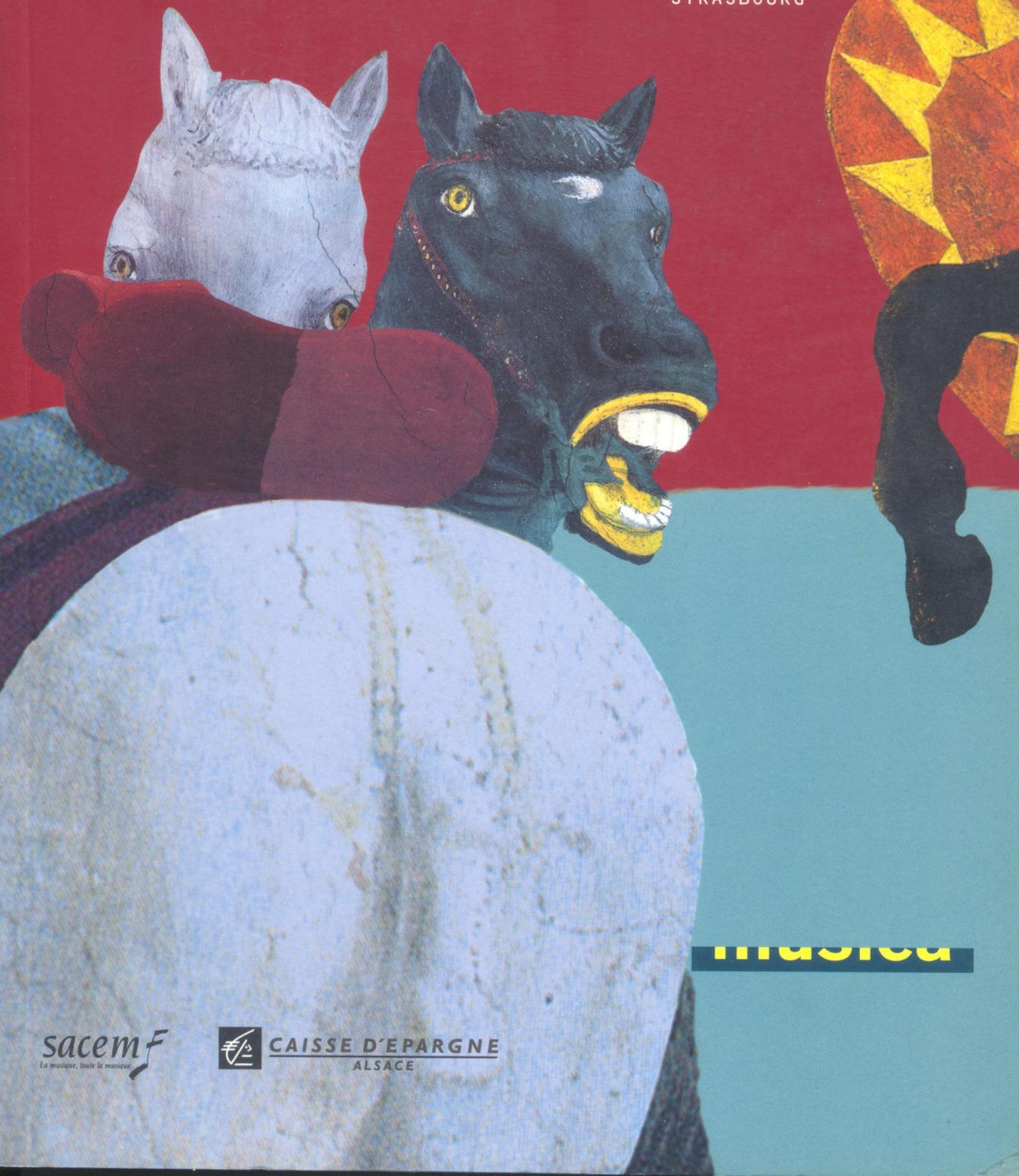


**musica**

FESTIVAL  
DES MUSIQUES  
D'AUJOURD'HUI  
STRASBOURG



**musica**

**sacem**  
La musique, toute la musique



**CAISSE D'ÉPARGNE**  
ALSACE

# ( ITALIE )

## *Tensions, intensions, inventions dans la musique italienne des dernières décennies*

Francesco Leprino

Peut-on parler d'un style "italien" ou d'une école italienne dans la musique d'aujourd'hui ? Sûrement pas, et ce pour la simple et bonne raison qu'il existe dans les "langages évolués" propres aux formes d'expression artistique occidentales un style transnational qui tend à s'imposer sur les particularismes locaux.

Les compositeurs italiens des dernières générations ont cependant en commun un trait psychologique de fond, et une attitude dictée par la difficulté de composer, aujourd'hui, au pays de Monteverdi et de Verdi. Une multitude de problèmes relatifs à l'exécution de leurs œuvres, de leur publication, ainsi que les obstacles rencontrés au cours de leur formation et de leurs démêlés avec les institutions, ont contraint de nombreux compositeurs à franchir les Alpes pour s'installer à l'étranger.

Curieusement ces problèmes, bien loin de freiner la production, ont suscité un développement frénétique de la composition et des projets nouveaux, faisant de l'Italie l'un des pays possédant le plus grand nombre de compositeurs en activité. Il s'agit-là de musiciens, âgés de vingt à quarante ans, les uns héritiers des grandes écoles italiennes (celles de Donatoni, Manzoni, Corghi, Sciarrino...), les autres issus de formation européenne (tels que Gervasoni, Stroppa, Dazzi...).

Mais surtout, dans une décennie placée sous le signe de la pluralité, ce sont des musiciens très différents les uns des autres pour lesquels l'appartenance à une école n'a souvent qu'un aspect secondaire. Le temps du plagiat (inconscient) des "petits Donatonis", pour ne donner qu'un exemple qui n'a d'ailleurs pas fait long feu, a eu pour origine la recherche de points d'ancrage dans une période de transition, où le fait de s'appuyer sur une personnalité forte se justifiait par le sentiment d'appartenir à une chose encore dépourvue d'identité propre.

