

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2023

FJALĚ 言葉 SŌZ HITZA RIJEČ PAROLA PULONG 词 LA RIJEČ SLOVO 词 WORD VORTO SŌNA SANA MOT WURD
PALABRA 단어 BESEDA NYA PERKATAAN WORT MO KALMA 词 LO LUS SZÓ ORD OKWU 词 KITA FOCAL TEMBUNG BĚJE SERMO
GAOBO SALITA ABEH VORTO SANA KUFU 词 KEMNY KELMA KUFU 词 词 MAWU SLOWO PALAVRA CUVĀNT UFU
CGB LENTSOE SHOKO SLOVO BESEDA EREY 词 LENTŠU 词 ECAF NENO מילה שפירא SŌZ IZWI WORD 词 FACAL PEY
KAJHMA SANA KUFU KELIME FJAL 词 BESEDA NYA WOORD 词 KEMBO CUVĀNT SLOWO IZWI THUMAL

PAROLA

TODAY

14 LUGLIO, VENERDÌ

CHIESA DI SANT'AGOSTINO, ORE 21.15

LA VÉRITÉ, PAS TOUTE

di Andrea Molino

CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA

"GUIDO CHIGI SARACINI"

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE

ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI live electronics

JULIAN SCORDATO coordinatore SaMPL

LORENZO DONATI direttore

In collaborazione con SaMPL (Conservatorio "C. Pollini" di Padova),
Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova,
Opera della Metropolitana e l'Arcidiocesi di Siena, Colle Val d'Elsa e Montalcino

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

CARLO ROSSI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

RICCARDO BACCHESCHI

GUIDO BURRINI

PASQUALE COLELLA ALBINO

NICOLETTA FABIO

CLAUDIO FERRARI

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

ORSOLA MAIONE

Collegio Sindacale

MARCO BAGLIONI

STEFANO GIRALDI

ALESSANDRO LA GRECA

Direttore Artistico

NICOLA SANI

Direttore Amministrativo

ANGELO ARMIENTO

Luciano Berio

Imperia 1925 - Roma 2003

Cries of London (1976)

- I. "These are the cries of London town"
- II. "Where are ye fair maids that have need of our trades"
- III. "Garlic, good garlic, the best of all the cries"
- IV. "These are the cries of London town"
- V. "These are the cries of London town"
- VI. "Money, money" / "Penny, penny"
- VII. Cry of Cries

Andrea Molino

Torino 1964

La vérité, pas toute (2023)*

su testi elaborati da un collettivo creativo di docenti e studenti di Estetica, Semiotica e Linguistica delle Università La Sapienza di Roma e di Cassino, centrato attorno alla figura di Pietro Montani, Professore Emerito di Estetica al dipartimento di Filosofia alla Sapienza.

1. Homo Loquens
- Interludio I – Leibniz *La Restitution Universelle*
2. Doing Things With Words
3. ...e non sa di nomi, la vita
- Interludio II – Peraldo *Dei ventiquattro peccati di lingua*
4. Des Tours de Babel (dire quasi la stessa cosa)
5. Je dis toujours la vérité
6. Whereof One Cannot Speak (Thereof One Must Be Silent)
- Interludio III – Wittgenstein *Language Games*
7. Il Linguaggio della Realtà

*** Prima esecuzione assoluta**

Commissione Accademia Musicale Chigiana

Luciano Berio *Cries of London*

I.

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

II.

Where are ye fair maids
that have need of our trades?
I sell you a rare confection.
Will you have your face spread
either with white or red?
My drugs are no dregs
for I love the white of eggs
made in rare confection.
Will ye buy any fair complexion?

IV.

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

VI.

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

VII.

Come (buy
 some
 old
 cry
 to
 me)

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

Cry (some
 go
 up
 go
 own)

Money (to me)

Penny (come
 buy
 me
 old
 cries)

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

Andrea Molino *La vérité, pas toute*

1. Homo Loquens

στι μ ν ο ν τ ν τ φων τ ν ν τ ψυχ Ὡ ἐ ὕ ἄ ἐ ῆ ῆ ὦ ἐ ῆ ῆ
παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ. καὶ
ὥσπερ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἱ αὐταί·
ὧν μέντοι ταῦτα σημεῖα πρώτων, ταῦτα πᾶσι παθήματα τῆς
ψυχῆς, καὶ ὧν ταῦτα ὁμοιώματα πράγματα ἤδη ταῦτά.

I suoni della voce sono simboli delle affezioni che hanno
luogo nell'anima, e le lettere scritte sono simboli dei suoni
della voce. Allo stesso modo poi che le lettere non sono le
stesse per tutti, così neppure i suoni sono i medesimi;
tuttavia suoni e lettere sono segni, anzitutto, delle
affezioni dell'anima, che sono le medesime per tutti, e
costituiscono le immagini di oggetti, già identici per tutti.

Aristotele

In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus
erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum.

In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio.
Egli era in principio presso Dio.

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and
the Word was God. This one was from the beginning with God.

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott
war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott.

Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et
la Parole était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu.

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era
Dios. Este era en el principio con Dios.

Vangelo di Giovanni

In principio era il Verbo appresso a Dio,
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far senza Costui.
Però, giusto Signor benigno e pio,
mandami solo un degli angel tui,
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna storia.

L. Pulci, Morgante

In the beginning was the three-pointed star,
One smile of light across the empty face,
One bough of bone across the rooting air,
The substance forked that marrowed the first sun,
And, burning ciphers on the round of space,
Heaven and hell mixed as they spun.

In the beginning was the pale signature,
Three-syllabled and starry as the smile,
And after came the imprints on the water,
Stamp of the minted face upon the moon;
The blood that touched the crosstree and the grail
Touched the first cloud and left a sign.

In the beginning was the mounting fire
That set alight the weathers from a spark,
A three-eyed, red-eyed spark, blunt as a flower,
Life rose and spouted from the rolling seas,
Burst in the roots, pumped from the earth and rock
The secret oils that drive the grass.

In the beginning was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void;
And from the cloudy bases of the breath
The word flowed up, translating to the heart
First characters of birth and death.

In the beginning was the secret brain.
The brain was celled and soldered in the thought
Before the pitch was forking to a sun;
Before the veins were shaking in their sieve,
Blood shot and scattered to the winds of light
The ribbed original of love.

Dylan Thomas

In the beginning was the word. The word that was creation. Its transformation into the written word came to us when it was first scratched as a hieroglyph or ideogram on a stone or traced in papyrus. And when it traveled into print with Gutenberg, now, that was the next Genesis of literacy. It was and is the miraculous ability, that human alone possess, within the miracle of creation.

Nadine Gordimer

Der Mensch ist ausgezeichnet dadurch, dass er Sprache hat, das heisst dadurch, dass er in einem wissenden Bezug zum Sein steht.

Martin Heidegger

Contrary to what people thought, language is not taught, not even learned. Normal physical development is always triggered by external phenomena, [b]ut its major properties are built in. And so is language. A child can't help acquiring it, because it's a human.

Noam Chomsky

Et dixit Dominus: "Ecce unus est populus et unum labium omnibus; et hoc est initium operationis eorum, nec eis erit deinceps difficile, quidquid cogitaverint facere. Venite igitur, descendamus et confundamus ibi linguam eorum, ut non intellegat unusquisque vocem proximi sui". Atque ita divisit eos Dominus ex illo loco super faciem universae terrae, et cessaverunt aedificare civitatem. Et idcirco vocatum est nomen eius Babel, quia ibi confusum est labium universae terrae, et inde dispersit eos Dominus super faciem universae terrae.

Genesi

LISTA DELLE FAMIGLIE LINGUISTICHE

Lingue indoeuropee
Lingue sino-tibetane
Lingue niger-kordofaniane
Lingue afroasiatiche
Lingue austronesiane
Lingue elamo-dravidiche
Lingue altaiche
Lingue nipponiche
Lingue austroasiatiche
Lingue uraliche
Lingue caucasiche
Lingue nilo-sahariane
Lingue tupi-guaraní
Lingue Nakho-Dagestaniane
Lingue maya
Lingue uto-azteche
Lingue Na-Dené
Lingue khoisan
Lingue algonchine
Lingue salish
Lingue wakashane
Lingua cree
Lingue siouan
Lingue irochesi
Lingue caddoan
Lingue hokan
Lingue penuti del plateau
Lingue mixe-zoque
Lingue tucanoane
Lingue kiowa-tano
Lingue oto-mangue
Lingue misumalpane
Lingue chibcha
Lingue macro-gê
Lingue panoane
Lingue caribe
Lingue matabaco-guaicuru
Lingue arawak
Lingue araucaniane

All languages change all the time

Daniel Everett

Run, rabbit, run, run, run, from the womb to the tomb,
de cuatro a dos a tres, del río a la mar,
play the fool, suffer school, žunžana ddur iddur,
engage-toi, perds ta foi, le regole imparar,
kul u sum, aħra u bul, chase the moon, meet your doom,
walk on ice, roll your dice, col destino danzar,
méto, boulot, dodo, titla' x-xemx, terġa' tqum...

Antoine Cassar

All languages change all the time

...la española cascabelling
presence always singing at our side!
AmeRícan, beating jíbaro modern troubadours
crying guitars romantic continental
bolero love songs!

AmeRícan, across forth and across back
back across and forth back
forth across and back and forth

Tato Laviera

All languages change all the time

I love me mudder and me mudder love me
we come so far from over de sea
we heard dat de streets were paved with gold
sometime it hot sometime it cold,
I love me mudder and me mudder love me...

