

giovedì 5 settembre 2002
ore 17

Teatro Gobetti

Mario Caroli, *flauto*
Oscar Pizzo, *pianoforte*

Salvatore Sciarrino

(1947)

Terza Sonata per pianoforte

L'Orizzonte luminoso di Aton
per flauto

Quarta sonata per pianoforte

Fra i testi dedicati alle nubi
per flauto

Seconda sonata per pianoforte

Morte Tamburo
per flauto

Mario Caroli è nato nel 1974 e si è rivelato sulla scena internazionale a 22 anni vincendo il “Kranichsteiner Musikpreis” di Darmstadt. Abituale frequentatore sia dei grandi classici del flauto sia delle pagine più dense ed estreme del repertorio, ha suonato sotto la direzione di Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Emilio Pomarico, Oswald Sallaberger. Come solista si è esibito in sedi prestigiose quali la Filarmonica di Berlino, il Konzerthaus di Vienna, la Oji Hall di Tokyo, la Scala di Milano, il Centre Pompidou di Parigi. Collabora con numerosi celebri compositori che gli hanno dedicato diversi brani. Mario Caroli tiene ogni estate un corso di perfezionamento sia in Giappone sia all’Accademia estiva della Musikhochschule di Lipsia. Attualmente insegna flauto nei corsi finali e di perfezionamento del Conservatorio Nazionale di Strasburgo, città in cui vive.

Oscar Pizzo è stato ospite sia come solista sia con l’ensemble Alter Ego, di cui è stato il fondatore insieme a Zurria, di numerosi festival e istituzioni musicali quali: Teatro alla Scala di Milano, Accademia di S. Cecilia a Roma, Festival für Neue Musik Darmstadt, Reina Sofia Madrid, Ars Musica Bruxelles, Merkin’s Concert Hall New York, Festival de l’Habana, Ilkhom Theatre Taskent. Come didatta ha tenuto masterclass e seminari sulla musica contemporanea presso la Bucknell University (USA) e il Conservatorio dell’Havana (Cuba). Nel 1992 e 1994 è stato invitato a far parte del Pianoforum dei Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt. Ha registrato per le più importanti radio europee e incide per la Stradivarius. Nella stagione 2001-2002 ha ricevuto i prestigiosi riconoscimenti “Choc de la musique” della rivista Le Monde de la Musique per l’incisione di alcune sonate di Sciarrino e “editor choice” della rivista inglese Gramophone per l’interpretazione della musica di Philip Glass.

La leggenda è nota (Ovidio, *Metamorfosi* XI, 146-193). Pan, con il suo flauto ricavato dalle canne recise del canneto in cui si è trasformata la ninfa Siringa da lui insidiata, sfida Apollo. Pan, semidio agreste, contro il divo Febo, con il capo incoronato d'alloro del Parnaso, vestito di un mantello di porpora tiritia che imbraccia una splendida cithara tempestata di gemme e ornata d'avorio. Mida, arbitro della gara, sostiene Pan, nonostante la natura circostante sia unanime nel dichiarare vincitore il grande artista divino che, irritato dall'irriverenza e dall'ostinazione di Mida, trasforma le sue orecchie in orecchie asinine. Tanti i sottintesi simbolici di questa celebre sfida, ma qui se ne vuole mettere in rilievo uno in particolare: il contrasto fra arte musicale naturale e arte musicale artificiale. Oltre al fatto che i due strumenti solisti che si alternano sul palco di questo concerto (un aerofono e un cordofono – benché a corde percosse e non pizzicate) sono in un certo senso gli eredi tecnologicamente evoluti dei loro antenati greci, è questo il motivo per cui ho voluto qui evocare questa mitica contesa. Nel concerto odierno non vi sarà vincitore o vinto, perché Sciarrino ha inglobato e risolto i termini del contrasto all'interno dell'invenzione musicale stessa, in modo da volgere l'artificio in natura, attraverso una ricerca costante di sonorità inedite, che in un suo scritto definisce "approccio antropologico":

«Prendere gli strumenti che ci sono *così come sono*, ma nuovamente vivi. E dunque inventare suoni, dunque tecniche nuove che la tradizione consolidata impediva di cogliere. Tutto il reale dell'artista viene configurato diverso, come con occhi di bambino (o di selvaggio). Tale una capacità di penetrazione, e simultaneo distacco che gli fa estranee le cose più consuete consegnate già al sogno che trasforma».

Le "cose più consuete", come il soffio, il respiro, la tosse, il ronfare, il ticchettare, sono modulate e amplificate dal flauto suonato secondo tecniche d'emissione inedite e, assieme a suoni artificiali e sofisticati come i suoni multipli o suoni violenti, minacciosi e disumani, divengono la sostanza musicale e poetica della aulodia di Sciarrino.

Strategie compositive sempre rinnovate trasformano ogni brano in un "dramma dell'ascolto", in un'azione drammatica (espressione pleonastica, perché dramma è azione) interpretata da personaggi sonori che assumono ruoli differenti secondo le differenti visioni poetiche che sono alla base della composizione. Ne *L'Orizzonte luminoso di Aton* è la respirazione stessa che dialoga con dei fantasmi sonori in un confronto sempre più violento e serrato quando intervengono arpeggi prodotti da colpi di tosse modulati e melismi soffiati. *Fra i testi dedicati alle nubi* inizia con sequenze di suoni multifonici alternate a silenzi e, dopo un episodio centrale in cui dialogano ar-

peggi di accordi iperacuti con bicordi, si conclude con ripetizioni di rumori prodotti dalla percussione delle chiavi, intercalati talora da fantomatiche apparizioni di altre immagini sonore. Sulla sostanza poetica di *Morte tamburo* Sciarrino afferma: «stupefatti dinanzi all'arresto della vita, restiamo circondati dal tamburo del silenzio. È il nostro cuore a danzare, solo da vivi infatti possiamo contemplare la morte». Meditazione funebre in cui la natura del flauto si sdoppia, assumendo ora, con i colpi di lingua, quella di uno strumento a percussione, ora quella di un aerofono saturo di armonici superiori prodotti da emissioni lancinanti.

