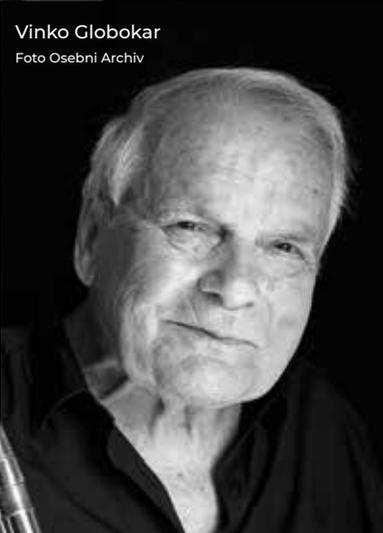


Giorgio Battistelli
Foto di Giorgio Lorenzo Montanelli



Vinko Globokar
Foto Osební Archiv



Steve Reich
Foto di Jeffrey Herman



Francesco Filidei
Foto di Olivier Roller



TEATRO ELFO PUCCINI

SALA SHAKESPEARE

8

LUNEDÌ 22 MAGGIO
ORE 20

Ars Ludi

Antonio Caggiano percussioni

Rodolfo Rossi percussioni

Gianluca Ruggeri percussioni

IL SUONO E IL GESTO

Giorgio Battistelli ⁽¹⁹⁵³⁾

Il libro celibe (1976, 10')

per un percussionista

Steve Reich ⁽¹⁹³⁶⁾

Marimba phase (1973, 12')

per due marimbe

Vinko Globokar ⁽¹⁹³⁴⁾

Corporel (1984, 9')

per un percussionista e il suo corpo

Giorgio Battistelli

Orazi e Curiazi (1996, 13')

per due percussionisti

Francesco Filidei ⁽¹⁹⁷³⁾

I funerali dell'anarchico Serantini (2008, 8')

(versione Ars Ludi)

Giorgio Battistelli

Psychopompos (1988-2023, 13')

per sei tamburi a frizione e marimba (versione Ars Ludi)

Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Battistelli, Reich, Globokar, Filidei

Agli inizi della sua carriera di compositore, **Giorgio Battistelli** visse un periodo sperimentale, scrivendo diversi lavori dove i materiali erano pensati come personaggi di un virtuale teatro. Nel 1976, poco più che ventenne, compose *Il libro celibe*, ispirandosi alle “macchine celibi” di Marcel Duchamp (termine che l'artista francese aveva coniato per una delle sue opere più enigmatiche, *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, più nota come *Le Grand Verre*, un curioso complesso di meccanismi del quale non si riesce a comprendere né il funzionamento né l'utilità), all'idea di un'opera capace di vivere in piena autonomia, liberata dal “vincolo matrimoniale” con l'interprete. Si tratta di un vero e proprio pezzo di teatro musicale, basato su un oggetto fisico: una scatola legno con pagine interne fatte di materiali diversi, carte, cartoni, pelli, metalli, lastre, fischietti da caccia, barre di legno da mettere in vibrazione come una kalimba, barre di metallo da suonare come un glockenspiel, corde tese da pizzicare come un carillon. *Il libro celibe* è dunque un oggetto delle meraviglie, una piccola *Wunderkammer* che riassume suono e gesto: perché la partitura è il libro stesso, ed è un libro che suona perché è fatto di pagine sonore. Un libro-mondo che prende vita grazie a un interprete-prestigiatore, capace di creare situazioni sorprendenti, strappando fogli, appallottolandoli, piegandoli, sfregando cartoni zigrinati, grattando materiali diversi, pizzicando corde. Un libro che è anche un'opera d'arte, creata da Battistelli in quattro esemplari, alcuni dei quali sono stati venduti a collezionisti e musei, mentre per la sua esecuzione Antonio Caggiano utilizza una copia, realizzata rispettando le forme e i materiali dell'originale.

