



Cittadella Mediterranea
della Scienza



COMUNE DI BARI

Assessorato alle Culture, Turismo,
Partecipazione e Attuazione del Programma

FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA ACUSMATICA

2018 / BARI

SABATO

15 DICEMBRE

ORE 21.30

DIE SCHACHTEL

DOMENICA

16 DICEMBRE

ORE 20.30

ALCÔME

SPAZIO SILENCE

Cittadella Mediterranea della Scienza

Viale Biagio Accolti Gil 2 (Zona industriale)

www.festivalsilence.it

+39 338 59 38 865

acusmatica@alice.it



[facebook.com/AcusmaticaSilence](https://www.facebook.com/AcusmaticaSilence)



Programma di sala

Sabato 15 dicembre ore 21.30

DAL CATALOGO DIE SCHACHTEL

Nata nel 2003, Die Schachtel è una etichetta / casa editrice specializzata in musica elettronica / concreta / di avanguardia ed in poesia sonora.

I due fondatori, Bruno Stucchi e Fabio Carboni, hanno messo insieme le loro rispettive competenze per dar vita ad una impresa culturale indipendente e no-profit: infatti tutte le entrate da vendite sono reinvestire in nuovi progetti. Il nome (dal titolo di un'opera di Franco Evangelisti del 1969) è metafora di uno spazio concettuale e creativo occupato sia dal compositore che dall'editore.

Si riferisce anche alla produzione di artefatti sonori come "scatole sonore", piene di scoperte musicali sorprendenti ed inaspettate.

Obiettivo di Die Schachtel è quello di pubblicare sia materiali di archivio che materiali inediti tra quelli dei nomi più interessanti (e spesso sconosciuti) della scena della musica elettronica di avanguardia e della sound art, del periodo 1960-1980.

Speciale attenzione è riservata ad artisti che, sebbene riconosciuti come pionieri e maestri nel loro genere specifico, raramente hanno avuto la possibilità di pubblicare la loro musica, e conseguentemente ottenere un più vasto riconoscimento del loro lavoro.

L'ambizioso progetto è quello di "completare la mappa" dei territori sonori occupati dalla musica sperimentale (specialmente italiana) e quindi creare (o ricreare) una adeguata connessione con la nuova generazione di musicisti sperimentali che molto spesso (almeno in Italia) hanno scarsa o nessuna consapevolezza della straordinaria eredità creativa e musicale lasciata da grandi musicisti come Pietro Grossi, Enore Zaffiri ecc..

Bruno Maderna Ages 1972 [31'14"]

interprete acusmatico Danilo Girardi

Prodotta nel maggio 1972 alla RAI di Milano e trasmessa sul Terzo Programma il 28 settembre 1972 e sul Primo Programma il 25 novembre dello stesso anno, Ages è l'invenzione radiofonica per voci, coro e orchestra (di Bruno Maderna, autore delle musiche, e Giorgio Pressburger, ideatore, regista e adattatore del testo) che si aggiudica il XXIV Premio Italia come "programma radiofonico nel quale la musica ha un ruolo predominante".[...] Giorgio Pressburger, adattatore del testo dalla commedia di William Shakespeare As you like it, [...]contatta [Maderna] quando inizia a pensare alla messa in musica del testo. È lo stesso regista – diversi anni dopo – a rievocare le vicende che portarono alla nascita del radiodramma:

"Uno degli assilli dei compositori negli anni Settanta-Ottanta era la combinazione di strutture fisse e aleatorie nella musica (per esempio nel Grand Macabre una parte è scritta per una voce di ragazzo nell'età della mutazione della voce. Ligeti voleva evitare che questa voce fosse precisamente definibile. In genere, essa viene affidata a un soprano leggero). Di questo tipo di ricerche vocali mi sono occupato anche io. Ero pervenuto alla convinzione che tutto ciò che riguardava la sperimentazione sulla voce era ridicolmente poco rispetto alle possibilità della voce umana. A quest'interesse, si aggiunga un aneddoto. Avevo 7 anni. Nel cortile del caseggiato in cui abitavamo entrò un attore, per chiedere l'elemosina. Era vestito di stracci, doveva essere ridotto alla fame. Cominciò a recitare un brano in cui viene raccontato il corso della vita umana secondo sette età. Questa scena me la sono ricordata per anni. Seconda tappa del racconto: 1970. Da 14 anni ero lontano dall'Ungheria e da Budapest. Non avevo potuto far ritorno in patria e dopo 14

anni ebbi finalmente la possibilità di andare a visitare i miei genitori. Dal Canada fece ritorno anche un altro parente di 35 anni. Parlava come un ragazzo nell'età della mutazione della voce. Per qualche fenomeno psicologico era tornato su un registro e su modalità espressive inusitate per la sua età. Un'emozione forte aveva riportato un uomo indietro nel tempo. Il fenomeno mi impressionò e iniziò a interessarmi anche come uomo di teatro. Quando l'anno dopo incontrai Maderna gli proposi di scrivere una composizione musicale che non contemplasse la differenza vocale tra un cantante e l'altro secondo l'altezza ma secondo l'età. Gli proposi una composizione sulla celebre battuta di Shakespeare, impiegando voci di persone d'età diverse. Fu un'esperienza umana irripetibile. Passammo sette o otto notti allo Studio di Fonologia, perché Maderna faceva tutto con le sue mani, senza l'aiuto di tecnici e lavorava di notte per non essere disturbato. Da quegli incontri ho imparato molto sulla musica contemporanea. Avevo scritto ogni parola di questo monologo su pezzetti di carta che i bambini, uno dei quali era Andrea, il figlio più piccolo di Maderna, e degli attori leggevano una parola alla volta, in modo che poi potessimo fare un mixaggio. Durante la lavorazione, mentre mixavamo 100 colonne diverse di varie fonti diverse raccolte da Maderna – da suoi lavori precedenti, da registrazioni, da un madrigale composto per l'occasione e fatto registrare dall'orchestra – Maderna parlava di calcio. Io allora non ero molto addentro a certi criteri dell'arte contemporanea e lui parlava di calcio apposta, per non controllare niente e lasciare tutto alla maggiore casualità possibile."

Le prime idee dell'opera risalgono dunque alla vigilia di Natale del 1971, allorché Maderna e Pressburger iniziano a registrare le voci di due bambini (una delle quali del terzogenito di cinque anni di Maderna, Andrea) che declamano porzioni del testo selezionato. In una fase successiva, i materiali registrati – le voci dei bambini, degli attori (tra i quali quella dell'attrice americana Carmen Scarpitta), il coro e gli interventi strumentali (eseguiti dall'Orchestra Sinfonica e dal coro della RAI di Milano, diretti da Maderna) – vengono montati allo Studio di Fonologia della RAI di Milano. "Le sette età dell'uomo" – questo l'originario titolo del radiodramma – è "una specie di grande ballata-rondò sul celebre monologo di Jaques (Atto II, scena VII) All the World's a Stage. Il testo, rigorosamente in lingua originale, viene scelto per la sua costruzione metrica, per i suoi fonemi, oltre che per il suo contenuto semantico: da qui la rinuncia di Pressburger all'impiego di una traduzione italiana della commedia e dunque l'adozione dell'originale inglese [...]. Il dattiloscritto [...] presenta il testo del monologo shakespeariano come una successione di sette paragrafi, articolati in tre sezioni: "Introduzione" – "Corpus" – "Finale".

L'"Introduzione" funge da Prologo in cui si annuncia il contenuto narrativo dell'opera:

Il mondo è tutto un palcoscenico, e tutti, uomini e donne, non sono altro che attori: ognuno ha la sua entrata e la sua uscita; e a suo tempo, ciascun uomo recita molti personaggi, per lui gli atti sono le sette età. "Corpus" e "Finale" tracciano poi con brevi tratti le sette età dell'uomo, dall'infanzia alla vecchiaia: il fanciullo, lo scolaro, l'innamorato, il soldato, il giudice, l'anziano (nello stereotipo di Pantalone) e il vecchio.

Dal testo di Claudia Vincis "Totus mundus agit histrionem». Ages, invenzione radiofonica di Bruno Maderna e Giorgio Pressburger" (in *"L'immaginazione in ascolto IL PRIX ITALIA E LA SPERIMENTAZIONE RADIOFONICA"* Die Schachtel / Rai-Trade)

Note sull'opera (di Bruno Maderna)

È un lento sviluppo di fonemi – separati ed organizzati in piccole strutture – atto a creare un crescendo molto graduale. Vi si riconosce a poco a poco l'apparizione della parola "stage". Le voci infantili si sistemano in differenti piani acustici e vengono trattate con differenti procedimenti di echi e di filtri. Al punto massimo del crescendo interviene una struttura complessa prodotta da generatori di onde quadre (square waves) in rapido crescendo e diminuendo a cui fa riscontro una analoga struttura strumentale. Sempre sulle voci infantili che (come un "ductus") vanno

dissolvendo, viene introdotta una lunga linea melodica di flauto basso alla fine della quale si inserisce l'annuncio dei titoli.

