

# VERONA CONTEMPORANEA FESTIVAL



Fondazione  
ARENA DI VERONA®

## INTERSEZIONI

2011-12

HAPPY  
BIRTHDAY  
JOHN!

1912 2012 CAGE CENTENARIO

Cabrillo Music Festival  
JOHN CAGE

23-26-27 NOVEMBRE

**Caleidoscopi vocali  
& Minimalismi**



6-7 DICEMBRE

**Improvvisazioni  
& Variazioni**



10-11 FEBBRAIO

**SINESTESIE**

ascoltare i colori, vedere i suoni



18-19 MAGGIO

**Ritorno a  
BRUNO MADERNA**



## VeronaContemporanea diventa un festival

Con la nuova stagione 2011/12 VeronaContemporanea diventa un Festival, con una programmazione che si articolerà tra l'autunno e la primavera su nove giornate dense di appuntamenti: concerti vocali, da camera, corali, sinfonici, rock, jazz, pop, elettronica e poi incontri, tavole rotonde. E' un segnale importante che la Fondazione Arena di Verona vuole dare nel continuare a perseguire un suo particolare tipo di percorso nell'affrontare un repertorio contemporaneo. Abbiamo creduto e voluto potenziare un tipo di programmazione che non considerasse solo la musica di derivazione accademica, ma anche tutta una serie di costellazioni di generi e di tendenze che si affacciano e si parlano nel variegato panorama musicale di oggi. Nello stesso tempo vogliamo rivolgere la nostra attenzione anche alle relazioni del panorama musicale con gli altri tipi di espressione: della danza, dell'arte, dell'immagine, della letteratura. Con questo Festival ci inseriamo all'interno di un dibattito culturale e ne diventiamo promotori nel momento in cui ci si interroga su quali siano le strade o le prospettive della musica la Fondazione Arena cerca di individuare, attraverso questi affascinanti percorsi a zig zag, il senso di un fermento e di una vita musicale, che pulsa, che sa darci nuovi stimoli e che, sicuramente, ancora, ci può emozionare.

**Francesco Girondini**  
Sovrintendente Fondazione  
Arena di Verona

# Altri LABIRINTI

di Fabio Zannoni

Torniamo dentro il labirinto a perdersi piacevolmente. Torniamo, come nelle precedenti edizioni di VeronaContemporanea, a districarci negli intrecci, nelle intersezioni, negli snodi di mondi musicali i cui confini non ci paiono più ovvi. Ancora, continuiamo a farci guidare dalla sollecitazione di Borges, che ci dice di cogliere quei momenti che sappiamo prepotentemente "impossessarsi dell'immaginazione degli uomini". Ed è attraverso questo percorso che abbiamo cercato, dentro l'immaginazione, di cogliere il senso di quelle forti spinte creative e di quei percorsi che sappiamo indicarci la varietà degli approcci e degli indirizzi di cui si è venuto costellando il panorama musicale novecentesco e contemporaneo. Ed è proprio indagando dentro i percorsi dell'immaginazione che abbiamo come riscoperto l'infinita serie di possibilità della musica di sapersi rinnovare, percorrendo nuove e antiche strade.

Ci siamo ritrovati quindi, di nuovo, ad individuare nel canto e nella voce il senso più autentico di una ricerca che ha saputo arricchirsi, nell'indagine attraverso le diverse coniugazioni della vocalità; una ricerca che, non a caso, è andata a scavare nelle radici più autentiche delle tradizioni popolari, con autori come De Manuel de Falla, Igor Stravinskij e Luciano Berio. Ma anche nel raffronto, arduo e affascinante, della vocalità corale contemporanea con il grande moderno della tradizione polifonica rinascimentale: Carlo Gesualdo da Venosa. Fino al viaggio, attraverso i confini della vocalità, tra passato e presente, Oriente e Occidente, sacro e profano, proposto dalle sperimentazioni e dalle mirabo-

lanti acrobazie vocali della cantante spagnola Fatima Miranda.

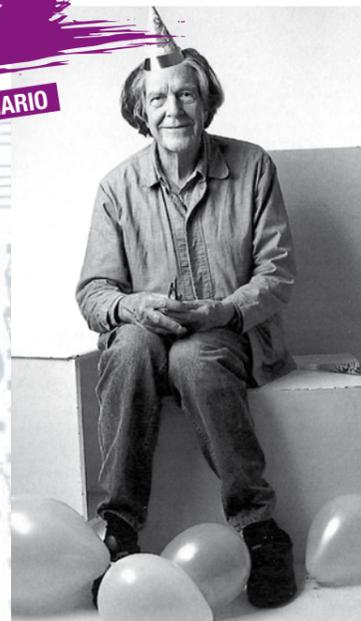
VeronaContemporanea prosegue quindi nell'esplorazione di una delle tendenze che hanno segnato fortemente gli sviluppi del pensiero musicale contemporaneo, il minimalismo, sia sul versante accademico che della musica rock, proprio per la prossimità che si è venuta a determinare tra questi due mondi, ed in modo evidente e forte in un autore come David Lang.

Quale migliore risorsa per la nostra indagine nei percorsi dell'immaginazione quindi se non quella derivata dal gesto strumentale improvvisato? Quell'improvvisazione, che sempre ha accompagnato nel corso del tempo il percorso del pensiero musicale, e che di fatto ha saputo diventare, nei suoi diversi approcci stilistici e con diverse basi metodologiche, una componente fondamentale del fare e del percepire la musica oggi: jazzistica, popolare, rockettara o aleatoria. Guardando oltre la musica, ci siamo poi spinti a cercare di indagare cosa c'è dietro il mondo delle visioni di colori legate ai suoni: quelle sinestesie, che musicisti come Olivier Messiaen e Alexander Scriabin si sono sforzati di spiegare e di rendere sonoramente visibili. Ma, assieme ad un interprete sensibile e acuto come Emanuele Arciuli, abbiamo cercato di delineare un percorso che andasse oltre i propositi di autori 'intenzionalmente sinestesici', per vedere ciò che può scaturire, sul piano dell'immaginazione o della visione sinestesica, dalla musica di autori come Marcello Panni, Giacinto Scelsi, John Cage, Charles Ives. In tale direzione, l'allestimento che proponiamo de "Il suono giallo" - azione core-

ografica od opera multimediale, pensata e maturata da Vasilij Kandinskij, nel clima culturale e nei ferventi anni d'inizio secolo - rappresenta la quintessenza di una tensione ideale ed utopica verso un'unità espressiva di musica, colore, e movimento, che erano proprie di un artista che aveva propugnato "la profonda ragione interiore" di tale unità. E lo vogliamo proporre nella versione messa in musica, da Alfred Schnittke negli anni settanta, con puntuale e lucida fantasia sonora.

Con il "Ritorno a Maderna" continuiamo, perverci, nella nostra indagine su questo compositore, cercando di contribuire a favorire il rilievo della sua opera, che sta progressivamente venendo alla luce nella considerazione del panorama del Novecento musicale. E siamo in un certo modo orgogliosi di contribuire a coltivare quest'eredità, che ha le sue radici nella tradizione novecentesca e che continua a rivelarci spunti di straordinaria modernità; un musicista, radicato nell'ambiente delle avanguardie europee più radicali, ma che sapeva guardare ed immergersi con disinvoltura e acuto spirito di introspezione al mondo delle altre musiche, delle canzoni, del jazz, così come quelle dell'Opera da tre soldi di Kurt Weill.

Sullo sfondo si staglia la figura di John Cage, di cui nel 2012 ci celebra il centenario, che sta lì a ricordarci la sua grande lezione di modernità. Una modernità ed un pensiero musicale che hanno saputo crescere attraverso la ricerca di altre prospettive e logiche del divenire musicale, fino ad indagare i suoi nessi e le sue implicazioni con la casualità ed il silenzio.



La nostra riflessione sulla contemporaneità musicale resta quindi, sì, ancora fortemente legata alla riflessione sul Novecento (ancora compagno Schoenberg e Stravinskij!), come se non riuscissimo a lasciarci alle spalle i sedimenti del 'secolo breve', come se le aporie che ci portiamo dietro non fossero ancora risolte. Ma è sostanzialmente da una riflessione intorno ad una sottile rete di relazioni, che la tradizione della modernità continua avere con il presente musicale, che può emergere una particolare prospettiva della contemporaneità: anche per come, oggi, i tanti modi di affrontare la musica - dei diversi mondi, del pop, del rock, del jazz - continuano a loro volta ad attingere ed a guardare, con varie intermittenze, alle tradizioni avanguardiste; possiamo quindi imbatterci nei reticoli e nei meandri di linguaggi e stili dove il gusto per le dissonanze più estreme e rumori può ormai considerarsi accettato dall'orecchio moderno, dove rumori e dissonanze sono ormai patrimonio comune di un mondo musicale contemporaneo in cui costantemente si moltiplicano e si intersecano, tendenze e sensibilità: altri labirinti in cui piacevolmente ci perdiamo.

**Sabato 26 novembre - ore 17.30 - SALA MAFFEIANA**

*"Ars antiqua, ars novissima: affinità elettive tra vocalità antica e vocalità contemporanea"*

Tavola rotonda condotta da Giordano Montecchi, con Paolo Da Col e Cristina Zavalloni

## Una voce tanto fa...

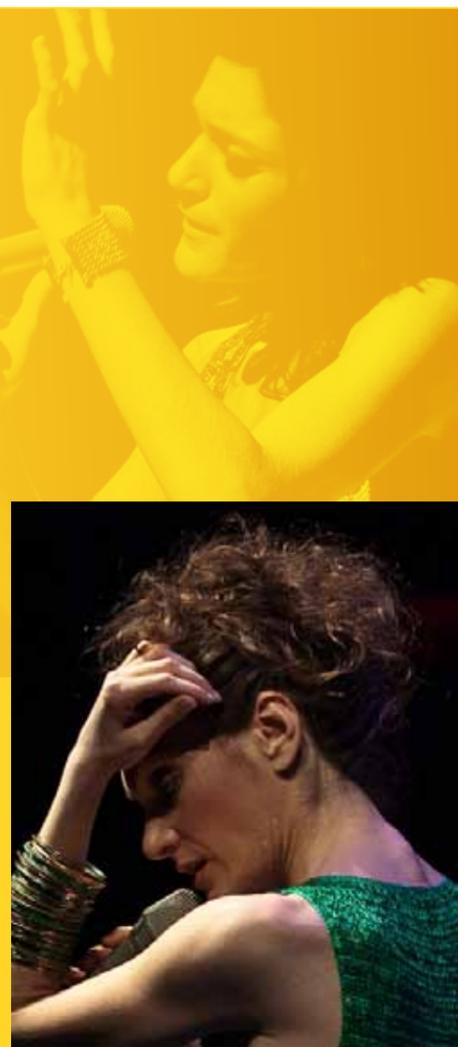
**Il canto e il mistero dello strumento più straordinario che esista: la voce**

di Giordano Montecchi

Vale per la voce quel che Agostino diceva del tempo: se nessuno me lo chiede so cos'è, ma se cerco di spiegarlo non lo so più. Come il tempo essa rappresenta l'esperienza forse più decisiva e pervasiva della nostra vita: il pianto del neonato, la voce della mamma (ancora non vista), e poi il mondo attorno a noi o dentro di noi: voci di persone, la voce amata, la radio, cantanti, attori, tenori, soprani, voci d'animali, la voce della coscienza, la voce del sangue, la voce della natura, voci enciclopediche, voci che circolano e via dicendo.

Dall'antichità a oggi la voce è anche uno dei concetti filosofici più ardui, profondi e controversi: la voce è mistero. Ma non solo per filosofia, psicologia, fisiologia, bensì anche per la storia. Del passato noi possediamo o possiamo ricostruire tantissime cose: immagini, fisionomie, paesaggi, testi, lingue, tecnologie, edifici, oggetti, corpi addirittura. Ma la voce - cioè la sua apoteosi che è il canto, poiché è di questo che stiamo parlando - resta preclusa. Su di essa si possono fare solo congetture. Abbiamo ricostruito strumenti, decifrato notazioni impossibili, indagato le più minute sottigliezze delle prassi esecutive, ma non sappiamo bene come, all'epoca di Agostino, di Michelangelo, o di Vivaldi, si cantasse. Difficile dire se questo cono d'ombra sia un handicap o una fortuna. Alla voce infatti, l'arma invincibile di Orfeo, di Circe, delle Sirene, più che mai si ataglia questa penombra quasi mitica.

Quel che è certo, invece, è che la voce è lo strumento più incredibilmente versatile e malleabile che esista. A ricordarcelo e a rilanciare questa ricchezza è uno scenario nel quale quotidianamente, dai confini più remoti, ci giungono le voci innumerevoli e diversissime di un pianeta che mai prima d'ora abbiamo potuto ascoltare così globalmente. A sua volta, l'interrogarsi e l'indagare in prospettiva storica e filologica su come si cantasse nei secoli scorsi alimenta e corrobora quella imprescindibile ricerca sulla voce e sul canto che, oggi più che mai, ci indica sempre nuovi e inesauribili modi, tecniche, apprendistati, sfide. E proprio la voce diventa il luogo nel quale storia e geografia, passato e presente si connettono fra loro e si interrogano senza fine. Per questo da millenni, casasse il mondo, cambiasse tutto: musiche, lingue, costumi, credenze, gli uomini non hanno mai smesso un istante di cantare.