Se le caratteristiche organologiche del flauto permettono a Sciarrino di giocare sottilmente sull'ambiguità fra suono naturale e suono artificiale, nel caso del pianoforte la naturalità è inventata forzando meccanica, tecnica e prassi esecutive, alla scoperta di risonanze e risorse segrete ma connaturali allo strumento.

Caratteristica della *Seconda sonata per pianoforte* (del 1983) è una messa in risonanza dello spazio acustico per mezzo di deflagrazioni più o meno eclatanti di figure musicali che si alternano e si avvicinano secondo una periodicità irregolare, intercalate da altre figure più fluide e pulviscolari. Ognuna delle deflagrazioni, secondo le componenti armoniche e acustiche delle diverse figure, proietta sullo spazio acustico colori ora lucidi ora opachi, che divengono tinte dominanti quando la figura ricorre più frequentemente, mescolandosi per risonanza a quelle delle figure più fluide e pulviscolari. La frammentazione continua del movimento e la presentazione scaglionata delle figure che si avvicinano nel corso della composizione creano una strutturazione della forma e un meccanismo mnemonico caratteristici della drammaturgia sonora di Sciarrino.

Alla fine della sonata, l'evocazione di una scheggia della *Berceuse* di Chopin, suggerita probabilmente per associazione con una scala cromatica per seste, così come, verso la metà, un corale di quinte sovrapposte, memore di atmosfere armoniche care a Ravel, ci mostra il modo in cui la tradizione filtra nel linguaggio musicale e nel mondo sonoro sciarriniano: per risonanza simpatica. E non è una semplice metafora.

Sciarrino non ha mai condiviso un certo dogmatismo e un certo tecnologismo dell'avanguardia darmstadtiana, ma ha sempre seguito con molta attenzione e interesse l'evoluzione e gli esiti artistici dei suoi caposcuola. Nella *Terza sonata per pianoforte* del 1987, egli si appropria di schegge minime di opere pianistiche di Boulez (*Structures premier livre*) e di Stockhausen (*Klavierstück XI*), le rifonde e le ingloba nel proprio mondo sonoro. La sonata si basa dunque su una dialettica storica, estetica e stilistica ad un tempo.

Mentre nella *Seconda sonata* la frammentazione della forma

non impedisce alle figure costantemente riprese di colorare con le loro risonanze zone estese dello spazio acustico, nella *Terza* l'avvicendamento di un maggior numero di figure e di episodi crea un senso più acuto di frammentazione e di sfrangiamento, espressione e riflesso delle implicazioni dialettiche della sonata. Sensazione di discontinuità e di congestione sonora determinata non solo dalla natura delle figure, ma anche dal rispecchiamento della microforma nella macroforma: una sorta di imbuto che si restringe per compressione degli eventi nello spazio acustico come nel tempo (la seconda parte è la ripresa scorciata della prima).

La *Terza sonata per pianoforte* è una sonata traboccante di figure sonore, una vera e propria miniera: oltre a riprenderne alcune dalla *Seconda sonata*, anticipa quelle che saranno alla base delle due seguenti, fungendo quindi da cerniera fra le ultime quattro. La *Quarta sonata*, del 1992, è basata su un unico gesto pianistico: due cluster simultanei eseguiti in registri per lo più lontani o estremi della tastiera, cui seguono due grappoli di tre note a moto contrario, per lo più intrecciati a cluster mobile e per lo più suonati nei registri centrali. Alle risonanze armoniche dei cluster simultanei, simili a metallo percosso quando sono eseguiti in regioni estreme della tastiera, si aggiungono quelle dei grappoli, che risuonano come onde di risacca. Un gesto che il pianista deve compiere con la regolarità e la resistenza di un esercizio ginnico, e che richiede in più una sorta di sdoppiamento percettivo. Il risultato di questo gesto è un effetto sonoro eclatante e complesso, la cui fenomenologia è l'intermittenza fra la gestione dell'estremità e del centro percettivo.

L'iterazione costante del gesto e della figura intermittente trasforma il pianoforte in una cassa di risonanza di onde sonore che, opportunamente modulate, creano tragitti sempre diversi. Per diversificare questi tragitti, Sciarrino varia costantemente sia l'andamento e il registro dei cluster e dei grappoli, sia le dinamiche dei tre piani sonori (cluster gravi, cluster acuti e grappoli). La *Quarta sonata*, oltreché una sfida percettiva determinata dall'iterazione costante del gesto e della figura intermittente, è anche una sfida lanciata allo strumento che, per mezzo dei suoi stessi elementi meccanici, si trasforma in un eccitatore, in un amplificatore e in un modulatore di risonanze mobili.

La sfida, come si diceva all'inizio, non è più, come nel racconto mitico, fra i due strumenti, ma fra gli strumenti e il compositore, e fra il compositore e se stesso, in una ricerca di continuo superamento, amando egli «le sfide impossibili solo quando sono impossibili, le altre non ne valgono la pena».

Gianfranco Vinay