I Parte

Voci infantili e giovanili iniziano una serie di giochi strutturali "a battente", interpolati da "puntuazioni" strumentali. Vengono usati per la maggior parte fonemi separati ma anche frammenti di frasi, interiezioni, esclamazioni. Anche qui differenti procedimenti di filtri e di echi costruiscono quasi una forma chiusa a carattere responsoriale. Le voci sono spesso accompagnate da battimenti prodotti dall'uso di una modulazione ad impulsi che viene "pilotata" dall'ampiezza di esse voci.

II Parte

Il testo viene presentato per intero da una voce femminile accompagnata da lineature di flauti (in do grave, in sol, normale, piccolo). Le varie parti del testo sono presentate in modo lineare ma con continue variazioni di eco.

III Parte

È pressochè simmetrica alla I Parte ed è concepita come un contrasto alla II Parte (la quale è costruita come un Adagio). Strutture a carattere violento, brusco. Frammenti del testo stentoreamente pronunciati, addirittura gridati da voci virili sottolineate da violenti interventi strumentali, spesso di ottoni e percussioni. Ad un certo punto, nello svolgersi quasi meccanico di questa terza parte, voci femminili intervengono con sussurri, sospiri, esclamazioni e risatine soffocate introducendo un mondo musicalmente autonomo, intimo: quasi una "chaconne d'amour"; un commento divertito.

A poco a poco vengono ad inserirsi voci vecchie e stanche che iterano tristemente lunghi frammenti di testo.

IV Parte

Le voci vecchie e stanche dominano ormai, ma vengono anch'esse contrastate da voci giovanili e spensierate che si articolano sempre più fino a dar inizio ad un intervento corale di voci femminili che cantano una specie di inno, freddo e lontano. L'orchestra interviene con lunghe strutture armoniche, con "pedali" allucinanti. Sul monotono continuo procedere delle voci vecchie e stanche il lavoro termina, non senza un ultimo violento contrasto con la esplosione improvvisa di una frase: "sans everything!".

Note sull'opera (di Giorgio Pressburger)

Offrire materiale a un musicista con lo scopo di oltrepassare il limite dell'uso consueto della vocalità (per quanto soggetta a nuove tecniche e espressioni): spettro orizzontale, cioè, mutamenti dell'età mutamento del valore musicale. Ricavare espressione (musicale) da un materiale di solito considerato, almeno nei nostri concetti occidentali, inespressivo, come la voce dell'estrema senilità. Eliminare la metafora, servendosi di una metafora gigantesca, cioè quella della vita come teatro (ma non l'inverso!).

Invece è proprio qui il punto. Il gioco come testo è già stato sperimentato, invece qui il testo come gioco, vale a dire, introduzione di eventi casuali, estranianti, e nello stesso tempo l'instaurarsi del rito da cui il gioco sempre trae origine o a cui sempre ritorna. Da qui poi il fatto che i valori semantici del testo vengono spostati (come sempre nel rito e nel gioco) subendo poi un ulteriore spostamento quando si integrano nel discorso musicale. (Per esempio, nel secondo blocco di Ages i bambini giocano con le parole del testo scomposto e questo fatto poi diventa una specie di

"concertato" nel corpo dell'opera musicale). Ed è questo uno dei nuclei del testo di Shakespeare. Contemplata dall'esterno, la vita dell'uomo, con i suoi intrecci e trame appare l'esecuzione di modelli già stabiliti, mutevoli nel tempo, ma rigidi in se; una specie di determinismo caratteriale. Salvo che il punto esterno non è dato, non c'è puro atto contemplativo, si è sempre in mezzo alle trame e agli intrecci, donde il patos del blocco finale. L'opera stessa resterà aperta, però, lasciando che il materiale si disponga e si ricombini in modo sempre diverso. Tutto ciò ritorna nel regno della metafora avendo visto qualcuno, da bambino sul finire della guerra, sopra le rovine di una capitale europea, un vecchio attore mendicare recitando il monologo di Jaques, e di questo evento qualche traccia resterà anche qui, fatalmente.

Il testo del monologo: All the world's a stage da "As you like it" (Come vi piaccia) di William Shakespeare

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then, the whining school-boy with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then, a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then, the justice,
In fair round belly, with a good capon lined,
With eyes severe, and beard of formal cut,
Full of wise saws, and modern instances,
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slippered pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank, and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

È vero, il mondo è tutto un palcoscenico
sul quale tutti noi, uomini e donne
siam solo attori, con le nostre uscite
e con le nostre entrate; ove ciascuno,
per il tempo che gli è stato assegnato,
recita molte parti,
e gli atti sono le sue sette età:
prima, il neonato che vagisce e sbava
in braccio alla nutrice;
poi, il piagnucoloso scolaretto

che con la sua cartella sotto il braccio
e con la faccia lustra e mattiniera
si trascina alla scuola
di malavoglia, a passo di lumaca;
poi viene il giovincello innamorato,
sempre in sospiri come una fornace,
che ha scritto una ballata malinconica
in lode delle belle sopracciglia
della sua bella; poi viene il soldato,
la bocca piena di strane bestemmie,
la barba da sembrare un leopardo,
sostigioso sul punto dell'onore,
impulsivo, rissoso, attaccabrighe,
sempre in cerca di quella bolla d'aria
ch'è la gloria, disposto ad acciuffarla
magari sulla bocca d'un cannone.

Poi viene, quinta età, magistrato,
con la sua bella pancia rotondetta
ben farcita di carne di cappone,
l'occhio severo e la barba aggiustata
come vuole la regola civile,
sempre pieno di massime assennate
e citazioni di luoghi comuni;
la sesta età si porta lentamente
verso l'allampanato Pantalone,
pantofole alle piante, occhiali al naso,
la borsa appesa al fianco; le sue braghe,
le stesse che portava ancor da giovane,
seppur perfettamente conservate,
divenute ormai fin troppo larghe
per i suoi stinchi troppo rinsecchiti;
il vocione virile d'una volta
ridotto ad un falsetto da bambino,
uno suono fesso, tutto fischi e sibili.
Infine l'ultimo atto, la vecchiaia,
che conclude questa curiosa storia
così piena di strani accadimenti,
l'età chiama la seconda infanzia,
l'età del puro oblio:
senza più denti, senza più vista, gusto, senza tutto.

Bruno Maderna

Diplomatosi in Composizione al Conservatorio "Santa Cecilia" in Roma sotto la guida di Alessandro Bustini (1940), si perfezionò a Venezia con Gianfrancesco Malipiero (1942-43); per la direzione d'orchestra seguì i corsi di Antonio Guarnieri (Siena, 1941) e Hermann Scherchen (Venezia, 1948). Fra il 1948 ed il 1952 insegnò al Conservatorio di Venezia. Nel 1949, con le *B.A.C.H. Variationen* per due pianoforti, partecipò per la prima volta agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, di cui divenne docente a partire dal 1956. Nel 1950 diresse i suoi primi concerti all'estero: a Parigi (25 gennaio) e a Monaco (28 febbraio), invitato da Karl Amadeus Hartmann; ebbe così inizio una faticosa ma incessante carriera che lo vide attivo, oltre che in Italia, in Germania, Svezia, Belgio e Austria. In collaborazione con Luciano Berio fondò nel 1955 lo

Studio di Fonologia Musicale presso la RAI di Milano e promosse dal 1956 al 1960 una serie di manifestazioni, gli "Incontri Musicali", per la diffusione della musica contemporanea. Nel 1957-58 tenne, su invito di Ghedini, un corso libero di tecnica dodecafonica presso il Conservatorio di Milano. Tra il 1960 ed il 1962 svolse attività didattica e concertistica alla Summer School of Music del Dartington College di Devon (Gran Bretagna). Dal 1961 al 1966 fu direttore stabile, con Pierre Boulez, dell'Internationales Kranichsteiner Kammerensemble; dirigendo concerti a Tokyo (1961) e a Buenos Aires (1964).

Negli anni Sessanta svolse un'intensa attività didattica e concertistica in Olanda e nel 1967 divenne insegnante al Conservatorio di Rotterdam. Tenne corsi di direzione d'orchestra al Mozarteum di Salisburgo (1967, 1968, 1969) e a Darmstadt (1969): tra i suoi allievi figurano Lucas Vis, Yves Prin, Gustav Kuhn. Negli anni Settanta venne spesso invitato negli Stati Uniti a dirigere il Juilliard Ensemble e le orchestre di Chicago, Boston, Philadelphia, Miami, New York, Cleveland, Washington, Detroit; nel 1971-72 fu direttore del Berkshire Music Center di Tanglewood. Nel 1971 assunse la direzione stabile dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano. Nel 1972 vinse il "Premio Italia" con l'invenzione radiofonica *Ages*. Nell'aprile del 1973, durante le prove della sua opera *Satyricon* ad Amsterdam, gli venne diagnosticato un cancro ai polmoni, ma continuò ugualmente a comporre e a dirigere fino a pochi giorni dalla morte. Si spense a Darmstadt il 13 novembre 1973. (Bio dal sito Federazione Cemat)

Angelo Petronella Insieme sonoro 109 2010 [46'58"]

interprete acusmatico Danilo Girardi

*Si nasce in un luogo e quel luogo diventa orientamento.
Una mappa di strutture, proporzioni, rapporti di pieni e di vuoti.*

*Nel mio luogo c'è un arco, ingresso o ostacolo del flusso,
passaggio e muro. C'è spazio tra le cose – separazione -
e un bisturi di luce che ne incide i contorni.*

*Nel mio luogo la luce è violenta e precisa:
taglia, isola e non confonde.*

*Ogni cosa è sola, contenuta nel suo bordo, ritagliata,
e lo sguardo canta le cesure, come una storia narrata
una sillaba per volta.*

Giulia Capotorto

Angelo Petronella

Dopo studi sulle percussioni e sul pianoforte, segue il corso di Musica elettronica al Conservatorio di Perugia e, a Milano, si diploma in Informatica musicale. La sua attività ha avuto come costanti la creazione di suoni e la sperimentazione della loro relazione nella pratica compositiva.