# LE INFINITE VERSIONI di Fatima Miranda

**Un mondo musicale tra Oriente e Occidente, antico e contemporaneo, classico e popolare, rivisitato dalla cantante/performer spagnola Fatima Miranda, nello spettacolo: perVERSIONES per la prima volta in Italia**



di Luca Vitali

Le sue performance portano l'immaginazione dell'ascoltatore a compiere viaggi in territori lontani, esotici: l'Africa, il Giappone, l'India, il mare, la foresta, un tempio o un mercato... Ampio è il ventaglio degli stati d'animo che vi trovano espressione: dal contemplativo, intimo e sottile, all'ironico, dall'infantile al sensuale, dal divertito al folle. Passa da figure angeliche e trasparenti a grida delle più selvagge, travalica i confini tra canto, poesia, teatro, composizione, improvvisazione e interpretazione. Poetica e raffinata, sa fondere gestuale e visivo, drammatico e umoristico, fino a toccare l'intimo più profondo dello spettatore. Difficile etichettare le sue performance, ma uno dei più grandi compositori viventi, Robert Ashley, le ha definite addirittura "una delle più importanti esperienze di musica contemporanea ascoltate di recente in Europa". Fátima Miranda, originaria di Salamanca, combina tecniche vocali dell'Oriente, dell'Occidente e di sua propria invenzione: usa la voce come uno strumento, a fiato ma anche come una percussione, si prodiga in acrobazie insolite, complesse polifonie e sculture sonore spesso al limite del possibile, grazie a un'incredibile estensione vocale che arriva a coprire un registro di quattro ottave. Riconosciuta come una delle più importanti

voci contemporanee, vive oggi a Madrid e nel 2009 ha vinto il prestigioso premio "Demetrio Stratos" (Diamanda Galas e Meredith Monk sono solo alcune delle vincitrici delle precedenti edizioni). In un'intervista, a proposito del suo percorso artistico, cita Sant'Agostino: "Non ti avrei cercato, se tu non mi avessi trovato". La ragione è che questa cantante-performer spagnola non "nasce" cantante, né musicista, né aveva mai nutrito ambizioni d'artista prima di un incontro che le cambierà la vita. Dopo anni di studio di storia dell'arte Fátima incontra Llorenç Barber, compositore spagnolo vicino alla poetica di John Cage, con il quale, sul finire degli anni '70, forma il "Taller de Música Mandana" - ensemble di musicisti tutt'altro che accademici votato alle arti performative. Con loro Fatima muove i primi passi: sono gli anni del movimento Fluxus e segnano l'inizio di un percorso creativo molto personale, che la porterà a incontrare figure chiave dell'esplorazione della voce (Philip Corner, Meredith Monk, Takeisha Kosugi, Daniel Charles e altri), intesa come suono e come strumento d'improvvisazione. Un percorso che ci regala, oggi, un'artista matura con un uso della voce molto personale, testimoniato dal suo ultimo progetto "perVERSIONES", che presenterà per la prima volta in Italia a

VeronaContemporanea. Il repertorio mira a toccare e commuovere l'ascoltatore, senza per questo preoccuparsi di dare completezza cronologica o tematica alla narrazione. Melodie medievali, lamenti, lieder, canti sciamanici e raga indiani, si intrecciano in perfetta armonia con standard jazzistici, fado, canzoni spagnole, anche pop, a comporre un'autentica mappa musicale senza confini. Il concerto è diviso in 7 parti, caratterizzate ciascuna da una diversa atmosfera. Pudore ed estroversione si alternano, fondendo il quotidiano con qualcosa di più alto e spirituale, per un risultato pieno di grazia e sentimento. Sul palco una cantante, un pianista e un pianoforte in grado di dar vita a uno spettacolo che trasuda serietà, umorismo e poesia, alieno ad ogni ricerca di sensazionalismi, con un pianista come Miguel Angel Alonso Mirón, audace e rigoroso, ossessionato dall'interpretazione scenica del repertorio vocale e complice ideale, con i suoi sviluppi timbrici, per la performer Fátima. "perVERSIONES" già dal titolo strizza l'occhio all'ascoltatore, annunciando un altro sapore, un altro sentimento... fuori dei territori musicali più battuti.

## Compositori che 'rubavano' al popolo

**Le incursioni di De Falla, Berio e Stravinskij nel mondo delle tradizioni popolari.**

**Un repertorio speciale per la voce speciale di Cristina Zavalloni**

di Giordano Montecchi

Hai un bel da tirare in ballo il post-moderno, di cui oggi si amano celebrare le esequie. Come se l'idea di mescolare lingue, registri, generi diversi fosse un'invenzione dei nostri zii di fine Novecento. Il meticcio, l'ibridazione di nobile e plebeo, classico e barbarico, come gusto e come stile, sono sempre esistiti, da Petronio Arbitro a Rabelais, da Dante Alighieri a Orlando di Lasso, su su fino a Gustav Mahler e Charles Ives. E non sono certo invenzioni dei post-moderni, i quali semmai hanno reagito a un progressivo irrigidimento accademico e all'approfondirsi del fossato fra lingua dotta e idioma popolare in un'epoca come l'Ottocento romantico che, mentre esaltava l'idea astratta di popolo, provava sempre più fastidio e disgusto per la "gente", quella stessa che, al volgere del secolo, la sociologia avrebbe bollato con l'epiteto infamante di "massa". Ed ecco allora i compositori più capaci di guardare oltre le mura, più inclini ad ascoltare e innamorarsi delle voci e dei canti provenienti da strade e da campagne, raccogliere amorevolmente (e non è retorica) melodie e ritmi non di rado vecchi di secoli, e farli propri, spesso attirandosi critiche astiose o

indifferenze ostentate. Perché il primo dovere di un compositore, secondo una mentalità che Béla Bartók considerava aberrante, è quello di essere originale, e di non svilirsi nel ricopiare musiche altrui o nello sforzarsi di abbellire roba di nessun valore. Fra costoro ecco venirci incontro Manuel De Falla che nel 1914, a chi lo biasimava per il gergo troppo aflamencado de *La vida breve*, rispose rincarando la dose con quel "settebello" che sono le intramontabili *Siete Canciones Populares Españolas*, scolpite, si direbbe, nel marmo andaluso. O anche il più irrequieto curioso e sensibile dei compositori italiani del secolo scorso: Luciano Berio, cui si deve un capolavoro indiscusso come i *Folk Songs*. Indiscusso, letteralmente. Perché a fronte di un successo clamoroso per una composizione del 1964, e di una miriade di esecuzioni, gli undici *Folk Songs*, dove i canti tradizionali di paesi diversi e le invenzioni proprie si mescolano e si confondono, hanno riscosso un generale, assordante silenzio della critica e della musicologia togate. Come fossero cosa di poco conto, in quanto remake, divertissement, libera uscita di un artista che si vorrebbe chia-

mato a ben altre sfide. Fra i grandi pionieri della consapevolezza di quale miniera la musica popolare sia per l'arte di ogni tempo, e di quale ossigeno rappresenti per essa, c'è poi, suo malgrado, Stravinsky che nel 1917 scovò una filastrocca russa e la trasformò in questa piccola gemma che è *Tilim-bom*. Certe sue pagine - fra tutte il *Sacre du Printemps* - sono un inarrivabile intarsio di melodie popolari prese e reinventate. Eppure il grande russo, sornione, negò sempre questi prestiti. Sono i piccoli artisti, diceva, che prendono in prestito: il grande artista ruba. A tutto questo si aggiunga il fatto che queste musiche, pena il loro istantaneo declassarsi in caricatura, richiedono voci speciali, multiruolo, virtuose di quella che potremmo chiamare trans-voce. Ergo Cristina Zavalloni, maestra sopraffina di quest'arte.



## Caleidoscopi vocali & Minimalismi

**1° appuntamento**

**NOVEMBRE 2011**

**23 mercoledì: Teatro Camploy**

**Ore 18.00 - Minimal rock:** Ensemble Hobocombo (Andrea Belfi, batteria e voce - Rocco Marchi, chitarra, sintetizzatore e voce Francesca Brancolini, contrabbasso e voce)

**Ore 21.00 - perVERSIONES: anteprima italiana**

Spettacolo/performance per voce e piano (sperimentazioni vocali senza confini in una straordinaria rielaborazione di melodie medievali, raga indiani, lieder, standards di jazz, coplas spagnole, canzoni pop e chansons francesi)

**Fátima Miranda** - ideazione, direzione, cantante performer **Miguel Ángel Alonso Mirón**, pianoforte e arrangiamenti

José Manuel Guerra: tecnico e disegno delle luci - Antonio Carrasco: ingegnere del suono - Milagros González Angulo: costumi.

**26 sabato: Sala Maffeiana**

**ore 17.30 - "Ars antiqua, ars novissima: affinità elettive tra vocalità antica e vocalità contemporanea"**

**Tavola rotonda** condotta da Giordano Montecchi, con Paolo da Col e Cristina Zavalloni.

**ore 21.00 - Concerto dell'Ensemble vocale ODHECATON**

Krzysztof Penderecki, **Benedicamus Domino**, Organum und Psalm 117(1992)

Giacinto Scelsi, **Antifona** (sul nome Gesù) (1970)

Salvatore Sciarrino, **Responsorio delle tenebre** a sei voci (2001)

C. Gesualdo da Venosa, **Tenebrae Responsoria Sabbati Sancti**, a 6 (*Sicut ovis ad occisionem, Jerusalem, surge, Plange quasi virgo, Recessit pastor noster, O vos omnes, Ecce quomodo moritur Justus, Astiterunt reges, Aestimatus sum, Sepulto Domino*) - **Responsoria** [...] *ad officium, Hebdomadae Sanctae*, Napoli 1611

Dirige Paolo Da Col

(Alessandro Carmignani, Stephen Burrows: controtenor; Gianluigi Ghiringhelli, Alberto Allegrezza, Paolo Fanciullacci, Mauro Collina, Raffaele Giordani, Vincenzo Di Donato: tenori; Giovanni Dagnino, Davide Benetti: bassi).

**27 domenica: Teatro Filarmonico**

**ore 17.30 - Recital di Cristina Zavalloni** con l'Orchestra dell'Arena di Verona:

David Lang, **Pierced**

per violoncello, piano, percussioni e archi

Manuel de Falla, **Siete Canciones populares Españolas** per mezzosoprano e orchestra (orchestrazione di Luciano Berio)

Igor Stravinskij, **Tilim-bom** - per voce e orchestra

John Adams, **The Chairman Dances**: Foxtrot per orchestra (1985)

Luciano Berio, **Folk songs** per mezzosoprano e orchestra

Direttore, Francesco Omassini

Voce solista - Cristina Zavalloni

Orchestra dell'Arena di Verona





## TENEBRE E LUCE, TRA PASSATO E PRESENTE

QUEL FILO CHE LEGA LA POLIFONIA DI GESUALDO CON LA SCRITTURA CORALE DI SCIARRINO, PENDERECKI E SCELSE.

di Paolo Da Col

C'è un filo sottile e ininterrotto che lega, oltre il tempo e il rapido mutare delle forme di espressione, le musiche composte attorno al tema dei misteri della Passione e della Morte di Cristo. Concepite per la liturgia, o soltanto ispirate dal pensiero cristiano, tali musiche tendono a una particolare profondità di espressione, a una densa emotività capace di richiamare la gravità e la pregnanza della sofferenza del Dio incarnato. Al tempo in cui Gesualdo da Venosa concepì i suoi *Responsoria*, le "durezze" (dissonanze), le "ligature" (ritardi), i cromatismi armonici, le asprezze melodiche furono alcuni degli strumenti espressivi ai quali il linguaggio musicale ricorse per descrivere i tormenti della Passione. Estremo capolavoro del principe Carlo Gesualdo da Venosa, i *Responsoria* rappresentano una testimonianza viva della sua personale spiritualità, sofferta e intrisa di contrizione. Meditati, scritti e dati alle stampe nel castello dove egli trascorse gli ultimi tormentati anni della sua vita (a un centinaio di chilometri da Napoli), essi affermano una sorta di 'identificazione' di Gesualdo nelle sofferenze del Cristo della Passione. Ma più che composizioni concepite per la liturgia, esse sembrano possedere una dimensione quasi metafisica e astratta. I *Responsoria* trasferiscono in ambito sacro procedimenti analoghi a quelli sperimentati da Gesualdo nelle sue ultime raccolte madrigalistiche, ricche di cromatismi e dissonanze, e in ciò partecipano di un clima che non è soltanto spirituale, ma anche formale.

I *Responsoria* di Gesualdo erano destinati «ad officium Hebdomadae Sanctae», e in particolare al rito delle cosiddette Tenebrae, gli uffici notturni degli ultimi tre giorni della Settimana Santa. Il termine Tenebrae è concretamente e simbolicamente collegato al tema della luce, che accompagna costantemente quello della Passione nel dualismo tenebre-luce, nox-lux, morte e resurrezione. Uno dei 14 salmi del triduo della Settimana Santa – va cantato nell'ambito del secondo ufficio notturno del venerdì santo – è il Salmo 53, al quale Salvatore Sciarrino ha dato nuova veste musicale. Sciarrino non si sottrae alla suggestione e al ruolo universale di queste tematiche: «Vi sono motivi del rituale di Passione su cui poggia l'intera nostra cultura. La sapienza oltre i

limiti del dolore riguarda ciascuno di noi, dischiusa e avvolta in un turbine antico di immagini, le più forti ed estreme che le vicende umane possano rispecchiare». Sciarrino conosce nel profondo la polifonia di Gesualdo, per aver trascritto, o meglio «trasfigurato» alcuni suoi madrigali rendendoli composizioni autonome, anche se generate da un modello. Ma il confronto di Sciarrino ha luogo qui con un'altra tradizione musicale, quella del canto gregoriano. La forma responsoriale diventa qui dialogo simmetrico tra canto gregoriano e canto di nuova concezione: quest'ultimo rappresenta l'eco e la trasfigurazione del cantus planus, ingabbiate nella precisione ritmica e liberata nell'intonazione (ricca di glissandi) e nelle dinamiche (messe di voce dal pianissimo al forte). Anche qui, dunque, si avverte il forte ruolo della tradizione, rigenerata attraverso uno 'scardinamento' che intende intaccare la perfezione formale del modello («all'essere compiuti contigua è la freddezza») e creare un meccanismo in cui si conservi l'alternanza binaria responsoriale dei versetti, ma si concepisca un loro raggruppamento secondo un diverso ordine e una diversa logica: «A parte quello conclusivo, i versi vengono ripetuti a gruppi di tre, affinché la circolarità s'intrecci con l'alternanza responsoriale, che è binaria. In tale amplificazione viene ad evidenziarsi la continuità proprio per mezzo dell'intermittenza». Oltre le tenebre stanno alcune luminose composizioni sacre di Krzysztof Penderecki e Giacinto Scelsi, che attingono alla tradizione con diversi atteggiamenti. Il primo prende spunto da un antico organum conservato nella *Stiftsbibliothek* di Engelberg, di cui sviluppa alcuni spunti tematici intrecciandoli con l'intonazione di passi del salmo 117. Scelsi percorre una strada ancor più vicina alle arcaiche suggestioni del canto fermo. Chiede agli esecutori che «la sonorità di questa musica richiami la musica di monaci o medievale», né sembra preoccuparsi troppo rigorosamente della durata delle note. Qui il canto si abbandona al libero fluire nella forma responsoriale che alterna solista e coro nell'Antifona sul nome «Jesu». Il testo si riassume in un'unica parola, Jesu, ripetuta ostinatamente: un mistico e ipnotico amplificatore spirituale.

# L'ottimismo pop del minimalismo

Dal rifiuto delle avanguardie al riavvicinamento.

La sua evoluzione in *Pierced* di David Lang



di Cesare Venturi

La musica minimalista è una sorta di rigetto di quanto alla fine degli anni Sessanta del Novecento viene dalle avanguardie musicali. Il relativismo delle nuove tecniche aleatorie, la complessità disordinata di partiture monstre per densità sonora portano inevitabilmente all'esigenza, sentita principalmente negli Stati Uniti, di un nuovo ordine. Il minimalismo porta rigore, un nuovo tipo di ascolto basato sulla ripetitività, su tessiture limpide, arpeggi tonali, l'esclusione di ogni tipo di trasformazione che non sia quel sottile e quasi impercettibile slittare del tempo musicale e dei suoi accenti lungo ipnotici, interminabili pattern. E' la musica che può finalmente dialogare con le diverse culture – musicali e culturali – che trasformano il mondo di quegli anni ad una velocità sorprendente, e dunque nel suo ottimismo pop dialoga con la musica classica e quella orientale, con il mondo del rock, a cui strizza l'occhio con buoni risultati commerciali. Il minimalismo ha quanto manca, in termini di apertura mentale e di condivisione con le masse, alla musica colta, sempre più chiusa nei suoi tecnicismi e nei suoi festival "per addetti ai lavori". L'ascolto è facile, può anche essere distratto e di sottofondo, come si conviene ai tempi veloci di una metropoli e dei suoi abitanti; come sintetizza Brian Eno il suo è "un allontanarsi dalla narrazione in favore del paesaggio, dall'evento della performance verso lo spazio sonoro".

