

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2022  [FROM SILENCE]

5 LUGLIO, MARTEDÌ
CHIESA DI SANT'AGOSTINO, ORE 21.15

Dal silenzio

SARAH WEGENER soprano

SILVIO CELEGHIN harmonium

GUGLIELMO PIANIGIANI pianoforte

GIUSEPPE ETTORRE contrabbasso

ORT - ORCHESTRA DELLA TOSCANA

ALLIEVI CHIGIANI

Daniele Valabrega violino

Nikolas Altieri, Zoe Canestrelli,

Nicoletta Pignataro viole

Lara Biancalana, Maria Clara Mandolesi,

Eleonora Testa, Luigi Visco violoncelli

José Guillermo Arevalos, Fabrizio Buzzi,

Pietro Cavallucci, Vieri-Marco Giovenzana contrabbassi

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE

Carlo Capuano, Carol Di Vito, Davide Fabrizio,

Antonio Gaggiano, Emanuela Olivelli,

Tommaso Sassatelli, Davide Soro

YOICHI SUGIYAMA direttore

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

CARLO ROSSI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

RICCARDO BACCHESCHI

GUIDO BURRINI

PASQUALE COLELLA ALBINO

LUIGI DE MOSSI

CLAUDIO FERRARI

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CHRISTIAN IACOPOZZI

ORSOLA MAIONE

Collegio Revisori dei Conti

MARCO BAGLIONI

STEFANO GIRALDI

AGOSTINO CIANFRIGLIA

Direttore artistico

NICOLA SANI

Direttore amministrativo

ANGELO ARMIENTO

Luigi Nono

Venezia 1924 - 1990

No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkovskij (1987)
per sette cori [gruppi strumentali]

Gustav Mahler

Kaliště, Boemia 1860 - Vienna 1911

Sinfonia n. 4 in sol maggiore (1900)
versione per orchestra camera di Erwin Stein (1921)

I. Bedächtig, Nicht eilen, recht gemächlich

II. Im gemächlicher Bewegung, ohne Hast

III. Ruhevoll

IV. Sehr behaglich "Das himmlische Leben"

per soprano solo da "Des Knaben Wunderhorn"

TESTI

Testo tratto dalla raccolta di canti popolari *Des Knaben Wunderhorn*,
a cura di Clemens Brentano e Achim von Arnim (1805-1808)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.

*Godiamo della gioia celeste,
ciò che facciamo è evitare le cose terrene,
nessun tumulto mondano
in Cielo si ode!
Tutto vive nella quiete più delicata!
Conduciamo una vita angelica!
E siamo tuttavia felici!
Danziamo e saltiamo,
balziamo e cantiamo!
San Pietro nei cieli ci guarda!*

*Giovanni lascia libero l'agnellino,
Erode il macellaio lo tiene d'occhio!
Conduciamo alla morte un paziente,
innocente, docile agnellino!
San Luca porta il bue al macello
senza un pensiero o uno sguardo,
il vino non costa nulla
nella cantina celeste,
gli angeli cuociono il pane.*

*Erbe aromatiche di tutte le specie
crescono nel giardino celeste!
Asparagi buoni, fagioli
e tutto ciò che si vuole!
Le terrine piene sono pronte!
Mele buone, buone pere e uva buona!
I giardinieri permettono ogni cosa!
Vuoi cervo, vuoi coniglio,
dall'aperta strada*

*corrano qui in libertà!
Se sta per arrivare un giorno di digiuno,
tutti i pesci ci nuotano incontro felici!
Lì cammina già San Pietro
con la rete e con l'esca
nel laghetto celeste.
Santa Marta farà da cuoca.*

*Nessuna musica presente sulla terra,
è paragonabile alla nostra.
Undicimila vergini
si mettono a danzare!
Santa Orsola stessa ne ride!
Cecilia con i suoi parenti
fan da ottimi musicisti di corte!
Le voci angeliche
risvegliano i peccatori,
perché tutto rinasca nella gioia.*

Dal silenzio

Stefano Jacoviello

È facile immaginare che Gustav Mahler, quando non era impegnato su un podio a dirigere un'orchestra e poteva allontanarsi dalle incombenze della gestione dei teatri a lui affidati, occupasse gran parte del suo tempo rimanente alla ricerca del silenzio.

Condizione pratica necessaria per concentrarsi e dar spazio all'invenzione, il silenzio rappresentava per Mahler un luogo profondo della mente a cui attingere idee da far sgorgare nel flusso sonoro del discorso musicale. Ma il silenzio si carica per lui di una dimensione filosofica, e indica uno stato immanente di equilibrio del cosmo, da andare a cercare e verso cui finalmente mettersi in ascolto: una forma di meditazione per ricomporre il senso del mondo per l'uomo, e trovare al suo interno un orientamento, fra la terra e il cielo.

Obbligato dai favori del pubblico ad alimentare la carriera di direttore, chiamato a ricoprire incarichi sempre di maggior prestigio, Mahler è costretto a ricavare i momenti per comporre negli interstizi fra un impiego e l'altro. La sua attività di compositore diventa così un silenzioso e continuo lavoro "notturno" svolto con totale abnegazione nonostante la poca considerazione ricevuta dall'esterno. Questa attività produce in continuazione oggetti musicali destinati a rielaborazioni, riarticolazioni, ricollocamenti, che ne declinano e trasformano il senso secondo i principi di una pratica simile a quella del montaggio cinematografico, allora nascente.

Nel 1892, a febbraio, nonostante fosse ancora in corso la stagione musicale dell'Opera di Amburgo di cui era direttore, Mahler si fa spedire dalla sorella il volume di *Des Knaben Wunderhorn*, la raccolta di poesie "colte sulla bocca del popolo" da Arnim e Brentano, capaci di raccontare con la semplicità del sapere tradizionale quelle che potevano essere identificate come le radici culturali del popolo tedesco, affondate in un passato fiabesco e ideale. In quel libro, che avrebbe gettato le basi per un'intera stagione della poesia romantica, era possibile scorgere due funzioni: creare una cultura tradizionale tedesca per un popolo in cerca di identità nazionale, come molti al tramonto dell'Ancien Regime; ma soprattutto diventare per filosofi e letterati un oggetto di riflessione sulla natura di una cultura che si vuole e si dichiara popolare, per comprendere quale possa essere il ruolo degli intellettuali in un moderno progetto politico. Nella lunga fine del XIX secolo, quando la società imperiale entra definitivamente in crisi, Mahler viene attratto dalla raccolta di Arnim e Brentano forse perché anche per lui, "boemo in Austria, austriaco fra i tedeschi, ebreo nel mondo intero", la costruzione dell'identità è un problema da affrontare quotidianamente. L'influenza del *Wunderhorn* su Mahler sarà talmente forte da alimentare con spunti, materiali e riferimenti tutto il primo ciclo della sua

produzione sinfonica.

Il compositore aveva già lavorato in passato su quei canti in stile popolare per produrre dei lieder, spesso modificandone il testo in linea con i suoi obiettivi artistici e le esigenze musicali. Ad Amburgo, nel giro di un mese, Mahler completa quattro *Humoresken* per voce e orchestra che sarebbero confluite in un volume di lieder. A queste si aggiunge un quinto titolo, "Das himmlische Leben" (La vita celeste), che esplora i temi dell'infanzia, dell'innocenza, della spiritualità, e avrebbe avuto un lungo destino.

