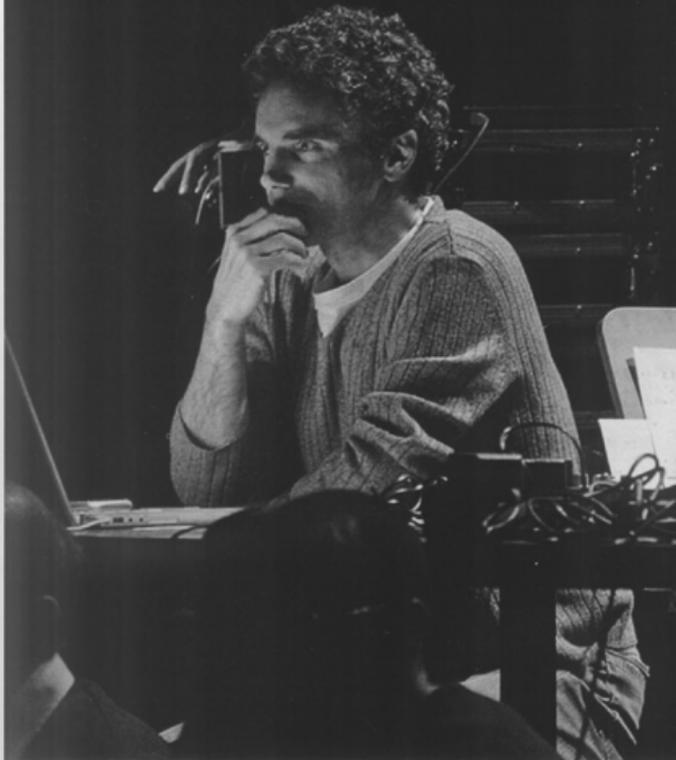


In un percorso che ancora non ha disegnato la sua meta, abbiamo già messo in luce (vedi BU #130) lo sviluppo di una corrente artistica nata in seno alla musica contemporanea con Gérard Grisey e i cosiddetti spettralisti tra gli anni '70 e '80, successivamente portata avanti in Italia da compositori come Fausto Romitelli. In questa parte ci occupiamo di Riccardo Nova, un musicista che ben raffigura lo spirito errante della modernità. Il suo viaggio, che non si limita al puro dato estetico (cosa ormai abbastanza scontata in virtù del venir meno di ogni dogma di sistema), parte dal Conservatorio di Milano, dove ha studiato con i mostri sacri del serialismo italiano come Giacomo Manzoni e Franco Donatoni, e arriva in India, a Mysore, dove Nova risiede ormai da diversi anni. La vita indiana influenza inevitabilmente la sua musica, che trova ispirazione nella sterminata mitologia indù e si confronta con la millenaria tradizione ritmica della musica carnatica, tipica cioè del Karnataka, lo stato dell'India sud-occidentale. Tra questi poli così distanti ci sono esperienze organizzative come "Nuove sincronie" e "Sincronie", due rassegne che hanno destato forti impressioni a Milano, facendo intravedere ampi squarci di sole nel panorama nuvoloso della musica contemporanea. Sul fronte più specificamente musicale sono da appuntarsi a margine degli ascolti della musica di Nova anche la vicinanza e la sintonia estetica con Fausto Romitelli, il contatto con gli spettralisti francesi soprattutto attraverso il loro "braccio operativo", l'Ensemble L'inétraire, le collaborazioni con Art Zoyd e Pan Sonic, la militanza techno in progetti come Overclock, il mondo numerico speculativo di Harry Partch e i suoi diamanti che si richiamano alle speculazioni mediovali sulla divisione dell'ottava.