Le sue composizioni, che usualmente ha eseguito con un sistema multicanale e con altoparlanti differenziati (un acusmonium personale), sono pensate anche per essere installate e talvolta comprendono una parte interattiva, con l'obiettivo di costituire un ambiente sonoro complesso e fruibile in modi differenti.

Salvatore Sciarrino La voce dell'Inferno 1981 [28'35"]

interprete acusmatico Danilo Girardi

La voce dell'Inferno per nastro magnetico, su testo e regia di Edoardo Torricella e musiche di

Salvatore Sciarrino, è un lavoro del 1981, concepito originariamente come un'opera radiofonica ed emancipatosi in seguito in pezzo autonomo.

Il soggetto è dantesco e, come suggerisce il titolo, proviene dalla prima Cantica della Divina Commedia. Edoardo Torricella si è occupato di assemblare un testo che, in prevalenza, proviene direttamente dal capolavoro dantesco, fatto salvo per alcuni scampoli testuali attribuibili in gran parte ad autori coevi al poeta fiorentino. Questo testo è stato poi recitato da quattro attori (tra cui figura anche il regista), registrato insieme a un repertorio di effetti sonori in multitraccia e, presso lo Studio di Fonologia di Milano, elaborato elettronicamente e mixato con la registrazione delle musiche di Salvatore Sciarrino eseguite dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino.

Le problematiche che un brano del genere solleva sono molteplici. Innanzi tutto, essendo concepita come un'opera radiofonica, La voce dell'Inferno non può che fare i conti con le leggi di una drammaturgia "a statuto speciale", per così dire, qual è quella di un teatro senza scena; si tratta, in altre parole, di una drammaturgia dell'ascolto in cui le strutture narrative e musicali intrecciano con la realtà un rapporto mediato attraverso lo spazio immaginativo dell'ascoltatore, che in qualche modo funge da "spazio scenico".

Inoltre, poiché questo lavoro non rinuncia a un decorso narrativo – che il testo suggerisce in modo abbastanza chiaro e che coincide con il percorso dantesco dei primi gironi dell'Inferno –, la musica si trova a ridefinire il proprio rapporto con la realtà sulla base di vincoli drammaturgici che non possono essere elusi, poiché non assorbiti ed elaborati dalla componente scenica, ma che neppure possono eclissare ogni logica di tipo musicale. Un ingenuo descrittivismo o, viceversa, un arbitrario astrattismo rappresentano infatti i rischi che un'operazione drammaturgica di questo tipo può correre.

Salvatore Sciarrino e la composizione dell'ascolto

L'apporto musicale sciarriniano al testo elaborato da Edoardo Torricella imprime all'opera, tuttavia, un profondo e moderno cambiamento di prospettiva. Come vedremo, infatti, a dispetto delle apparenze, La voce dell'Inferno non costituisce un'operazione meramente descrittiva: in altre parole, non si tratta, o non si tratta soltanto, della pura e semplice rappresentazione immaginativa dell'universo sonoro dell'Inferno, a partire dalle pur precise indicazioni che il poeta ha disseminato nel testo. Benché questo tipo di lettura sia legittimo e finanche fondato, l'organizzazione musicale che Sciarrino conferisce agli elementi sonori, di per se indubbiamente caricati di una valenza realistica e iconica, finiscono tuttavia per introiettare all'interno della coscienza percettiva dell'ascoltatore il mondo sonoro che la sintassi drammaturgica sembra svolgere in senso puramente narrativo e descrittivo.

La rappresentazione del mondo sonoro diventa, grazie all'intervento sciarriniano, una sorta di rappresentazione dell'ascolto, o meglio di rappresentazione del viaggio che l'orecchio del pellegrino, dietro cui si cela naturalmente l'ascoltatore, conduce attraverso i primi gironi dell'Inferno. Ciò che viene dunque riprodotto, almeno per ciò che concerne la parte musicale dell'opera, non sono tanto e solo i suoni dell'Inferno, ma piuttosto il modo in cui questi suoni sono percepiti dall'orecchio di Dante-personaggio. Si tratta dunque di una rappresentazione in soggettiva, di un coacervo di percetti sonori colti da un preciso punto di vista, o, più esattamente, da un "punto di ascolto": l'ascolto, cioè, è focalizzato, e la musica consiste nella "rappresentazione" – e perciò nella composizione – delle percezioni acustiche del personaggio di Dante, nelle cui orecchie è calato, per così dire, l'udito dell'ascoltatore.

Per poter apprezzare, tuttavia, questo scarto espressivo che problematizza e arricchisce il concetto stesso di rappresentazione – e che, sia detto per inciso, costituisce la risposta più efficace a quanti hanno sostenuto e sostengono che alla musica sia preclusa ogni possibilità rappresentativa – è necessario tracciare un quadro quanto più chiaro e lineare possibile della drammaturgia del lavoro, cercando cioè di seguire "passo passo" il percorso dantesco, palesando se possibile la funzione iconico-realistica, e dunque drammaturgica, che gli oggetti musicali e testuali denotano lungo il corso dei circa ventotto minuti in cui si sviluppa l'opera.

La voce dell'Inferno: dalla porta dell'Inferno alla porta di Dite Proviamo allora a tracciare una sorta di guida all'ascolto, una mappa che consenta all'ascoltatore di fruire l'opera radiofonica nella sua articolazione drammaturgica e narrativa. Sciarrino stesso, d'altronde, in occasione di un'intervista radiofonica preliminare alla messa in onda del lavoro, suggerisce all'ascoltatore di "lasciarsi guidare dai fenomeni che all'inizio sembrano di natura quasi realistica", fatta salva ovviamente una conoscenza abbastanza precisa da parte dell'ascoltatore del viaggio di Dante nei primi canti dell'Inferno.

La voce dell'Inferno, infatti, segue il percorso dantesco a partire dalla porta dell'Inferno, ossia a partire dal varco che, nel III canto, schiude al pellegrino l'accesso alle "segrete cose", immettendolo nella "città dolente"; il viaggio, nel lavoro di Torricella e Sciarrino, si conclude allorché Dante si trova innanzi a una nuova frontiera, a una nuova "porta": "l'orribil soglia", le mura turrette e arroventate di Dite, la città infernale che racchiude i gironi più "maladetti". La voce dell'Inferno, dunque, segue il viaggio del pellegrino dal vestibolo dell'Antinferno fino alle soglie del Sesto Cerchio, passando per il Limbo e per i gironi ove sono puniti gli incontinenti (nell'ordine: i lussuriosi, i golosi, gli avari e i prodighi, gli iracondi e gli accidiosi).

Il fatto che il viaggio sia compreso e delimitato da due accessi – che nel contempo costituiscono anche due ostacoli – e un particolare importante, che, vedremo, fornisce alcuni spunti interpretativi interessanti.

Le sezioni dell'opera

1) Il viaggio: la partenza

La dimensione del viaggio e la cifra interpretativa con cui si apre questo lavoro: l'esordio, infatti, presenta un'inequivocabile ambientazione moderna: il vociare diffuso, il caratteristico suono dell'atterraggio degli aeroplani, la declamazione oggettiva degli annunci vocali collocano l'ascolto all'interno di un aeroporto, dove la segnaletica vocale esplicita, declamandolo freddamente in tre lingue, lo spunto creativo che ha dato vita al lavoro, ossia la doppia dimensione con cui l'Inferno si presenta alla percezione di Dante: una dimensione visiva e leggibile (la porta dell'Inferno) e una dimensione sonora, che è poi quella che colpisce e sconvolge il pellegrino. Il plurilinguismo di questi avvisi vocali, se da un lato è perfettamente congruente con la dimensione realistico-metaforica dell'ambientazione sonora, dall'altro ci introduce subito in quella sorta di Babele che è l'Inferno dantesco, associando indissolubilmente questo motivo con quello del viaggio, ossia con la condizione esistenziale che caratterizza non solo il pellegrino all'Inferno, ma, più in generale, l'uomo sulla terra. Scatta in questo modo il primo meccanismo di identificazione.