Il minimalismo rigoroso dei primi tempi è però un filone non sfruttabile all'infinito, c'è il rischio della ripetitività nella ripetitività. Alcuni compositori più sensibili come John Adams - assieme a Philip Glass il più dotato tra i protagonisti del minimalismo - comprendono i limiti e si evolvono verso una musica in cui il minimalismo è uno degli elementi, ma le tecniche di composizioni si fanno più complesse, in una sorta di riavvicinamento - all'avanguardia.

E' una musica che non ha ancora un nome, come è stato scritto a proposito del compositore cinquantatreenne David Lang. Vincitore del premio Pulitzer per un'opera dedicata alla piccola fiammiferaria. Lang è cofondatore del gruppo newyorkese "Bang



on the Can", i cui festival sono caratterizzati da una grande apertura a tutto quanto è sperimentale. *Pierced* di Lang, del 2007, è un brano che rappresenta questa indefinibilità di stile, anche se la ossessiva scansione ritmica del brano porta al pensiero di una base minimalista. Ma c'è dell'altro. Il brano è scritto per tre strumenti solisti (pianoforte, violoncello e percussioni) e orchestra d'archi, una sorta di Triplo Concerto, oppure potremmo chiamarlo "Concerto per tre solisti contro orchestra". Infatti la logica dell'opera è di percepire un muro tra l'orchestra e i solisti, in cui i due gruppi siano estranei l'uno all'altro, ma in cui si cerca una coesistenza. "La loro simultaneità colora il modo in cui si percepisce il ruolo di ognuno - spiega Lang. L'unisono dei solisti in stile jazz in apertura ad esempio - indicato "fraseggio alla Zappa" - non ha nulla a che vedere con gli archi minacciosi che stanno sullo sfondo, ma i due elementi creano uno strano tipo di insieme". Tra i due elementi vi è dunque un muro immaginario, ma non è solido bensì fatto di una membrana permeabile. A un certo punto il muro è bucato (*pierced*) perché parti del materiale si muovono da un gruppo musicale all'altro. La struttura dell'opera è dunque attraversata da incertezze, come se la tranquilla riva del minimalismo sia stata lasciata e osservata da lontano.

The *Chairman Dances* nasce come una sorta di studio di John Adams per l'opera *Nixon in China*, di cui doveva occupare la scena finale ma che l'autore preferì usare come pezzo da concerto autonomo. E' un curioso "foxtrot" immaginato per la figura di Mao e della moglie, Chiang Ch'ing, nota come ideologa della Rivoluzione culturale cinese, ma che precedentemente era stata attrice cinematografica a Shanghai. Ed è questo il punto di partenza del foxtrot, che riporta l'immagine dalle giovane coppia che danza al suono di un grammofono. Adams ricrea quella che doveva essere la musica da film in Cina negli anni Trenta, ma che suona molto hollywoodiana nel suo raffinato sentimentalismo.

VISTO DALL'INTERPRETE: ANDREA BELFI, batteria e voce (Hobocombo)

## Gli Hobocombo sulle orme di Moondog

Il musicista di strada newyorkese degli anni '40, precursore del minimalismo, in bilico tra cultura alta e pop. Tra i suoi estimatori, Arturo Toscanini, Charlie Parker e Philip Glass

Di Andrea Belfi

La nascita di Hobocombo risale alla scorsa primavera. Ci conoscevamo da tempo e da tempo ci tenevamo d'occhio per via dei nostri percorsi musicali, a volte paralleli, a volte divergenti, ma sempre accomunati dalla tensione verso la sperimentazione e la ricerca sonora e compositiva. L'occasione di fare qualcosa insieme ci è stata data da un invito di Verona Risuona, un festival che si svolge nelle strade della città. Il contesto ci ha suggerito di realizzare un omaggio a quello che per noi è probabilmente il più imprevedibile e geniale artista di strada del Novecento: Thomas Louis Hardin, in arte Moondog.

Cieco dall'età di sedici anni Moondog (Marysville 1916 - Münster 1999) è stato musicista, poeta e compositore. Si esibiva a New York, all'angolo fra la 6a Avenue e la 52a Strada indossando un lungo mantello e un elmo da vichingo. In contatto con esponenti della musica colta (fra i suoi estimatori ci fu Arturo Toscanini) e con musicisti della scena be-bop (fu amico di Charlie Parker, cui dedicò un brano) è considerato un precursore del minimalismo per la grande influenza che esercitò sui giovani Philip Glass e Steve Reich, con cui realizzò alcune incisioni di fortuna. È uno degli artisti simbolo della New York degli Anni Sessanta: un'icona trasversale, in bilico tra cultura alta e pop.

Entrare nel linguaggio musicale di Moondog è stata ed è per noi un'esperienza molto stimolante, un'immersione in un paesaggio vastissimo che accoglie in un solo abbraccio il minimalismo, la musica dei nativi americani, il jazz, il contrappunto; una musica che si serve del canone come dello swing e mette in crisi la forma canzone senza tradirne l'immediatezza.

Abbiamo cominciato a trasfigurarne le composizioni per un organico 'quasi rock', portatile e stradale (chitarra, contrabbasso, batteria), abbiamo poi ricorso anche alle voci, amplificando il carattere mantrico e circolare dei brani, ispirandoci ai modelli della scena musicale folk-rock della Canterbury degli anni '60/'70; abbiamo quindi introdotto un sintetizzatore che restituiva, congelate, alcune linee di fiati. Servendoci di sonorità classiche e arcaiche, sinfoniche e psichedeliche, abbiamo costruito un melting pot ancor più eccentrico, se possibile, dell'originale, capace di evocare un indefinito passato mitico, insieme ad una brulicante contemporaneità urbana.



di Walter Prati

Se, all'improvviso, qualcosa si manifesta, sia esso un suono, un colore, un'immagine oppure una persona, la nostra percezione rimane scossa: accade qualcosa di non previsto e che non rientrava nei nostri "piani comportamentali".

Questa destabilizzazione può scatenare reazioni di sconcerto, sorpresa, divertimento, paura, interesse e così via; reazioni emotive che colpiscono nel profondo la nostra mente e che segnano il nostro stato interiore nell'immediato succedere.

L'origine dell'improvvisazione sta proprio in questo meccanismo, che agisce sulla parte interiore di ciascuno di noi. Nel mondo musicale, da sempre, l'improvvisazione è servita per donare momenti di sorpresa all'interno di strutture note (i temi nella musica di tradizione orale o l'intero brano nella musica "scritta"). Dall'improvvisazione barocca fino alle cadenze romantiche e oltre; dalle variazioni estemporanee di canzoni famose, tipiche dell'improvvisazione jazzistica, agli stilemi del rock; dai ragas della musica indiana alle improvvisazioni modali della musica sarda passando attraverso tutto il Medio Oriente e l'Africa del Nord e l'Africa sub sahariana, senza dimenticare tutte le variazioni ritmiche e melodiche delle musiche, indigene e non, dell'America Latina e di tutte le tradizioni popolari. Improvvisazione che crea attesa e attenzione, che mette in mostra la qualità del musicista. Improvvisazione così malauguratamente lontana dalla mentalità della maggior parte dei "compositori" che la considerano "abdicazione" del proprio pensiero.

Con tutta questa storia alle spalle, che è

storia dell'umanità, oggi improvvisare può significare qualche cosa in più. Permette di attraversare i diversi territori della musica con la freschezza e la curiosità tipica del viaggiatore. Certamente occorre un bagaglio (tecnico) completo e leggero; molta curiosità e umiltà. L'arroganza del 'turista da viaggio organizzato' viene punita inesorabilmente. Il musicista che improvvisa, credendo che sia sufficiente far correre le dita sulla tastiera, rivela povertà interiore e ignoranza consistente. Allo stesso modo chi crede a una musica superiore a un'altra, confonde il valore della proprietà tecnica con il valore che ha, per la vita dell'uomo, la musica stessa.

In questa visione policentrica tra musiche diverse, tra tecniche differenti il vero punto comune rimane il suono in sé sia come fenomeno fisico sia come metafora generativa della vita e del pensiero. L'attacco, il timbro, la forma d'onda, il decadimento sono tutti elementi che combaciano perfettamente con i tempi di tutto ciò che conosciamo come "esistente". Le musiche possono rimanere differenti ma la caratteristica del suono

**ALL'IMPROVVISATO**  
In tutte le epoche e in tutte le culture l'improvvisazione musicale come radice di un'esperienza musicale autentica ed interiore

può essere il collante, la lingua comune, il traduttore universale dell'esperienza interiore della musica. Improvvisare significa comporre istantaneamente utilizzando i suoni liberandoci, volendo, da schemi precostituiti oppure utilizzandoli in piena libertà.

Improvvisare, oggi, ci permette di essere musicisti e uomini migliori, capaci di affrontare linguaggi differenti, pronti prima di tutto ad ascoltare, capire che il nostro silenzio può essere musica migliore di mille note suonate senza consapevolezza, di "essere" sempre quella nota, quel timbro, quella pausa e mai dimenticare che insieme a noi suonano altre note, altri timbri e altre pause importanti quanto le nostre.

Il momento del confronto, circa le diverse esperienze nel mondo dell'improvvisazione, permette di affinare queste capacità di ascolto e progettualità istantanea. E' un contributo al benessere collettivo (benché siano in pochissimi a capirlo e ad esserne consapevoli) ed è una forte testimonianza che cambiare si deve e si può.



## Un connubio perfetto all'insegna dell'improvvisazione

Dalla Norvegia il duo degli Humcrush e la cantante Sidsel Endresen: tra magia ritmica, melodia ed elettronica astratta. Per la prima volta in Italia

Di Luca Vitali

Cantante dalla visione unica e stimolante, Sidsel Endresen ha saputo sviluppare una tecnica improvvisativa molto personale che l'ha portata ad andare oltre la lingua e le parole, per solcare territori dove la sua voce si fa strumento versatile e viscerale, polvere di ghiaccio e luce. E pensare che era salita alla ribalta con "Jive Talking", un brano soul che, nel 1980, fu un'autentica hit in Norvegia (oltre 100.000 copie vendute). Coraggiosamente ha però abbandonato quel mondo di grandi successi per iniziare un percorso nuovo. Punto di riferimento per l'Ecm negli anni '90, ha collaborato spesso con Nils Petter Molvær e Bugge Wesseltoft ed è diventata una delle figure chiave della generazione NuJazz sul finire del millennio. Nel tempo le sue produzioni si sono fatte sempre più originali e ardite: improvvisazione pura, paesaggi sonori distanti da qualsiasi convenzione melodica e lirica. Un linguaggio che crea vocalità in senso inverso, partendo dal ronzio delle api, dal borbottio dell'acqua. Rumori gutturali al limite dell'impossibile ottenuti senza trucchi ed elettronica, provocatoria esplorazione del potenziale della voce umana con un "mood" davvero originale. I sedici album a suo nome ci regalano un'artista più che mai unica e di grande maturità, che si unirà al formidabile duo Humcrush, costituito dal tastierista Ståle Storløkken e dal batterista Thomas Strønen, per la prima volta in Italia a VeronaContemporanea.

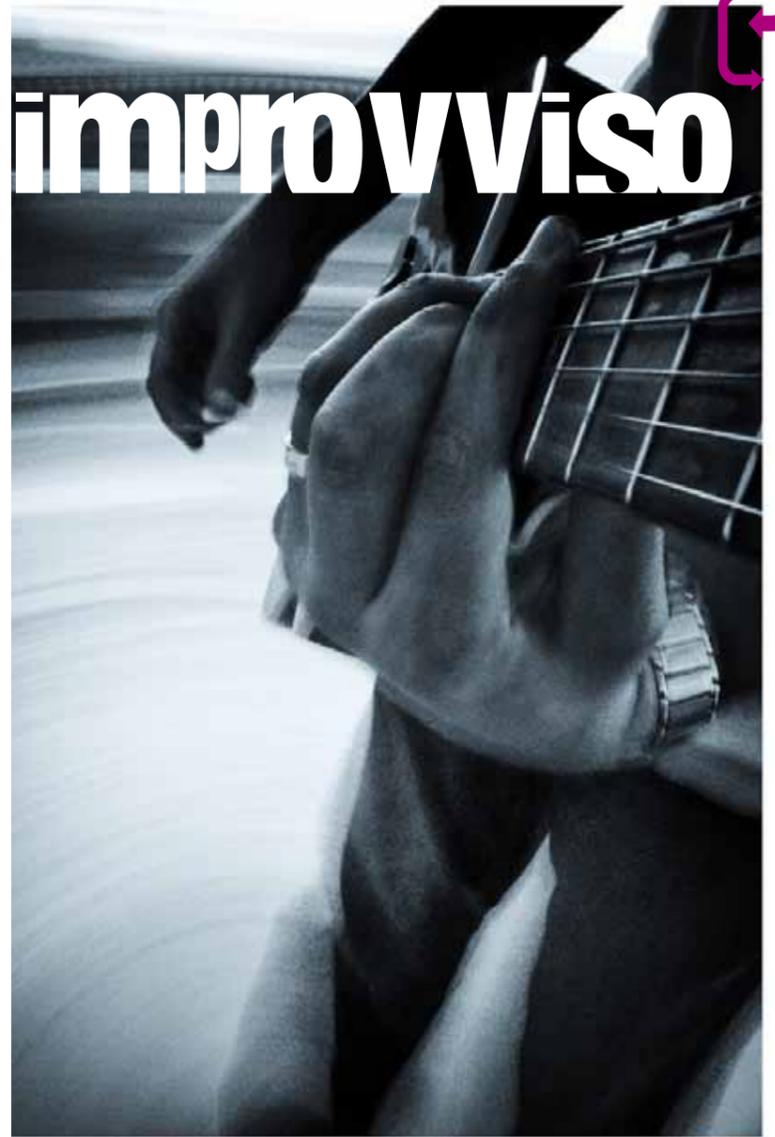
Storløkken è tra i musicisti più in vista nel suo paese, tra i membri fondatori dei Supersilent ma anche forza trainante degli Elephant9, mentre Strønen è membro del duo Food con il sassofonista inglese Iain Ballamy e dei trii di Maria Kannegaard e Mats Eilertsen.

Un duo norvegese, gli Humcrush, che ha recentemente pubblicato "Ha!", quarto album per la sperimentale Rune Gramofon, proprio con la pirotecnica Sidsel Endresen.

Gli Humcrush riescono a combinare elettronica e percussioni per produrre una varietà di stili che vanno dal funky a una sorta di groove astratto. Gestualità, timbrica di laptop, elettronica e contemporanea per una musica fresca e di grande vivacità. Grazie a una tecnica invidiabile Strønen mette in campo la torrenzialità del free jazz, il groove di rock e funk mescolati a piccole gemme di elettronica: sonorità che sanno di metallo, legno, accenti rotanti dalle forme orbitali eccentriche. Con grande facilità passa dai ritmi furiosi della batteria ai campionamenti del drumkit, le sue mani saltano dalle bacchette dell'una ai pulsanti e manopole dell'altro con la rapidità di un giocatore, dimostrando una capacità ad improvvisare con i colori del tutto inusuale.

