



## **Fotografare il vuoto: indagine sulla presenza (?) di musica contemporanea a Torino, a partire dalla recensione di *Rai Nuova Musica 2018*<sup>1</sup>**

GIACOMO ALBERT

### **Indice:**

- 1. Collocazione di Torino nel panorama compositivo dei secoli XX e XXI** p. 2
- 2. Panoramica delle esecuzioni di musica contemporanea a Torino** p. 3
  - i. Stagioni principali
  - ii. Festival, stagioni di media grandezza, attività di ensemble e Fondazioni
  - iii. Altre esperienze di musica contemporanea a Torino
  - iv. Come i compositori gravitanti su Torino percepiscono il panorama musicale locale
- 3. *Rai Nuova Musica* e la sua evoluzione negli anni** p. 10
- 4. *Rai Nuova Musica 2018*** p. 12
  - i. Concerto del 19 gennaio 2018
  - ii. Concerto del 26 gennaio 2018
  - iii. Concerto del 2 febbraio 2018
- 5. Conclusioni** p. 17

---

<sup>1</sup> Per preparare questa recensione/studio mi sono state molto utili le interviste che mi hanno gentilmente concesso i compositori Nicola Campogrande, Francesco Cilluffo, Giorgio Colombo Taccani, Giuseppe Gavazza e Giacomo Platini, che desidero ringraziare.

## Collocazione di Torino nel panorama compositivo dei secoli XX e XXI

È ben noto che Nietzsche nelle sue lettere private abbia definito Torino “città dignitosa e severa, [...] niente affatto moderna”, connotata da “una *quiete* aristocratica” e da “un’unità di gusto persino nel colore”, insomma “un luogo classico anche per i piedi come per gli occhi”<sup>2</sup>. Qualità, queste, che la città ha conservato fino ai giorni nostri, e che creano già da sole uno iato, una discrasia con la temperie sperimentale e innovatrice che ha caratterizzato la cultura e più in particolare la musica del secondo Novecento. Non è quindi un segreto, né una sorpresa che la città non sia stata centro nevralgico e propulsore della composizione contemporanea, a differenza di Roma e Milano, ma anche, in diverse fasi, di centri minori quali Palermo, Firenze, Venezia, etc. In particolar modo è mancata la formazione negli anni di una “scuola torinese” identificabile come tale, e la cultura musicale torinese si è caratterizzata secondo tutte le qualità che usualmente contraddistinguono le aree periferiche: incapace di diventare un motore propulsore, è stata recettore di stimoli esterni. Periferia più che centro.

Certamente il lavoro editoriale di Massimo Mila e la cura della rassegna *Settembre Musica* da parte di Enzo Restagno e Roman Vlad hanno rappresentato due momenti molto importanti per lo sviluppo e la diffusione della musica contemporanea in Italia. E la città ha anche vissuto esperienze abbastanza importanti di natura strettamente sperimentale, dalla pionieristica attività di docente e compositore di musica elettronica di Enore Zaffiri, ad alcune tra le prime opere di sound art (come la musica ambientale di Walter Olmo à côté dei primi vagiti dell’Internazionale Situazionista e gli strumenti di Piero Fogliati); e si possono riscontrare anche alcune, poche, esecuzioni di opere rilevanti in prima assoluta, come *Il Concerto dell’Albatro* di Ghedini, *Composizione n. 1* per orchestra di Maderna, *Omaggio a György Kurtág* di Nono, etc. Inoltre, molti compositori di livello sono stati e sono tuttora attivi nella città sabauda: citando tra i molti autoctoni e adottati, si possono menzionare (in ordine di data di nascita) Sandro Fuga, Alberto Bruni Tedeschi, Carlo Savina, Enore Zaffiri, Sergio Liberovici, Carlo Mosso, Enrico Correggia, Gilberto Bosco, Giuseppe Gavazza, Giulio Castagnoli, Riccardo Piacentini, Stefano Bassanese, Giorgio Colombo Taccani, Andrea Liberovici, Osvaldo Coluccino, Giacomo Platini, Alberto Colla, Nicola Campogrande, Ezio Bosso, etc.; e similmente ci sono e ci sono stati anche negli anni recenti diversi giovani molto interessanti, tra cui possiamo menzionare (in ordine alfabetico) Andrea Agostini, Francesco Cilluffo, Eric Maestri, Stefano Pierini, Fabrizio Rat Ferrero, Andrea Valle, Gianluca Verlingieri, etc. Ciò nonostante, tutte queste esperienze non sono riuscite a dar vita a un panorama locale dinamico e durevole dotato di caratteristiche proprie e capace di imporsi, svilupparsi e propagarsi all’esterno con forza.

Non è un caso che, ad eccezione di Edgard Varèse, il quale, sebbene abbia studiato a Torino, non ha conservato legami né relazioni con il Piemonte, i compositori di maggior fama internazionale emersi da Torino nel Novecento siano Alfredo Casella, Giorgio Federico Ghedini, Azio Corghi, Lorenzo Ferrero e Ludovico Einaudi (il quale tuttavia viene anche sovente annoverato tra gli autori di popular music): con la probabile eccezione di Casella, compositori non classificabili tra quelli di primissimo piano, e ben lontani da un’aura sperimentale (o innovatrice, a seconda di come la si vuole intendere).

---

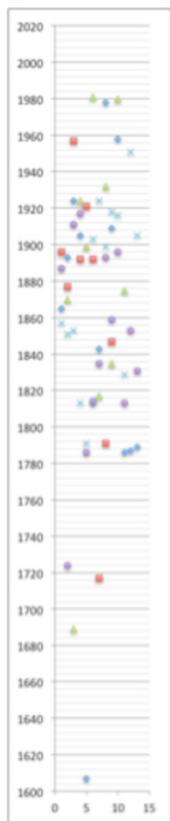
<sup>2</sup> Citazioni tratte da Friedrich NIETZSCHE, *Lettere da Torino*, Adelphi, Milano 2008.

E tanto meno è un caso che le attività di Corghi, Einaudi e Ferrero non siano incentrate in maniera primaria nell'ex capitale sabauda, ma che si siano tutti da tempo trasferiti altrove, seguendo un percorso che Ghedini aveva compiuto solo a 45 anni. Corghi, poi, pur di origini ciriacesi, ha trascorso il suo intero percorso formativo e professionale lontano dal Piemonte, parimenti a Einaudi e allo stesso Casella. Quindi, nonostante Torino abbia avuto e conservi tuttora una vita culturale e musicale pregevole, si può a ben ragione parlare, dal punto di vista della composizione musicale, di una città conservatrice e "classica", e, soprattutto, connotata dagli attributi comuni alle aree periferiche.

## Panoramica delle esecuzioni di musica contemporanea a Torino

Per comprendere quale sia la diffusione attuale della musica contemporanea a Torino provo ora a delineare una visione panoramica della sua presenza nelle stagioni concertistiche cittadine. Suddivido questa panoramica in tre paragrafi, in maniera tale da distinguere tra stagioni principali, stagioni di media grandezza, cui sono accostati anche festival e attività di fondazioni, e, infine, altre esperienze di musica contemporanea.

### Stagioni principali:



Le principali stagioni concertistiche torinesi dedicate alla musica classica sono organizzate da tre istituzioni: il Teatro Regio per la lirica, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (OSN) per la musica sinfonica e l'Unione Musicale per la musica cameristica. A queste si devono ancora accostare i non numerosi ma prestigiosi *Concerti del Lingotto* organizzati dall'associazione Lingotto Musica.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha una stagione concertistica ordinaria, cui è affiancata la rassegna *Rai Nuova Musica* di cui ci occuperemo in seguito. Osservando la stagione ordinaria 2017-2018, si può constatare che il suo repertorio è quasi interamente incentrato intorno al tardo '700–primi del '900 e la musica contemporanea è quasi del tutto assente. Infatti, con l'eccezione di *Alle vittime senza nome* di Peter Eötvös – partitura diretta non casualmente dal compositore stesso e commissionata congiuntamente dall'OSN Rai, dalla Filarmonica della Scala, dall'Accademia di Santa Cecilia e dal Maggio Musicale Fiorentino –, nel cartellone si riscontrano solo pochissime opere composte dal 1950 a oggi (negli ultimi settanta anni): il *Secondo concerto per pianoforte e orchestra* (1957) di Dmitrij Šostakovič, e due brani un poco più recenti: il *Divertimento per Orchestra* di Leonard Bernstein (1980) e *Sinfonia* di Luciano Berio (1968). Composizioni di altissimo livello, ma ben poco per una stagione di 24 concerti.

Si può affermare che la musica contemporanea sia assente anche dalla stagione del Teatro Regio. Infatti, se analizziamo gli ultimi cinque anni del cartellone del Teatro riscontriamo che esso è incentrato quasi

Figura 1

interamente sul repertorio compreso tra 1786 (prima esecuzione delle *Nozze di Figaro*) e 1924 (morte di Puccini). Si può constatare questo nella figura 1, grafico in cui ho riportato le date di composizione delle opere rappresentate al Teatro Regio nelle ultime cinque stagioni 2013-2018 (le forme e i colori dei puntini indicano le stagioni).