L'intenzione iniziale è di inserirlo nella *Terza Sinfonia*, che però aveva raggiunto dimensioni enormi. Inoltre, sembra che "Das himmlische Leben" offra materiali illimitati per ulteriori sviluppi. Dunque, nel 1893, mentre sta finendo la *Terza Sinfonia*, Mahler include il lied in un programma di lavoro per la *Quarta*, che sarà però costretto a riprendere solo anni dopo. Nel 1897 viene nominato direttore della Imperial Regia Opera di Corte a Vienna, e per due anni non troverà un momento per comporre.

Può finalmente tornare sui suoi progetti nel luglio del 1899, quando è in vacanza ad Aussee, un centro termale nel Salzkammergut. Ma la casa che ha preso in affitto è vicina al palco dove si esibisce l'orchestra locale, fra marce, balli e feste cittadine di cui è piena l'estate. Perciò è costretto a fuggire nel bosco alla ricerca del silenzio, con un blocco per gli appunti su cui verga delle indicazioni talmente abbozzate da farlo precipitare nel terrore che una volta tornato a Vienna avrebbe perso tutto.

Invece, nell'estate successiva, spostate le vacanze a Maiernigg in Carinzia, rinchiuso in una casetta di legno fattasi costruire appositamente sulla riva del lago, Mahler scopre di aver maturato quelle idee quasi inconsciamente, e scrive tutto nell'arco di tre settimane. La partitura viene ultimata il 6 agosto del 1900. E ci sono molte novità rispetto allo stile precedente: tutto sembra invitare a tacere, per poter ascoltare il silenzio.

Le uniche parole presenti nella *Quarta Sinfonia* sono nei versi cantati di "Das himmlische Leben", che figura come quarto movimento. Spariscono completamente le indicazioni verbali tipiche della "musica a programma", che intendono guidare l'interpretazione dell'ascoltatore verso immagini, situazioni e sviluppi narrativi. Piuttosto, insieme alle indicazioni agogiche, i titoli dei movimenti rimandano a delle forme classiche del discorso musicale: sonata, scherzo, rondò. Quasi un consiglio rivolto all'ascoltatore a porre attenzione all'avvicinarsi dei temi musicali, a riflettere sul senso profondo della variazione, a rincorrere la struttura astratta dell'edificio sinfonico, i cui elementi canonici verranno comunque umoristicamente disattesi, le loro funzioni interrotte e ribaltate.

Mahler è soddisfatto non solo per l'efficacia di questo congegno formale che porta la riflessione sulla tradizione musicale tedesca, ma anche per essere riu-

scito a contenere la durata della Sinfonia e creare per l'ascoltatore un clima di intimità. Già nella versione originale per organico orchestrale completo non ci sono i timbri trionfali dei tromboni e della tuba. Gli archi e i legni stabiliscono un dialogo equilibrato fra due gruppi, in mezzo a cui si inseriscono i corni, per moderarlo e commentarlo. Diversamente dalle composizioni del passato, che avevano fatto guadagnare a Mahler la fama di "rumorista", la forza del "Tutti" non irrompe quasi mai a turbare questo nitore classico che, pur attraverso una scrittura raffinatissima, lascia emergere una sorta di *naïveté*: all'ascolto i suoni paiono sprigionare i colori dei pittori che in quello stesso periodo decidono di raccontare il mondo attraverso forme che sembrano appartenere alla fantasia dei bambini. Così con la *Quarta Sinfonia* Mahler tenta di condurci verso un modo inatteso e paradossale di sentire il mondo, attraverso l'ascolto.

Dal silenzio irrompono immediatamente i campanelli – trasfigurati da Erwin Stein nel suono del pianoforte – che, si scoprirà più avanti, segnano il limite fra la vita terrena, inspiegabilmente condannata al dolore, come quello che si prova davanti alla morte di fame di bambini innocenti, e le beatitudini celesti che sembrano paradossalmente richiedere quel prezzo di sofferenze, portandosene dietro l'ombra grottesca.

Da quel momentaneo contesto di inquietudine emerge stiracchiandosi un tema dall'eleganza tipica di una sala da ballo viennese che include delle inflessioni dal sapore rossiniano. Anche il secondo tema del primo movimento, dal gusto classico tedesco, viene esteso nei punti di tensione fino all'estenuazione: Mahler scrive chiaramente dove bisogna prendere il respiro, in un incedere che spesso si interrompe, cambia direzione improvvisamente con l'ingresso di materiale apparentemente estraneo al clima generale, ma che poi si rivela il perno dell'intera costruzione retorica. La trascrizione di Erwin Stein per orchestra da camera del 1921 lascia meglio trasparire la precisione della costruzione polifonica mahleriana, dove ogni voce non è soltanto una parte, ma ha una identità individuale, con il suo carattere e il retroterra culturale di riferimento. È sempre stato sottolineato il rapporto della *Quarta Sinfonia* con l'equilibrio di Mozart o Haydn. Tuttavia, questa relazione è filtrata attraverso la presenza di Schubert, il vero invitato con cui Mahler vuole dialogare per misurarsi con l'invenzione dei meccanismi che consentono di estendere le sezioni di una composizione senza appesantirle. Sappiamo che durante l'estate del 1900 Mahler lesse tutta la musica da camera e tutta l'opera liederistica di Schubert, più di 600 composizioni. Un frammento del tema del primo movimento della sua *Sonata per pianoforte in La maggiore* (D.664) percorre come un folletto tutta la *Quarta Sinfonia* di Mahler, per poi riemergere potentemente nel movimento finale.

Ma Schubert rappresenta in qualche modo anche lo stato di infanzia di quella cultura austriaca ormai senescente con cui Mahler è costretto a confrontarsi.

In linea con l'estetica Biedermeier che all'inizio dell'Ottocento si opponeva alla pomposità dello Stile Impero reso un po' ridicolo dalle vicende della Restaurazione, Schubert scriveva cose di così "buona fattura" che il loro valore artistico passava quasi inosservato, nelle forme di un linguaggio che sembra non chiedere niente all'ascoltatore. Alla fine del secolo, mentre nelle case viennesi si assiste al recupero vintage dell'arredamento Biedermeier, per Mahler il richiamo a Schubert diventa la base per costituire quella poetica di semplicità che può parlare dell'infanzia, senza essere smascherata.

Il "sentimentalismo da camera" schubertiano, lucida sintesi di classicismo e romanticismo, offre poeticamente a Mahler una via di uscita, che può essere espressa efficacemente anche da un ensemble ridotto. Perché non è l'impatto delle masse sonore a creare l'effetto sull'ascoltatore, ma il lirismo dei fraseggi, le geometrie espressive delle sequenze armoniche che fra le mani di Mahler si trasformano in oggetti da manipolare, spezzare, rfigurare. Così un tema "carino" assume una profondità inattesa attraverso i contrasti con altri elementi che ne mettono in luce tutti gli aspetti.

