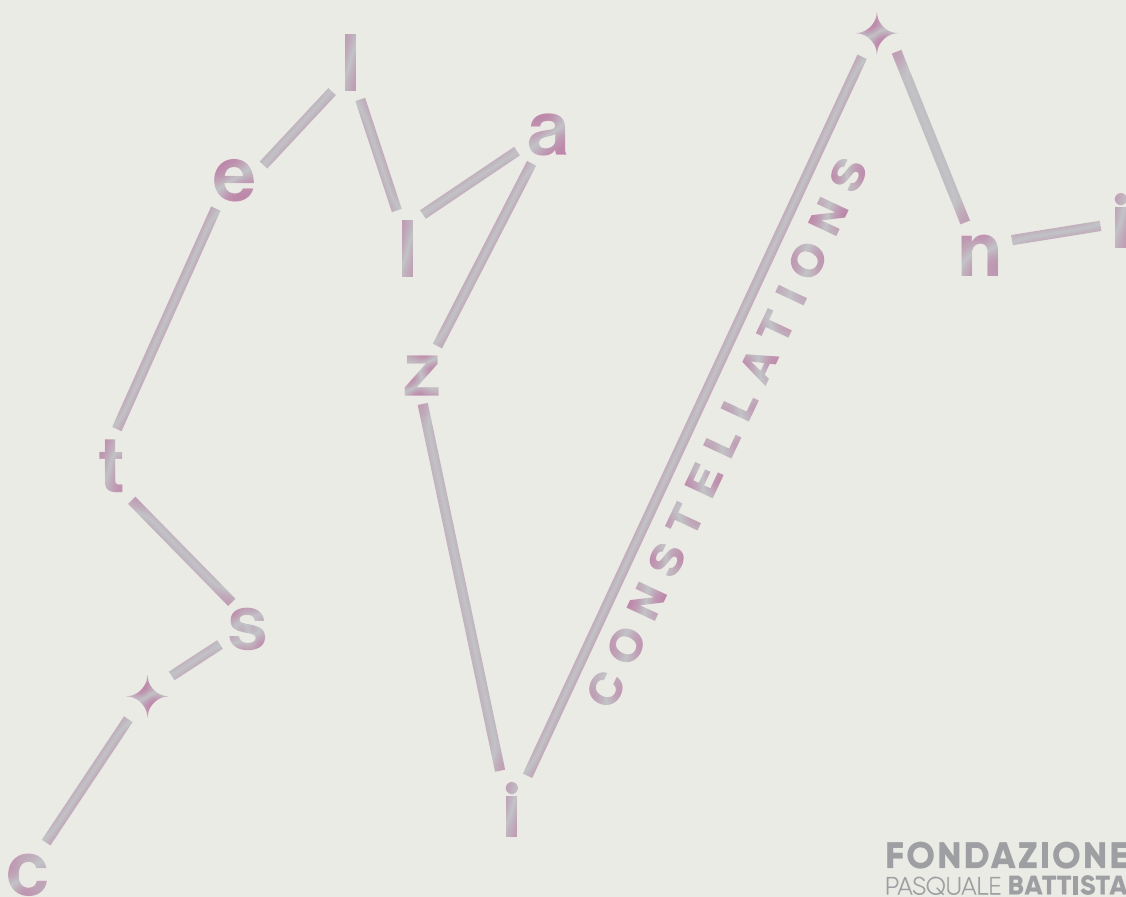


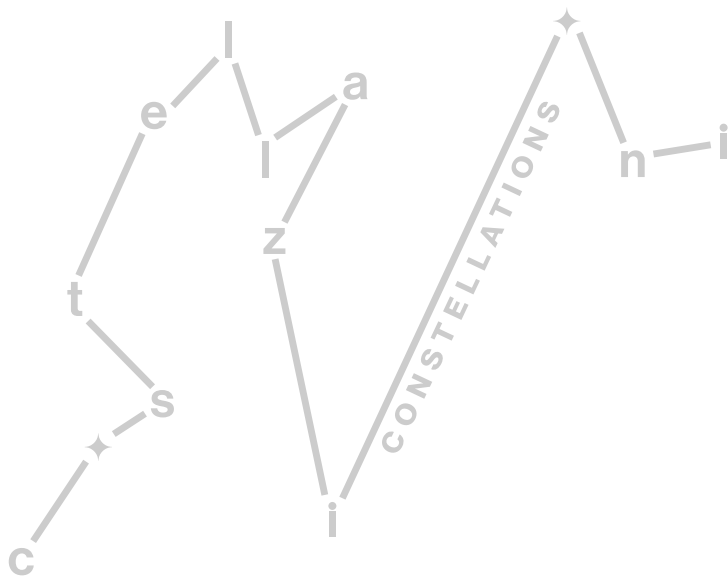
s u o n i
t r a s f i -
g u r a t i

S T A G I O N E I I I N O N S V A S



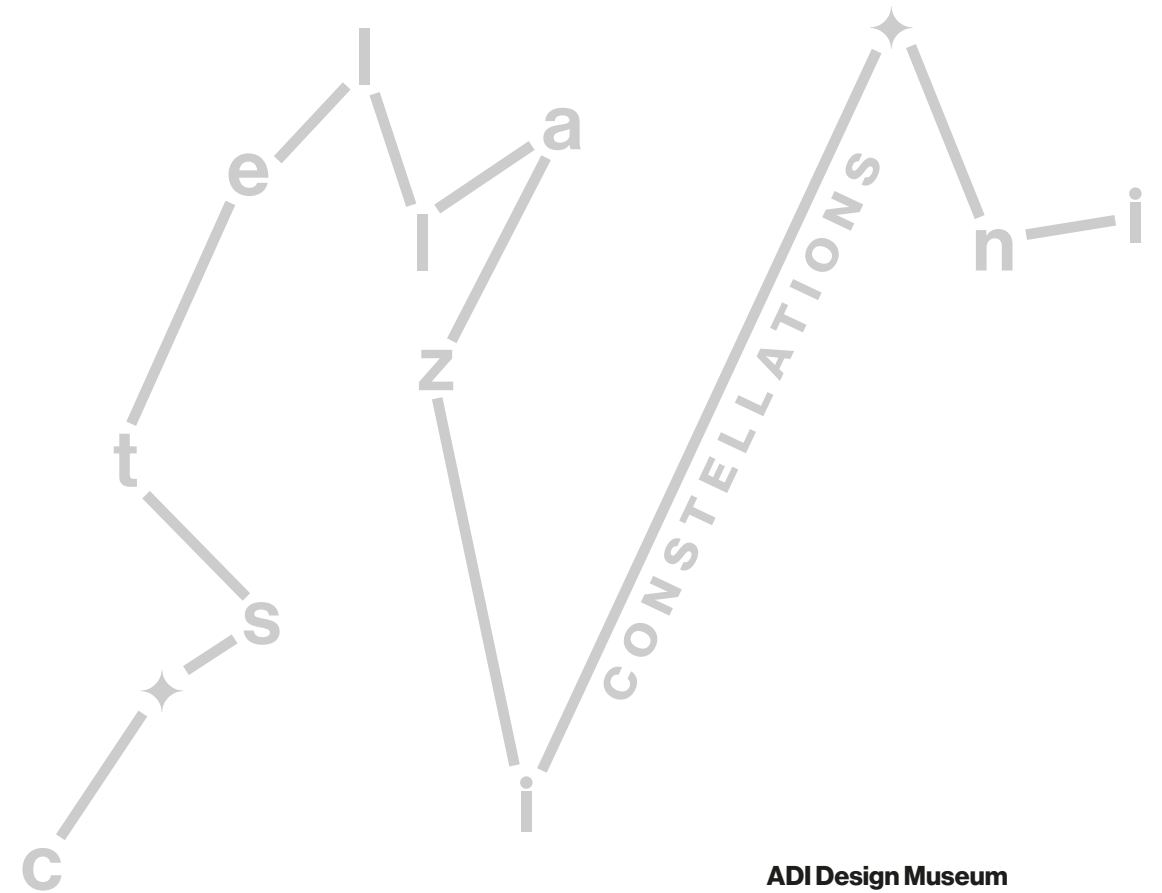
s u o n i
t r a s f i -
g u r a t i

S E A S O N I I I N O S V E S



s u o n i
t r a s f i -
g u r a t i

S T A G I O N E I I I N O S V E S



© 2026 Fondazione Pasquale Battista Edizioni
© 2026 Sagep Editori
www.fondazionepasqualebattista.it
www.sagep.it
ISBN 979-12-5590-291-1

FONDAZIONE
PASQUALE BATTISTA

SAGEP
EDITORI

a cura di / edited by
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

ADI Design Museum
Centrale dell'Acqua Milano
GAM - Galleria d'Arte Moderna
Gallerie d'Italia - Milano
Museo del Novecento
Museo Nazionale Scienza
e Tecnologia Leonardo da Vinci
Museo Teatrale alla Scala
Triennale Milano

Milano
14.3.2026 — 25.11.2026



ORGANIZZAZIONE
ORGANISATION

MAIN SPONSOR
MAIN SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH



PARTNER MUSEALI
MUSEUM PARTNERS



MEDIA PARTNER
MEDIA PARTNERS



DIREZIONE ARTISTICA
ARTISTIC DIRECTION
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

VOLUME A CURA DI
VOLUME EDITED BY
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

ORGANIZZAZIONE
ORGANISATION
Fondazione Pasquale Battista

IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH
MM S.p.A. - Centrale dell'Acqua Milano
MMT Creative Lab
NoMus ETS
Società del Quartetto di Milano

SAGGI E NOTE DI SALA (IN ORDINE ALFABETICO)
ESSAYS AND PROGRAMME NOTES (IN ALPHABETICAL ORDER)

Ricciarda Belgiojoso
Luca Carnicelli
Filippo Del Corno
Andrea Ferrario
Francesco Leprino
Massimo Mussini
Ermanno Novati
Walter Prati

APPARATO ICONOGRAFICO
VISUAL APPARATUS
Cesare Di Liborio

PRODUZIONE
PRODUCTION
RM Servizi Professionali alla Cultura

UFFICIO STAMPA E RELAZIONI CON I MEDIA
PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS
Giulia Zanichelli

COMUNICAZIONE E PROMOZIONE
COMMUNICATION AND PROMOTION
Promos Comunicazione

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Sagep Editori Srl

PRODUZIONE AUDIOVISIVA E FOTOGRAFIA
AUDIOVISUAL PRODUCTION AND PHOTOGRAPHY
Nazar Fedunyk, Ferdinando Lercari

STAMPA
PRINTING
Grafiche G7 Sas

TUTTI I CONCERTI DELLA STAGIONE SONO AD INGRESSO
GRATUITO CON PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA SU EVENTBRITE.IT
ALL CONCERTS IN THE SEASON ARE FREE OF CHARGE
WITH MANDATORY RESERVATION ON EVENTBRITE.IT

per informazioni info.milano@fondazionepasqualebattista.it

La Fondazione Pasquale Battista promuove, sviluppa e coordina iniziative di carattere culturale, che siano dirette a realizzare il benessere, l'istruzione e l'educazione dei cittadini, attraverso il progressivo diffondersi delle idee dello storico Pasquale Battista, mutandone e preservandone nel tempo dedizione ed impegno sociale. Nasce nel 2016 per promuovere programmi di ricerca storica, architettonica, scientifica ed economico-sociale e progetti culturali legati alla musica e alle arti visive. Indaga le discipline della cultura contemporanea, promuovendo partecipazione e analisi delle dinamiche socio-culturali, con attività espositive, educative e performative; realizza iniziative culturali tese alla valorizzazione e alla diffusione di produzioni artistiche nazionali e internazionali e allo sviluppo di progetti creativi delle giovani generazioni; supporta interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale del territorio; contribuisce allo sviluppo del tessuto produttivo ed imprenditoriale con azioni di consulenza e formazione specialistica; contribuisce allo sviluppo e al rafforzamento della coesione sociale della comunità con azioni rivolte a persone svantaggiate e vulnerabili; concorre alla crescita della cultura delle pari opportunità, promuovendo l'incontro interculturale, interreligioso e intergenerazionale; sviluppa forme di interazione tra settore pubblico e privato con l'ideazione di soluzioni sostenibili che vadano incontro alle sfide sociali contemporanee.

FONDAZIONE PASQUALE BATTISTA
via G. Pozzone, 5 — Milano
info.milano@fondazionepasqualebattista.it
www.fondazionepasqualebattista.it

Fondazione Pasquale Battista promotes, develops, and coordinates cultural initiatives aimed at fostering well-being, education, and civic instruction by disseminating the ideas of historian Pasquale Battista, embracing and preserving his dedication and social commitment over time. Established in 2016, the foundation advances research programs in history, architecture, science, and socio-economic studies, as well as cultural projects related to music and the visual arts. It explores contemporary cultural disciplines, encouraging participation and critical analysis of socio-cultural dynamics through exhibitions, educational programs, and performance-based initiatives. The foundation undertakes cultural projects dedicated to promoting and disseminating national and international artistic productions while fostering the creative endeavors of emerging generations. It supports initiatives for the protection and enhancement of the region's cultural heritage and contributes to the development of the local productive and entrepreneurial fabric through specialized consulting and training programs. Furthermore, the foundation plays an active role in strengthening social cohesion through initiatives aimed at disadvantaged and vulnerable individuals, while promoting a culture of equal opportunity by fostering intercultural, interfaith, and intergenerational dialogue. It also develops new models of interaction between the public and private sectors, designing sustainable solutions that address contemporary social challenges.

Nel 1955 è stata creata MM S.p.A. con il nome Metropolitana Milanese, una società di ingegneria interamente di proprietà del Comune di Milano. È nata con l'intento di progettare e realizzare le linee della Metropolitana della città. Grazie all'acquisizione di sempre maggiori competenze nel campo dell'ingegneria, con il passare degli anni a MM sono state affidate numerose aree di intervento, tra cui la viabilità, l'edilizia e i parcheggi. A partire dal 2003, il Comune di Milano ha affidato a MM la gestione del Servizio Idrico Integrato della città: dal prelievo dell'acqua in falda alla potabilizzazione e al controllo di qualità, fino alla restituzione della risorsa idrica all'ambiente e all'agricoltura. Il Servizio Idrico Integrato serve un territorio di circa 180 km² con una popolazione di circa 2 milioni di persone. Dal 2014 collabora con il Comune di Milano nella gestione e ammodernamento dell'Edilizia Residenziale Pubblica, curando le attività amministrative, contabili e tecnico-legali, i rapporti con l'utenza, la manutenzione ordinaria e straordinaria, la tutela del patrimonio e le attività propedeutiche all'assegnazione degli alloggi. Nel 2018, la società inaugura la Centrale dell'Acqua di Milano, il Museo di Impresa dell'azienda, uno spazio aperto al pubblico dedicato ai temi dell'acqua. L'obiettivo è quello di sensibilizzare i cittadini - in particolare gli studenti - sul valore dell'acqua pubblica e delle professioni ad essa collegate, oltre a far conoscere la storia e il funzionamento del servizio idrico di Milano. Oggi la Centrale è un presidio culturale unico in città, dove si svolgono convegni, eventi, mostre e iniziative per le famiglie, frequentato da decine di migliaia di persone l'anno. Fa parte inoltre della Rete Mondiale UNESCO dei Musei dell'acqua. Dal 2020 MM segue le attività di interventi di manutenzione ordinaria, periodica, programmata e di pronto intervento del patrimonio comunale di edilizia scolastica, degli impianti di sollevamento a servizio dei sottopassi stradali e degli impianti sportivi di proprietà del Comune di Milano e affidati in gestione a Milanospo. A partire dal 2022, l'azienda ha dato avvio alle operazioni di cura e manutenzione diretta del verde di pertinenza del patrimonio ERP del Comune di Milano e, dall'ottobre 2025, l'incarico si è esteso a tutto il verde cittadino, circa 18 milioni di metri quadrati di superficie.

MM S.P.A. - CENTRALE DELL'ACQUA MILANO
piazza Diocleziano, 5 — Milano
www.mmspa.eu — www.centraleacquamilano.it

In 1955 MM Spa was created under the name Metropolitana Milanese, an engineering company wholly owned by the Municipality of Milan. It was established with the intention of designing and constructing the city's underground lines. Thanks to the acquisition of progressively greater engineering expertise, over the years numerous areas of intervention were entrusted to MM, including road infrastructure, construction and car parks. From 2003 onwards, the Municipality of Milan entrusted MM with the management of the city's Integrated Water Service: from groundwater abstraction to treatment and quality control, through to the return of water resources to the environment and to agriculture. The Integrated Water Service covers an area of approximately 180 km² and serves a population of around 2 million people. Since 2014, MM has collaborated with the Municipality of Milan in the management and modernisation of Public Residential Housing, carrying out administrative, accounting and technical-legal activities, managing relations with users, overseeing ordinary and extraordinary maintenance, safeguarding public assets and undertaking activities preparatory to the allocation of housing units. In 2018, the company inaugurated the Centrale dell'Acqua di Milano, the company's Corporate Museum, a space open to the public dedicated to water-related themes. Its objective is to raise awareness among citizens - in particular students - of the value of public water and the professions connected to it, as well as to promote knowledge of the history and functioning of Milan's water service. Today, the Centrale represents a unique cultural hub in the city, hosting conferences, events, exhibitions and initiatives for families, and welcoming tens of thousands of visitors each year. It is also part of the UNESCO World Network of Water Museums. Since 2020, MM has overseen ordinary, periodic, planned and emergency maintenance activities relating to municipal school buildings, pumping systems serving road underpasses and sports facilities owned by the Municipality of Milan and entrusted to Milanospo for management. From 2022 onwards, the company initiated the direct care and maintenance of green areas pertaining to the Municipality of Milan's public residential housing stock, and from October 2025 the mandate has been extended to the entire city's green areas, approximately 18 million square metres.

MMT Creative Lab ETS (Musica Musicisti Tecnologie) si occupa della ricerca musicale, dello sviluppo della cultura musicale e dell'applicazione di tecnologie innovative alla musica e nuovi media. L'unicità dell'opera di MMT Creative Lab si fonda sul concetto cardine di intendere la musica, in tutte le sue applicazioni, come elemento fondante per il benessere di ogni persona e per una crescita più armonica della società. La convinzione che l'ascolto e la pratica della musica possano portare ad una migliore qualità della vita è alla base di tutte le iniziative. Le attività dell'associazione nascono nel 1990 e hanno rappresentato un punto di riferimento per la musica in Italia. Attraverso centinaia di produzioni legate alla musica contemporanea, all'improvvisazione e alla musica elettronica ha collaborato con compositori e musicisti tra i più rappresentativi nelle diverse aree estetiche. Significative le coproduzioni realizzate, a partire dagli anni '90, insieme al Teatro alla Scala, al Teatro Regio di Torino, al Comunale di Bologna, al Teatro Valli di Reggio Emilia. Da sempre presente nel territorio milanese grazie ai contributi del Comune di Milano, della Provincia di Milano (sino alla sua operatività) e della Regione Lombardia, testimonianza di propositività creativa nei contenuti e affidabilità gestionale. MMT Creative Lab riceve contributo dal Ministero della Cultura sia all'interno del Fondo Unico per Spettacolo sia per i Progetti Speciali. Collabora in partnership con Tempo Reale (Firenze), Spaziomusica (Cagliari), Area Sismica (Forlì), NoMus (Milano).