Cependant, la tradition italienne des cinquante dernières années fut principalement incarnée par de grands personnages isolés : de Bruno Maderna à Luigi Nono et Luciano Berio - ces deux derniers n'ayant contribué que d'une manière restreinte, et par là même symptomatique, à l'enseignement - en passant par Salvatore Sciarrino - se considérant lui-même autodidacte - pour en arriver au cas limite de Giacinto Scelsi, souvent joué en France, objet de découvertes musicologiques en Allemagne, mais inconnu ou regardé avec méfiance il y a encore très peu de temps en Italie.

- ● ● Parallèlement au grand héritage musical et idéologique de ces compositeurs, l'école romaine de Goffredo Petrassi (puis de Donatoni), ou bien encore l'école milanaise de Giacomo Manzoni et Azio Corghi (récemment aussi d'Adriano Guarneri), sans parler des "incontournables" cours de l'Académie Chigiana de Sienne, ont constitué un main stream de référence qui a largement contribué à créer une attitude constructive à l'égard de la musique. La présence dans l'univers musical de figures telles que Bruno Maderna et Luigi Nono, même sans avoir été côtoyées de près, ont été plus riches "d'enseignement" que des années d'apprentissage auprès de maîtres obscurs dont la tâche n'excédait pas celle de former de bons artisans. Ces grandes personnalités (afin de rendre justice, il faudrait également citer la génération précédente avec à sa tête Luigi Dallapiccola) ont certainement donné à la composition et à la recherche une impulsion parvenant, grâce à une motivation plus déterminée, à pallier le manque de structures en Italie.

La nouvelle musique italienne n'est caractérisée par aucun courant pouvant rappeler de près ou de loin celui, par exemple, des "spectraux" français. Par acquis de conscience, on peut tout de même citer le phénomène **disimpegnato** ("insouciant") des néo-romantiques. Même à l'intérieur d'un milieu comme celui du studio AGON, exemple rarissime de travail d'équipe dans le monde musical italien, les identités et les orientations de recherche sont multiples.

