

Intervista a Marco Stroppa

a cura di Lidia Bramani

Sei forse l'unico compositore del nostro paese e della tua generazione ad avere scelto di vivere all'estero. Cosa ti ha spinto a preferire un'altra geografia e, in parte, un'altra storia?

Un insieme di fattori anche personali, non ultimo il caso, la fortuna. Come persona non mi sento assolutamente legato a un luogo o a una nazione mentre mi interessa lavorare dove posso esprimere con mezzi che ritengo adeguati, quelli di cui ho bisogno. Ho comunque sempre avuto, oltre alla passione per la musica, un amore particolare per il pensiero scientifico, che considero uno dei più significativi del nostro secolo e mi è sembrato naturale andare là dove questi due interessi potevano incontrarsi. Quando ho cominciato, negli anni Ottanta, non esisteva né il MIDI né il DX7; ho fatto quel che potevo, sono passato da Padova e da Venezia e proprio quando mi sono reso conto che al CSC di Padova avevo assorbito ciò che volevo assorbire, ho scoperto per caso l'IRCAM. Non sono mai stato alla Chigiana, ma nell'80 mi trovavo per pura coincidenza lì vicino e sono andato ad una conferenza di Boulez durante la quale ha parlato delle ricerche che facevano a Parigi. L'IRCAM è effettivamente un'istituzione che permette di esprimersi ai massimi livelli, anche perché è uno dei pochi centri aperti a tutto il mondo e a tutte le culture. Avendo a disposizione mezzi di una certa complessità, mi ha permesso di approfondire e sviluppare quello che avevo cominciato. L'IRCAM, poi, significava Parigi e io non avevo ragioni per stare in Italia; in più, mi ha dato anche da vivere, il mio lavoro è stato riconosciuto, il che non è trascurabile.

Aggiungi che di natura sono uno spirito curioso, quindi l'idea di andarmene da un posto per vedere altre realtà mi ha sempre affascinato, tanto che dopo essere stato due anni all'IRCAM mi sono reso conto che non potevo studiare, potevo lavorare ma non studiare, e sono andato due anni al Media Laboratory del MIT negli Stati Uniti.

Dopo, sei tornato all'IRCAM.

Dopo sono tornato all'IRCAM e ho diretto un dipartimento per tre anni; è stata un'esperienza utilissima perché primati confronti con il potere, meglio è. Io volevo provare e vedere se mi piaceva veramente, ma non lo si può dire dall'esterno. Ho avuto la fortuna

di capire che il potere non mi interessa nonostante sia estremamente seducente; se uno è sensibile a questo tipo di fascino ti dà addirittura le vertigini ma non credo che l'attività dell'artista oggi sia compatibile al cento per cento con la gestione del potere, certamente non per uno della mia età, che deve prima pensare a creare piuttosto che a conquistarsi "posizioni" che assorbono un sacco di energia creativa, non solo fisica. Così, dopo tre anni, quando ho visto che l'esperienza era stata fatta e mi aveva insegnato quello che doveva insegnarmi, mi sono dimesso, come avevo previsto.

E adesso?

Adesso sono compositore e ricercatore a metà tempo, quindi devo all'IRCAM, in media, diciamo sei mesi, ma non reali, di lavoro creativo e di ricerca; per il resto sono libero di gestire la mia attività come meglio credo.

Cosa ti interessa di quello che succede in Italia?

L'Italia è molto frammentata: è il suo interesse ed è anche il suo svantaggio; non c'è il complesso di una grande città come in Francia dove la provincia, fuori da Parigi, è sempre provincia nel senso riduttivo del termine. La frammentazione del paesaggio artistico italiano crea tante isole, purtroppo ognuna con i propri odi e i propri piccoli intralazzi, ma che lasciano anche affiorare una ricchezza; infatti, ho molti rapporti con l'Italia; vivo a Parigi, ma l'Italia è uno dei paesi con i quali lavoro maggiormente e più volentieri.

Mi parlavi con grande entusiasmo della tua attività di insegnante in Ungheria e di come consideri quella nazione tra le più ricche di vitalità musicale.