Storløkken alterna momenti caustici a un lirismo a metà tra Supersilent e Messiaen, facendo un uso di strumentazione spesso vintage contraddetta però poi dall'approccio futuristico.

Humcrush e Sidsel Endresen: il perfetto connubio tra magia ritmica, melodia ed elettronica astratta nella formula più congeniale, ossia dal vivo, come del resto è stato per il recente album "Ha!", colto al festival di Willisau in Svizzera.



## Improvvisazioni & Variazioni

2° appuntamento  
DICEMBRE 2011

6 martedì: Palazzo della Ragione (Cortile Mercato Vecchio)

Ore 18.00 - Humcrush & Sidsel Endresen

(Ståle Storløkken: tastiere ed elettronica, Thomas Strønen: batteria, percussioni ed elettronica, Sidsel Endresen: voce)

Ore 21.00 -X (Suite for Malcom)

Francesco Bearzatti Tinissima Quartet

(Francesco Bearzatti, sax tenore, clarinetto - Giovanni Falzone, tromba, flicorno - Danilo Gallo, contrabbasso, basso - Zeno de Rossi, batteria)

7 mercoledì: Teatro Camploy

ore 15.30 - "All'improvviso - L'universo dell'improvvisazione musicale" Tavola rotonda condotta da Walter Prati, con Staffan Mossenmark e Nicola Baroni

ore 17.00 - Roberto Dani, 'SOLO'

Batteria preparata

ore 18.00 - ENSEMBLE CARDEW

Cornelius Cardew, Treatise

John Cage, Variation 5

(Nicola Baroni, violoncello elettrico-MAX/MSP - Carlo Benzi, tastiere e spazializzazione - Mauro Graziani, sintesi del suono e live electronics - Massimiliano Messieri, acousmatica, live electronics strumenti giocattolo - Federico Mosconi, chitarra elettrica - Michele Selva, sassofoni)

ore 21.30 - VeronaContemporanea Improvising Ensemble

CHAIN

Performance di improvvisazione guidata  
Staffan Mossenmark, direttore

(Francesco Bearzatti, sax - Giovanni Falzone, tromba, flicorno  
Nicola Baroni, violoncello elettrico-MAX/MSP - Carlo Benzi, tastiere e spazializzazione - Mauro Graziani, sintesi del suono e live electronics  
Massimiliano Messieri, acousmatica, live electronics strumenti giocattolo  
Federico Mosconi, chitarra elettrica - Michele Selva, sassofoni  
Teo Ederle, basso elettrico - Roberto Dani, batteria preparata  
Walter Prati, violoncello - Maria Vicentini violino - Lorella Baldin, violino  
Grazia Colombini, viola - Paola Zannoni, violoncello  
Salvatore Maiore, contrabbasso - Carlo Miotto, marimba)

# Racconto sonoro della Vita di MALCOM X

Una lunga e avvincente suite di uno dei protagonisti più rilevanti della scena jazz italiana: Francesco Bearzatti con il suo "Tinissima Quartet"

di Gigi Sabelli

La figura di Malcom X si colloca in un'epoca cruciale della storia contemporanea. I grandi movimenti dei neri americani, gli sconvolgimenti da cui furono attraversati gli Stati Uniti negli anni Sessanta e la grande protesta, sono le quinte davanti alle quali si è svolto il momento topico della biografia di un uomo straordinario, nato poverissimo, diventato leader di uno dei principali gruppi di emancipazione e rivendicazione nera e ucciso il 25 febbraio 1965 a Harlem. Ma a ben vedere in tutto questo c'è anche un forte legame con l'epoca post 11 settembre: Malcom X era un afroamericano musulmano, leader dei Black Muslim, con cui intraprese una strada conflittuale e aspramente in contrapposizione all'establishment bianco dell'epoca, trovando proprio nell'Islam un tratto identitario fortissimo e un elemento di congiungimento con le antiche radici africane. Anche la musica, e la musica jazz in particolare, ne ha omaggiato la memoria dal *Malcom Semper Malcom* di Archie Shepp all'opera in tre atti di Anthony Davis intitolata *The Life And Times Of Malcom X*. A questa lista, dall'anno scorso, si può aggiungere un nuovo disco, concepito in Italia e per la prima volta suonato da un gruppo musicale bianco. *Malcom X Suite*, è stato registrato dal "Tinissima Quartet" di Francesco Bearzatti e poi pubblicato nel 2010 da Parco della Musica Record. Il cd è stato accolto con entusiasmo dalla



critica, che lo ha premiato a pieni voti come miglior disco dell'anno nel Top Jazz del 2010 ed anche dal pubblico, che viene regolarmente ammaliato dalla straordinaria comunicativa innescata da Bearzatti e compagni nelle performance dal vivo.

Il progetto dedicato a Malcom X è nato sulla scorta della precedente esperienza di questo quartetto che, tre anni fa, ha messo in piedi e registrato la *Suite For Tina Modotti*, un album pubblicato sempre per l'etichetta romana "Parco della Musica Record", in cui si celebrava un'altra vita e un'altra vicenda umana eccezionale. *Malcom X Suite* comprende undici brani che fotografano, come in un racconto sonoro, la figura e il contesto in cui si svilupparono la vita e le idee di Malcom X. A inoltrarsi in questa

storia c'è un quartetto che riunisce alcuni dei più notevoli talenti della nuova scena jazz italiana. La formazione con sax, tromba, basso e batteria potrebbe sembrare un aggiornamento della formula ornettiana del periodo Atlantic, ma i riferimenti al padre putativo del free jazz si fermano qui, perchè lo scibile musicale e stilistico lungo cui corre a passi rapidissimi questa formazione sembra rifuggire le etichette. In effetti grazie ad una grande forza espressiva e ad una bella coesione di gruppo, i quattro padroneggiano idiomi differenti con proprietà e sfruttano alla perfezione l'intero arco dinamico: dal pianissimo al fortissimo attraverso una gamma coloristica estremamente ricca e accesa, con una ritmica vibrante, in grado di stimolare al meglio il dialogo tra i due fiati.



VISTO DALL'INTERPRETE: Nicola Baroni, violoncellista - Ensemble Cardew



Di Nicola Baroni

Cornelius Cardew è una figura centrale nella musica sperimentale europea del secondo Novecento. Il compositore inglese, dopo alcuni anni di apprendistato con Stockhausen presso lo studio WDR di Colonia, è tra i primi compositori europei a condurre il linguaggio dell'avanguardia oltre i confini del serialismo, attraverso le forme aperte, il Live Electronics e l'improvvisazione. Dal 1958 collabora con Cage e Tudor, è presente negli Happenings tedeschi di Fluxus e nelle attività dell'Atelier Bauermeister di Colonia, forte polo alternativo all'avanguardia ufficiale di Darmstadt.

Le strade aperte da Cage con la pratica della composizione indeterminata, della apertura alla totalità liberata dei suoni, dei rumori e del silenzio conducono all'abbandono della composizione intesa come predeterminazione del materiale musicale. Si tratta invece di mettere in scena dei processi che creano esplorazioni dal vivo del suono nella sua corporeità. Viene così filtrata l'eredità del funzionalismo Bauhaus, degli automatismi psichici e onirici del surrealismo, delle decontestualizzazioni futuriste e Dada.

## GRAFICI PER IMPROVVISARE

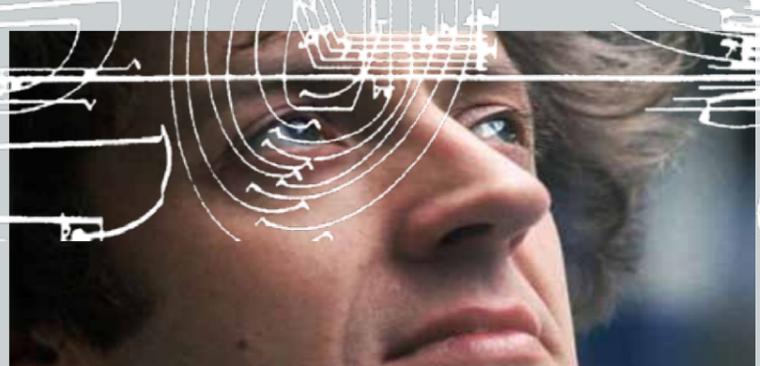
Linee e flussi di figure geometriche nel *Treatise* di Cardew come stimoli per l'interpretazione musicale.

Il *Treatise* è una tra le più complete collezioni di partiture grafiche; consiste in un continuum di 193 pagine composte tra il 1963 e il 1967. Modello ideale del *Treatise* è il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, esplorazione non dogmatica dei rapporti tra linguaggio, forme logiche del pensiero e mondo reale.

I grafici sono costituiti da linee e flussi di figure geometriche soggette a manipolazioni, espansioni e distorsioni. Le forme geometriche vengono intese da Cardew come categorie nello spazio, provviste di una latente e segreta organizzazione strutturale: come degli argomenti all'interno di una prosa. Il *Treatise Handbook*, pubblicato in parallelo da Cardew, sottolinea l'assoluta assenza di regole: il musicista non deve seguire istruzioni, ma stabilire il proprio linguaggio musicale complessivo in relazione alle immagini grafiche. Ma attenzione, la relazione tra suono e immagine non ha nulla di rappresentativo o di simbolico. Il saggio *Verso un'etica dell'improvvisazione* sviluppa in modo illuminante concetti di autodisciplina del musicista in virtù

della mancanza di regole esecutive, a stimolo dell'attenzione verso le necessità interne del suono e verso l'ascolto del linguaggio e dell'espressione degli altri. Nel 1965 Cardew entra a far parte a Londra del gruppo di improvvisazione AMM in collaborazione con alcuni importanti musicisti free-jazz. Il gruppo si configura come uno dei principali gruppi di libera improvvisazione di quegli anni, centrato sulla ricerca del suono, la sperimentazione di tecnologie Live, circuiti elettrici e transistor. La compresenza di linguaggi popolari e di avanguardia favorisce un'idea di improvvisazione che si arricchisce quando si allontana dagli schemi esecutivi che il gruppo stesso ha stabilito prima della performance.

Durante gli anni Settanta il lavoro di Cardew approfondisce gli aspetti etnici e antiautoritari già presenti nel proprio pensiero musicale, e sfocia in una estetica di Realismo Socialista in chiave creativa e sperimentale. Da ciò deriva la fondazione della Scratch Orchestra che a Londra unisce artisti, musicisti e lavoratori all'interno di composizioni che si configurano come ampie cornici

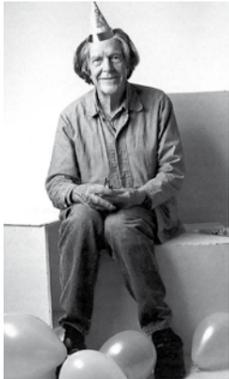


etico-improvvisative e da cui emergono musicisti della levatura di Michael Nymann e Brian Eno.

La considerazione che la composizione non è un oggetto da ammirare, bensì una forza che spinge alla consapevolezza e all'azione i popoli viventi condurrà Cardew a un radicale allontanamento dall'avanguardia, sottolineato da diverse pubblicazioni e da un intervento di stampa anche autocritico nel Simposio sulla Notazione Musicale a Roma nel 1972. Cardew perde la vita in un incidente stradale la cui dinamica ha lasciato aper-

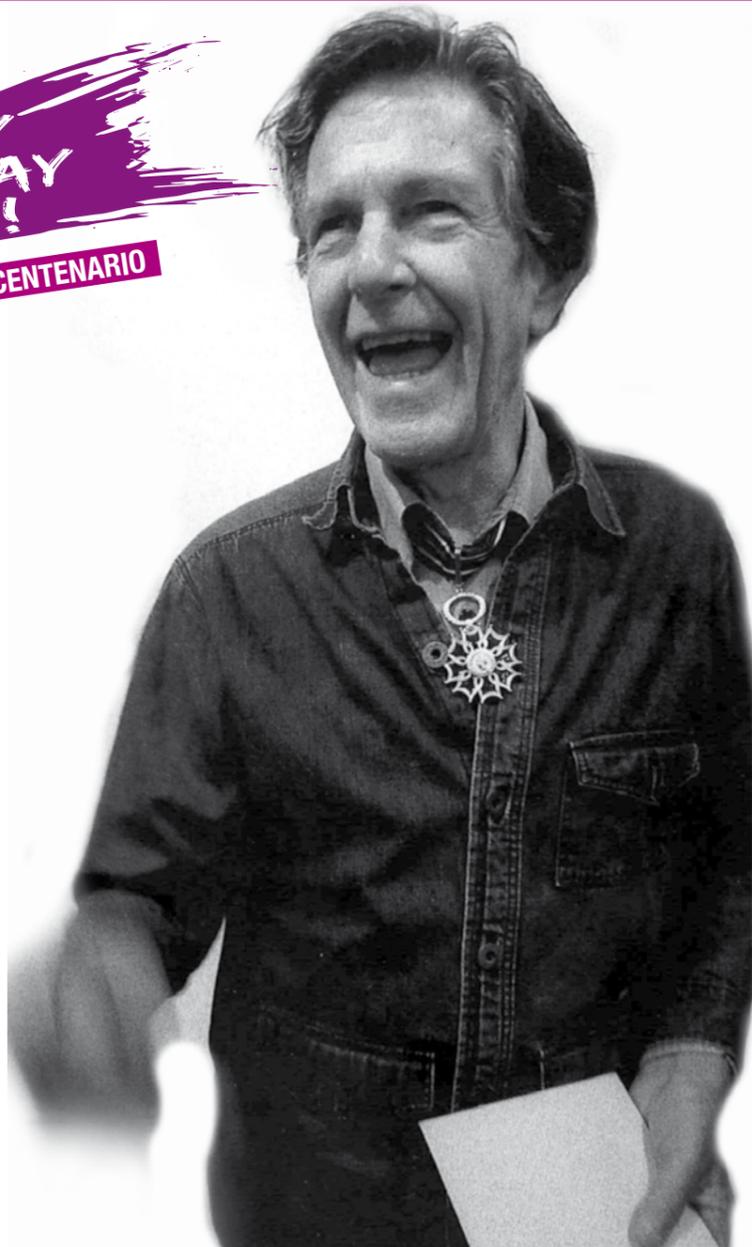
te diverse ipotesi sul fatto che si trattasse di omicidio politico. Come sottolinea Rzewski in una recente intervista, una affrettata riscrittura della storia che ha avuto luogo a partire dagli anni Ottanta, ha curiosamente cancellato la figura cardine di Cardew.

Riproporre oggi, con i mezzi della Computer Music, questa fondamentale opera sperimentale vuole essere occasione di ampliamento e di riflessione su queste tematiche, riaperte nella nostra epoca da una volontà di superamento di modelli culturali consolidati.



HAPPY BIRTHDAY JOHN!