Le uniche eccezioni che possiamo osservare sono quattro opere antecedenti questo periodo (meno di una per stagione) e sei opere successive. Tra queste ultime, però, tre sono musical (*Cats* ed *Evita* di Andrew Lloyd Webber e *West Side Story* di Bernstein), di cui due afferenti al sottogenere *megamusical* e una *american opera*; nessuno di questi è considerabile un sottogenere di attualità o di frontiera nell'ambito del musical, al contrario, sono entrambi ampiamente storicizzati e canonizzati. In ogni caso, sebbene il musical sia sicuramente una forma d'arte interessante e importante della cultura dei secoli XX e XXI, e sia importante che anche i nostri teatri siano aperti ad essa, non possiamo confondere la presenza nei teatri di musical con quella di musica contemporanea, a meno di non intendere una sostituzione del primo alla seconda, con conseguente rimozione di quest'ultima. Rimangono quindi le seguenti opere: *La voix humaine* di Poulenc, *Pollicino* di Henze e *The Rake's Progress* di Stravinskij. Tenendo conto che *Pollicino*, la cui esecuzione è stata peraltro sostenuta dalla Fondazione Spinola-Banna, è una favola per bambini scritta con intento pedagogico e dal linguaggio volutamente semplice e popolareggiante, e che le altre due opere risalgono al 1951 e al 1958, si può tranquillamente parlare di una pressoché completa sparizione dal cartellone di ogni forma di teatro musicale contemporaneo.

Anche l'Unione Musicale, maggiore istituzione cittadina specializzata in musica da camera, non è, né è mai stata votata al repertorio moderno o contemporaneo. Calcolando la percentuale media di brani composti a partire dal 1950 a oggi per ogni concerto della stagione 2017-2018 (56 concerti), otteniamo un valore inferiore a 8,6%, una percentuale che scende ulteriormente a 5,6% se si considerano solo i brani composti negli ultimi 50 anni (dal 1968 a oggi). Si tenga poi conto che in questi due valori sono considerate anche composizioni quali gli arrangiamenti di canti natalizi commissionati negli ultimi anni dai King's Singers, non certo un programma rischioso o innovativo, e le riletture in chiave jazzistica di musiche barocche da parte di Soqqadro Italiano, che alzano la percentuale dei brani moderni.

Se poi osserviamo le opere commissionate, ne riscontriamo solo una, un quartetto di Giovanni Sollima, il cui stile è sovente affiancato alla corrente post-minimalista e la cui musica, sorta nell'ambito del neo-tonalismo italiano, non certo indirizzata all'innovazione, è eclettica e basata su una forte contaminazione con i diversi repertori di musiche popolari e della musica per film: non proprio una scelta di programmazione pericolosa o coraggiosa. Al di là dell'indirizzo estetico, inoltre, si tratta di un compositore entrato in relazione con la rassegna attraverso una lunga tradizione di contatti come esecutore, e solo in un secondo momento accolto come compositore. E anche osservando l'esiguo repertorio novecentesco presente in cartellone, con l'eccezione di qualche brano di Webern, si può osservare una forte impronta neoclassica (in senso largo, in modo da comprendere anche compositori tardo impressionisti e altre correnti simili), con musiche di Federico Mompou, Jean Françaix, Samuel Barber, Leopold van der Pals, etc. Ciò nonostante bisogna anche rimarcare in maniera positiva la presenza di alcuni (pochi) brani di compositori giovani ma di indubbio valore e internazionalmente rinomati, come

gli italiani Mauro Lanza, Silvia Colasanti (una tra i pochi compositori “giovani” che per fortuna ha una qualche continuità con l’Unione Musicale), Aureliano Cattaneo, Matteo Manzitti, e, in campo internazionale, Matan Porat e Bryce Dessner. In ogni caso, i dati riportano una stagione incentrata quasi esclusivamente sul canone classico, con sporadiche incursioni nella musica rinascimentale e barocca, e molto rari cenni di opere moderne e contemporanee (di qualsiasi stile o linguaggio si voglia).

Anche l’eccellente stagione dei *Concerti del Lingotto* ha una presenza molto risicata, sebbene interessante, di musica contemporanea: nella stagione di quest’anno l’unico brano composto tra il ’68 e oggi è un’opera di Jörg Widmann (per una media totale del 2,2% di opere del cartellone composte negli ultimi 50 anni), e anche le stagioni precedenti hanno sempre manifestato una presenza, o meglio assenza, analoga. Ed equivalente, se non persino superiore assenza di musica recente si riscontra anche nella stagione concertistica *Lingotto Giovani* (quest’anno totalmente priva di opere composte negli ultimi cinquant’anni): dato tanto più grave perché i gusti dei giovani sono per definizione non ancora sclerotizzati e sulla loro formazione si può-si deve investire.

### **Festival, stagioni di media grandezza, attività di ensemble e Fondazioni:**

Una volta appurata la quasi totale assenza di musica moderna e contemporanea dalle maggiori stagioni concertistiche della città, passo ora brevemente in rassegna le altre esperienze di musica contemporanea torinesi.

A Torino si annoverano due stagioni sinfoniche oltre a quelle dell’OSN Rai e di Lingotto Musica: quelle dell’Orchestra del Teatro Regio e dell’Orchestra Filarmonica di Torino (OFT). In esse si esegue sporadicamente qualche pagina contemporanea: non molte, ma, almeno per quanto concerne la stagione del Regio, più di quanto non si faccia nelle stagioni maggiori.

Il cartellone concertistico 2017-2018 del Regio consta di tredici concerti. Tra questi, uno è interamente dedicato a un interessantissimo oratorio con musiche di Mauro Montalbetti, un concerto molto atteso; nei restanti concerti si riscontra un’unica opera contemporanea, un brano del 2008 di Detlev Glanert. Dunque, per il Regio si parla nel complesso di una percentuale di opere di compositori contemporanei dell’11,5%. Un dato positivo (anche se non entusiasmante), in particolar modo se sommato alla notevole crescita qualitativa avuta dall’orchestra sotto la direzione di Noseda.

Invece, nella rassegna 2017-2018 dell’OFT, composta in tutto di nove concerti, quest’anno compare l’esecuzione di una sola opera contemporanea, commissionata dall’orchestra stessa attraverso concorso (ma bisogna ammettere che negli anni scorsi c’era qualcosa in più): si constata quindi una presenza media del 3,7% di opere contemporanee per ogni concerto della rassegna 2017-2018 dell’OFT.

Se finora ho affrontato la sporadica presenza di musica contemporanea nei cartelloni torinesi tradizionali, nel prosieguo indagherò le istituzioni più o meno grandi che in modi diversi se ne interessano in maniera significativa.

Fa sicuramente parte di questa categoria la prestigiosa stagione dei *Concerti della De Sono*, una stagione di alto livello in cui la presenza di musica contemporanea, pur non primaria, è sostanziosa: la rassegna 2017-2018 è costituita da sei concerti, in cui la percentuale di opere di compositori viventi risulta del 20%. Negli anni scorsi la

percentuale era leggermente minore (nel 2016-2017 del 15% e nel 2015-2016 del 18%), ma ciò dipende dalla presenza aggiuntiva in esse di alcuni concerti monografici su compositori del passato. Devo anche rimarcare positivamente come in questa cornice il Quartetto Lyskamm, formazione giovane e talentuosa, abbia da poco eseguito un interessantissimo quartetto di Marco Stroppa appositamente commissionato proprio per tale occasione.

Non bisogna inoltre dimenticare che l'attività dell'Associazione per la Musica De Sono è stata ed è tuttora fondamentale sia in senso lato per la crescita di realtà musicali torinesi, sia, nello specifico, per la musica contemporanea. In particolar modo, le borse di studio dedicate a compositori ed esecutori hanno permesso negli anni a numerosi compositori giovani torinesi di compiere esperienze importanti, e li hanno aiutati ad affermarsi.

Un'altra fondazione piemontese che dedica parte delle sue attività anche alla musica contemporanea è la Fondazione Spinola-Banna per l'Arte: oltre a offrire due residenze l'anno a giovani compositori – non necessariamente locali – cui commissionare un'opera, scelti secondo l'indicazione di un importante compositore selezionato di anno in anno, la Fondazione organizza alcuni, pochi, concerti a Torino e non. Di recente, ad esempio, in collaborazione con l'Unione Musicale, ha organizzato un concerto monografico dedicato a Stefano Gervasoni.