MMT CREATIVE LAB ETS
via P. A. Cascella, 9 — Milano
www.mmt.it

MMT Creative Lab ETS (Musica Musicisti Tecnologie) is dedicated to musical research, the advancement of musical culture, and the application of innovative technologies to music and new media. The distinctive nature of MMT Creative Lab's work is rooted in the fundamental principle of conceiving music, in all its applications, as an essential element for individual well-being and the harmonious development of society. The conviction that listening to and practicing music can contribute to a better quality of life is the foundation of all its initiatives. Founded in 1990, the association has long been a key reference point for music in Italy. Through hundreds of productions spanning contemporary music, improvisation, and electronic music, it has collaborated with some of the most significant composers and musicians across diverse aesthetic domains. Particularly noteworthy are the co-productions launched in the 1990s in collaboration with Teatro alla Scala, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, and Teatro Valli di Reggio Emilia. Deeply embedded in Milan's cultural landscape, MMT Creative Lab has benefited from the support of the Comune di Milano, the Provincia di Milano (until its operational dissolution), and the Regione Lombardia, standing as a testament to both creative vision and managerial reliability. It receives funding from the Ministero della Cultura through the Fondo Unico per lo Spettacolo as well as Special Projects and collaborates with leading institutions such as Tempo Reale (Firenze), Spaziomusica (Cagliari), Area Sismica (Forlì), and NoMus (Milano).

NoMus ETS si occupa di promuovere la ricerca nel campo della musica del Novecento (XX secolo) e della musica contemporanea. Salvare archivi e fondi musicali contenenti materiali audiovisivi e multimediali; censire, raccogliere, digitalizzare, catalogare e informatizzare, secondo le più moderne tecniche di conservazione e restauro, i beni cartacei ed audiovisivi acquisiti; costruire reti informatiche e piattaforme di scambio fra archivi musicali e di beni artistici mettendoli online (ove possibile) o rendendoli comunque disponibili in loco per la consultazione; favorire lo scambio e la cooperazione fra università ed enti culturali ospitando ricercatori in residence attraverso progetti mirati allo studio e alla salvaguardia del patrimonio musicale e culturale; promuovere la conoscenza della musica moderna attraverso studi, ricerche, pubblicazioni, workshop, concerti e manifestazioni volte a diffondere e approfondire tale repertorio; pubblicare, attraverso una serie di quaderni di ricerca, le tesi più meritevoli di giovani ricercatori italiani e stranieri e di autori affermati che intendano studiare particolari aspetti della cultura del Novecento; pubblicare materiali audiovisivi attinenti al repertorio studiato.

ASSOCIAZIONE NOMUS ETS
via Tito Vignoli, 37/a — Milano
www.nomusassociazione.org

La Società del Quartetto di Milano è stata fondata nel 1864 da Arrigo Boito, Tito Ricordi e altri protagonisti eccellenti della vita culturale milanese, con l'obiettivo di diffondere la conoscenza e la passione per la musica cameristica e sinfonica. In oltre 160 anni di storia, il Quartetto ha contribuito in modo determinante alla vita musicale italiana, con eventi di assoluto rilievo, tra cui la prima esecuzione italiana della *Nona Sinfonia* di Beethoven (1878) e la prima esecuzione a Milano della *Passione secondo Matteo* di Bach (1911). Oggi il Quartetto è riconosciuta come una delle istituzioni musicali più prestigiose d'Europa.

FONDAZIONE SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO ETS
piazzetta Guastalla, 15 — Milano
www.quartettomilano.it

NoMus ETS is devoted to advancing research in twentieth-century and contemporary music. The preservation of musical archives and collections comprising audiovisual and multimedia materials; the surveying, acquisition, digitisation and cataloguing, in accordance with the most advanced standards of conservation and restoration, of paper-based and audiovisual holdings; the development of digital networks and exchange platforms linking musical archives and artistic collections, ensuring online access wherever feasible and on-site consultation where required; the fostering of exchange and cooperation between universities and cultural institutions through research residencies dedicated to the study and safeguarding of musical and cultural heritage; the promotion of modern music through scholarly research, publications, workshops, concerts and initiatives designed to disseminate and deepen engagement with the repertoire; the publication, within a dedicated research series, of outstanding theses by emerging Italian and international scholars, alongside studies by established authors exploring specific aspects of twentieth-century culture; the production and publication of audiovisual materials relating to the repertoire under study.

The Società del Quartetto di Milano was founded in 1864 by Arrigo Boito, Tito Ricordi and other leading figures of Milan's cultural life, with the aim of fostering knowledge of and passion for chamber and symphonic music. Over more than 160 years, the Quartetto has played a decisive role in shaping Italy's musical life, with landmark events including the first Italian performance of Beethoven's *Ninth Symphony* (1878) and the first performance in Milan of Bach's *St Matthew Passion* (1911). Today, the Quartetto is widely recognised as one of Europe's most distinguished musical institutions.

SAGGI / ESSAYS

14
Costellazioni. La terza stagione /
Constellations. The Third Season

Luca Carnicelli

20
Con Cesare Di Liborio "Ho visto cose" /
Just like Cesare Di Liborio "I've seen things"

Massimo Mussini

32
Spazi e suoni /
Spaces and sounds

Ricciarda Belgiojoso

CONCERTI / CONCERTS

44
ORIGINE / ORIGIN
 KYOKA
live electronics
 ADI Design Museum — 14.3.2026

48
MATERIA SILENZIOSA / SILENT MATTER
 KATARINA GRYVUL
live electronics
 Triennale Milano — 14.4.2026

52
TRAIETTORIE / TRAJECTORIES
 TONY YIKE YANG
pianoforte / piano
 Museo Teatrale alla Scala — 27.5.2026

56
TENSIONI LATENTI / LATENT TENSIONS
 QUARTETTO ITACA
(Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI)
 + ANDREA BACCHETTI
quartetto d'archi, pianoforte / string quartet, piano
 Museo del Novecento — 23.6.2026

60
RISONANZA / RESONANCE
 VERONIQUE VANHOUCKE + FRANCESCO LEPRINO
pianoforte amplificato, live video / amplified piano, live video
 Gallerie d'Italia - Milano — 24.9.2026

64
FORME DI LUCE / LIGHT FORMS
 ERMANNO NOVALI + ROSARIO GRIECO
live electronics, real-time video and light processing
 Museo Nazionale Scienza e Tecnologia
 Leonardo da Vinci — 30.10.2026

68
RESPIRO / BREATH
 ANDREA FERRARIO
chitarra classica / classical guitar
 GAM - Galleria d'Arte Moderna — 25.11.2026

NOTE DI SALA / PROGRAMME NOTES

74
ORIGINE / ORIGIN
 KYOKA
 ADI Design Museum
Walter Prati

76
MATERIA SILENZIOSA / SILENT MATTER
 KATARINA GRYVUL
 Triennale Milano
Walter Prati

78
TRAIETTORIE / TRAJECTORIES
 TONY YIKE YANG
 Museo Teatrale alla Scala
Luca Carnicelli

80
TENSIONI LATENTI / LATENT TENSIONS
 QUARTETTO ITACA
(Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI)
 + ANDREA BACCHETTI
 Museo del Novecento
Filippo Del Corno

82
RISONANZA / RESONANCE
 VERONIQUE VANHOUCKE + FRANCESCO LEPRINO
 Gallerie d'Italia - Milano
Francesco Leprino

84
FORME DI LUCE / LIGHT FORMS
 ERMANNO NOVALI + ROSARIO GRIECO
 Museo Nazionale Scienza e Tecnologia
 Leonardo da Vinci
Ermanno Novali

86
RESPIRO / BREATH
 ANDREA FERRARIO
 GAM - Galleria d'Arte Moderna
Andrea Ferrario

LUOGHI / VENUES

90

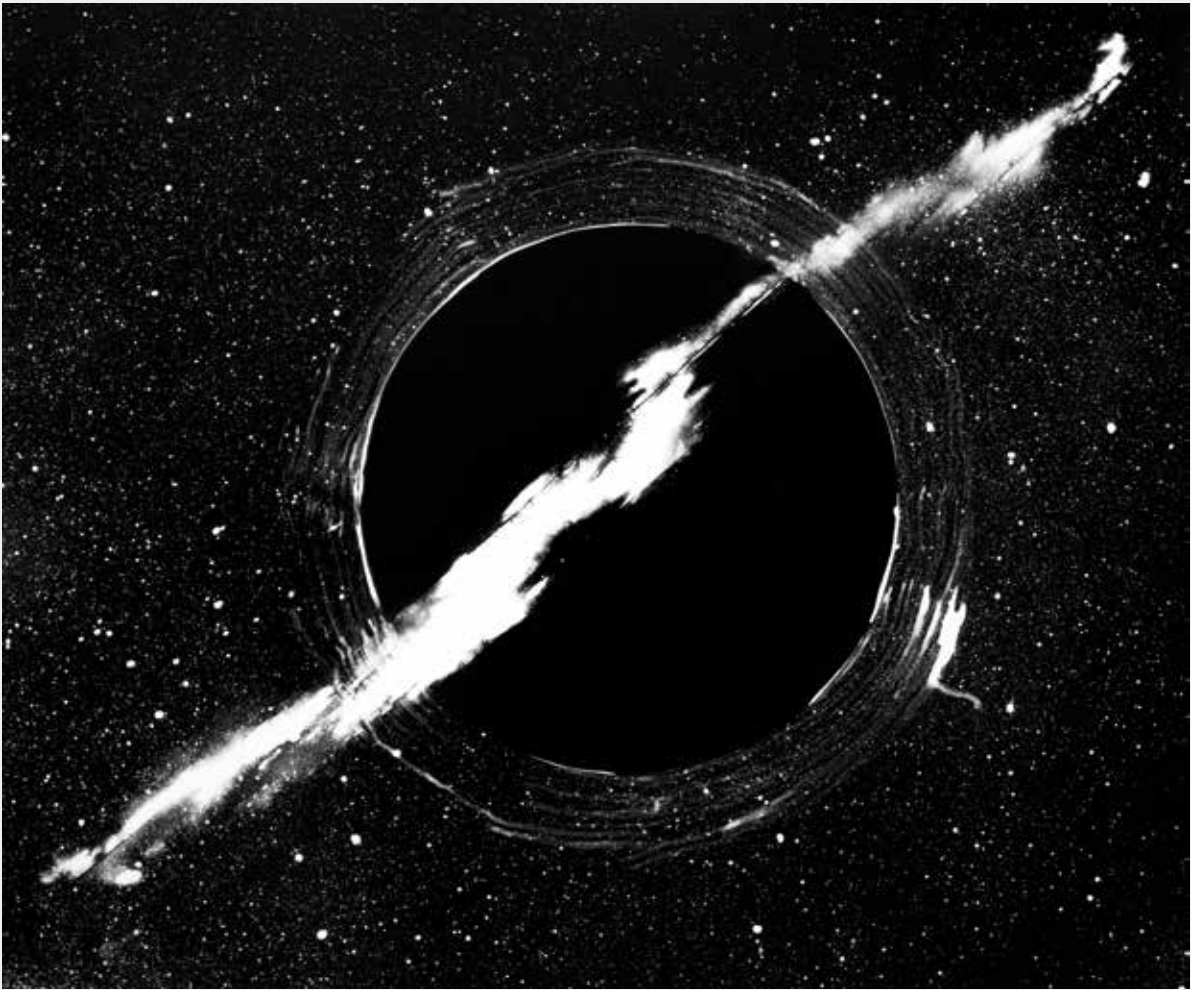
APPARATI / APPARATUS

94
NOTE / NOTES
BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY
CREDITI ICONOGRAFICI / IMAGE CREDITS

COSTELLAZIONI.
LA TERZA STAGIONE

LUCA CARNICELLI

CONSTELLATIONS.
THE THIRD SEASON



«[...] Due cose riempiono l'animo di ammirazione e venerazione sempre nuova e crescente, quanto più spesso e più a lungo la riflessione vi si applica: il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me»¹

Immanuel Kant

«[...] Le idee sono per le cose ciò che le costellazioni sono per le stelle»²

Walter Benjamin

La terza stagione di *Suoni Trasfigurati*, dal titolo *Costellazioni*, prosegue e rinnova l'indagine sul rapporto tra musica e spazi museali, che costituisce l'orizzonte permanente della rassegna sin dalla sua fondazione. La stagione si

articola attorno a un pensiero che si costruisce per immagini e accostamenti e che trova nel concetto di costellazione elaborato da Walter Benjamin un orientamento teorico e poetico di riferimento. Nel pensiero di Benjamin, infatti, il significato non

2



emerge secondo una logica deduttiva o sequenziale, ma attraverso costellazioni di elementi eterogenei che, posti in relazione tra loro, fanno affiorare un senso nuovo e inatteso. Come nel cielo notturno – dove stelle lontane vengono messe in relazione dallo sguardo umano, dando origine a figure intelleggibili – così anche nell'arte e nel pensiero il significato nasce dalla relazione tra elementi distanti. *Costellazioni* dispone suoni e luoghi dello spirito in assetti inediti, dando forma a una trama aurale della storia, composta da relazioni inattese in grado di restituire complessità alla realtà contemporanea, secondo una logica affine al montaggio cinematografico e al collage cubista. Nella *Teoria estetica*³, Theodor W. Adorno riprende questa intuizione, indicando nella tensione tra i frammenti una delle condizioni attraverso cui l'opera può avvicinarsi alla verità. In questo senso, ogni evento sonoro può essere inteso come un punto in cui passato e presente si illuminano reciprocamente. Il tempo si addensa e si contrae: ciò che era rimasto in ombra torna visibile, mentre il presente si rivela abitato dai fantasmi del passato. *Costellazioni* si configura così come una mappa di suoni pensanti, un atlante acustico che mette in relazione città, architetture, memorie e idee. Ciascun evento è concepito in forma *site-specific*, costruito in dialogo con le caratteristiche acustiche, storiche e simboliche dei singoli spazi museali. L'elettronica e la sperimentazione sonora,

declinate secondo modalità differenti in base ai contesti, costituiscono il linguaggio privilegiato attraverso cui queste configurazioni prendono forma. L'esperienza proposta assume, dunque, una valenza conoscitiva, quasi epistemologica, e apre modalità di accesso al mondo che si articolano come forme sensibili del pensiero. In un presente segnato dalla moltiplicazione dei linguaggi e dalla fragilità delle cornici interpretative condivise, questo approccio acquista una particolare rilevanza. Ogni performance si presenta come un gesto critico, capace di riorientare lo sguardo e di sospendere l'evidenza dell'ascolto abituale – quell'ascolto scontato e prevedibile che riduce la musica e l'arte a esperienze già note – mettendo in discussione ciò che crediamo di conoscere e aprendo spazi inesplorati, inattesi, in cui tornare ad ascoltare davvero, con curiosità, lasciando emergere liberamente ciò che l'abitudine e gli schemi percettivi consolidati avevano silenziosamente oscurato. È in questa sospensione dell'ovvio che prende forma l'approccio costellativo e multidisciplinare che attraversa l'intera stagione. La costellazione, in definitiva, suggerisce un senso senza imporlo, aprendosi a interpretazioni differenti, e si lascia attraversare da ciascuno secondo il proprio sguardo, il proprio ascolto, il proprio passo. Come sotto un cielo stellato, non si tratta di spiegare le stelle, ma di tracciare linee che, per un istante, rendano visibile un disegno, un'immagine, un'idea.