2) Alla costellazione dei Gemelli... si arrestò attonito: la porta dell'Inferno

Senza soluzione di continuità, il rombo degli aerei, in dissolvenza, lascia il posto a un'atmosfera sonora surreale, caratterizzata da una sorta di sensazione di vuoto, in cui riecheggiano dei frammenti canori, elaborati e deformati, a mala pena riconoscibili, come immersi in una sorta di ambiente acqueo. Si tratta di un'atmosfera sonora particolarmente significativa, poiché caratterizzerà, in diversi momenti, l'incendere dantesco. E a questo punto che, con una voce dapprima duplice, poi singola, risuona la frase: "alla costellazione dei Gemelli... si arrestò attonito". Il riferimento, evidentemente, è al XXII canto del Paradiso, allorché Dante giunge con Beatrice a comprendere con lo sguardo il cielo delle stelle fisse in una particolare condizione astronomica e cosmologica: il punto iniziale del tempo dal quale è contemplabile tutta la storia dell'umanità. Non a caso, dopo un nuovo rombo d'aeroplano, deformato elettronicamente, il rincorrersi poliglotta della parola "Inferno" conduce l'ascoltatore di fronte alla sua porta, dove risuonano, austere e cariche di echi, le celeberrime e disperanti parole ivi scolpite. La dimensione visiva e quella sonora, in questa fase del lavoro, intrecciano un costante e reciproco

rinvio, una sorta di chiasmo espressivo: le "parole di colore oscuro", che il pellegrino legge "al sommo di una porta", acquisiscono una dimensione acustica che nel corso del viaggio diverrà prevalente, con l'infittirsi dell'oscurità. Lo scemare della luminosità determina insomma l'amplificarsi della sensibilità sonora. Queste sensazioni corporali, tuttavia, rinviano direttamente alla psicologia del profondo, calandoci progressivamente nel sistema psico-percettivo del pellegrino, il cui sconforto viene espresso grazie a una terzina estrapolata dal Canto VIII, non a caso pronunciata sottovoce, che assume in questa posizione un evidente significato emotivo: "Pensa, lettore, se io mi sconfortai / nel suon de le parole maladette, / che non credetti ritornarci mai" Il suono dei passi, che richiamano in modo realistico il senso dell'incedere e il passaggio del varco, ci conducono a un momento fondamentale del lavoro, forse il più significativo.

3) La ventata sonora

L'ingresso nel vestibolo dell'Inferno non si presenta come un passaggio progressivo, graduale. Non appena varcata la soglia, Dante e l'ascoltatore vengono travolti da una vera e propria ventata acustica, una folata di suoni che in qualche modo raccoglie e traduce il magma percettivo che proviene dagli abissi dell'Inferno.

La porta dell'Inferno, in altre parole, schiude a Dante l'intero paesaggio sonoro del regno dei dannati. Si tratta di una sorta di "visione sonora", dove cioè la dimensione acustica assume l'evidenza sincronica e globale di quella visiva: i suoni (i sospiri, i pianti, gli alti guai, ecc.) che il pellegrino incontrerà via via, in modo sequenziale, durante le tappe del suo cammino, sono qui percepiti globalmente e in modo quasi istantaneo, come si trattasse di un immane affresco sonoro. Varcare la soglia dell'Inferno significa per Dante aprire un immenso vaso di Pandora; come i venti racchiusi nel vaso donato a Ulisse da Eolo, una volta liberati, travolgono la navicella dell'eroe omerico condannandolo a un viaggio lungo e periglioso, così Dante, oltrepassando il limite tra la selva oscura e la città dolente, muove il passo decisivo che lo condurrà negli abissi dell'Inferno e, potremmo aggiungere in chiave moderna, del proprio Io.

Infatti, questa ventata sonora costituisce, nell'economia percettiva dell'intero lavoro, uno shock violento i cui traumi psico-acustici andranno riverberandosi fino alla fine. È proprio tale impatto che consente a Sciarrino, con mezzi puramente musicali, di imprimere al viaggio una dimensione interna, psichica, oltre che sonora, trasformando così le percezioni in percetti, l'Inferno "in sé" in un Inferno "per sé", così come viene cioè percepito dal punto di ascolto in movimento costituito dall'io narrante, dal pellegrino- ascoltatore. La ventata rappresenta una sorta di "big bang", un evento sonoro dalle proprietà quasi cosmogoniche, ottenuto attraverso un suono totale, organico, dal quale Sciarrino fa poi scaturire e decantare tutti gli eventi musicali successivi, che in questo suono primigenio sono già, per così dire, contenuti. Dal punto di vista psico-percettivo, non si poteva rendere in modo più espressivo il primo impatto del pellegrino (e dell'ascoltatore) con la realtà dell'Inferno.

4) Ne lagrimai

La ventata sonora si dilegua in dissolvenza, come se Dante perdesse i sensi e dunque il mondo sonoro che lo ha investito lo abbandonasse progressivamente, per lasciarlo, al risveglio, in un'atmosfera nuova.

La sequenzialità del cammino dantesco subisce qui, in realtà, una lieve manipolazione. Infatti, il terremoto e lo svenimento di Dante, nella Commedia, seguono l'incontro con le turbe degli ignavi; allo stesso modo, il Limbo, con la sua atmosfera pregnata di sospiri, è successivo al risveglio del pellegrino (Ignavi > Acheronte e Caronte > Terremoto e svenimento di Dante > Limbo).

Nell'elaborazione di Torricella e Sciarrino, invece, in seguito allo "svenimento", l'ascoltatore si ritrova dapprima tra i sospiri che fanno tremare l'"aura eterna" – nel Limbo, dunque, tra "le turbe ch'eran molte e grandi, / d'infanti e di femmine e di viri", come recita il testo (Inf., IV, 29-30) – e solo in seguito, dopo il traghettamento dell'Acheronte, tra gli ignavi (Svenimento > Limbo >

Acheronte > Ignavi); anche in questo caso, il suono dei mosconi e delle vespe richiama realisticamente la pena cui sono sottoposti coloro "che visser senza 'nfamia e senza lodo" (Inf., III, 36).

Le icone sonore che fungono da guida per l'ascoltatore sono chiare e riconoscibili e hanno un'evidente funzione narrativa, complementare agli stralci testuali: i sospiri dapprima, e poi i gemiti, i lamenti, l'ansimare, le urla dei dannati... tutti questi suoni, tuttavia, coagulandosi in ondate sonore, si distribuiscono secondo una ratio musicale che descrive un climax emotivo interrotto solo provvisoriamente dal passaggio dell'Acheronte (agevolmente riconoscibile grazie al caratteristico suono dell'acqua percossa dai remi). Tale intensificazione raggiunge il culmine allorché, non a caso, l'universo sonoro mostra la sua più intima natura, riflesso di una sofferenza interiore, e si frange nel "pianto asciutto" del viaggiatore che dice: "ne lagrimai".

A questo punto, un'eco della ventata sonora torna a spazzare il campo percettivo del pellegrino. Si tratta di una reminiscenza? In effetti, questa espressione appartiene, nel testo dantesco, al Canto III; e, tuttavia, in questa posizione produce un'ambiguità narrativa suggestiva: si può trattare infatti di una sorta di flashback, che ci riporta alla situazione iniziale, e che accredita l'ipotesi secondo cui la ventata sonora costituisca una sorta di summa di tutto l'universo sonoro dell'Inferno, le cui componenti si manifestano poi sequenzialmente proprio in virtù del movimento del pellegrino. Tuttavia, tale reminiscenza può anche suggerire l'idea di un secondo shock percettivo ed emotivo del viaggiatore, la cui sofferenza interiore ("ne lagrimai...") lo porta nuovamente alla perdita dei sensi.

Quest'ultima interpretazione ci introduce alla sequenza seguente, nella quale si affastellano frasi in tante lingue (o dialetti) che non appartengono alla Commedia bensì ad autori coevi a Dante (Latini, Guinizzelli, Cavalcanti, ecc.). Ora, certamente, questo florilegio rappresenta in modo evidente le "diverse lingue" cui Dante fa riferimento nel Canto III. Eppure, proprio in virtù della loro extra-testualità, ossia della loro non appartenenza alla lettera della Commedia, suggeriscono che lo svenimento, questa volta, ci abbia introdotto direttamente nella memoria onirica del pellegrino, nella quale le frasi si susseguono come negli incubi più angoscianti e caotici. La ventata sonora funge cioè da trampolino spazio-temporale, proiettandoci all'interno della psiche del pellegrino: non più spettatori dello svenimento, siamo ormai inghiottiti nel suo abisso, dove l'Inferno si tramuta in uno stato mentale, psichico, surreale. La ratio musicale che presiede la successione degli eventi sonori riproduce la logica simbolica e discontinua della mente e della memoria, che sono in grado di accostare per via associativa ("simbolo", derivato dal greco *symballein*, significa proprio "mettere insieme") eventi che appartengono a tempi, dimensioni, "lingue" tra di loro non commensurabili: il tutto in modo subitaneo, discontinuo, senza mediazioni logiche.

5) La bufera infernal

A riportarci alla coscienza, se non proprio alla "realtà", sono le urla disumane delle anime al cospetto di Minosse, il mostruoso giudice infernale, di cui intuiamo il suono della coda che, attorcigliandosi e schioccando come una frusta, assegna la giusta collocazione alle "anime prave". Siamo dunque nel secondo cerchio, il girone che ospita i lussuriosi, un luogo "d'ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti e combattuto" (Inf., V, 28-30). Giunti a questo punto, cominciano a farsi sentire "le dolenti note", e i versi di Dante costituiscono la descrizione più fedele di quanto andiamo poi ascoltando: La bufera infernal, che mai non resta, mena li spirti con la sua rapina: voltando e percotendo li molesta. Quando giungon davanti a la ruina, quivi le strida, il compianto, il lamento; bestemmian quivi la virtù divina.