Proprio per questa dimensione del "sentimentalismo da camera", rispetto all'originale sinfonico, la versione di Stein rivela nuovi aspetti, che diventano estremamente evidenti quando fra gli strumenti fa ingresso la voce della cantante, incarnata in un corpo che manifesta somaticamente le passioni, pur se da una prospettiva diversa da quella del teatro musicale. Se nel melodramma gli interpreti incarnano eroi che cantando conducono l'azione drammatica compiendola, nei lieder la voce preferisce raccontare la vicenda, e commentarla. Alla frontalità aristocratica dell'aria d'opera, il lied oppone una postura laterale tutta borghese: non ha bisogno di spettatori, ma di ascoltatori che possono essere anche di numero ridotto. Alla fine, il lied si può cantare anche da soli per se stessi. Per questo è un canto intimo, privato, che può rinchiudersi nello spazio di un salotto. E quando esce da lì per entrare in teatro, non va sulla scena, ma si trova perfettamente a suo agio tra le trame sonore di un'orchestra, in cui diviene strumento fra gli strumenti.

Nel secondo movimento, lo Scherzo, la cultura popolare trionfa nel confronto fra due danze: un valzer dall'aria campagnola che cambia continuamente di segno si avvicenda con una danza grottesca suonata dal violino solista accordato un tono sopra. Questo strumento è l'attributo di *Freund Heine*, figura popolare della morte che arriva suonando con le corde tese fino a spezzarsi progressivamente una dopo l'altra. La struttura dello Scherzo, con lo stretto alternarsi delle sezioni principali con il più lirico "Trio", verso il finale apre inaspettatamente lo spazio ad una vera e propria rappresentazione del bosco in cui Mahler cercava rifugio: ecco lo spazio *naturale* del silenzio, dove i pizzicati ribattuti richiamano il becco del picchio, la gaia figura musicale degli archi

rimanda come da tradizione barocca allo stormire delle foglie, i flauti e gli ot-tavini presentificano il cinguettio degli uccelli sotto l'ombra delle alte chiome. Ma la figura ritmica sottesa al cinguettio, che si riflette nel pizzicato, contiene la scansione ribattuta dei campanelli: ne richiama la presenza, sotto altre spo-glie sonore, come un segnale per ricordare il presagio, il percorso, e la meta da raggiungere.

Il terzo movimento, fra le pagine più belle della storia della musica occidentale, si sviluppa attraverso l'opposizione fra due temi: uno luminoso costruito passo dopo passo sulla somma delle linee orchestrali a partire dall'elaborazione di un piccolo dettaglio, l'altro più dolente, cantato dall'oboe. La forma canonica a cui questo Adagio si richiama è il doppio tema con variazioni, una struttura che, dopo la bizzarra visita della morte, rimanda nuovamente al senso della *vanitas* mettendo in luce lo scorrere del tempo nella forma sensibile del suo-no. Questa volta si tratta però del tempo di una ascesa, che ha la forma della meditazione e della preghiera. La versione di Stein rende straordinariamente trasparente la costruzione del moto che in apertura accompagna l'ascoltatore spingendolo verso l'altezza delle zone acute, fino a far apparire una sorta di "stella fissa" verso cui tutte le gravità armoniche si orientano.

Ma soprattutto, la trascrizione di Stein, pur essendo stata realizzata solo vent'anni dopo il debutto dell'originale sinfonico di Mahler, è capace di pre-figurare la vita postuma di questa musica, tutta la modernità in nuce che, come i rivoli di un ruscello, avrebbe alimentato tutto il discorso musicale del Novecento, dal teatro al cinema, fino ai generi più raffinati all'incrocio con la popular music.

Nell'ultima parte del terzo movimento, la meditazione si conclude e lascia im-provvisamente lo spazio a un'esplosione che annuncia l'apertura delle porte del Paradiso, con i tipici movimenti melodici che richiamano alla mente l'im-magine sonora delle trombe angeliche. Ma il trionfo trascolora subito in un'a-ria di quiete immota a cui abbandonarsi serenamente per ritrovar se stessi, prima che ritornino i campanelli ad annunciare le visioni sconvolgenti del lied finale.

Nel progetto originale della sinfonia, le scene di abbondanza che popolano il Paradiso avrebbero dovuto avere come contraltare la narrazione macabra di "Das irdische Leben", un altro canto dal *Wunderhorn* che tratta della tragica attesa di bambini affamati, finiti nella bara mentre il pane che aspettavano viene finalmente infornato. "Das irdische Leben" confluirà nella raccolta di 12 lieder tratti dal *Wunderhorn*. Nella *Quarta Sinfonia*, Mahler preferisce tacitare questo precedente narrativo, lasciando che l'ascoltatore si concentri sui con-trasti musicali che accennano al mistero imperscrutabile della giustizia divina. Nel movimento finale si condensa il principio del contrasto binario che ha

retto i movimenti precedenti: nel primo, fra l'inquietudine dei campanelli e l'eleganza dei temi; nel secondo, nel dialogare fra la danza della morte e il valzer popolare; nel terzo, fra le tonalità maggiore e minore che indicavano l'inscindibile relazione fra luce e ombra. Nel quarto il clima delle danze angeliche intonato dal tema schubertiano citato in apertura si contrappone allo stile concitato da lied schumanniano che illustra le scene di macellazione. Il contrasto si dispiega così fra il sorriso gioioso dei santi e il ghigno urlante delle bestie sacrificate.

Ogni strofa termina con un frammento sospeso: una sorta di nicchia rinascimentale, dove l'azione si blocca in un istante eterno: lì troviamo San Pietro che controlla gli angioletti, gli angeli che fanno il pane, Santa Marta che cucina. Questa pace da preghiera, espressa dal carattere di invocazione della melodia che interviene fra le strofe, contrasta con i campanelli che imperversano ed estendono la loro influenza a intere parti della struttura del brano, contagian-dole con il loro affetto oscuro.

La sinfonia termina con l'incrocio fra la suggestione schubertiana e un canto di montagna, in una sonorità che si fa sempre più rarefatta e accenna all'inudibile musica del paradiso, ineguagliabile da qualsiasi espressione sonora terrena.

Al di là di ogni rappresentazione, l'unica cosa che Mahler vuole esprimere è la profondità dell'azzurro del cielo, quel blu uniforme che ci sovrasta, che ci attrae con la sua purezza, e allo stesso tempo ci minaccia mostrando lo scarto fra l'inconoscibilità misteriosa e tremenda dell'infinito e la piccolezza insignificante dell'individuo. Il colore del cielo, così come il suo suono, può essere espresso perfettamente solo dal silenzio che ne accompagna l'esperienza. Una volta conosciuto il senso del sacrificio, compiuta l'ascesa, è al termine della sinfonia che possiamo finalmente metterci in ascolto del silenzio.

Come ci insegna Boris Uspenskij nei suoi incomparabili saggi sulle icone russe, l'arte antica non rappresenta l'analogo della cosa del mondo, ma l'essenza della cosa in relazione al mondo a cui appartiene. Da ciò consegue che nelle icone non si può isolare un'immagine dal contesto della sua raffigurazione, perché se la visione di una cosa è il frutto dell'insieme dei suoi aspetti presentati dal dipinto, è difficile decidere quali includere o escludere per definire i limiti della figura. Essi dipendono dallo spazio che circonda l'immagine, e nel quale essa "prende posto".

