

L'esperienza della musica passa attraverso vari canali. Certamente quello compositivo è il più complesso e probabilmente quello che da maggiori elementi di completezza. In tanti passaggi compositivi, in tantissime pagine scritte nel tempo l'esperienza ha portato ad una rilettura costante del linguaggio. Quindi è stato necessario ricostruire su ciò che c'era. Dopo Schonberg il linguaggio è cambiato per non tornare indietro. Si è andati avanti nella ricerca, nella sperimentazione e in quello che è oggi la forma compositiva una forma che guarderà sempre di più al futuro. Claudio Ambrosini è una delle voci più intense e senza nessuna retorica la sua scrittura ha nel dialogo fra le parti il senso. Per Ambrosini l'esperienza viene da lontano e forte di compagni ed esempi importantissimi oggi riesce a scrivere con una innata attitudine alla bellezza. Anche se oggi è difficile usare nella musica il senso della bellezza, dell'estetica, della forma. D'altronde comporre è l'esperienza più significativa di un musicista. Ambrosini lo fa con quella naturalezza che gli deriva dalla storia, dalla conoscenza e da quella capacità di trarre dalle sue note quello che significa oggi essere compositore. Meravigliando l'ascoltatore con la semplicità apparente del movimento delle voci in un possibile nuovo rinascimento.

Vorrei iniziare questa intervista parlando del suo lavoro che è stato allestito all'ultimo Festival di Montepulciano ; il passaggio da Monteverdi a lei cosa significa?

Un veneziano come me ha una diversa percezione del tempo: non sente la "lontananza" del passato, semplicemente perché letteralmente vive nel passato. Anche fisicamente: non solo la città nel suo complesso è praticamente immutata, ma anche gli spazi dei singoli abitanti: la casa in cui sono nato e in cui tuttora vivo è una modesta, "normalissima" casa veneziana, costruita nel Cinquecento e restaurata l'ultima volta nel 1860... Abito a cinque minuti dalla casa di Tintoretto, a dieci da quella di Gabrieli, a quindici da quelle di Tiziano e di Guardi, a venti da quelle di Goldoni e di Casanova, a venticinque dalla tomba di Canova e di Monteverdi, a trenta dalla casa di Foscolo e la chiesa di Vivaldi... Chi nasce in questa dimensione non fa fatica a pensare che, magari girato l'angolo, possa davvero accadere di incontrare qualcuno di questi personaggi. Quindi il rapporto con Monteverdi, ma anche con gli altri musicisti di quella che viene definita la 'Prima Scuola Veneziana' (teorici come Zarlino, strumentisti come Ganassi e Kapsberger, liutai come Tieffenbrucker, editori come Petrucci, compositori come Gabrieli e molti altri) si basa su una sorta di "chiamata alla responsabilità": come in una sorta di staffetta tra i secoli abbiamo l'obbligo di prendere il testimone e di cercare di portare la ricerca ancora

Scritto da Marco Rinaldi

Venerdì 17 Luglio 2020 01:16 - Ultimo aggiornamento Mercoledì 19 Agosto 2020 19:33

almeno un poco più avanti. L'esempio ci viene dalla 'Seconda Scuola Veneziana', che dall'inizio del secolo scorso ha già visto tre grandissimi protagonisti: Gian Francesco Malipiero (importantissimo anche per la riscoperta di Monteverdi e di Vivaldi), Bruno Maderna e Luigi Nono...

Naturalmente quando mi hanno proposto di scrivere il "sequel" del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, inizialmente ho declinato l'invito. Si era all'inizio del 2017, quattrocentocinquantenario anniversario della nascita di Monteverdi: un grandissimo onore, ma anche un onere che rischiava di schiacciare chiunque avesse osato il confronto diretto con uno dei massimi capolavori della letteratura musicale. Quale regista cinematografico oggi accetterebbe di fare, che so, il seguito di *Otto e mezzo* o della *Dolce vita* di Fellini? E da proiettarsi l'uno immediatamente di seguito all'altro?