Ce manque de traits stylistiques communs reconnaissables, qu'on pourrait ressentir comme négatif, révèle au contraire un réel aspect positif résidant dans la richesse des parcours entrepris : **no hay caminos, hay que caminar**, citait Nono constamment.

Il existe cependant chez chacun des nouveaux compositeurs une volonté de communication : révolu, le temps des jeux abstraits. La composition est devenue un nouveau "corps résonnant" (**Duo en résonance** est d'ailleurs le titre révélateur d'une composition d'Ivan Fedele). Depuis le début des années quatre-vingt, ceci est également une préoccupation pour les compositeurs de la vieille génération. La musique est à nouveau un art qui "s'écoute", l'écoute ne se situant plus à un niveau hédonistique. Premier entre tous, Nono met au centre de sa recherche la "tragédie de l'écoute", sous-titre de son **Prometeo**. L'ouverture vers le chant, l'intelligibilité du texte poétique chez des compositeurs ayant fait école comme Giacomo Manzoni, révèle cette disponibilité et cette nécessité.

Un autre aspect de cette tendance, qui a révélé quelques compositeurs italiens, est le lien avec la musique populaire (ethnique au sens le plus large) : Luciano Berio d'une part et Azio Corghi d'autre part, ont réalisé, bien que de manières différentes, le lien entre tradition et nouveauté. En ce sens, Berio a certainement été l'un des premiers, avec Maderna, à se poser le problème de la communication comme catégorie stylistique, à s'orienter vers une musique qui soit le reflet le plus fidèle des moyens utilisés, une musique reliée de la manière la plus féconde possible aux disciplines contemporaines de l'information.

La musique italienne d'aujourd'hui (et peut-être Luciano Berio a-t-il été un maître occulte pour tous) est une musique qui cherche à récupérer une dimension anthropologique de la composition, qui tend à se mesurer avec les limites de la perception, qui tend à faire siennes les théories de l'information, et qui recherche ses propres **Affektlehren**. "Nous devons régler nos comptes avec notre tendance à rattacher systématiquement l'écoute à un contexte historique", dit Luca Francesconi. "... la psychoacoustique est un traité d'orchestration dont je me sers pour la synthèse du son..." a déclaré Marco Stroppa.

Le chemin menant à cette décantation stylistique comprend plusieurs étapes : un premier stade, encore brut, de croisements linguistiques, suivi de la recherche d'un langage qui abolit les principes de simplicité-complexité, reconstruisant et se réappropriant cette identité primordiale présente dans chacun des genres. Il s'agit de quelque chose d'extrêmement simple, mais en même temps d'essentiel, d'universel, allant au-delà de concepts comme consonant-dissonant, tempéré-non tempéré, son-bruit, ... "Retrouver un archétype ethnique", déclare Ivan Fedele à propos de son morceau pour flûte **Donax**. Cette tendance à reconduire tout événement à un contexte historique ayant disparu, on est désormais renvoyé à une espèce de mémoire a-historique. En musique (et dans les arts en général) il n'existe pas de développement linéaire comme en science : certains grands compositeurs du passé restent souvent inégalés, leurs oeuvres n'ont pas été dépassées comme il pourrait advenir d'un axiome scientifique. Le cas échéant, l'évolution concernera le style, ou l'utilisation de nouveaux instruments.

Ainsi, dans la musique de Francesconi, des éléments madrigalistes ou issus de la polyphonie peuvent cohabiter naturellement avec des contextes électroacoustiques. Ils peuvent encore, dans le cas d'idiomes issus de la "musique légère", être imbriqués dans de complexes trames hétérophoniques, puisque le compositeur milanais joue avec les diverses sédimentations perceptives propres aux différentes références qu'il utilise, créant ainsi un vocabulaire génératif pré-formel.