**Come mai questa scelta di vivere a Mysore?**  
Vengo periodicamente in India già da più di quindici anni e qui avevo vissuto per periodi anche abbastanza lunghi. Avendo quindi delle basi solide non è stata una decisione dell'ultimo momento. Durante l'ultimo anno di Conservatorio mi interessavano le problematiche relative al ritmo, per cui è stata una scelta naturale



## OLTRE LO SPETTRO 2a pt.

La globalizzazione ha portato i suoi sconvolgimenti anche all'interno della musica contemporanea. Non valgono più le antiche antinomie e anche le vecchie etichette come avanguardia (con i suoi suffissi post- o trans-) sembrano segnare ormai definitivamente il passo. Esiste l'oggi, stratificato, multicentrico, imprevedibile, denso di inaspettati rimandi. L'approccio, che attinge con disinvoltura all'essenza del suono nelle sue infinite declinazioni, viene oggi incarnato da musicisti estremi come RICCARDO NOVA.

di Michele Coralli



incominciare a venire a studiare in India. Avevo letto le voci dell'enciclopedia di Messiaen relative al ritmo indù, al ritmo della musica carnatica e della musica indostana del Nord dell'India, per cui ho iniziato ad entusiasmarne fino a venir qui per studiare in una famiglia di musicisti per molti anni. Questo amore per l'India nasce quindi da un interesse musicale.

**Un viaggio che parte da Messiaen quindi...**

Sì, mi piaceva molto Messiaen e mi interessavano in particolare i modi a trasposizione limitata. Messiaen ha lasciato un trattato di undici volumi sul canto degli uccelli, sul ritmo e ci sono anche delle analisi sui tempi di sinfonia di Beethoven, ma soprattutto sulla *Sagra della Primavera* di Stravinskij che sono stupende. Poi c'è una tratta-

zione sui piedi ritmici della Grecia classica e sulla poesia quantitativa. A quei tempi mi interessava molto la mitografia e la mitologia, tutti quegli scritti come la *Biblioteca* di Apollodoro. Sapevo quindi che anche da quel punto di vista l'India era un territorio molto fertile. Forse l'unica zona al mondo dove c'è una mitologia ancora perfettamente vivente, un luogo in cui la popolazione vive ancora in un'epoca mitologica.

**So che hai fatto anche molti viaggi in Indonesia per seguire una tradizione molto nota come il gamelan, a cui si sono accostati compositori come Cage o Debussy.**

In quei viaggi ero ancora uno studente. Sì, l'impressionismo francese e Debussy in particolare, che avevano interesse per il gamelan, mi ave-

vano spinto in Indonesia (ho anche studiato l'indonesiano). Ero ancora molto giovane e musicalmente ancora alla ricerca di qualcosa. Certo quando ero lì ho sentito tantissimi gamelan, da quelli di Giava a quelli di Bali e quel timbro mi aveva subito affascinato. Proprio in quegli anni, esattamente nel 1986, si stava scoprendo che l'intonazione delle scale usate dai gamelan di Giava e balinesi sono relate direttamente allo spettro sonoro, in particolare uno strumento come il Bonang, un metallofono, una specie di Gong. Gli etnomusicologi hanno iniziato a fare degli esperimenti sullo spettro degli strumenti del gamelan con la tecnologia di cui disponevano allora e hanno teorizzato lo sviluppo dell'intonazione della scala (chiamata *Slenadro*) passando attraverso lo spettro che non è armonico ma inarmonico. Ovvero i rapporti tra i suoni, o meglio tra le parziali, non sono di tipo armonico. Da qui si può arrivare allo spettralismo, ma non solo...

**Per iniziare a parlare della tua musica partiamo proprio dall'India o da questa idea di Oriente che tu (forse) stai cercando di sintetizzare. In alcune tue composizioni come *Ma's Sequence 7* si può dedurre questa presenza anche da elementi esteriori come la scelta dell'organico strumentale, fatto in quel caso anche da percussioni indiane. Altre volte questa presenza mi sembra più sottotraccia, quasi nascosta tra le pagine delle tue partiture, Penso al ciclo dei sette brani *Thirteen*. Nello specifico quindi che importanza riveste l'India, o l'Oriente in generale, nel tuo modo di comporre?**