"[...] *Two things fill the mind with ever new and increasing admiration and reverence, the more often and the more steadily reflection is directed towards them: the starry sky above me and the moral law within me*"

Immanuel Kant

"[...] *Ideas stand in relation to objects as constellations do to stars*"²⁴

Walter Benjamin

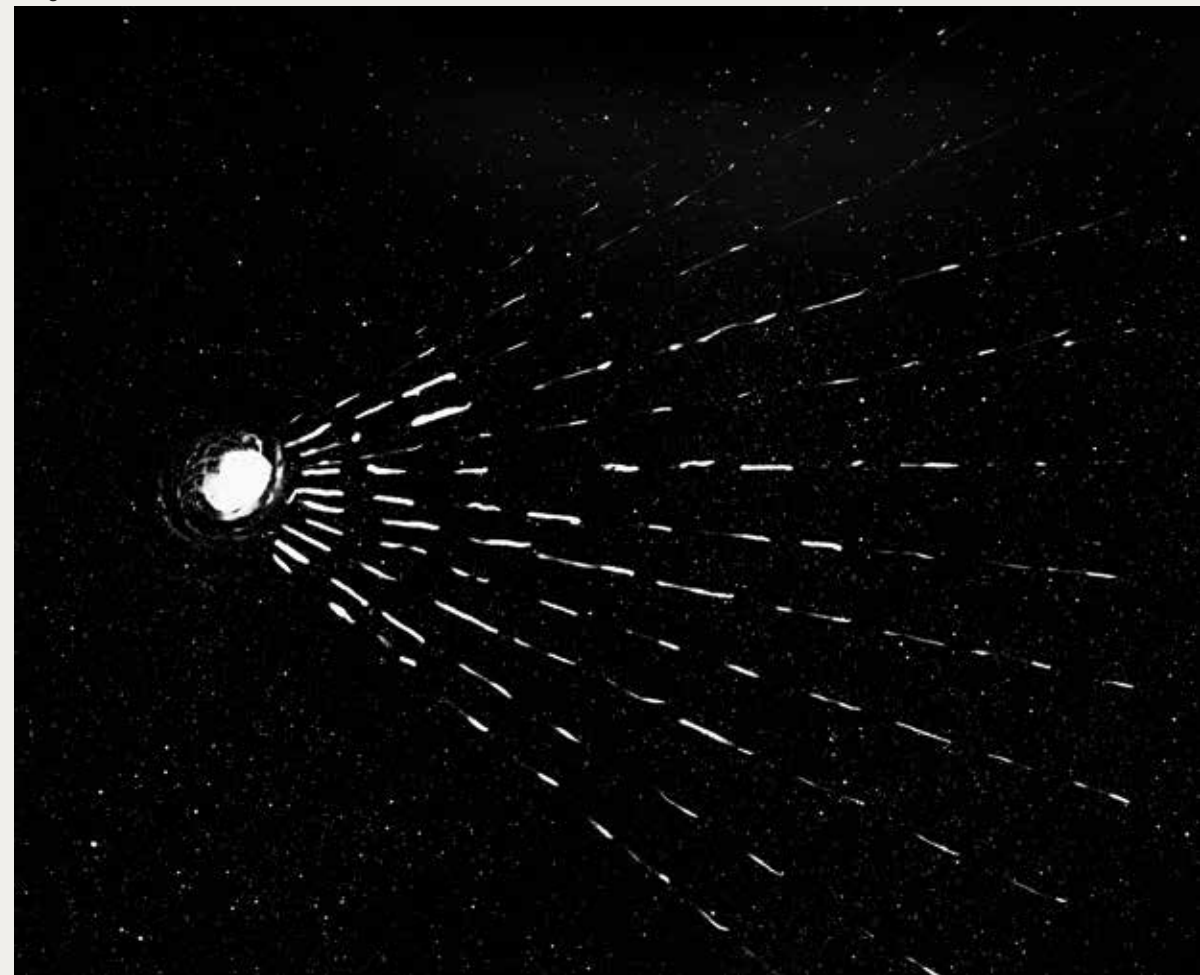
The third season of *Suoni Trasfigurati*, entitled *Constellations*, continues and renews the enquiry into the relationship between music and museum space that has defined the programme since its inception. This edition unfolds through a mode of thought constructed by images and juxtapositions, drawing upon Walter Benjamin's concept of the constellation as its underlying theoretical and poetic framework. In Benjamin's understanding, meaning does not arise through deductive or sequential logic, but through constellations of heterogeneous elements which, when brought into relation, allow an unexpected sense to emerge. As in the night sky - where distant stars are connected by the human gaze into intelligible figures - so too in art and thought meaning is generated through the relation between disparate elements. *Constellations* arranges sounds and sites of the spirit in unprecedented configurations, shaping an aural texture of history composed of unforeseen relations capable of restoring complexity to contemporary experience, according to a logic akin to cinematic montage and Cubist

collage. In *Aesthetic Theory*³, Theodor W. Adorno returns to this intuition, identifying in the tension between fragments one of the conditions through which the artwork may approach truth. In this sense, each sonic event may be understood as a point at which past and present illuminate one another. Time thickens and contracts: what had remained in shadow comes once more into view, while the present reveals itself as inhabited by the spectres of the past. *Constellations* thus assumes the form of a cartography of resonant thought, an acoustic atlas that brings cities, architectures, memories and ideas into relation. Each event is conceived as site-specific, developed in dialogue with the acoustic, historical and symbolic qualities of the individual museum spaces. Electronics and sonic experimentation, articulated differently according to context, constitute the privileged language through which these configurations take shape. The experience proposed therefore carries a distinctly cognitive - almost epistemological - charge, opening modes of access to the world that unfold as sensuous

forms of thought. In a present marked by the proliferation of languages and the fragility of shared interpretative frameworks, such an approach acquires particular urgency. Each performance is conceived as a critical gesture, capable of reorienting perception and suspending the apparent self-evidence of habitual listening - that predictable mode of reception which reduces music and art to experiences already known - placing in question what we believe we understand and opening unforeseen spaces in which to listen anew, with renewed curiosity, allowing to surface that which habit

and consolidated perceptual schemes had quietly obscured. It is within this suspension of the obvious that the season's constellative and multidisciplinary approach takes form. Ultimately, the constellation does not impose meaning; rather, it allows meaning to arise from the relations it establishes, opening itself to multiple interpretations and inviting each of us to traverse it according to our own gaze, our own listening, our own pace. As beneath a star-filled sky, the task is not to explain the stars, but to trace lines that, for a fleeting moment, render visible a pattern, an image, an idea.

3



CON CESARE DI LIBORIO
"HO VISTO COSE"



MASSIMO MUSSINI

4



JUST LIKE CESARE DI LIBORIO
"I'VE SEEN THINGS"



Queste immagini di Cesare Di Liborio destano sconcerto al primo sguardo. Sono fotografie o sono dipinti fotografati e cosa rappresentano?

Già l'insorgere di tali domande implica la presenza di un racconto visivo complesso, il quale non consente un semplice sguardo di appropriazione, ma richiede una riflessione attenta, poiché il linguaggio espressivo ha un ruolo fondativo nella comunicazione e a lingua sconosciuta corrisponde informazione incerta.

Davanti a esse, dunque, dobbiamo predisporci a una serie di attente considerazioni per decifrarne il significato.

Il primo punto da esaminare è quello della forma con la quale si presenta il messaggio figurativo e allora proviamo a rispondere innanzitutto alla domanda: sono fotografie oppure qualcosa d'altro?

In genere, sono menzionate con il termine "fotografia" sia le immagini ottenute mediante la tradizionale tecnica analogica, sia con il processo digitale, oppure realizzate "off camera", cioè senza l'uso della fotocamera. Se sono fotografie, inoltre, nell'epoca dell'immagine digitale viene spontaneo pensare a elaborazioni con Photoshop o addirittura ottenute con l'intelligenza artificiale.

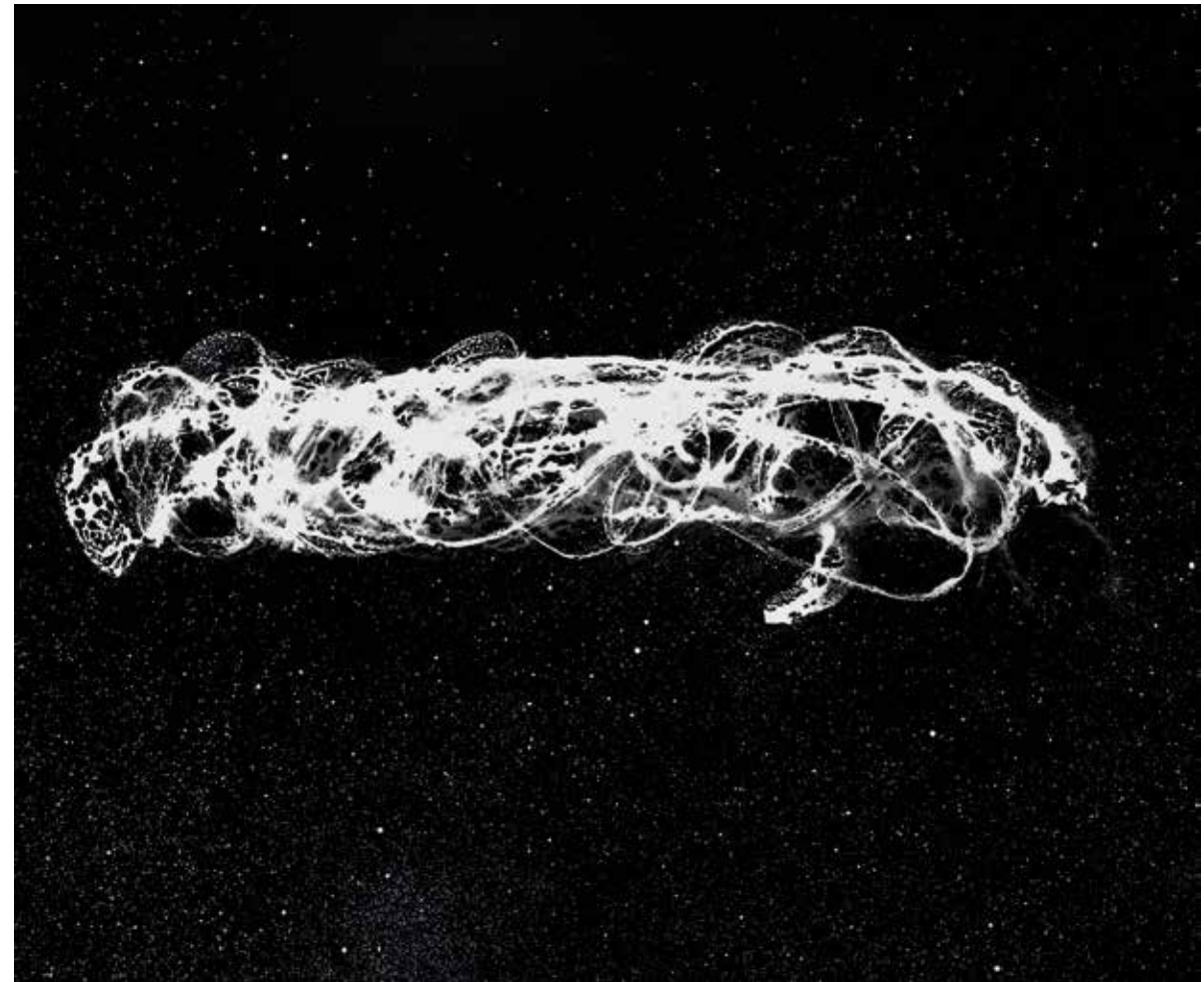
Se il risultato finale di questi processi tecnici può essere omogeneo e fornire un'immagine in qualche modo assimilabile a ciò che intendiamo per "fotografia", del tutto differente risulta invece il processo progettuale (o concettuale) con le quali sono ottenute.

Per semplificare e non tenerla troppo lunga, preciso che, sul piano tecnico, siamo davanti a

immagini ottenute "off camera" con il tradizionale procedimento chimico-fisico della fotografia analogica.

A livello concettuale, invece, esse sono pensate per oltrepassare la storica interpretazione della fotografia come raffigurazione della realtà fenomenica e presentarsi quali creazioni di forme, ottenute casualmente oppure razionalmente progettate, seguendo un procedimento sperimentale. Si potrebbe affermare, pertanto, che con queste immagini Di Liborio si collochi volutamente al bivio fra fotografia e anti-fotografia, dove per fotografia si intende "raffigurazione e indagine sul reale" e per anti-fotografia "rappresentazione di emozioni e visioni mentali", per loro natura non fotografabili e soltanto suggeribili mediante simboli e metafore: insomma, che intenda muoversi dalla concretezza all'astrazione.

Va a questo punto precisato che Di Liborio ha un lungo percorso fotografico alle spalle, caratterizzato da indagini sulla realtà fenomenica (paesaggi, documentazioni ecc.) tutti organizzati intorno all'idea di suggerire i significati simbolici che l'immagine può suscitare in ciascuno di noi. Detto in parole più semplici: a stimolare sentimenti, emozioni ma anche riflessioni razionali, sia personali che condivise con altri. Per questa ragione il procedimento fotografico ha sempre costituito per lui il mezzo espressivo per interloquire con il mondo in cui vive, cercando di interpretarlo criticamente ed emotivamente. Compreso questo, diventa più facile intendere anche il significato e, insieme, lo sviluppo elaborativo compiuto



5

per giungere alle immagini qui presentate. Il passaggio dalla rappresentazione / interpretazione della realtà visiva alle elaborazioni "off camera", non è avvenuto improvvisamente, ma è il risultato di un percorso che ha visto susseguirsi numerose ricerche avviate nel 2020 con *Ade*. La svolta era stata preannunciata da una serie di fotografie di porte murate, ma anche di cancelli aperti sul "nulla" generato da un fondale nebbioso oppure chiuso da verzure, riuniti sotto il titolo *Le colonne d'Ercole* (1998), evocativo del nome mitico assegnato in antico all'odierno stretto di Gibilterra, considerato il confine del mondo oltre il quale si apriva l'ignoto

e, per Dante, si raggiungeva la montagna del Purgatorio. *Ade* rinvia, ormai direttamente, al mitico regno dei morti della mitologia greco romana, di cui esistono descrizioni poetiche che cercano di immaginare quanto possa accadere in un mondo senza più vita. Di Liborio lo interpreta attraverso immagini di resti scheletrici, di sculture romane, di ritratti fotografici, tutti ridotti a forme figurative quasi larvali immerse in un magma informe di macchie bicrome. Il linguaggio, in tal modo, oscilla ancora fra forma organica e astrazione. *Aliens* (Alieni, 2021) allude nel titolo ad esistenze extraterrestri sconosciute e

pertanto inquietanti, costituite da strutture informali, ameboidi, che suggeriscono vite in via di formazione entro un liquido amniotico e per dichiarazione dell'autore, suggerite dalla visione di meduse fluttuanti. Se l'inesco mentale è ancora il mondo fenomenico, la sua traduzione figurativa risulta contaminata da un bagaglio mnemonico più vasto, che va dal cinema alla letteratura, dove gli "alieni" sono gli extraterrestri dalle forme bizzarre e, dunque, non assimilabili alla realtà conoscitiva umana.

Wandering Souls (Anime erranti, 2021) ricorda raggruppamenti di fantasmi ondegianti come alghe sul fondale marino. Non sono più le equivalenze formali a suggerire direttamente il paragone, bensì il titolo della serie, poiché le forme raffigurate raggiungono un livello di astrazione ormai totale, ottenuto soltanto con le manipolazioni "off camera".

Seguendo questa linea di ricerca, Di Liborio è passato a rappresentare quanto non è registrabile con la fotocamera, cioè il mondo dell'immaginazione, che è esclusivo di ciascuno di noi e può essere condiviso con gli altri soltanto in modo indiretto attraverso la suggestione. L'immaginazione è sempre esistita e anche gli artisti del passato la utilizzavano nelle loro rappresentazioni, ma la esprimevano attraverso racconti figurativi aderenti alla realtà visiva. Soltanto le Avanguardie artistiche del primo Novecento, suggestionate dalla scoperta dell'inconscio, hanno iniziato a operare su temi diversi, disfacendo le forme, geometrizzandole, oppure mutandone il ruolo comunicativo prendendo a modello le allucinazioni e il mondo onirico, come hanno

fatto gli artisti del Dadaismo, del Surrealismo, della Metafisica di primo Novecento e, in modo innovato, i loro seguaci nella seconda metà del secolo, tanto che l'arte figurativa lavora ancora oggi intorno a questi modelli, adeguandoli alla mutata sensibilità culturale contemporanea.

Muovendo dalle esperienze ormai storiche dei fotografi dadaisti, futuristi e astrattisti (basti pensare alle "schadografie" di Christian Schad oppure alle "rayografie" di Man Ray), cui ha aggiunto la tecnica della mordenzatura ("mordançage") utilizzata intorno alla metà del secolo scorso da Jean-Pierre Sudre, egli è passato a sperimentazioni che associano tali processi a nuove azioni chimiche e fisiche sui materiali sensibili, seguendo volta a volta casualità e procedimenti scientifici, equivalenti mentali di inconscio e di razionalità. In analogia con la concezione dell'arte come ricerca verso la conoscenza e la perfezione propria di alcuni pittori dei secoli passati e riattivata da alcuni artisti delle Avanguardie novecentesche (come Duchamp e Man Ray), Di Liborio ha fatto proprio il motto dell'alchimia, l'antenata della moderna chimica, che recitava "solve et coagula" (disciogli e condensa / separa e ricomponi) per significare che la materia si trasformava attraverso passaggi sperimentali prima di diventare sostanza perfetta. Questo percorso era considerato parallelo e omologo all'attività intellettuale, che conduceva alla comprensione attraverso i vari gradi dell'apprendimento. L'analogia di procedimento adottata da Di Liborio nel suo laboratorio fotografico non credo sia voluta, ma è conseguenza della scelta di operare senza porsi limiti tecnici per scoprire "Il paese delle

meraviglie" trovato da Alice al di là dello specchio.

Il tema ispiratore di Di Liborio, infatti, è il "limite": vale a dire ciò che separa il noto dall'ignoto, la fisicità dall'interiorità, il visibile dall'invisibile, la vita terrena dall'aldilà. Tale scelta spiega la ragione dell'abbandono della tecnica fotografica analogica, fondata sul rapporto razionale tempo / diaframma e sulla necessità di avere un "qualcosa" di fisico davanti all'obiettivo della fotocamera, per dedicarsi ad esplorare ciò che esiste oltre gli usuali processi elaborativi in camera oscura.

Ho visto cose (2023-2025), la ricerca qui presentata, mostra ciò che ha trovato al di là della fotografia tradizionale e ci suggerisce anche il procedimento con il quale leggere queste immagini.

Il loro significato non è dato come univoco, ma si mostra aperto a interpretazioni personali, a modellare entro la nostra coscienza ciò che l'inconscio sa suggerirci in base alle personali esperienze cognitive.

Un indizio per comprendere meglio cosa si celi dietro questa ricerca è offerto dal titolo *Ho visto cose che voi umani non potete immaginare*, diretta citazione da *Blade Runner*, il film del 1982 di Ridley Scott, non tanto per l'aspetto contenutistico delle immagini, quanto piuttosto per comprendere l'ampiezza di relazioni fra Di Liborio e la cultura visiva contemporanea, che comprende il mondo della fotografia, delle arti pittoriche e del cinema, intese nella loro interrelazione comunicativa. A me, per esempio, le immagini di *Ho visto cose* hanno fatto immediatamente ricordare le fotografie a colori delle galassie

che circondano in nostro universo, scattate dai satelliti astronomici; immagini di una bellezza e armonia compositiva straordinaria e capaci di provocare un profondo senso di estraniamento dalla realtà per le loro dimensioni spaziali non dominabili dalla mente umana.

Uno sguardo più attento ha poi rivelato citazioni da altri film, ricordi di forme come il quadrato, la ruota, il triangolo, che nell'astrologia antica evocavano la terra, il cosmo, la divinità: vale a dire i simboli fondativi della conoscenza prescientifica, ancora oggi capaci di condizionare i comportamenti di molte persone influenzate dagli oroscopi.

La scelta del bianco e nero, anziché del colore fa parte del "gioco", poiché contribuisce a distogliere l'attenzione dal rapporto diretto con la realtà. Ghirri, quando ancora la maggioranza dei fotografi lavorava in bianco e nero, alla domanda perché fotografasse a colori, aveva risposto: «perché vediamo a colori» e con questo intendeva dire che la sua ricerca si fondava sull'esperienza sensoriale per trasferirla dalla realtà visiva a quella concettuale, vale a dire alla funzione evocativa che per lui doveva avere la fotografia. Analogamente, Di Liborio ha scelto il bianco e nero e la rappresentazione di forme astratte, perché la loro percezione visiva non informa, non racconta direttamente e ci costringe ad "immaginare" il colore ma, soprattutto, ci spinge a "decodificare" ciò che le fotografie mostrano.

Ciascuno di noi, dunque, nelle fotografie di Di Liborio "vede cose" diverse in base al proprio bagaglio di esperienze razionali e irrazionali, diventando a sua volta "creatore d'immagine".