Les influences entre générations sont rares. En se limitant aux auteurs présents dans le festival, on pourrait remarquer quelques assonances entre Luciano Berio et Luca Francesconi, entre Franco Donatoni et Alessandro Solbiati. Mais s'il fut un temps où ce dernier subissait l'influence de Donatoni, aujourd'hui le gouffre entre les deux compositeurs ne pourrait être plus profond : autant Solbiati s'emploie à "raconter", à communiquer avec transport, autant Donatoni s'éloigne de toute intention de "dire" quoi que ce soit. Une personnalité comme la sienne commence et aboutit, par parti pris, dans son activité d'artisan : aucune poésie, aucun renvoi extra-musical.

Si, par ailleurs, la figure de Luigi Nono n'a pas connu d'épigones, la modalité poétique que le compositeur vénitien est parvenu, dès les années quatre-vingt, à tisser entre instrument acoustique et électronique, a laissé des traces plus ou moins conscientes et reconnues parmi les compositeurs qui ont recours aux moyens électroniques. A commencer par l'impression de continuité recherchée

entre acoustique et électronique, l'électronique étant comprise comme prolongement-amplification de l'instrument acoustique, ainsi que des possibilités digitales et physiologiques de l'exécutant.

Le Nono engagé des débuts, de **Il Canto sospeso** et de **Intolleranza - 1960** ainsi que du morceau signant la mutation, le quatuor **Fragmente-Stille, an Diotima**, présents dans ce festival, révèlent un parcours évocateur de la recherche tourmentée du compositeur vénitien. **Fragmente...** écrit en 1980, contient de multiples références et hommages allant de l'idéal formel du Beethoven de la fin, au Verdi tardif (Nono utilise la même "gamme énigmatique" de l'**Ave Maria** de Verdi), en passant par la citation cachée d'un chant d'Ocheghem, hommage à Maderna, qui avait lui-même orchestré ce chant. Même la musique la plus radicale, comme on peut s'en apercevoir, se nourrit de la tradition, et peu de musiciens italiens ont renoncé à ce lien.

Dans le langage de nombreux compositeurs resurgit la tendance à utiliser toutes les possibilités expressives de la mélodie. "Un bref fragment mélodique est longtemps poursuivi et recherché" (Giorgio Colombo Taccani, introduction à **Chant d'Hiver**). "Je cherche à contenir mon inclination, désormais terriblement criarde, pour le lyrisme et la mélodie" dit Alessandro Solbiati. "...un orchestre de chambre joue une mélodie. Plutôt, décrit une mélodie. Mais seulement comme une ombre peut décrire un objet..." dit Berio au sujet de **Requies**; les "Aulodies" de Bruno Maderna, le "cantabile" livré parfois sans pudeur de Sylvano Bussoti, l'exaspération linéaire du cycle des **Chants du Capricorne** de Giacinto Scelsi, l'intention lyrique de Stefano Gervasoni, à la recherche de nouveaux rapports entre poésie, musique et théâtre. Gervasoni a collaboré avec l'Ircam au projet "con/texte" qui traite cette problématique et travaille à une oeuvre de théâtre musical sur des textes de Leopardi au sein de l'Académie de France à Rome. Toutes attitudes qui semblent respecter la tradition séculaire : à l'intérêt pour la verticalité harmonique des Français, s'oppose la tendance au déploiement mélodique des Italiens ou, du moins, la mémoire d'un chant perdu, d'un "chant suspendu".

Un autre trait pertinent, historiquement italien, est la dimension théâtrale qui, chez de nombreux compositeurs d'aujourd'hui, se développe par des gestes instrumentaux et vocaux susceptibles d'être traduits directement en une dimension pleinement dramaturgique. Dans ce sens, les **Sequenze** de Berio sont un condensé de monodrames, d'allusions théâtrales plus ou moins explicites. Il en va de même pour les relations à l'espace et à la densité de Marco Stroppa, les recherches sur le timbre et le bruit de Giorgio Battistelli (auteur, entre autres, d'un opéra de théâtre musical sans protagonistes chantants, mais uniquement instrumentaux), les **Plot...** de Luca Francesconi imprégnés de téléologies dramaturgico-narratives, dénotant une volonté de théâtraliser le discours musical.