L'immagine che si mostra attraverso l'icona occupa lo spazio dell'osservatore al pari di qualsiasi altro oggetto della sua esperienza quotidiana, in quanto non è illusione di qualcosa che sta oltre la cornice, "fuori dalla finestra", ma è cosa fra le cose del mondo in cui lo spettatore è immerso.

Diversamente dalla prospettiva diretta utilizzata in Occidente, in cui lo sguardo del pittore e quello dello spettatore sono esterni all'immagine e coincidono stagliandosi verso l'orizzonte, nella prospettiva rovesciata impiegata nelle icone russe lo sguardo del pittore è interno al mondo rappresentato, esattamente "in controcampo" rispetto a quello dello spettatore che a sua volta costituisce l'orizzonte verso cui tendono tutte le figure: per questo, come davanti a uno specchio, le cose più lontane ci appaiono più grandi e vicine alla superficie della rappresentazione.

Ma in particolare, la posizione interna allo spazio rappresentato ("sacro" in quanto virtualmente separato dal mondo dell'esperienza dello spettatore) richiede al pittore una visione che non è basata sulla percezione ottica, ma sull'intuizione metafisica. Il pittore deve vivere come un santo, smettere di guardare l'abbaglio del mondo e diventare capace di mettere a fuoco l'ombra della luce. Andrei Rublëv smette di dipingere poiché qualsiasi rappresentazione è inadeguata al mondo finché tenta di sostituirlo con i suoi riflessi. Il bianco della luce assoluta è la sola visione adeguata a mostrare l'immagine di Dio. Se il pittore occidentale osserva il mondo e ne offre la visione allo spettatore, il pittore orientale interno al mondo rappresentato ne offre un esempio concretamente tangibile. È un'esperienza che non si può mediare attraverso la semplice visione del dipinto: per rivelare il suo senso, l'immagine pittorica deve essere sottoposta ad un'esperienza mistica, come qualsiasi altra forma del Creato. Lo sguardo deve bruciare l'immagine, ricompone le forme e collocarsi rispetto ad esse, emergere sulla superficie del visibile e "venire al mondo".

Amante dell'arte russa, anche se soprattutto dell'avanguardia, Luigi Nono sarà rimasto colpito dal silenzio ieratico delle icone che con la loro presenza nelle chiese da Venezia in giù, lungo le coste dell'Adriatico, segnano il confine fra la spiritualità cristiana occidentale e quella orientale. E non c'è dubbio che sia rimasto rapito dalla tematizzazione di quello stesso silenzio nel film di Andrei Tarkovskij dedicato alla vita di Rublëv (1966).

Nono non ebbe mai contatti con Tarkovskij. Sapeva del suo stato di esule e, non conoscendo le sue condizioni di salute ormai aggravatesi irreversibilmente, nel 1986 tentò di mobilitare il PCI per farlo rientrare in patria e riabbracciare la famiglia. Ma nel silenzio che si poneva fra i sentieri delle loro vite, impedendone l'incontro e la comunicazione diretta, emergeva tuttavia una affinità nell'orientamento artistico ed esistenziale, volto alla rivendicazione estrema della propria autonomia. Per Nono, Tarkovskij rappresentava il perseguitato, ma anche l'artista che svolge il suo lavoro di ricerca con totale abnegazione, opera dopo opera, cercando il suo cammino senza temere i rischi e le conseguenze di ogni abbandono.

Forse per questo, dopo avere trovato sul muro di un convento francescano a

Toledo nel 1985 una scritta "*Caminantes, no hay caminos, hay que caminar*" che rimandava ad una poesia di Antonio Machado, Nono decide di dedicare a Tarkovskij una delle sue tre composizioni ispirate a quell'aforisma sul tema del cammino, che è percorso di trasformazione attraverso l'esperienza disponibile alla fusione con il mondo circostante. Dopo il primo brano, corrispondente alla prima parte dell'iscrizione, 1°) *Caminantes... Ayacucho*, Nono scrive dunque 2°) *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, nel cui titolo, si noti, la dedica non è comunemente riferita "a una persona": è come se Tarkovskij fosse l'esempio stesso del caminante descritto dai versi di Machado: "*sono le tue orme / la strada, nient'altro; / Viaggiatore, / non esiste un sentiero, / la strada la fai tu andando. / Mentre vai si fa la strada / e voltandoti / vedrai il sentiero che mai / più calpesterai*" (A. Machado, *Proverbios y cantares XXIX in Campos de Castilla*).

Se cercassimo quindi una chiave per ritrovare la relazione fra i due artisti nelle tracce concrete del loro operare, sembra evidente che essa emerga nella modalità della contemplazione: strumento attraverso cui si attinge a livelli del senso difficilmente esprimibili da un linguaggio convenuto, processo che permette di ricomporre la grammatica dell'espressione a partire dall'esperienza estetica condotta in totale solidarietà fra soggetto e opera d'arte. In questo modo lo sguardo in Tarkovskij e l'ascolto in Nono possono essere accostati fra di loro, stabilire delle corrispondenze e ripercorrere insieme la perlustrazione del sensibile richiesta al fedele dalle forme della rappresentazione delle icone russe, che invadono lo spazio dello spettatore e lo costringono a collocarsi nello spazio e nel tempo rispetto alla loro presenza.

Così con 2°) *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, l'ascoltatore assiste alla nascita dal silenzio di un suono che si manifesta in tutta la grana spettrale dei suoi armonici: un suono che prende corpo nello spazio e nel tempo rispetto al corpo sensiente di chi assiste all'esecuzione.

Nono distribuisce gli strumentisti dividendoli in sette "cori": il primo e il secondo, più numerosi e comprendenti gli archi, timpani, grancassa e tre tromboni, presiedono lo spazio distribuiti sul palco, davanti al direttore rivolto verso di loro. Dall'altra parte della sala, alle spalle del pubblico, un'altra sezione comprendente degli archi soli – viola, violoncello, contrabbasso – insieme a un trombone, i timpani e la grancassa. Sui lati, due coppie di "cori" sistemati a specchio in posizione simmetricamente inversa, comprendenti violino solo+ flauto e ottavino + tromba in do + bongos, e violino solo + clarinetto in sib + tromba in do + bongos. La disposizione degli strumentisti è funzionale ad una architettura compositiva che riprende lo stile dei cori battenti impiegato dai polifonisti veneziani del XVI secolo, che impone all'ascoltatore di discernere i suoni rispetto alle loro sorgenti e ricostruirne l'intreccio nell'ordine del discorso

musicale. Qui si tratta però di ascoltare il suono “palmo a palmo” per ricavarne “un’immagine sonora” che va al di là di ciò che è acusticamente percepito.

Dallo spazio acustico della chiesa di Sant’Agostino, dove la composizione viene eseguita, si proietta uno spazio sonoro astratto, dove i diversi aspetti si sommano e danno luogo ad un ascolto che è simile in tutto e per tutto alla contemplazione richiesta dalla rappresentazione pittorica antica.