Benjamin Zephaniah

ALL LANGUAGES CHANGE ALL THE TIME

Interludio I – Leibniz
La Restitution Universelle

Dell'origine della dottrina umana, ovvero Meditazione sopra il numero delle verità o falsità possibili e del numero di libri fattibili; dove si dimostra che questi numeri sono finiti e che un numero ancora più grande può essere designato. Si dimostra inoltre che bisogna necessariamente che alla fine, se il genere umano continua ad esistere, non si possa più dire nulla che non sia già stato detto, parola per parola.

Ἀποκατάστασις πάντων; La Restitution Universelle.

Si può determinare il numero di tutti i libri possibili di lunghezza definita, formati da parole significanti e non significanti. Chiamo "libro di lunghezza definita" un libro che consiste in un numero definito di lettere. Per esempio un libro formato da diecimila pagine, ciascuna pagina da cento righe

Ora il numero di libri di questa lunghezza, o che possono essere formati da cento milioni di lettere dell'alfabeto, è finito. Si può ottenere questo numero attraverso il calcolo delle combinazioni. Chiamo questo numero N.

Supponiamo inoltre che la storia pubblica universale di un'annata possa essere descritta in modo sufficiente da un libro tale che contenga cento milioni di lettere. Se si immagina che il genere umano duri abbastanza a lungo nello stato in cui è ora, le storie precedenti devono ritornare. Infatti, se si ammette un numero di anni pari al numero N, io dico che, durante questi N anni o avvengono nuove storie diverse da quelle precedenti comprese in questi N anni, oppure ritorna la storia di qualche anno precedente. Pertanto, se la razza umana dura nello stato in cui si trova ora per più di N anni, le storie precedenti ritornano necessariamente.

QUOD ERAT DEMONSTRANDUM.

Ma le verità sensibili, o quelle che non sono di competenza della ragione ma dell'esperienza, possono essere diversificate all'infinito, perché i sensi consistono in una percezione confusa che può essere diversificata in un numero infinito di modi, pur mantenendo la sua brevità; perché ci può essere un numero infinito di specie di esseri viventi, di sensazioni, di qualità sensibili.

Gottfried Wilhelm Leibniz

2. Doing Things With Words

DOING THINGS WITH WORDS

Das Sprechen ist eine Form des Handelns
Il parlare è una forma di azione

Hannah Arendt

Per troppo tempo i filosofi hanno assunto che il compito di una asserzione ossa essere solo quello di descrivere un certo stato di cose, in modo vero o falso.

Das Sprechen ist eine Form des Handelns

Si possono trovare enunciati che soddisfano queste condizioni e tuttavia tali che

- A. non descrivono o constatano nulla, non sono veri o falsi;
- B. l'atto di enunciare la frase costituisce l'esecuzione di una azione.

Das Sprechen ist eine Form des Handelns

Esempi:

- « Sì » pronunciato nel corso di una cerimonia nuziale.
- « Battezzo questa nave » rompendo la bottiglia sulla prua.
- « Scommetto che domani pioverà ».

Das Sprechen ist eine Form des Handelns

In questi esempi risulta chiaro che enunciare la frase non è descrivere il mio fare: è farlo. Nessuno degli enunciati citati è vero o falso. Propongo di chiamare una frase di questo tipo « un performativo ».

John Langshaw Austin

Das Sprechen ist eine Form des Handelns

DOING THINGS WITH WORDS

3. ...e non sa di nomi, la vita

Und was ist ein Name? Eine Bezeichnung, die etwas mit einem Laut- und Schriftzeichen, mit einer Chiffre, versieht. Und was ist ein Zeichen? Ist es ein Signal? Oder ein Signum? Ein Merkmal? Oder ein Wink? Oder all dies und noch anderes?

E cos'è un nome? Una designazione che fornisce qualcosa di un segno fonetico e scritto, con un codice cifrato. E cos'è un segno? È un segnale? O un simbolo? Una caratteristica? O un cenno? O tutte queste cose e altre ancora?

Martin Heidegger

Dio, il SIGNORE, avendo formato dalla terra tutti gli animali dei campi e tutti gli uccelli del cielo, li condusse all'uomo per vedere come li avrebbe chiamati, e perché ogni essere vivente portasse il nome che l'uomo gli avrebbe dato. L'uomo diede dei nomi a tutto il bestiame, agli uccelli del cielo e ad ogni animale dei campi; ma per l'uomo non si trovò un aiuto che fosse adatto a lui.

Genesi 2, 20-21

The sheer naming of things, the creation of words, is the human way of appropriating and, as it were, disalienating the world into which, after all, each of us is born as a newcomer and a stranger.

Hannah Arendt

Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología.

Jorge Luis Borges

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

Jorge Luis Borges

Rose is a rose is a rose is a rose.

Gertrude Stein

Rosa Abyssinica
Rosa Balsamica
Rosa Canina
Rosa Centifolia
Rosa Damascena
Rosa Dulcissima
Rosa Foetida
Rosa Gallica
Rosa Glabrifolia
Rosa Hemisphaerica
Rosa Iberica
Rosa Koreana
Rosa Kwangtugensis
Rosa Laevigata
Rosa Lucidissima
Rosa Macrophylla

Rosa Montana
Rosa Moschata
Rosa Nipponensis
Rosa Odorosa
Rosa Orientalis
Rosa Phoenicia
Rosa Pulcherrima
Rosa Rubiginosa
Rosa Rugosa
Rosa Sericea
Rosa Spinosissima
Rosa Taiwanensis
Rosa Victoriana
Rosa Vituperabilis
Rosa Xanthina
Rosa Zaramagensis

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet.

William Shakespeare, Romeo and Juliet

Ma quando al Ciclope intorno al cuore il vino fu sceso, allora io
gli parlai con parole dolci: "Ciclope, domandi il mio nome
glorioso? Ma certo, lo dirò; e tu dammi il dono ospitale come hai
promesso. Nessuno è il nome: Nessuno mi chiamano madre,
padre e tutti quanti i compagni".

Omero, Odissea, Libro IX

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome
d'oggi, di domani.

Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene
ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo, e non concludo. La vita
non conclude. E non sa di nomi, la vita.

Luigi Pirandello, Uno, nessuno e centomila

Interludio II – Peraldo
dei ventiquattro peccati di lingua

Summa delle virtù e dei vizi, Tomo secondo
di Guglielmo Peraldo

Trattato nono, del peccato di lingua

Parte seconda, dei ventiquattro peccati di lingua

Dopo aver trattato della custodia della lingua nel suo aspetto comune, di seguito si devono elencare i diversi peccati di lingua, per poterne proseguire la trattazione.

È sufficiente enumerarne ventiquattro:

- La blasfemia

Ne tratteremo nel modo seguente. Innanzitutto definiremo questo peccato. Presenteremo poi alcune considerazioni che possono essere utili per detestarlo. Come terzo, tratteremo delle persone che si mostrano consenzienti verso i bestemmiatori. Infine, per quarto, accenneremo a qualcosa in particolare che riguarda la blasfemia spirituale.

- La mormorazione

La mormorazione è un rimprovero compiuto in modo indebito contro Dio o contro un fatto di qualcuno. Noi diremo in modo speciale della mormorazione che si fa contro Dio o contro chi lo rappresenta.

- La difesa del peccato

Questo peccato è prefigurato in Genesi 3, dove si legge dei nostri progenitori che, accortisi di essere nudi, legarono insieme delle foglie di fico e si fecero dei perizomi.

- Lo spergiuro

Bisogna subito precisare che sono due le specie dello spergiuro: il giuramento perverso e la trasgressione di un giuramento lecito.

- La menzogna

Dapprima diremo cosa sia la menzogna ed esporremo ciò che può servire per detestare questo peccato. Poi accenneremo alle molte suddivisioni della menzogna.

- La detrazione

Dapprima parleremo del peccato dei detrattori. Tratteremo poi del peccato di coloro che ascoltano volentieri le detrazioni. Infine, per terzo, accenneremo all'insofferenza di coloro che vengono denigrati.

- L'adulazione

Tratteremo del peccato di adulazione nel modo seguente: dapprima esporremo alcune considerazioni che possono servire per detestarlo; poi accenneremo ai rimedi contro di esso. Va precisato che l'adulazione – come qualcuno ha detto – è una laudazione (cioè una lode) perversa.

- La maledizione

Segue la trattazione sul peccato di maledizione. Qui intendo la maledizione come imprecazione del male.

- L'insulto

Segue la trattazione del peccato di insulto. Dovrebbe distogliere da questo peccato, in primo luogo, il fatto che un insulto ferisce molto il cuore di colui al quale è rivolto.

- La contesa

Segue la trattazione sul peccato di contesa. Dovrebbe distogliere gli uomini da questo peccato, in primo luogo, il fatto che è un peccato diabolico.

- La derisione dei buoni

Della derisione che i malvagi fanno ai buoni tratteremo qui molto brevemente, avendone già parlato nel trattato *de ornatu*, nel capitolo *de verecundia*.

- Il cattivo consiglio

Segue la trattazione del peccato di consiglio malvagio. Dovrebbe distogliere gli uomini da questo peccato, in primo luogo, il fatto che un consigliere malvagio è un traditore.

- Il peccato dei seminatori di discordie

Dovrebbe distogliere gli uomini dal peccato di coloro che seminano discordie, in primo luogo, il fatto che esso è odiato da Dio.

- Il peccato dei falsi

Segue la trattazione del peccato dei bilingui. Vengono chiamati così coloro che parlano male delle persone in loro assenza e parlano bene in loro presenza; o anche coloro che pretendono di dire con buona intenzione o per gioco ciò che invece dicono con cattiva intenzione.