1912 2012 CAGE CENTENARIO



# QUANDO LA MUSICA SOLO UDITA, SEPARATA DAGLI ALTRI SENSI, NON ESISTE...

**A ricordare Cage, le molte tappe della sua ricca vita artistica. Dall'influsso di Henry Cowell, attraverso le suggestioni dell'Oriente, fino all'happening: per una musica che si risolve nella gestualità, nel teatro.**

di **Alessandro Rigolli**

Per comprendere i caratteri di un profilo artistico come può essere quello di John Cage (1912 - 1992) occorre partire dalle radici che hanno nutrito la sua personalità. In quest'ottica, un ruolo importante è stato svolto da Henry Cowell, la cui attività nell'ambiente musicale americano della prima metà del Novecento fu finalizzata, da un lato, al recupero della tradizione e dall'altro a fornire un forte stimolo per l'avanguardia. Un'attività che valse a Cowell la fama di "padrino" dell'avanguardia: un ruolo espletato nei confronti di allievi come lo stesso John Cage e altri più giovani; allievi che infatti portarono avanti le istanze di rinnovamento, che accompagnarono gran parte dell'attività artistica degli anni immediatamente successivi. Anni caratterizzati, negli Stati Uniti, da un clima nazionalistico al quale gran parte dell'avanguardia reagì rifiutando tanto le espressioni artistiche più tipicamente americane, quanto la tradizione occidentale tout court. Un rifiuto, questo, che, nell'ambito di una ricerca di approcci musicali nuovi, ha portato alcuni musicisti ad avvicinarsi all'Oriente. Tra questi John Cage è stato sicuramente il più importante, coltivando un profondo

interesse nei confronti di quelle filosofie orientali che, negli anni Cinquanta, vennero utilizzate dall'avanguardia culturale americana, per la ricerca di nuovi valori in un misticismo di derivazione extra-occidentale. Sono gli stessi valori che verranno adottati nei decenni seguenti, ma con un inversione di segno: dalla negazione elitaria e intellettualistica della più diffusa ed autocentrica cultura americana, negli anni Sessanta si passò a un esotismo che divenne in breve tempo fenomeno di massa. Tornando a Cage, gli anni centrali del decennio '40-'50 - dove nascono, per esempio, brani come *In a Landscape* - rappresentarono un momento difficile nella carriera del compositore. Fu in questo periodo, mentre era depresso e disilluso, che cominciò il suo studio della filosofia indiana, con l'assistenza di una musicista di quel Paese, Gita Sarabhai. A parte le vicissitudini personali di Cage, è significativo sottolineare come questa esperienza - unita all'incontro con il buddhismo Zen, avvenuto nel 1947 alla Columbia University attraverso la conoscenza del filosofo giapponese Daisetz Teitaro Suzuki - abbia stimolato il musicista californiano a

elaborare composizioni musicali in base al concetto di alea e indeterminazione, assunti fondamentali per tutta la produzione successiva, almeno fino agli inizi degli anni Ottanta. In un quadro più ampio, l'influenza di Cage è stata determinante nella misura in cui le sue lezioni di composizione tenute a New York attorno al 1956 non erano frequentate solo da compositori, ma anche da pittori, poeti, cineasti, danzatori, tutti alla ricerca di nuove soluzioni artistiche. In questo senso possiamo fare accenno all'happening, forma d'arte della "comunicazione" in senso lato, che vede in John Cage il maggior promotore. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, proprio partendo dalle esperienze maturate da Cage al Black Mountain College, artisti di diversa estrazione cominciarono a realizzare esperienze sul linguaggio gestuale, visivo, uditivo, grafico e così via, dando corpo ad esperimenti chiamati, appunto, "happening". Dei molti assunti estetici di Cage, la gestualità è forse l'aspetto che ha influenzato maggiormente il panorama artistico di quegli anni, ponendo

le basi per un teatro in cui le azioni avvengono senza motivazioni narrative e dove il concorso di varie discipline - nessuna delle quali preponderante - rimanda all'assunto cageano secondo il quale "l'azione importante è teatrale (la musica - separazione immaginaria dell'udito rispetto agli altri sensi - non esiste), inclusiva e intenzionalmente priva di intenzionalità. Il teatro avviene di continuo...", come nell'emblematico brano *4'33"*. In estrema sintesi, dai tentativi di superare la notazione musicale tradizionale - delle quali il brano *Variation VI* è un significativo esempio - al teatro gestuale fino ad arrivare alle esperienze di musica aleatoria, la personalità di John Cage costituisce nel complesso un percorso parallelo, sia pur con risvolti estremamente articolati, che ha invertito la tradizionale circolazione delle influenze musicali dall'Europa agli Stati Uniti, e che ha portato Cage stesso ad essere considerato "il primo compositore americano ad aver influenzato a vasto raggio l'area europea".



Il percussionista Roberto Dani presenta:

## 'SOLO'

Per batteria preparata

di **Roberto Dani**

*"Penso alla danza come ad una trasformazione costante della vita stessa. In un modo o nell'altro quello che credevamo fosse impossibile era assolutamente fattibile se soltanto la nostra mente non si fosse frapposta".*

M.Cunningham - Il danzatore e la danza.

### Un'escursione?

Ascolto/Concentrazione. Il luogo è un universo di suoni che privilegia le dinamiche delicate, le sfumature timbriche. Ogni suono è un evento drammatico perché qui si parte dal silenzio.

### Percezione/Spazio.

Quella del corpo è prioritaria. Saper leggere il proprio respiro in costante relazione con il luogo, lo spazio nel quale il corpo è immerso. Spazio fisico e mentale.

### Invenzione/Sviluppo.

Nasce come necessità. E' immaginazione che si cristallizza.

### Forma.

E' la risultante di un processo. L'ossessione, l'escursione perfetta.

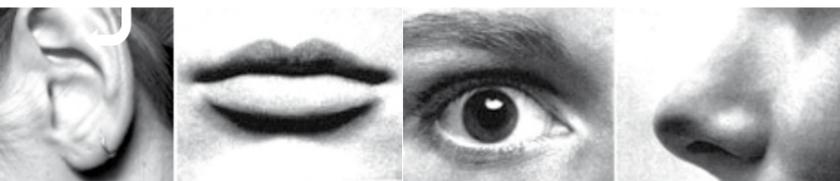
**A chiusura dell' appuntamento "Improvvisazioni & variazioni", una formazione eccezionale, di musicisti di diversa estrazione, formata per l'occasione, da molti dei nostri ospiti: il "VeronaContemporanea Improvising Ensemble" Ad eseguire, CHAIN, una composizione e performance di improvvisazione guidata del compositore e direttore svedese Staffan Mossenmark**

## "Chain"

Di **Staffan Mossenmark**

L'espressione di un pezzo di musica si forma come un puzzle di diversi frammenti di impressioni, ognuno con diversi apporti e significati individuali. Significati colti direttamente dall'ascoltatore che li recepisce in modo personale, in base alla sua idea di musica e ai suoi riferimenti culturali. *Chain* è una composizione che si articola all'interno di una struttura chiaramente definita e allo stesso tempo su movimenti ed emozioni che sono decisi direttamente in tempo reale. Come compositore ricorro ad ogni singolo musicista come a una fonte di conoscenza; in senso figurato, come ad una fontana dalla quale sgorga un flusso continuo di interpretazioni sonore creative. *Chain* è una composizione che metterà in comunicazione ogni musicista nella costruzione di un puzzle musicale grande e complesso, fatto di migliaia e migliaia di frammenti...





## L'UNIONE dei sensi

La sinestesia: un mondo di esperienze sensoriali eccezionali, quando vista, udito, tatto, olfatto s'incontrano e comunicano tra loro.

di **Ilaria Berteletti**

Già alla fine del XIX secolo furono descritti da Sir Francis Galton i primi casi di sinestesia, ma l'assenza di metodiche adeguate per dimostrarne la genuinità fece cadere nell'oblio questo fenomeno per essere riscoperto dal mondo scientifico solo all'alba del XXI secolo. La sinestesia è un affascinante e raro fenomeno neurologico che, nelle sue svariate forme può manifestarsi in una persona su venti. Questo fenomeno è il risultato di connessioni eccezionali tra modalità sensoriali come l'udito, la vista, il tatto, ecc., che normalmente non sono collegate tra loro. Ogni nostro organo ha una sua rappresentazione nel cervello e per funzionare in modo armonioso necessita di numerose vie di comunicazione con le altre aree. Infatti, se l'area dedicata alla visione non comunicasse con l'area del movimento, sarebbe impossibile camminare e spostarsi nell'ambiente. Nel caso della sinestesia, invece, sono presenti connessioni tra aree che normalmente non dovrebbero comunicare tra di loro, creando delle esperienze sensoriali particolari ed eccezionali. Se prendiamo l'esempio della sinestesia suono-colore, esistono dei neuroni che collegano le aree dell'udito a quelle della vista, dedicate all'elaborazione del colore. Queste connessioni danno luogo a percezioni di colore durante l'ascolto di suoni o di brani musicali. Le esperienze sinestesiche sono individuali: la percezione esperita da un sinesteta non sarà mai uguale a quella di un altro sinesteta. Le forme più comuni di associazioni sono quelle che danno luogo alla percezione di colori durante la lettura di lettere o numeri e quelle dove i numeri oppure i mesi dell'anno sono disposti nello spazio.

Esistono però anche forme di sinestesia più singolari. Tra le forme più rare si ritrovano le "parole gustose", i "gusti tattili", i "dolori colorati", ma anche le personalizzazioni di numeri o lettere, dove i numeri, o le lettere, vengono associati a caratteristiche di personalità. Se un giorno qualcuno vi dicesse che il 7 è un tipo rigido e noioso e che preferisce il 2 perché è una mamma tenera con i suoi figli 4 e 5 un po' monelli, non pensate male: vi sta solo raccontando la sua sinestesia! È importante sottolineare che la sinestesia non è il risultato di un fenomeno patologico, né di una vivida immaginazione. Gli studi con tecniche di neuroimmagine hanno evidenziato solo nei sinesteti l'attivazione di aree cerebrali per entrambi i sensi coinvolti (da esempio, l'udito e la vista) e la presenza di connessioni tra di esse, comprovandone quindi la realtà neurologica. In realtà, diversi dati sembrano sostenere la possibilità che esista un continuum e che saremmo tutti potenzialmente sinesteti. A dimostrazione, se vi forzassi ad associare un colore alla lettera X, mi direste probabilmente che è nera. Oppure se vi chiedessi di scegliere dei colori per le note musicali, mi daresti colori chiari per le note alte e colori scuri per le note basse. Se come me, chi legge non vive tali percezioni farà una gran fatica ad immaginare come sia vivere nella mente di un sinesteta e non può che restare affascinato dalle descrizioni riportate. I sinesteti sono invece spesso sorpresi nello scoprire che per gli altri le parole non sono né colorate, né saporite!

VISTO DALL'INTEPRETE: Emanuele Arciuli, pianista

## Musiche sinestesiche per vocazione

Un itinerario di pezzi pianistici che esplora l'universo delle sollecitazioni sensoriali. Finanche 4'33" di Cage: grado zero della sinestesia

Di **Emanuele Arciuli**

Un programma che mette assieme composizioni assai diverse, ma tutte naturalmente disposte a interrogare altri sensi che non siano l'udito, tutte – cioè – sinestesiche per vocazione più che per deliberato intento poetico o, peggio, per partito preso.

Nella prima parte le musiche di due autori italiani, Marcello Panni e Giacinto Scelsi, incastonano altrettante opere cruciali di John Cage, del quale quest'anno ricorrono i cento anni dalla nascita.

La seconda parte, invece, è interamente occupata dalla *Sonata n.2 "Concord - Massachusetts 1840-60"* di Charles Ives, capostipite della musica d'oltreoceano. Marcello Panni, romano, amico di Cage e Feldman, intellettuale raffinato e dotato di una indipendenza di pensiero che lo ha condotto a scelte scomode e innovative sia come compositore che come direttore d'orchestra, è un appassionato d'arte contemporanea. La sua collaborazione con l'artista livornese (ma romano d'adozione) Gianfranco Baruchello (1924) ha prodotto un'opera sperimentale, *Farben*, dal titolo amabilmente schoenbergiano, che con la musica di Schoenberg, però, intrattiene rapporti vaghissimi e lontani; piuttosto sembra prefigurare certo minimalismo di marca americana. Le immagini di Baruchello (che scorrono

veloci come uno slide show accelerato) non hanno una specifica relazione con la musica, ma stabiliscono una sorta di "contrappunto dialettico" (per parafrasare Nono), e anche le durate di musica e video non coincidono esattamente.

L'opera di Panni è costituita da nove sezioni di quindici battute ciascuna (solo una, misteriosamente, ne conta sedici). Ogni sezione – che si collega alla successiva senza soluzione di continuità – si pone come una variazione della precedente, con modifiche progressive della scrittura che, tuttavia, si basa su un campo armonico unitario costituito da una sequenza di accordi. L'opera – composta nel 1971 e rivista vent'anni dopo – presenta un curioso sottotitolo che val la pena citare per intero: *Variazioni cromatiche sul per un film di Gianfranco Baruchello - per pianoforte (o altro strumento a tastiera) che potrà anche essere elettrico o preparato, per accompagnare il film o da solo in concerto.*

Su 4'33" di Cage (composto nel 1952) è stato scritto di tutto, certamente si tratta di un'opera paradossale non solo per la sua scelta radicale di un silenzio assoluto, ma perché a questo silenzio – appunto – è stato dedicato un apparato critico che raramente si è rivolto con la medesima attenzione e passione specu-

lativa alle musiche del Novecento. Rispetto alla sinestesia, in qualche modo evocata dall'intero programma, 4'33" si pone come il grado zero. Fra l'altro converrà notare che, a dispetto delle prescrizioni di Cage, che in fondo lasciano all'interprete la facoltà di prolungare o contrarre la durata del silenzio, i 273 secondi complessivi (che si ricavano, appunto, contando il tempo dell'opera) non sono casuali, ma equivalgono allo zero assoluto Celsius. In *Landscape* (1948) è tra le opere più accessibili e melodiche di Cage, addirittura pervasa da un lirismo che non siamo abituati ad associare al compositore americano. Composta da una serie di strutture matematiche che ne scandiscono la forma (ma che non risultano percepibili all'ascolto) in *Landscape* procede isoritmicamente per lunghe sequenze di scale, talvolta di sapore esotico, e mantiene un tono sognante e incantatorio.

Giacinto Scelsi è, fra gli autori italiani della generazione precedente l'avanguardia storica, una figura di assoluto spicco. Escluso dai circuiti musicali più accademici (e dai programmi di studio nostrani) è invece richiestissimo all'estero (Germania, Francia, Stati Uniti) dove è assai più conosciuto e amato dei coevi Petrassi e Dallapiccola. La sua produ-

zione pianistica è vasta, ancorché poco eseguita – se si eccettua un ristretto numero di opere. *Ka* (termine sanscrito che sta per energia vitale) è un insieme di sette quadri che si susseguono senza sosta, ed è – fra le composizioni pianistiche di Scelsi – una delle più significative, complesse e affascinanti. Composta nel 1954, essa è entrata nel repertorio di alcuni pianisti per sua ricchezza di accenti, la lussureggiante scrittura pianistica e il tono misterioso e arcano che la pervade.