Il movimento del suono nello spazio, misura allo stesso tempo una distanza percorsa e una durata che si annodano intorno al tempo esistenziale dell’ascoltatore, per portarlo di fronte al paradosso dell’estasi mistica: io sono “non qui”, di fronte al suono. Le diverse velocità con cui il suono si riflette fra un coro e l’altro, le direzioni in cui si muove, trovano tutte un riferimento nella posizione individuale di ciascun ascoltatore: così il tempo oggettivo del fenomeno fisico acustico si scinde dall’ordine del sonoro, che acquisisce senso soltanto rispetto ad un soggetto che ne è testimone.

Il suono non è più insensata vibrazione d’aria nello spazio architettonico, ma è solo nell’ascolto, che va astrattamente al di là di ciò che è udibile.

Per Tarkovskij il sacrificio, che spesso riduce al silenzio, è necessario a riequilibrare l’ingiustizia del mondo, il frutto della troppa fiducia accordata alle parole. Nell’apertura di *Sacrificio* (1986), l’ultimo film di Tarkovskij, il lungo dialogo filosofico fra il protagonista Alexander e il postino Otto, bizzarra rifigurazione di un mistico “pazzo di Dio”, tocca il tema del contrasto fra la razionalità assoluta di un demiurgo che crea l’universo dandogli senso attraverso la parola e l’idea della contemplazione di un mondo immanente che ci si para davanti e chiede di essere sentito nella reciprocità della presenza all’altro.

“In principio era il Verbo”: l’incipit mistico del Vangelo di Giovanni percorre sotteraneamente tutto il film e diviene per Tarkovskij il centro di una meditazione spirituale sull’adeguatezza dell’uomo a comprendere il senso dell’esistenza, tanto quanto il fine della sofferenza che ci è imposta con il dono stesso della vita. Il piccolo figlio di Alexander è costretto al mutismo da una operazione chirurgica, e ricomincerà a parlare solo riapprendendone da capo la facoltà: deve “sopportare il silenzio”. Solo al termine, nell’ultima sequenza accompagnata dalla bachiana *Erbarme dich, mein Gott* (Pietà di me, mio Dio), il bambino riapre le labbra per pronunciare: “in principio era il Verbo... perché papà?”. Impressionato dalla visione del film, nel 1987 Luigi Nono appuntò su un blocco: *Sacrificio: trasgressione di secondi / fotogrammi/ bianco-nero/ di ascolti/ di tempi di sentimenti/ di natura / di parole / di inquieto/. La parola inizia / perché papà?*

Nono, Mahler, Tarkovskij, indipendentemente dai percorsi delle loro vite si ritrovano uniti nella contemplazione del mistero, invitando a cercarne il senso in ciò che è celato nel silenzio da cui il suono della verità deve ancora emergere.

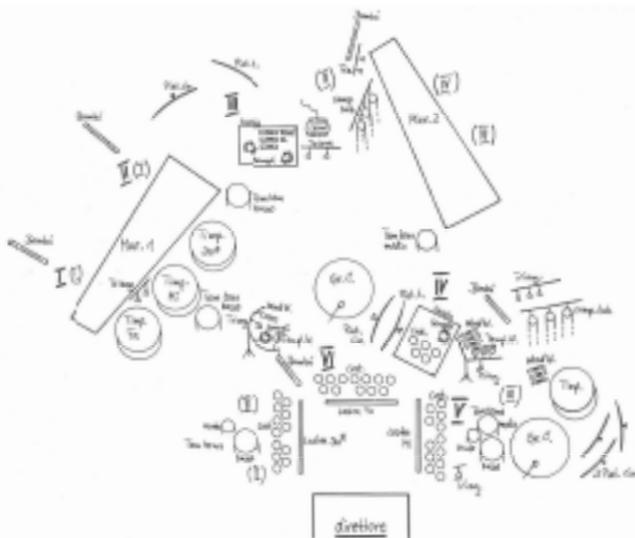
CON LUIGI NONO
FRAMMENTI PER UN ASCOLTO
di Nicola Sani

Luigi Nono è scomparso da oltre trent'anni, l'8 Maggio del 1990 a Venezia, la città dove era nato nel 1924, ma l'attualità della sua presenza ne fa una delle voci dell'oggi. Affrontò lo studio della musica sotto la guida di Gian Francesco Malipiero, di Bruno Maderna e di Hermann Scherchen. Negli anni del dopoguerra, quando la società e la cultura italiana erano segnate da una profonda ansia di rinnovamento, Nono seppe mantenere i legami con la tradizione in un processo di radicale rivolgimento del linguaggio musicale, ma attento a denunciare ogni irrigidimento accademico anche entro i movimenti di avanguardia. Nono ha scritto: "la musica resterà sempre una presenza storica, una testimonianza degli uomini che affrontano coscientemente il processo storico e che in ogni istante di tale processo decidono in piena chiarezza della loro intuizione e della loro coscienza logica ed agiscono per schiudere nuove possibilità all'esigenza vitale di nuove strutture". Questo si esplicita pienamente ne *Il canto sospeso* (1955-56), nell'opera *Intolleranza 1960* (1961),

The image shows a musical score fragment for three instruments: Oboe (Ob.), Violin (Vla.), and Viola (Vcl.). The Oboe part is at the top, followed by the Violin and Viola parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A key annotation in the center reads: "SEMPRE: MICROINTERVALLI = SUONO MOBILE, NON STATICO". Below the Violin and Viola parts, there are further annotations: "AL FONTE" and "ARCO LENTISSIMO MICROINTERVALLI TARDI" for the Violin, and "ARCO LENTISSIMO MICROINTERVALLI TARDI" and "CANTO - LINGUO" for the Viola. The score is presented on a light yellow background.

nelle composizioni degli anni sessanta, segnate dalla costante operatività con i mezzi elettronici dello Studio di Fonologia della RAI di Milano. Sono di quegli anni *Omaggio a Vedova* (1960) e le opere del grande impegno civile e politico: *La fabbrica illuminata* (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), *Contrappunto dialettico alla mente* (1968), il dittico *Un volto, del Mare-Non consumiamo Marx* (1969), con le testimonianze della rivolta del '68 alla Biennale di Venezia e del Maggio francese, l'azione scenica *Al gran sole carico d'amore* (1970) e la composizione di vaste dimensioni per voce di soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico *Como una hola de fueza y luz* (1971-72). E neppure la svolta segnata dalla scrittura di *Sofferte onde serene* (1974-76) per pianoforte e nastro magnetico, che apre alla sua musica nuovi cammini, rappresenta per Nono un vero allontanamento dall'antagonismo del suono. Al contrario la sua musica si trasforma, interpretando la decomposizione sociale dell'uomo alla soglia della fine del millennio. Per i compositori delle giovani generazioni la figura di Luigi Nono rappresenta un riferimento importante. Anche chi non ha una conoscenza approfondita delle sue opere, o chi si muove in direzioni differenti da quelle del compositore veneziano, ha di Nono l'idea di una personalità che sarebbe troppo limitato definire con la parola di "compositore". Questo tipo di rapporto non c'è con nessun altro autore di quella generazione. La musica per Nono è stata una chiave di lettura del mondo ed ha saputo superare ogni tentativo di definizione, ogni confine geografico e culturale, senza perdere mai la propria personalità, il proprio carisma, il proprio rigore. Dopo la rottura con la "Scuola di Darmstadt" -di cui era stato uno degli esponenti principali- Nono ha proseguito un percorso personale in cui confluivano la dimensione antagonista del proprio discorso musicale, il rapporto con la storia e l'originalità della ricerca sonora.