Le strida, i lamenti, le bestemmie... questi suoni ci giungono a ondate, come se in effetti a essere riprodotto fosse il moto circolare della bufera che travolge i dannati, con il conseguente effetto di avvicinamento e allontanamento (fade in – fade out) rispetto al punto di ascolto in cui Sciarrino colloca il nostro ascolto. Ben presto anche il suono della bufera infernale prende il sopravvento, amplificando l'effetto della declamazione dei versi danteschi sopra riportati.

La celeberrima e commovente vicenda di Paolo e Francesca, i due cognati che sottomiserò "la ragione al talento" lasciandosi travolgere dalla passione, viene mirabilmente sintetizzata dagli autori mediante la declamazione dell'anafora che apre le tre terzine più famose della Commedia, e che compendia, senza peraltro banalizzarlo, lo spirito di tutta la vicenda: "Amor... Amor... Amor...".

6) Urlar li fa la pioggia come cani

Il latrare ringhioso di Cerbero, il cane con tre teste che "graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra", "che 'ntrona / l'anime si, ch'esser vorrebber sorde" (Inf., VI, 18 e 32-33), ci conduce direttamente nel terzo cerchio, dove sono puniti i golosi, i quali, oltre ai latrati e alle unghiate di Cerbero, sono afflitti da una pioggia costante, che li fa urlare, rendendoli simili a bestie.

Dei tormenti delle anime, noi avvertiamo tuttavia non le urla, bensì l'echeggiare dei brividi di freddo, un suono compulsivo frammisto a quello, più regolare, della "piova / eterna, maladetta, fredda e greve" (ivi, 7-8). Questa, tuttavia, si tramuta presto, con un crescendo improvviso, in uno scroscio di grandine assordante, che, come un sipario, chiude la scena e ci proietta direttamente nel girone successivo.

7) Papé Satàn aleppe!

Qui, l'urlo luciferino di Pluto,³¹ il "maladetto lupo", apre simbolicamente il girone ove sono puniti gli avari e i prodighi, che Dante immagina ripartiti in due foltissime schiere,³² le quali, muovendosi in opposta direzione lungo il perimetro circolare del cerchio, fanno faticosamente rotolare pesi enormi, fino a incontrarsi e cozzare in un punto, dove si scambiano aspre ingiurie.

Tali imprecazioni costituiscono l'illustrazione sonora di questa sequenza, cui segue un malinconico frammento musicale, una sorta di rimbombo che trova un precario centro di gravità tonale e che sembra esprimere uno sconcertante stato d'animo, oltre che rievocare l'immensità del "doloroso ospizio".

8) Fanno pullular quest'acqua al summo

Senza soluzione di continuità siamo condotti "a l'altra riva / sovr'una fonte che bolle e riversa / per un fossato che da lei deriva" (Inf., VII, 100-102): si tratta della Palude Stigia, un territorio fangoso e acquitrinoso dove sono immerse "l'anime di color cui vinse l'ira" (116), gli iracondi e i superbi, intenti a percuotersi e mordersi a vicenda. Sotto di questi, e rivelanti la loro presenza solo per il ribollire dell'acqua alla superficie, stanno gli accidiosi, ossia coloro che non seppero reagire attivamente al male: sommersi dal fango, gorgogliano nella strozza un triste canto, intriso di rammarico e nostalgia.

Sciarrino rende con geniale maestria il "pullular" dell'acqua, mediante folti e periodici battiti di lingua dei legni, che come bolle d'aria sembrano ascendere a una superficie immaginaria, resa attraverso i tesi armonici al ponticello degli archi. Possiamo inoltre intendere il rumore gorgheggiante della fonte e, quasi a commento delle parole del testo, le percosse e gli insulti che gli iracondi si scambiano l'un l'altro. Questi suoni si alternano, si amalgamano, coagulandosi in un decorso che sempre più acquisisce una complessità e una "presenza" musicali. I jet-whistle dei flauti, vere e proprie scariche energetiche i cui effetti musicali si riverberano nei profondi rintocchi della grancassa, negli armonici degli archi, nelle folate aeree dei fiati, negli wa-wa degli ottoni con sordina, annunciano un imminente picco della tensione emotiva, una sorta di Spannung narrativa, che si risolve nella recitazione distorta – come può esserlo quella di un'emissione strozzata – del triste inno. Le parole distorte di quest'ultimo sono accompagnate e scandite da suoni cavernosi e percussivi, nonché da un tipico vocabolo del linguaggio sciarriniano, il frullato dei flauti. Non si tratta certo solamente di un'espressiva rappresentazione di un paesaggio sonoro: a essere qui esplorato è una sorta di paesaggio dell'anima e, nel contempo, del corpo. Un viaggio negli abissi della fisiologia dell'io, corporale come la visione di cui si è parlato in precedenza, un corpo

immaginato come un antro ricco di suoni misteriosi e surreali.

9) Le tre furie infernal, di sangue tinte

Il passaggio dello Stige e il difficoltoso avvicinamento alla città di Dite vengono risolti da Torricella e Sciarrino con una sequenza musicale che, attraverso un teso crescendo di armonici, esprime la paura che Dante prova al cospetto delle mura arroventate della città infernale; Dante teme di non poter proseguire, visto che neppure il savio Virgilio riesce a vincere l'ostilità dei diavoli che presidiano le mura.³⁶ Solo l'intervento di un Messo celeste consentirà al pellegrino e al suo accompagnatore di accedere all'interno della città di Lucifero, che, come noto, racchiude i cerchi più "tristi e malvagi" di tutto l'Inferno. L'ascoltatore può avvertire distintamente le urla e i versi animaleschi che rappresentano le tre furie (le Erinni) e la gorgone (Medusa): "Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme, e gridavan sì alto, / ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto" (Inf., IX, 49-51).

10) Reminiscenza

Ne La voce dell'Inferno, tuttavia, il Messo celeste non interviene: lo scacco della ragione di fronte alle mura di Dite segna in qualche modo il termine del viaggio sonoro del pellegrino e dell'ascoltatore attraverso il regno dei dannati. D'altronde, come rileva una voce a commento della situazione, "per Dante le porte della sua Dite, cioè di Firenze, resteranno chiuse per sempre fino alla morte".

Il riferimento autobiografico costituisce un'incursione nella memoria storica e personale di Dante, ma anche nel territorio incerto e venturo delle aspettative e delle attese del pellegrino. In altre parole, un'incursione in quell'altro territorio della mente che si oppone alla ragione intesa come razionalità: la psiche, teatro dell'associazionismo simbolico e delle proiezioni che il passato e il futuro, sotto le forme della memoria e dell'attesa, producono sul fondo oscuro della coscienza. La coscienza, grazie alla memoria, è infatti libera di spaziare rapida come un cursore attraverso situazioni lontane nel tempo e nello spazio, senza i vincoli logici del principio di identità e non contraddizione.

L'ultima parte del lavoro risulterebbe incomprensibile senza considerare tale situazione psicologica ed esistenziale: lo scacco della razionalità, il trionfo della logica simbolica, e dunque della discontinuità spazio-temporale. Così, in una sezione come questa, dove la narrazione quasi cinematografica che ha caratterizzato finora l'inedito dantesco lascia quasi interamente il campo alla logica musicale, ecco che assistiamo a una sorta di rielaborazione mnestica degli eventi sonori ed emotivi vissuti fino a questo momento. Tutto quanto è stato vissuto e ascoltato finora, e che dunque è già preda della nostra memoria, viene rivisitato convulsamente in una sequenza che costituisce una rappresentazione della memoria stessa: un percorso della mente, compreso e intermittente, attraverso gli echi mentali che le urla, i lamenti, i suoni hanno lasciato lungo il viaggio. L'eco del grido di Pluto con lo scroscio di grandine, i tonfi, il temporale, il rombo degli aerei, i lamenti, le urla e, soprattutto, la ventata sonora, ossia lo shock primordiale che come un incubo ossessivo ora echeggia con una frequenza sempre più intensa: tutto ciò caratterizza gli ultimi quattro minuti di musica, dove appunto gli eventi sonori, che galleggiano ancora nella nostra memoria, si avviano intorno a un principio organizzativo di tipo musicale, e nel contempo psichico, quello dell'associazione mnestica. Il suono globale dell'inizio riguadagna una propria identità magmatica e fisiologica, fatta di folate di armonici, di trilli, di frammenti lirici, delle impennate degli ottoni, dei multifonici dei legni.

Ripercorrendo convulsamente e disordinatamente come in un sogno accelerato le esperienze acustiche vissute, la memoria dell'ascolto torna al punto dov'era partita, alla porta dell'Inferno, e nel contempo valica le mura di Dite penetrando negli abissi più profondi dell'Io e dell'Inferno, dove si annida il mostro, Lucifero, il Minotauro del labirinto della mente.