L'idea di Battistelli di creare forme nuove, dotate di un viva drammaturgia, nasceva non da un'urgenza sperimentale fine a se stessa, ma dalla volontà di creare una «scrittura visionaria» da mettere in relazione con elementi di tipo gestuale e problematiche di tipo acustico e scientifico. Il compositore ha quindi declina-

to la sua idea di teatro musicale sperimentale in forma di “scene concertanti”, dove è la stessa esecuzione ad essere teatralizzata, senza aggiunta di altri elementi, gesti, oggetti scenici. Questa prospettiva è ben esemplificata dai lavori per percussione, che mettono naturalmente al centro dell'evento musicale il gesto, come dimostra *Psychopompos*. Composto nel 1988 per sei percussionisti (tre nella trascrizione di Gianluca Ruggeri che viene eseguita in questo concerto), alle prese con sei tamburi a frizione, xilomarimba e marimba bassa (o marimbone a cinque ottave), ed eseguito la prima volta lo stesso anno dalle Percussions de Strasbourg, questo lavoro si ispira allo Psicopompo, figura mitologica che accompagnava le anime dei morti nell'oltretomba, al di là del Grande Fiume (il suo nome è formato dalle parole *psyché*-anima, e *pompós*-guida). Anche l'uso del tamburo a frizione – molto diffuso nella musica popolare dell'Italia meridionale, noto anche come putipù, o cupa cupa, composto da un cilindro di metallo con la base chiusa, da una membrana di pelle tesa sull'altro lato, da una canna, fissata al centro di questa membrana, che viene sfregata con una mano bagnata per produrre il suono – rimanda al regno dei morti, perché i sei strumenti, di taglie diverse, risuonano come voci di morti che dialogano tra loro e con un immaginario Caronte («Un coro di anime che abitano il corpo cilindrico del tamburo arcaico»). Gli strumentisti devono accompagnare i *pattern* ritmici scritti per i loro tamburi pronunciando alcune sillabe, e a certo un punto intonano un corale sulla parola «Psychompompo», seguito da un breve “monologo” di uno dei tamburi (che deve suonare «con gesto teatrale, tra meraviglia e ironia»), e quindi da una virtuosistica cadenza sul marimbone, mentre gli altri strumenti tengono un lungo bordone, come voci di un coro invisibile. Dopo essersi ricompattati in roche bolle di suono, mimando «il respiro di un ciclope addormentato», i tamburi avviano un lungo ostinato ritmico che conclude il pezzo. L'uso della voce in un pezzo per percussioni ri-

torna anche in *Orazi e Curiazi* (1996), “combattimento” per due percussionisti eseguito per la prima volta da Ars Ludi a Pechino nel 1996, e ispirato al leggendario, antico duello tra i campioni di Roma e di Albalonga, per risolvere la sanguinosa rivalità tra le due città in guerra. La partitura si sviluppa come una vera e propria narrazione, usando solo i suoni delle percussioni e le urla ritmate dei due interpreti, che suonano uno di fronte all'altro, in un feroce duello “ad armi pari”: hanno infatti un *set up* speculare, formato da due bongos, quattro tom-tom, piatto sospeso, woodblock, tam-tam, grancassa, e scandiscono una pulsazione costante con i loro passi dentro un arenaiuolo. La loro parte vocale è a tutti gli effetti una parte percussiva, con diversi effetti vocali che diventano sempre più violenti e incalzanti, e alla fine rallentano quasi per sfinimento, fino alla sconfitta del secondo percussionista (evidentemente il terzo dei Curiazi) che «si copre il viso con le mani e lentamente si accascia sulla grancassa», mentre il secondo (l'Orazio vincitore) rimane immobile guardando verso il pubblico.

Il teatro è un elemento centrale anche nella musica di **Vinko Globokar**, ma a differenza di altri compositori, come Mauricio Kagel, che enfatizzano l'aspetto del palcoscenico, il teatro di Globokar tende ad abolire tutto ciò che è “scenico”, compreso il carattere teatrale della pedana da concerto. Il compositore franco-sloveno parte dall'idea che ogni contenuto extra-musicale debba diventare esso stesso forma musicale, in una costante dialettica tra soggetto e oggetto, tra corpo e strumento. La sua musica appare così come un'arte performativa, che incorpora elementi di rappresentazione simbolica, ed elementi extra-musicali. In netto contrasto con la visione tradizionale della composizione, che tende ad antropomorfizzare gli strumenti, che tende ad antropomorfizzare gli strumenti, a farli “cantare”, in *Corporel* (1984) «per un percussionista sul suo corpo», è l'interprete stesso a diventare strumento, evocando, nella sua nudità (la partitura prescrive che l'interprete indossi