L'occasione che mi ha spinto a scrivere *Ma's Sequence 7* per tromba e percussioni è di tipo diverso: la parte percussiva di quel pezzo l'ho scritta per un percussionista indiano (un *mrindanghista* di Bangalore) come sezione di un balletto che avevo scritto per il coreografo britannico Akram Khan, dal titolo MA. Poi il gruppo olandese in cui questo percussionista suona mi ha fatto richiesta di un brano per percussioni e tromba. Quindi sono partito da quel materiale e ho scritto questo pezzo per tromba e percussioni indiane. Nella versione originale c'erano due percussionisti indiani, la tromba e un percussionista occidentale. Per l'Ictus Ensemble ho scritto delle versioni più occidentali, in cui cioè l'influenza indiana è più graduabile. La notazione addirittura è doppia, per cui c'è una scrittura indiana con la notazione sillabica dell'India del Sud e sotto c'è la notazione occidentale. Si tratta proprio di una composizione che si presta all'interazione tra musicisti provenienti da tradizioni diverse. La cosa interessante è vedere la reazione dei musicisti indiani, che in genere non usano la scrittura come mezzo per l'esecuzione, o meglio la usano, ma in maniera molto limitata. Confrontarsi con una partitura così per loro è una sfida, visto che al posto della scrittura questi musicisti hanno sviluppato molto di più la memoria. Questa interazione tra modalità di funzionamento, si potrebbe dire quasi tra software programmati in maniera diversa è l'elemento per me più affascinante di questo pezzo. Bisogna cercare di seguire questa dimensione che appare o non appare durante l'esecuzione.



Per quanto riguarda *Thirteen* ci sono altri tipi di elementi. Prima di tutto quelli legati al numero che è il concetto più importante sia nella tradizione occidentale, sia in quella indiana. Pensiamo all'armonia che nasce come ulteriore esplorazione della matematica. In questo senso la musica può essere vista come lo studio dei rapporti fra i numeri. Questa estrema attenzione e sensibilità nei confronti del numero ce l'hanno soprattutto i percussionisti, ma è presente in tutta la cultura indiana. Nei *Veda* (antica raccolta di testi sacri, *NdR*) ci sono delle tecniche legate al numero, conosciute ad esempio dai bramini, che aiutano la memorizzazione dei testi. *Thirteen* si lega a questa tradizione del numero. Il 13 è presente in particolare a livello formale e armonico, un'idea di ciclicità tipica dell'India.

Questi aspetti simbolici legati alla filosofia e alla religione induista che significato rivestono all'interno della tua musica? Un ruolo funzionale o rappresentativo?

Io direi che certi aspetti si legano proprio alla necessità di memorizzare determinate qualità o determinate caratteristiche. Nei *Veda* tutto è legato ai numeri, anche le divinità. I numeri, come gli attributi o le qualità che caratterizzano le varie figure mitologiche, servono proprio a ricordare questa struttura mitologica. Per cui le relazioni tra numeri diventano relazioni tra miti. Una cosa forse paragonabile alla Cabala, nella quale può esserci qualcosa del genere.

Quindi il numero nella tua musica non sottende una visione mistica o religiosa.

C'è nella musica, perché il 13 è il numero legato a Kali (*Kalika* = distruzione). Ci sono tredici nomi e tredici graduali rappresentazioni di questa divinità. Nella musica ho tenuto conto di queste qualità, per cui ogni momento musicale è legato a ognuno di questi tredici nomi. E ogni figura mitologica ha il suo ritmo, le sue gerarchie: Praja-

pati ha 17 nomi e 17 attributi, è un percorso totalmente diverso ed io ho scritto anche dei pezzi che si relazionano a questa divinità. Non so se lo sarò un mistico. Ma mi interessano queste cose perché forse sono un mistico della musica e per me la forma acquisisce un'ulteriore prospettiva con i numeri, che sono per me un enorme stimolo formale. Forse da questo punto di vista sono religioso, perché mi piace dare questa profondità. È un elemento mi dà l'energia per lavorare, per creare qualcosa in più all'interno della mia musica.

*Ma's Sequence 7* era uno di quei pezzi che mi era capitato di ascoltare a Sincronie nel 2005. Ci parli di questo collettivo milanese e del tuo ruolo all'interno di esso?

