

APPENDICE

ICAROS

Icaro, assai più di Orfeo – ed in maniera simile ad altri miti, come quello di Prometeo, di Sisifo, di Tantalò – è anche allegoria della condizione dell'artista, del suo volo, coraggioso e perdente. Icaro, il labirinto, la costruzione delle ali, il fascino irresistibile, ma bruciante, della luce.

Il labirinto del musicista è invece la Storia, quella scritta e quella da scrivere, le mura sono gli strumenti e le idee, che possono trasformarsi però in ali; la cera è la nostra natura di uomini-che-fanno, in fila come formiche e insieme persi in quel tragitto inarrestabile che è l'Arte.

Anche il violino è un labirinto, uno strumento senza tasti, senza guida, uno strumento misterioso in cui si confondono legno, colla, metallo, budella, crini di cavallo, pece. Uno strumento indocile eppure magico, nel quale niente è donato e tutto è creato da chi suona, che *deve* essere un volatore eccelso, pena la vita.

Nel 1981 stavo lavorando su nuove idee, maneggiando il mio vecchio violino, ricevuto in eredità. Mi interessava creare polifonie estreme, fondali di note acutissime, scintillanti, forati da suoni scuri, parlati, quasi lamenti; tremoli sotterranei e irregolari, quasi dei brividi, e dare l'illusione di un suono capace di allontanarsi e avvicinarsi come se si muovesse nello spazio, pur provenendo da un oggetto così piccolo e fermo. E variarne il colore, dall'azzurro limpido e quasi freddo all'arancio caldo, affannoso, "respirato", fino al rosso intenso, che al ponticello diventa incandescente, si scotta, brucia, si distorce in grovigli inarmonici...

Ma nel 1981, in giugno, ci fu anche nel nostro paese la tragedia di Vermicino (un bambino morì imprigionato nel pozzo di campagna in cui era caduto) e in quei pochi giorni è nata di getto la prima stesura di questo *Icaros*, che da principio portava in calce la scritta "in memoria di Alfredino", ma che mi è subito sembrata alludere ad un fatto troppo privato e doloroso, per noi tutti, e che è stata quindi sostituita dalla sola dedica, al violinista Carlo Lazari.

Marco Molteni

REMOTE PAN

“remote pan” è stato scritto nel 2007 ed è dedicato alla poetessa russa Marina Cvetaeva, cui mi sento profondamente legato da affinità spirituale.

Il brano nasce dalla rielaborazione di un mio precedente pezzo per otto voci miste intitolato “Pater Emon”, un “Padre Nostro” in greco antico scritto nel 2000 e, di questi, condivide la struttura rigidamente articolata in pannelli e un certo climax estremamente intimo e atemporale. In realtà, nel quartetto per archi, vengono ad innestarsi sia elementi formali frequentemente ricorrenti nella mia produzione musicale (penso soprattutto alla “ripetizione” – anche mediante l’espedito del “ritornello” – di moduli più o meno lunghi e articolati) come anche elementi del tutto nuovi. La novità più eclatante consiste nella possibilità, che io accordo agli strumentisti, di “rimontare” il brano tenendo conto delle loro differenti esigenze di gusto e/o da altre esigenze dettate dal tempo tempo e dal luogo dell’esecuzione. Ecco allora che la fantasia può suggerire di cambiare l’ordine delle sezioni o di escuderne alcune per privilegiarne altre; oppure di scegliere frammenti da una o più sezioni per ricomporli a piacere (magari ripetendoli moltissime volte in un “gioco/delirio” quasi ipnotico ...). Inoltre, nello spirito del cageano “music-circus”, è pure auspicabile l’esecuzione simultanea (anche non “live”) del quartetto e dell’originario brano per voci ...

L’innesto nella mia produzione musicale di questo nuovo atteggiamento si lega psicologicamente all’urgente necessità, da parte mia, di non inventare “forme chiuse”, finite una volta per tutte. Vorrei che la mia musica respirasse a pieni polmoni rinnovandosi continuamente anche nella forma e sono sicuro che il quartetto rappresenti solo il pallido inizio di una nuova fase creativa.