pantaloncini di tela, sia a petto nudo e a piedi scalzi) un mondo arcaico e primordiale. Nelle sei sezioni del pezzo si alternano due categorie principali di suoni: quelli prodotti dalla voce e dalla bocca (che evita suoni vocalici, e invece insiste su consonanti espirate o ispirate, ma sempre con effetto percussivo, su schiocchi con la lingua, battiti dei denti, mormorii, russamenti, urla), e quelli prodotti dall'esecutore che colpisce il proprio corpo, in vari punti, dalla testa ai piedi, che batte le mani, che fa schioccare le dita. Nella sezione finale l'interprete recita anche un testo di René Char: «Ho letto di recente la seguente frase: La storia dell'umanità è una lunga successione di sinonimi per la stessa parola. È doveroso smentirla». Giocando sull'ambiguità e la tensione che si creano tra una forma predeterminata e un'esecuzione apparentemente spontanea, questa performance cruda e “autolesionistica” appare come un rituale penitenziale, che rimanda da un lato alla body art, dall'altro all'immagine romantica dell'artista folle e sofferente.

Il gesto teatrale è un aspetto connaturato anche in molte composizioni di **Francesco Filidei**. Esempio il caso dei *Funerali dell'anarchico Serantini*, partitura per sei percussionisti, scritta nel 2006 come rielaborazione di un precedente lavoro intitolato *Azione Variazione*, eseguita a Stoccarda lo stesso anno dall'Ensemble Ascolta, trascritta poi per tre percussionisti (ed è in questa versione che viene eseguita a Milano Musica), quindi rielaborata nel 2008, con l'aggiunta di sei voci, come ultimo episodio dell'opera *N.N. Sulla morte dell'anarchico Serantini*, messa in scena a Montecarlo nel 2009. La fonte di ispirazione è stato libro di Corrado Stajano *Il sovversivo* (Einaudi 1975) che racconta la storia di Franco Serantini: questo ragazzo fu arrestato nel 1972 durante una manifestazione, incarcerato, pestato a sangue, trovato in coma nella sua cella; morì il giorno dopo e le indagini che ne seguirono furono presto archiviate. I suoi funerali, che videro una grande commossa partecipazione popola-

re, suggerirono al compositore pisano una scena musicale insieme ascetica e intensamente drammatica: i tre percussionisti seduti dietro un tavolo, senza voce né strumenti, producono solo suoni percussivi, battendo le mani sul tavolo (qui il riferimento è alla *Musique de Table* di Thierry de Mey) e sulle guance, emettendo rumori vari con la bocca (soffi, fischi, schiocchi, ecc.), muovendo le teste secondo precisi schemi geometrici. Questi funerali appaiono così come una sorta di rito laico, senza più parole, legato anche a un ricordo personale del compositore: quando, a sette anni, assistette ai funerali di suo nonno in una piccola chiesa di Carbonia, e gli rimase impressa la disperazione di sua nonna, che batteva violentemente le mani sulla cassa del morto. Un'immagine tragica e indelebile.

È invece un lavoro privo di elementi gestuali o teatrali *Marimba Phase* di **Steve Reich**, pezzo per due marimbe, nel quale tuttavia l'esecuzione frontale dei due percussionisti offre un'interessante "coreografia" di bacchette in movimento. Si tratta di una trascrizione che lo stesso compositore fece di *Piano phase* (1967), pezzo emblematico della prima fase della minimal music, e primo *step* di un interessante sviluppo della tecnica del *phasing*. Questa tecnica (due linee musicali identiche, e suonate in sincrono, che lentamente e progressivamente si sfasano quando uno dei due interpreti accelera leggermente) era stata inizialmente applicata a lavori per nastro magnetico come *It's gonna rain* (1965) e *Come out* (1966). Ma poi il compositore americano aveva pensato di usarla anche per lavori strumentali:

All'epoca mi sembrava impossibile per due esseri umani eseguire quel graduale processo di spostamento di fase, poiché il processo era stato scoperto con registratori a nastro. D'altronde non riuscivo a pensare a niente di più interessante da fare con musicisti dal vivo, che usare il processo del *phasing*. Verso la fine del 1966, registrai un breve schema melodico ripetuto, suonato al pianoforte, ne feci un *loop* su nastro e poi provai a suonare io stesso su quel *loop*, esattamente come se fossi un secondo registratore. Con mia grande sorpresa, ho scoperto che, anche se mi mancava la perfezione della macchina, potevo ottenere tuttavia una buona approssimazione, e in più mi godevo un modo di suonare nuovo e molto soddisfacente, completamente elaborato in anticipo e tuttavia libero dalla lettura della notazione.

Così nacque *Piano phase*, con l'idea di un processo musicale percepibile, graduale e deterministico, che sarà poi sviluppata in pezzi più ampi ed articolati come *Phase patterns* (1970) e *Drumming* (1971). In *Marimba phase* i due percussionisti iniziano a suonare all'unisono una rapida figura melodica di dodici note; con l'accelerazione di uno dei due interpreti, queste due figure vanno fuori fase, e poco dopo si ritrovano in sincrono, però non più all'unisono; lo stesso processo si ripete più volte, prima sulla figura di dodici note, poi su una di otto e infine su una di quattro:

Tutto è elaborato, non c'è alcuna improvvisazione, ma la psicologia della performance, ciò che realmente accade quando si suona, è il coinvolgimento totale con il suono: un coinvolgimento completo, sensoriale e intellettuale.

Gianluigi Mattiotti

ARS LUDI

Ars Ludi è un ensemble di percussioni a organico variabile, fondato nel 1987 da Antonio Caggiano e Gianluca Ruggeri. Il nucleo base del gruppo è composto da Caggiano, Ruggeri e Rodolfo Rossi, che svolgono anche attività didattica come docenti di conservatorio rispettivamente a Roma, L'Aquila e Latina. Sin dagli esordi, l'ensemble ha intrapreso un duplice itinerario artistico: da un lato, la proposta del repertorio moderno e contemporaneo per percussioni attraverso un'attività concertistica internazionale, in cui esegue opere di Karlheinz Stockhausen, Béla Bartók, Igor' Stravinskij, John Cage, Louis Andriessen, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi e Luciano Berio – con una specifica dedizione al grande minimalismo di Steve Reich, Philip Glass, William Duckworth e Alvin Curran – e incentiva il repertorio di

molti compositori italiani con commissioni e prime esecuzioni. Su un altro fronte, anche per la collaborazione pluriennale con Giorgio Battistelli, l'attività del gruppo è rivolta a realizzare progetti di teatro musicale di diverso e più ampio respiro, coinvolgendo artisti provenienti dalle più disparate discipline in vere e proprie opere multimediali, quali *Musikautomatik*, con musiche di Nino Rota, Pasquale Catalano e Stockhausen), *Tetralogia del Sogno e del Dolore*, dedicata a Werner Herzog e ai Popol Vuh, *Land im Klang* di Curran, *Macchine virtuose* di Luigi Ceccarelli, *Drumming*, *Electric Counterpoint* e *Tehillim* di Reich, *Aphrodite*, *Orazi e Curiazi* e *Jules Verne* di Giorgio Battistelli, *Déserts* di Edgar Varèse con un video di Bill Viola, *Inanna's Descent* di Andriessen, *N.N.* di Francesco Filidei, *Land of Silence* di Jacob TV.

Partecipa regolarmente ai più importanti festival internazionali di musica contemporanea. Nel settembre 2022 La Biennale di Venezia ha attribuito all'ensemble il Leone d'Argento "per il virtuosismo esecutivo e la capacità di trasformare il mondo percussivo in un'avvincente *Machina mundi*".



Ars Ludi
Foto di Leonardo Puccini