Un'altra realtà che dà vita a esecuzioni di musica contemporanea a Torino è la Villa dei Compositori, un'organizzazione privata transnazionale che ha sede principale in Francia: organizza una piccola serie di concerti cameristici (nella stagione 2016-2017 quattro concerti a Torino e quattro tra Roma, Parigi, Bruxelles e Alba) in cui sono eseguite numerose opere di compositori viventi, molti dei quali collegati all'organizzazione stessa. Inoltre, è possibile ravvisare una presenza di musica contemporanea anche nella stagione dell'Accademia Corale Stefano Tempia: quest'anno, su 14 concerti circa il 25% delle composizioni è stata creata negli ultimi 50 anni, con un repertorio che va dai Beatles ad Arvo Pärt, con la presenza, però, anche di compositori giovani; sicuramente segno di un'apertura dell'istituzione.

Di importanza vitale per la diffusione e la creazione di musica contemporanea torinese è stata ed è tuttora l'attività di alcuni ensemble dediti in maniera primaria a tale repertorio. La principale forma di finanziamento di questi ensemble, per lo meno negli ultimi anni, è stata la Compagnia di San Paolo, che dall'anno scorso ha ridotto drasticamente le associazioni finanziate in questo ambito, provocando la cessazione di alcune attività storiche.

In particolar modo, il Fiarì Ensemble fino al 2017 ha organizzato una piccola ma curata rassegna di concerti, *In Scena!*, in occasione della quale ha anche commissionato opere a giovani compositori. La rassegna e in generale l'attività del Fiarì sono connotate dalla ricerca di nuovo pubblico (ad esempio con attività nelle scuole) e di nuovi spazi esecutivi (ad esempio collaborando con e suonando presso il Museo Ettore Fico); e bisogna anche dire che hanno prodotto spettacoli coinvolgenti, ricercando anche un contatto con le altre arti e con il multimediale. Anche per queste ragioni è davvero un peccato che i cambiamenti nelle modalità di accesso al finanziamento stabiliti dalla Compagnia di San Paolo nei recenti bandi sulle arti performative non abbiano permesso alla rassegna di sopravvivere.

Sotto la scure dei tagli della Compagnia è caduta anche la rassegna organizzata dall'ensemble torinese che storicamente si è occupato di musica contemporanea a Torino, Antidogma: l'ensemble diretto da Enrico Correggia, che ha organizzato in città la *Rassegna di musica antica e contemporanea*, giunta nel 2017 alla sua quarantesima edizione. Sebbene negli anni avesse perso la sua spinta propulsiva iniziale, e forse avesse in parte disperso i pochi mezzi messi a sua disposizione puntando sulla quantità piuttosto che sulla qualità delle esecuzioni, e avesse pertanto bisogno di un rinnovamento per lo meno nella comunicazione, bisogna rimarcare l'indubitabile importanza storica rivestita da Antidogma nella vita culturale cittadina, un ensemble che ha negli anni dato molte opportunità a compositori viventi, locali e non, giovani e meno giovani, di ascoltare le loro opere e di crescere.

Un ensemble molto interessante, e che al contrario dei precedenti è riuscito a sopravvivere anche quest'anno è lo Xenia Ensemble, di recente rinominato NEXT (New Ensemble Xenia Turin): oltre alla sua regolare attività di ensemble, organizza – in Piemonte e Liguria – da 16 stagioni un interessante festival in cui sono eseguite opere di compositori di molteplici indirizzi estetici: l'*EstOvest Festival*. A tal fine l'ensemble ha negli anni commissionato diverse composizioni, e tiene annualmente un concorso aperto per selezionare un'opera da commissionare. La sua attività, oltre che per l'ampia apertura dai punti di vista estetico e geografico (ha portato per la prima volta in città un repertorio fino ad allora non conosciuto), è stata interessante anche dal punto di vista organizzativo, in quanto ha sperimentato modalità moderne di comunicazione ed è stata capace di coinvolgere pubblici diversi.

Infine, tra gli ensemble torinesi importanti specializzati in musica contemporanea bisogna sicuramente citare il Quartetto Maurice: è stato costituito nel 2002 e negli anni recenti si sta affermando a livello internazionale, con programmazione e qualità esecutiva di alto livello. Il quartetto commissiona anche opere a compositori locali e non, e, soprattutto negli ultimi anni, realizza e organizza concerti.

Non si può concludere questo paragrafo che con il *Festival MITO Settembre Musica*, per la musica contemporanea (e non solo) il maggior evento cittadino, nell'ambito del quale nel 2017 sono state eseguite a Torino 87 opere di autori viventi (di cui 47 nel "giorno dei cori"). Tra il 1978 e il 2006 il festival si è svolto solo a Torino ed era intitolato *Settembre Musica*, mentre dall'edizione 2007 ha cambiato nome e si svolge tra Torino e Milano, sfruttando la collaborazione tra le due città per conservare un budget importante. Il Festival è stato fondato da Giorgio Balmas nel 1978; dal 1986 al 2016 è stato diretto da Enzo Restagno in collaborazione con Roman Vlad (fino al 2006), e dal 2016 è diretto da Nicola Campogrande. Si tratta di un festival di rilevanza internazionale, molto importante per la vita culturale cittadina. Sebbene la musica contemporanea non sia stata la sola componente del festival (è tradizionalmente affiancata a musica classica tradizionale, musica antica, musiche popolari, jazz, musiche "etniche", etc.), sicuramente vi ha sempre rivestito un ruolo importante. Non è questa la sede per un'analisi approfondita della rassegna, che merita un esame a sé stante, ma si può serenamente affermare che con la conduzione Restagno-Vlad il festival abbia costituito un importante momento per la diffusione e la produzione di musiche contemporanee, conquistando respiro e rilevanza internazionale. Negli anni il Festival ha gradualmente perso la sua rilevanza internazionale nell'ambito della produzione musicale contemporanea. Infine, la recente

direzione del Festival da parte di Campogrande, cui è stata affidata dagli assessori Filippo Del Corno e Maurizio Braccialarghe, si sta contraddistinguendo per una visione poetico-estetica molto delineata e netta, che tende verso la semplificazione dei linguaggi compositivi e la de-specializzazione degli esecutori; una direzione i cui risultati si potranno valutare negli anni.

### **Altre esperienze di musica contemporanea a Torino:**

Oltre a quelle sopra elencate, le occasioni per ascoltare musiche contemporanee a Torino sono poche. Si possono citare i concerti del Conservatorio, in particolar modo per quanto concerne i concerti degli alunni delle classi di composizione (ma non solo questi), la piccola stagione *Musica in Sinagoga* in cui talora compare qualche composizione contemporanea, l'interessante attività del Duo Alterno che ha organizzato negli anni una variegata programmazione tramite l'associazione Rive-Gauche, quella del Toujours Ensemble e quella di CoMET (il Collettivo di Musica Elettroacustica di Torino), che negli anni ha anche invitato diversi ospiti stranieri e formato delle piccole rassegne di musica elettronica; hanno organizzato eventi musicali significativi anche la galleria *e-static* (dedita alla sound art), e il Museo Nazionale del Cinema, a partire dalla produzione di colonne sonore per film muti (anche in collaborazione con l'Università), che ha visto negli anni anche la partecipazione di compositori di rilevanza internazionale come Mauro Lanza, fino alla realizzazione di mostre su suono e musica nella settima arte, etc. In ogni caso davvero molto poco, o almeno sicuramente non abbastanza per rimpiazzare la carenza, se non del tutto l'assenza di iniziative delle istituzioni maggiori nella musica contemporanea.

### **Come i compositori gravitanti su Torino percepiscono il panorama musicale locale**

Per concludere il mio studio sulla presenza della musica contemporanea a Torino ho chiesto ad alcuni compositori gravitanti o gravitati intorno alla città la loro percezione del panorama locale, e la loro idea sui punti forti e sulle debolezze di questo. Ho interpellato a tal fine compositori dal curriculum e dagli indirizzi estetico-linguistici molto diversi tra loro; inoltre, ho scelto compositori che hanno avuto relazioni con la città in momenti diversi della loro carriera, per osservare la vita cittadina da diverse prospettive. I compositori, che ringrazio tutti molto per la gentilezza che hanno mostrato verso questo studio, sono: Nicola Campogrande (1969), Francesco Cilluffo (1979), Giorgio Colombo Taccani (1961), Giuseppe Gavazza (1957) e Giacomo Platini (1967).