- Le chiacchiere

Da questo peccato devono guardarsi in particolar modo i claustrali. Infatti Bernardo annovera i pettegolezzi in un monastero tra i "dodici abusi del chiostro".

- La iattanza

Dal peccato di iattanza si dissuade in Proverbi 17, dove si legge: Ti lodi un estraneo e non la tua bocca.

- La rivelazione di un segreto

Sono tre gli argomenti che devono distogliere un uomo dalla rivelazione dei segreti. Il primo è ciò che si legge in Ecclesiastico 27: Chi svela i segreti perde l'altrui fiducia. Il secondo è ciò che si legge in Ecclesiastico 22: Se hai aperto la bocca contro un amico, non temere: può esserci riconciliazione, tranne il caso di insulto, di arroganza, di segreti svelati e un colpo a tradimento. Perciò la rivelazione di un segreto è uno di quelli per i quali a stento avviene una riconciliazione.

- La minaccia indiscriminata

Dobbiamo fuggire il peccato di minaccia sconsiderata in primo luogo sull'esempio di Cristo, di cui si legge in 1 Pietro 2: Maltrattato, non minaccia vendetta.

- La promessa sconsiderata

A motivo dei tre mali, che ne derivano, gli uomini devono fuggire il peccato di promessa sconsiderata. Il primo male è il rimorso della propria coscienza. Il secondo male è che incorre nelle inimicizie di colui al quale ha fatto una promessa senza poi mantenerla. Il terzo male è che uno è tenuto a prestar fede a ciò che ha promesso.

- Le parole oziose

Bisogna precisare che, secondo Girolamo, una parola oziosa è quella che viene pronunciata senza alcuna utilità di chi parla o di chi ascolta.

- Il multiloquio

La loquacità è un peccato da cui deve trattenere in primo luogo il fatto che è segno di debolezza. Girolamo osserva: fra i cani, latra più quello che è più infermo.

- Il turpiloquio

Il turpiloquio è un peccato dal quale l'Apostolo ci dissuade in Efesini 5, dicendo: Di fornicazione e di ogni specie di impurità o di cupidigia neppure si parli tra di voi – come deve essere tra santi – né di volgarità, eccetera

- La scurrilità

La scurrilità, che dagli stolti viene detta "curialità", è la buffoneria, come viene detto in una glossa ad Efesini 5.

- La taciturnità sconsiderata

Segue l'esposizione sulla taciturnità sconsiderata. Bisogna innanzi tutto precisare che, come è viziosa la loquacità, così lo è anche il tacere sempre.

Fine della summa dei vizi.

*4. Des Tours de Babel
(dire quasi la stessa cosa)*

No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje...

José Ortega y Gasset

Dire quasi la stessa cosa

Dire quasi la stessa cosa

Dire quasi la stessa cosa

Umberto Eco

Las lenguas forman una sociedad universal en la que todos se entienden y comprenden. Y se comprenden porque en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas.

Octavio Paz

Des Tours de Babel.

La limite, c'est l'intraduisible et c'est la vérité. Et à la limite, vous allez le voir, la vérité et l'intraduisible. L'intraduisible est le vrai, et c'est à cette limite, c'est cette limite qui donne la mesure de la traduction.

Des Tours de Babel.

Si c'est ça l'expérience, la traduction c'est l'expérience même; la traduction est l'expérience même. Toute expérience est traductrice, en ce sens.

Jacques Derrida

Dire quasi la stessa cosa

Umberto Eco

Ce pur langage, qui est exilé dans la langue étrangère, "die reine Sprache, die im fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen", le racheter en sa propre langue, le libérer en le transposant, "in der Umdichtung", ce pur langage enfermé dans l'oeuvre, le libérer donc, telle est la tâche du traducteur.

Jacques Derrida, citando Walter Benjamin

Dire quasi la stessa cosa

Umberto Eco

No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios.

José Ortega y Gasset

5. Je dis toujours la vérité

Je dis toujours la vérité. Pas toute, parce que toute la dire on n'y arrive pas; la dire toute c'est impossible matériellement, sont les mots qui manquent.

C'est même par cet impossible que la vérité touche au réel.

Jacques Lacan

Quid est veritas?

Vangelo secondo Giovanni

LA RAGIONE:

- Consideriamo ora questo problema. Se uno ti dicesse che questa parete non è una parete ma un albero, che cosa penseresti?

AGOSTINO:

- Che il suo o il mio senso si inganna, oppure che lui chiama la parete con questo nome.

The ability to lie, the deliberate denial of factual truth, and the capacity to change facts, the ability to act, are interconnected; they owe their existence to the same source, imagination.

Hannah Arendt

- Ma supponiamo che a lui appaia l'immagine dell'albero e a te quella della parete, non potrebbero essere vere entrambe le cose?

- Assolutamente no, perché un'unica e medesima cosa non può essere sia albero che parete. E se a ciascuno di noi appaiono cose diverse è inevitabile che uno di noi abbia un'immaginazione falsa.

- E se non vi fosse né una parete né un albero ed entrambi vi ingannaste?

- Questo è certamente possibile.

- E nel caso che voi riconosceste che qualcosa vi appare diverso da quello che è, vi ingannereste ancora?

- No.

- È dunque possibile che sia falso ciò che appare, e che non si inganni colui al quale ciò appare.
- È possibile.

Quid est veritas?

La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir; la liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin.

Albert Camus

- Si deve pertanto ammettere che non si inganna chi vede cose false, ma chi dà l'assenso a cose false.
- Bisogna proprio ammetterlo.
- E il falso, perché è falso?
- Perché nella realtà è diverso da come appare.
- Dunque, se non esistessero coloro ai quali appare, il falso non esisterebbe
- E' una giusta conseguenza.

Agostino d'Ippona

Quid est veritas?

Ma in realtà non ho detto le cose che avrei voluto e avrei dovuto dire; e nessuno di noi riesce mai a dirle, in realtà. Le cose vere e sincere si riescono a dire raramente, forse per caso, nei momenti di ispirazione poetica, forse.

Pier Paolo Pasolini

Quid est veritas?

- Eh... Cosa senti dentro di te? Concentrati bene. Cosa senti, eh?
- ... sì, sì, si sente qualcosa che c'è!
- Quella è la verità. Ma, ssst... non bisogna nominarla, perché appena la nomini, non c'è più.

Pier Paolo Pasolini

6. *Whereof One Cannot Speak*
(*Thereof One Must Be Silent*)

Wir sprechen und sprechen von der Sprache. Das, wovon wir sprechen, die Sprache, ist uns stets schon voraus. Wir sprechen ihr ständig nur nach. So hängen wir fortwährend hinter dem zurück, was wir zuvor zu uns eingeholt haben müssten, um davon zu sprechen. Demnach bleiben wir, von der Sprache sprechend, in ein immerfort unzureichendes Sprechen verstrickt.

Parliamo e parliamo di linguaggio. Ciò di cui parliamo, il linguaggio, è sempre già avanti a noi. Parliamo costantemente solo dopo di esso. Così, siamo costantemente in ritardo rispetto a ciò che avremmo dovuto raggiungere prima per poterne parlare. Di conseguenza, noi, parlando di linguaggio, rimaniamo impigliati in un parlare perennemente insufficiente.

Martin Heidegger

The world is the totality of facts, not of things.

The thought contains the possibility of the state of affairs which it thinks.
What is thinkable is also possible.

The limits of my language mean the limits of my world.

What we cannot think, that we cannot think: we cannot therefore say what we cannot think.

Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.

Ludwig Wittgenstein

Interludio III – Wittgenstein

Language Games

Let us imagine a language meant to serve for communication between a builder A and an assistant B. A is building with building stones: there are blocks, pillars, slabs and beams. B has to pass the stones in the order in which A needs them. For this purpose they use a language consisting of the words "block", "pillar", "slab", "beam".

I shall call the whole, consisting of language and the actions into which it is woven, the "language-game".

Let us now look at an expansion of language let there be two words, which may as well be "there" and "this". A gives an order like: "slab—there". And when he says "there" he points to a place on the building site. On other occasions A gives the order "this—there". At "this" he points to a building stone.

There are countless different kinds of use of what we call "symbols", "words", "sentences". And this multiplicity is not something fixed, given once for all; but new types of language come into existence, and others become obsolete and get forgotten.

Here the term "language-game" is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life.

Ludwig Wittgenstein

7. Il Linguaggio della Realtà

... as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas,
nunca saberás como são as cousas,

...le parole sono etichette che attacchiamo alle cose, non sono le cose, non
saprai mai come sono le cose,

José Saramago

Given the existence as uttered forth in the public works of
Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaquaqu with
white beard quaquaquaquaqu outside time without extension who
from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia
loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but
time will tell and suffers like the divine Miranda with those who
for reasons unknown but time will tell are plunged in torment
plunged in fire whose fire flames if that continues and who can
doubt it will fire the firmament that is to say blast hell to heaven
so blue still and calm so calm with a calm which even though
intermittent is better than nothing but not so fast and
considering what is more that as a result of the labors left
unfinished

Samuel Beckett

Der Schmerz war, der er war. Darüber hinaus gibt es nichts zu sagen.

Il dolore era quello che era. Oltre a questo non c'è nulla da dire.