L'interaction de rapports issus de la synesthésie est la filiation naturelle de la théâtralité contemporaine : "voir les sons, écouter les couleurs, toucher les mots..." dit Battistelli. Le théâtre émerge de manière irrésistible même chez ceux qui, à l'instar de

Donatoni, cherchent à nier toute dramaturgie : un théâtre imaginaire dans lequel les musiciens-protagonistes sont des "personnages précaires qui gesticulent plus qu'ils ne se meuvent, et par des gestes délirants ne décrivent qu'eux-mêmes", comme l'écrit le compositeur à propos du quatuor **La souris sans sourire**.

Au-delà des grands axes précédemment décrits, subsistent encore beaucoup de chemins alternatifs : le cas de Giorgio Battistelli, de Luigi Ceccarelli, de Giacinto Scelsi, ou toujours du même Donatoni, probablement l'unique exemple dans lequel une poésie du "négatif" soit vaincue, peut-être inconsciemment, peut-être volontairement (Donatoni ne nous le révélera jamais), par une esthétique vitaliste et par une force inventive qui semble dépasser ses intentions.

D'autres typologies se définissent chez des compositeurs "a-normaux" dont l'oeuvre s'inscrit en dehors du contexte métalinguistique de la musique européenne et continentale par des liens forts avec des ethnies étrangères : prenons deux exemples : d'un côté la Laponie, le jodle, le monde paysan pour le Tyrolien Fabio Nieder, de l'autre les cultures et les "dialectes" méditerranéens, fondus avec les polyrythmies archaïques dans une recherche de timbres sur de "nouveaux" instruments à percussion, pour le compositeur et percussionniste des Pouilles, Giovanni Tamborrino.

Une très grande variété de styles caractérise le panorama de la nouvelle musique italienne, qui éclate dans toutes les directions, et qui a choisi ses propres voies pour sortir des tours d'ivoire de l'artifice et réussir à conjuguer avec dignité la science, l'art et le "ressentir" humain.

*Francesco Leprino est journaliste et musicologue.  
Traduction Karin Py*

## *Tensioni, intenzioni, invenzioni nella musica italiana degli ultimi decenni*

di Francesco Leprino

Si può parlare di uno stile "italiano" o di una scuola italiana nella musica d'oggi? Sicuramente no, principalmente perché nei "linguaggi evoluti" delle espressioni artistiche dell'Occidente c'è uno stile transnazionale che si impone sulle peculiarità locali. C'è però un atteggiamento psicologico di fondo comune nei compositori italiani delle ultime generazioni. Un atteggiamento dettato dalla difficile condizione del comporre musica oggi nel paese di Monteverdi e Verdi. Problemi esecutivi, editoriali, organizzativi, didattico/formativi, legislativo/istituzionali, che hanno costretto tanti compositori ad una sorta di emigrazione più o meno parziale in paesi d'oltralpe. Problemi che, stranamente, invece di frenare la produzione, hanno generato un'attività frenetica di composizioni e progetti nuovi, facendo dell'Italia uno dei paesi con il maggior numero di compositori attivi. Musicisti, quelli delle ultime generazioni (dai ventenni ai quarantenni) in parti riconducibili alle grandi scuole (di Donatoni, Manzoni, Corghi, Sciarrino...), in parte di formazione europea (i casi di Gervasoni, Stroppa, Dazzi...). Ma soprattutto, in un periodo storico (quello dell'ultimo decennio) caratterizzato più che mai dal "molteplice", compositori diversissimi, in cui speso la matrice di scuola è solo un esteriore atteggiamento di fondo. Il tempo del plagio (inconsapevole) dei "donatonini", per fare un esempio, che ha avuto in fondo breve durata, era in larga parte causato dalla ricerca di un punto di riferimento in un periodo di transizione, in cui il fatto di appoggiarsi ad una personalità forte era giustificato, per sentirsi parte di qualcosa che non aveva acquistato ancora una propria identità.