Dalle conversazioni è emersa la difficoltà per i giovani compositori che scaturisce da un carente collegamento tra il Conservatorio e la città; sia per gli studenti del Conservatorio, sia per i giovani appena usciti dal Conservatorio. Cilluffo, in particolar modo, pur sostenendo di aver avuto «insegnanti di alto livello» che lo hanno «ben preparato ad affrontare la platea più selettiva delle scuole internazionali di perfezionamento», ha rilevato come per lui le esecuzioni a Torino siano «arrivate solo dopo che il percorso formativo si era esaurito», rimarcando così una forte discrasia rispetto a quanto gli è capitato non appena si è trasferito a Londra. Lo stesso Colombo Taccani, attuale docente di composizione al Conservatorio, ha rimarcato la difficoltà per gli studenti di poter sentire quello che scrivono, più pronunciata di quanto non avvenga a Milano. Proprio per ovviare a questo problema Colombo Taccani ha sottolineato come il Conservatorio

abbia di recente consolidato la presenza ufficiale di due ensemble interni di riferimento. Inoltre, negli ultimi anni il Conservatorio ha organizzato alcuni concerti di una rassegna in cui sono eseguite anche musiche di allievi delle classi di composizione: *I concerti di Santa Pelagia*, una rassegna con un pubblico affezionato. Ultimamente, poi, il Quartetto Maurice ha iniziato una fruttuosa collaborazione proprio con la classe di Colombo Taccani e con quella di musica elettronica di Bassanese e Agostini, collaborazione che però per forza di cose non può che riguardare pochissimi e selezionati compositori. E sempre in questo senso, proprio la scuola di musica elettronica ha iniziato collaborazioni sia con altre istituzioni formative (l'Università e il Politecnico), sia con spazi in cui organizzare eventi, come il Museo Ettore Fico, il Museo del Cinema e locali privati come il Superbuddha. Si può quindi vedere un forte impegno negli ultimi anni in questo senso da parte dell'istituzione, ma rispetto alle città europee si palesa ancora una carenza. Peraltro, Gavazza, confrontando le occasioni di esecuzione che gli sono capitate a Torino e quelle che ha avuto nelle altre città in cui è stato residente (come Grenoble), ha sottolineato come la carenza di esecuzioni per i compositori torinesi nella loro città continui anche dopo il diploma.

Storicamente, a Torino le musiche dei giovani compositori sono state eseguite soprattutto grazie all'autopromozione dei compositori stessi. Infatti, sempre riguardo le possibilità per i giovani compositori, Cilluffo ha sottolineato l'importanza – per lui come per altri giovani della sua generazione – dell'attività storica di Campogrande, fondatore del *Toujours Ensemble* e dell'etichetta discografica DDT, e organizzatore già da giovane di una stagione di concerti in librerie e gallerie d'arte. Così come in anni precedenti si potrebbe sottolineare l'attività di compositori come Gavazza e Castagnoli nel fondare i *Pomeriggi di nuova musica*, in cui si eseguivano anche musiche di compositori torinesi, o l'attività storica di Correggia in *Antidogma*, che ha consentito a numerosi compositori locali di avere un minimo di ascolto, etc. Campogrande sostiene di «aver trovato ascolto presso le istituzioni e presso i musicisti» nella sua ricerca di una «utilità sociale nel mestiere di compositore», e che grazie a ciò Torino sia stata importante nei primi anni della sua carriera.

Tutti i compositori cresciuti a Torino hanno inoltre sottolineato l'importanza per il loro percorso formativo di *Settembre Musica*, in cui hanno potuto conoscere un repertorio altrimenti difficilmente ascoltabile altrove, accanto alle stagioni che hanno programmato musica contemporanea come la De Sono, *Rai Nuova Musica*, il Teatro Regio e l'OSN. Una programmazione che come abbiamo visto è scemata negli anni. Gavazza sottolinea come questo recedere dall'impegno verso l'attualità e verso i giovani compositori delle maggiori istituzioni concertistiche non può che creare problemi all'affermarsi di una nuova generazione di compositori, ed è probabilmente una delle cause dell'assenza di una scuola torinese.

Colombo Taccani, che ha stabilito negli anni un'ottima collaborazione con le istituzioni torinesi, ha tratto dalla vita culturale della città un'impressione positiva, con una tendenza alla crescita che forse negli ultimi anni si è un po' seduta. Platini, parlando delle caratteristiche della scena attuale della musica contemporanea torinese, ha sottolineato soprattutto la mancanza di organicità e di pianificazione sul lungo periodo, che non ha permesso negli anni la creazione durevole di un pubblico. La scena torinese si connota per il suo essere poco vivace e per il suo non riuscire, negli anni recenti, a trovare un rinnovamento delle stagioni. Secondo Platini bisognerebbe mirare a «costruire un

pubblico su lungo termine puntando ad una irrinunciabile qualità delle esecuzioni, particolarmente necessaria per questo genere di musica». Peraltro, prosegue Platini, sarebbe auspicabile in Piemonte un'istituzione che faccia un lavoro organico di valorizzazione delle eccellenze della musica contemporanea.

La differenza con quanto avviene a Milano, dove un'ampia e variegata offerta nell'ambito della musica contemporanea è corrisposta da un'ottima risposta di pubblico, soprattutto negli anni recenti, è sottolineata da molti compositori. Inoltre, rispetto a Milano anche il collegamento della musica contemporanea con le istituzioni culturali in senso ampio è carente, ad eccezione di qualche evento organizzato dal *Museo del Cinema*, e poco altro; confrontando questo con le attività del PAC, dell'Hangar Bicocca, del Museo del Novecento, etc., il panorama locale appare purtroppo deprimente.

## **Rai Nuova Musica e la sua evoluzione negli anni**

Una volta schizzato il panorama delle esecuzioni di musica contemporanea a Torino possiamo analizzare l'evoluzione negli anni di *Rai Nuova Musica*, ossia la rassegna concertistica che l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai dedica specificamente alla musica contemporanea. La rassegna è stata fondata nel 2004 quando direttore artistico dell'orchestra era Daniele Spini (direttore in carica dal 1999 al 2006). È poi continuata fino ad oggi sotto le direzioni artistiche di Lorenzo Fasolo (2006-2008), Cesare Mazzonis (2008-2016) e, da novembre 2016, Ernesto Schiavi. In tutto questo periodo la rassegna è stata interrotta un anno soltanto, il 2009. L'estensione della rassegna è stata per i primi anni variabile (4, 6, 4, 4 e 5 concerti rispettivamente dal 2004 al 2008 e nuovamente 5 concerti nel 2010), mentre dal 2011 ad oggi è costante, di 3 concerti l'anno.

Lo snellimento del numero di concerti annuali ha accompagnato (o causato?) il passaggio per la rassegna dall'aver indubbia rilevanza nazionale e vocazioni di internazionalità, ad essere oggi una rassegna di importanza meramente nazionale, se non locale. Inoltre, la riduzione della dimensione di *Rai Nuova Musica* è stata accompagnata da due processi ulteriori. In primo luogo, se nei primi anni la rassegna commissionava numerose opere eseguite in prima assoluta, negli ultimi anni le commissioni sono scemate, fino a essere del tutto assenti dal cartellone dell'ultima rassegna. In secondo luogo è avvenuto un graduale "invecchiamento" delle opere e dei compositori eseguiti nella rassegna, come possiamo osservare nelle figure 2 e 3 (in cui sono riportate le medie dell'età dei compositori e delle opere per ogni stagione).

Infatti, se nel 2004 i compositori erano nati mediamente 62 anni prima dell'inizio della rassegna, e nel 2007 addirittura 50 anni prima, nel 2018 la loro età media è salita a oltre 80 anni. E se nel 2004 le opere erano state composte mediamente 10 anni prima (e, nel 2007, 4 anni prima), le opere eseguite nel 2018 avevano mediamente 25 anni, e quelle del 2017 ne avevano addirittura 32. Un processo di "invecchiamento" della rassegna già ravvisato nel 2015 da Andrea Agostini in un post pubblicato sul blog */nu/thing*<sup>3</sup>; non è un caso che proprio il 2015 abbia suscitato la reazione del compositore, in quanto, come possiamo vedere dalle statistiche, proprio in tale anno è stato raggiunto il gradino più

<sup>3</sup> Andrea AGOSTINI, *RaiVecchiaMusica*, in */nu/thing*, <<http://www.nuthing.eu/2015/02/raiveccchiamusica.html?-showComment=1423691705911>>, 10 febbraio 2015 (ultimo accesso: maggio 2018).

profondo dell'invecchiamento della rassegna, che, con la parziale eccezione del 2016, dura fino a oggi, e che, se possibile, è persino peggiorato negli ultimi due anni.