Però il fato ha voluto che a ideare il progetto e a propormelo fosse Fabio Maestri, con cui avevo già collaborato con grande soddisfazione nel 2000 per la mia *Passione secondo Marco*, allora commissionatami per il Giubileo. Maestri sapeva anche sia del mio amore per il liuto e la musica antica che dei miei studi giovanili di strumenti rinascimentali (suonavo il cromorno)... Insomma, riuscì a convincermi, nonostante l'enorme difficoltà rappresentata anche dal linguaggio della *Gerusalemme liberata*, che per il libretto ho dovuto rielaborare in un montaggio "a filigrana": mantenendo cioè del testo originale solo le parole o i versi indispensabili

.

Musicalmente invece ho lasciato simili a quelli di Monteverdi l'organico (cembalo, tiorba, archi, con la sola aggiunta di un percussionista), la durata complessiva e i cantanti; capovolgendo però le proporzioni nei ruoli vocali: dando cioè molto più spazio a tenore (Tancredi) e soprano (Clorinda), così da creare una sorta di contrappeso canoro, visto che nell'originale il ruolo preponderante è invece quello del Testo (baritono). Così questo *Tancredi appresso il Combattimento* comincia laddove il *Combattimento* Comincia *Combattimento* di Monteverdi finisce, e mette in musica le successive ottave del poema, quelle in cui Tasso racconta del dolore disperato del protagonista, dei suoi vaneggiamenti, del suo desiderio di annientarsi ma anche della salvifica apparizione in sogno di Clorinda...

Maderna ha sempre sostenuto che la musica di cui noi abbiamo conoscenza inizia con Monteverdi e che per l'epoca ciò che scriveva era contemporaneo, quindi esiste solo una condizione temporale. Cosa ne pensa?

Nel momento in cui è scritto, tutto diventa storico e insieme “contemporaneo”, convive con chi lo rilegge o lo risuona. In più, il mondo è sempre vissuto di musica (di volta in volta) “contemporanea” fino alla fossilizzazione attuale prodotta da una parte dall'avvento dei mezzi di riproduzione meccanica (il disco permette di risentire una musica, mentre una volta si doveva risuonarla per farlo), dall'altra dai processi commerciali (marketing, e accuratamente suddiviso per generi, epoche, interpreti ecc.) e infine dalla pigrizia mentale della classe dominante dei programmatori, direttori artistici e di conseguenza degli acquirenti. Per ascoltare il nuovo bisogna essere curiosi e aperti, e per far questo ci vuole cultura.

Cosa è per lei Venezia soprattutto in questo tempo?

Venezia in questi mesi si è magicamente riappropriata di una delle sue caratteristiche fondamentali e la condizione base per l'ascolto: il silenzio, che non è vuoto anzi, è ciò che permette di sentire l'infinità di suoni di cui si compone, dallo sciacquo ritmico delle onde dei canali, leggermente increspate dalla brezza, alle campane del centinaio e oltre di chiese, fino al magnifico, gravissimo suono della *Marangona*, l'enorme campana di San Marco che tuttora suona a mezzanotte, e che adesso si sente nuovamente in tutta la città. In antico segnalava i turni dei falegnami (marangoni) che lavoravano giorno e notte nell'Arsenale. Da decenni non si sentiva più, coperta dal frastuono dei *trolley* dei turisti, dal rumore delle stoviglie dei ristoranti, dal vociare insulso dei “movidaioli”, come li chiamo io. Venezia era invasa da frotte di turisti frettolosi, che venivano a passarvi giusto qualche ora, lasciandola poi piena di immondizia. Frotte circondate da altre frotte: di

sanguisughe piovute in città da ogni dove, quotidianamente impegnate a spillar soldi ai turisti gonfiando i prezzi: nei bar, nei ristoranti, sulle bancarelle, nei negozi di paccottiglia, di borse e scarpe cinesi cancerogene e di cianfrusaglie di vetro altrettanto fatto in Cina.