These images by Cesare Di Liborio are bewildering at first glimpse. Are they photographs or photographed paintings and what do they represent? Just asking oneself such questions implies that visual comprehension is more complex than it would seem and that, rather than a simple glance, thoughtful consideration is required, since the expressive language used is a founding part of the communication and unknown language means uncertain information. Thus, the onlooker must be prepared to pause and carefully reflect in order to interpret their meaning. The first thing to examine is the form in which the message in the images is presented. So, let us first attempt to provide an answer to the question: are they photographs or something else? In general, the term "photograph" is used to define both images obtained by the traditional analogue technique and digital process, or those created "off camera", i.e. without even using a camera. If the images are photographs, it is natural to think - in this digital image age - of image editing with Photoshop or even works obtained by use of artificial intelligence. Although the end result of these technical processes can be comparable to an image that in some way resembles what we mean by "photograph", the design (or conceptual) process by which that image is obtained is wholly different. To simplify matters and get to

the point, from the technical aspect these are images obtained "off camera" using the traditional chemical-physical process of analogue photography.

On a conceptual level however, they are intended to reach beyond the time-tested interpretation of photography as portrayal of the phenomenal world and be viewed as creations of shapes obtained randomly or rationally designed by following an experimental process. One could therefore affirm that by creating these images, Di Liborio deliberately sets himself at the crossroad of photography and anti-photography, where photography means "portrayal and inquiry into reality" and anti-photography, "depiction of feelings and mental images" which, owing to their nature, cannot be photographed but merely inferred by symbols and metaphors: in short, a concept which intends to move from substance towards abstraction.

At this point, it should be noted that Di Liborio has a lengthy history of involvement with photography under his belt, experience characterized by investigations into phenomenal reality (landscapes, documentations, etc.), all organized around the idea of suggesting the symbolic meanings that the images may evoke in each of us. More simply: the idea of arousing feelings, emotions but also rational reflections of both the personal kind and shared with others. This is why the photographic process has always been the



6

expressive medium through which Di Liborio dialogues with the world in which he lives as he attempts to interpret it critically and emotionally. Having realized this, it becomes easy to understand the meaning and, at the same time, the development process required to achieve the images presented here. The transition from depicting / interpreting visual reality to “off camera” elaborations was not a sudden occurrence but unfolded gradually along a pathway studded with numerous researches, which began in 2020 with “Hades”. The turning point had been heralded by a series of

photographs of walled-in doors, but also of gates open to the nothingness generated by a hazy background or enclosed by vegetation, all under the title of “The Pillars of Hercules” (1998), evocative of the mythical name the ancients gave to the Straits of Gibraltar, considered to be the furthest reaches of the earth beyond which all was unknown while for Dante, they represented the gateway to Mount Purgatory. “Hades” refers more or less directly to the fabled underworld of Greek Roman mythology about which there are poetical descriptions that attempt to imagine what can



happen in a lifeless world. Di Liborio interprets this realm by images of skeletal remains, Roman sculptures, photographic portraits, all reduced to almost larval, figural forms immersed in a shapeless magma of bichromatic smears. Thus, the language oscillates between organic form and abstraction. “Aliens” (Alieni, 2021) alludes, in the title, to the existence of unknown and, therefore, disquieting extraterrestrials of undefined, amoeboid consistency suggesting life evolving within an amniotic fluid inspired, so the author says, after having seen a group of fluctuating jellyfish. Although the mental trigger is still the phenomenal world, its figural interpretation appears to be contaminated by a much more extensive mnemonic baggage. Experiences that range from the cinema to literature, where “aliens” are oddly-shaped extraterrestrials quite beyond human cognitive reality. “Wandering Souls” (Anime Erranti, 2021) brings groups of phantoms to mind, as they hover like algae over a seabed. No longer are formal equivalences the key to interpretation but the title of the series, since the forms portrayed now reach an almost total level of abstraction, obtained by “off camera” manipulations alone. By delving into this branch of research, Di Liborio has succeeded in depicting things that cannot be recorded with a camera, i.e. the world of imagination, which is unique to each of us and only be shared

with others in an indirect way, by suggestion. Imagination has always existed and the artists of the past used it in their works, but they did so in the form of pictorial narrative that relied on visual reality. Inspired by the discovery of the subconscious, only the artistic Avant-gardes of the early Twentieth century began to work on different themes, taking forms apart, geometrizing them, or changing their communicative role by modelling their works on hallucinations and the realm of dreams, as did the exponents of Dadaism, Surrealism and Metaphysics at the beginning of the Twentieth century and, in a renewed way, their followers in the second half of the century. So much so that figurative art still revolves around these models today, adapting them to the changes in contemporary cultural awareness. Progressing from the already historical experiences of the Dadaist, Futurist and abstract photographers (just think of Christian Schad’s “schadographs” or Man Ray’s “rayographs”), to which he added the “mordançage” technique used in the middle of the last century by Jean-Pierre Sudre, Di Liborio moved on to explorations that combined these processes with new chemical and physical actions on sensitive materials, working now randomly then by more structured scientific approaches, mental equivalents of subconsciousness and rationality. By analogy with the concept

whereby art is research towards knowledge and perfection held by certain artists of bygone centuries and re-adopted by some of the early Twentieth century Avant-garde artists (such as Duchamp and Man Ray), Di Liborio embraced the motto of alchemy, forerunner of modern chemistry: "solve et coagula" (dissolve and coagulate / separate and reform), meaning that matter transforms through experimental processes before becoming a perfect substance. This pathway was considered parallel and analogous to the intellectual activity that led to comprehension through various levels of learning. I do not think that the analogy of procedure adopted by Di Liborio in his photographic laboratory was intentional but a consequence of the decision to work without technical limits and discover the "Wonderland" that Alice found on the other side of the Looking-Glass.

Di Liborio's inspiring theme is, in fact, the "limit", meaning that which separates the known from the unknown, physicality from interiority, the visible from the invisible, mortal life from the hereafter. Such a choice explains why he abandoned the analogue photography technique, based on the rational time / diaphragm relationship and on the need to have "something" physical in front of the camera lens, to dedicate himself to exploring what exists beyond the usual darkroom processes. "I've seen things" (2023-2025), the research presented here, reveals what Di Liborio

discovered beyond the traditional sort of photography and also suggests the procedure through which these images can be comprehended.

Their meaning is not intended as being univocal, but open to personal interpretations, allowed to take shape within our conscience as our subconscious suggests, each according to his own cognitive experience.

A clue to comprehending more clearly what lies behind this research is offered by the phrase "I've seen things you people wouldn't believe", a direct quote from "Blade Runner", the 1982 film directed by Ridley Scott. This, not so much because of the content aspect of the images, but rather to understand the breadth of relationships between Di Liborio and contemporary visual culture, which includes the world of photography, pictorial arts and the cinema, within the context of their communicative interrelationship.

Personally speaking, the images of the "I've seen things" series immediately brought to mind the colour photos taken by astronomical satellites of the galaxies that surround our universe; images of extraordinary beauty and harmonic composition, able to create a deep sense of estrangement from reality owing to their spatial size, impossible for the human brain to imagine. A closer look revealed hints from other films, resemblances of shapes, like the square, the wheel, the triangle that, in ancient astrology, recalled to mind the

earth, the cosmos, the divinity: in short, foundational symbols of prescientific knowledge still able to condition the behaviour of people influenced by horoscopes.

The choice of black and white rather than colour is all part of the "game", since it helps to distract one's attention from the direct relationship with reality.

When asked why he photographed in colour when the majority of photographers used black and white, Ghirri replied: "because the real world is in colour", and by this he meant to say that his research was based on the sensory experience whereby visual reality was transferred

to conceptual reality, in other words, to the evocative function that, in his opinion, photography must have. Similarly, Di Liborio chose black and white and the portrayal of abstract shapes, because their perception does not "inform", does not explain itself directly. It forces us to "imagine" colour but most especially, it urges us to "decipher" what the photographs are showing. Depending on our personal baggage of rational and irrational experiences, each one of us "sees things" in Di Liborio's photographs that differ and thereby becomes a "creator of images" in turn.





RICCIARDA BELGIOJOSO



8



Spazio e suono si condizionano necessariamente a vicenda. Se i suoni sono generati da vibrazioni meccaniche che si propagano nell'ambiente circostante, che sia aria o altro mezzo, viceversa la nostra percezione dello spazio dipende in gran parte da come interpretiamo i suoni che raggiungono il nostro timpano auricolare. Ad occhi chiusi, senza l'ausilio della vista, ci facciamo facilmente un'idea dei tratti spaziali dell'ambiente in cui ci troviamo: pensiamo ad esempio alle sensazioni che proviamo quando ci troviamo all'interno di una cattedrale gotica rispetto a quando siamo in una camera d'appartamento piuttosto che in una piazza urbana oppure in aperta campagna. Bendati, possiamo avvicinarci a un muro arrendoci prima di toccarlo, a una scala sentendone la vertigine prima di accedervi, a una porta prima di oltrepassarne la soglia, ed è perché percepiamo le caratteristiche dello spazio architettonico senza doverlo necessariamente vedere. Recepiamo la risposta degli elementi fisici dell'intorno ai suoni e ai rumori che noi stessi produciamo con i nostri movimenti, i nostri passi, la nostra voce. Le onde sonore ci fanno visualizzare la geometria degli oggetti. Quell'ascolto fisiologico primordiale che negli animali è il primo strumento di difesa, come ricorda anche Roland Barthes⁴, nell'uomo diventa consapevolezza uditiva, fino ad influenzare il nostro senso estetico dello spazio, la nostra comprensione di rumori,

suoni, voci, musiche in un dato contesto. E diventa cruciale nel caso di una delle situazioni di ascolto più accurato che è quella del concerto. Se è fondamentale che l'ambiente esecutivo partecipi alla resa sonora, è sempre utile ricordare, nelle programmazioni musicali, come uno spazio riverberante sia adatto ad alcuni generi musicali e uno meno riverberante ad altri, come il canto gregoriano trovi collocazione ideale in Notre-Dame o come in un teatro all'italiana – tempo di riverberazione generalmente intorno a 1,3 secondi, che permette una buona comprensione della parola nell'opera – quando si esegue musica sinfonica risulti opportuno provvedere a qualche sistema correttivo come una schermatura dietro all'orchestra che aumenti il tempo di riverberazione fino a 1,8 secondi, più consoni. Il tema, nella storia, ha appassionato numerosi autori che si sono dimostrati capaci di assorbire lo spazio tra gli elementi della stessa composizione. Si pensi alle *Sacrae Symphoniae* di Giovanni Gabrieli, ideate per la basilica marciana di Venezia e considerate uno dei primi esempi di stereofonia: la partitura prevedeva giochi di antifone spaziali, tra stile imitativo e altri espedienti, per le specifiche caratteristiche della basilica, e procurava effetti di sonorità e colori rivoluzionari. O ai curiosi studi su periodi specifici della vita di taluni compositori legati a determinate chiese o sale da concerto, per cui ad esempio la *Messa in si minore* e la *Passione secondo*

Matteo di Bach sarebbero state composte specificamente per la Thomaskirche di Lipsia, che all'epoca aveva 1,6 secondi di riverberazione alle medie frequenze con chiesa al completo, così come le tecniche compositive utilizzate da Haydn per i brani composti quando lavorava presso la corte degli Esterházy, dove la sala era piuttosto riverberante, non sarebbero le stesse, dal punto di vista della resa spaziale delle sonorità musicali, di quelle adoperate nelle sinfonie londinesi, pensate per le Hanover Square Rooms⁵. Ed è giusto che il tema sia anche preoccupazione degli esecutori, come già sosteneva

Joachim Quantz alla corte di Federico il Grande: «Il flautista, nella scelta dei brani che desidera far ascoltare in pubblico, come ogni altro solista, deve adattarsi [...] al luogo dove suona [...]. In un grande spazio molto risonante e con un corpo di accompagnamento molto numeroso, la grande rapidità produce più confusione che piacere. Perciò in tali occasioni egli deve scegliere concerti che siano scritti in stile maestoso, e nei quali siano inframmezzati molti passaggi all'unisono; concerti nei quali le parti armoniche cambino solo a battute intere o a metà battuta. L'eco, che si presenta



regolarmente nei grandi ambienti, non svanisce in fretta, e confonde le note solo se queste si succedono l'un l'altra troppo velocemente, rendendo incomprensibile sia l'armonia, sia la melodia. D'altra parte, in una stanza piccola, dove pochi sono gli strumenti a portata di mano per l'accompagnamento, il musicista può valersi di concerti dalle melodie allegre e galanti, nei quali l'armonia cambia più velocemente che a mezza battuta o a battuta intera. Questi possono essere suonati più in fretta dei precedenti»⁶. In tempi recenti l'elettronica applicata alla musica ha reso possibili elaborazioni dei suoni straordinarie che permettono movimenti dei suoni nello spazio prima inauditi. Sistemi informatici simulano turbini di suoni che possono avvolgere lo spettatore, e per talune esecuzioni sono stati progettati spazi appositi. Per citare i casi più noti ricordiamo il Padiglione Philips di Iannis Xenakis per il *Poème électronique* di Varèse e Le Corbusier all'Expo di Bruxelles del 1958, il padiglione della Germania Ovest all'Expo di Osaka del 1970 di Karlheinz Stockhausen, il *Prometeo* di Luigi Nono le cui intenzioni musicali per trovare espressione piena hanno richiesto di realizzare un'architettura, l'Arca di Renzo Piano, nell'architettura, la chiesa di San Lorenzo a Venezia. Diventa anche curioso per l'ascoltatore seguire un concerto in luoghi non consueti, perché no anche all'aperto, per vivere situazioni nuove e uniche, irripetibili, veri e propri happening. In quest'ottica la nostra bella rassegna propone

trasformazioni vive di luoghi solitamente destinati a funzioni tipicamente museali. Instaurando condizioni alternative nel nostro modo di rapportarci con il contesto, il suono dialoga con l'architettura e con i suoi tratti simbolici e ci immerge in paesaggi sonori realizzati per l'occasione. Kataryna Gryvul, di origine ucraina, ci fa vivere lo spazio dell'ADI Design Museum tramite i ricordi: la sua musica combina tracce sonore pensate come frammenti di memoria, indaga come i ricordi, nella loro fragilità, possano essere alterati, come il trascorso e la nostra percezione di esso possano essere manipolati, riattiva flussi di risonanze quasi sfocate che ci portano in zone d'ombra. Kyoka, sound artist giapponese di casa tra Berlino e Tokyo, gioca invece con la materia sonora, tra campionature di voci ricomposte e beat spezzati, in un ambiente attrezzato per ricreare esperienze di ascolto raffinate come lo Spazio Voce della Triennale, dove una diffusione del suono ottimale è resa dalla tecnologia. Tony Yike Yank esegue giustamente al pianoforte del Museo Teatrale alla Scala musiche di Liszt, incluse sue trascrizioni da opere di Schubert e Wagner (lo strumento residente apparteneva proprio a Liszt). Al Museo del Novecento, il luogo della città dedicato all'arte del XX secolo, il Quartetto Itaca dell'OSN della Rai propone una panoramica novecentesca che spazia da Webern a Del Corno fino a Schnittke, con la partecipazione di Andrea Bacchetti al pianoforte per i Quintetti di Lorenzo Perosi. Alle Gallerie d'Italia una ventina

di quadri tra i più conosciuti tra fine Ottocento e Novecento prendono forma musicale nelle *Metamorphoses* di George Crumb, con Veronique Vanhoucke al pianoforte preparato e Francesco Leprino per i live video. La musica non intende qui essere davvero descrittiva, quanto piuttosto ispirata alle suggestioni dei soggetti e dei significati dei quadri, dal *Cavaliere azzurro* di Kandinskij a capolavori di Chagall, Klee, Van Gogh, Gauguin, Picasso, O'Keeffe. Al Museo Nazionale Scienza e

Tecnologia Leonardo da Vinci Ermanno Novati e Rosario Grieco ricreano paesaggi sonori a partire da registrazioni ambientali, con l'aggiunta di proiezioni video e luminose. Alla Galleria d'Arte Moderna la chitarra di Andrea Ferrario esegue Poulenc, i Capricci di Goya messi in musica da Castelnuovo-Tedesco e i caratteri shakesperiani resi in musica da Henze, per un momento musicale immerso nel neoclassicismo milanese da condividere con Romeo e Giulietta, Ofelia e Oberon.

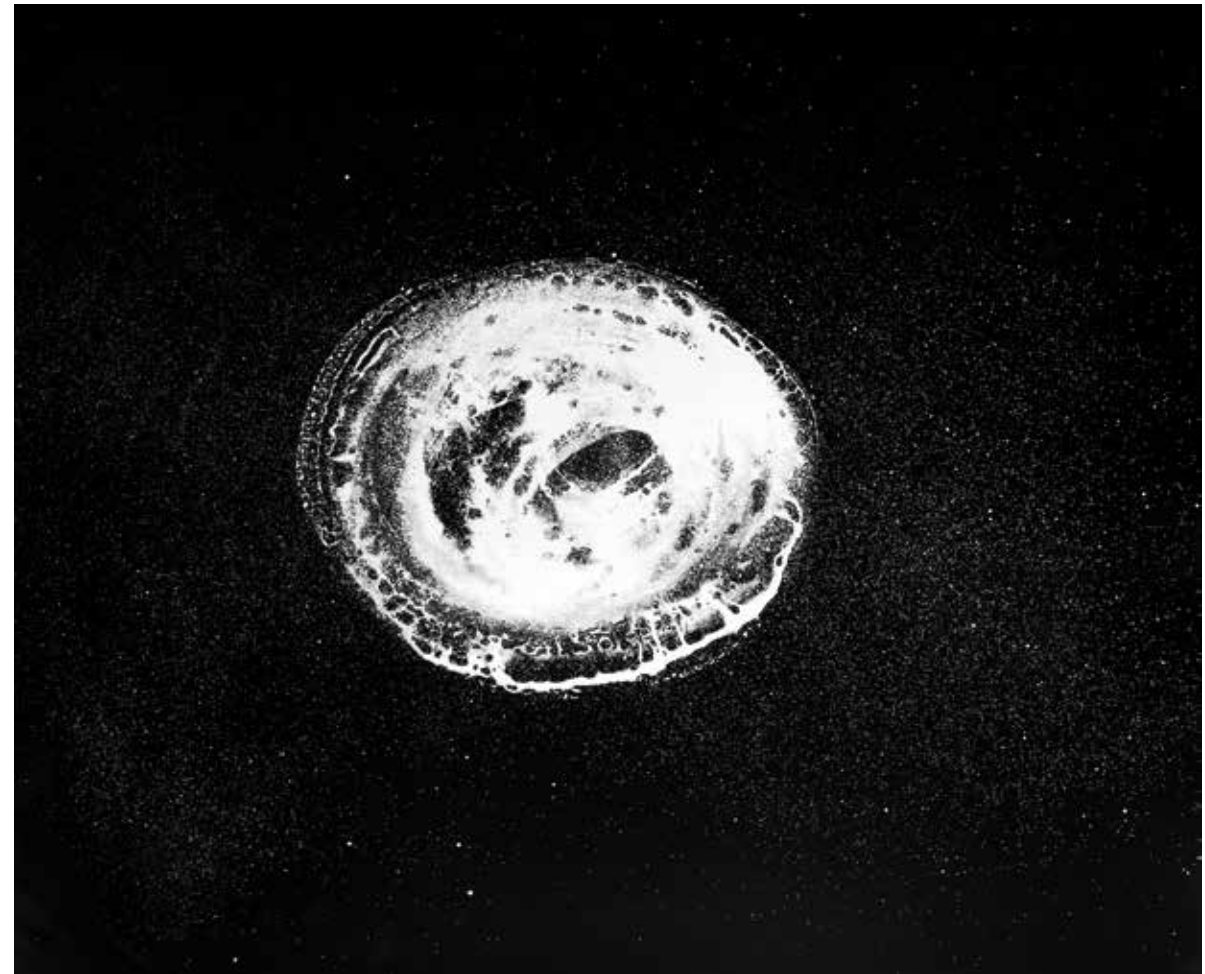


Space and sound necessarily condition one another. If sounds are generated by mechanical vibrations that propagate through the surrounding environment - whether air or another medium - our perception of space, in turn, depends largely on how we interpret the sounds that reach our eardrums. With our eyes closed, deprived of visual cues, we can easily form an idea of the spatial characteristics of the environment we inhabit. Consider, for example, the sensations experienced inside a Gothic cathedral as opposed to those felt in a domestic room, an urban square, or the open countryside. Blindfolded, we are able to approach a wall and stop just before touching it, sense the vertigo of a staircase before stepping onto it, or recognise a doorway before crossing its threshold. This is because we perceive the qualities of architectural space without necessarily seeing it. We register the response of surrounding physical elements to the sounds and noises we ourselves generate through movement, footsteps, and voice. Sound waves allow us to visualise the geometry of objects.