Infatti, sono assolutamente convinto che il Festival Bartók a Szombathely abbia il potenziale per essere quello che all'epoca era stato Darmstadt. Non è un festival solo di compositori e neanche di musica contemporanea; è un festival di musica con la "m" maiuscola dove strumentisti strepitosi, come Kocsis o Perényi, e compositori si incontrano per proporre e vivere la musica, contemporanea e classica, da Bach ai nostri giorni, e non c'è per nulla l'idea di dover fruire solo di musica contemporanea. L'Ungheria, come molti

paesi dell'Est, si è sviluppata moltissimo negli ultimi anni, nonostante i grossi problemi che ha dovuto affrontare; è un paese musicale come non è l'Italia. Chiunque sa cantare, anche la persona della strada, e chiunque fa musica dalle elementari al liceo; ogni persona che vada a scuola si trova con almeno nove anni di musica alle spalle; è impressionante constatare che cosa significhi essere in una nazione musicale. Senza contare che si trova a un passo da Vienna, richiama facilmente gente dell'Ovest ma è un paese dell'Est che costa come tale e offre borse di studio e aiuti finanziari.

Ho trovato simpatico che una nazione mi abbia chiamato per dirmi, guarda, vogliamo fare musica informatica, ci piace quello che fai tu, ti diamo carta libera, pensa come strutturare un corso di composizione che includa le nuove tecnologie. Il fatto di mandarlo ad un italiano che vive in Francia mi è sembrato molto bello.

Dimostra che c'è un'apertura...

Dimostra che c'è un'apertura e una ricerca di qualcosa che non siano gli interessi della propria piccola "famiglia". Quello che a me premeva fare, era creare un momento di studio, di approfondimento della produzione e del pensiero musicale, informatico o meno, senza nessun ghetto tecnologico e nessuna chiusura verso la musica del passato o del presente. Ogni anno scelgo un tema che permetta una riflessione su problematiche musicali che considero attuali ma che non potrebbero essere pensate, così come io cerco di presentarle, se non ci fosse stato l'apporto della tecnologia, non come materiale ma come supporto di pensiero; il fatto che la tecnologia abbia permesso ad un certo pensiero scientifico e anche musicale di svilupparsi con mezzi adeguati è fondamentale, è la mia sfida. Ogni anno analizziamo pezzi classici, informatici o strumentali contemporanei. C'è naturalmente anche un corso più specifico con le macchine; abbiamo una piccola stazione di lavoro con i computer, per cui, oltre al corso teorico, c'è la possibilità di farsi una certa pratica. Il corso teorico è per compositori, esecutori, musicologi, non è un corso di tecnica compositiva, ma l'analisi delle partiture affronta concretamente il fenomeno creativo. Ogni corso ha anche uno o due ambiti scientifici veri e propri; quest'anno, per esem-

pio, studiamo il rapporto fra il pensiero orchestrale - da Bach a Stroppa! - e la sintesi del suono al computer. Vorrei proporre una visione della sintesi come un'estensione del pensiero orchestrale al livello interno del suono. L'anno scorso, invece, il tema era il simbolo, il rapporto tra il simbolo e l'idea astratta che il simbolo può cercare di catturare per riprodurlo in certi termini; ho tenuto quindi un corso di teoria della metarappresentazione, teoria su come si rappresenta la rappresentazione sul piano della psicologia cognitiva; lo sviluppo del pensiero scientifico ha dato uno strumento concettuale nuovo al compositore, sta a lui utilizzarlo come meglio crede.

Accennando alle tue esperienze in Ungheria, mi suggerisci un tema che hai già sfiorato indirettamente parlando di una nazione musicale non solo potenzialmente come l'Italia, dove poi manca una base educativa. Mi sembra che il rapporto tra un compositore come te e il pubblico non possa che nascere da uno stimolo, da una ricerca, da un desiderio reciproco di mettersi in comunicazione. Tenendo conto della realtà europea e anche internazionale, che in genere mi sembra meno rosea di quella ungherese, come pensi il tuo rapporto col pubblico e come ti poni rispetto alla sofferta necessità di questi ultimi anni di recuperare una comunicazione più vasta?