Un'ultima terzina dantesca, non a caso declamata da una pluralità di voci, avverte l'ascoltatore della

molteplicità di significati sortiti dalla contaminazione tra il mondo sapienziale di Dante e quello degli autori dell'opera:

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*

Dal testo di Carlo Carratelli "La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino"
(in "L'immaginazione in ascolto *IL PRIX ITALIA E LA SPERIMENTAZIONE RADIOFONICA*"
Die Schachtel / Rai-Trade)

Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) si vanta di essere nato libero e non in una scuola di musica. Ha cominciato a comporre dodicenne, da autodidatta; primo concerto pubblico, 1962. Ma Sciarrino considera apprendistato acerbo i lavori anteriori al 1966, perché è allora che si rivela il suo stile personale. C'è qualcosa di veramente particolare che caratterizza questa musica: essa induce un diverso modo di ascoltare, un'emozionante presa di coscienza della realtà e di sé. Si tratta di una squisita rivoluzione musicale: al centro viene posto non più l'autore o la partitura bensì l'ascoltatore. E dopo cinquant'anni il gigantesco catalogo delle composizioni di Sciarrino è tuttora in una fase di sorprendente sviluppo creativo. Compiuti gli studi classici e qualche anno di università nella sua città, nel 1969 il compositore siciliano si è trasferito a Roma e, nel 1977, a Milano. Dal 1983 risiede in Umbria, a Città di Castello.

Ha composto fra l'altro per: Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, RAI, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Arena di Verona, Opéra National de Paris, Staatstheater Stuttgart, Oper Frankfurt, Nationaltheater Mannheim, Wuppertaler Bühnen, Concertgebouw Amsterdam, London Symphony Orchestra, Suntory Hall Tokyo; per i festival di: Domain Musical di Parigi, Schwetzingen, Donaueschingen, Lucerna, Witten, Salisburgo, New York, Wien Modern, Wiener Festwochen, Ensemble Intercontemporain, Berliner Festspiele Musik Biennale, Holland Festival, Alborough, Festival d'Automne di Parigi, Ultima di Oslo, Beethovenfest di Bonn.

Ha pubblicato con Ricordi dal 1969 al 2004; dall'anno seguente l'esclusiva delle sue opere è passata a RAI Trade.

Vastissima la discografia di Sciarrino, che conta più di 100 CD, editi dalle migliori etichette in ambito internazionale, più volte segnalati e premiati.

Oltre che autore della maggior parte dei libretti delle proprie opere teatrali, Sciarrino ha una ricca produzione di articoli, saggi e testi di vario genere; alcuni sono stati scelti e raccolti in Carte da suono, CIDIM – Novecento, 2001. Di rilievo il suo libro interdisciplinare sulla forma musicale *Le figure della musica*, da Beethoven a oggi, Ricordi 1998.

Ha insegnato nei conservatori di Milano (1974–83), Perugia (1983–87) e Firenze (1987–96).

Parallelamente ha tenuto corsi di perfezionamento e masterclass; da segnalare in particolare quelli di Città di Castello dal 1979 al 2000 e i corsi alla Boston University. Al presente tiene corsi di alto perfezionamento di Composizione presso l'Accademia Chigiana di Siena.

Fra il 1978 e il 1980 è stato Direttore Artistico al Teatro Comunale di Bologna.

Accademico di Santa Cecilia (Roma), Accademico delle Belle Arti della Baviera e Accademico delle Arti (Berlino), Laurea honoris causa in Musicologia Università di Palermo, fra gli ultimi premi conferiti a Sciarrino vanno citati:

- Prince Pierre de Monaco (2003)
- Premio Internazionale Feltrinelli (2003)
- Musikpreis Salzburg (2006), premio internazionale di composizione istituito dal Land di

Salisburgo.

- Premio Frontiere della Conoscenza per la musica (2011) della BBVA Fondation.
- Premio Una vita per la musica (2014) Teatro La Fenice - Associazione Rubenstein di Venezia.
- Leone d'oro alla carriera per la Musica - Biennale Venezia 2016.

(Bio dal sito ufficiale dell'Autore)

Sabato 15 dicembre ore 23

Opere di giovani studenti e laureati di Conservatorio

Francesco Rizzo - In/Sect - 2018 [10'00"]

interprete acusmatico Alessandro Duma

Se il mondo che conosciamo collassasse sotto il peso dell'enorme mole di codice binario che ormai regola le nostre vite, cosa resterebbe? Forse solo un turbolento brulicare di insetti meccanici che blaterano in un linguaggio atavico, dimenticato, incomprensibile: il linguaggio misterioso di una natura che ci sopravvivrebbe, lontano da ogni logica umana, al di sopra delle nostre sovrastrutture; questi "archetipi sonori" sono stati ricercati negli errori delle macchine, nel tentativo di gestire ciò che della tecnologia non riusciamo a controllare, un'opera scritta per le orecchie di chi sa ascoltare quella musica che in fondo linguaggio non è.

Francesco Rizzo

Classe 90, producer e sound designer salentino, inizia a interessarsi alla musica con lo studio del sassofono all'età di otto anni e successivamente, attirato dalle sonorità punk rock, si insedia come chitarrista e vocalist nel mondo delle band, spaziando dal pop-rock al metal estremo. La curiosità nelle possibilità espressive del segnale sonoro processato lo aprono alle sonorità della noise music, della drone music, della IDM, fino al profondo interesse nei confronti della musica elettronica d'avanguardia. Sempre attivo nell'ambito della pop-music locale, dopo aver studiato chitarra blues all'accademia Saint Louis, ha conseguito la Laurea di Primo livello presso il Conservatorio a Lecce in Musica Elettronica e prosegue oggi gli studi dedicandosi alla programmazione di ambienti audio digitali, componendo brani e sviluppando sonorizzazioni, installazioni e software. Svolge nel contempo l'attività di dj drum and bass, breakbeat e techno nell'ambiente underground sotto lo pseudonimo di Gauna. Dal 2015 collabora con il progetto Merifiore come sound designer, consulente e fonico, nel 2017 ha intrapreso una collaborazione con la band Madboxes, capitanati da Tony Tarantino, solcando il palco al fianco di Dj Gruff. Attualmente tutor di Max/MSP per TrackZero Lab, lavora come freelancer e sviluppa produzioni musicali che spaziano dalla pop-music alla musica elettronica sperimentale.

Alessandro Ferraro Inevitabile 2018 [5'25"]

interprete acusmatico Vincenzo Procino

Ho effettuato riprese del suono prevalentemente in scale condominiali all'insaputa degli abitanti nascondendo il microfono in posizioni differenti degli stabili. In fase di montaggio ho costruito ambienti virtuali a partire dalle riprese suddette inventando nuove situazioni di vita. Il protagonista del brano si cela dietro quelli che in realtà sono i suoi antagonisti.

Alessandro Ferraro

Studia da ragazzo la batteria attirato dalle ritmiche metal, rock e punk. Per 12 anni suona con diversi gruppi, e con alcuni di essi registra alcune demo. Nel frattempo si avvicina alla musica elettronica di carattere "popular" per poi avvicinarsi al versante "colto".

Luca Risconi Circumpolaris 2018 [9'53"]
interprete acusmatico Alessandro Duma

Il pezzo è una ricerca su di un particolare tipo di movimento dei corpi solidi, la rotazione. Ho sperimentato il suono prodotto da una molteplicità di oggetti rotanti ascoltandone l'attacco, il decorso più o meno accidentato e casuale, la conclusione più o meno imprevedibile. Ho registrato le "performance" dei corpi e ho effettuato solo leggere manipolazioni concentrandomi sulla gestione del gesto eccitatore e sul montaggio delle sequenze.

Luca Risconi

Chitarrista autodidatta, matura esperienze come musicista in formazioni pop-rock, post rock, noise, post-punk. Studia anche presso il corso di laurea in Scienze della Comunicazione a Lecce.

Gino Mariotti Céréales S/Verre 2018 13' 25"
interprete acusmatico Vincenzo Procino

Ispirandosi alle idee del cubismo in pittura, "Céréales S/Verre" (Cereali su vetro) propone diverse prospettive di un materiale sonoro attraverso una trama in continua evoluzione.

Il tragitto musicale parte quindi dagli impatti di cereali (spettro complesso) per spostarsi gradualmente verso le risonanze del vetro (suoni armonici).

Punto focale di questa esplorazione è la relazione contrastante tra il carattere "rumoroso" e quello "armonico" del suono d'origine; rumore/suono, impatto/risonanza.

Gino Mariotti

Si occupa di musica per l'infanzia ed è laureato in Filosofia presso l'Università di Bologna. Grazie ai suoi numerosi viaggi e all'interesse per le caratteristiche musicali delle lingue ha sviluppato sensibilità per i paesaggi sonori, i rumori, i suoni extra musicali.

Nel 2016 ha scoperto la musica elettroacustica studiando presso il Conservatorio di Musica di Nizza al quale è ancora iscritto.

Domenica 16 dicembre ore 20.30
DA ALCÔME

ALCÔME (Armando & Livia – Composition et Organisation en Musique Électroacoustique), fondata nel 2013 da Livia Giovaninetti e Armando Balice, è una compagnia indipendente che si dedica alla creazione artistica e musicale. Alcôme ha per obiettivo organizzare ed interpretare concerti di musica elettroacustica, concepire, coordinare e assicurare la direzione artistica di progetti di creazione collettiva. Alcôme difende il ruolo dell'interprete acusmatico soprattutto attraverso il suo collettivo di compositori ed interpreti costituito da Armando Balice, Livia Giovaninetti, Paul Ramage, Maylis Raynal e interpreti invitati.