Jean Améry

crowned by the Acacacademy of Anthropopopometry of Essy-in-
Possy of Testew and Cunard it is established beyond all doubt all other
doubt than that which clings to the labors of men that as a result of the
labors unfinished of Testew and Cunard it is established as hereinafter
but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works
of Puncher and Wattmann it is established beyond all doubt that in
view of the labors of Fartov and Belcher left unfinished for reasons
unknown of Testew and Cunard left unfinished it is established what
many deny that man in Possy of Testew and Cunard that man in Essy
that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation
and defecation wastes and pines wastes and pines and concurrently
simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the strides
of physical culture the practice of sports such as tennis football running
cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie

skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn
summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts penicillin
and succedanea in a word I resume flying gliding golf over nine and
eighteen holes tennis of all sorts in a word for reasons unknown in
Feckham Peckham Fulham Clapham namely concurrently
simultaneously what is more for reasons unknown but time will tell
fades away

I resume Fulham Clapham in a word the dead loss per head since the
death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce
per head approximately by and large more or less to the nearest
decimal good measure round figures stark naked in the stockinged
feet in Connemara in a word for reasons unknown no matter what
matter the facts are there and considering what is more much more
grave that in the light of the labors lost of Steinweg and Peterman it
appears what is more much more grave that in the light the light the
light of the labors lost of Steinweg and Peterman that in the plains in
the mountains by the seas by the rivers running water running fire
the air is the same and then the earth namely the air and then the
earth in the great cold the great dark the air and the earth abode of
stones in the great cold alas alas in the year of their Lord six hundred
and something the air the earth the sea the earth abode of stones in
the great deeps the great cold on sea on land and in the air I resume
for reasons unknown in spite of the tennis the facts are there but time
will tell I resume alas alas on on in short in fine on on abode of stones
who can doubt it I resume but not so fast I resume the skull fading
fading fading and concurrently simultaneously what is more for
reasons unknown in spite of the tennis on on the beard the flames the
tears the stones so blue so calm

Samuel Beckett

... as palavras não são as cousas,
... le parole non sono le cose,

José Saramago

Acacacademy

Anthropopopometry

Steinweg and Peterman it appears what is more much more
grave that in the light the light the light of the labors lost of
Steinweg and Peterman that in the plains in the mountains by
the seas by the rivers running water running fire the air is the
same and then the earth namely the air and then the earth in the
great cold the great dark the air and the earth abode of stones in
the great cold alas alas in the year of their Lord six hundred and
something the air the earth the sea the earth abode of stones in
the great deeps the great cold on sea on land and in the air I
resume for reasons unknown in spite of the tennis the facts are
there but time will tell I resume alas alas on on in short in fine on
on abode of stones who can doubt it I resume but not so fast I
resume

Samuel Beckett

Ein 'ist' ergibt sich wo das Wort zerbricht.

Un "essere" si crea dove la parola si spezza.

Martin Heidegger

Ça m'a coupé le souffle.

J'existe. C'est tout.

Jean Paul Sartre

I primi ricordi della vita sono ricordi visivi. Tutti noi abbiamo nella
mente un'immagine, che è la prima, o tra le prime, della nostra vita.
Quell'immagine è un segno e, per l'esattezza, un segno linguistico.
Dunque se è un segno linguistico, comunica o esprime qualcosa.

Sono, appunto, dei segni linguistici, che, in quei primi momenti, mi
parlavano oggettivamente facendosi decifrare come nuovi e
sconosciuti. Ad essi non si sovrapponeva infatti il contenuto dei miei

ricordi: il loro contenuto era soltanto loro. Ed essi me lo comunicavano. Essi mi insegnavano dove ero nato, in che mondo vivevo e, soprattutto, come dovevo concepire la mia nascita e la mia vita.

Il primo linguaggio dell'uomo è il linguaggio della sua azione, della sua presenza nella realtà, nella sua vita.

Ora, che cos'è la presenza? È... è qualcosa che parla da sé stessa... È un linguaggio. Le realtà è un linguaggio.

Pier Paolo Pasolini

Gruppo di lavoro per l'elaborazione del testo

Blanca Gallostra
Maria Chiara Medri
Martina Occhipinti
Giovanni Luca Pintor
Prof. Dario Cecchi
Francesco Restuccia, coordinamento
(La Sapienza – Università di Roma)

Ilia Carnevale
Sabrina Giudici
Jacopo Paniccia
Prof. Riccardo Finocchi, coordinamento
(Università di Cassino e del Lazio Meridionale)
Supervisione: Prof. Pietro Montani

Luciano Berio *Cries of London*

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

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

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

Luciano Berio

Luciano Berio, uno dei padri della musica della seconda metà del Novecento insieme a Boulez, Nono e Stockhausen, lascia spazio nelle sue composizioni alla soddisfazione della sua vivace curiosità intellettuale oltre che musicale e il ciclo *Cries of London* per otto voci miste (nella versione del 1976 dedicata ai *Swingle Singers*) ne sono un esempio. Qui Berio gioca con le musiche del mondo, come aveva già fatto in *Folksongs I* e *Voci - Folksongs 2* -, con i gridi dei venditori ambulanti del Seicento/Settecento londinese. Le due fonti principali di ispirazione sono i dipinti a olio di Francis Wheatley, intitolati "Cries of London", un ciclo di splendidi ritratti di venditori ambulanti, esposti alla Royal Academy tra il 1792 e il 1795 e la seconda fonte, stavolta sonora, è *Les cris de Paris, chanson* di Clément Janequin del 1547, da cui Berio deriva la struttura generale.

La vérité, pas toute

di Andrea Molino

Dico sempre la verità. Non tutta, perché a dirla tutta non ci si riesce, dirla tutta è impossibile materialmente, sono le parole che mancano. È proprio attraverso questo impossibile che la verità tocca il reale.

Questa frase di Jacques Lacan, tratta da un'intervista televisiva del 1974, mi tornò immediatamente alla memoria quando Nicola Sanì, ormai più di due anni fa, mi propose di creare un nuovo progetto per l'edizione del Centenario del Chigiana International Festival, dedicata al tema della Parola e con un centro di attenzione su Luciano Berio nel ventennale della scomparsa; regalandomi così l'occasione di andare in fondo ad una lunga serie di intuizioni, osservazioni, riflessioni che mi accompagnano ormai da molti anni e che costituiscono una parte fondamentale della mia visione delle cose, del mio essere parte della realtà. Senza dimenticare che l'incontro con la musica, l'estetica e la drammaturgia di Luciano Berio, da adolescente, è stato cruciale per il mio percorso artistico e professionale.

L'impossibilità citata da Lacan è sempre stata per me, intuitivamente, razionalmente ed eticamente, un dato centrale; e credo che prendere coscienza di questa limitazione non costituisca una rinuncia o una sconfitta ma apra la strada a possibilità entusiasmanti.

Penso che linguaggio sia, tra l'altro, uno strumento meraviglioso e squisitamente umano attraverso il quale noi creiamo relazioni tra elementi della realtà e la nostra percezione di essi, assegnando loro dei nomi che apparentemente ne raccolgono l'essenza. Però, come dice José Saramago,

...le parole sono etichette che attacchiamo alle cose, non sono le cose, non saprai mai come sono le cose, né quali siano i loro nomi nella realtà, perché i nomi che hai dato loro non sono che questo, i nomi che hai loro dato,...

Sono convinto che le parole definiscano non la realtà ma la relazione che noi abbiamo con essa; forse, in fondo, raccontano più di noi stessi

che degli oggetti che dovrebbero descrivere. Per quanto mi riguarda, d'altra parte, questa constatazione è straordinariamente feconda: rinunciare finalmente a possedere le cose e dedicarmi invece a creare una relazione con esse (dove io stesso sono parte della realtà come lo è l'oggetto al quale mi riferisco) è l'essenza stessa del mio modo di stare al mondo.

Con i mezzi della musica e del teatro (inteso nel senso più ampio del termine: *theaomai*, in greco, significa guardare, osservare con attenzione), *La vérité, pas toute* esplora quindi in modo lineare ma non narrativo diverse e numerose prospettive della parola e del linguaggio, delle loro funzioni, bellezze, caratteristiche, contraddizioni e limiti; con l'obiettivo dichiarato fin dal principio di arrivare poco a poco al punto in cui il linguaggio cessa di essere utile, perché non esiste nessun elemento già conosciuto in grado di rendere giustizia allo sconosciuto che si vuole circoscrivere. Jean Améry, parlando della sua esperienza ad Auschwitz, dice che

Sarebbe completamente insensato cercare di descrivere qui il dolore che mi é stato inflitto. Il dolore era quello che era. Oltre a questo, non c'è altro da dire. Se qualcuno volesse comunicare il suo dolore fisico, sarebbe costretto a infliggerlo, e in questo modo diverrebbe un torturatore lui stesso.

Si tratta proprio di quelle situazioni che, in ultima istanza, definiscono l'essenza stessa della condizione umana; e non solo quelle più tragiche e sconvolgenti, come nel caso di Améry, ma anche quelle più gioiose ed entusiasmanti, quelle che toccano quanto vi è di più meraviglioso e inebriante nell'esistenza e nell'esperienza umana. Quelle che, per mia intima necessità, sono al centro della mia attenzione, come essere umano in primo luogo e, di conseguenza, come musicista e uomo di teatro.

La coscienza di questa impossibilità non si rinchiude – non può, non ha diritto di rinchiudersi - nel silenzio, come sembrava imporre Adorno. D'altra parte Primo Levi ha saputo raccontare quelle tragedie, e Paul Celan nota che:

La lingua ha ben dovuto attraversare la sua stessa incapacità di fornire risposte, attraversare un silenzio terribile, attraversare le mille tenebre di un discorso portatore di morte. Lo ha attraversato e non ha avuto parole per ciò che stava avvenendo. Ma è passata attraverso questo evento.