In primo luogo, è molto giusta l'idea di un rapporto che come tutti i rapporti non funziona se la disponibilità non è reciproca. Quindi, non credo che il compositore possa fare qualcosa per coinvolgere chi non sia già comunque interessato. Come non credo che la comunicazione possa avvenire se da parte del compositore non ci sia il desiderio di porsi in relazione col pubblico. Secondo, cosa significa il rapporto col pubblico, ossia quali sono i vari modi in cui si può fruire di un'opera musicale? Io credo in un rapporto, non solo musicale ma anche umano, che sia ricco a vari livelli; non si può, la prima volta, nei pochi minuti dell'ascolto, pensare di aver capito e sviscerato tutto il potenziale che un pezzo può avere se è complesso; qualunque musica, anche quella di Mozart, deve essere riascoltata.

Pensi sia necessario uno sforzo, non per violentare la fantasia, ma per alimentarla di qualcosa che non

sia l'immediato a tutti i costi o l'incomprensibile a priori?

La musica ha una forte carica emotiva ma è anche la dimostrazione di uno spirito, di una mente, di un intelletto che lavora il proprio materiale, con tutto il significato, oggi, di un cervello che specula, nella storia naturalmente, altrimenti gira a vuoto. L'equilibrio può essere trovato soltanto quando il compositore e il pubblico, in modo reciproco, si domandano che cosa l'uno si aspetta dall'altro e per quanto a lungo, quante volte, quanto in profondità; un pezzo concepito per essere consumato nel momento in cui si ascolta - ce ne sono molti, anche piacevolissimi - ha determinate esigenze e richiede al pubblico un certo tipo di atteggiamento; un pezzo che invece presuppone, al contrario, un'assimilazione progressiva, per cui dopo trent'anni che lo si ascolta si trovano ancora aspetti nuovi, come in fondo anche nei rapporti umani che mi interessano, non può neanche pretendere di essere accolto come un pezzo usa e getta; trovo assolutamente incompatibili le due cose.

Io sono convinto che la musica debba comunicare una tensione emozionale fortissima, però l'emozione si spegne se non si ha la volontà di andare avanti a cercare e a scoprire.

La tensione intellettuale non può perciò essere estranea, contigua o, peggio, associata forzatamente al prodotto musicale.

Sì infatti, malgrado la musique... negli anni '50, effettivamente, c'è stata un'eccessiva speculazione intellettuale, spesso abbastanza esterna alla musica; si è peccato di eccesso di intellettualismo quando si pretendeva di pensare la musica anziché ascoltarla. L'ascolto è importante anche come dimensione sensibile, emotiva, quasi tangibile; se fosse solo prodotto dell'intelletto io non farei musica.

C'è un filo sottile che lega alcuni momenti della storia culturale europea dal Rinascimento ai giorni nostri. Pur tra posizioni disparate, il comune denominatore è l'interesse per un'immanente e vitale ciclicità in cui natura, tecnica e arte non si contrappongono. Il rapporto micro-macrocosmo e l'intelligenza artificiale avvengono la tua estetica alla concezione ecologica e marxiana di una natura umanizzata e di un uomo naturalizzato.

Trovo interessantissimo che l'approccio qualitativo, senza scissione tra qualità e quantità, tra corpo e anima, si condensi nella tua musica; a me ha fatto questo effetto prepotente, perché l'efficacia poetica della tua musica mi sembra il punto d'arrivo di un materialismo che fa della materia spirito e vita. Secondo me, d'altro canto, si potrebbe prospettare che la stessa scienza possa arricchirsi della forza creativa della ricerca artistica. Esiste questo scambio, questa dialettica appassionante e feconda tra arte e scienza?