Con lo scopo di creare legami e rinforzare una rete tra i giovani compositori di oggi, Alcôme sviluppa la sua attività attraverso partenariati e con la massima apertura. Le sue creazioni sono state programmate in numerosi festival in Francia (Futura, Détours de Babel, Pieds Nus, L'Hiver Musical) ed in altri paesi ((Festival 5 Giornate a Milano, Festival Sirga in Catalogna).

La compagnia dispone di un suo dispositivo mobile, l'acusmonium Alcôme (una orchestra di 30 altoparlanti) che le permette di sostenere concerti e performance. Attraverso numerosi progetti didattici già realizzati Alcôme vorrebbe essere al centro dell'impegno di fare scoprire e sensibilizzare il pubblico giovane alla musica di ricerca.

Livia Giovaninetti J(d)O2(a) 2015 [12'39"]
interprete acusmatico Vincenzo Procino

J(d)O2(a) è il risultato di una esperienza sul "lasciarsi andare", il tentativo di una scrittura quasi automatica, senza piano né anticipazione formale. Si tratta di una ricerca introspettiva, basata sull'espressione, avente come motore l'emozione semplice. Questo lavoro gioca un ruolo di autoritratto, di rivelatore che mette in rilievo ciò che scaturisce naturalmente, senza vincoli né cornice, offrendomi la possibilità di uno sguardo analitico sui miei riflessi compositivi

Livia Giovaninetti

Livia Giovanninetti comincia a studiare il violino da piccola e poi si interessa a diversi tipi di espressione musicale, dal 1999 la musica tzigana, il jazz che studia al Crr di Cergy-Pontoise. Ottiene il Dem (Diplôme d'État) di formazione musicale ed i premi (in Francia i Diplomi) in scrittura classica e arrangiamento jazz. Nel corso di differenti stage studia la musica elettroacustica con Alexandre Lévy e Annette Vande Gorne in Belgio e poi in Francia con Christine Groult e poi con Denis Dufour al CRR di Parigi. Insegna da alcuni anni formazione musicale e compone sistematicamente pezzi a carattere didattico. Fondatrice di Alcôme.

Paul Ramage Il settimo anello di Saturno 2014 [14'27]
interprete acusmatico Alessandro Duma

Dal testo Entrückung di Stephan George, voce di Tina Reichert.

«Percepisco l'atmosfera di un altro pianeta»...

Proiettato fuori da una realtà, verso la seguente, questo lavoro cattura l'istante nel quale si cristallizza la trasfigurazione, l'allontanamento in circonvoluzione della ragione verso uno spazio onirico...

Il reale si ritrova metamorfosato.

Paul Ramage

Violinista, improvvisatore e compositore. Inizia il suo apprendistato musicale a 10 anni studiando il violino. Dopo aver incontrato Didier Lokwood (nella cui scuola Ramage entrerà nel 2003) egli si interessa al jazz ed alle musiche improvvisate. In parallelo continua a studiare violino classico al CRR di Cergy-Pontoise nelle classi di Aude Lefevre Franck Delavalle e musica da camera con François Poly. Conseguisce il Diploma di Studi musicali di violino, di jazz e poi, presso il CRR di Parigi, quello in composizione elettroacustica nella classi di Denis Dufour e Jonathan Prager. Nel 2012 e 2013 segue stage di interpretazione acusmatica con Jonathan Prager, Tomonari Higaki e Olivier Lamarche. Ha ottenuto un master in Composizione elettroacustica presso il Grm. Oggi è insegnante presso il Conservatorio di Châtenay-Malabry et Bagneux. Ha suonato ed è stato eseguito in diversi paesi (Francia, Giappone, Usa, Cina). Ha vinto il Premio Métamorphose (Musique et recherche) a Bruxelles ed il Secondo Premio al concorso Russolo (Fondazione Russolo-Pratella / Studio Forum d'Annecy)

Mayli Raynals Nom de plume 2015 [8'33"]

interprete acusmatico Alessandro Duma

"La scrittura è lo sconosciuto. Prima di scrivere, non si sa nulla di quello che si sta per scrivere. Ed in tutta lucidità. È lo sconosciuto di sé, della propria testa, del proprio corpo. Non è una riflessione scrivere, è una sorta di facoltà che è a fianco della propria persona, parallela ad essa, di un'altra persona che compare e che avanza, invisibile, dotata di pensiero, di collera, e che talora, di sua iniziativa, rischia di perdere la vita."(M.DURAS: Ecrire)

Maylis Raynal

Ha studiato da bambina pianoforte e dal 2002 ha ottenuto diplomi di vario livello in composizione vocale e strumentale, musica applicata alle immagini, musiche tradizionali (canto). Dal 2014 frequenta il Polo superiore di Parigi in composizione elettroacustica con Denis Dufour e Jonathan Prager. Partecipa a numerosi progetti legati al canto ed alla composizione.

Armando Balice Il paraît que dans le noir les rêves méritent d'entrer 2016

[14'30"]

interprete acusmatico Vincenzo Procino

Quest'opera fa parte di un trittico composto a partire dal poema "Je t'écris" di Eugène Guillevic tratto dalla raccolta "Sphère". Questa poesia, accompagna il mio lavoro da quasi 10 anni ed io vi attingo l'ispirazione che mi infonde il "nero".

Il titolo qui fa riferimento al poeta Francis Ponge. Si tratta di una riappropriazione "in nero..". Egli evoca i molteplici riflessi luminosi che possono trasparire dal colore nero, dandogli un rilievo ed un contrasto certo, come un modo di sublimare quello che può sembrare di primo acchito ben più buio". Il trittico da cui il pezzo è tratto, si occupa dell'espressione di differenti emozioni, trasponibili in differenti scale, al di là del carattere romantico o dell'espressione dei sentimenti... Dal nero alla luce, dalla profondità del sé alle leggerezza dei sogni, dalla angoscia alla fiducia, dalla notte che circonda la condizione umana all'utopia di un mondo umanista, dalla morte alla vita.

Armando Balice

Compositore, insegnante e direttore del gruppo Alcôme. La dimensione poetica e simbolica del "nero" ispira le sue composizioni. Dopo aver seguito un corso in sassofono al conservatorio di Besancon ed in Musicologia all'università, studia composizione elettroacustica con Jean-Marc Weber al conservatorio di Chalon-Sur-Saône e poi al Pôle supérieur d'enseignement artistique di Pari Boulogne-Billancourt con Denis Dufour e Jonathan Prager. Insegna Composizione elettroacustica al Conservatorio di Nanterre, vicino a Parigi e lavora spesso con "La Muse en Circuit" per divulgare nella scuola la musica elettroacustica.

Ore 22 Denis Dufour remixa Pierre Henry

Denis Dufour PH 27-80 2008 [80'27"]

interprete acusmatico Danilo Girardi

Ph 27-80 è dedicato a Pierre Henry per il suo 80° compleanno ed è stato realizzato presso lo studio personale del compositore a Parigi a partire da suoni di Pierre Henry selezionati da Agnès Poisson a partire da dischi in commercio. L'autore ringrazia Pierre Henry per avere autorizzato l'operazione.

1. Machinerie romantique 24'00

2. Jardins de sons 24'00
3. Musiques utopiques 32'14

PH 27-80 è stato concepito per rendere omaggio a Pierre Henry in occasione del suo 80° compleanno, il 9 dicembre 2007. Perciò l'idea è sia quella di realizzare questa opera esclusivamente a partire da 80 suoni, campioni o corte sequenze, tratti da 27 tra le sue opere (Antagonismes Apocalypse de Jean Comme une symphonie, envoi à Jules Verne· Concerto des ambiguïtés· Dieu Fragments pour Artaud· Futuristie· Grande toccata· Granulométrie· Histoire naturelle ou les roues de la terre L'Homme à la camér· Investigations· Messe de Liverpool· Messe pour le temps présent· Microphone bien tempéré· Mouvement-Rythme-Étude La Noire à soixante Pierres réfléchies Prisme· Pulsations· La Reine verte· Symphonie pour un homme seul Une tour de Babel Utopia Variations pour une porte et un soupir· Voile d'Orphée Le Voyage) che quella di giocare con le cifre relative alla sua data di nascita ed al 80° compleanno.

L'8 è spesso presente e così il 27, il 9 ed il 12 (somma di 9 e 12), il 48 (somma di 27 e 21)

Un gioco puramente simbolico che determina particolari vincoli di scrittura e spinge a trovare soluzioni musicali inattese, senza per questo abbandonare sensibilità ed espressività.

I titoli dei tre movimenti sono formule estratte dal "Journal de mes sons" [1979] di Pierre Henry, ed ogni parte del trittico si ispira a frammenti tratti da questo testo.

1. Machinerie romantique [Macchinario romantico]. Composto con quarantuno suoni provenienti da quindici opere di Pierre Henry, mette l'accento sulla voce-grido, canto o soffio.

