegna al Conservatorio di musica di La Spezia.



luoghi del festival

Teatro Alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale,

si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con