Ma la tradizione italiana degli ultimi cinquant'anni è stata soprattutto quella dei grandi isolati: da Maderna a Nono, a Berio (gli ultimi due hanno dato sintomaticamente scarsissimo apporto all'insegnamento), a Sciarrino (che a sua volta non ha mai seguito un regolare corso di studi), al caso-limite di Giacinto Scelsi, costantemente eseguito in Francia, scoperto musicologicamente in Germania, ma fino a pochi anni fa sconosciuto o guardato con sospetto in Italia. Al tempo stesso la scuola romana di Goffredo Petrassi (poi di Donatoni), o quella milanese di Giacomo Manzoni e Azio Corghi (recentemente anche di Adriano Guarnieri), per non parlare dei "corsi d'obbligo" dell'Accademia Chigiana di Siena (sono tutti stati "anche" allievi di Donatoni), ha costituito una *main stream* di riferimento, insieme alla grande eredità e tensione ideale dei compositori di cui sopra, che ha contribuito non poco a creare un preciso atteggiamento verso il fare musica. Le figure di Maderna e Nono, pur viste a distanza, hanno "insegnato" più di anni di tirocinio con oscuri maestri il cui compito non andava oltre (ma non è poco) un solido artigianato. Queste grandi personalità (si dovrebbe, per rendere giustizia, citare anche la generazione precedente, con in testa Luigi Dallapiccola) hanno dato

sicuramente una spinta al comporre e alla ricerca che ha supplito, motivando con più determinazione, alla mancanza di strutture in Italia.

Nessuna corrente, come potrebbe essere quella degli "spettrali" francesi, caratterizza la nuova musica italiana (anche se, per dovere di cronaca, va citato il fenomeno "disimpegnato" dei neoromantici).

Anche all'interno di uno stesso *entourage*, come, ad esempio, quello dello studio AGON (rarissimo esempio di lavoro d'equipe in ambito musicale in Italia), le matrici e le direzioni di ricerca sono molteplici.

Da un aspetto negativo di tutto ciò, la mancanza di stilemi comuni riconoscibili, scaturisce una positività, che risiede nelle ricchezze dei percorsi intrapresi: *no hay caminos, hay que caminar*, citava costantemente Luigi Nono.

In tutti i nuovi compositori c'è comunque in comune una tensione di ricerca verso la comunicazione: finiti i tempi dei giochi astratti, la composizione è diventata di nuovo un "corpo risonante" (*Duo en résonance* è il sintomatico titolo di una composizione di Ivan Fedele). Dai primi anni Ottanta questo è avvenuto anche per tanti compositori della vecchia generazione; la musica è ridiventata un'espressione che "si ascolta", ascolto non solo primariamente a livello edonistico, se Nono pone al centro della sua ricerca la "tragedia dell'ascolto", come sottotitolava il suo *Prometeo*. L'apertura verso il canto, l'intellegibilità della parola poetica in compositori che hanno fatto scuola, come Giacomo Manzoni, denota questa nuova disponibilità e necessità.

Un altro aspetto di questa tendenza che ha contraddistinto alcuni compositori italiani è il legame con la musica popolare (etnica in senso lato): Luciano Berio per un verso e Azio Corghi per un altro, hanno operato, seppur in diversi modi, il corto circuito fra tradizione e nuovo. In tale senso Berio è stato sicuramente tra i primi, insieme a Maderna, a porsi il problema della comunicazione come categoria stilistica, verso una musica che non coincidesse, il più possibile, con i mezzi utilizzati, una musica fecondamente interrelata con tutte le discipline comunicazionali contemporanee.