A questo proposito, ho incontrato, tramite un amico comune, un grandissimo neurobiologo che lavora all'istituto Pasteur di Parigi, Jean-Pierre Changeux. Gli parlavo del mio modo di comporre basato su un materiale che chiamo "organismo di informazione musicale" perché ha determinate caratteristiche che si evolvono nel tempo sfuggendo ad una descrizione puramente matematica, quantitativa; purtroppo la speculazione musicale contemporanea ha considerato moltissimo l'altezza, molto meno il tempo. Abbiamo parlato per ore; lui sostiene che non solo possono esistere modelli ma, in disaccordo con la psicologia cognitiva, veri e propri oggetti mentali che nel nostro cervello corrispondono, fisicamente, fisiologicamente, ad una sensazione, ad un sentimento. Ci è sembrato stupendo riconoscere i medesimi intenti, pur da punti di vista differenti e ha trovato incredibile che nella mia articolazione musicale possa trovarsi una realtà che per lui è cerebrale, neurale, non astratta.

Mi dicevi di aver colto un'analogia tra l'arte figurativa astratta e la musica elettronica. Se non sbaglio, ti riferivi proprio all'estetica di Kandinskij che non poteva essere storicamente accostabile alle esperienze musicali seriali di Schönberg ma neppure, genericamente, alla musica contemporanea o informatica. Tra i diversi modi di concepire e di comporre musica di sintesi, quale, in particolare, ha un'affinità di intendimenti e di punti di vista con Kandinskij?

Nella musica elettronica in cui l'elaboratore produce un suono (c'è anche un modo di usare la musica elettronica in cui l'elaboratore non produce suoni ma, per esempio, partiture strumentali) si possono vedere grosso modo tre tipi di atteggiamenti: nel primo (segue a p. 29)

Intervista a Marco Stroppa

(segue da pagina 16)

caso "prendo" un suono dentro la macchina, lo registro nel momento in cui è creato durante il concerto, lo tratto, lo stravolgo e produco qualcosa che è questo suono stravolto. Prendi un materiale esistente, lo cambi, lo trituri, ne fai quello che vuoi, ciò che hai prodotto può avere o meno un rapporto con il materiale esistente, e poi lo riproponi. I tipi di trattamento che uno può fare oggi in tempo reale, però, non sono molti e inoltre non si controlla il materiale in modo molto preciso, il controllo è spesso solo un controllo di altezza e di colore timbrico molto approssimativo. Se si vuole l'interpretazione del momento, bisogna allora ricorrere allo strumento tradizionale.

Secondo tipo di utilizzazione della sintesi è quello che chiamerei della simulazione: al computer, crei un suono di sintesi, non sfrutti qualcosa di esistente ma lo fabbrichi da zero sulla base di un modello, di un suono, di un riferimento esterno, che di solito è un suono strumentale perché è difficile da simulare, oppure un suono concreto; ora, dal punto di vista intellettuale ha un fascino inegabile. Un modello che permette di simulare un suono ha anche una potenza di sviluppo che il suono in se stesso non può avere; hai creato, per creare il modello, un'astrazione, quindi una comprensione superiore di alcune caratteristiche del suono. Purtroppo, molto spesso, nasce una pessima copia, ad esempio, di un buon violino, di una buona idea di violino, piuttosto che un'ottima copia di un'idea di violino trasformato. Questi suoni non hanno in realtà un' autonomia sufficiente rispetto al modello semantico di riferimento e quindi sono percepiti come qualcosa di imperfetto, nel senso di non sufficientemente, freddo, statico. Oppure puoi fare delle interpolazioni, per esempio tra un tam-tam e la voce; anche questo è molto interessante dal punto di vista intellettuale, ma allora Berio c'è già riuscito benissimo, all'inizio della *Sinfonia*, con la scrittura orchestrale. Al computer, però, un'interpolazione di questo genere, anche molto sofisticata, produce risultati spesso problematici all'ascolto. Che succede quando si è a mezza strada, per esempio, tra un violoncello e un clarinetto? Un violoncello? o un clarinetto? Che rapporto c'è tra questa "terra di nessuno" percettiva e i punti di partenza e di arrivo? Nel terzo modo di fare la sintesi non esiste nessun suono o modello esterno; il suono di sintesi non è altro che il prodotto dell'immaginazione del compositore, della sua potenza creativa, sintesi che chiamerei astratta. È anche il più difficile perché è stato confuso con l'appropriazione del mondo sonoro e delle sue leggi da parte dell'intelletto senza tener conto della logica dell'orecchio fisico e della logica percettiva che hanno le loro leggi e non si possono ignorare; pensare di fare uno spettro o un timbro serialmente, come Stockhausen nel primo Studio, è un'assurdità concettuale perché significa applicare la logica di un mondo ad un altro mondo con il quale non ha nulla a che fare. La cosa più stimolante, invece, è vedere come la logica compositiva si interseca con quella sonora, la riconosce, la studia e sa usarla per creare la propria struttura che sia interamente composta ma anche interamente sensibile; una logica puramente intellettuale non può fare altro che creare suoni orrendi, che non funzionano all'ascolto. Una logica puramente percettiva, d'altronde, genera certo suoni "carini" ma non ha la forza compositiva che è necessaria per dar loro un senso. Questo senso mi sembra indi-