Al contrario, la sfida ultima è quella di varcare questa soglia senza perdere la voce. Con la musica e il teatro, appunto; e non è un caso che *La vérité pas toute* sia scritto per voci e percussioni, le espressioni sonore più immediate per l'essere umano.

Peraltro persino al di là di questa soglia abbiamo trovato parole per accompagnarci.

Per la scena finale di - qui non c'è perché -, ormai quasi dieci anni fa, Giorgio van Straten aveva scritto

Qui non c'è perché, ma noi siamo qui.

Per *La vérité, pas toute* le parole sono quelle di Jean-Paul Sartre, nel capitolo del castagno de *La Nausea*; quelle, in traducibili, di Martin Heidegger:

Ein "Ist" ergibt sich, wo das Wort zerbricht

che provo a rendere con

un "è" si crea dove la parola si spezza

e, finalmente, quelle di Pier Paolo Pasolini, con la sua intuizione del Linguaggio della

Realtà, che dà il nome alla scena finale dell'opera:

Il primo linguaggio dell'uomo è il linguaggio della sua azione, della sua presenza nella realtà, nella sua vita.

Ora, che cos'è la presenza? È... è qualcosa che parla da sé stessa... È un linguaggio. La realtà è un linguaggio.

I testi che percorrono il progetto, spesso attraverso registrazioni storiche che divengono a tutti gli effetti elementi musicali, sono un

vero e proprio mosaico multilinguistico composto da frammenti di alcune decine di autori: da Aristotele a Lacan a Heidegger a Pasolini passando – in ordine sparso – per Umberto Eco, Noam Chomsky, Jacques Derrida, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Hannah Arendt, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Ortega y Gasset, José Saramago, Luigi Pirandello, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Samuel Beckett... con anche un omaggio ad Agostino d'Ippona, la cui Chiesa senese ospita questa sera la prima del lavoro. Sono il risultato di un lavoro lungo, intenso e straordinariamente appassionante con un collettivo creativo composto da una quindicina di docenti e studenti della Sapienza – Università di Roma e dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, con la supervisione di Pietro Montani, Professore Onorario di Estetica al dipartimento di Filosofia alla Sapienza.

Il progetto scenico distribuisce gli esecutori in modo omogeneo all'interno della Chiesa, sistemando gli otto percussionisti in altrettante postazioni a ovale attorno al pubblico e permettendo ai coristi di muoversi e raggrupparsi liberamente sia all'interno che all'esterno dello spazio delimitato dai percussionisti. Il tutto sarà accompagnato da sedici videocamere itineranti (oltre alle camere fisse per una “normale” ripresa televisiva) che, secondo partitura, riprenderanno dinamicamente l'intero evento; talvolta separandosi per seguire diverse situazioni in punti diversi della Chiesa, talvolta raggruppandosi per offrire un punto di vista molteplice di una sola situazione principale. Il materiale registrato in questo modo non sarà visibile durante l'esecuzione dal vivo ma verrà utilizzato per un successivo progetto audiovisivo con caratteristiche non convenzionali.

Analogamente, quattro ulteriori operatori itineranti saranno equipaggiati di radiomicrofoni che permetteranno loro, secondo partitura, di amplificare in modo mirato le diverse situazioni che si svilupperanno durante lo spettacolo. Gli esecutori si muoveranno quindi tra situazioni non amplificate e situazioni amplificate, creando così dinamicamente configurazioni di

diversa valenza teatrale. La differenza tra le parti amplificate e quelle non amplificate sarà principalmente il fatto che le parti amplificate saranno percepibili dall'intero pubblico presente in Chiesa, mentre la ricezione delle parti meno o non amplificate dipenderà dalla maggiore o minore vicinanza fisica di ciascuno spettatore al singolo esecutore, creando quindi una stratificazione di percezione sonora che accompagnerà le caratteristiche dello spazio.

Il campo d'azione del live electronics comprenderà inoltre la gestione di un ambiente esecutivo live che darà vita a diversi "sciame" di suoni costituiti da un gran numero di delicatissimi frammenti vocali registrati in precedenza dai componenti del Coro; dove la densità dello "sciame" (e non tanto la sua intensità) e la sua spazializzazione, controllate dal vivo secondo partitura, costituiranno dei veri e propri parametri compositivi ed esecutivi.

Tutto ciò e altro ancora è *La vérité, pas toute*. Eppure, dopo tutte queste... parole, ho la sottile sensazione di non essere riuscito a rendere giustizia questa avventura, a raccontarla in modo sufficientemente efficace. Forse – appunto - perché non è possibile; forse proprio perché, come dice Lacan, le parole mancano. E allora forse la cosa più giusta è dire che questo lavoro è quello che è e che al di là di questo non c'è nulla da dire. Di certo i molti mesi che vi ho dedicato, insieme a tutti coloro che hanno voluto accompagnarmi, sono stati tra i più intensi della mia esperienza di musicista.



DEDICATO A LUCIANO BERIO
nel 20° anniversario della scomparsa
 di Angela Ida De Benedictis

Luciano Berio è nato ad Oneglia, in provincia di Imperia, il 24 ottobre del 1925 da una famiglia di solida tradizione musicale. Inizia gli studi musicali col padre Ernesto e con il nonno Adolfo, entrambi compositori. Nel 1945 si trasferisce a Milano, dove studia presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» composizione, armonia e contrappunto con Giulio Cesare Paribeni e Giorgio Federico Ghedini, e direzione d'orchestra con Carlo Maria Giulini e Antonino Votto. Nel 1952 segue i corsi di Luigi Dallapiccola a Tanglewood, negli Stati Uniti. Fin dai primi anni Cinquanta Berio si afferma come una voce autorevole tra i giovani dell'avanguardia musicale. A questo periodo risalgono le *Cinque Variazioni* per pianoforte (1952-53); *Chamber Music* per voce, clarinetto, violoncello e arpa (1953), *Nones* per orchestra (1954), *Serenata* per flauto e 14 strumenti (1957). Nel dicembre del 1954, insieme a Bruno Maderna, costituisce presso la RAI di Milano il

to Ward and The Seagulls II
a-ronne
 for eight singers
 (1974-1975)

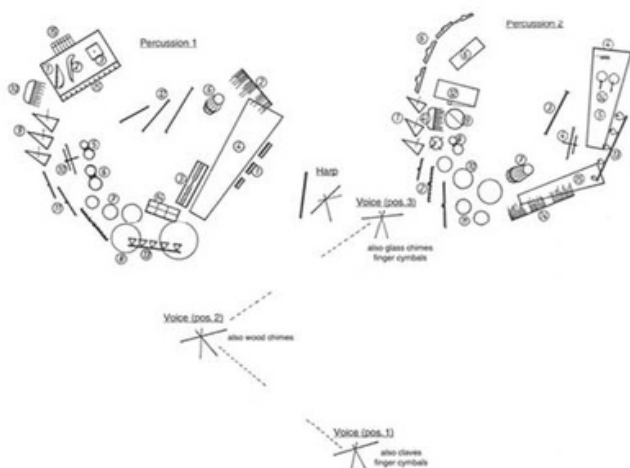
Luciano Berio
 (1925-2003)

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31679

primo studio di musica elettronica italiana, inaugurato l'anno successivo con il nome di Studio di Fonologia Musicale. È in questa sede che ha modo di sperimentare nuove interazioni tra strumenti acustici e suoni prodotti elettronicamente (*Momenti*, 1957; *Différences*, 1958-59) ed esplorare soluzioni inedite nel rapporto suono-parola (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958; *Visage*, 1961). Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'interesse di Berio si focalizza ulteriormente sulla ricerca di nuove e complesse combinazioni timbriche (*Tempi concertati* per 4 solisti e 4 orchestre, 1959; *Sincronie* per quartetto d'archi, 1964). La ricerca sulle risorse espressive della vocalità femminile – sollecitata anche grazie al mezzosoprano Cathy Berberian, sposata nel 1950 – procede con *Epifanie*, per voce e orchestra (1959-60, poi confluito in *Epiphanies* del 1991-92), *Circles*, per voce, arpa e due percussionisti (1960), e *Sequenza III* per voce sola (1965). La concezione drammaturgica implicita in queste opere vocali, si precisa e affina nei primi lavori realizzati per il teatro, quali il racconto mimico *Allez-Hop* (1952/1959, da Italo Calvino), la “messa in scena” *Passaggio* (1961-62) e *Laborintus II* (1965), entrambi su

Position of the instruments / Positionierung der Instrumente / Posizione degli strumenti

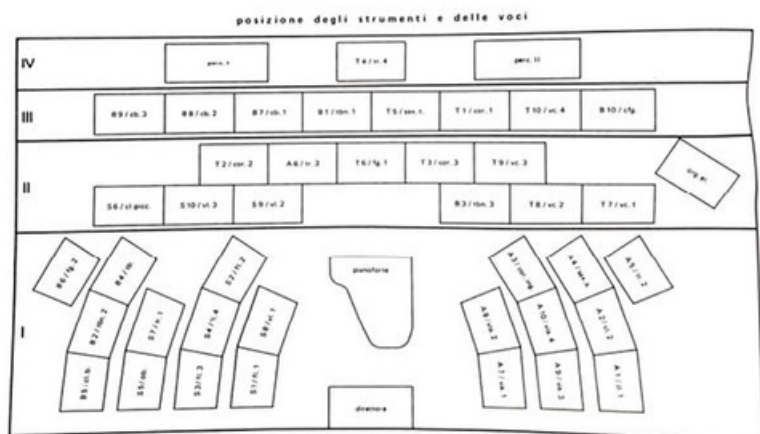


testo di Edoardo Sanguineti.