Dagli esordi presso lo Studio di Fonologia di Milano della Rai, alle ricerche sul live electronics condotte presso lo Studio Sperimentale della Fondazione Strobel a Friburgo, Nono ha portato avanti una propria metodologia di indagine che utilizzava le tecnologie più avanzate senza mai diventare tecnicistica. L'ansia della ricerca sul suono non è mai stata avulsa dalle questioni del sociale, del progresso, della liberazione dell'uomo dalle catene dello sfruttamento e dai percorsi preconfezionati del consumismo, sia nelle composizioni degli anni Sessanta, che nelle ultime opere tra cui *Prometeo*, il ciclo *Caminantes* [1°) *Caminantes... Ayacucho* (1986-'87), su testo di Giordano Bruno (*De la causa, Principio et Uno*); 2°) *No hay caminos. Hay que caminar...Andrej Tarkovskij* (1987); *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988-89); *"Hay que caminar" soñando* (1989)] e le composizioni che come segnali luminosi nella nebbia ha scritto nella navigazione verso quei due capolavori del tardo Novecento. Si ascolti *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum*,



Luigi Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, per 6 percussionisti e live electronics © Casa Ricordi 1979

del 1985, dedicato a Pierre Boulez per i suoi sessant'anni, in cui le tecniche di emissione strumentali sono difficilmente distinguibili dalle elaborazioni elettroacustiche in tempo reale. Suoni dal vivo e suoni elaborati si fondono in un unico insieme fluttuante, materia composta per uno spazio sospeso tra suono e silenzio, presenza e assenza, realtà e possibilità. O ancora il frammento tratto da *Das Atmende Klarsein* (1981-87) e il *Post-prae-ludium per Donau* (1987), in cui gli strumenti (flauto basso e tuba rispettivamente) diventano anche generatori di uno spazio che è al tempo stesso luogo degli accadimenti sonori e ambiente dove si definiscono liberamente le traiettorie del suono ogni volta diverse, secondo le infinite possibilità implicitamente "causate" dagli elementi in gioco. Il rapporto con gli interpreti, con Liliana Poli, William O. Smith, Maurizio Pollini, Claudio Abbado, Alvisе Vidolin, Roberto Fabbriciani, Giancarlo Schiaffini, Ciro Scarponi, Stefano Scodanibbio, Susanne Otto, Hans Peter Haller, André Richard e altri ancora, è alla radice di tanti lavori di Nono. È di per sé già una parte integrante del processo di composizione ed è uno dei modi in cui entra in quel processo il rapporto con la realtà. Il golpe di Pinochet in Cile del 1973, gli avvenimenti di Santiago, la caduta e la morte di Allende, lo sterminio degli oppositori, le torture inflitte loro nel tragico stadio-lager, ebbero un enorme effetto su tutta la popolazione democratica italiana dell'epoca. Nono in quegli anni stava lavorando intorno all'idea di una nuova opera di teatro musicale. Il golpe cileno fu uno degli elementi decisivi per la sua realizzazione. *Al gran sole carico d'amore* - il titolo deriva da un verso della poesia *Le mani* di Jeanne Marie di Rimbaud - si incentra su due diverse figure femminili,

The image shows a musical score for Luigi Nono's 'Sarà dolce tacere', a vocal piece for 8 sopranos. The score is written on two systems of staves, each containing five staves (likely for different vocal parts). The first system includes measures 30, 35, 40, and 45. The second system includes measures 50, 55, 60, and 65. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*, and tempo markings like *80 ca.* and *rall. 66ca.*. The lyrics are in Italian, with some words appearing in all caps (e.g., U...N, C'È, N, NIDO, O). At the bottom of the score, the text 'C'È UN SILENZIO' is written.

Luigi Nono, *Sarà dolce tacere*, canto per 8 soli de "La terra e la morte" di Cesare Pavese © Ars Viva Verlag, Mainz, 1960

emblema del ruolo della donna nel processo rivoluzionario e di liberazione di massa: nella prima parte la comunarda Louise Michel, nella seconda l'eroica "madre" della rivoluzione russa del 1905 descritta da Gor'kij. A loro volta le figure femminili si moltiplicano, diventando Tanja Bunke, morta in Bolivia nella guerriglia con Che Guevara, le cubane Haydée Santa Maria e Cecilia Sanchez dell'assalto alla caserma Moncada, la Deola dei bassifondi torinesi di Cesare Pavese, le donne vietnamite, in un continuo gioco di sovrapposizioni e riman-di. I testi sono un montaggio realizzato da Nono di frammenti tratti da Brecht, Rimbaud, Che Guevara, Marx, Louise Michel, Tanja Bunke, Celia Sanches, Hay-dee Santamaria, Gramsci, Fidel Castro, Lenin, Pavese, Gor'kij, canti popolari e testi di cronaca. A proposito di questa visione del teatro musicale, a proposito della prima opera di Nono, *Intolleranza 1960*, Luigi Pestalozza ha scritto: "Nono si collega subito, per il suo teatro sartrianamente "di situazioni", fatto di scene di alienazione e di oppressione, al mondo, ai suoi conflitti anche italiani. Così nel mondo c'è in quel momento l'Algeria e in *Intolleranza 1960* la "sale guerre" di Algeria c'e'; e nel mondo ci sono milioni di emigrati italiani, mano d'opera a basso costo esportata forzatamente a costo di farli morire a centinaia nei pozzi di una miniera belga, e il protagonista di *Intolleranza 1960* che prende coscienza passando da una all'altra situazione di oppressione, di alienazione, è un minatore; e in Italia c'è stata dieci anni prima la tragedia della piena del Po, e l'emigrante minatore che infine ha preso coscienza antagonista, viene travolto da quella piena figlia del malgoverno neocapitalista prima che dalla natura. E l'opera finisce dunque con questa morte tragicamente esemplare in

mezzo a un coro di liberazione, magnifico, travolgente, convincente come un grande coro liberatorio di Verdi ma scritto nella lingua musicale di oggi, quella che rompe l'ordine alienante e oppressivo, come fu subito chiaro a tutti, agli ostili per primi, la sera veneziana del 13 aprile 1961, così era infatti suonata per tutta

l'opera questa musica inequivoca, percorsa nelle voci e nell'orchestra da un inedito lirismo, emozionante e lucidamente critico".