Una musica, quella italiana d'oggi (e forse Berio è stato in tal senso un maestro occulto per tutti), che cerca di recuperare una dimensione antropologica del comporre, che tende a misurarsi con i confini della percezione, che tende ad acquisire consapevolezza delle teorie dell'informazione, che ricerca propri *Affektelehren*. *Dobbiamo fare i conti con il nostro ascolto storicizzato*, dice Luca Francesconi... *la psicoacustica è per me un trattato di orchestrazione per la sintesi del suono astratta...* ha dichiarato Marco Stroppa.

Le strade per questa sorta di decantazione stilistica sono diverse: da un primo, ancora rozzo, stadio di commistioni linguistiche, alla ricerca di un linguaggio che ritra i principi di semplicità/complessità, ricostruendo e ricuperando quella sorta di *sinopia* primigenia presente in ciascun genere: qualcosa di estremamente semplice, ma al tempo stesso di basilare, di universale, al di là di concetti come

colto/leggero, consonante/dissonante, temperato/non temperato, suono/rumore... L'intenzione di *ritrovare un archetipo etnico*, dichiara Ivan Fedele, a proposito del suo brano per flauto *Donax*. Non c'è più, evidentemente, un problema di storicizzazione, ma si rimanda semmai ad una sorta di memoria storica; in musica (nelle arti in genere) non c'è uno sviluppo lineare come nella scienza: grandi compositori del passato restano spesso insuperati, le loro opere non sono ritratte come potrebbe succedere per un assioma scientifico. L'evoluzione riguarda semmai lo stile, l'interazione con i nuovi strumenti.

Così, ad esempio, nella musica di Luca Francesconi possono convivere, con naturalezza, elementi polifonico-madrigalistici e contesti elettroacustici, idiomi da "musica leggera" in complesse trame eterofoniche, poiché il compositore milanese innesca un gioco con le diverse sedimentazioni percettive dei differenti idiomi che utilizza, creando un vocabolario generativo pre-formale.

Le ascendenze fra generazioni sono rare: per limitarci agli autori presenti nel festival, qualche assnanza si potrebbe individuare fra Berio e Francesconi, fra Donatoni e Solbiati. Ma se il primo Solbiati risentiva degli influssi di Donatoni, la forbice fra i due compositori non potrebbe essere oggi più allargata: quanto impegnato a "narrare", a comunicare con trasporto il primo, tanto disinteressato a "dire" alcunché il secondo. Una personalità quella di Donatoni, che comincia e finisce, per partito preso, nel suo fare artigianale: niente poetiche, niente rimandi extramusicali.

Se, d'altro lato, la figura di Luigi Nono non ha avuto epigoni, la modalità poetica che il compositore veneziano è riuscito ad intessere dagli anni Ottanta fra strumento acustico ed elettronica, ha lasciato tracce, più o meno consapevoli e riconosciute, nei compositori che utilizzano i mezzi elettronici. A cominciare dal ricercato senso di continuità fra acustica ed elettronica, dall'intendere l'elettronica come prolungamento/ampliamento dello strumento acustico e delle possibilità digitali e fisiologiche dell'esecutore. Il primo Nono dell'impegno civile, del *Canto sospeso* e di *Intolleranza* e il brano del mutamento, il quartetto *Frammente-Stille, an Diotima*, presenti in questo Festival, delineano un percorso sintomatico della tormentata ricerca del compositore veneziano. *Frammente...*, scritto nel 1980, ingloba riferimenti e omaggi molteplici: dall'idealità formale dell'ultimo Beethoven, al tardo Verdi (Nono utilizza la stessa "scala enigmatica" dell'*Ave Maria* verdiana), da una celata citazione di una canzone di Ocheghem ad un omaggio a Maderna, che quella stessa canzone aveva orchestrato. Anche la musica più radicale, come si vede, si nutre della tradizione, e a questo legame, forse, pochi musicisti italiani hanno rinunciato.