In un'ipotetica cosmogonia della musica americana, un ruolo centrale spetta alla *Concord Sonata*, e per un insieme di ragioni. Innanzitutto le dimensioni, quasi mahleriane, inusitate per un brano pianistico, che sembrano assieme rievocare i luoghi sterminati che si aprono allo sguardo in molte regioni d'oltreoceano, e preannunciare la vocazione dell'arte americana ai grandi spazi, mistici e silenti (come accade in certe pagine di Feldman o nelle campiture cromatiche di Rothko). Opera gigantesca, ma che rifugge dal gigantismo, tutto fuorché velleitaria o retorica, capace persino di spogliare un riferimento beethoveniano per antonomasia (*la Quinta*) di ogni titanismo per riportarlo ad una dimensione di sorgiva semplicità. Poi il rapporto con

Sabato 11 febbraio - ore 16.30 – Foyer Teatro Ristori

"Sinestesia. Il sesto senso? Ascoltare i colori vedere i suoni.

Tra utopie estetiche e percorsi della mente"

Tavola rotonda con Luigi Verdi, Emanuele Arciuli, Ilaria Berteletti e Luigi Meneghelli

## QUANDO I SUONI SONO COLORATI

La sinestesia, dalle intuizioni di Skrjabin e Kandinskij, alle teorie e forme d'arte che si sono sviluppate, da parte di tutta una generazione di musicisti, nel Novecento

di **Luigi Verdi**

Il problema percettivo connesso al rapporto tra suoni e colori divenne comune a molti musicisti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche se solamente all'inizio del Novecento diede luogo ad esiti artistici significativi, quando Aleksandr Skrjabin, nella sua composizione *Prometeo* (1909), inserì nel grande organico orchestrale una tastiera a colori (appositamente costruita dall'ingegnere Aleksandr Mozer), che doveva proiettare determinati colori in corrispondenza allo svolgimento musicale. In quegli anni, che non a caso corrispondono alla nascita e allo sviluppo del cinema, forma d'arte sin(es)tetica per eccellenza, si tentò con alterno successo la costruzione di nuovi strumenti musicali per sperimentare il rapporto suono-colore: il più celebre tentativo fu il *Colour Organ* di Wallace Rimington (1895), che pure influenzò Skrjabin.

La corrispondenza suono-colore realizzata da Skrjabin nel *Prometeo* incuriosì molto Vasilij Kandinskij, che aveva notato in sé la capacità di associare colori a determinati timbri strumentali. Secondo Kandinskij le sensazioni provenienti da sfere sensoriali confinanti potevano vibrare per simpatia, alla stessa maniera

con cui, per usare una sua espressione, «vibrano tutte le corde di una viola se una sola di esse viene sfiorata». Kandinskij riconobbe esplicitamente a Skrjabin il ruolo di ispiratore della propria concezione dell'«arte sintetica» quale si manifestò poi nelle sue composizioni sceniche come *Der gelbe Klang*: «Il principio della semplice addizione aritmetica – scrive Kandinskij – è chiamato a rinforzare i procedimenti propri di ogni arte grazie a un processo parallelo tratto dall'una o dall'altra arte». Queste intuizioni trovano conferma, in tempi molto recenti, con tutte le forme d'arte o d'espressione legate alla moderna multimedialità, o che comprendono un 'bombardamento sensoriale' coinvolgente in varia misura suoni, colori e movimenti (cinema, discoteca, concerto rock).

Accenni alla possibilità di mettere in relazione suoni e colori si trovano in molti compositori del Novecento, come Claude Debussy, Arnold Schönberg, Arthur Bliss, Granville Bantock, Iosip Slavenskij, Vito Frazzi, Domenico Alaleona, Ivan Vysnegradskij; tuttavia il musicista che più di altri ha elevato il rapporto suono-colore a prassi compositiva è Olivier Messiaen, per il quale «il



colore è lo spazio visuale della musica». Messiaen non vedeva colori isolati in rapporto a suoni isolati, ma dei complessi di colori, corrispondenti agli accordi musicali.

Ma come sono possibili sensazioni così vivide? Una delle teorie interpretative più accreditate sostiene che gli individui il cui centro corticale del colore è estremamente sensibile, se vengono abituati fin da piccoli a collegare suoni e colori, trasformano questa associazione casuale in una connessione intima, che diventa congenita. In questo senso la sinestesia sarebbe un fenomeno affine al cosiddetto orecchio assoluto. Non mancano tuttavia voci critiche che sostengono che la percezione sinestetica possa essere assimilabile a istanze pseudoscientifiche come la parapsicologia.



la forma, che rinuncia al canonico conflitto dialettico per blocchi contrapposti, e s'immerge in una dimensione che – letterariamente – chiameremmo libero flusso di pensiero, una forma difficile da seguire e che suggerisce con l'oggetto sonoro un rapporto differente, di totale empatia. Infine il linguaggio, specialmente armonico. Sembra che la musica di Ives non rimandi ad alcuna lezione dei grandi maestri, la sua armonia diviene quasi "poltergeist", materia ignota per origine e direzione, che sconcerata e avvince per la densità magmatica e l'urgenza di comunicare. Composta intorno al 1914, ma sottoposta a numerose revisioni, l'opera si pone come omaggio al Trascendentalismo, una corrente di pensiero sviluppatasi in America nella metà dell'Ottocento. A figure significative del Trascendentalismo è dedicato ciascuno dei quattro movimenti della Sonata.

# il suono giallo

La drammaturgia che Kandinskij scrisse ed inserì all'interno dell'almanacco, "Der Blaue Reiter" (il cavaliere azzurro). Utopia sinestesica per l'unità espressiva delle diverse forme artistiche

Di Luigi Verdi

Nelle sue "composizioni sceniche" e in particolare in *Der gelbe Klang* (1909-1914), Kandinskij tenta la realizzazione di un progetto nel quale forme artistiche diverse si fanno portatrici di un valore interiore unico: in questa prospettiva movimento sonoro (musica, voce umana allo stato puro), movimento plastico (danza, scultura in movimento) e movimento cromatico (luce, colore) sono trattati secondo un unico progetto, integrando fra loro subordinati ad un fine interiore. Dal punto di vista drammaturgico, gli avvenimenti si succedono apparentemente senza scopo: le voci umane non hanno messaggi concettuali da trasmettere, non hanno un'azione da sviluppare, come i messaggeri della tragedia antica. I suoni prodotti restano inarticolati o, al più, si compenetrano come incantazioni poetiche brevi, ripetute da un quadro all'altro. Se vi sono delle parole, sono utilizzate per creare un'atmosfera, per «rendere l'anima ricettiva». Nelle didascalie poste da Kandinskij all'interno di *Der gelbe Klang* si legge, ad esempio: «Le persone parlano dapprima tutte insieme come in estasi; poi ripetono, ognuna per proprio conto, le stesse parole... A tratti le voci si fanno roche. A tratti qualcuno grida come un ossesso. A tratti le voci si fanno nasali, ora lente, ora furiosamente rapide [...] Si

sviluppa una danza generale che inizia in punti diversi e dilaga via via trascinando tutti con sé... A volte si tratta di movimenti collettivi. Interi gruppi ripetono a volte un unico movimento, sempre uguale». La novità del linguaggio artistico di *Der gelbe Klang* si distinse sia per l'ampio dibattito artistico che seppa suscitare sia per le difficoltà pratiche di realizzazione. Nel maggio 1914 Hugo Ball, drammaturgo alla *Münchener Kammerspiele*, aveva proposto al Künstlertheater di Monaco di Baviera la rappresentazione di *Der gelbe Klang*, ma senza successo. Un'altra iniziativa del compositore Thomas von Hartmann, che ne scrisse la musica e la propose a Kostantin Stanislavskij, regista del Teatro degli Artisti di Mosca, non ebbe seguito. L'opera dovette attendere circa sessant'anni per essere rappresentata la prima volta, nel 1975, nella messa in scena di Jacques Polier all'Abbazia di Saint Baume in Provenza, con musica di Alfred Schnittke, allestito riproposto l'anno successivo al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi; Jacques Polier aveva progettato una versione cinematografica di *Der gelbe Klang* già nel 1957 coinvolgendo per quella occasione il pittore Erik Mortensen. Una nuova messa in scena si ebbe nel

1982, a cura di Ian Strasfogel, al teatro Marymount di Manhattan, in occasione di un'esposizione di Kandinskij al Solomon Guggenheim Museum: la musica era stata elaborata da Gunther Schuller per coro e orchestra, sui frammenti originali di Thomas von Hartmann conservati presso lo Hartmann Archive della Yale University. La realizzazione di Alfred Schnittke, per ensemble strumentale, soprano e coro, non è basata sui frammenti musicali di von Hartmann ma, utilizzando una tecnica compositiva molto avanzata, impenabile ai tempi di Kandinskij, interpreta fedelmente le indicazioni del testo originale kandinskiano, cogliendone pienamente il senso e l'intima essenza, re-interpretandolo nella direzione di una libertà espressiva non ostacolata da vincoli filologici. Lo spirito della drammaturgia di Kandinskij è così restituito da Schnittke con un linguaggio personale e uno stile musicale certo aggiornato rispetto al primo decennio del Novecento, ma straordinariamente aderente all'assunto originale.



La coreografia del Suono Giallo

## Danza non Balletto

Per una risonanza interiore del movimento

Di Susanna Beltrami



"Il mezzo scelto dall'artista è una forma materiale della sua vibrazione psichica, che chiede e impone un'espressione, se il mezzo è giusto produce una vibrazione pressochè identica nell'anima di chi la riceve." (Vasilij Kandinskij, Sulla composizione scenica, da "Il cavaliere azzurro")

Per questo fatto speciale, che Kandinskij fa emergere dal profondo, ha senso oggi fare dell'arte.

Il mio sguardo d'artista sui dipinti, sulla drammaturgia e sullo spartito è quello che ribelle lascia la metropoli di cemento, dove il grigio impera anche nel colore della pelle, e il nero degli abiti si confonde con il buio dell'asfalto, e non fa sorridere nemmeno sapendo che è di moda. Uno sguardo che asseconda percezioni che vanno al di là del reale, un pensiero che si anima al di là del verbale, associa alle forme e ai colori i loro suoni ideali, i suoni che risuonano di dentro... quest'artista sono io, che mi accingo a realizzare un progetto assolutamente affascinante e coerente alla mia poetica di coreografa e regista. Come dice Kandinskij: "vidi nella mente tutti i colori, erano davanti ai miei occhi: linee tumultuose, quasi folli, si disegnavano davanti a me". Questo è il mio approccio all'arte della composizione coreografica: immaginare spazi, segni, suoni, corpi, parole, voci, immagini che agiscono; tutti coinvolti in una partitura complessa, fatta di strati e stratificazioni e di paesaggi sospesi tra onirici accenti. Nasce da ciò la poetica dell'incontro, della relazione tra esseri umani e concetti astratti, tra psiche e fisicità, tra colore e suono del colore, tra forma e sostanza della forma. Se questo spettacolo sarà una partitura di intenti, pensati e ripensati, vissuti e codificati, mi piace credere alla forza delle *chance operations*, quell'astratto intervento del caso che modifica meravigliosamente quanto è scritto e deciso e quanto ogni occhio che osserva decide di vedere, trattenere o dimenticare. Questo progetto artistico avvalorato ciò che da anni cerco di raccontare: la Danza non è Balletto, la danza è "risonanza interiore del movimento".

Per questo motivo lavorare al *Suono Giallo* è una sorta di rivendicazione della forza dei sensi, riportati alla loro primordiale potenza. Il concetto di sinestesia, come magica, astratta relazione tra essi, riconduce ad una contaminazione tra gli agenti artistici, per una nuova e avventurosa percezione del reale.

## Sinestesie

3° appuntamento  
FEBBRAIO 2012

10 venerdì: Sala Maffeiana

Ore 21.00 - Emanuele Arciuli, piano  
Marcello Panni, *Farben* (con un video di Gianfranco Baruchello)  
John Cage, *In a Landscape*  
Giacinto Scelsi, *Suite "Ka"*  
Charles Ives: *Sonata n.2 "Concord-Massachusetts 1840-60"* (Emerson, Hawthorne, The Alcotts, Thoreau)  
Installazioni video di Mario Mattioli e Michael Vandelli

11 sabato: Sala Maffeiana

ore 16.00 - "Sinestesia. Il sesto senso? Ascoltare i colori vedere i suoni. Tra utopie estetiche e percorsi della mente"  
Tavola rotonda con Luigi Verdi (compositore e musicologo, Conservatorio "Verdi", Milano), Emanuele Arciuli (pianista, Conservatorio "Piccinni" di Bari), Ilaria Berteletti (studiosa di Scienze Cognitive, Università di Padova) e Luigi Meneghelli (critico d'arte, Accademia Cignaroli, Verona)

ore 21.30 - Teatro Ristori

IL SUONO GIALLO

Musiche di Alfred Schnittke  
su drammaturgia di Vasilij Kandinskij  
Azione coreografica per soprano, coro e orchestra da camera

Soprano, Alda Caiello  
Direttore Pietro Borgonovo  
Coreografia e costumi, Susanna Beltrami  
Regia, Susanna Beltrami e Fabio Zannoni  
Immagini di Mario Mattioli  
Light design, Paolo Mazzon  
Compagnia di danza Susanna Beltrami

## Kandinskij e il Cavaliere

di Luigi Meneghelli

Monaco 1911: nasce "Der Blaue Reiter" (Il Cavaliere Azzurro). Esso è e non è un gruppo di artisti; è e non è un movimento, una tendenza, un manifesto. Possiede qualcosa di tutto ciò ma è sostanzialmente diverso. E' una realtà nuova, il calco di una volontà comune di agire, la manifestazione di una vitalità intensa, la ricerca di una sinergia fra le discipline più disparate (pittoriche, poetiche, teatrali, musicali).

L'idea di arte che sta alla base del movimento è quella di realizzare una sorta di immensa opera collettiva. Tendenze contrarie e incompatibili, aspirazioni divergenti, tutte vengono chiamate a concorrere all'elaborazione di un'estetica che Goethe avrebbe definito "un dinamismo che diviene e che passa". Basta pensare che nella prima mostra del nuovo movimento (tenuta in dicembre presso la Galleria Tannhäuser) sono presenti quarantatré artisti, tra cui Campendonck, Macke, Schönberg, Rousseau, Delaunay e che nella seconda (tenuta presso la Galleria Goltz) il ventaglio delle presenze si amplia ancora di più, fino ad arrivare a trecentoquindici opere di artisti come Arp, Braque, Goncharova, Heckel, Kirchner, Klee, Larionov, Malevich, Nolde, Picasso.