Ascoltando *Intolleranza 1960* e *Al gran sole carico d'amore* si comprende come queste opere siano l'espressione più alta di un percorso che pone la voce e la coralità al centro del processo compositivo e di de-strutturazione sonora del linguaggio. Un cammino iniziato con lo studio di Dallapiccola, dei suoi *Canti di prigionia*, culminato in quella fase con *Il canto sospeso* (1955-56) e proseguito attraverso numerosi, straordinari episodi (*La terra e la compagna*, *Cori di Didone*, *Sarà dolce tacere*, *La fabbrica illuminata*, *A floresta*, *Donde estás, hermano?* del 1982 per cinque voci, dedicato ai "desaparecidos" in Argentina), fino al *Prometeo*, che ne costituisce la lenta, inesorabile dissoluzione, agli echi del passato che ritornano fino alle lontane, estreme risonanze erranti di *Caminantes...Ayacucho*. Ma il rapporto con Verdi, avanzato da Pestalozza, non si esaurisce nel teatro musicale. Ritorna - ad esempio - nel quartetto *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80), dove Nono ha utilizzato come materiale di base la struttura armonica della scala enigmatica dell'*Ave Maria* per coro a 4 voci di Verdi, materiale che tornerà ad utilizzare nel *Prometeo*. La concezione drammaturgica del suono introdotta da Nono ha aperto percorsi nuovi, quei "cammini" che sembrano andare verso il nulla, ma che solo percorrendoli si scoprono pieni di idee feconde e di possibilità molteplici. *Prometeo* è stata la prima, vera, grande opera intermediale del nostro tempo, di cui tanti possibili significati sono ancora da comprendere e la cui realizzazione rimane un enigma, nonostante i tentativi di messa in scena fino ad oggi realizzati. Un'opera - unica nella storia del teatro musicale - che ha il potere di essere una metafora di se stessa, e la cui messa in scena risiede più in ciò che non si vede che in una rappresentazione sensibile. Un'opera-sintesi di un'intera esistenza, dove gli echi del *Canto Sospeso* si uniscono agli abissi della lontananza, della distanza dal mondo e dal tempo degli ultimi anni. Di quella esistenza ci restano oggi opere, incisioni discografiche, scritti, documenti di immenso valore. Lo straordinario lavoro di studio e divulgazione che sta portando avanti l'Archivio Luigi Nono di Venezia, nato nel 1993 grazie all'iniziativa di Nuria Schönberg Nono, ha anche il senso di affermare che nel nostro tempo la musica può ancora far riflettere sulla condizione umana e può servire a combattere ogni forma di asservimento all'omologazione mercantile della cultura e dell'arte.

BIOGRAFIE

Yoichi Sugiyama ha studiato Direzione d'Orchestra con Emilio Pomarico e Morihiro Okabe e Composizione con Franco Donatoni, Sandro Gorli e Akira Miyoshi. È attivo sia come direttore sia come compositore. È stato ospite di importanti festival come Wien Modern, Festival d'Automne, Milano Musica e ha collaborato con orchestre e ensemble quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Teatro Comunale di Bologna, l'Arena di Verona, NHK Symphony Orchestra, la Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, la Tokyo Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Ensemble Modern, Klangforum Wien e Ensemble Contrechamps. Nel 2014 ha ricevuto il Premio Keizo Saji dalla Suntory Foundation for the Arts; nel 2017 il Toshi Ichiyana Contemporary Prize e nel 2018 The Japanese Education Minister's Prize of Selected Art New Face Award. Ha inciso le opere orchestrali di Franco Donatoni per l'etichetta discografica NEOS, ricevendo il Disc Prize di Amadeus Contemporanea. Attualmente è docente presso la "Civica Scuola di Musica Claudio Abbado" di Milano.

Sarah Wegener, soprano, è molto apprezzata come interprete del repertorio classico e romantico e di composizioni contemporanee per la sua "voce estremamente luminosa, potente e brillante" (FAZ). Collabora abitualmente con direttori quali Kent Nagano, Kirill Petrenko, Andrew Manze, Vladimir Jurowski e Heinz Holliger, nonché con ensemble quali la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks e l'Orchestre Symphonique de Montréal. I suoi impegni concertistici l'hanno portata a esibirsi al Festival di Salisburgo, allo Schleswig-Holstein Musikfestival, al Wiener Festwochen, all'Elbphilharmonie, alla Royal Festival Hall di Londra e al Concertgebouw di Amsterdam.

Tra i momenti salienti della stagione 2021/22 appartengono i *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss al Victoria Hall Genf, il suo debutto come Freia (Rheingold) al Concertgebouw di Amsterdam e il debutto alla Philharmonie de Paris con gli *Orchesterlieder* di Franz Schubert, oltre a *Das Paradies und die Peri* di Robert Schumann presso la Kölner Philharmonie e la Sinfonia n.8 di Mahler con la Minnesota Orchestra. Di recente pubblicazione l'album "Zueignung" per l'etichetta discografica Avi-music.

Silvio Celeghin è da sempre impegnato in attività liturgica come organista. Dopo aver conseguito i diplomi in Pianoforte, Organo e Clavicembalo presso i Conservatori di Padova e Castelfranco Veneto, si perfeziona con Virginio Pavarana per il Pianoforte e Francesco Finotti per l'Organo. Ha partecipato ai corsi di interpretazione organistica

tenuti da Jean Guillou, Luigi Ferdinando Tagliavini e Olivier Latry. È stato premiato in vari Concorsi Internazionali e Nazionali tra i quali l'Internationaler Orgelwettbewerb "J. J. Froberger" di Kaltern (Bz) nel 1995. Dal 1990 suona stabilmente in duo col trombettista F. Maniero; dal 2000 fa parte del Trio "Venice Trio" e si esibisce spesso in formazione organo e corno delle alpi con A. Benedettelli; collabora regolarmente dal 1999 come organista solista e continuista de "I Solisti Veneti" con i quali ha inciso musiche di scuola veneta in vari CD e DVD. Si è esibito in importanti sedi italiane ed è spesso ospite di prestigiosi Festival internazionali in Francia (Notre-Dame e St. Eustache a Parigi), Inghilterra (Trinity College a Londra), Svizzera, Polonia (Cattedrale di Varsavia), Austria, Bulgaria, Croazia, Turchia, Svezia, Belgio, Spagna, Ungheria, Messico (Cattedrale Metropolitana), Finlandia, Germania (Berliner Philharmoniker, Francoforte), Russia, Venezuela (Sala Simon Bolivar – Caracas), Brasile, Cina. È docente al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia.

Guglielmo Pianigiani, diplomato in pianoforte e clavicembalo presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, ha seguito corsi di perfezionamento e masterclasses tenuti da M. Vavolo, R. Racugno, A. Bacchelli, A. Secchi, C.J. Boncompagni, K. Gilbert (Accademia Musicale Chigiana), B. Hofmann (Scuola di Musica di Fiesole), W. Melcher (Obersdorf, Germania), Elio ed Erik Battaglia (Accademia Hugo Wolf), F. Sommer, F. Le Roux, N. Lee e J. Cohen (Accademia Poulenc, Tours - Francia). Nel 2006 ha conseguito il Diploma Accademico di II livello in Musica Vocale da Camera e dal 2002 collabora in qualità di pianista, clavicembalista, drammaturgo e musicologo a numerose produzioni dell'Accademia Chigiana di Siena. Laureato in Lettere e dottore di ricerca in Italianistica, insegna Storia del Teatro Musicale, Drammaturgia Musicale, Forme della Poesia per Musica, Analisi delle Forme Poetiche presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. È autore di numerose pubblicazioni sui rapporti fra letteratura e musica, dell'edizione critico-diplomatica di svariati libretti, e della monografia *Giuseppe Verdi. Otello*, ETS, Pisa 2010.