spensabile per realizzare qualunque prodotto musicalmente ricco. È con la mia generazione che ci sono state le conoscenze sufficienti per cominciare un'esperienza su una composizione di suoni astratti che rispetti anche la logica sonora. Anche nell'orchestrazione, il rapporto tra un materiale astratto compositivo, ad esempio un accordo, e la sua proiezione orchestrale, deve tener conto della realtà dell'orchestra, della logica orchestrale, se si sente o non si sente, se uno strumento può o non può fare certe cose, come limiti o come tessitura; gli strumenti si conoscono e c'è un'esperienza di secoli, le basi ci sono. Nei suoni di sintesi, la cosa più difficile è come immaginare un suono e come articolare il rapporto in modo non banale tra una volontà compositiva che si esprime anche su un piano formale più macroscopico e la logica interna del suono che vuole essere interamente composta ma deve essere interamente logica dal punto di vista sonoro e non da quello puramente intellettuale. Su questo piano siamo ancora molto artigiani, intuitivi. Da un paio di anni mi sono occupato di questo problema e mi rendo conto che è molto vicino a quello della pittura astratta rispetto alla pittura figurativa. La pittura che invece di prendere come oggetto una realtà copiata, riprodotta, stravolta o deformata, prende come punto di riferimento niente altro che la potenzialità creativa dei materiali coi quali la pittura ha a che fare, colore e forma. Anche nella musica e nella sintesi astratta, la cosa più interessante è il senso del timbro, timbro come dimensione ambigua tra suono come tempo e suono come accordo, come armonia; il timbro è l'intersezione di entrambe le cose; un suono di sintesi nel momento in cui si sviluppa nel tempo, si dipana, crea delle strutture ritmiche che possono essere nascoste nella vita interna del suono e quindi in fondo trascurate nel momento in cui una struttura ritmica superiore si impone e organizza questi suoni o che possono interferire con la struttura ritmica inferiore ecc.; la stessa cosa per l'armonia, il tempo e la verticalità. Kandinskij aveva già affrontato tutto questo. Come per Kandinskij la teoria dei colori, nella musica informatica la teoria del timbro è uno dei temi cruciali; è inutile mettersi a reinventare l'arte della fuga con il computer, c'è la partitura per questo. Kandinskij aveva supposto, all'epoca, un rapporto tra sistema tonale e arti figurative, sistema espressionista e atonale e arte astratta, ma il rapporto non era autentico perché l'espressionismo sonoro è ancora basato su strumenti che hanno una storia e una semanticità importantissima, invece nel leggere *Lo Spirituale nell'arte*, se si sostituisce il termine timbro al termine colore, il termine musica al termine pittura, si ha una descrizione delle problematiche della sintesi astratta oggi.

E il fenomeno che alle origini della psicologia moderna chiamavano inferenza inconscia? Il fatto, cioè, che noi percepiamo il materiale non solo in base a modelli percettivi innati, ma anche ad abitudini, a condizionamenti storici e ambientali, cambierà, si evolverà nel tempo e come? La dimensione del passato non potrà certo essere cancellata; continuerà ad interferire con questo ancora imponderabile e innovativo ampliamento delle nostre facoltà di ascolto?