E' la testimonianza della volontà di condurre e di far conoscere ricerche libere da ogni convenzione. A differenza delle altre avanguardie artistiche del primo Novecento, "Der Blaue Reiter" non è un gruppo "settario", ma aperto, capace di andare aldilà di posizioni specifiche, incoerenze, divisioni. Kandinskij e Marc, i fondatori, cercano l'anima del secolo



nuovo non solo in se stessi, ma anche attorno a sé. E gli artisti (almeno quelli che partecipano alla prima mostra) sono tutti eredi del romanticismo e hanno in comune l'esplosiva soggettività del linguaggio, il predominio della visione "interiore" su quella ottica. Si è spesso fatto coesistere nella stessa area culturale dell'Espressionismo "Die Brücke" e "Der Blaue Reiter". Ma se gli esponenti della prima tengono i piedi solidamente piantati sulla terra: la terra intesa come realtà oggettiva, come natura, come cronaca, su cui magari intervenire con un'attitudine visionaria e deformatrice, quelli del "Blaue Reiter" staccano decisamente i piedi da terra, dalla realtà, dalla cronaca. Tendono ad annullare la forza di gravità, facendo dell'arte il luogo mitico o semplicemente leggendario di una possibilità di disimpegno e di abbandono di ogni funzione mimetica. Lasciato il mondo alle spalle, essi si ritrovano davanti al miracolo di uno spazio celeste che emerge, seguendo gli impulsi della loro immaginazione, quasi fosse il riflesso di "una religiosità antica". E

Kandinskij è un po' il "sacerdos", la guida spirituale di questo gruppo di adepti. Per lui è necessario giungere "all'essenza delle cose", in quanto il mondo si sta aprendo a una grande epoca dello spirito. Tutto vi concorre: l'energia psichica di ogni individuo, le teorie di Freud, le scoperte della fisica, la luce della conoscenza iniziatica, l'antroposofia di Steiner, il pensiero esoterico di Florenskij... E' un "respiro cosmico" quello che si affaccia sulla scena, un respiro (o un suono) che ha radici profonde, che attraversa tutte le culture, da quella popolare folklorica orientale, a quella mitica che sta all'origine delle immagini sacre dell'Occidente. E' per questo che Kandinskij ha pensato all'"Almanacco" del gruppo come a un commento senza fine di un'opera universale, ogni volta ricominciata, contraddetta, per sempre incompiuta e indivisibile da sé. Vi appaiono gli artisti anonimi del Dogon, del Benin, dell'Isola di Pasqua, i pittori di ex-voto, le incisioni medievali tedesche, l'esule Gauguin, il doganiere Rousseau, il poliedrico Picasso, fino ai disegni dei bambini e dei malati di mente o alle pagine di musica di Schönberg e Webern. "Der Blaue Reiter" è l'annuncio della fine della storia dell'arte come storia degli stili. E' il sogno di un'opera totale, fondata sulla necessità interiore e sul bisogno dell'uomo di dare forma ai misteri e ai sogni della propria vita.





# TRA LO STUDIO DI FONOLOGIA E LA TAVERNA MESSICANA

Le incursioni di Maderna nel jazz e nel mondo delle altre musiche, fino ai memorabili arrangiamenti delle canzoni di Kurt Weill

di Leo Izzo

Sulle incursioni di Bruno Maderna nei territori del jazz esistono svariati aneddoti e leggende, in gran parte ambientati nell'effervescente realtà milanese degli anni Cinquanta: una città in cui pochi passi separavano lo Studio di Fonologia (il laboratorio elettroacustico fondato da Maderna e Luciano Berio nella sede RAI di Corso Sempione) e la Taverna Messicana, un luogo di riferimento per la scena jazzistica italiana. Per molti musicisti jazz che frequentavano il locale, la presenza di un avventore fuori dal comune come Maderna rimase nel tempo un evento memorabile. L'interesse di Maderna nei confronti del jazz, tuttavia, va ben al di là dell'aneddotica e si può riscontrare in gran parte delle sue collaborazioni nell'ambito del cinema e della radio. Il suo ingresso nel mondo radiofonico avvenne nel 1949, quando la RAI chiese a Maderna di realizzare

le musiche per il radiodramma Il mio cuore è nel sud, su testo di Giuseppe Patroni Griffi. Il drammaturgo, per le musiche del radiodramma, aveva immaginato delle "espressioni jazzistiche in un clima d'arte" e Maderna scrisse una partitura in cui convivevano tecnica dodecafonica e allusioni al jazz. L'anno successivo il regista Antonio Leonviola contattò Maderna per il film *Le due verità* e il compositore, forte dell'esperienza precedente, continuò a inventare sonorità jazzistiche deformate dal filtro della serialità. In questa partitura, Maderna, rivisitando gli stilemi del cinema noir, inserì anche un intenso intervento per pianoforte dai tratti marcatamente bebop per dipingere una Milano notturna e popolata da figure ambigue. Sfortunatamente però, a metà del lavoro compositivo, la complessità della partitura spaventò il regista e, dopo un duro scon-



tro tra i due, quest'innovativo progetto di colonna sonora fu definitivamente abbandonato. Maderna tornò alle sonorità jazzistiche nel 1959, registrando, tra le altre cose, un piccolo gioiello dell'intrattenimento radiofonico, *Il cavallo di Troia* (1959), musicato interamente con un organico da big band. La radiocommedia, basata su un romanzo di Christopher Morley, ripropone la guerra tra Troiani e Ateniesi nel contesto della moderna società americana: in una dimensione surreale classicità e contemporaneità si confondono in continuazione e l'elemento jazzistico amplifica l'effetto di "spostamento". Come nella tradizione del musical americano i dialoghi sono inframmezzati da pezzi cantati e, tra i vari songs, la canzone di Cassandra spicca per leggerezza e humor. Nella trasposizione in chiave moderna, la veggente diventa un'irriducibile dimostrante pacifista, emarginata e ridicolizzata per le sue predizioni nefaste: nel corso del brano, l'instabilità emotiva di Cassandra viene resa in modo vivido dalla musica, con repentini cambi di stili e di tempo. Negli anni Sessanta Maderna si avventurò con meno frequenza nei territori del jazz, realizzando però, nel 1964, un'operazione memorabile, con due dischi dedicati alle canzoni di Kurt Weill. I brani cantati in un'inusuale versione italiana, il voluminoso apparato di informazioni sulla figura di Weill a cura del musicologo Roberto Leydi, la riuscitissima interpretazione vocale di Laura Betti - sempre sul filo dell'ironia -, gli immaginifici arrangiamenti maderniani e la partecipazione di grandi esponenti del jazz italiano come Gianni Basso e Oscar Valdambri, fanno di questi dischi uno degli incontri più riusciti tra ciò che ancora oggi ci si ostina chiamare musica "alta" e musica "bassa".



## Schoenberg espressionista, ma anche un po' impressionista

Arnold Schoenberg, Cinque pezzi per orchestra

di Cesare Venturi

Non è certo al "ceto medio dello spirito" che la musica radicale di Arnold Schoenberg si rivolge. Le difficoltà, oggi come un secolo fa, sono rimaste intatte, come anche il fascino di un pensiero rigoroso e profondo, di una genialità nel combinare i suoni. Il compositore viennese, nel presentare la partitura dei *Cinque pezzi per Orchestra Op.16* circa un secolo fa ottenne un cortese rifiuto da parte di Richard Strauss che disse candidamente che non poteva certo presentare al pubblico berlinese così conservatore "degli esperimenti musicali così audaci nel suono e nel contenuto". E a proposito di una altro capolavoro per grande orchestra, successivo all'*Op. 16*, le *Variazioni per orchestra Op. 31*, che inaugurano la tecnica dodecafonica, dobbiamo ricordare che il direttore della première, Wilhelm Fürtwängler, le disse solamente una volta, preferendo eliminare l'opera, visto lo scarso successo, a dirigere l'opera nelle repliche successive del concerto. Eppure con queste due importanti opere vediamo nel breve volgere di pochi anni (1909, data di composizione dell'*Op. 16* e 1926-28 dell'*Op. 31*) uno sconvolgimento epocale, nel concludersi per esaurimento evolutivo la storia della tonalità, e nell'inizio di un nuovo ordine quale la dodecafonia avrebbe garantito per i decenni a venire. I *Cinque pezzi Op. 6* appartengono ad una fase in cui il laboratorio schoenberghiano, sulla spinta di analoghe esperienze di arte figurativa e di poesia, esprime una forte violenza creativa, che va sotto il nome di Espressionismo e che in musica si traduce nel rifiuto delle regole tradizionali di armonia, nell'ab-

bandono di un tematismo evidente e riconoscibile e di una pulsazione ritmica regolare. Che la strada verso l'astrazione non fosse ancora rettilinea (ma la capacità e la coscienza dei propri mezzi da parte dell'autore assolutamente sì) lo dimostra il titolo, decisamente antiespressionista e le dichiarazioni di Schoenberg che nella musica non si debba cercare null'altro che quanto espresso attraverso i suoni ("nella traduzione in concetti, in linguaggio umano, va perduto l'essenziale, il linguaggio del mondo, che forse deve davvero rimanere incomprensibile ed essere soltanto intuibile"). Eppure nella seconda edizione della partitura riveduta e corretta nel 1922, forse per richiesta dell'editore, il musicista apportò i cinque pezzi dei titoli, che sono nell'ordine: 1. *Presentimento (Molto allegro)*; 2. *Il Passato (Andante)*; 3. *Colori o Mattino d'estate su un lago (Moderato)*; 4. *Peripezie (Molto allegro)*; 5. *Recitativo obbligato (Allegretto)*. La scrittura di questi brevi brani è molto densa; l'orchestra, di grandi dimensioni, tende a frantumarsi riducendo la propria massa sonora in una miriade di frammenti tematici caotici, quasi relegati al significato di gesti. Gli strumenti sono trattati individualmente, le melodie passano da uno strumento all'altro in un gioco timbrico estremamente cangiante e in un cromatismo estremo. Capolavoro di quella che è stata definita dall'autore come "klagfarbenmelodie" (melodia di timbri) è il terzo pezzo, non a caso intitolato *Farben* (colori), un impressionistico gioco di rimandi tra strumenti su un unico accordo dolcemente dissonante, di imperturbabile bellezza.

Venerdì 18 maggio - ore 17.00 - Sala Maffeiana  
Concerto/Conferenza di Roberto Fabbriciani

"Maderna e i nuovi percorsi del flauto nel secondo '900"

VISTO DALL'INTERPRETE: Roberto Fabbriciani



## Maderna e i nuovi percorsi del flauto

L'essenza della melodia pura e la ricerca di un nuovo lirismo nella musica del '900

Di Roberto Fabbriciani

Ho conosciuto Bruno Maderna alla fine degli anni sessanta. Era un compositore straordinario e un grande direttore, maestro dell'avanguardia, maestro di tutti. Brillante ed entusiasta nella vita, nella sua musica la fantasia e l'arte affondavano le radici in una solida base di dottrina e in una profonda conoscenza del repertorio del passato. Per un certo periodo pensò di scrivere per me un nuovo concerto per flauto e orchestra. Dopo la sua morte, grazie alla moglie Cristina e all'amico Christof Bitter, ritrovai la partitura del *Flötenkonzert* (che ho eseguito alla Biennale di Venezia nel 1981) e di *Musica su due dimensioni* del 1952, un pezzo completamente diverso dal più noto *Musica su due dimensioni* del 1958. Bruno Maderna amava particolarmente il flauto e per questo strumento scrisse opere che rimangono pietre miliari del '900 musicale da *Grande Aulodia* a

*Musica su due dimensioni*, *Honeyrêves* e *Ausstrahlung* fino al teatro musicale, con la presenza del flautista sulla scena come la favola d'amore di *Don Perlimplín*, su testo di Federico Garcia Lorca, o *Hyperion*, dal clima alienante e angosciante, di cui primo interprete fu Severino Gazzelloni a Venezia il 6 settembre 1964. Per Bruno Maderna il flauto, nella sua semplicità monodica, incarnava l'essenza della melodia pura, canto dedotto dall'estremo potenziamento delle risorse di uno strumento solo. Le qualità e le possibilità strumentali eccitano la fantasia del compositore e ciò che nasce raggiunge risultati di autentica poesia, assoluto lirismo che sempre contraddistingue il linguaggio maderniano. Il pensiero musicale di Bruno Maderna respingeva l'idea dell'anno zero della musica, caro alle avanguardie, e sostituiva all'idea di una musica completa-

mente nuova, irriverente e di rottura nei confronti del passato, un linguaggio musicale che affondava le radici nel segno della continuità. Luciano Berio disse che Maderna era forse l'unico a Darmstadt che possedesse il senso della storia. I *Ferienkurse* di Darmstadt sono stati una fucina di nuova musica, di nuove idee, d'incontri che hanno arricchito il repertorio musicale contemporaneo e nello specifico la letteratura flautistica. Tuttavia il flauto è sempre insuperabile strumento di attualità, proprio per la sua natura ad imboccatura libera. Multiforme, eclettico, offre ai compositori una vasta gamma di possibilità timbriche e sonoriali di grande stimolo per produrre un linguaggio sicuramente variegato che conduce la nuova musica a superare il suo adornano "isolamento" dal mondo. Il lungo passato testimonia un cam-

mino in fieri, mezzi espressivi preziosi, per la sua versatile natura, ideali per stimolare e provocare compositori ed interpreti ad esperienze sempre nuove. La collaborazione tra Bruno Maderna e Gazzelloni aveva sancito la peculiare importanza del rapporto compositore-interprete per la nuova musica. La partitura da sola non è sufficiente a realizzare la musica. E' necessario l'interprete per attivare quella che Nattiez definisce la dimensione estetica dell'opera d'arte musicale. L'interprete è cantore-accentuatore, è colui che rende viva la partitura e che è partecipe del processo di creazione artistica. Nell'atto interpretativo e nell'atto fruitivo si completa il percorso creativo dell'opera d'arte musicale. Per questo motivo all'interprete è affidato un ruolo di grande responsabilità, oltre all'imperativo di fuggire la banalità e l'ovvietà che annientano l'interesse e negano la curiosità.



# Molteplicità di pensiero e creatività di un compositore "inattuale"

Dalla dodecafonia al serialismo multiparametrico negli Studi per "Il Processo" di F. Kafka e Flötenkonzert di Bruno Maderna.

di Nicola Verzina

La figura di Maderna ci appare oggi di particolare attualità, proprio per la capacità manifestata anzitempo dal compositore veneziano di sapere coniugare Storia e sperimentazione, generi e tecniche, linguaggi e forme diverse della musica, e questo proprio in un'epoca in cui invece le ideologie e le ortodossie culturali cercavano di strumentalizzare le espressioni artistiche. Basta scorrere il suo copioso catalogo per rendersi conto della bulimia musicale maderiana: i lavori seriali convivono con le musiche da film e per la scena, la musica elettronica con il jazz e le canzoni, le trascrizioni di musica antica con le musiche per la radio, la musica aleatoria e le grandi pagine orchestrali con i lavori per il teatro musicale. Ma attenzione a non equivocare tale ricchezza di mezzi espressivi con il rischio della superficialità! Maderna era un musicista rigoroso e nel suo "laboratorio compositivo" tutto veniva sottoposto ad una ferrea logica tecnico-artigianale, come testimonia la messe enorme di materiali preparatori e di schizzi che ci ha lasciato. Oggi la molteplicità di pensiero e di creatività musicale un tempo coltivata da Maderna, da "inattuale", è sotto gli occhi di tutti e rappresenta una

ricchezza nella cultura della globalizzazione.