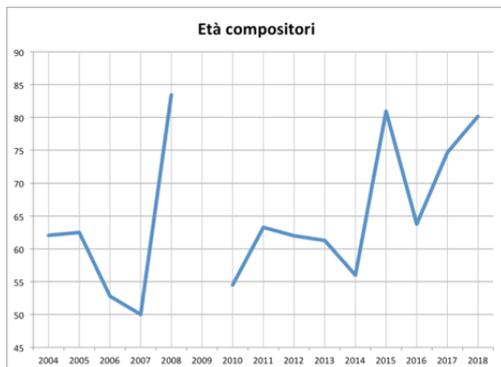


Figura 2

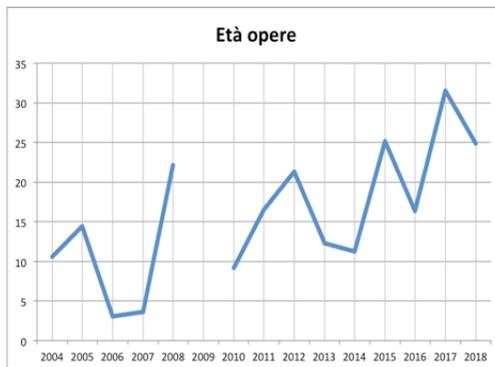


Figura 3

Inoltre, bisogna rimarcare che questo graduale “invecchiamento” di *Rai Nuova Musica* è stato accompagnato da un processo parallelo avvenuto nella stagione ordinaria dell’orchestra. Se, infatti, come si è visto in precedenza, l’unica opera di un compositore vivente eseguita nella stagione 2017-2018 è quella di Eötvös, scorrendo velocemente l’elenco delle opere eseguite dall’orchestra nel 2004 nella sua stagione principale (escludendo dunque *Rai Nuova Musica*) ci imbattiamo in: Hans Werner Henze, Luca Francesconi, Giacomo Manzoni, Fausto Romitelli, Peter Ruzicka, Stefano Bellon, György Ligeti, Kaija Saariaho, Fabio Vacchi, Francesco Antonioni, Yosuke Yamashida e Salvatore Sciarrino; e anche altri compositori deceduti poco prima la stagione 2004, come Luciano Berio, Xavier Montsalvatge e Goffredo Petrassi, o anche compositori storici del ’900 come Luigi Dallapiccola, Leonard Bernstein, Witold Lutoslawski e Benjamin Britten. E questo nel cartellone normale dell’orchestra... Impressionante, se si pensa che oggi in quest’elenco sono rimasti solo Bernstein, Berio ed Eötvös. Sono passati solo 14 anni, ma siamo evidentemente in un’era diversa.

Si potrebbe obiettare alle constatazioni precedenti riportando i dati sulla “senilità” dell’edizione 2008 di *Rai Nuova Musica* riportati nei grafici precedenti, dati abbastanza vicini a quelli delle ultime rassegne: però, quei dati, un’eccezione nel percorso lineare di graduale invecchiamento di compositori e opere eseguiti nella rassegna, derivano dal fatto che nel 2008 due concerti su cinque sono stati interamente dedicati a Carter e Stravinskij. Nello stesso anno c’era però contestualmente una forte presenza di compositori giovani e di prime esecuzioni, a differenza di quanto è avvenuto nel 2017 e nel 2018, in cui non ci sono stati né gli uni né le altre. Inoltre, se osserviamo il cartellone della stagione ordinaria Rai del 2008, constatiamo i nomi di Britten, Birtwistle, Dutilleux, Ligeti, Oliver Knussen, Messiaen, Xenakis, Paul Creston, Copland, Ney Rosauo, Mantovani, Lachenmann, Korngold, Walton, Pintscher, Rodion Ščedrin... E questo, appunto, escludendo dal computo i cinque concerti di *Rai Nuova Musica*; una stagione non confrontabile con quella del 2018 descritta in precedenza.

Si può quindi parlare di un duplice processo: la scomparsa dal cartellone principale dell’orchestra di opere composte negli ultimi cinquant’anni e l’“invecchiamento” della rassegna dedicata alla nuova musica, che oramai non si occupa quasi più dell’oggi.

D'altronde, a rigor di logica, opere come il *Concerto per violino e orchestra* di Ligeti, *Harmonielehre* di Adams o *Jonchaies* di Xenakis, opere con tradizione esecutiva robusta e non particolarmente “impegnative” anche per un pubblico non abituato alla musica contemporanea – o almeno certamente non più de *Il mandarino miracoloso* o del *Concerto per orchestra* di Bartók –, potrebbero essere tranquillamente parte del cartellone principale senza aver bisogno di essere relegate in una rassegna apposita. Non che unire opere di tradizione, come quelle citate, con novità sia una scelta sbagliata per una rassegna di “nuova musica”, ma in *Rai Nuova Musica 2018* a mancare sono le novità. Le uniche opere dell'intera rassegna composte negli ultimi dieci anni sono il *Concerto per violino* di Esa-Pekka Salonen (2009) e *At Swim–Two–Birds*, il concerto per violino, violoncello e orchestra di Pascal Dusapin di recente composizione (2017). Peraltro, il concerto di Salonen, pur abbastanza recente, ha una tradizione tanto internazionale quanto italiana ampiamente consolidata e di grande successo, e pertanto non può essere annoverato tra le novità. E Dusapin non è certo un compositore né “nuovo”, né “rischioso”, pur se di alto livello (come ben dimostrato dal concerto).

*Rai Nuova Musica*, quindi, negli ultimi anni non sembra essere più una rassegna in cui si sperimentano novità, quanto un luogo in cui si sedimenta il repertorio che dal secondo dopoguerra giunge ai giorni nostri. Questa prassi coincide con la graduale separazione tra il canone tradizionale delle opere classiche, incentrato soprattutto sul periodo compreso tra il tardo Settecento e i primi decenni del Novecento (con pochissime eccezioni), e la creazione di un canone di opere dei secoli XX e XXI, un processo epocale e non specifico della sola rassegna: un processo non tanto di ampliamento del canone tradizionale, quanto di proliferazione di canoni basati sul medesimo insieme di valori (eccellenza, originalità, rilevanza storica, etc.), ma rivolti a generi/epoche/pubblici diversi, come Anne Shreffler ben ravvede sia accaduto nel corso degli ultimi decenni<sup>4</sup>. Ora, sebbene canone e repertorio non coincidano del tutto<sup>5</sup>, essendo il canone un ideale e il repertorio una prassi, interpretata secondo l'ottica della sedimentazione di un canone ormai storicizzato, pur se gradualmente ampliabile, e non della proposta di novità assolute, la rassegna *Rai Nuova Musica* recupera una sua notevole importanza nella vita culturale cittadina, svolgendo la funzione di presentare alla città opere importanti e di alto livello altrimenti non fruibili, con attenzione alla qualità compositiva ed esecutiva.

## ***Rai Nuova Musica 2018***

Ora possiamo volgere il nostro sguardo in maniera specifica ai brani che hanno composto la rassegna di quest'anno (2018). Nel primo concerto sono stati eseguiti il *Concerto per violino e orchestra* di Ligeti e la *Sinfonia n. 1* di Penderecki, nel secondo il *Concerto per violino e orchestra* di Salonen e *Harmonielehre* di Adams, mentre nel concerto finale *At Swim–Two–Birds* di Dusapin, *Fire (In cauda IV)* di Donatoni e *Jonchaies* di Xenakis. Si può osservare una forte caratterizzazione e differenziazione

---

<sup>4</sup> Si veda l'illuminante saggio di Anne C. SHREFFLER, *Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert*, in *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, a cura di Klaus Pietschmann e Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik, München 2013, pp. 611-630.

<sup>5</sup> Si veda a tal riguardo quanto afferma Joseph KERMÁN, *A Few Canonic Variations*, «Critical Inquiry», 10/1, 1983, pp. 107-125.

tra i tre concerti. Nel primo incontriamo due compositori dell'est Europa, molto famosi fin dagli anni Sessanta. Nel secondo, un'opera di un compositore post-minimalista e un'opera eclettica di un compositore che, pur europeo, ha tratto molte influenze dalla musica americana (sia dallo stesso Adams che dalla musica per film). Il terzo concerto invece ha proposto un repertorio imperniato sull'Europa centrale, pur se di molteplici stili. Una simile differenziazione rinforza l'idea precedentemente esposta di rassegna volta a sedimentare un canone; infatti, come ha ben mostrato Robert Morgan, la musica del XX secolo è composta di numerose subculture che interagiscono tra loro in maniera complessa, pur preservando una propria autonomia; dal momento che non si può individuare una cultura centrale attorno a cui le altre si definiscono, queste danno vita più che a un canone unico, a una sorta di canone di canoni<sup>6</sup>. Ognuno dei quali è qui quasi rappresentato da un concerto.

Se poi consideriamo la qualità dei brani eseguiti, possiamo osservare come in ogni concerto sia stato affiancato un brano di livello assoluto, ampiamente riconosciuto come parte del proprio canone (il *Concerto* di Ligeti, *Harmonielehre* di Adams e *Jonchaies* di Xenakis), con opere minori (la *Sinfonia n. 1*, opera tarda del primo stile pendereckiano, non è uno dei capolavori del compositore polacco ed è oggi forse un po' datata, anche se piacevole – forse più un brano da “repertorio” che da “canone” –, e *Fire* è un brano molto particolare, sicuramente non annoverabile tra i maggiori del repertorio donatoniano), e alcune opere ancora abbastanza fresche, che quindi è difficile oggi collocare storicamente. Forse, in un'ottica di sedimentazione del canone, nelle prossime stagioni si potrebbero eliminare le opere minori, anche data la dimensione ridottissima della rassegna, composta di soli tre concerti, non sufficienti comunque per creare un'idea adeguata del repertorio nel pubblico. Bisogna anche rimarcare che lo stesso pubblico sembra aver recepito la ricerca dell'eccellenza delle opere, destinando a Xenakis, Ligeti, Adams e Dusapin un gradimento sicuramente maggiore rispetto a quello riservato agli altri compositori.