Giuseppe Ettore è primo contrabbasso dell'Orchestra e della Filarmonica della Scala, di cui fa parte dal 1987. Ha studiato a Forlì con Leonello Godoli e a Cremona e a Siena con Franco Petracchi presso l'Accademia Chigiana. Nel 1989 è stato premiato al Concorso "Bottesini" di Parma e nel 1991 ha vinto il Concorso Internazionale dell'ARD di Monaco. È socio fondatore e presidente dell'Ensemble Strumentale Scaligero e membro de I Cameristi della Scala. Tra le molte incisioni si ricorda in particolare il CD *Sextet* che comprende sedici brani di

sua composizione con influenze dal Jazz alla New age. Ha suonato in quintetto con Bobby McFerrin e in trio con Stefano Bollani in un concerto con la Filarmonica della Scala e Riccardo Chailly. In ambito cameristico ha collaborato con il Sestetto dei Berliner Philharmoniker, il Quartetto Borodin, il Quartetto della Scala e il Trio di Parma. È docente a Milano presso l'Accademia della Scala e tiene master classes in Italia e nel mondo. È docente del corso di perfezionamento di Contrabbasso presso l'Accademia Chigiana dal 2016.

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE

L'ensemble in residence Chigiana Percussion Ensemble, diretto da Antonio Caggiano, nasce nel 2015 nel contesto del corso di perfezionamento di Percussioni, tenuto dallo stesso docente 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 amplia e si arricchisce di nuovo repertorio, inedite collaborazioni e occasioni concertistiche in ambito nazionale.

L'**ORT-Orchestra della Toscana** è stata fondata a Firenze nel 1980 su iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze, è considerata una tra le migliori orchestre in Italia. Nel 1983 è diventata Istituzione Concertistica Orchestrale su riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Composta da 44 musicisti, ha sede al Teatro Verdi di Firenze, dove presenta la propria stagione di concerti. Il Direttore Artistico è Daniele Rustioni. La sua storia artistica è segnata dalla presenza e dalla collaborazione con musicisti illustri come Luciano Berio, Salvatore Accardo, Martha Argerich, Rudolf Barshai, Yuri Bashmet, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, Eliahu Inbal, Yo-Yo Ma e Uto Ughi. L'Orchestra della Toscana è interprete duttile di un ampio repertorio, che spazia dal barocco al classico romantico, al Novecento storico, con una particolare attenzione alla musica contemporanea. I suoi concerti sono trasmessi su RadioRai Tre e su Rete Toscana Classica; incide per Emi, Ricordi, Agorà, VDM Records, Sony Classical, Warner Music Italia e NovAntiqua Records.

ORT-ORCHESTRA DELLA TOSCANA

Violini

Marco Serino *
Franziska Schotensack *
Elisa Scudeller *
Paolo Gaiani **
Alessio Benvenuti
Colomba Betti
Stefano Bianchi
Fiammetta Casalini
Gabriella Colombo
Clarice Curradi
Marcello D'Angelo
Francesco Di Cuonzo
Alessandro Giani
Susanna Pasquariello
Marco Pistelli
Pamela Tempestini
Angela Tomei

Viole

Stefano Zanobini *
Valentina Gasperetti
Sabrina Giuliani
Pierpaolo Ricci

Violoncelli

Luca Provenzani *
Augusto Gasbarri *
Simone Centauro
Giovanni Simeone

Contrabbassi

Amerigo Bernardi *
Luigi Giannoni **

Flauti

Niccolo' Susanna *
Silvia D'Addona

Oboe

Alessio Galiazzo *

Clarinetti

Emilio Checchini *

Niccolo' Venturi *

Trombe

Stefano Benedetti *

Luca Betti *

Donato De Sena *

Marco Vita

Tromboni

Andrea Falsini *

Marcello Angeli

Giacomo Montanelli

Gabriele Tonelli

Timpani

Matteo Modolo *

*prime parti

** concertino

Ispettore d'orchestra e archivista: Alfredo Vignoli

PROSSIMI CONCERTI

- 6 MERCOLEDÌ
ORE 21.15
Palazzo Chigi Saracini
LEGENDS
SOÑANDO CON SILENZIO
QUARTETTO PROMETEO / ETTORRE
Musiche di **Scelsi, Cage, Dvořák**
- 8 VENERDÌ
ORE 21.15
Palazzo Chigi Saracini
LEGENDS
SARÀ DOLCE TACERE
CORO "GUIDO CHIGI SARACINI"/DONATI
Musiche di **Nono, Monteverdi, Gesualdo di Venosa, Schütz**
- 9 SABATO
TRAMONTO
Badia a Coltibuono
Gaiole in Chianti
CHIGIANA CHIANTI CLASSICO EXPERIENCE
GIOVANI TALENTI NELLE TERRE DEL CHIANTI CLASSICO
Concerto di chitarra e ensemble da camera
- 9 SABATO
ORE 21.15
Rocca di Montestaffoli,
San Gimignano
OFF THE WALL
OMAGGIO A STEFANO SCODANIBBIO
SCODANIBBIO RMX
DANIELE ROCCATO
- 10 DOMENICA
ORE 21.15
Chiesa
di S. Agostino
LEGENDS
UTOPIE
CORO "GUIDO CHIGI SARACINI"
CHIGIANA KEYBOARD ENSEMBLE
CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE/CAGGIANO/BATTISTA
Musiche di **Malipiero, Dallapiccola, Filotei, Antheil, Stravinskij**
- 11 LUNEDÌ
ORE 17
Aula Magna
Università per Stranieri
APPUNTAMENTO MUSICALE
Chitarra e musica da camera
A seguire proiezione in anteprima
del documentario *La lezione di Oscar* di Salvo Cuccia
- 12 MARTEDÌ
ORE 18.30
Palazzo Sansedoni
LOUNGE
TARKOVSKIJ. LO SGUARDO E IL SILENZIO
con **Andrej A. Tarkovskij, Giacomo Tagliani**
Conduce **Stefano Jacoviello**
- 12 MARTEDÌ
ORE 21.15
Teatro dei Rozzi
LEGENDS
NOSTALGIA DELL'ASSOLUTO
OMAGGIO A ANDREJ TARKOVSKIJ
DUO GAZZANA/ROMAGNOLI/ANDREJ A. TARKOVSKIJ
Musiche di **J.S. Bach, Pärt, Bach-Busoni, Sil'vestrov, Messiaen**
- 13 MERCOLEDÌ
ORE 21.15
Palazzo Chigi Saracini
SPECIAL EVENTS
FIABE AFRICANE
SPETTACOLO MUSICALE PER BAMBINI E NON
COMPAGNIA CORPS ROMPU/MASSARI/BELFIORE/CAGGIANO
Musiche di **Uzoigwe, Nketia, Grové, Yifrashewa, Onowwerosuoke, Sadoh**

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

Conservatore della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

SAMANTHA STOUT

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

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Assistente di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Ufficio Stampa

PAOLO ANDREATTA

music&media

con il contributo e il sostegno di



media partners



WWW.CHIGIANA.ORG