Sincronie è nato sei anni fa e è scaturito da un nucleo che era costituito da Fausto Romitelli, Giovanni Verrando, Massimiliano Viel, Giorgio Bernasconi e dal sottoscritto. Nasceva dall'esigenza di decidere in prima persona la forma di un concerto, cercando di bypassare il filtro che inevitabilmente c'è quando la tua musica viene eseguita all'interno di festival o di situazioni più istituzionalizzate. Prendeva spunto dall'eco di Nuove Sincronie che è un'altra organizzazione che ho fondato negli anni '90 assieme a Pietro Borradori e al compositore tedesco Andreas Dohmen. In quel caso però si trattava di un'attività più divulgativa. Si cercava cioè di far ascoltare musiche raramente eseguite come quelle di Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, ma anche Grisey e Murail che abbiamo presentato noi per la prima volta in Italia. Sincronie invece è più legato a un progetto artistico ed estetico. L'idea era quella di sperimentare la forma del concerto, cercando di creare una nuova drammaturgia con un pubblico diverso rispetto a quello che frequenta i festival. Fausto è morto nel 2003 e i restanti sono andati avanti.

Un'esperienza che sta creando anche delle derivazioni, penso a Giovanni Verrando che sta percorrendo una sua strada.

Sì, Giovanni è uscito da Sincronie e ha fondato un gruppo che si chiama Repertorio Zero, ma stiamo già pensando di fare un progetto congiunto assieme a Sincronie.

Considero in tutti i compositori, che stai nominando, un forte imprinting occidentale. Mi riferisco a musicisti che ho ascoltato a Sincronie come Viel, Agostini, il francese Maresz, l'argentino Matalon, oltre che Verrando e te. Si può parlare secondo te di una scuola post-spettrale fortemente imbastardita con generi come rock, techno, nuovi media e arti collaterali?

Sai il termine *spettrale* è abbastanza limitato perché con spettralismo intendiamo qualcosa che parte da L'itinéraire di Parigi, per cui Dufourt, Grisey, Murail, Lévinas. Autori importantissimi, perché per primi hanno cercato di prendere le distanze, o meglio, hanno cercato di capire che c'era qualcosa di diverso dallo strutturalismo e dalla serializzazione della musica. I grandi maestri del periodo post-weberniano come Boulez, Stockhausen, Berio, Carter, Donatoni si sono mossi come pesci nell'acqua all'interno del sistema temperato senza mai realmente porsi il problema dell'effettiva relazione degli intervalli puri e dell'errore che la divisione dell'ottava in dodici parti uguali comporta. Questo atteggiamento ha sviluppato enormemente le tecniche combinatorie all'interno dello spazio temperato, non tenendo però sufficientemente conto delle proprietà fisiche del suono e delle modalità di percezione. La set theory (teoria degli insiemi applicata alla musica) ha sviluppato poi una nomenclatura adatta a comprendere le varie possibilità combinatorie tra i dodici suoni della scala cromatica, ma questa nomenclatura ci dice poco o nulla riguardo alle reali relazioni fisiche tra i suoni. E



delle varie caratteristiche fisiche di un suono la più importante, per quanto riguarda la scienza acustica, è il numero di vibrazioni che crea in un determinato lasso di tempo. Un sistema musicale è un'organizzazione di relazioni fra le altezze/frequenze dei suoni e queste relazioni sono inevitabilmente relazioni numeriche. Il suono quindi è numero (numero di vibrazioni) e, dal momento che un suono sta in relazione ad altri suoni, è essenziale studiare le relazioni numeriche che intercorrono. Da questo punto di vista le tecniche che si sono evolute in ambito seriale, mantenendosi all'interno del sistema temperato, hanno totalmente dimenticato il reale aspetto numerico del suono, utilizzando una nomenclatura obsoleta e/o fuorviante. Il problema importante è proprio quello di iniziare invece a esplorare i microintervalli, una pratica antichissima che parte da Pitagora. Se prendiamo Nicola Vicentino nel 1550 aveva inventato l'archicembalo, che divideva l'ottava in 31 parti, ma questo tipo di approccio matematico legato alla musica come relazione di numeri si poi è interrotto. I musicisti avendo a disposizione il sistema temperato e quindi un universo chiuso, si sono mossi all'interno di esso, producendo dei capolavori straordinari ma allo stesso tempo consumandolo. Gli spettralisti hanno quindi creato una breccia in quel sistema, ma non bisogna dimenticare neanche Harry Partch e chi è venuto dopo di lui come Ben Johnston e quelli che si sono interessati all'intonazione naturale. Spettralismo è una definizione un po' limitativa perché ci sono quindi anche altre esperienze, altre tradizioni che si sono interessate allo spettro armonico e alle relazioni tra suoni armonici, che non partono appunto da Grisey, Murail e Lévinas. Per quanto mi riguarda ho sviluppato il mio linguaggio approfondendo la storia dei sistemi di accordatura che dai greci arriva fino a Partch, nonostante