Un aspetto positivo da rimarcare è la qualità delle esecuzioni e degli interpreti, unita alla capacità di comunicare questi aspetti. Oltre all'orchestra, sicuramente cresciuta negli anni, e ai direttori ospiti solidi e di qualità, il programma e la sua presentazione sono stati incentrati soprattutto sulle tre violiniste soliste, importanti e di alto livello (rispettivamente Patricia Kopatchinskaja, Akiko Suwanai e Viktoria Mullova), primedonne assurte quasi a star.

Un'organizzazione siffatta da una parte ha garantito un'ottima qualità delle esecuzioni, fondamentale soprattutto per un repertorio poco noto e complesso come la musica del XX secolo, e dall'altra ha aiutato a comunicare, pubblicizzare e recepire i concerti in un mondo in cui le qualità multimediali e multimodali dell'evento sono diventate consustanziali alle opere eseguite, a tal punto da ridefinirle. Un'organizzazione e una comunicazione, quindi, perfettamente appropriate per un mondo in cui, in seguito a un “performative turn” (o *return*), la comprensione e l'interpretazione delle opere sono determinate dalla loro performance e in cui il testo inteso come centro, come opus di cui l'esecuzione è solo una possibile istanza, ha perso la sua solidità<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Robert P. MORGAN, *Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age*, in *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*, a cura di Katherine Bergeron e Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press, Chicago 1992, pp. 44-63.

<sup>7</sup> Cfr. Nicholas COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Infine, si deve valutare positivamente anche il lavoro di apertura verso nuovi pubblici condotto dagli organizzatori negli anni. Credo questo sia stato ottenuto da una parte attraverso una politica di prezzi ridottissimi (quest'anno il biglietto intero costava 5 euro, quello ridotto 3), che sicuramente hanno influito sulla riuscita dell'operazione, e dall'altra, forse, anche attraverso la collaborazione, tra il 2010 e il 2016, con *Xplosiva*, un'associazione culturale che organizza eventi legati a musiche elettroniche di stampo popular (come il festival *club to club*): pur se i risultati artistici di questa collaborazione sono stati molto discutibili, rispetto alla stagione tradizionale dell'OSN non si può non notare un rinnovamento del pubblico accompagnato a un notevole ringiovanimento. Rinnovamento e ringiovanimento che durano anche oggi, due anni dopo la fine della collaborazione con *Xplosiva*: pur non avendo a disposizione i dati sul pubblico di quest'anno, si può ipotizzare, a occhio, un riempimento dell'Auditorium RAI – che ha capienza di quasi 1500 posti – tra 50% e 80%. Un pubblico, peraltro, che pare aver gradito i concerti proposti: più di tutti un brano dal forte impatto sonoro e ritmico come *Jonchaies* di Xenakis, ma anche il *Concerto* di Ligeti (anche grazie alla capacità comunicativa della Kopatchinskaja), *Harmonielehre* di Adams e il *Concerto* di Dusapin.

### Concerto del 19 gennaio 2018

Abbiamo visto come i concerti di musica contemporanea organizzati dalle istituzioni musicali torinesi si continuo sulle dita delle mani. Ciò nonostante, la RAI e l'Unione Musicale sono riuscite a sovrapporre il primo concerto di *Rai Nuova Musica* con uno monografico di Gervasoni al Teatro Vittoria: un vero peccato. Evidentemente le istituzioni non comunicano tra loro, o almeno non quanto dovrebbero!

A parte questa circostanza, la serata è stata notevole. Il *Concerto per violino* di Ligeti è un cavallo di battaglia di Patricia Kopatchinskaja (lo aveva già inciso nel 2013 con l'Ensemble Modern diretto da Eötvös vincendo il premio Gramophone of the Year, e lo ha eseguito molte altre volte), che riesce a restituirne in maniera meravigliosa la ricchezza intrinseca. È impressionante la varietà di timbri, volumi e sfumature espressive che erompono dal suo violino, e che mettono molto ben in luce la poliedricità di una partitura così complessa: un susseguirsi di passi frenetici ad altri dolci, vigorosi, pastorali, alle liricità del secondo movimento, per una musica composta anche di molti livelli insieme. Una menzione particolare deve essere rivolta alla cadenza finale del concerto che, così come previsto dalla partitura, è scritta dalla violinista stessa: ha composto un vortice virtuosistico con una forte caratterizzazione performativa, che, giocosamente, riprende brandelli dei movimenti precedenti, facendo deflagrare l'alta espressività della partitura in un gioco meraviglioso e fortemente estroverso.

L'esecuzione della Kopatchinskaja si è caratterizzata da una parte per l'elevato virtuosismo richiesto dalla partitura e reso perfettamente e con energia dall'esecutrice; dall'altra parte, per la notevole capacità comunicativa della violinista, una comunicatività ed espressività che trascende il mero dato acustico. La solista moldava, infatti, riesce a coinvolgere il pubblico mettendo in risalto le proprietà multimodali della musica, con un atto performativo connotato da forte gestualità, tanto sonora quanto fisica, capace di rendere esplicita la dimensione teatrale implicita nella struttura delle note. Questa proprietà multimodale dell'esecuzione della violinista potrebbe far di lei quasi un'icona

del più alto stile performativo contemporaneo (secondo la teorizzazione di Cook)<sup>8</sup>.

Si è chiaramente percepita la rilevanza degli aspetti multimodali, spettacolari e in genere performativi dell'esecuzione anche nel bis, per il quale la Kopatchinskaja ha duettato con Alessandro Milani (primo violino dell'OSN Rai) nell'esecuzione di *Baladă și joc* di Ligeti. In questo duetto, in cui Ligeti ha rielaborato le melodie del suo *Concert Românesc*, la contrapposizione di stile performativo tra i due esecutori ha dato luogo a un bel dialogo/contrappunto, nel quale la Kopatchinskaja non ha esitato a sporcare e distorcere il suono pur di accrescere la portata comunicativo-gestuale, mentre Milani ha impersonato lo stile pulito e misurato.

L'orchestra, diretta dal bravo Aziz Shokhakov, giovane e talentuoso direttore uzbeko dal gesto elegante ed espressivo, si è mossa bene, comunicando con la solista e integrandola quando serviva, a tal punto da instaurare con lei una relazione simbiotica che a tratti le ha fatte apparire l'una parte dell'altra. Anche la *Sinfonia n. 1* di Penderecki è stata eseguita bene. Il gesto teatrale ed espressivo del direttore ha condotto una buona orchestra, cresciuta negli anni, nel dispiegare il dialogo tra le diverse fasce sonore della partitura. Ciò nonostante, bisogna anche rimarcare come a tratti alcune fasce siano parse un po' sfilacciate e come non sempre le relazioni tra le dinamiche delle fasce siano state equilibrate; ma, nel complesso, l'orchestra ha reso abbastanza bene una partitura complessa.

### Concerto del 26 gennaio 2018

Akiko Suwanai è la star che ha illuminato il secondo concerto della rassegna. Misurata, impeccabile e dal suono adamantino, ha dominato il *Concerto per violino* di Esa-Pekka Salonen: una pagina difficile nonostante il compositore si sia astenuto dall'applicare ogni tecnica sperimentale che alteri l'approccio classico alla generazione del suono, seguendo la tradizione consolidata dello strumento. La Suwanai, eccellente virtuoso, è musicista dal carattere antitetico rispetto alla Kopatchinskaja, sia per quanto concerne gestualità e prossemica con il pubblico, che per qualità e varietà di suono. Nonostante sia sprovvista di una forza comunicativa pari a quella della solista moldava, la Suwanai, attraverso virtuosismo, purezza e misura, ha reso alla perfezione una partitura già di suo rigonfia di espressione, una partitura che occhieggia a stili diversi, mescolando tecniche orchestrali di stampo post-spettralista a *topoi* espressivi della musica per film.

L'orchestra, diretta da Jonathan Webb, ha suonato bene, accompagnando la solista in perfetto equilibrio. Si è forse sentito qualche piccolo problema nei rapporti delle dinamiche tra le sezioni dell'orchestra, in particolar modo per le percussioni, e qualche sbavatura nella parte iniziale e nel passo centrale per le trombe. Ma si tratta di dettagli che non inficiano la riuscita di una partitura non semplice.