L'indagine sulle potenzialità idiomatiche dei singoli strumenti dà avvio nel 1958, con *Sequenza I* per flauto, alla serie delle 14 *Sequenze* per strumenti solisti (l'ultima, del 2002, è per violoncello). L'insieme di questi brani solistici e dei relativi *Chemins* – elaborazioni per insieme orchestrale di alcune *Sequenze* – evidenzia il peculiare carattere di *work in progress* del comporre di Luciano Berio, inteso potenzialmente come un incessante processo di commento, sviluppo e di (auto)analisi creativa che prosegue e prolifera da un pezzo all'altro. Nell'ambito delle compagini per grande orchestra, il compositore esplora nuove disposizioni spaziali (già sperimentate negli anni Cinquanta in *Allelujah I e II*) e nuove formazioni strumentali: *Eindrücke* (1973-74), *Bewegung* (1971/83), *Formazioni* (1985-87), *Continuo* (1989-91), *Ekphrasis* (*Continuo II*, 1996). Il rapporto dialettico tra strumento solista e orchestra è al centro di lavori quali *Concerto* per due pianoforti (1973); "*Points on the curve to find...*" per pianoforte e orchestra da camera (1974), confluito in *Concerto II* (*Echoing curves*) per pianoforte e due gruppi strumentali (1988-89); *Voci* (*Folk songs II*) per viola e due gruppi strumentali (1984); *Alternatim* per clarinetto, viola e orchestra (1994). Oltre alla forma Concerto, Berio rilegge altri generi storici quale il quartetto d'archi (*Quartetto*, 1956; *Sincronie*, 1964; *Notturmo*, 1993; *Glosse*, 1997) e uno strumento carico di connotazioni tradizionali come il pianoforte, indagato con criteri sonori, formali ed espressivi inediti in una serie di lavori che dalla *Sequenza IV* (1966) portano all'acme della *Sonata* (2001).

La ricerca musicale di Berio si caratterizza per l'equilibrio raggiunto tra una forte consapevolezza della tradizione ed una propensione alla sperimentazione di nuove forme della comunicazione musicale. Nelle sue varie fasi creative il compositore ha sempre cercato di mettere in relazione la musica con vari campi del sapere umanistico: la poesia, il teatro, la linguistica, l'antropologia,

l'architettura. L'interesse per le diverse espressioni della musicalità umana ha condotto a una rivisitazione costante di diversi repertori di tradizione orale (*Folk Songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984). Il grande patrimonio della musica occidentale è esplorato nelle rivisitazioni di Claudio Monteverdi (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1966), Luigi Boccherini (*Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid*, 1975), Johannes Brahms (*Op. 120 N. 1*, 1986), Franz Schubert (*Rendering*, 1990), Wolfgang Amadeus Mozart (*Vor, während, nach Zaide*, 1995), Gustav Mahler (i due cicli di *Frühe Lieder*, 1986 e 1987), Johann Sebastian Bach (*Contrapunctus XIX*, 2001), Giacomo Puccini (il Finale di *Turandot*, 2001), e altri ancora. L'ideale di far convivere le diverse dimensioni e tradizioni delle nostre civiltà si manifesta inoltre in lavori che hanno segnato indelebilmente le sonorità vocali e orchestrali del secondo Novecento, quali *Sinfonia* (1968), *Coro* (1975-76), e *Ofaním* (1988-92, rev. 1997), lavoro quest'ultimo che prepara il terreno ai suoi due ultimi lavori teatrali.



Tutti gli esecutori devono essere ben visibili dal pubblico; è quindi necessario usare piattaforme.
It is essential to use platforms on the stage, because all singers and players must be seen by the audience.



VI

[illegible]

Luciano Berio, *Cries of London*. © Universal Edition, A.G., Wien (1974-1976)

Proprio il teatro musicale costituisce un nodo fondamentale della ricerca e della poetica di Berio. Dopo i primi lavori scenici degli anni '50 e '60 (i già citati *Allez-Hop* e *Passaggio*), egli approda nel decennio successivo alla sua prima azione musicale in più atti su testi propri: *Opera* (1969-70/1977). Seguono *La vera storia* (1977-79) su testo di Calvino, *Un re in ascolto* (1979-83) su testi di Calvino, Gotter, Auden e dello stesso Berio, *Outis* (1992-96) su testi di Dario Del Corno, e *Cronaca del Luogo* (1997-99) su testo di Talia Pecker Berio. Menzione a sé merita *A-Ronne* (1974-75), documentario radiofonico per 5 attori (elaborato nel 1975 per 8 voci) su testo di Sanguineti, punto di approdo delle sperimentazioni radiofoniche condotte da Berio fin dagli anni Cinquanta. Luciano Berio si è spento a Roma il 27 maggio del 2003. Nella sua ultima opera, *Stanze* (2003, per baritono, tre cori maschili e orchestra, su testi di Celan, Caproni,

Sanguineti, Brendel e Pagis) l'autore dà voce a un'ultima intima sintesi della propria poetica.

L'impegno di Berio per la musica si è esteso anche ad altre attività quali la direzione d'orchestra, la concezione di stagioni concertistiche e la promozione della musica contemporanea («Incontri Musicali», rivista e cicli di concerti inaugurati nel 1956). Ha insegnato presso prestigiose istituzioni musicali e accademiche in Europa e negli USA (Darmstadt, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School, Harvard University); al 2000 data una sua collaborazione con l'Accademia Chigiana. Nel 1993-94 ha tenuto presso la Harvard University le Charles Elliot Norton Lectures. Dal 1974 al 1980 ha diretto il dipartimento elettroacustico dell'IRCAM di Parigi e nel 1987 ha fondato il Centro Tempo Reale a Firenze (città dove aveva già diretto artisticamente, tra il 1983 e il 1984, l'Orchestra regionale della Toscana e il XLVII Maggio Musicale Fiorentino). È stato insignito di numerosi premi internazionali (Premio Siemens; Premio della Fondazione Wolf; «Leone d'Oro» alla carriera dalla Biennale di Venezia; Praemium Imperiale del Giappone) e quattro lauree *Honoris Causa* (City University di Londra e Università di Siena, Torino e Bologna). Dal 2000 è stato Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma dove, sotto la sua sovrintendenza, venne inaugurato nel 2002 il nuovo Auditorium Parco della Musica.



DEDICATED TO LUCIANO BERIO
on the 20th anniversary of his passing
 by Angela Ida De Benedictis

Luciano Berio was born in Oneglia, in the province of Imperia, on October 24, 1925, to a family with a solid musical tradition. He began his musical studies with his father Ernesto and grandfather Adolfo, both composers. In 1945 he moved to Milan, where he studied composition, harmony and counterpoint at the Conservatorio "Giuseppe Verdi" with Giulio Cesare Paribeni and Giorgio Federico Ghedini, and conducting with Carlo Maria Giulini and Antonino Votto.

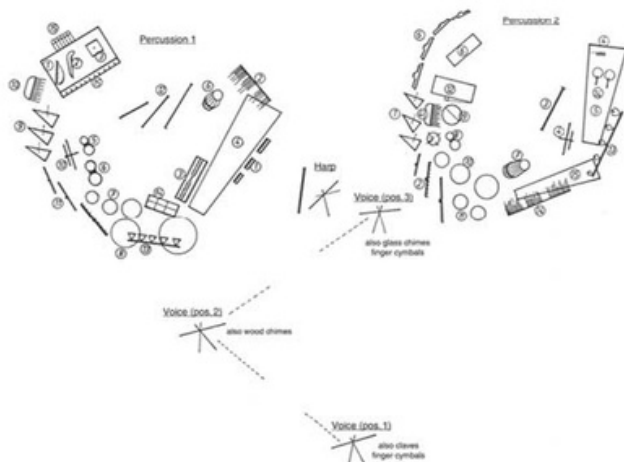
In 1952 he attended Luigi Dallapiccola's courses in Tanglewood, USA. From the early 1950s Berio established himself as an influential voice among the new generation of the musical avant-garde. The *Cinque variazioni* for piano (1952-53); *Chamber Music* for voice, clarinet, cello and harp (1953), *Nones* for orchestra (1954), *Serenata* for flute and 14 instruments (1957) date to this period of his

to Ward and The Swingles II
a-ronne
 for eight singers
 (1974-1975)

Luciano Berio
 (1925-2008)

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31 679



Luciano Berio, *Circles*, © Universal Edition Ltd., London (1960)