conosca bene gli spettrali e mi piacciono anche molto.

**Personalmente ho vissuto lo spettralismo francese, ma anche la musica di Romitelli, come una liberazione da una claustrofobia sia post-seriale, sia post-minimalista, proprio perché entrambe le scuole le vedo ormai chiuse in se stesse. Possiamo dire di esserci lasciati alle spalle modernismo e post-modernismo a vantaggio di un'era della contaminazione orizzontale/verticale, Est/Ovest?**

Difficile da dirsi. Quella che tu chiami "contaminazione" non la vedo necessaria e se c'è, deve essere essenziale. In Fausto l'elemento "basso", il rock, era un elemento che lui esplorava in maniera eretica. Certamente c'è l'aspetto grezzo: la chitarra elettrica con il distortore ti riporta a una pratica di un certo tipo, con un suono molto popolare. Però, analogamente a quanto si diceva prima nei riguardi del gamelan, lo studio per comprendere le qualità intrinseche, timbriche e armoniche di questo tipo di suono, permette di esplorarlo da un punto di vista astratto o, se si vuole, metafisico. Per cui in Fausto c'è una sublimazione di un certo tipo di sonorità. Senti cioè un suono rock che viene ingigantito e trasformato in qualcosa di completamente diverso. Se la contaminazione ha allora una direzionalità così precisa, è un'enorme ricchezza per la musica. A volte invece si tende solamente a sovrapporre o a giustapporre gli elementi. In altre parole le cose si contaminano, ma non ne nasce nulla di nuovo.

**Nella tua musica c'è anche una forte componente onirica. Se come dicevi prima – ma lo conferma anche la musicologia che si è occupata di te – questa traccia rimanda certamente a Messiaen, ma anche a Scelsi, credo che si possa trovare anche una componente psichedelica nel tuo modo di comporre, come aveva evidenziato**

anche Romitelli in opere come *Professor Bad Trip*, che rimanda inevitabilmente ad altri stati alterati di coscienza – penso a Burroughs o Philip K. Dick, ai Pink Floyd o Jimi Hendrix. C'è un legame tra questi mondi e la tua musica?

Certamente. Tra l'altro sia Dick che i Pink Floyd e anche quel tipo di letteratura e cultura musicale erano alla base delle discussioni tra me e Fausto. Una delle edizioni della rassegna Sincronie, è stata dedicata proprio a Philip Dick prendendo a prestito il nome di *Chew-Z*, la droga potentissima che compare nel romanzo "Le tre stigmati di Palmer Eldrich". La cultura psichedelica è anche quella che si viveva quotidianamente. Io sono nato nel 1960 e negli anni '70 la cultura era soprattutto quella. I pezzi rock duravano quindici minuti e tutto quel mondo è entrato in contatto con una cultura più accademica. Noi venivamo dal Conservatorio di Milano dove si studiava la fuga, c'era la clausura e tutto quel tipo di apprendistato. Certo abbiamo vissuto un attiro con quei mondi, perché attraverso la scrittura è difficile acquisire la spontaneità che esiste in quel tipo di musica, che ha un approccio musicale più legato alla manualità, la strumentalità, a forme prestabilite. Poi c'è stato anche il fascino del timbro. Ma probabilmente anche la cultura psichedelica si è sviluppata partendo dalla musica classica, se consideriamo che Ravel o Debussy, già prima dei grandi jazzisti, sperimentavano accordalità e sequenze armoniche modernissime, che adesso vengono sfruttate anche dalla musica leggera.