That primordial, physiological form of listening which, as Roland Barthes⁴ also reminds us, constitutes the primary means of defence in animals, becomes in humans an awareness of hearing that goes on to influence our aesthetic sense of space, as well as our understanding of noises, sounds, voices, and music within a given context. This awareness becomes crucial in

one of the most refined listening situations of all: the concert. While it is essential that the performance environment contribute to the sonic result, it is equally important, in musical programming, to remember that reverberant spaces are suited to certain musical genres and less reverberant ones to others. Gregorian chant, for instance, finds its ideal setting in Notre-Dame, just as in an Italian-style opera house - where the reverberation time is generally around 1.3 seconds, allowing for clear textual intelligibility - it is often advisable, when performing symphonic music, to introduce corrective measures, such as acoustic reflectors behind the orchestra, in order to increase the reverberation time to approximately 1.8 seconds, a more appropriate value for that repertoire.

Historically, this theme has engaged numerous composers who demonstrated an acute capacity to absorb space into the very fabric of their compositions. One need only think of Giovanni Gabrieli's *Sacrae Symphoniae*, conceived for St Mark's Basilica in Venice and regarded as among the earliest examples of stereophony. The scores exploit spatial antiphony, imitative textures, and other devices tailored to the basilica's specific architectural features, producing revolutionary effects of sonority and colour. Equally intriguing are studies linking particular periods in composers' lives to specific churches or concert halls: for example, the *Mass in B minor* and the *St Matthew Passion* by Bach are often thought to



10

have been conceived with the Thomaskirche in Leipzig in mind, which at the time exhibited a reverberation time of approximately 1.6 seconds at mid frequencies when full. Similarly, the compositional techniques employed by Haydn for works written during his service at the Esterházy court - where the hall was highly reverberant - differ, in terms of spatial sonic projection, from those adopted in the London symphonies composed for the Hanover Square Rooms.⁵ It is therefore fitting that this issue should also concern performers, as Joachim Quantz already argued at the court of Frederick the Great: "The flautist, in choosing the pieces he wishes to perform in public, like any other soloist, must adapt (...) to the place in which he plays (...). In a large, highly resonant space, and with a very numerous accompanying body, excessive rapidity produces more confusion than pleasure. In such circumstances he must therefore choose concertos written in a majestic style, with many passages in unison, and in which the harmonic parts change only at the bar or half-bar. The echo, which regularly occurs in large spaces, does not die away quickly and confuses the notes if they follow one another too rapidly, rendering both harmony and melody unintelligible. By contrast, in a small room, where only a few accompanying instruments are available, the musician may take advantage of concertos with cheerful and galant melodies, in which the harmony changes more rapidly than at the bar or half-bar. These may be performed at a

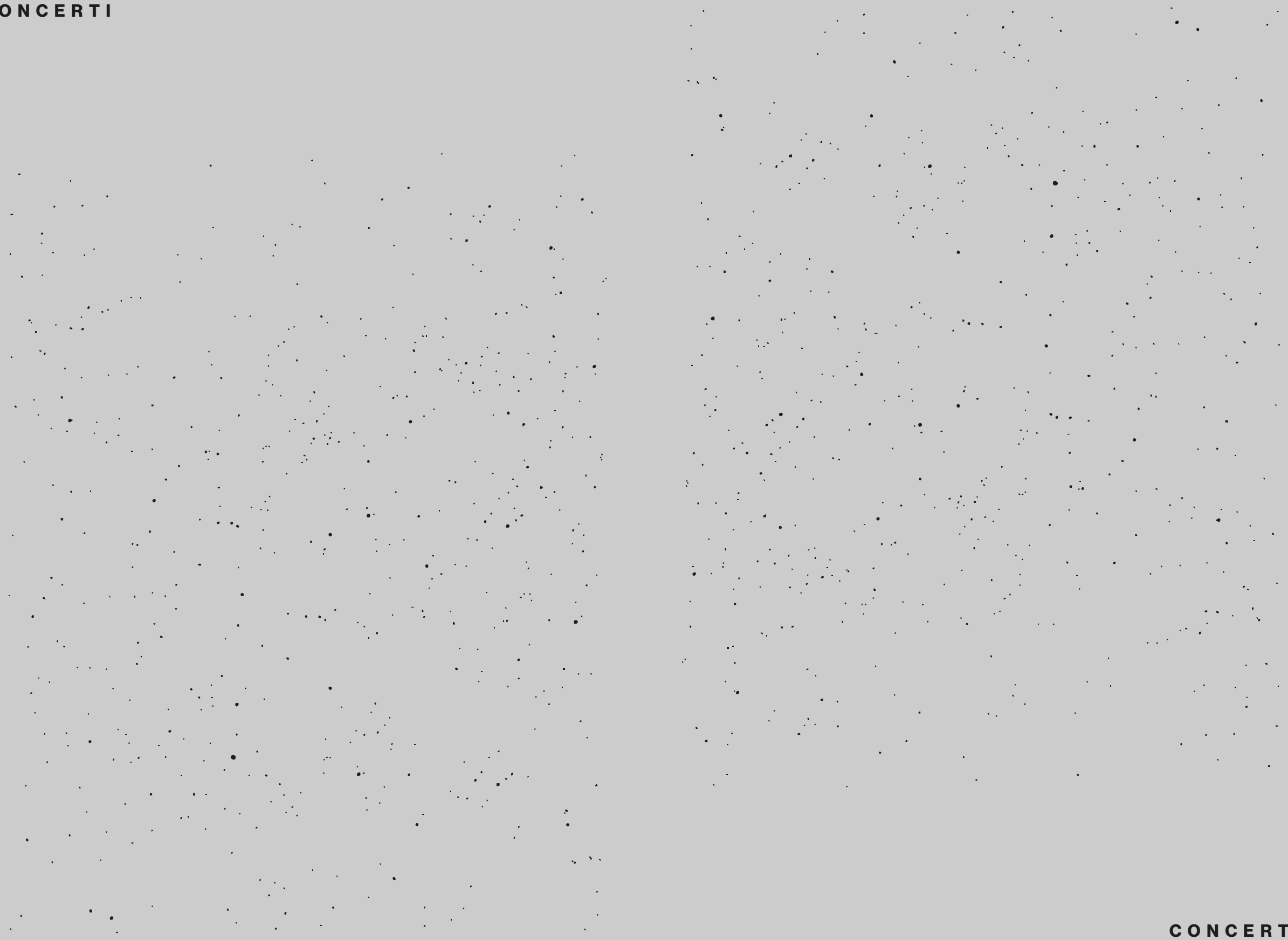
faster tempo than the former".⁶ In more recent times, electronic music has made possible extraordinary forms of sound processing that allow for previously unheard spatial movements of sound. Computer systems can simulate vortices of sound that envelop the listener, and in some cases purpose-built spaces have been designed for specific works. Among the most renowned examples are Iannis Xenakis's Philips Pavilion for Varèse's *Poème électronique* and Le Corbusier at the 1958 Brussels World's Fair; the West German Pavilion at Expo '70 in Osaka by Karlheinz Stockhausen; and Luigi Nono's *Prometeo*, whose musical intentions required the creation of a dedicated architectural structure - the *arca* designed by Renzo Piano - within the Church of San Lorenzo in Venice. For the listener, it can be equally compelling to experience concerts in unconventional venues, including open-air settings, in order to encounter new, unique, and unrepeatable situations - true happenings. In this spirit, the present series proposes live transformations of spaces typically devoted to museum functions. By establishing alternative conditions for our relationship with context, sound enters into dialogue with architecture and its symbolic features, immersing us in soundscapes conceived specifically for each occasion. The Ukrainian-born Katarina Gryvul allows us to experience the space of the ADI Design Museum through memory. Her music combines sonic traces conceived as fragments of

remembrance, investigating how memories, in their fragility, may be altered, how the past and our perception of it can be manipulated, and reactivating flows of resonance that are almost blurred, leading us into zones of shadow. Kyoka, a Japanese sound artist based between Berlin and Tokyo, instead engages playfully with sonic matter, working with recomposed vocal samples and fractured beats in environments designed to foster refined listening experiences, such as the Triennale's Spazio Voce, where optimal sound diffusion is achieved through advanced technology. Tony Yike Yang performs at the piano of the Museo Teatrale alla Scala works by Liszt, including his transcriptions of music by Schubert and Wagner - the resident instrument having once belonged to Liszt himself. At the Museo del Novecento, Milan's space dedicated to twentieth-century art, the Itaca Quartet of the RAI National Symphony Orchestra presents a panorama of twentieth-century music ranging from Webern to Del Corno and Schnittke, with Andrea Bacchetti joining

on piano for the quintets by Lorenzo Perosi. At the Galleria d'Italia, some twenty of the most celebrated paintings from the late nineteenth and twentieth centuries take on musical form in George Crumb's *Metamorphoses*, with Véronique Vanhoucke at the prepared piano and Francesco Leprino providing live video. Here, the music does not seek to be descriptive, but rather draws inspiration from the subjects and underlying meanings of the paintings, from Kandinsky's *Blue Rider* to masterpieces by Chagall, Klee, Van Gogh, Gauguin, Picasso, and O'Keeffe. At the Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Ermanno Novali and Rosario Grieco recreate soundscapes from environmental recordings, complemented by video and light projections. Finally, at the Galleria d'Arte Moderna, Andrea Ferrario's guitar performs works by Poulenc, Castelnuovo-Tedesco's *Caprichos de Goya*, and Henze's Shakespearean characters set to music, creating a musical moment immersed in Milanese neoclassicism, shared with Romeo and Juliet, Ophelia, and Oberon.



CONCERTI



CONCERTS

ORIGINE / ORIGIN

KYOKA

live electronics



11

ADI DESIGN MUSEUM
14.3.2026 + 17.30



La performance presenta una struttura aperta in cui materiali ritmici frammentati, micro-campionamenti vocali e gesti elettronici essenziali vengono articolati in tempo reale. Il suono alterna zone di densità pulsante e sospensioni percettive, mettendo in tensione impatto fisico e ascolto analitico. La forma emerge come processo, più che come successione di brani chiusi.

The performance unfolds through an open structure in which fragmented rhythmic materials, vocal micro-sampling and essential electronic gestures are articulated in real time. The sound alternates between zones of pulsating density and perceptual suspension, placing physical impact and analytical listening in tension. Form emerges as a process, rather than as a sequence of closed works.



Interprete / Performer



MATERIA SILENZIOSA / SILENT MATTER

KATARINA GRYVUL

live electronics



12

TRIENNALE MILANO

14.4.2026 + 19.00



SPOMYN live è una performance elettroacustica che intreccia voce, strumenti e sintesi analogica in una drammaturgia sonora stratificata. I materiali emergono e si dissolvono come frammenti mnemonici, senza stabilizzarsi in forme definitive. Lo spazio sonoro è trattato come campo instabile, attraversato da tensioni tra intimità e disorientamento.

SPOMYN live is an electroacoustic performance that weaves together voice, instruments and analogue synthesis within a stratified sonic dramaturgy. Materials emerge and dissolve as mnemonic fragments, never settling into definitive forms. The sonic space is treated as an unstable field, traversed by tensions between intimacy and disorientation.



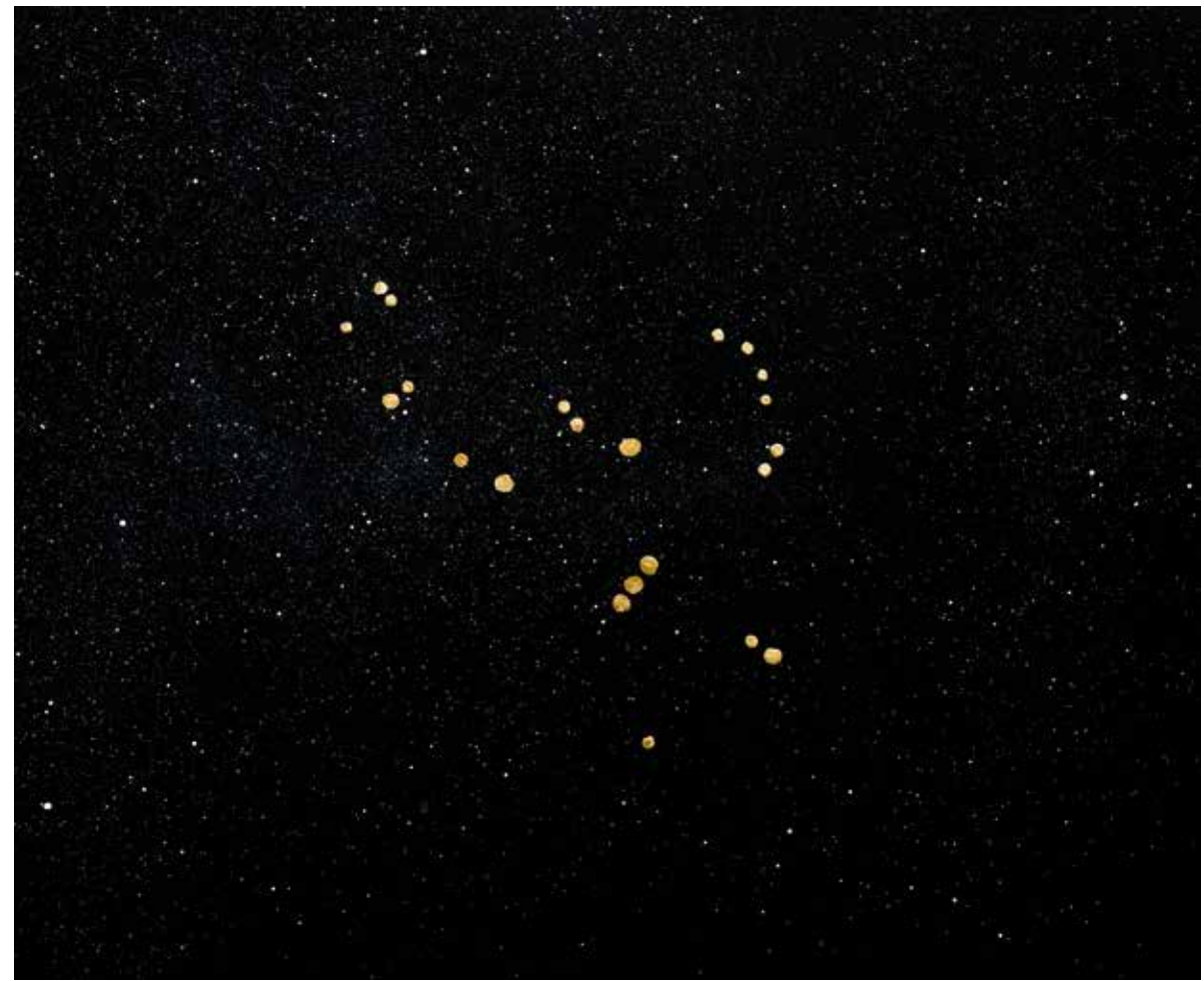
Interprete / Performer



TRAIETTORIE / TRAJECTORIES

TONY YIKE YANG

pianoforte / piano



13

MUSEO TEATRALE ALLA SCALA
27.5.2026 + 18.00

PROGRAMMA / PROGRAMME

Franz Liszt

Sonetto 47 del Petrarca, S.161

Sonetto 104 del Petrarca, S.161

Légende n. 2 – Saint-François de Paule marchant sur les flots, S.175

Mephisto Waltz n. 1, S.514

Franz Schubert / Franz Liszt

Soirées de Vienne n. 6 – Valse-Caprice, S.427

Richard Wagner / Franz Liszt

Tannhäuser – Ouverture, S.442

Camille Saint-Saëns / Franz Liszt / Vladimir Horowitz

Danse macabre, op. 40



Interprete / Performer



TENSIONI LATENTI / LATENT TENSIONS

QUARTETTO ITACA

+

ANDREA BACCHETTI

quartetto d'archi, pianoforte / string quartet, piano



14

MUSEO DEL NOVECENTO

23.6.2026 + 17.00



QUARTETTO ITACA + ANDREA BACCHETTI /
MUSEO DEL NOVECENTO / 23.6.2026

PROGRAMMA / PROGRAMME

Anton Webern

Langsamer Satz, WoO 6 (Langsam mit bewegtem Ausdruck)