Riccardo Vaglini

DEPOSIZIONE
25-26 dicembre 2007

La genesi di *Deposizione*, quartetto d'archi del 1992, è piuttosto tormentata. Nel 1986 avevo composto una *Passacaglia* per flauto solo, inedita, composta sulle lettere del nome Arnold SCHhoENBERG (uno dei miei ultimi lavori composti in base a una precisa pianificazione preventiva del materiale sonoro); questa *Passacaglia* non meriterebbe neppure di essere menzionata se in quegli stessi anni non avessi cominciato a riflettere sull'idea di "ecologia della creatività", riflessione che mi portò a considerare le cancellazioni, gli scarti, i rifiuti dei procedimenti di lavorazione di un'opera come elementi altrettanto degni dell'opera stessa. È così che, per così dire, i "materiali di risulta" di quella *Passacaglia* andarono a costituire, tra il 1988 e il 1990, la tavolozza di altezze che sta alla base di *Exaudi*, lavoro per violoncello solista e quartetto di violoncelli concepito durante il mio primo soggiorno ai *Ferienkurse* di Darmstadt, sorta di concerto alla rovescia, basato cioè sull'idea di una totale mancanza di risposta – oggi si direbbe *feedback* – tra il solista e il tutti. Ma la prima versione della parte solista di *Exaudi* mi sembrava non rispondere in pieno all'idea che mi ero fatto del risultato sonoro dell'opera, ossia di una totale, imperturbabile e imperscrutabile assenza di relazioni tra il paesaggio sonoro del quartetto di violoncelli e la convulsa quanto vana congerie di azioni e gesti da parte del solista, e per questo motivo andò a formare un pezzo per violoncello solo intitolato *Un grido, appena*. Pochi anni dopo la stesura della nuova parte solista di *Exaudi*, questa volta improntata ad un preciso schema di anti-relazioni con il paesaggio sonoro costituito dal quartetto di violoncelli (schema di cui sarebbe qui fuori luogo la disamina, ma che può considerarsi improntato all'idea di una gabbia temporale che si restringe, quasi una serie di "ore d'aria" sempre più brevi durante le quali soltanto il solista-carcerato ha l'opportunità di comunicare un sempre maggior numero di eventi in vertiginosa compressione tem-

porale) ebbi l'idea di ridurre ulteriormente la compagine sonora di questo lavoro facendone un quartetto in cui il solista aleggia ormai soltanto come ombra di un passato quanto inutile affanno, ombra che soltanto in una cadenza pre-conclusiva lascia al violoncello si rimaterializza per pochi istanti in gesti sonori totalmente estranei al tessuto sonoro principale del brano. Se in *Exaudi* l'idea di una preghiera pur impossibile da esaudire fa sì che il solista non cessi mai i tentativi di contatto con il lento avvicinamento dei quattro violoncelli dalle altezze siderali dell'inizio alla 'terra' dove si muove il solista, nella *Deposizione* unico attore di quel precedente dramma è il quartetto stesso, che da sfondo di *Exaudi* si trova ora in primo e unico piano, che da vertice verso cui tende il solista in *Exaudi* si fa qui campo totale. Si innesta in quest'opera anche un influsso marcato di una *Deposizione* del pittore Renzo Vespignani, opera che continua a colpirmi per la sua straordinaria forza, nella quale il volto del Cristo appare distorto in una smorfia tremenda ma umanissima di sofferenza, la bocca rimasta spalancata nell'estremo tentativo per non soffocare, mentre le molte mani di chi lo sostiene per trascinarlo giù dalla croce sembrano invece mani assassine, mani che gli tappano il naso o gli allargano l'apertura della bocca, un po' come si farebbe con i cavalli o con gli schiavi per esaminarne la dentatura.