"Tutto quello che so, tutto quello che vedo, tutto quello che ascolto lo scelgo e lo strutturo come un tempo di suoni. Trama che sarà legame tra passato e futuro. Da queste traiettorie io traggo la musica. Io amo restare immobile, sentire che esiste una temporalità di attesa. Micro-suspence di rumori, battimenti, durate. Io ho percepito le durate in modo musicale sia dalla mia infanzia. Tempi piatti, spiacevoli, altri ricchi ed esaltanti. Ero spesso solo. Solitudine che mi ha fatto percepire ed analizzare tutti i minuti. Quei momenti forti e quei momenti deboli creano una dinamica di accenti che mi è rimasta [...]. Io urlavo, Ogni tipo di urlo: dolce, violento, straziante, terrificante. Il grido è il ghigno del suono. Io cantavo poco. Ma, in compenso, producevo molti rumori con la bocca, sibili, soffi, cigolii. Suoni organici, modulati, liberatori, distorti che si ritrovano un po' ovunque nella mia musica. Io amo anche correre: correre è un grido che prosegue."

2. Jardins de sons [Giardini di suono] è elaborato in modo molto rigoroso, come un giardino alla francese dove, su dodici "aiuole" sonore quasi statiche e ben delimitate, sono allineate, equidistanti, le piante-suono. Ad una successione di dodici continuum distinti di dodici minuti l'uno, tessiture ottenute per allungamento, moltiplicazione, intersecazione di uno dei suoni (differenti in ognuna delle dodici trame) e dopo 80 secondi di introduzione, si sovrappongono, esattamente ogni sedici secondi, gli ottanta oggetti sonori lasciati "al naturale", trapiantati senza trasformazioni.

Soprattutto ingrandire i suoni. Anche ridurli. Sminuirli. Ingrossarli. L'ingrossamento è un procedimento impiegato correntemente. Ma rinserrare la grana produce all'inverso delle materie lisce ed introduce una irrequietezza. Infatti, tutta la musica concreta può spiegarsi con due immagini: l'ingrandimento fotografico ed il geysir! Un suono può originare migliaia di altri suoni, per auto generazione. Ma queste migliaia di suoni, bisogna incollarli, cioè scriverli, inserirli in una continuità più astratta, dove il contrappunto e la variazione giocano un ruolo essenziale. Non si parla abbastanza della variazione. Eppure, la musica concreta si appoggia generalmente sulla possibilità di fare evolvere il suono per microelementi successivi, come in Beethoven. I nostri strumenti devono obbedire alle nostre mani. Io amo far crescere un suono, tenerlo, prolungarlo, farlo bilanciare, sostenerlo nella sua corsa. Io ho orrore del "tasto premuto". Ho bisogno di toccare. E così io modulo le mie sorgenti sonore: diventando strumentista di strumenti che non esistono.

3. Con Musique utopiques [Musiche utopiche] è all'opera un'altra griglia di costruzione per un grande finale in forma di trance.

Gli ottanta suoni sono rilavorati, dilatati o contratti, per diventare campioni di 4 secondi ciascuno. Tutti i suoni sono messi ad anello almeno sei volte, si succedono nell'ordine cronologico dei pezzi dai quali sono estratti e si sovrappongono da 2 a 12 livelli simultanei.

"La mia prima esperienza concreta risale ai miei diciassette anni. Avevo allora una importante attività come percussionista concertista. Ho sempre amato afferrare gli oggetti. Toccare, battere, colpire, sfiorare. Ero attento al gesto, all'impatto necessario[...] Allora ho deciso di diventare compositore. Con suoni differenti. Essere inventore di suoni! C'è un'altra cosa. Ci sono stati i miei sogni. Io sognavo molto. Ciò fertilizzava la mia immaginazione. Dopo, io percepivo nella mia testa suoni senza rapporti con una educazione musicale. Suoni che talvolta mi spaventavano. Io me ne ricordo ancora: suono le stesse sonorità, le stesse leghe, le stesse movenze, le stesse complessità che cerco di ricreare oggi. Questi suoni hanno fatto di me il compositore che io sono. Ma non lo sapevo ancora. Non avevo ancora fatto la scoperta della registrazione. Non avevo ancora incontrato Pierre Schaeffer."

Denis Dufour

Denis Dufour inizia i suoi studi presso il CNR di Lione nel 1972 e successivamente frequenta il CNSM di Parigi (1974-1979). Ha come insegnanti Michel Philippot e Ivo Malec (composizione strumentale), Claude Ballif (analisi), Guy Reibel e Pierre Schaeffer (composizione elettroacustica). Divenuto assistente nello stesso Istituto, crea nel 1980 all'interno del CNR di Lione la classe di composizione acusmatica e strumentale di cui sarà docente titolare per circa quindici anni. Ricercatore e membro dell'Ina-GRM per oltre un ventennio, assiste in studio i compositori Pierre Schaeffer, Marcel Landowski, Guy Reibel e François Bayle, partecipando alla concezione di uno dei primi dispositivi di elaborazione numerica in tempo reale, il Syter e, successivamente l'Acousmographie. Si dedica inoltre intensamente, negli anni ottanta e nella prima metà degli anni novanta, alla composizione di opere strumentali, sia tradizionali che elettroacustiche, sulla scia del suo maestro Pierre Schaeffer. È questa l'epoca del Trio GRM-Plus (ribattezzato Ensemble TM), del collettivo di compositori Quark, del movimento Abso-Absolument e dei concerti annuali Acore. Organizzatore e animatore instancabile, sviluppa ulteriormente tali attività a partire dalla seconda metà degli anni novanta a Strasburgo, Lione e Perpignan, creando altri gruppi e collettivi musicali (Les Temps modernes a Lione, Linea a Strasburgo, Syntax e soprattutto Motus). L'attività di composizione risente di tale sforzo titanico intrapreso da Dufour per la diffusione delle nuove tendenze musicali (musica acusmatica, elettroacustica e, in via più generale, elettronica) inaugurate da Schaeffer ed altri e che egli stesso ha contribuito a sviluppare. Dufour continua ad organizzare centinaia di concerti, atelier, conferenze, master class e stage in Francia e nel mondo, contribuendo attraverso accordi di partnership allo sviluppo dell'acusmatica in Giappone ed in Italia. Nel 2006 lascia la direzione di Motus e di Futura a Vincent Laubeuf. Nel 2007, è stato nominato professore di composizione elettroacustica presso il CRR di Parigi e, nel 2010, presso il PSPBB per l'Istruzione Superiore (Processo di Bologna).

Gli interpreti acusmatici

Danilo Girardi si è Diplomato in Musica Elettronica (V.O.), presso il Conservatorio di Bari con il M° F. Scagliola, ed in Flauto; è docente di Strumento Musicale e Tecnologie Musicali presso le Sms ed i Licei Musicali; ha frequentato il corso di Composizione Sperimentale ed il corso di Musica Elettronica presso l'Accademia Musicale Pescarese; ha studiato proiezione sonora all'Acusmonium in Italia dal 2004 e in Francia sotto la guida di Jonathan Prager e Denis Dufour, e dal 2007 fa stabilmente parte del gruppo interpreti di M.Ar.E. Nel 2008 ha fatto parte dell'equipe di interpreti di Motus per il Festival "Futura 2008" a Crest (Francia). Nel 2007 "Interferenze" è stata selezionata fra le finaliste del 6° Concorso

Internazionale di Composizione Elettronica “Pierre Schaeffer” ed è stata eseguita a "Futura 2011". Nel 2012 “Flare - Part 1 ("Hypnosis"), Part 2 ("Crushing")” è stata selezionata ed eseguita per la 5a Edizione dell’EMUfest al Conservatorio "S.Cecilia" di Roma. Nel 2013 è finalista del “San Fedele Multimedia Prize” di Milano (Italia) per il quale nel 2014 collabora alla realizzazione dell’opera multimediale “Opticks” sui principi della luce di Newton, in collaborazione con l’Ensemble InterContemporain di Parigi.

Vincenzo Procino, studente di Lettere moderne ed interessato alle arti sonore applicate a performance di teatro di sperimentazione, si occupa inizialmente di popular music avvicinandosi a gruppi Stoner Rock e Progressive Rock per poi dedicarsi maggiormente a progetti Drone Doom Metal, Avant-Garde Metal e Hardcore Punk. In seguito, appassionatosi alle musiche tradizionali ed etniche, alla musica Concreta, alla musica "colta" seriale e al Jazz, indirizza il suo percorso verso generi più radicali quali Musica Pop Sperimentale, Noise, Art Rock e Minimalismo, sperimentando con ecletticità varie commistioni.

Alessandro Duma, salentino, ha studiato il basso elettrico e ha suonato in band rock, funk e popular music. Parallelamente si è occupato di elettronica a livello amatoriale, prima, a livello di studi scolastici, in seguito, diplomandosi come Perito industriale (elettronica e telecomunicazioni). Ha studiato a Bologna Ingegneria elettronica all'Università senza terminare gli studi. Tornato in Salento ha studiato Musica elettronica presso il Conservatorio di Musica Tito Schipa di Lecce dove sta per conseguire la Laurea di Primo livello .

Silence 2018 dicembre

interpreti acusmatici Danilo Girardi (coordinatore), Vincenzo Procino, Alessandro Duma

direzione artistica Franco Degrassi

collaborazione di Angelo Petronella

promozione Diego Loporcaro