Suono e sonorità elettronica cosa rappresenta ciò?

La Musica Elettronica, che ho studiato al Conservatorio fin dall'inizio degli anni Settanta in uno dei primi corsi istituiti in Italia, insegna innanzi tutto una cosa: che prima di comporre un brano, bisogna comporre i suoni. Il processo di sovrapposizione e di impasto delle frequenze che, una volta sommate, danno vita a un suono – come il giallo e il blu danno vita al verde – abitua il giovane compositore a un modo di pensare completamente diverso da quello tradizionale, in cui i suoni erano in qualche modo “già pronti” sotto forma di strumenti, e bisognava dar loro forma segmentandoli in melodie, accorpendoli in armonie, alternandoli in contrappunti e così via.

Non si tratta cioè più di decidere se – per strumentare una frase – usare per esempio il clarinetto in La o quello in Si bemolle (sfumatura timbrica tra tinte sonore “già pronte”), ma di dar vita a sonorità completamente nuove partendo dalla singola cellula frequenziale, dalla più piccola vibrazione acustica sommata ad altre fino ad arrivare a organismi molto complessi.

Nel mio caso questo mi ha portato a riconsiderare completamente il modo di orchestrare, anche quando scrivo per strumenti tradizionali, o perfino antichi, come è accaduto proprio per il *Tancre di appresso il Combattimento*

. Il clavicembalo per esempio, è stato lì trattato come un “generatore” di suoni nuovi, usando spazzole, bacchette, plettri e così via.

Secondo lei a che punto è il lavoro sull'elettronica iniziato da Maderna?

A Maderna, tra i tantissimi meriti, va anche quello di aver scritto nel 1958 il primo brano al mondo per strumento tradizionale ed elettronica: il fondamentale *Musica su due dimensioni*, per flauto e nastro magnetico. Anche lì Maderna affrontava una delle sue imprescindibili quanto ardue "missioni": far convivere uomo e macchina, cantabilità e ricerca, intuizione e struttura, pathos e logos, lirismo e calcolo. Il tutto realizzato nello Studio di Fonologia della RAI di Milano, che lui stesso aveva creato nel 1955 con Luciano Berio, riuscendo a vincere chissà quali ottusità (che dopo di loro ebbero il sopravvento, visto che poi lo Studio è stato chiuso). Basta pensare che la RAI ha poi chiuso tre (su quattro) delle sue orchestre e tutti e tre i suoi cori polifonici che, calcolati tutti insieme, costavano meno di un terzo di quanto davano allora a qualche presentatore come Pippo Baudo. Credo che Roma sia l'unica capitale al mondo la cui radio nazionale tuttora non abbia un coro e un'orchestra residenti!

Badi: questa non è solo una questione di prestigio. La RAI per quelle orchestre e cori commissionava nuovi lavori e io sono stato uno degli ultimi ad avere, all'inizio degli anni '90, la possibilità di scrivere, per un organico così vasto, un lavoro di ampie dimensioni. Una volta chiusi cori e orchestre, non è stato commissionato più niente, e quindi non è stato scritto più niente di simile per trent'anni. Quindi, se magari fra un secolo vorranno ricordare la terribile pandemia del Covid con un concerto che confronti le cantate composte su questo tema da compositori europei dei nostri anni, a rappresentare il nostro paese non ci sarà un bel niente. Per queste scelte il risparmio è stato minimo; il danno di immagine, e anche economico, per l'Italia sarà immenso e perenne.

Mi parla di Luigi Nono?

Beh, intanto Nono era il terzo dei “moschettieri” dello studio di Fonologia di Milano, tenendo presente che ce n’era anche un quarto, importantissimo: il tecnico Marino Zuccheri, anche lui delle nostre parti.