Le due composizioni qui in programma rendono conto di una fase importante dell'evoluzione creativa maderiana nella prima metà degli anni Cinquanta. Dopo l'adesione alla tecnica dodecafonica sul finire degli anni Quaranta si tratta ora per Maderna di sperimentare ulteriormente le possibilità non solo tecniche ma anche espressive e poetiche e di evolvere in direzione di una personalizzazione di una tecnica intesa troppo a lungo in modo normativo e restrittivo. Il percorso che dalla dodecafonia porterà Maderna al serialismo generalizzato sarà un percorso liberatorio ed eterodosso che affonda le radici in una interpretazione espressiva dell'ultimo Webern e allo stesso tempo nella lettura e messa in musica di importanti testi della letteratura moderna europea: Lorca, Kafka, Gramsci, Rilke. La composizione degli Studi per "Il Processo" di F. Kafka, per soprano, voce recitante ed orchestra, è stata portata a termine nel 1950, anno della prima esecuzione veneziana, ma sulla base di alcuni documenti possiamo ipotizzare che Kafka fosse presente nei pensieri del compositore già da qualche anno. Maderna aveva anche pensato di ricavarne un'opera

per il palcoscenico, poi non realizzata ma di cui ci ha lasciato una sorta di libretto con testo, didascalie e disegni delle scene. Gli Studi conservano tuttavia alcune importanti caratteristiche centrali nella concezione del teatro musicale maderiano quale si manifesterà compiutamente negli anni Sessanta ed in particolare in *Hyperion*: la scena immaginaria, l'azione drammatica che si svolge tutta all'interno di relazioni musicali di carattere simbolico e metaforico. Nel caso degli Studi poi è interessante notare come Maderna affidi al protagonista, Joseph K., un ruolo musicalmente passivo (egli non canta e non parla); le sue azioni, sentimenti e pensieri sono narrati dalla voce recitante. Mentre alla parte femminile è affidato un ruolo lirico ed espressivo. L'esecuzione è basata sulla preziosa riedizione critica della partitura curata da Rossana Dalmonte.

Scritto nel 1954 il *Flötenkonzert* è un numerosi lavori scritti da Maderna per Severino Gazzelloni. Dopo la prima esecuzione ai Ferienkurse di Darmstadt di quell'anno, la composizione è stata rieseguita pochissime volte, e dunque non ha mai beneficiato di una vera e propria ricezione critica. Anche



per questa ragione l'esecuzione di oggi è particolarmente importante. Lunghi dal riprendere modelli formali neoclassici il *Flötenkonzert* recupera però certamente l'idea del principio dialettico della forma concertante Solo-Tutti, tipica del concerto solistico. Maderna innesta questo principio astratto sulla tecnica seriale multiparametrica che è alla base dell'elaborazione del materiale di questo lavoro. I parametri investiti

dalla preorganizzazione seriale sono qui principalmente le altezze, i tempi e le durate. Negli anni Sessanta il principio oppositivo Solo-Tutti assumerà per il musicista veneziano un importantissimo significato esistenziale ed estetico, configurandosi come relazione simbolica fra l'artista ed il mondo che lo circonda e costituirà il fulcro poetico e formale di tutti i concerti solistici composti da Maderna fino alla sua scomparsa nel 1973.

## Ritorno a Bruno Maderna

4° appuntamento  
MAGGIO 2012

18 venerdì: Sala Maffeiana

ore 17.00 - "Maderna e i nuovi percorsi del flauto nel secondo '900" con musiche di Luciano Berio, Pierre Boulez, Silvano Bussotti, Aldo Clementi, Luis De Pablo, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Bruno Maderna, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino

ore 21.00 - Maderna in Jazz

Brani jazzistici e canzoni di Maderna, arrangiamenti di lavori di Kurt Weill e canzoni degli anni '40

Paolo Birro Ensemble

(Paolo Birro, piano - Mauro Negri, clarinetto, sassofoni - Salvatore Maiore, contrabbasso - Alfred Kramer, batteria)

presenta Leo Izzo

19 sabato: Sala Maffeiana

ore 17.00 - "Un libro e un Cd per il giovane Bruno"

Conversazione intorno a Maderna condotta da Nicola Verzina. Presentazione degli atti dell'incontro di studi "Maderna e l'Italia musicale degli anni '40" edizioni Suvini Zerboni (curati da Fabio Zannoni e Gabriele Bonomo) e del CD "Maderna Piano Concertos/Quadrivium" dell'etichetta Naxos (Aldo Orvieto e Fausto Bonghelli, piano; orchestra dell'Arena di Verona diretta da Carlo Miotto)

ore 21.00 - Teatro Filarmonico

Arnold Schoenberg, Cinque pezzi per orchestra

John Cage, The Seasons

Bruno Maderna, Concerto per flauto

Bruno Maderna, Studi per "Il processo" di Franz Kafka

Soprano, Alda Caiello

Flauto solista, Roberto Fabbriciani

Voce recitante, Andrea Brugnera

Direttore, Carlo Miotto

Orchestra dell'Arena di Verona

## franz kafka una parabola sul senso di colpa

Il mistero di una fatale necessità nella vicenda Joseph K.

Di Nicoletta Capozza

"Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato". Così inizia "Il processo" di Franz Kafka. Si tratta di un incipit che rivela già nello snodarsi di principale e subordinate il senso di tutta la vicenda assurda, che investe nella sua quotidianità il diligente e brillante procuratore Josef K., dietro il quale è fin troppo facile vedere lo stesso Kafka. Josef K. un giorno viene arrestato. Non conosce il capo d'accusa, né lo conoscerà mai. Di fronte all'assurdità di un processo basato su una colpa sconosciuta, il protagonista non fugge, si presenta invece di sua volontà di fronte alla corte, cerca un avvocato, insegue improbabili informatori, seduce e si lascia sedurre da donne che potrebbero aiutarlo. Come dirà nel finale: "l'unica cosa che posso fare è conservare sino alla fine il raziocinio che inquadra tutto con calma". Il raziocinio, l'arma mitica dell'uomo moderno, viene però spogliata qui di qualsiasi potere reale: essa non serve a spiegare il senso dei fatti, bensì solo a scrutare in modo sempre più incerto i meccanismi di svolgimento dei fatti. La vicenda di Josef K può essere letta anche come simbolo della perdita di autonomia e di responsabilità del singolo all'interno della società contemporanea: l'individuo è schiacciato negli ingranaggi di una macchina burocratica e di un sistema economicistico che non conosce nel suo insieme e di cui progressivamente ha perso il senso. Alla luce dei drammi del Novecento, il romanzo kafkiano può suonare persino come un presagio dei totalitarismi e delle dittature che annienteranno gli individui, proprio nel momento in cui assicuravano ad essi la massima stabilità organizzativa. Dall'incubo di una ragione che genera mostri il protagonista non riesce a sottrarsi, benché si appelli con tutte le forze alla sua brillante intelligenza. Anzi, sembra proprio questa intelligenza ad ostacolarlo. E' la sua intelligenza, infatti, che lo porta a porre sopra ogni cosa il principio di autoconservazione e quindi a negare la compassione, unica via per uscire dalla solitudine. E' la fiducia nella sua intelligenza che lo induce a licenziare l'avvocato, a staccarsi progressivamente da tutti, a crearsi attorno terra bruciata. Da questo isolamento lo potrebbe strappare l'incontro con il femminile: Leni, l'infermiera dell'avvocato, rappresenta, con la sua sensualità, un'apertura verso un senso che non viene dalla sfera razionale. Questa irrazionalità, però, appare fino in fondo profondamente ambigua. Così la figura di Leni oscilla dentro l'alone equivoco dell'angelo e del diavolo, della salvezza e della tentazione.

La storia di Josef K. è infine soprattutto una parabola sul senso di colpa e sulla ricerca di espiazione, tanto più intollerabili quanto più essi si sottraggono alla sfera religiosa. I riferimenti al messaggio ebraico e cristiano sono molteplici: dall'imponderabilità del giudizio del tribunale supremo, alla ricerca di penetrare nella Legge. Essi divengono espliciti alla fine della vicenda, quando il condannato incontra nel duomo un sacerdote. E' proprio questo incontro a fornire la chiave interpretativa del processo di Josef K. Ciò che accade non può più essere giudicato secondo la categoria della verità o della falsità, ma solo attraverso quella della necessità. Il senso di questa necessità rimane mistero. E la condanna più terribile è quella di non saper accettare il mistero.

Poco tempo dopo K. verrà prelevato da casa e giustiziato, come un cane.



# VERONA CONTEMPORANEA FESTIVAL

## INTERSEZIONI

2011-12

### 1° appuntamento



#### CALEIDOSCOPI VOCALI & MINIMALISMI

**23 novembre:** Teatro Camploy  
Ore 18.00 - Minimal rock : Ensemble Hobocombo

Ore 21.00 - **perVERSIONES:** anteprima italiana  
Spettacolo/performance per voce e piano con **Fátima Miranda**  
(sperimentazioni vocali senza confini in una straordinaria rielaborazione di melodie medievali, ragas indiani, lieder, standards di jazz, coplas spagnole, canzoni pop e chansons francesi)

**Fátima Miranda** - ideazione, direzione, cantante performer  
**Miguel Ángel Alonso Mirón**, pianoforte e arrangiamenti

José Manuel Guerra : tecnico e disegno delle luci - Antonio Carrasco : ingegnere del suono - Milagros González Angulo : costumi.



**26 novembre:** Sala Maffeiana

ore 17.30 - "Ars antiqua, ars novissima: affinità elettive tra vocalità antica e vocalità contemporanea"

**Tavola rotonda** condotta da Giordano Montecchi,  
con Paolo da Col e Cristina Zavalloni.

ore 21.00 - **Concerto dell'Ensemble vocale ODHECATON**  
musiche di Krzysztof Penderecki, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino,  
Carlo Gesualdo da Venosa



**27 novembre:** Teatro Filarmonico

ore 17.30 - **Recital di Cristina Zavalloni**  
con l'Orchestra dell'Arena di Verona:

musiche di: David Lang, Luciano Berio/Manuel de Falla, Igor Stravinskij,  
John Adams, Luciano Berio - Direttore: Francesco Omassini

### 3° appuntamento



#### SINESTESIE: ascoltare i colori, vedere i suoni...

**10 febbraio:** Sala Maffeiana

Ore 21.00 - **Recital pianistico di Emanuele Arciuli** - musiche di Marcello Panni, John Cage, Giacinto Scelsi, Charles Ives

**11 febbraio:** Sala Maffeiana

ore 16.00 - "Sinestesia. Il sesto senso? Ascoltare i colori vedere i suoni.  
Tra utopie estetiche e percorsi della mente"

**Tavola rotonda** con Luigi Verdi (compositore e musicologo, Conservatorio "Verdi", Milano), Emanuele Arciuli (pianista, Conservatorio "Piccini" di Bari), Ilaria Berteletti (studiosa di Scienze Cognitive, Università di Padova), Luigi Meneghelli (critico d'arte, Accademia Cignaroli, Verona)



ore 21.00 - Teatro Ristori

#### IL SUONO GIALLO

Di Alfred Schnittke su drammaturgia di Vassilij Kandinskij - Azione coreografica per soprano, coro e orchestra da camera

Direttore: Pietro Borgonovo - Soprano: Alda Caiello - Coreografia e costumi: Susanna Beltrami - Regia: Susanna Beltrami e Fabio Zannoni - Light designer: Paolo Mazzon - Compagnia di danza Susanna Beltrami - Orchestra e Coro dell'Arena di Verona



Fondazione  
ARENA DI VERONA

### 2° appuntamento



#### IMPROVVISAZIONI & VARIAZIONI

**6 dicembre:** Palazzo della Ragione

**Improvvisazione elettronica & Jazz:**

Ore 18.00 - Humcrush & Sidsel Endresen

Ore 21.00 - Francesco Bearzatti Tinissima Quartet



**7 dicembre:** Teatro Camploy

Ore 15.30 - "All'improvviso - L'universo dell'improvvisazione musicale"

**Tavola rotonda** condotta da Walter Prati con Nicola Baroni e Staffan Mossenmark.

Ore 17.00 - Roberto Dani: "Solo" per batteria preparata



Ore 18.00 - **ENSEMBLE CARDEW**

musiche di Cornelius Cardew e John Cage

Ore 21.30 - **VeronaContemporanea Improvising Ensemble: "Chain"**  
Performance d'improvvisazione guidata da Staffan Mossenmark

### 4° appuntamento



#### RITORNO A BRUNO MADERNA

**18 maggio:** Sala Maffeiana

ore 17.00 - **Concerto/Conferenza** del flautista Roberto Fabbriani:  
"Maderna e i nuovi percorsi del flauto nel secondo '900"

ore 21.00 - Paolo Birro Ensemble: **Maderna in Jazz**

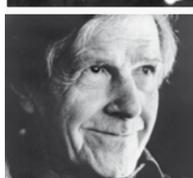


**19 maggio:** Sala Maffeiana

ore 17.00 - **Conversazione intorno a Maderna** condotta da Nicola Verzina

ore 21.00 - Teatro Filarmonico

**Concerto sinfonico:** Musiche di: Arnold Schoenberg (*Cinque pezzi per orchestra*), John Cage (*The Seasons*), Bruno Maderna (*Concerto per flauto - "Studi per Il processo di Franz Kafka"*) - Direttore: Carlo Miotto - Soprano: Alda Caiello - Flauto solista: Roberto Fabbriani - Voce recitante: Andrea Brugnera - Orchestra dell'Arena di Verona



Fondazione  
ARENA DI VERONA

Sovrintendente: **Francesco Girondini**

Direttore artistico: **Umberto Fanni**

Consiglio di amministrazione

Presidente: **Flavio Tosi Sindaco di Verona**

Vice Presidente: **Paolo Arena**

Consiglieri: **Paolo Arena, Giorgio Benati, Sergio Cinquetti,**

**Francesco Girondini, Renzo Rossi, Luigi Tuppini,**

Collegio dei Revisori dei conti

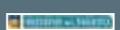
**Mauro Zappia (Presidente), Claudio Pigarelli, Stefano Romito,**

**Donatella Grassoni (Membro supplente)**

Soci Fondatori



STATO ITALIANO



REGIONE VENETO



COMUNE DI VERONA



PROVINCIA DI VERONA



CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA,  
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI VERONA

INFO



VERONA CONTEMPORANEA

"Circuito di manifestazioni culturali per la candidatura del Nordest a Capitale Europea della Cultura 2019"

Informazioni e prenotazioni

Biglietteria (+39) 045 8002880 - Call center (+39) 045 8005151

Biglietto per tutti gli eventi della giornata: € 10 intero - € 5 ridotto

[www.veronacontemporanea.com](http://www.veronacontemporanea.com) - [www.arena.it](http://www.arena.it)

Sala Maffeiana - via Roma, 1G  
Teatro Filarmonico - via dei Mutilati, 4k  
Teatro Camploy - via Cantarane, 32  
Teatro Ristori - via Teatro Ristori  
Palazzo della Ragione  
Cortile Mercato Vecchio

"Progetto VeronaContemporanea/Intersezioni"

direzione artistica e comunicazione a cura di Fabio Zannoni

Impaginazione grafica [www.mypopcorner.com](http://www.mypopcorner.com)