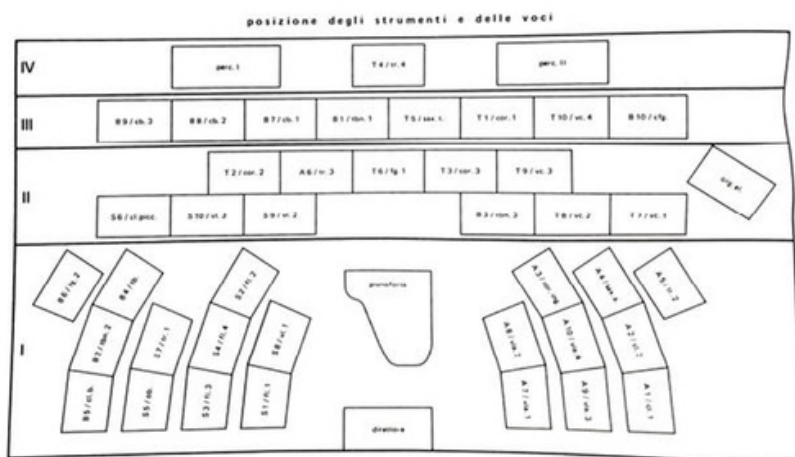
life. In December 1954, together with Bruno Maderna, he established the first Italian electronic music studio at the RAI in Milan, which was inaugurated the following year under the name Studio di Fonologia Musicale. It was here that he was able to experiment with new interactions between acoustic instruments and electronically produced sounds (*Momenti*, 1957; *Différences*, 1958-59) and explore novel approaches to the sound-word relationship (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958; *Visage*, 1961). In the late 1950s and early 1960s, Berio's interest focused more on the search for new and complex timbral combinations (*Tempi concertati* for 4 soloists and 4 orchestras, 1959; *Sincronie* for string quartet, 1964). Research into the expressive resources of female vocality - also prompted thanks to mezzo-soprano Cathy Berberian, whom he married in 1950 - proceeded with *Epifanie*, for voice and orchestra (1959-60, later merged in *Epiphanies* of 1991-92), *Circles*, for voice, harp and two percussionists (1960), and *Sequenza III* for solo voice (1965). The dramaturgical conception implicit in these vocal works, became more precise and refined in his first works

made for the theater, such as the mimic tale *Allez-Hop* (1952/1959, from Italo Calvino), the “staged performance” *Passaggio* (1961-62) and *Laborintus II* (1965), both on a text by Edoardo Sanguineti.

His investigation into the idiomatic potential of individual instruments began in 1958, with *Sequenza I* for flute, the series of 14 *Sequenzas* for solo instruments (the last, from 2002, is for cello). The set of these solo pieces and the related *Chemins* - elaborations for orchestral ensemble of some of the *Sequenzas* - highlights the peculiar work-in-progress character of Luciano Berio's composing, potentially understood as an incessant process of commentary, development and creative (self-)analysis that continues and proliferates from one piece to the next. In the context of compositions for large orchestra, the composer explored new spatial arrangements (already experimented with in the 1950s in *Allelujah I* and *II*) and new instrumental formations: *Eindrücke* (1973-74), *Bewegung* (1971/83), *Formazioni* (1985-87), *Continuo* (1989-91), and *Ekphrasis* (*Continuo II*, 1996). The dialectical relationship between solo instrument and orchestra is at the center of such works as *Concerto for two pianos* (1973); “*Points on the curve to find...*” for piano and chamber orchestra (1974), which merged into *Concerto II (Echoing curves)* for piano and two instrumental groups (1988-89); *Voci (Folk songs II)* for viola and two instrumental groups (1984); *Alternatim* for clarinet, viola and orchestra (1994). In addition to the *Concerto* form, Berio reinterprets other historical genres such as the string quartet (*Quartetto*, 1956; *Sincronie*, 1964; *Notturmo*, 1993; *Glosse*, 1997) and an instrument charged with traditional connotations such as the piano, which he investigated with unprecedented sonic, formal and expressive criteria in a series of works that from *Sequenza IV* (1966) leading to the acme of *Sonata* (2001).

What marks Berio's musical approach is, on one hand, an intimate knowledge of tradition and, on another, an inclination toward new musical forms and

experimentation. Throughout his many creative stages, Berio has always sought to strengthen the relationship between music and the other humanities: poetry, theatre, linguistics, anthropology, and architecture. Thanks to the breadth of his interest for vocal music at large, he consistently revisited works from various oral traditions (*Folk Songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984). He explored the vast heritage of Western music in his readings of Claudio Monteverdi (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1966), Luigi Boccherini (*Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid*, 1975), Johannes Brahms (*Op. 120 N. 1*, 1986), Franz Schubert (*Rendering*, 1990), Wolfgang Amadeus Mozart (*Vor, während, nach Zaide*, 1995), Gustav Mahler (the two cycles of *Frühe Lieder*, 1986 e 1987), Johann Sebastian Bach (*Contrapunctus XIX*, 2001), Giacomo Puccini (il Finale di *Turandot*, 2001), alongside many others. This quest for juxtaposing distinct cultures' many dimensions and traditions manifests itself additionally in works which indelibly marked the sound



Tutti gli esecutori devono essere ben visibili dal pubblico; è quindi necessario usare piattaforme.
It is essential to use platforms on the stage, because all singers and players must be seen by the audience.



VI

♩ = 66 Deciso e vivace

S money =

A penny =

T money =

B penny =

Luciano Berio, *Cries of London*, © Universal Edition, A.G., Wien (1974-1976)

of vocal and orchestral music in the late 20th-century: works such as *Sinfonia* (1968), *Coro* (1975-76), and *Ofaním* (1988-92, revised in 1997), the latter of which sets the stage for his last two theatrical works.

It is precisely musical theater that constitutes a fundamental node in Berio's research and poetics. After his first stage works in the 1950s and 1960s (the aforementioned *Allez-Hop* and *Passaggio*), he landed in the following decade with his first multi-act musical action on his own texts, *Opera* (1969-70/1977). This was followed by *La vera storia* (1977-79) on a text by Calvino; *Un re in ascolto* (1979-83) on texts by Calvino, Gotter, Auden and Berio himself; *Outis* (1992-96) on texts by Dario Del Corno; and *Cronaca del Luogo* (1997-99) on a text by Talia Pecker Berio. *A-Ronne* (1974-75), a radio documentary for 5 actors (elaborated in 1975 for 8 voices) on a text by

Sanguineti, the culmination of the radio experiments conducted by Berio since the 1950s, deserves a special mention.

Luciano Berio passed away in Rome on May 27, 2003. In his last work, *Stanze* (2003, for baritone, three male choirs and orchestra, on texts by Celan, Caproni, Sanguineti, Brendel and Pagis) the composer gives voice to a last intimate synthesis of his own poetics.

Berio's commitment to music also extended to other activities such as conducting, conceiving concert seasons and promoting contemporary music ("Incontri Musicali," a magazine and concert cycles inaugurated in 1956). He taught at prestigious musical and academic institutions in Europe and the U.S. (Darmstadt, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School, Harvard University); his collaboration with the Accademia Chigiana dates to 2000. In 1993-94, he gave the Charles Elliot Norton Lectures at Harvard University. From 1974 to 1980, he directed the electroacoustic department of IRCAM in Paris, and in 1987 he founded the Centro Tempo Reale in Florence (a city where he had already led as the artistic director, between 1983 and 1984, the Orchestra regionale della Toscana and the XLVII Maggio Musicale Fiorentino). He was the recipient of numerous international awards (Siemens Prize; Wolf Foundation Prize; "Leone d'Oro" for Lifetime Achievement from the Venice Biennale; Praemium Imperiale of Japan) and four honorary degrees (City University of London and Universities of Siena, Turin and Bologna). Since 2000 he served as President of the Accademia di Santa Cecilia in Rome where, under his presidency, the new Auditorium Parco della Musica was inaugurated in 2002.

Andrea Molino, compositore e direttore d'orchestra, ha studiato a Torino, Milano, Venezia, Parigi e Friburgo. Vive a Parigi e Zurigo. I primi esempi del suo interesse verso un teatro musicale innovativo e multimediale sono stati *The smiling carcass* (1999) e *Those Who Speak In A Faint Voice* (2001), realizzati con la Pocket Opera Company di Norimberga. Direttore artistico di Fabbrica Musica dal 2000 al 2006, ha realizzato una serie di ambiziosi progetti interdisciplinari quali *Credo* (2004) rappresentato allo Staatstheater Karlsruhe e alla Stazione Termini di Roma per il Summit dei Premi Nobel per la Pace.

La sua opera più recente, *I want the things* scritto per David Moss, è stata presentata nel 2020 dall'Abbey Theatre di Dublino nell'ambito del progetto *Dear Ireland*.

In qualità di direttore d'orchestra ha diretto *Wozzeck* di A. Berg con la regia di William Kentridge e *Il Naso* di D. Šostakovič con la regia di Barrie Kosky alla Sydney Opera House; la prima mondiale di *The Cellist* di Cathy Marston alla Royal Opera House a Londra; *Król Roger* di K. Szymanowski all'Opera Reale di Stoccolma. Al Teatro La Fenice di Venezia ha inaugurato la stagione 2010 con la prima mondiale del *Requiem* di B. Maderna e la Biennale Musica 2005 con *Surrogate Cities* di H. Goebbels. È stato invitato a dirigere in Italia, Belgio, Germania, Australia, Regno Unito, Svezia, Francia, Austria, Cina, Svizzera e Croazia. Le sue registrazioni sono pubblicate in CD e DVD da Stradivarius - Milano, ECM - München, Naïve - Paris e ABC Classics - Sydney. Le sue composizioni sono pubblicate da RAI Com, Nuova Stradivarius e Ricordi.

Lorenzo Donati, compositore e direttore, ha studiato ad Arezzo, Fiesole, Siena e Roma, frequentando corsi di perfezionamento presso l'Accademia Musicale Chigiana, la Fondazione Guido d'Arezzo, la Scuola di Musica di Fiesole e l'Accademia di Francia. Ha studiato tra gli altri con R. Clemencic, A. Corghi, P. Dusapin, D. Fasolis, G. Graden ed E. Morricone. Ha vinto numerosi premi in concorsi internazionali sia come direttore, sia come compositore, tra cui i prestigiosi concorsi di Arezzo, Montreux, Tours, Varna ed è finora l'unico direttore italiano ad aver vinto un Concorso Internazionale in Direzione Corale nel 2007 a Bologna.