Filippo Del Corno

Scherzo per quartetto d'archi

Alfred Schnittke

Quartetto per archi n. 3

Andante

Agitato

Pesante

Lorenzo Perosi

Quintetto con pianoforte n. 3 in la minore

Mosso

Adagio

Vivo, senza correre

Quintetto con pianoforte n. 4 in la maggiore

Andante

Adagio

Mosso



Interpreti / Performers



RISONANZA / RESONANCE

VERONIQUE VANHOUCKE

+

FRANCESCO LEPRINO

pianoforte amplificato, live video / amplified piano, live video



15

GALLERIE D'ITALIA - MILANO

24.9.2026 + 18.00

PROGRAMMA / PROGRAMME

George Crumb

Metamorphoses

Selezione da Book I e Book II
Selection from Book I and Book II

BOOK I

1. Black Prince (Paul Klee, 1927)
2. Goldfish (Paul Klee, 1925)
3. Crows over the Wheatfield (Vincent van Gogh, 1890)
4. The Fiddler (Marc Chagall, 1913)
6. Perilous Night (Jasper Johns, 1990)
7. Clowns at Night (Marc Chagall, 1957)
8. Contes barbares (Paul Gauguin, 1902)
9. The Persistence of Memory (Salvador Dalí, 1931)
10. The Blue Rider (Wassily Kandinsky, 1903)

BOOK II

2. Landscape with Yellow Birds (Paul Klee, 1923)
3. Christina's World (Andrew Wyeth, 1948)
4. Purple Haze (Simon Dinnerstein, 1991)
5. Portrait of Adele Bloch-Bauer (Lady in Gold) (Gustav Klimt, 1907)
7. Guernica (Pablo Picasso, 1937)
10. The Starry Night (Vincent van Gogh, 1889)



Interpreti / Performers



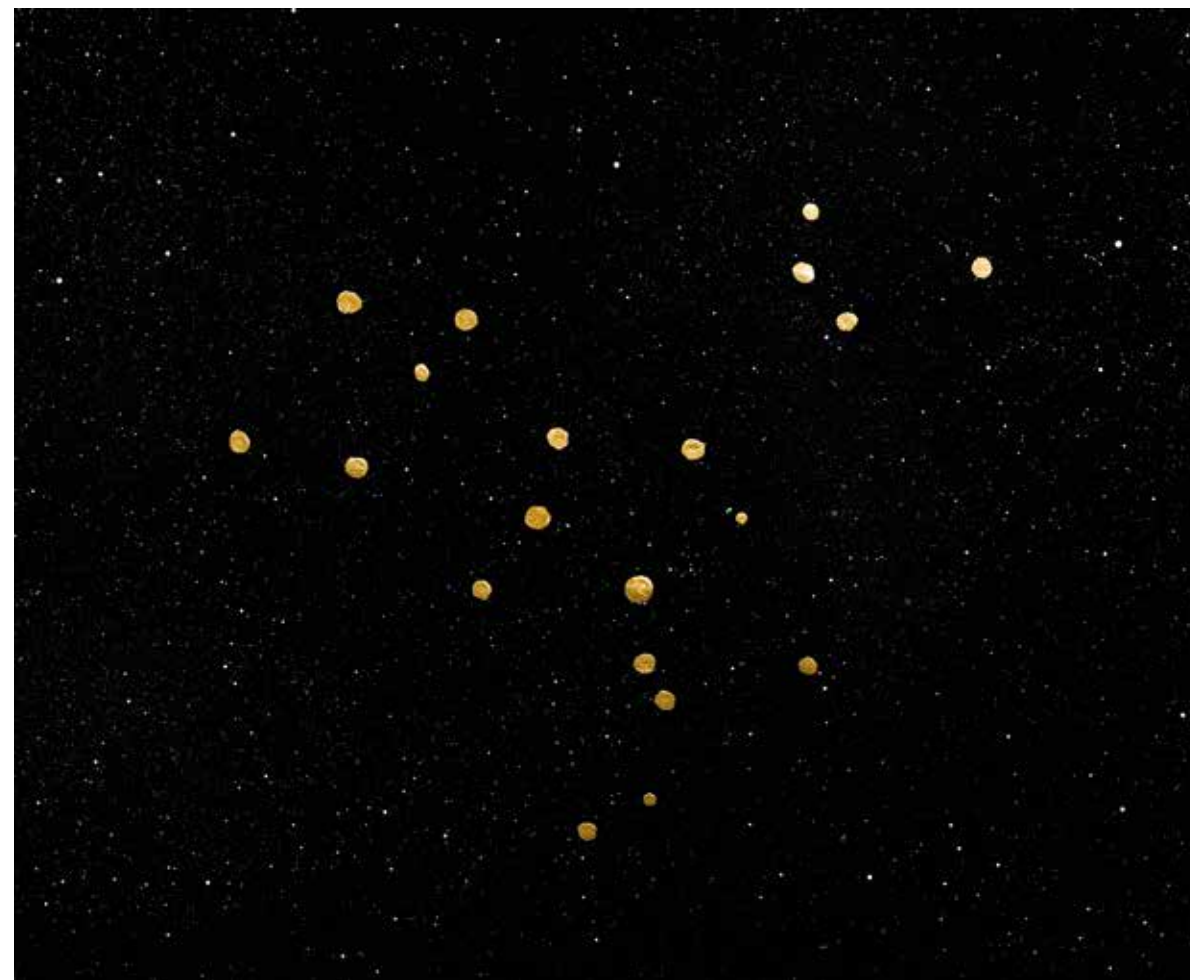
FORME DI LUCE / LIGHT FORMS

ERMANNNO NOVALI

+

ROSARIO GRIECO

live electronics, real-time video and light processing



16

MUSEO NAZIONALE SCIENZA
E TECNOLOGIA LEONARDO DA VINCI
30.10.2026 + 18.00



ERMANNNO NOVALI + ROSARIO GRIECO /
MUSEO NAZIONALE SCIENZA E TECNOLOGIA LEONARDO DA VINCI /
30.10.2026

La performance prende forma da un progetto audiovisivo fondato sulla costruzione di un immaginario sonoro. A partire da registrazioni ambientali, la musica elabora paesaggi acustici che non descrivono lo spazio, ma lo ricompongono come esperienza percettiva. Il video si sviluppa come estensione naturale di questo processo, traducendo e intensificando la dimensione sonora in una scrittura visiva coerente.

The performance originates from an audiovisual project grounded in the construction of a sonic imaginary. Drawing on environmental recordings, the music generates acoustic landscapes that do not depict space, but recompose it as a perceptual experience. The video unfolds as a natural extension of this process, translating and intensifying the sonic dimension into a coherent visual articulation.



Interpreti / Performers



RESPIRO / BREATH

ANDREA FERRARIO

chitarra classica / classical guitar



17

GAM - GALLERIA D'ARTE MODERNA
25.11.2026 + 18.00

PROGRAMMA / PROGRAMME

Francis Poulenc

Sarabande

Mario Castelnuovo-Tedesco

da *Caprichos de Goya*, op. 195

I. Francisco Goya y Lucientes, pintor

XII. No hubo remedio (Passacaglia sul tema del *Dies Irae*)

XXIV. Sueño de la mentira y inconstancia

Hans Werner Henze

*Royal Winter Music – First Sonata on Shakespearean Characters**

I. Gloucester

II. Romeo & Juliet

III. Ariel

IV. Ophelia

V. Touchstone, Audrey and William

VI. Oberon



* Omaggio a Hans Werner Henze nel centenario della nascita
Tribute to Hans Werner Henze on the centenary of his birth

Interprete / Performer



Il lavoro di Kyoka si colloca all'interno di una linea della musica elettronica contemporanea che assume il suono come materia concreta e operativa, sottraendolo a ogni funzione rappresentativa. La sua pratica compositiva non procede per appartenenza a generi, ma per selezione e organizzazione di elementi minimi: impulsi ritmici spezzati, residui vocali, micro-eventi timbrici isolati, ripetuti e ricombinati fino a generare strutture instabili ma coerenti.

Come la stessa artista ha dichiarato in un'intervista a Maurizio Narciso per *Soundwall* (2015) «per quanto concerne la struttura musicale di base non ho l'intenzione di rientrare in determinati generi di riferimento. Compongo musica scegliendo gli elementi che meglio rappresentano l'idea sonora che ho in mente», pur riconoscendo che, anche in modo inconscio, possano emergere riferimenti a linguaggi specifici. Questa postura compositiva trova riscontro diretto nella sua pratica performativa, che rifiuta griglie formali prestabilite a favore di un ascolto attivo della materia sonora.

In questo senso, il gesto elettronico non è mai decorativo né atmosferico. Ogni suono è concepito come unità fisica, dotata di peso, attrito e resistenza. L'eredità della tradizione glitch e dell'estetica della riduzione non si traduce in un formalismo austero, ma in una continua negoziazione tra controllo e deviazione, tra costruzione rigorosa e perdita di equilibrio. Come ha osservato Fabrizio Garau (*The New Noise*, 2016), il lavoro di Kyoka si muove tra «l'appartenenza all'universo raster-tonon, con un sound glitch talvolta scabro e poco avvicinabile», e una dimensione più aperta, in cui affiorano elementi di contaminazione e un'energia anche fisicamente percepibile. La performance dal vivo accentua questa dimensione processuale. Il tempo musicale non è lineare, ma discontinuo: procede per fratture, accumuli improvvisi e rarefazioni. L'ascoltatore è invitato a seguire non tanto un discorso narrativo, quanto l'evoluzione di una materia sonora che si trasforma sotto pressione. In questo contesto, il corpo diventa un elemento centrale dell'ascolto, chiamato a reagire a impulsi che sono al tempo stesso astratti e immediatamente sensibili. Il lavoro presentato all'ADI Design Museum si configura come una performance composita, in cui momenti di ascolto più rarefatto si intrecciano a passaggi ritmicamente più densi ed energici. A dieci anni dalle riflessioni critiche che ne hanno accompagnato l'emersione sulla scena internazionale, questa prima apparizione milanese diventa occasione per osservare l'evoluzione di una ricerca che continua a interrogare, con coerenza e rigore, le possibilità espressive del suono elettronico contemporaneo.

Kyoka's work is situated within a strand of contemporary electronic music that treats sound as a concrete, operative material, stripped of any representational function. Her compositional practice does not unfold through genre affiliation, but through the selection and organisation of minimal elements: fractured rhythmic impulses, vocal residues and micro-timbral events that are isolated, repeated and recombined until they give rise to unstable yet coherent structures.

As the artist herself stated in an interview with Maurizio Narciso for *Soundwall* (2015) "as far as musical structure is concerned, I do not intend to situate my work within specific reference genres. I compose by choosing the elements that best represent the sonic idea I have in mind," while acknowledging that recognisable idioms may nonetheless emerge at an unconscious level. This compositional stance is directly reflected in her performative practice, which rejects predefined formal grids in favour of an active engagement with sonic matter.

From this perspective, the electronic gesture is never decorative or atmospheric. Each sound is conceived as a physical unit, endowed with weight, friction and resistance. The legacy of glitch practices and reductionist aesthetics does not result in austere formalism, but in a continuous negotiation between control and deviation, between rigorous construction and the loss of equilibrium. As Fabrizio Garau observed (*The New Noise*, 2016), Kyoka's work oscillates between "an affiliation with the raster-tonon universe, marked by a glitch sound that can be austere and abrasive," and a more open dimension in which elements of contamination and a distinctly physical energy come to the fore. Live performance further intensifies this processual dimension. Musical time is not linear, but discontinuous: it advances through ruptures, sudden accumulations and moments of rarefaction. The listener is invited to follow not a narrative discourse, but the transformation of a sonic material subjected to pressure. Within this context, the body becomes a central element of listening, called upon to respond to impulses that are at once abstract and immediately sensorial.

The work presented at the ADI Design Museum takes the form of a composite performance, in which moments of rarefied listening are interwoven with passages of heightened rhythmic density and energy. Ten years after the critical reflections that accompanied her emergence on the international scene, this first appearance in Milan offers an opportunity to explore the evolution of a practice that continues, with coherence and rigour, to question the expressive possibilities of contemporary electronic sound.



S *POMYN* (in ucraino: “ricordo”) è un lavoro che indaga la natura fragile e frammentata della memoria e il modo in cui essa costruisce – e al tempo stesso altera – la percezione di ciò che siamo. Ogni traccia è pensata come un frammento: un bagliore di qualcosa di perduto, distorto o rimosso, riattivato attraverso un’emozione diretta, non mediata. In questo flusso di richiami e risonanze, la musica diventa un atto di continuità: un collegamento con chi ci ha preceduti e con i momenti effimeri della loro esistenza che restano impressi, entrando a far parte della trama della nostra identità. Nella dimensione dal vivo, questa materia che attiene alla memoria viene riattivata nel corso dell’esecuzione, assumendo di volta in volta una configurazione diversa, contingente e assolutamente irripetibile. L’ascolto si costruisce nell’ambito della performance, nella quale il passato riemerge come presenza instabile che prende forma nello spazio dell’esecuzione. Sul piano sonoro, Gryvul costruisce composizioni corali “corrotte” e oblique – una forma di pop spettrale e cangiante – innestate su sperimentazioni elettroniche a pieno spettro e interventi organici. Come i margini sfocati del ricordo, *SPOMYN* rifiuta una risoluzione definitiva: resta in tensione, sospeso, invitando l’ascoltatore a scivolare in mondi che persistono nell’ombra e a confrontarsi con la bellezza dell’inafferrabile. Dopo il precedente LP *Tysya* (pubblicato a inizio 2022 dall’etichetta ucraina Standard Deviation), *SPOMYN* nasce in un contesto storico mutato e fratturato, in cui l’urgenza di preservare una memoria nitida del passato – di fronte a cancellazione e disinformazione – si fa sempre più pressante. Gryvul affronta la doppia natura del racconto, collettivo e personale: allo stesso tempo fissato e fluido. Filtra le proprie esperienze culturali e musicali attraverso un approccio intuitivo e idiosincratico alla produzione, ottenendo un risultato radicale e iconoclasta, capace di custodire l’essenza delle tradizioni ereditate.

Walter Prati



S *POMYN* (Ukrainian for “memory”) is a work that explores the fragile and fragmented nature of memory, and the way it both constructs and alters our perception of who we are. Each track is conceived as a fragment: a fleeting glimmer of something lost, distorted or removed, reactivated through a direct, unmediated emotional charge. Within this flow of recalls and resonances, music becomes an act of continuity: a connection to those who came before us and to the ephemeral moments of their existence that remain imprinted, entering the fabric of our identity. In the live dimension, this memory-related material is reactivated over the course of the performance, assuming each time a different, contingent and utterly unrepeatable configuration. Listening takes shape within the performance itself, in which the past resurfaces as an unstable presence that acquires form in the space of execution. On a sonic level, Gryvul constructs “corrupted” and oblique choral textures - a form of spectral, mutable pop - grafted onto full-spectrum electronic experimentation and organic interventions. Like the blurred edges of recollection, *SPOMYN* resists definitive resolution: it remains suspended in tension, inviting the listener to drift into worlds that persist in shadow and to engage with the beauty of the elusive. Following the previous LP *Tysya* (released in early 2022 on the Ukrainian label Standard Deviation), *SPOMYN* emerges within a transformed and fractured historical context, in which the urgency of preserving a lucid memory of the past - in the face of erasure and disinformation - has become increasingly pressing. Gryvul addresses the dual nature of narrative, both collective and personal, at once fixed and fluid. She filters her cultural and musical experiences through an intuitive and idiosyncratic approach to production, achieving a result that is radical and iconoclastic, while retaining the essence of inherited traditions.

Walter Prati

Franz Liszt occupa una posizione centrale nella cultura musicale europea dell'Ottocento. Pianista di fama internazionale, compositore, direttore d'orchestra e figura decisiva nel rinnovamento del linguaggio sinfonico, fu protagonista della stagione romantica in un dialogo costante con la tradizione letteraria europea. Il confronto con Dante, Goethe, Petrarca e con la grande poesia a lui contemporanea costituisce un principio strutturale della sua scrittura, che assume spesso una configurazione narrativa e simbolica. I *Sonetti del Petrarca* S.161, nella stesura definitiva degli *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie* (1858), derivano da precedenti versioni vocali e riflettono una lettura diretta del *Canzoniere*. Nel Sonetto 47, "Benedetto sia 'l giorno", la linea melodica si dispiega con ampiezza sostenuta sopra un accompagnamento arpeggiato regolare, che stabilisce un flusso continuo e meditativo. Nel Sonetto 104, "Pace non trovo", la tensione interna del testo trova corrispondenza in modulazioni ravvicinate e in un cromatismo che destabilizza il centro tonale. La *Légende n. 2 – Saint-François de Paule marchant sur les flots* (1863) appartiene alla fase della maturità spirituale del compositore. Il racconto del miracolo prende forma attraverso figurazioni ondose costanti nella mano sinistra e progressivi addensamenti dinamici che conducono a culminazioni di intensa luminosità. Il *Mephisto Waltz n. 1* (1860), ispirato a un episodio del *Faust* di Nikolaus Lenau, rielabora la scena della taverna in cui Mefistofele impugna il violino e trascina la folla in una danza febbrile. La forma del valzer viene progressivamente deformata attraverso accenti spostati, ottave serrate, fitti cromatismi e contrasti dinamici repentini. Il materiale tematico si espande mediante progressioni che accrescono la tensione generale fino a una vorticoso coda finale. La seconda parte del programma proposto da Tony Yike Yang è interamente dedicata alla pratica della trascrizione, che occupa un ruolo centrale nell'estetica di Liszt e costituisce uno degli strumenti fondamentali del suo pensiero musicale. Lontana da una funzione meramente riproduttiva, la trascrizione diventa in lui atto critico e interpretativo, un modo per ripensare l'opera altrui attraverso le possibilità timbriche, armoniche e strutturali offerte dal pianoforte. Le *Soirées de Vienne* S.427 rielaborano i valzer schubertiani ampliandone la tessitura, intensificandone i contrasti dinamici e ridefinendone la proiezione sonora, pur mantenendo leggibile la struttura tripartita della danza viennese. L'Ouverture dal *Tannhäuser* S.442 condensa la dialettica tra il tema dei pellegrini e quello di Venere in una scrittura pianistica che ricostruisce la tensione orchestrale attraverso blocchi accordali compatti e ampie linee cantabili, restituendo al pianoforte una propria dimensione sinfonica. La *Danse macabre* di Saint-Saëns, nella versione virtuosistica legata alla tradizione interpretativa di Vladimir Horowitz, porta all'estremo questa logica di trasformazione. Il motivo del *Dies irae* emerge con incisività ritmica e precisione articolatoria in una scrittura che combina brillantezza tecnica e controllo strutturale. Il programma si conclude così in una prospettiva di forte evidenza teatrale.