Io ho avuto la fortuna di conoscere sia Maderna che Nono, anche se il primo l’ho visto poco, dato che viveva a Darmstadt e che morì prematuramente nel 1973, quando io avevo venticinque anni. Col secondo invece è nata un’amicizia, anzi di più perché Nono mi onorava della sua stima, come ha affermato in diversi suoi scritti. Quando era a Venezia mi telefonava per una passeggiata o per vedersi a cena e parlare, parlare...

Non sono però stato suo allievo in senso stretto, e nemmeno di Maderna – e penso che si noti dal mio linguaggio, molto diverso da entrambi – eppure dal loro esempio ho colto il senso morale, il dovere *etico* dello scrivere musica seriamente, del partecipare attivamente alla vita musicale, per la collettività e per il pensiero musicale in sé stesso. In questa scelta risiede anche la mia attività di *kapellmeister*, di direttore oltre che di compositore, di organizzatore, di fondatore di un gruppo di musica contemporanea – l’Ex Novo Ensemble – che l’anno scorso ha festeggiato i quarant’anni di attività ed è tutt’ora costituito dagli stessi musicisti dell’inizio!

Quale è il senso della musica contemporanea oggi?

Il senso della Musica Contemporanea, come di qualsiasi forma d’arte vivente, come ad esempio la poesia, cambia in relazione al contesto in cui si colloca. Se il contesto è sensibile, ricettivo, il gesto artistico può avere importanza, in caso contrario è come un seme di grano che cade in uno stagno mefitico. Oggi il bisogno di andare a sentire ‘cosa dice il poeta’ è nullo, anzi i poeti quando parlano, vengono sopportati a malapena, ascoltati sbuffando. Basta pensare per esempio al grande Andrea Zanzotto, alle sue profetiche visioni – fu lui a parlare di “progresso scorsoio” – e alle sue battaglie per la natura e l’ambiente, boicottate in tutti i modi dall’amministrazione. Si figuri che, per un suo compleanno, dovevamo fare *Dai Filò di Zanzotto*, un ciclo di brani che avevo composto sui suoi versi e non abbiamo trovato, nella sua città, un

luogo per farlo: abbiamo dovuto chiedere ospitalità a un paese vicino!

Altro esempio: abbiamo citato prima Bruno Maderna e Luigi Nono, due dei più grandi musicisti del Novecento, universalmente stimati: del primo cade quest'anno il centenario della nascita, del secondo il trentennale della morte. Nella loro città – Venezia – non mi risulta le grandi istituzioni abbiamo programmato alcunché. Cercherà di ricordarli la Fondazione Nono – diretta dalla vedova Nuria Schönberg –, cercheremo di ricordarli noi, con l'Ex Novo Ensemble e lo farà il Conservatorio Benedetto Marcello, in un bel progetto coordinato dalla flautista Federica Lotti. Tanto per fare un confronto: quando Wolfgang Rihm compì cinquant'anni, ci furono (in Germania e altrove) più di 500 esecuzioni di suoi lavori...

Cosa sono le sue giornate in questo tempo?

Sono un'occasione per riflettere su quanto fatto finora e quanto si vorrebbe fare ancora, alle cose che ancora si vorrebbero dire con la musica, vivendo. Tra l'altro alcuni giorni fa mi hanno richiesto un brano che avevo composto nel 2010 – *La dona danada (dai Canti dal Lazareto Vecio)* – per il Scharoun, l'ensemble costituito dai solisti dei Berliner Philharmoniker tra i quali, per esempio, al pianoforte c'è Majella, la figlia di Stockhausen. È un lavoro per soprano, cimbalom esteso e piccolo insieme strumentale e mette in musica le parole scritte sui muri da una donna in quarantena nell'isola veneziana del Lazzaretto Vecchio, il primo del mondo, creato dalla Serenissima durante una delle pesti del Medio Evo. Di lei non si sa nulla: sono i graffiti quasi illeggibili di una donna dannata, nuda, sola, abbandonata... Mi chiedo ancora come, dieci anni fa, mi possa esser venuta l'idea di scrivere un lavoro del genere!