Infatti, non può trattarsi di una sostituzione o di un'opposizione al passato, se mai di un'aggiunta, di un complemento fer-

tile; dopo aver fatto studi di informatica ed essermi calato all'interno del suono, per me l'ascolto di Beethoven o di un madrigale non è più lo stesso.

Quello che si diceva a proposito della reciprocità del desiderio avviene anche nel tempo; si può rivedere Beethoven in un modo diverso...

Certo, io ho scoperto aspetti di Beethoven strepitosi, anche nell'orchestrazione, che al momento non avevo colto. Per condizionamento storico, ma anche emotivo, personale, si è portati ad aprire certi canali di comunicazione e non altri. Se questi canali non sono prioritari o non esistono affatto nel pezzo che uno ascolta, si possono creare malintesi enormi che ti portano a dire che Mozart è noioso o che la musica rinascimentale è noiosissima perché ci sono terze dappertutto e non si riesce ad andare al di là di una percezione pseudotonale. Bisogna offrire gli strumenti per accedere nel modo migliore al messaggio. Ascoltando la musica contemporanea, anche informatica, non si può cercare il motivo che da canticchiare dopo il concerto, perché questo concetto non esiste, ma ne esistono altri, altrettanto belli.

Perché ci sia questa crescita non credi siano necessarie premesse sociali, maggior tessuto connettivo tra il grosso centro che può essere quello nel quale tu hai la fortuna di lavorare e la vita musicale che scorre nei circuiti di diffusione, dalla scuola ai mass-media?

Certo, e questo non vale solo per la musica, la musica non è un mondo avulso.

Tra le tante dimensioni che si condensano nella tua musica, ho sempre avvertito, fortissima, quella psicologica, anche nel senso più ampio e volutamente generico del termine. So anche che hai approfondito, in particolare, gli studi di psicologia cognitiva, penso imprescindibili per chi voglia occuparsi di musica informatica.

Come tu hai detto, c'è un rapporto un po' metaforico, di pensiero e di poetica che mi lega molto spontaneamente alla psicologia. Mi sono poi addentrato in due aree particolari, la psicoacustica e la psicologia cognitiva. Innanzitutto le ho studiate e poi mi hanno direttamente aiutato nell'elaborazione del mio pensiero compositivo. La psicoacustica è, per me, come ti accennavo, un trattato di orchestrazione per la sintesi del suono astratta. All'IRCAM ho imparato a misurarli, dal punto di vista scientifico, con la logica dell'orecchio fisico, con la logica della percezione. L'altra esperienza, molto più tardiva, è un'esperienza dell'85, al MIT, dove ho seguito un corso di psicologia cognitiva. Fra le varie aree della psicologia cognitiva, dal linguaggio al riconoscimento di forme, al ragionamento induttivo, deduttivo ecc., una in particolare mi interessava, il campo della rappresentazione della conoscenza. Fortuna volle che fosse l'area di specializzazione del mio insegnante. L'uomo, per conoscere, per vivere e sopravvivere, ha bisogno di crearsi delle categorie, inizialmente delle astrazioni di oggetti esistenti; è l'unico modo che ha per affrontare una realtà molteplice, continuamente mutevole. Per estensione, poi, crea anche categorie astratte che non corrispondono a nessuna

realtà fisica, da quelle matematiche e geometriche alle sensazioni o all'idea di bellezza. L'uomo è bravissimo, è rapido fin da bambino, nessuna macchina può competere con lui. La psicologia cognitiva vorrebbe capire come funziona il ragionamento mentale per inventare modelli di macchina un po' più intelligenti, non certo macchine creative, ma robot capaci di adattarsi meglio al contesto, magari per pulire il corridoio della metropolitana.