Franz Liszt occupies a central position in nineteenth-century European musical culture. An internationally celebrated pianist, composer, conductor, and a decisive force in the renewal of symphonic language, he emerged as a leading figure of the Romantic era through his sustained dialogue with the European literary tradition. His engagement with Dante, Goethe, Petrarch, and with the major poetry of his own time constitutes a structural principle of his compositional thinking, often giving rise to works of explicitly narrative or symbolic design. The *Sonetti del Petrarca* S.161, in their definitive form within *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie* (1858), derive from earlier vocal settings and reflect Liszt's direct reading of the *Canzoniere*. In Sonnet 47, "Benedetto sia 'l giorno", the melodic line unfolds with sustained breadth above a regular arpeggiated accompaniment, establishing a continuous and meditative flow. In Sonnet 104, "Pace non trovo", the inner tension of Petrarch's text finds its musical counterpart in closely spaced modulations and in a chromatic language that unsettles tonal stability. The *Légende No. 2 – Saint François de Paule marchant sur les flots* (1863) belongs to the composer's period of spiritual maturity. The narrative of the miracle is shaped through undulating figuration in the left hand and progressive dynamic intensification, leading to climactic passages of striking luminosity. The *Mephisto Waltz No. 1* (1860), inspired by an episode from Nikolaus Lenau's *Faust*, reimagines the tavern scene in which Mephistopheles seizes the violin and drives the crowd into an increasingly fevered dance. The waltz form is gradually distorted through displaced accents, tightly packed octaves, dense chromaticism and abrupt dynamic contrasts. The thematic material expands through cumulative progressions that heighten overall tension, culminating in a swirling final coda. The second part of the programme proposed by Tony Yike Yang is devoted entirely to the practice of transcription, which stands at the core of Liszt's aesthetic and constitutes one of the essential instruments of his musical thought. Far from serving a merely reproductive function, transcription becomes for Liszt a critical and interpretative act: a means of re-conceiving another composer's work through the timbral, harmonic and structural possibilities of the piano. The *Soirées de Vienne* S.427 rework Schubert's waltzes by broadening their texture, intensifying dynamic contrasts and redefining their sonic projection, while preserving the recognisable tripartite structure of the Viennese dance. The *Tannhäuser* Overture S.442 condenses the dialectic between the Pilgrims' Chorus and the Venusberg music into a pianistic idiom that reconstructs orchestral tension through compact chordal blocks and expansive cantabile lines, restoring to the piano a genuinely symphonic dimension. Saint-Saëns's *Danse macabre*, in the virtuosic version associated with the interpretative tradition of Vladimir Horowitz, brings this transformative logic to its furthest point. The *Dies irae* motif emerges with rhythmic incisiveness and precise articulation within a writing that combines technical brilliance with structural control. The programme thus concludes in a register of pronounced theatrical intensity.

Dopo una vacanza nella natura con la futura moglie, il giovane Webern compose nel 1905 un movimento di quartetto in tempo lento, *Langsamer Satz*. L'incontro di pochi mesi prima con Schönberg lo aveva indirizzato verso la composizione, e così Webern trasfigurò un'esperienza personale in ispirazione creativa, in una pagina di poetico lirismo molto lontana dalla ascetica rarefazione che lo caratterizzerà successivamente. Uno slancio melodico dal sapore brahmsiano avvia il brano tripartito (A-B-A) e sembra suggerire che questo sia parte di una più ampia costruzione, un quartetto in più movimenti.

Al progetto di un quartetto ancora incompiuto, e di cui ogni movimento nasce autonomo, appartiene il mio recente *Scherzo*, la cui forma tripartita richiama lo *Scherzo con Trio*. L'inizio deriva dall'etimo di *scherzare*, ossia "saltellare": una sequenza omoritmica increspata da irregolari occorrenze di due note brevi, come un piccolo balzo, che generano progressive divergenze e aberrazioni. La seconda sezione (Trio), con i suoi accordi vorrebbe richiamare all'ordine, ma risulta ancora più subdola, con frequenti trasgressioni alle aspettative dell'ascoltatore. Infine, la ripresa non è vera ripresa, ma rilettura dell'inizio, con trappole e deviazioni che portano il discorso musicale quasi a deragliare, vittima di un autentico "scherzo".

Nelle prime battute del *Quartetto n. 3* del 1983, Alfred Schnittke sembra ingannare gli ascoltatori con la citazione esplicita di tre matrici musicali eterogenee: lo *Stabat Mater* di Orlando di Lasso, la *Grosse Fuge* di Beethoven, le note della firma di D. S. CHostakovich. I tre materiali poi si alternano e mescolano senza nulla concedere al rimpianto del passato, ma testimoniando, lungo i movimenti che si susseguono senza soluzione di continuità, una lacerata nostalgia. Nell'autore sovietico la disperazione non trova sollievo e la fede cristiana, cui si convertì pur nel clima anti-religioso del regime comunista, appare come vertigine metafisica priva di consolazione, in un fluire del pensiero compositivo sempre tormentato e sofferente.

Ad una religiosità più pacificata si riferisce la prassi di Don Lorenzo Perosi, direttore della Cappella Musicale Pontificia. Nel suo catalogo, ricco di lavori sacri, appare un *corpus* cospicuo di brani cameristici, tra i quali quattro *Quintetti* per pianoforte e archi risalenti agli anni 1930/31. Una scorrevole inventiva melodica abita queste pagine dalla tripartizione formale che incornicia sempre un movimento in tempo lento e cantabile tra due più mossi, in un impianto armonico tonale da cui non traspare alcuna inquietudine.

After a stay in nature with his future wife, the young Anton Webern composed in 1905 a slow movement for string quartet, *Langsamer Satz*. His encounter a few months earlier with Arnold Schönberg had decisively oriented him towards composition, and Webern transfigured a personal experience into creative impulse, shaping a page of poetic lyricism far removed from the austere rarefaction that would later define his work. A melodic surge with a Brahmsian inflection sets the tripartite design in motion (A-B-A) and suggests a broader plan, as if the movement were part of a larger, multi-movement quartet.

The idea of a quartet still unfinished, in which each movement is conceived as an autonomous entity, also underlies my recent *Scherzo*, whose tripartite form recalls the *Scherzo with Trio*. The opening gesture derives from the etymology of *scherzare*, "to skip" or "to leap". A homorhythmic sequence is unsettled by irregular occurrences of two short notes, a small hop that generates progressive divergences and distortions. The second section (Trio), with its chordal writing, appears to restore order, yet proves more insidious, marked by frequent transgressions of the listener's expectations. The return is no literal reprise, but a re-reading of the opening, threaded with traps and deviations that drive the musical discourse close to derailment, the victim of a genuine *scherzo*.

In the opening bars of the String Quartet No. 3 (1983), Alfred Schnittke appears to mislead the listener through the explicit citation of three heterogeneous musical matrices: Orlando di Lasso's *Stabat Mater*, Beethoven's *Grosse Fuge*, and the notes of the signature D. S. CHostakovich. These materials subsequently alternate and intermingle, without yielding to any nostalgia for the past, yet bearing witness, across movements that follow one another without interruption, to a deeply fractured longing. In the Soviet composer, despair finds no relief, and the Christian faith to which he converted, despite the anti-religious climate of the Communist regime, appears as a metaphysical vertigo devoid of consolation, within a compositional thought that remains restless and afflicted throughout.

A more pacified religiosity informs the practice of Don Lorenzo Perosi, Director of the Cappella Musicale Pontificia. Alongside a catalogue rich in sacred works, there emerges a substantial body of chamber music, including four Piano Quintets dating from 1930-31. These pages are animated by a fluent melodic inventiveness. Their tripartite formal design consistently frames a slow, cantabile movement between two more animated ones, within a tonal harmonic framework in which no trace of unease surfaces.



Un compositore si ispira a un quadro per realizzare un brano, una pianista lo interpreta, un filmmaker interpreta la relazione fra il compositore e il quadro filtrata dall'interpretazione della pianista. Una catena infinita di rimandi in cui si arricchisce il momento della performance e il senso della composizione.

I due libri delle *Metamorphoses*, composti fra il 2015 e il 2020, rappresentano l'eredità di questo grande compositore statunitense scomparso nel 2022. Scritti per pianoforte amplificato con diverse preparazioni e tecniche estese, con l'ausilio di altri strumenti e di interventi anche vocali di un pianista che potremmo definire "multitasking", sono costituiti da due serie di dieci pezzi ciascuna dedicati ad altrettanti quadri contemporanei e della fine dell'Ottocento. Ben quattro opere di Klee, tre di Van Gogh, tre di Chagall, due di Gauguin, oltre a Kandinskij, Picasso, Klimt e altri pittori americani. La musica di Crumb si pone in relazione, rispetto alle immagini, non in maniera direttamente descrittiva (l'antecedente è quello dei *Quadri* di Musorgskij), ma creando delle corrispondenze, lasciandosi suggestionare a volte dal titolo, a volte dal tono del dipinto, altre volte da significati sottesi o estesi. Ad esempio: nel brano ispirato al *Violinista* di Chagall, Crumb, attraverso il pedale tonale, fa risuonare per tutto il brano le quattro corde vuote del violino, mentre le due mani disegnano ritmi e danze ebraiche; nel *Cavaliere azzurro* di Kandinskij Crumb recupera *Erlkönig* di Goethe, quindi la galoppata del Lied di Schubert; in *Suono antico* di Klee il compositore evoca un clima medievale tramite gli intervalli di quarta; nella *Signora in oro* di Klimt, Crumb incrocia due scale per toni interi per rendere brillante e luminoso il brano; in *Pasqua* di Chagall evoca il suono delle campane con passaggi di armoniche parziali di quinta e accordi acuti di dodici note. Crumb ci sembra abbia creato per ogni quadro una sorta di narrazione musicale per un immaginario film muto. Il live video dà corpo a questo film muto animando gli elementi figurativi dei dipinti, attraverso un'indagine nel microcosmo delle singole opere, con un incedere che asseconda il flusso temporale della musica, e crea un'ulteriore lettura delle interazioni visivo-musicali, potenziando e chiudendo così il cerchio delle relazioni: dal quadro alla musica, all'approfondimento video provocato dal connubio dei due linguaggi.

Francesco Leprino

A composer draws inspiration from a painting in order to create a musical work; a pianist interprets that work; a filmmaker, in turn, interprets the relationship between the composer and the painting as filtered through the pianist's performance. An open-ended chain of references thus unfolds, enriching both the moment of performance and the very meaning of the composition.

The two books of *Metamorphoses*, composed between 2015 and 2020, stand as the late legacy of this major American composer, who passed away in 2022. Written for amplified piano and employing a wide range of preparations and extended techniques, together with the use of auxiliary instruments and occasional vocal interventions, these works require a pianist who may aptly be described as "multitasking". The cycle consists of two sets of ten pieces, each inspired by a celebrated painting from the late nineteenth century or the modern era. Among the visual sources are four works by Paul Klee, three by Vincent van Gogh, three by Marc Chagall, two by Paul Gauguin, as well as paintings by Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Gustav Klimt, and several American artists.

Crumb's music does not relate to the images in a directly descriptive manner, as in the historical precedent of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, but rather through the creation of resonances and correspondences. At times the music is suggested by a painting's title, at others by its atmosphere, or by meanings that are implicit or symbolically extended. In the piece inspired by *The Fiddler* by Chagall, for instance, Crumb sustains throughout the work the four open strings of the violin by means of a tonal pedal, while the pianist's hands trace rhythms and gestures reminiscent of Jewish dances. In *The Blue Rider*, after Kandinsky, Crumb evokes Goethe's *Erlkönig*, recalling the galloping motion of Schubert's Lied. In *Ancient Sound*, after Klee, the composer conjures a medieval sound world through the prominent use of fourths. In *Portrait of Adele Bloch-Bauer I* by Klimt, two whole-tone scales are interwoven to achieve a luminous and shimmering sonority. In *Easter*, inspired by Chagall, the sound of bells is suggested through passages of fifth partial harmonics and high-register twelve-note chords.

In these works, Crumb appears to have fashioned a kind of musical narrative for an imaginary silent film, in which each painting becomes the starting point for an autonomous sonic dramaturgy. The live video gives physical form to this silent film by animating the figurative elements of the paintings through an exploration of their microcosms. Proceeding in close dialogue with the temporal flow of the music, the video offers an additional interpretative layer to the visual and musical interaction, intensifying and ultimately completing the circle of relationships, from painting to music, and from music to a video exploration generated by the convergence of the two artistic languages.

Francesco Leprino



Il progetto prende forma come una rilettura dal vivo dell'album *Replace/React*, attraverso un processo di improvvisazione sul materiale originale e un dialogo continuo tra suono e immagine. Ogni brano nasce dall'elaborazione di *field recordings* registrati per ciascuna traccia nello stesso luogo e nello stesso momento, preservando così l'autenticità e la specificità del contesto sonoro di partenza, che viene elaborato e rimodellato fino a generare paesaggi sonori completamente nuovi (*Replace*), ispirati esclusivamente dal materiale originario e senza l'aggiunta di suoni esterni. Il risultato è una serie di paesaggi sonori "alieni", ma profondamente connessi alle loro origini: la materia organica incontra la sintesi e si trasforma in nuova materia attraverso l'improvvisazione (*React*).

La componente visiva prende forma seguendo le stesse direttrici immaginarie presenti nella parte sonora. Ogni esecuzione genera un risultato diverso e, pur partendo da un percorso narrativo comune, si rinnova ogni volta. Si alternano paesaggi reali e immaginari, in cui i riferimenti diventano progressivamente più sfuggenti. La natura è rappresentata attraverso alcune delle sue componenti essenziali e si trasforma sotto l'effetto del suono, tra dilatazioni e intensificazioni che mutano con il flusso sonoro. Il colore segue e amplifica questi mutamenti, varia e diventa segnale emotivo. Come le stagioni che si susseguono, anche la luce e le tonalità si trasformano, suggerendo passaggi, stati d'animo e variazioni temporali che rendono ogni esecuzione unica.

Il lavoro mette in relazione due modalità di percezione e fruizione: da un lato l'ascolto, che costruisce paesaggi immaginari attraverso il suono; dall'altro la visione, che restituisce nuove possibilità di interpretazione e amplifica l'immaginario. In questo dialogo tra suono e immagine, il paesaggio originario si trasforma in modello per altri scenari, invitando lo spettatore a una doppia esplorazione sensoriale. Suono e video non si sovrappongono, ma si richiamano: un dialogo in cui l'uno espande l'altro, generando slittamenti di prospettiva. Il paesaggio originario si trasforma così in un territorio che non coincide con la sua fonte, ma ne custodisce l'eco, invitando lo spettatore a muoversi tra prossimità e distanza, tra riconoscimento e alterità.

Ermanno Novali

The project takes shape as a live reworking of the album *Replace/React*, through a process of improvisation on the original material and a continuous dialogue between sound and image. Each piece originates from the processing of field recordings made for each track in the same place and at the same moment, thereby preserving the authenticity and specificity of the initial sonic context. This material is then elaborated and reshaped until it generates entirely new soundscapes (*Replace*), derived exclusively from the original source and without the addition of external sounds. The result is a series of "alien" soundscapes that nevertheless remain deeply connected to their origins: organic matter encounters synthesis and is transformed into new matter through improvisation (*React*).

The visual component takes shape by following the same imaginary trajectories present in the sonic dimension. Each performance produces a different outcome and, while stemming from a shared narrative path, is renewed each time. Real and imaginary landscapes alternate, as references gradually become more elusive. Nature is represented through some of its essential components and is transformed under the influence of sound, through expansions and intensifications that shift in accordance with the sonic flow. Colour follows and amplifies these transformations, varying and becoming an emotional signal. Like the succession of seasons, light and tonalities also change, suggesting transitions, states of mind and temporal variations that render each performance unique.

The work brings into relation two modes of perception and experience: on the one hand, listening, which constructs imaginary landscapes through sound; on the other, vision, which offers new interpretative possibilities and amplifies the imagination. Within this dialogue between sound and image, the original landscape is transformed into a model for other scenarios, inviting the viewer to engage in a dual sensory exploration. Sound and video do not overlap but call to one another, forming a dialogue in which each expands the other and generates shifts in perspective. The original landscape thus becomes a territory that does not coincide with its source, yet preserves its echo, inviting the viewer to move between proximity and distance, between recognition and otherness.

Ermanno Novali



Francis Poulenc, Mario Castelnuovo-Tedesco e Hans Werner Henze. Tre protagonisti della vita musicale del loro tempo, compositori ampiamente apprezzati e oggetto di costante studio e approfondimento, vengono in questo programma uniti da un minimo comune denominatore: la loro musica per chitarra.

Francis Poulenc scrive la sua intensa *Sarabande* nel 1960, durante un soggiorno a New York, su invito della casa editrice Ricordi, che intendeva pubblicare un'antologia per chitarra con brani di autori contemporanei. Si tratta di una composizione brevissima, di poche battute, che entra rapidamente nel repertorio colto per questo strumento grazie alla sua capacità di evocare, attraverso un linguaggio essenziale, le atmosfere mistiche tanto care al Poulenc di quel periodo.

Mario Castelnuovo-Tedesco, a differenza di Poulenc, dedica numerosissime opere alla chitarra, inizialmente grazie alle commissioni del suo amico Andrés Segovia, per il quale scrive brani solistici, cameristici e concerti con orchestra. In questo caso specifico, autore e interprete sembrano scolpire un'epoca: la cantabilità innata e le atmosfere arcaiche, peculiari della musica del compositore toscano, incontrano il lirismo e il virtuosismo del grande chitarrista andaluso, dando vita a opere di enorme successo, tuttora eseguite e apprezzate in tutto il mondo. Nel 1961, a Los Angeles (dove si era rifugiato da diversi anni con la famiglia per sfuggire alle leggi razziali) Castelnuovo-Tedesco firma i *24 Caprichos de Goya*, op. 195. Si tratta di ventiquattro brani ispirati ad altrettante incisioni del pittore illuminista aragonese, tradotte in eventi musicali di grande fascino: una raccolta estremamente intima e autobiografica, dedicata al figlio Lorenzo, allora pittore dilettante.

Nel 1976 Hans Werner Henze consegna alle stampe la prima delle due Sonate *Royal Winter Music*, segnando uno spartiacque nella storia della chitarra del Novecento. Commissionata dal grande chitarrista inglese Julian Bream, che chiede all'amico compositore tedesco «l'equivalente per chitarra dell'*Hammerklavier* di Beethoven», l'opera è articolata in sei movimenti, ispirati ad altrettanti personaggi della letteratura shakespeariana. Si apre con *Gloucester*, il cui monologo si trasforma in un brano di forte tensione espressiva, nel quale Henze rielabora lo strumento secondo una concezione estremamente orchestrale; attraversa poi diversi personaggi per congedarsi con *Oberon*, intensa pastorale dalle atmosfere silvane.