In tanti compositori riemerge la tensione verso le possibilità della melodia: *un breve frammento melodico viene inseguito e ricercato a lungo* (Giorgio Colombo Taccani, introduzione a *Chant d'Hiver*); *cerco di contenere la mia inclinazione, ormai molto sfacciata, verso il lirismo e la melodia*, dice Alessandro Solbiati. E ancora, la continua tensione verso il canto, espresso o latente, di Berio (...*un'orchestra da camera suona una melodia. Piuttosto, descrive una melodia: ma solo come*

un'ombra può descrivere un oggetto... dice Berio a proposito di *Requies*); le "aulodie" di Bruno Maderna, la cantabilità a volte senza pudore liberata, di Sylvano Bussotti, l'exasperazione lineare del ciclo dei *Canti del Capricorno* di Giacinto Scelsi, l'intento lirico di Stefano Gervasoni, che ricerca nuovi rapporti fra poesia, musica e teatro (Gervasoni ha collaborato con l'IRCAM al progetto "contexte" che verte su questa problematica) e che ha cominciato un progetto di teatro musicale su Leopardi, presso l'Académie de France di Roma. Un atteggiamento che sembra rispettare la tradizione secolare: all'attenzione verso le verticalità armoniche dei francesi, si contrappone la vocazione al dispiegamento melodico degli italiani o, almeno, la memoria di un canto perduto, di un "canto sospeso".

~~Un brano come *Voci*, di Francesconi, rimanda ad alcuni dei concetti espressi in pratica, cantabilità  
vocalistica strumentale, la complementarietà voce/violino "estesi" all'elettronico, sono~~

Un'altra linea di forza, anch'essa storicamente italiana, è la dimensione teatrale che in molti compositori italiani d'oggi si esplica in gesti strumentali e vocali direttamente traducibili in una dimensione pienamente icastica: in tal senso le *Sequenze* di Berio sono un condensato di monodrammi, di allusioni teatrali più o meno esplicite; così come sono estremamente teatrali le relazioni spaziali e di densità di Marco Stroppa, le ricerche sul timbro/rumore di Battistelli (autore, fra l'altro, di un'opera di teatro musicale senza protagonisti vocali, ma solo strumentali), i *Plot...* di Francesconi, intrisi di consequenzialità drammaturgico/narrative.

Filiazione naturale della teatralità contemporanea è l'interazione di rapporti sinestesici: *vedere i suoni, ascoltare i colori, toccare le parole...*, dice Battistelli. Il teatro emerge prepotente anche in chi, come Donatoni, cerca di negare ogni drammaturgia: un teatro immaginario in cui i musicisti/protagonisti sono *personaggi precari che gesticolano più che gestire, che farneticano gesti che non descrivono che se stessi*, come scrive il compositore a proposito del quartetto *Le souris sans sourire*.

Oltre le linee di forza che abbiamo tracciato, molte restano le "anomalie" rispetto ad esse: il caso di Giorgio Battistelli, di Luigi Ceccarelli, di Giacinto Scelsi, dello stesso Donatoni, unico esempio, probabilmente, in cui una poetica del "negativo" è sopravanzata, forse inconsciamente, forse volutamente (Donatoni non ce lo rivelerà mai), da un'estetica vitalistica e da una forza inventiva che sembra scavalcare le intenzioni.

I legami con le etnie definiscono ulteriori tipologie di compositori "anomali", fuori dal contesto metalinguistico della musica mitteleuropea e continentale; due esempi: la Lapponia, i canti Jödler, il mondo contadino per l'altoatesino Fabio Nieder, le culture e i "dialetti" mediterranei, uniti alla fusione di poliritmie arcaiche e ricerca timbrica su "nuovi" strumenti a percussione, per il compositore e percussionista pugliese Giovanni Tamborrino.

Un panorama stilisticamente debordante, quello della nuova musica italiana, che scaglia le proprie derive in tutte le direzioni, che ha scelto già le proprie vie per uscire dalle torri auree dell'artificio e per coniugare con dignità scienza, arte e umano sentire.

FESTIVAL "MUSICA" DI STRASBURGO, 1995