Un po' più problematica, invece, pur se nuovamente di ottimo livello, è stata l'esecuzione di *Harmonielehre* di John Adams, una delle pagine più importanti del compositore statunitense generalmente associato alla corrente del post-minimalismo, molto bella. Bisogna dire che, nonostante l'orchestra sia di alto livello, manca un po' di brillantezza sul repertorio minimalista e post-minimalista; o, per lo meno, non è certo paragonabile alle orchestre americane, più avvezze a tale repertorio. Nel primo

---

<sup>8</sup> Nicholas Cook, *Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di Gianmario Borio, Ashgate, Farnham 2016, pp. 185-202.

movimento, ad esempio, si sono sentiti alcuni errori, come lo sfasamento di piani ritmici paralleli tra violini e ottoni, e altre imprecisioni nella resa delle parti ritmiche di stampo più fortemente minimalista, in particolar modo intorno alla prima parte della seconda metà del movimento. L'orchestra è riuscita però a riprendersi benissimo dai leggeri sfasamenti e a ricondurre bene il filo, fino alla grande ascesa che ha concluso il primo movimento.

### **Concerto del 2 febbraio 2018**

*At Swim-Two-Birds* è il concerto doppio per violino, violoncello e orchestra che Pascal Dusapin ha scritto su richiesta di Viktoria Mullova e di suo marito Matthew Barley, e che loro stessi hanno eseguito in prima assoluta nel settembre 2017 al Concertgebouw di Amsterdam. Mullova, a differenza di Kopatchinskaja e Suwanai, non è tradizionalmente associata alla musica contemporanea. Ciò nonostante, anche attraverso la collaborazione con Barley, più abituato di lei a muoversi nell'improvvisazione e nella musica contemporanea, la violinista russa ha iniziato intorno al 2000 a commissionare opere a compositori bravi, interessanti, giovani e afferenti a diversi indirizzi, come Dai Fujikura, il minimalista Fraser Trainer, Thomas Larcher, e, appunto, Dusapin.

*At Swim-Two-Birds* è un brano molto piacevole, che ha riscosso un notevole successo di pubblico, pur se caratterizzato da un linguaggio non del tutto nuovo, ma connotato di fortissime ascendenze post-spettrali. Da questa esperienza, infatti, Dusapin ha ereditato un alto artigianato orchestrale e una grande capacità di creare colori timbrici complessi, duttili e multiformi, basati sul paradigma della fusione tra gli strumenti; un artigianato che ha poi colorato di caratteristiche personali, ricorrendo anche a elementi linguistici tradizionali come le imitazioni, i chiari rimandi motivici, e una notevole capacità di invenzione melodica, nella creazione di un tessuto narrativo coerente e intelligibile.

Viktoria Mullova si è dimostrata a suo agio nel repertorio contemporaneo, e, insieme a Barley, sono riusciti a instaurare un magnifico dialogo tra i due strumenti, rivelando una dolce intimità: un dialogo intorno al quale è incentrata *At Swim-Two-Birds*. I solisti hanno dato ampia prova di virtuosismo, riuscendo nel contempo a contenere questo all'interno del dialogo reciproco, senza mettere in mostra la propria tecnica e abilità per sé.

Pascal Rophé, direttore solido e presenza abituale di *Rai Nuova Musica*, ha condotto l'orchestra in maniera molto precisa negli attacchi e con una grande cura dei volumi, riuscendo da una parte a raggiungere un'ottima fusione timbrica, e lasciando nel contempo percepire le imitazioni e i rimandi motivici. Probabilmente non ha abbondato in fantasia per la resa del colore dell'orchestra, ma l'esecuzione è stata molto precisa e molto piacevole.

Anche *Fire (In Cauda IV)*, con tutte le sue allusioni e citazioni che vanno da Mahler a *Funiculi funiculà*, è stato eseguito molto bene, sebbene sia un brano onestamente un po' noioso, nonostante mantenga un suo fascino soprattutto grazie al ruolo particolare che ricopre in seno al catalogo donatoniano (per la biografia del compositore e per gli intenti che vi ha riposto). Invece, *Jonchaies* di Xenakis, anche grazie alla sua enorme fisicità e all'urto con cui investe i fruitori nell'esperienza dal vivo, è stato senza dubbio il brano più sensazionale e apprezzato dal pubblico del concerto e, più in generale, della rassegna. Un brano energico, dalla pulsazione animalesca (anche se, o forse proprio

perché generata mediante funzioni complesse), suonato bene dall'orchestra (ad eccezione di qualche sbavatura), che ne ha reso la forza dinamica anche con una pasta timbrica uniforme, ben amalgamata, riuscendo a trasformarsi in un organismo pulsante.

## Conclusioni

Ho cercato di raccontare un'assenza, documentando la scomparsa della musica contemporanea da Torino, quarta città d'Italia. Ho mostrato che essa manca quasi del tutto nei cartelloni delle principali stagioni concertistiche, se non per rare quanto lodevoli eccezioni. Abbiamo anche visto l'inadeguatezza, nel nostro ambito, delle due fondazioni bancarie cittadine: si può parlare quasi del tutto di assenza per quanto concerne la CRT e di carenza da parte della Compagnia di San Paolo. Una carenza particolarmente pesante ed evidentemente intensificatasi nel corso degli ultimi anni, che, pur se probabilmente celata da politiche gestionali di management culturale, lascia in realtà trapelare un chiaro indirizzo di politica culturale. Probabilmente la già carente presenza degli anni precedenti avrebbe avuto bisogno di un ripensamento con l'obiettivo duplice di aumentare la qualità e di puntare su una programmazione più organica e diffusa, capace di creare un pubblico; però, la situazione attuale sembra andare verso lo smantellamento (a meno di felici, quanto improbabili sorprese nei prossimi mesi). E bisogna anche rimarcare come manchi del tutto una qualsivoglia attività di formazione, capace di spiegare la complessità e introdurre le novità: alla mancanza di una presenza organica della musica in città, si somma quindi quella di un piano formativo. Per questi motivi, se, come si è visto, Torino non è riuscita per tutto il Novecento a divenire centro propulsivo per la creazione musicale, e se, con saltuarie eccezioni, in questo ambito ha solo di rado assunto centralità nello sviluppo della cultura musicale italiana, si può affermare che negli ultimi anni la situazione si sia ulteriormente deteriorata in maniera significativa. Come visto in precedenza rimangono solo sporadiche tracce di esperienze locali, pur se importanti, e, devo dire, di alto livello: il Quartetto Maurice, il NEXT con il suo *EstOvest Festival*, il Fiarì, il lavoro della Fondazione Spinola Banna e quello molto importante di De Sono, i concerti del Regio, MITO, Rai Nuova Musica e poco altro.

Assume un carattere quasi emblematico la relazione conflittuale che la città ha avuto con l'unico tra i suoi compositori di caratura internazionale che sia stato capace di assurgere a un ruolo centrale nella storia della musica: Edgard Varèse. Da una parte il compositore, nonostante abbia vissuto più di dieci anni a Torino studiando composizione con Bolzoni, frequentando il Conservatorio, lavorando come percussionista al Teatro Regio e scrivendo qui le sue prime composizioni, ha ripudiato le sue origini a causa del padre, un ingegnere pinerolese autoritario; dall'altra parte, Torino, pur sempre pronta a celebrare ricorrenze e anniversari, non ha a mia memoria mai dedicato un festival, un'occasione, una strada, un auditorium, nulla di nulla al compositore più illustre cresciuto nel suo grembo. Neppure nel recente cinquantenario della sua scomparsa. Quasi a testimoniare il rapporto difficile della città con l'avanguardia, il suo essere un "luogo classico" non solo "per gli occhi e per i piedi" – secondo la formulazione nietzschiana –, ma anche per le orecchie.

E non si tratta di una questione di linguaggi eccessivamente difficili, né di un'«ipotoca punitiva dell'avanguardia»<sup>9</sup>: l'assenza di musiche del Novecento e ancor più di quelle contemporanee è totale e coinvolge tutte le musiche e tutti gli stili del secolo scorso e di quello attuale. Ed è una caratteristica che differenzia Torino da altre città in cui la creazione musicale è viva e anzi desta l'interesse del pubblico, come Milano. In ogni caso, identificare quasi un secolo di musica con una piccola parte di produzione che ha connotato una quantità molto limitata di anni (che, inoltre, non è certo impossibile da ascoltare o da godere, solo richiede un po' di curiosità e sete di conoscenza), e che peraltro è al suo interno fortemente differenziata ed è stata sempre affiancata da musiche diverse (basti pensare alle polemiche coeve di un compositore come Henze), è un esercizio retorico che può servire a chi vuole denigrare il passato per mettere in risalto se stesso, ma dal punto di vista storiografico è errato (comprensibile da parte di un compositore, non di un musicologo). D'altronde, se osserviamo nel complesso la storia di *Rai Nuova Musica* possiamo constatare una pluralità di linguaggi, dai più semplici ai più complessi. Basti pensare che non sono mai state eseguite in tutta la storia della rassegna opere di compositori "impegnativi" (pur se autori di alcuni indiscutibili capolavori, e anch'essi con un loro pubblico), come Kagel, Stockhausen e Ferneyhough; e di compositori come Lachenmann e Maderna è stato eseguito un solo brano. Al contrario, scorrendo il cartellone degli anni passati si leggono nomi come Corigliano, Ellington, Ferrero, Reich, Adams, Rihm, Vacchi, Colla, Adès, etc. Non si può certo parlare di chiusura ideologica verso alcun linguaggio. Se quindi si tratta di insuccesso, è un insuccesso che coinvolge tutte le "correnti" della musica novecentesca, compresi il minimalismo, il post-minimalismo, il neo-tonalismo, il neo-romanticismo, il neo-espressionismo, persino la musica per film e il jazz. Inoltre, mi risulta onestamente difficile immaginare come si possano definire quali compositori le cui musiche sarebbero non godibili, difficili o addirittura impossibili da ascoltare, autori come Fausto Romitelli o Kaija Saariaho, pur se "eredi delle avanguardie". Dunque, non si tratta di un problema di linguaggi, ma soprattutto di scelte di politiche culturali, unite anche a problemi di pianificazione, di luoghi, capacità di comunicazione, etc.