**In Romitelli – penso a *An Index of Metals* – ci sono addirittura della citazioni rock esplicite... Sì, quell'accordo di Sol minore preso dai Pink Floyd. Da parte tua invece non mancano le aderenze con generi come la musica techno, tra punto di contatto e scelta di campo. Nel primo caso**

penso all'esperienza con i Pan Sonic (già campionati da Romitelli nel suo *An Index of Metals*), nel secondo alla tua militanza all'interno di progetti totalmente votati a quel genere come *Articoolaction* e *Overclock* assieme a Massimiliano Viel.

La mia collaborazione con i Pan Sonic è nata da un progetto di Alter Ego, un gruppo di musicisti romani davvero eccezionali. La prima versione di *Thirteen*, dedicata a Fausto Romitelli, che era da poco scomparso, è stata eseguita per la prima volta da loro insieme ai Pan Sonic e poi portata in tour per parecchi mesi. La mia collaborazione con i Pan Sonic è in seguito proseguita fino a sfociare nella loro partecipazione alla prima esecuzione dell'ultima versione di *Thirteen* (*Thirteen 13x8@terror generating deity the ultimate reality*) per grande orchestra, 6 solisti e per l'appunto i Pan Sonic. La proposta di Alter Ego di comporre un pezzo per loro e i Pan Sonic mi trovavo ben preparato e disposto, in quanto da qualche anno insieme a Max Viel stavamo portando avanti un progetto di musica elettronica, *Overclock*, legato all'IDM (Intelligent dance music) e alle correnti più estreme della techno. L'idea di collaborare con musicisti di provenienza non accademica è sempre stato anche un punto molto importante della programmazione di Sincronie: negli anni abbiamo collaborato con Otobari di Milano e con Staal Plat Sound System di Amsterdam/Berlino. Quindi direi che c'erano delle grosse "affinità elettive" che sono riuscite poi a interagire.

In relazione poi al mio interesse per la techno ho anche studiato gli strumenti etnici del Sud Italia, in particolare della Puglia, e collaborato con il percussionista Pino Basile, un amico che oltre al repertorio accademico ha approfondito le tecniche esecutive tradizionali. Il lavoro fatto insieme a lui sulle *Cupa Cupa* mi ha portato a esplorare alcune caratteristiche della musica techno (reiterazione/trance/ritualità), partendo però dalla natura arcaica e rituale di questi strumenti e dalla manualità che i musicisti hanno sviluppato. Il risultato è una delle versioni di *Thirteen* secondo me più suggestive, quella per due bande e due gruppi di percussionisti (di cui uno di *Cupa Cupa*), presentata al REC Festival nel 2006.

All'interno delle tue partiture ci sono complessità che evocano quasi un certo strutturalismo, sebbene velato dalle simbologie a cui ti richiami. Ho letto a questo proposito che ci sono usi di isoritmie che rimandano all'*Ars Nova* francese, piuttosto che, come dicevi prima, alle strutture ritmiche del Tala della musica carnata. Eppure l'aspetto più immediato, se penso a pezzi come *Drones*, basati cioè su lun-

ghi tappeti armonici (passami il termine), più che strutture metriche mette in luce un lento sviluppo armonico. Pensi che esistano diversi livelli di ascolto in una musica come la tua? Sì. In *Drones* ad esempio ci sono dei Tala ritmici. Però diciamo che lo sviluppo dell'armonia e i cambiamenti di sonorità di agglomerati armonici di spettri è talmente lenta che, pur essendoci queste complessità ritmiche, esse vengono molto dilatate, diventando proprio un timbro. L'idea in quel brano era infatti proprio quella di esplorare il timbro dal punto di vista ritmico, in altre parole di non separare il parametro ritmico da quello armonico. Se tu prendi infatti dei ritmi e aumenti la velocità, questi diventano frequenze e se fai il contrario, ovvero dilati molto una frequenza e la porti ad essere molto basse, senti la pulsazione ma non più la frequenza. Sono partito da questa ambivalenza ritmo/timbro e ho creato un timbro a partire dalle strutture ritmiche. Si sente quindi di più la fascia armonica e il suo sviluppo, mentre il processo ritmico è presente, ma in un'altra dimensione rispetto alla sua. Invece in pezzi più recenti l'aspetto ritmico è più marcato ed evidente.