Andrea Ferrario

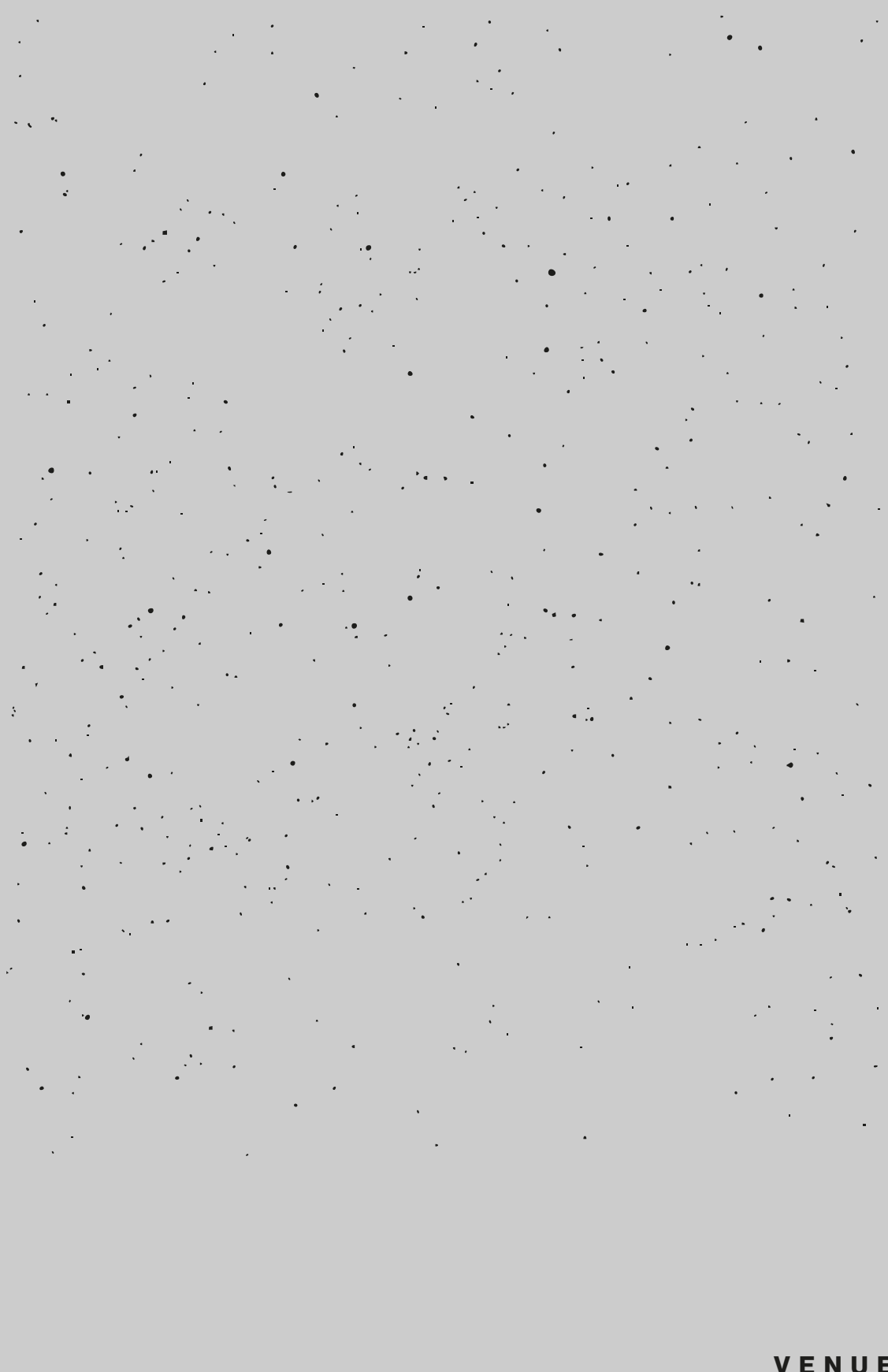
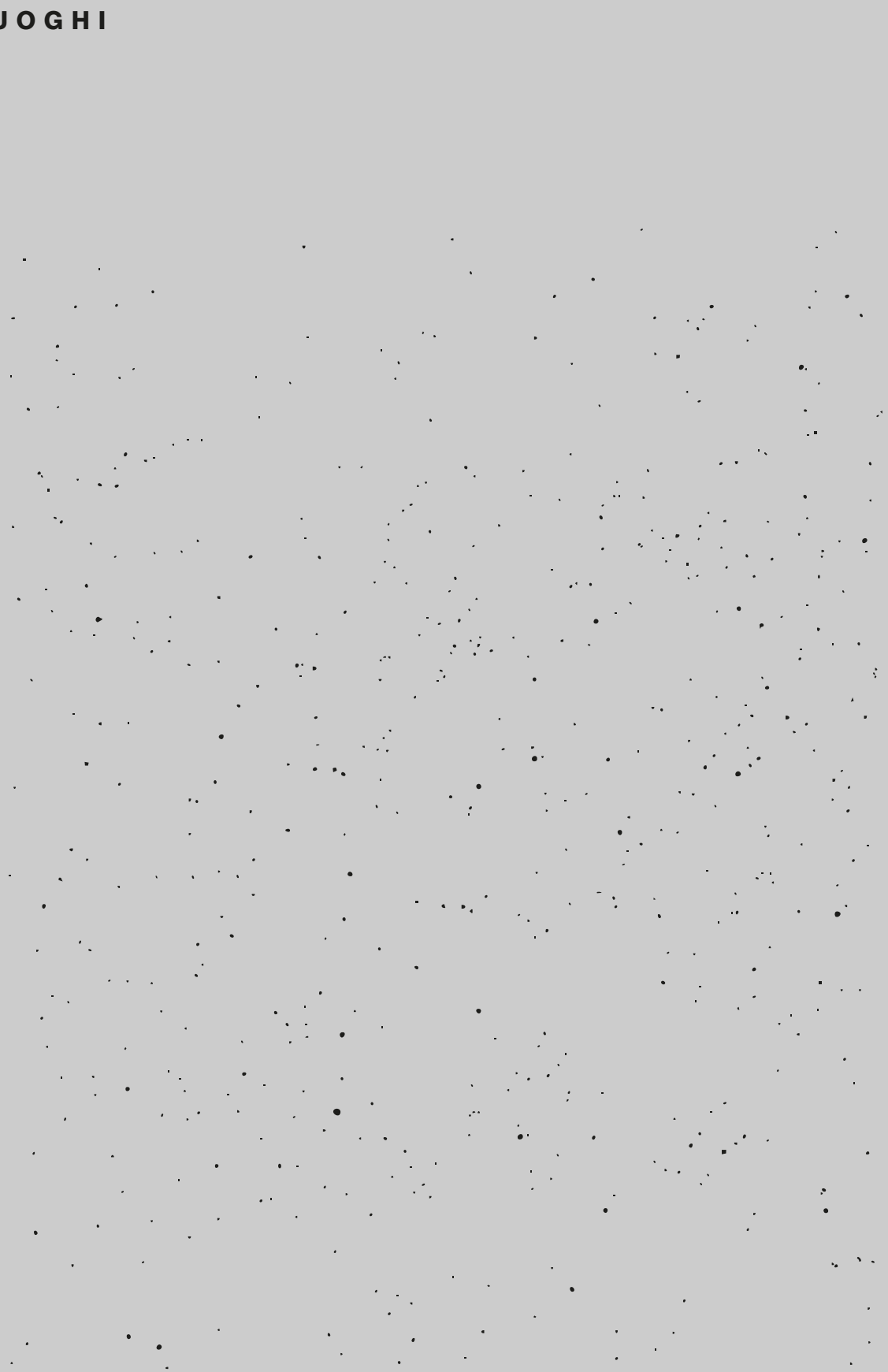
Francis Poulenc, Mario Castelnuovo-Tedesco and Hans Werner Henze. Three leading figures of their musical era, composers widely admired and the subject of sustained scholarly attention, are brought together in this programme through a shared focus: their music for the guitar.

Francis Poulenc composed his intense *Sarabande* in 1960, during a stay in New York, at the invitation of the publishing house Ricordi, which intended to issue an anthology of contemporary works for guitar. A remarkably brief piece, consisting of only a handful of bars, it quickly entered the cultivated repertoire of the instrument thanks to its ability to evoke - through an essential musical language - the mystical atmosphere so characteristic of Poulenc's output of that period. Mario Castelnuovo-Tedesco, by contrast, devoted a substantial portion of his oeuvre to the guitar, initially through commissions from his close friend Andrés Segovia, for whom he wrote solo works, chamber music and concertos with orchestra. In this specific case, composer and performer seem to shape an entire epoch together: the innate cantabilità and the archaic inflections distinctive of the Tuscan composer's style encounter the lyricism and virtuosity of the great Andalusian guitarist, giving rise to works of remarkable success, still performed and appreciated worldwide. In 1961, in Los Angeles - where he had settled some years earlier with his family to escape the racial laws - Castelnuovo-Tedesco completed the *24 Caprichos de Goya*, op. 195. These are twenty-four pieces inspired by the eponymous engravings of the Aragonese Enlightenment painter, translated into musical events of striking evocative power: an extremely intimate and autobiographical collection, dedicated to his son Lorenzo, then an amateur painter. In 1976 Hans Werner Henze brought to publication the first of the two *Royal Winter Music* sonatas, marking a decisive turning point in the history of twentieth-century guitar music. Commissioned by the great English guitarist Julian Bream - who asked his German composer friend for "the guitar equivalent of Beethoven's *Hammerklavier*" - the work is articulated in six movements, each inspired by a character from Shakespearean literature. It opens with *Gloucester*, whose monologue is transformed into a piece of intense expressive tension, in which Henze reconceives the instrument itself through an overtly orchestral approach, before passing through a series of characters and concluding with *Oberon*, an intense pastoral imbued with sylvan atmospheres.

Andrea Ferrario



LUOGHI



VENUES

Approfondimenti di stagione /
Season Perspectives

CENTRALE DELL'ACQUA MILANO
piazza Diocleziano, 5

14.3.2026
ADI DESIGN MUSEUM
piazza Compasso d'Oro, 1

14.4.2026
TRIENNALE MILANO
viale Emilio Alemagna, 6

25.11.2026
GAM
GALLERIA D'ARTE MODERNA
via Palestro, 16

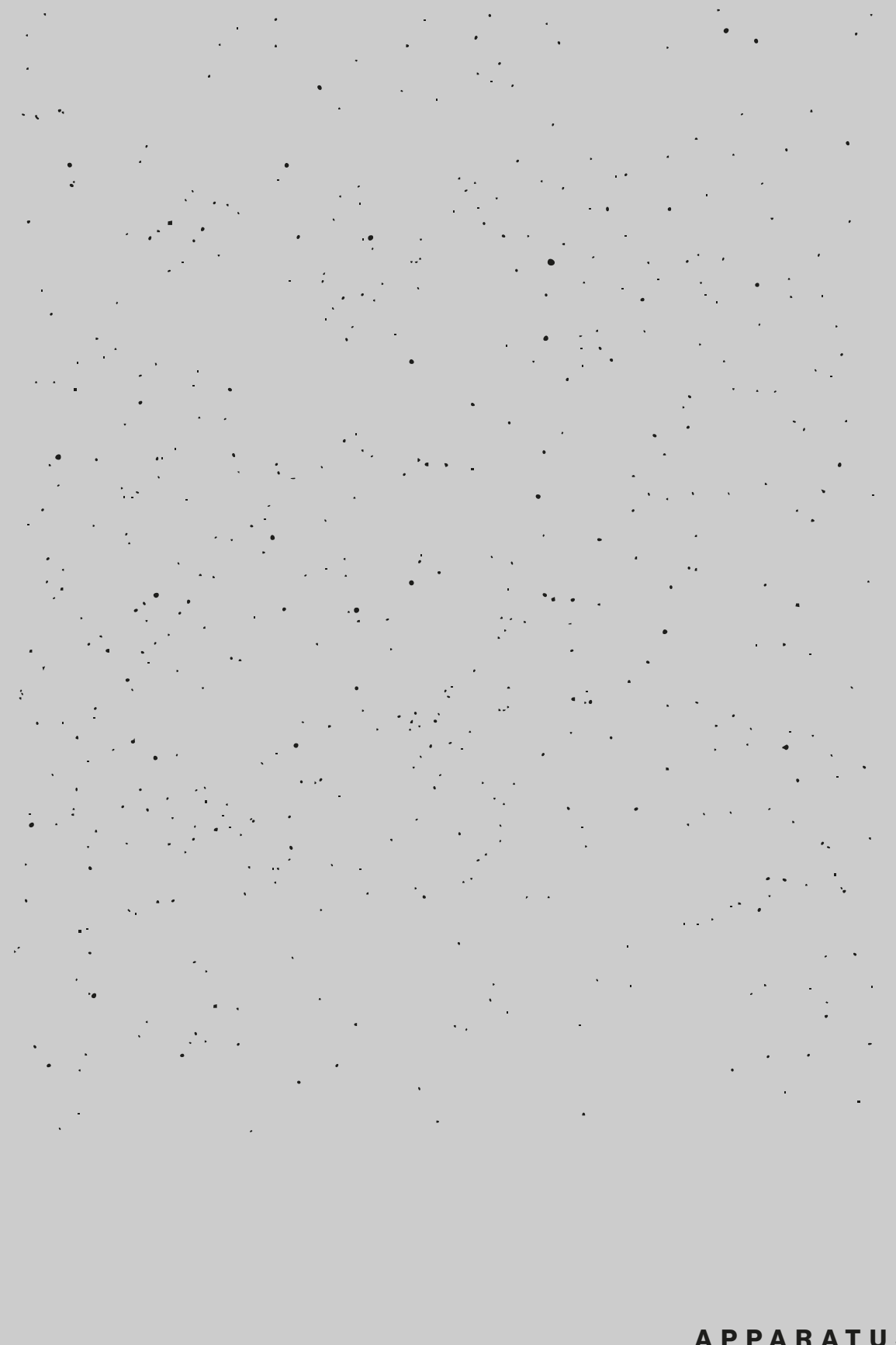
27.5.2026
MUSEO TEATRALE
ALLA SCALA
largo Antonio Ghiringhelli, 1

24.9.2026
GALLERIE D'ITALIA - MILANO
piazza della Scala, 6

30.10.2026
MUSEO NAZIONALE
SCIENZA E TECNOLOGIA
LEONARDO DA VINCI
via Olona, 6B

23.6.2026
MUSEO DEL NOVECENTO
piazza del Duomo, 8

APPARATI



APPARATUS

NOTE / NOTES

¹ Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1788. Trad. it.: *Critica della ragion pratica*. Bari: Laterza, 2010 (trad. it. di Vittorio Mathieu).

² Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. Trad. it.: *Origine del dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1999 (trad. it. di Renato Solmi).

³ Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Trad. it.: *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2009.

⁴ Barthes, Roland. *Lobvie et l'obtuse*. Paris: Seuil, 1982. Trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 1985.

⁵ Bagenal, Hope. "Bach's Music and Church Acoustics." *Journal of the Royal Institute of British Architects* 37, n. 5 (1930): 154–163 London, vol. 37, no. 5, 1930, pp. 154–163; Meyer, Jürgen. "Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydn." *Acustica* 41, n. 3 (1978): pp. 145–162.

⁶ Johann Joachim Quantz (1752), quoted in Michael Forsyth, *Edifici per la musica*, Bologna: Zanichelli, 1987 (ed. orig. *Buildings for Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Trad. it. *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2009.

Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1949. Trad. it. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 1975.

Bagenal, Hope. "Bach's Music and Church Acoustics." *Journal of the Royal Institute of British Architects* 37, n. 5 (1930): 154–163.

Barthes, Roland. *Lobvie et l'obtuse*. Paris: Seuil, 1982. Trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 1985.

Belgiojoso, Ricciarda. *Costruire con i suoni*. Milano: Franco Angeli, 2009.

Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. Trad. it. *Origine del dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1999.

Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955. Trad. it. "Sul concetto di storia," in *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1962.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. Trad. it. *I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi, 2000.

Blesser, Barry, e Linda-Ruth Salter. *Spaces Speak, Are You Listening?* Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959. Trad. it. *Il principio speranza*. Milano: Garzanti, 2005.

Forsyth, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Trad. it. *Edifici per la musica*. Bologna: Zanichelli, 1987.

Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1788. Trad. it. *Critica della ragion pratica*. Bari: Laterza, 2010.

LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Bloomsbury, 2006.

LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum, 2010.

Meyer, Jürgen. "Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydn." *Acustica* 41, n. 3 (1978): 145–162.

Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1959.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape*. Rochester, VT: Destiny Books, 1977.

Stockhausen, Karlheinz. *Musik im Raum* (1959). Trad. it. "Musica nello spazio," *La Rassegna Musicale* 31 (1961): 397–417.

Truax, Barry. *Acoustic Communication*. Norwood, NJ: Ablex Publishing, 1984; 2ª ed., Westport, CT: Ablex, 2001.

Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2000. Trad. it. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. Torino: Aragno, 2002.

CREDITI ICONOGRAFICI / IMAGE CREDITS



Fig. 1
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #24, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 2
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #10, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 3
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #41, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 4
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #18, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 5
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #75, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 6
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #29, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist

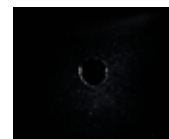


Fig. 7
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #47, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 8
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #43, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 9
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #45, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 10
© Cesare Di Liborio
Ho visto cose #76, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista e chimigrammi
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 11
© Cesare Di Liborio
Hydra, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 12
© Cesare Di Liborio
Cassiopea, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist

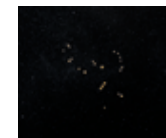


Fig. 13
© Cesare Di Liborio
Orione, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist

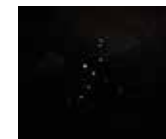


Fig. 14
© Cesare Di Liborio
Cigno, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 15
© Cesare Di Liborio
Centauro, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist



Fig. 16
© Cesare Di Liborio
Andromeda, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist

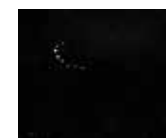


Fig. 17
© Cesare Di Liborio
Corona Australe, 2024
Stampa analogica in camera oscura (cameraless) su carta baritata ai sali d'argento, tecnica mista, chimigrammi e foglia d'oro
Opera unica, 50 × 60 cm
Courtesy of the artist

Finito di stampare nel mese di febbraio 2026
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova

Finished printing on February 2026
by Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
for Sagep Editori Srl, Genova

S.D.G.