Io ho applicato le conoscenze apprese in questo campo ai concetti e ai materiali musicali, ecco perché li chiamo, come ti dicevo, organismi, perché mutano nel tempo. Oltretutto, dopo l'esperienza eccessivamente integralista degli anni '50 e il sonno neoromantico, trovo importante che si torni o si riprovi a "spiegare". Non partendo dall'analisi di ogni componente sonora, una dopo l'altra, come fossero astratte, indipendenti, ma cogliendo l'interazione tra le varie parti, interazione che è certamente più complessa della semplice descrizione delle caratteristiche di ogni parte. Anche il tema nella musica tradizionale andrebbe contestualizzato; il classico esempio è l'inizio della *Quinta* di Beethoven: sono tre note uguali più una nota a distanza di terza maggiore, con un ritmo: quattro note. Trovi questo disegno in moltissimi altri pezzi, eppure tutti pensano all'inizio della *Quinta*. Solo analizzando l'interazione dei diversi parametri comprendi perché. Questi studi sono molto interessanti per creare modelli di sviluppo del pensiero musicale; per me sono potentissimi strumenti di ampliamento dell'immaginario.

Nei tuoi progetti, oltre alla musica informatica, ti misurerai ancora con gli strumenti tradizionali?

Naturalmente, come ho sempre fatto; anzi, tra i progetti che metto nel cassetto perché non ho tempo, ci sono le sequenze per strumento solo; mi piacerebbe vedere se la sapienza elettronica mi permette di riconsiderare, per esempio, alcuni strumenti storicamente trascurati. Sono attratto sempre più anche dal teatro e dal rapporto tra la musica e il linguaggio parlato. Dopo *Proemio* e dopo un altro pezzo simile, ma con caratteristiche diverse, commissionati sempre da Rai Tre, vorrei fare un'opera, senza canto, con attori che parlano e recitano amplificati, strumenti, suoni di computer, una messa in spazio del suono molto curata.

Com'è il futuro per un compositore della tua generazione; pensi che esisteranno gli spazi perché i risultati che tu ottieni abbiano possibilità oggettive di divulgazione, non solo nei concerti ufficiali ma anche come volontà di diffondere tra la gente questo desiderio, questa voglia di crescere insieme?

Geymonat dice una cosa fondamentale a proposito della libertà, che non è uno stato, è un limite cui si può tendere e se uno smette di tendere non ci arriva più. Io sono ottimista...

Lidia Bramani

Luigi Nono

(segue da pagina 17)

tata è quella nota - un fa - tenuta per oltre tre minuti da un virtuoso come Schiaffini: un effetto di allucinazione sonora, musica che entra nel pensiero come una lama di luce, in un crescendo misuratissimo per poi, dall'apice, scemare con eguale lentezza. In partitura appare un'annotazione quasi incredibile se non fosse autografa: "vibrato". Un effetto che Nono aveva sempre evitato, viene ora accettato e prescritto. "Una prova della sua intelligenza - commenta Schiaffini. Sapeva piegare le proprie convinzioni alla verità musicale degli strumenti". (Il programma era iniziato con La fabbrica illuminata ed era proseguito con Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz e con il recente Hay que caminar soñando). Per raccontare l'ultimo Nono, Massimo Mila ha usato l'immagine di un lago calmissimo, la cui superficie è appena increspata da un soffio di vento. La sua musica, diceva, è diventata un "cantus firmus". Nella cui anima vive l'utopia di un desiderio: quello della purezza, diventata sinonimo di libertà. Sandro Cappelletto, "La Stampa", 16.10.1990

Un'appendice a questo "Omaggio a Luigi Nono" la fecero, ancora Giancarlo Schiaffini e "Nuove Forme Sonore", durante un "Incontro con i compositori", alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna il 5 dicembre successivo.

Schiaffini, qui nella doppia veste di compositore e di interprete, eseguiva al trombone, in prima assoluta, Voci per Gigi, in memoria di Nono. Tra strumento e consolle degli effetti, a cui era Walter Prati, anch'egli compositore, si instaurava un dialogo molto variegato. Al suono originale del trombone facevano eco le sue diverse posizioni spaziali, le riverberazioni, le sequenze ripetute dal delay. L.C., "Il Messaggero", 7.12.1990

Altre esecuzioni

Alle Donaueschinger Musiktage 1990 la Sinfonieorchester del Südwestfunk diretta da Michael Gielen ha diretto *A Carlo Scarpa, architetto*, ai suoi infiniti possibili per orchestra in microintervalli.