Per quanto riguarda la tua domanda credo che quasi tutta la musica abbia bisogno di essere esplorata avendo delle prospettive diverse, poi sta all'ascoltatore e alla sua curiosità vedere fino a che punto approfondire. Certo che, per capire quali sono gli elementi portanti, o cercare di riconoscere la struttura generale e poi entrare nei dettagli, c'è bisogno sicuramente di riascoltarla. Cercare magari anche di coglierne i contenuti extramusicali, che nel mio caso sono rappresentati dagli elementi mitologici. Allora c'è anche un testo, non detto, ma presente, che aggiunge

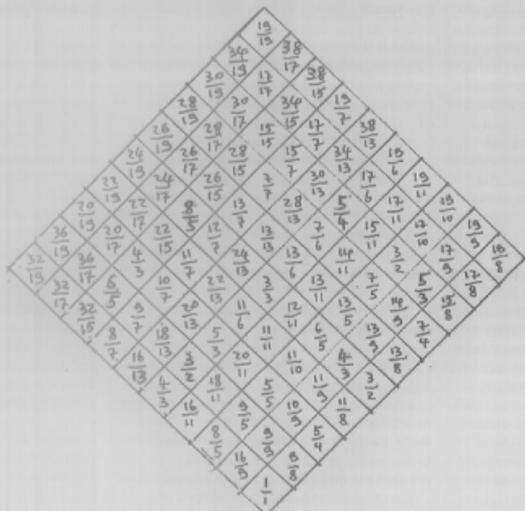
qualcosa in più. In gran parte della musica contemporanea un'enorme importanza rivestono gli interpreti. Spesso invece si indulge sulle interpretazioni, specie quando manca una storiografia delle esecuzioni più recenti. Tanto per rimanere fedeli al modello Romitelli, ci sono delle esecuzioni di *Professor Bad Trip* da parte dell'Icarus e dell'Ictus, due gruppi molto diversi, in cui si colgono delle grosse differenze.

In quel caso però le differenze sono dovute dal fatto che Ictus ha fatto un grosso lavoro di post-produzione. È un indirizzo che loro hanno, quando realizzano i propri dischi. Come sai, lavoro molto con loro e li conosco molto bene. La registrazione di Icarus è stata fatta in multitraccia e subito remixata, senza quindi una reale post-produzione. Alcune differenze sono date proprio da questo approccio diverso. Ognuna ha i suoi pro e contro: magari quella di Ictus è più bella, con un suono più grosso e con alcune cose in più, mentre quella di Icarus era più nuda e cruda. Nella versione live che mi è capitato di sentire al PAC di Milano, l'esecuzione dell'Icarus Ensemble aveva tutto un altro impatto. Per capire come può cambiare una composizione contemporanea, che fa riferimento a una partitura in cui molte cose non vengono scritte (come poteva accadere in una pagina di Mozart), raccontami qual è la tua preoccupazione quando qualcuno sta per eseguire un tuo brano.

Confido sul fatto che si esegua tutto quanto ho scritto e, se c'è qualcosa di particolarmente difficile, spero sempre che si cerchi una soluzione o un'alternativa. La mia tendenza è quella di lasciare il meno possibile al caso. Ci deve essere inter-

pretazione come nella musica classica, ma non libera improvvisazione. Anche se il tipo di suono è molto complesso e saturo, nei miei brani tutto è scritto nei dettagli. Il risultato sta proprio nel fatto che le complessità sono scritte esattamente. La libera improvvisazione difficilmente può dare risultati con un certo tipo di suono ricercato. Il compositore deve calcolare e rielaborare la musica attraverso la scrittura, altrimenti farebbe l'improvvisatore. Sia nella mia musica, sia in quella di Fausto non c'è molto spazio per l'improvvisazione. Anche le parti per percussioni che scrivo assieme agli indiani sono scritte nei minimi dettagli, perché ci sono dei sincronismi tra i vari strumentisti che sono essenziali.