In questo scenario anche una rassegna di soli tre concerti come *Rai Nuova Musica* svolge un ruolo molto importante nel panorama cittadino. Le recenti scelte, da una parte di puntare sul consolidamento del repertorio e non sulla novità dello stesso, e dall'altra di riporre grande attenzione alla qualità delle esecuzioni e al richiamo mediatico degli esecutori, sono probabilmente da correlare ai mutamenti nei gusti e nella percezione del repertorio avvenuti dagli anni Duemila: la proliferazione dei canoni, ciascuno con un suo pubblico, e il processo di inesorabile storicizzazione dei repertori, anche di quelli una volta considerati "nuovi". *Rai Nuova Musica* non è più un luogo dove si sperimentano novità, bensì una rassegna in cui una cultura si sedimenta, o meglio, dove più culture si sedimentano; questo anche perché dal cartellone principale della RAI, come di quasi tutte le altre grandi stagioni concertistiche tradizionali (a parte la De Sono e in misura minore la Stefano Tempia e i *Concerti del Regio*), la novità, intesa oramai come un secolo di storia della musica, è stata quasi del tutto bandita. In una città in cui il *Sacre du Printemps* fa storcere il naso a una parte consistente del pubblico, e Ligeti sembra un ardito compositore contemporaneo, qualcuno dovrà ben occuparsi di eseguirlo; e sicuramente *Rai Nuova Musica* lo ha fatto

<sup>9</sup> Nicola CAMPOGRANDE, *Le cinque vie della classica*, «Corriere della Sera – La Lettura», 322, 28 gennaio 2018, p. 38.

egregiamente. E, nell'ottica di una storicizzazione del repertorio, la selezione rigorosa delle composizioni in base alla loro qualità intrinseca è oggi una necessità, che forse negli anni passati non era sentita in maniera così pressante (qualsiasi sia l'indirizzo estetico o il "canone" cui la composizione afferisce). Così come importante è l'elevata qualità esecutiva che ha contraddistinto la rassegna di quest'anno, sia per quanto concerne i solisti e i direttori ospiti, sia per l'orchestra stessa, una qualità fondamentale per poter fruire di un repertorio poco battuto e quindi poco conosciuto. Inoltre, è importante la capacità mostrata dalla RAI di aprirsi attraverso la musica contemporanea verso nuovi pubblici, testimoniata da un'ampia presenza di spettatori in sala nel corso della rassegna, non inferiore, o non molto inferiore rispetto a quella che mi è capitato constatare in altri concerti più "tradizionali" dell'orchestra (ovviamente anche grazie alla politica di prezzi molto vantaggiosi), e sicuramente non meno entusiasta.

In ogni caso, *Rai Nuova Musica*, data la sua dimensione, non può da sola colmare la lacuna. Forse, ad esempio, la RAI potrebbe pensare di affiancarvi anche residenze annuali per compositori ospiti già affermati, le cui musiche sarebbero eseguite, con parsimonia, nella stagione principale, sulla scorta di quanto fanno usualmente numerose orchestre internazionali, dalla Los Angeles Philharmonic Orchestra ai Berliner Philharmoniker. Ma, soprattutto, il mutamento del repertorio di *Rai Nuova Musica* lascia del tutto priva di copertura la sperimentazione e la presentazione alla città delle novità, locali e non. Forse, dati i costi che un'orchestra sinfonica comporta, non è la RAI l'istituzione deputata in primo luogo a questo compito, ma la carenza di occasioni cittadine in cui vengano presentate novità è impressionante. Non è un caso che, a quanto mi risulta, a Torino non siano mai stati eseguiti compositori giovani ma affermati sul piano internazionale come Simon Steen-Andersen, Alexander Schubert, Tristan Perich, Du Yun, etc. (tutti peraltro compositori capaci di instaurare un dialogo aperto e fruttuoso con fasce ampie di pubblico, anche giovanile). E assieme a loro molti altri compositori, giovani e meno giovani. Questa circostanza crea un duplice problema: da una parte non permette al pubblico di percepire la presenza, ricca, sfaccettata e affascinante, di una creatività attuale, che pure c'è ed è forte, e dall'altra non consente ai compositori giovani, a qualsiasi indirizzo estetico-linguistico si orientino, di provarsi e di ascoltare le loro musiche.

## *Errata*

- pagina 10, capoverso 3, righe 8-10:

L'estensione della rassegna è stata per i primi anni variabile (4, 6, 4, 4 e 5 concerti rispettivamente dal 2004 al 2008 e nuovamente 5 concerti nel 2010), mentre dal 2011 ad oggi è costante, di 3 concerti l'anno.

## *Corrige*

L'estensione della rassegna è stata per i primi anni, dal 2004 al 2008, di 7 concerti, di 5 concerti nel 2010, mentre dal 2011 ad oggi è di soli 3 concerti l'anno. Si osserva quindi un processo di radicale diminuzione.

Proprietà

FONDAZIONE  
PROMETEO

**Fondazione Prometeo**

Sede legale: Viale Vittoria, 3 - 43125 Parma

Sede operativa: Via Paradigna, 38/A - 43122 Parma

Tel. +39 0521 708899 - Fax +39 0521 708890

info@fondazioneprometeo.org

www.fondazioneprometeo.org

Coordinamento scientifico



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PALERMO

**Università degli Studi di Palermo**  
**Dipartimento di Scienze Umanistiche**  
**Laboratorio Musicale Universitario**

Via Divisi, 81-83 - 90133 Palermo

Tel. +39 091 23899561 / 562 / 567

massimo.privitera@unipa.it

www.unipa.it/dipartimenti

P  S A  
UNIVERSITY  
PRESS

**© Copyright 2018 by Pisa University Press srl**

Società con socio unico Università di Pisa

Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503

Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa

Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945

press@unipi.it

www.pisauniversitypress.it

**Direttore responsabile**

Martino Traversa

**Direttore scientifico**

Stefano Lombardi Vallauri

**Comitato scientifico**

Pierluigi Basso (Lyon)  
Paolo Emilio Carapezza (Palermo)  
Amalia Collisani (Palermo)  
Angela Ida De Benedictis (Basel)  
Giovanni Guanti (Roma)  
Pierre Michel (Strasbourg)  
Gian Paolo Minardi (Parma)  
Max Paddison (Durham)  
Massimo Privitera (Palermo)  
Curtis Roads (Santa Barbara)  
Makis Solomos (Paris)  
Daniela Tortora (Napoli)

**Comitato di redazione**

Direttore: Pietro Misuraca (Palermo)  
Elena Abbado (Firenze)  
Giacomo Albert (Torino)  
Marco Crescimanno (Palermo)  
Gabriele Garilli (Palermo)  
Marilena Laterza (Milano)  
Stefano Lombardi Vallauri (Milano)  
Gaetano Mercadante (Palermo)  
Graziella Seminara (Catania)  
Marco Spagnolo (Palermo)  
Anna Tedesco (Palermo)  
Michele Valenti (Palermo)

**Segreteria di redazione**

Giulia Zaniboni – [nuovemusiche@fondazioneprometeo.org](mailto:nuovemusiche@fondazioneprometeo.org)

Abbonamento annuale: € 50,00 [estero € 60,00]

Singolo fascicolo: € 30,00 [estero € 40,00]

Abbonamento on-line: € 35,00

La richiesta va indirizzata alla segreteria della casa editrice Pisa University Press  
(Tel.: +39 050 2212056 – Indirizzo: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa – email: [press@unipi.it](mailto:press@unipi.it))

La direzione della rivista esaminerà per eventuali pubblicazioni gli elaborati ricevuti all'indirizzo email:  
[nuovemusiche@fondazioneprometeo.org](mailto:nuovemusiche@fondazioneprometeo.org)