Nell'ambito del "Wien Modern '90", l'Istituto Italiano di Cultura di Vienna (con il concorso del Ministero Affari Esteri, della De Sono, della Fiat e del Gruppo Gf) ha inaugurato domenica 28 ottobre, nella propria sede di Palazzo Sternberg, la mostra dei giganteschi Plurimi/binari del 1978-79 di Emilio Vedova. L'esposizione è dedicata al ricordo di Luigi Nono, che fu legato a Vedova da un lungo sodalizio artistico e attivo come interlocutore anche nella prima concezione di Plurimi/binari. Parte integrante della mostra, che si aprì con l'esecuzione di Fragmente - Stille an Diotima di Nono ad opera del Quartetto Wilanow di Varsavia, è la pubblicazione di una monografia dedicata alla lunga collaborazione che ha legato Luigi Nono, Emilio Vedova e Claudio Abbado. Si tratta di un'opera partico-

larmente ricca di lettere, fotografie, documenti inediti provenienti da archivi privati e della casa editrice Ricordi e messi assieme per la prima volta. g.p., "La Stampa", 27.10.1990

All'Istituto Italiano di Cultura di Chicago ha avuto luogo (13 dicembre) una lettura-concerto in memoria di Nono. Il compositore Frank Abbinati ha illustrato la figura e le scelte artistiche del compositore veneziano e la sua originalità nell'ambito della Nuova Musica Nuova Europea. È seguita l'esecuzione di *Hay que caminar sonando* e di brani dai *Canti di vita e d'amore*.

Il numero 35-luglio 1990 di *Musiktexte* - "Zeitschrift für neue Musik", riporta scritti, ricordi, testimonianze e composizioni su Luigi Nono di W. Zimmermann, H. Lachenmann, R. Berghaus, John Cage, Carla Henius, J. Ullmann, J. Stenzl, D. Schnebel, N.A. Huber, W. Rihm, F. Spangemacher, R. Fabbriani, G. Kurtág, W. Motz, Y. Pagh-Paan, H. P. Haller, G. Reinäcker, L. Lombardi, A. Vidolin, G. Manzoni, N.R. de Vroe, H. Stuppner, B. Mathez-Wüthzich, H. W. Henze, K. Stockhausen, I. Arditti, K. Huber, C. Aharonián, G. Borio.

Su "The Musical Times" è apparsa un'ampia recensione del libro *Nono* a cura di Enzo Restagno pubblicato dalla EDT.

Dischi

Sono stati pubblicati recentemente tre dischi di composizioni di Nono.

Il primo, della Dischi Ricordi, contiene *Quando stanno morendo, Diario polacco N.2 e A Pierre*: dell'azzurro silenzio, *inquietum*; era stato registrato nel 1985 presso l'Auditorium dell'Accademia romana di S. Cecilia, con la regia dell'autore e di H. P. Haller.

Il CD dell' "Astrée Auvédis" contiene le *Variazioni canoniche, A Carlo Scarpa, architetto, No hay caminos, hay que caminar...* nell'esecuzione dell'orchestra sinfonica del Südwestfunk diretta da Michael Gielen. La registrazione è stata effettuata con la collaborazione del Festival internazionale di Strasburgo.

Un altro CD, tedesco questo, di recentissima pubblicazione contiene *A Carlo Scarpa*, registrazione del Südwestfunk, *A Pierre*, produzione dello Studio sperimentale della Fondazione Strobel del Südwestfunk e *Guai ai gelidi mostri*, registrazione da vivo effettuata a Radio Brema.

Alle Orestadi di Gibellina nel luglio 1991 è stato ripreso *Prometeo, tragedia dell'ascolto* su testi di Massimo Cacciari. In un concerto dell'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Gabriele Ferro, il 29.7.91, si è inoltre ascoltata in prima esecuzione italiana la composizione per orchestra a microintervalli *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* del 1984.