Hal lavorato anche con gruppi come Art Zoyd e L'itinéraire, che sono: uno un gruppo di origini rock progressive, l'altro l'ensemble, tra gli altri, di Grisey. Come ti sei trovato con loro e qual è il gruppo a cui affideresti più volentieri la tua musica?



Un diamante con limite 19 che rappresenta uno schema di suddivisione dell'ottava in 95 parti

Con L'itinéraire mi sono sempre trovato molto bene perché come strumentisti sono eccezionali, l'organizzazione è perfetta, sono sempre molto entusiasti e poi hanno una grandissima cultura per la ricerca del suono. Dietro

L'itinéraire c'è una lunga tradizione che nasce appunto da Grisey, Dufourt, Lévinas. Lavorare con loro è stato interessantissimo, sebbene quel periodo sia ormai molto lontano (ora ad esempio Lévinas non è più il loro direttore artistico). Quella collaborazione però mi ha permesso di elaborare determinati problemi e capirli. Con Art Zoyd invece ho collaborato per una produzione nel loro studio elettronico, che ha dato vita a un progetto audiovisivo, in collaborazione con Otolab, durante il quale è stato eseguito un pezzo intitolato *Eleven (420:11 @ Destruction generating deity)*. Il gruppo, che ha uno studio di produzione, promuoveva un evento annuale dedicato a musica elettronica e musica strumentale scritta, che si chiamava *Experience de vol*.

#### Ora a cosa stai lavorando?

A una performance di settanta minuti, *Primes* ("numeri primi") per l'Ictus Ensemble da presentare in un concerto a cui ci saranno sette musicisti occidentali e tre indiani. Fino adesso con gli indiani avevo lavorato solo con i percussionisti. In questo caso invece ci sarà anche un violino con un'accordatura non tradizionale. Sto cercando di trovare delle strategie per utilizzare uno strumento melodico legato alle tradizioni della musica carnatica all'interno di sonorità complesse. Lo sforzo è quello di integrarlo in maniera organica all'interno di un progetto di questo tipo. La prima sarà presentata nel marzo 2010 al Teatro dell'Opera di Lille. Con Sincronie invece stiamo preparando l'edizione 2009 che esplorerà il rapporto musica/matematica e che per l'appunto si intitolerà "0,618034", il numero che rappresenta la proporzione aurea.

#### DISCOGRAFIA

**RICCARDO NOVA:** *Sequentia super sex nova organa* in "Jeune Musique Italo-Espagnole: Borradori, Gervasoni, Lopez Lopez, Luque, Nova, Romitelli, Rueda" (Ed. Sincronie, 1993) Ensemble L'itinéraire, Philippe de Chalendar;

**RICCARDO NOVA / ALDO CLEMENTI:** *Adagio, Berceuse, Improvptu, Scherzo, Triplum (A.C.) / Sex nova organa, Sequenza super beata viscera, Carved Out, Sequentia super sex nova organa (R.N.)* (Stradivarius, 1994) Caput Ensemble, Gunnarsson Gudmundur Oil;

**RICCARDO NOVA,** *Rythmes du culte des cristaux revants* (Stradivarius, 1995) Caput Ensemble, Maria Grazia Bellocchio, Tamborino Ensemble;

**RICCARDO NOVA:** *Eleven (420:11 @ Destruction generating deity)* in AA.VV. "Experience de vol # 5" (In-possible Records, 2003) Art Zoyd / Musiques Nouvelles;

**RICCARDO NOVA:** *Ma's Sequence 7* in AA.VV. "Nandi Dasaru - Indian Masters of Percussion" (Karnatik Lab Amsterdam, 2005) Axyz Ensemble.

#### ONLINE

[www.myspace.com/riccardo17nova](http://www.myspace.com/riccardo17nova)

Altri audio su: [www.ictus.be/home2.html](http://www.ictus.be/home2.html)