Oltre alla direzione del Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini" svolge un'intensa attività concertistica con Insieme Vocale Vox Cordis e UT Insieme vocale-consonante, con il quale nel 2016 si è aggiudicato il prestigioso European Gran Prix for Choral Singing, massimo riconoscimento mondiale in ambito corale. Dal 2011 al 2015 ha diretto il Coro Giovanile Italiano e lo EuroChoir (2016 e 2017). È oggi docente al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, precedentemente ha insegnato nei conservatori di Trento e Pesaro. Dirige l'Accademia Corale Italiana e tiene corsi di direzione e composizione corale in varie parti del mondo. Dal 2017 è docente del Corso di Direzione Corale all'Accademia Chigiana di Siena.

Regista del suono, musicista informatico e interprete Live Electronics, **Alvise Vidolin** ha collaborato con i principali compositori contemporanei in Italia e all'estero per esecuzioni in teatri e festival internazionali.

Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova dove svolge attività didattica e di ricerca nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.

Dal 1976 al 2009 è stato titolare della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, è stato

docente di Musica Elettronica all'Accademia Internazionale della Musica – Fondazione Milano dal 1993 al 2013 e del corso di Esecuzione e Interpretazione della Musica Elettroacustica presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova – Laboratorio SaMPL dal 2009 al 2019. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e docente di Live Electronics presso la Chigiana Summer Academy dal 2018.

Nicola Bernardini ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston, dove si è diplomato nel 1981.

In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con i più influenti compositori e musicisti della musica contemporanea attivi in Italia e all'estero.

Ha insegnato al Conservatorio “Cesare Pollini” di Padova per oltre 22 anni e dal 2013 è docente di Composizione Musicale Elettroacustica della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia di Roma.

Collabora con Dipartimento di Informatica e Scienze delle Telecomunicazioni dell'Università di Genova e con il Centro di Sonologia Computazionale del Dipartimento d'Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova. Quest'ultimo e il Conservatorio di della stessa città hanno creato SaMPL (Sound and Music Processing Lab) – il primo living-lab del mondo interamente dedicato alla musica e ai musicisti.

Dal 2018 tiene il seminario estivo Live electronics. Sound and music computing assieme ad Alvis Vidolin.

Julian Scordato ha studiato Composizione e Musica elettronica al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia e Sound art presso l'Università di Barcellona. Cofondatore di Arazzi Laptop Ensemble, coordinatore di SaMPL - Sound and Music Processing Lab, è docente di Composizione musicale elettroacustica presso

il Conservatorio “C. Pollini” di Padova. In qualità di musicologo ha scritto articoli e presentato risultati legati a sistemi interattivi per la performance e la notazione grafica in conferenze e masterclass.

Sue opere elettroacustiche e audiovisive hanno ottenuto riconoscimenti in concorsi internazionali e sono state presentate in festival e istituzioni tra cui La Biennale di Venezia, Institute of Contemporary Arts (Londra), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Gaudeamus Music Week (Utrecht), Centre for Contemporary Arts (Glasgow), Seoul International Computer Music Festival, Kochi-Muziris Biennale, Center for Computer Research in Music and Acoustics (Stanford), Athens Digital Arts Festival, ZKM Center for Art and Media (Karlsruhe) e New York City Electroacoustic Music Festival. Sue partiture sono editate da Ars Publica e Taukay Edizioni Musicali.

Il **Coro della Cattedrale di Siena “Guido Chigi Saracini”** è stato fondato nel 2016 grazie alla proficua collaborazione tra l'Accademia Musicale Chigiana e l'Opera della Metropolitana di Siena.

Il complesso artistico, formato da un numero variabile di cantanti provenienti da tutta Italia, coniuga il servizio liturgico e la realizzazione di concerti di alto valore artistico, incarnando appieno il doppio titolo di Coro della cattedrale con dedica al Conte Chigi Saracini, fondatore dell'Accademia senese. la compagine corale prepara ed esegue ogni anno un vasto repertorio che unisce le pagine più belle della tradizione corale sacra a quelle appartenenti al patrimonio culturale e concertistico di respiro internazionale con l'obiettivo di diffondere e valorizzare la musica corale in Italia e all'estero.

Il coro è protagonista di innumerevoli concerti di prestigio sia a cappella sia con orchestra, che spaziano dalla *Missa Brevis* di Palestrina alla *Berliner Messe* di Pärt, da *Spem in alium* di Tallis a *Lux aeterna* di Ligeti fino a *Stimmung* di Stockhausen,

Nuits di Xenakis e *Das atmende Klarsein* di Nono. La formazione vocale ha eseguito molte opere in prima esecuzione assoluta, tra cui *Seven Prayers* di Tigran Mansurian con l'ORT- Orchestra della Toscana per le celebrazioni del Millennio di San Miniato al Monte nel 2018 e *Sei Studi sull'Inferno di Dante* di Giovanni Sollima per controtenore, coro e orchestra, eseguito nel contesto del Ravenna Festival 2021 sotto la direzione di Kristjan Järvi. Nel 2022 ha inciso un album per la rivista musicale specializzata Amadeus e ha continuato la collaborazione con Ravenna Festival in un omaggio a Battisto insieme all'Orchestra Bruno Maderna, Juri Camisasca, Alice e Simone Cristicchi. A partire dal 2021 il Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini" è stato invitato da parte della Sagra Musicale Umbra di Perugia come coro in residenza nell'ambito del Concorso Internazionale di Composizione per un'opera di musica sacra Premio «Francesco Siciliani».

Il **Chigiana Percussion Ensemble** nasce nel 2015 nel contesto del corso di perfezionamento di Percussioni, tenuto da Antonio Caggiano presso l'Accademia Chigiana, con l'intento di favorire la crescita professionale e artistica dei giovani percussionisti partecipanti. Formato dai migliori allievi del corso, debutta nel 2015 con l'esecuzione della versione integrale di *Drumming* di Steve Reich. L'opera è stata presentata il 4 agosto 2015 a Siena all'interno del Chigiana International Festival and Summer Academy, al Festival di Ravello e al Museo MAXXI di Roma e l'11 giugno 2019 nel contesto del progetto *Le 100 percussioni* organizzato in collaborazione con Ravenna Festival. Da allora ogni anno l'attività dell'ensemble si è arricchito di nuovo repertorio, inedite collaborazioni e occasioni concertistiche tra cui nel 2016 *Le noir de l'Étoile* di G. Grisey con Tempo Reale, nel 2018 *Kathinkas Gesang* di K. Stockhausen – *Sound and action*

painting con P. Gallois, A. Vidolin, N. Bernardini e T. Osara, il concerto *20th/21st Century percussion* con *Kreuzspiel*, *Refrain* e *Vibra* musica di K. Stockhausen, *Ostinato* di I. Xenakis e *Okho* di G. Battistelli, i numerosi concerti realizzati in collaborazione con Siena Jazz University, ORT-Orchestra della Toscana, Orchestra Senzaspine di Bologna, ContempoartEnsemble e Chigiana Keybord Ensemble.

CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA "GUIDO CHIGI SARACINI"

Soprani

Maria Chiara Ardolino*, Susanna Coppotelli*, Marta Dzubinska, Letizia Egaddi*, Aurora Elia*, Alice Fraccari, Valentina Garofoli, Sara Mazzanti*, Martha Rook

Contralti

Chiara Casiraghi*, Francesca Cataoli, Francesca Crea*, Alexandra Croene*, Anna Chiara Mugnai, Barbara Perrotta, Caroline Voyat*

Tenori

Alessio Chiappesi, Federico Incitti*, Niccolò Morello, Saracini Leonardo, Stefano Piloni, Luigi Tinto*, Federico Viola*, Massimo Zulpo*

Bassi

Andrea Buonavitacola, Silvio De Cristofaro*, Sandro Degl'Innocenti*, Roberto Gelosa*, Marco Girardo, Raffaello Brutti, Roberto Locci, Gianmarco Scalici*

* *Cries of London*, Luciano Berio

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE

Francesco Conforti
Carol Di Vito
Davide Fabrizio
Domiziana Del Mastro
Antonio Gaggiano
Emanuela Olivelli
Tommaso Sassatelli
Davide Soro

Sound engineers

Luca Richelli
Mattia Pizzato
Alessandro Fiordelmondo

Danzatori

Chiara Calogero, Emma Canali, Matteo Casale, Francesca Cioni, Maria Luce Corsi, Gaia Guazzini, Luca Mancini, Daniela Muci, Aurora Palazzi, Barbara Pucci

Presa diretta

Linda Berdicchia, Marcello Della Seta, Gabriele Volpi, Marco Scaramelli

Riprese e postproduzione

Silvia Folchi Videodocumentazioni
Virus Studio

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

ANNA PASSARINI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

SAMANTHA STOUT

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MICHELE FORNI

Tecnico Luci

PIER MARCO LUNGHI

Macchinista

CLAUDIO SIGNORINI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA

Assistenti Comunicazione e media

GIOVANNI VAI

JOAQUIN FRECCIA

con il contributo e il sostegno di



ASSOCIAZIONE DI SIENA
CIRCOLO DI VAL D'ELSA
MONTALCINO



e con il contributo di
Enegam
Assoservizi

media partners



in collaborazione con



Comune di Soville



Comune di Castellina
in Chianti



Comune di
Sinalunga



Comune di
San Gimignano



Comune di
Rapolano Terme



Comune di
Colle val d'Elsa



Comune di
Castelnuovo
Berardenga



Comune di
Radicondoli



WWW.CHIGIANA.ORG

