

# PAOLO CASTALDI

*FINALE*



**ANDREA REBAUDENGO** PIANOFORTE



# Paolo Castaldi

(1930-2021)

## Finale

(1971-1973)

|     |                  |       |
|-----|------------------|-------|
| 01. | I Finale         | 09:08 |
| 02. | II Altro Finale  | 08:01 |
| 03. | III Altro Finale | 16:01 |
| 04. | IV Finale        | 09:48 |

Edizione Ricordi

# ANDREA REBAUDENGO

piano

---

*Registrazione/Recording:*

Live recording 1 dicembre 2008 - Teatro I, Milano, all'interno della Stagione di Sentieri selvaggi "Conflitti"

*Tecnico del suono/Recording engineer:* Giuseppe Pane

*Mastering:* Mario Bertodo - [www.smcrecords.it](http://www.smcrecords.it)

*Fotografia di copertina/Cover Photo:* Marco Pieri

Sentieri selvaggi è un'associazione culturale fondata nel 1997 da Carlo Boccadoro, Filippo Del Corno e Angelo Miotto

Un particolare ringraziamento a Filippo Del Corno per il testo di presentazione

[www.sentieriselvaggi.org](http://www.sentieriselvaggi.org)  
[www.andrearebaudengo.com](http://www.andrearebaudengo.com)



Agli inizi degli anni '70 compaiono in rapida successione due autentici monumenti della composizione pianistica novecentesca, i cui titoli recano un evidente riferimento alla tradizione classico-romantica: sono *Notturmo* (1971) e *Finale* (1971-73). Ne è autore Paolo Castaldi, allora figura appartata e voce isolata nella scena della musica contemporanea del Dopoguerra, oggi finalmente riconosciuto, seppure gli studi critici sul suo lavoro siano ancora radi, compositore di imprescindibile importanza per i linguaggi musicali del secondo Novecento; a Castaldi deve essere soprattutto riconosciuto il merito di avere, prima di tutti, teorizzato e praticato il post-moderno in musica.

Successivamente ad una pratica musicale iniziata già nei primissimi anni d'età, Castaldi compie regolari studi al Conservatorio di Milano, conseguendo il Diploma in Composizione, Direzione d'Orchestra e Polifonia Vocale, e frequentando parallelamente i corsi della Facoltà di Ingegneria al Politecnico della stessa città. Dal 1960 al 1963 segue i corsi di Darmstadt, con Stockhausen, Boulez, Ligeti, Kagel; nonostante alcune sue composizioni siano eseguite nei concerti programmati all'interno dei corsi, Castaldi interrompe ben presto ogni forma di dialogo con gli indirizzi più praticati dalle avanguardie della

cosiddetta *Neue Musik*, per intraprendere un percorso estremamente personale, defilando progressivamente il proprio lavoro dai contesti più istituzionali e accreditati della musica contemporanea dell'epoca. Questo isolamento finisce per confinare Castaldi ai margini di una scena dove la sua presenza risulta in effetti scomoda e allarmante, data anche la sua capacità dialettica di argomentare le proprie ragioni compositive in opposizione al conformismo imperante.

Proprio *Finale*, insieme a *Notturmo*, rappresenta la più radicale affermazione di una poetica del tutto eretica nei confronti dello spirito del tempo che soffia in quegli anni: già la prima battuta, con l'affermazione perentoria di accordi tratti dalla grammatica tonale ma sottratti alle loro più prevedibili conseguenze sintattiche, suona come un'enunciazione di principio, l'annuncio di un nuovo paradigma, l'orgogliosa rivendicazione di un nuovo inizio. L'era post-moderna inizia ad avere una sua propria espressione musicale, con premesse teoriche e pratiche compositive ben definite e consistenti. Nella partitura di *Finale* si trovano quindi pienamente riconoscibili i cardini fondativi di questa nuova poetica, su cui poi Castaldi costruirà quasi tutto il proprio percorso creativo, e con i quali successivamente decine e decine di compositori, più o meno consa-

pevolmente, non potranno che confrontarsi. Fondamenti e pratiche del comporre post-moderno appaiono, nella partitura di *Finale*, senza alcuna mascheratura o tentazione compromissoria. Essi sono: 1) spirito del collage, dove elementi discreti ed eterogenei, anche non desunti da citazioni, vengono accostati e giustapposti; 2) neo-tonalità, con l'assunzione dei vocaboli del linguaggio tonale privati dei nessi sintattici degli stili storici, senza quindi alcun sentimento nostalgico; 3) mistilinguismo, praticato nell'accostamento di scritture e tecniche diverse, incongruenti e apparentemente inconciliabili; 4) falsa ovvietà, con la presentazione costante di soluzioni deliberatamente semplificate, agevolmente percepibili e identificabili, ma in realtà cripticamente sofisticate; 5) scolasticismo, professato apertamente come rispetto devoto per la grande tradizione della musica classica europea e per le proprie regole compositive, aperto peraltro alla loro stessa trasgressione; 6) composizione dell'interpretazione, attraverso minuziose e proliferanti prescrizioni espressive per gli esecutori che affiancano la mera scrittura musicale, con indicazioni gestuali quasi teatrali.

In questo modo il pensiero musicale compie una formalizzazione del proprio significato, facendo coincidere, quasi miracolosamente, il progetto architettonico della composizione

con la composizione stessa. Accade esattamente così in *Finale*, la cui monumentale partitura, della durata di circa 45', si costituisce di quattro ipotetici Finali di una Sonata per pianoforte che però non esiste. I quattro movimenti intendono esprimere tutti una funzione retorica conclusiva, ma in realtà ciascun singolo movimento sembra apparire come premessa, o conseguenza, del brano che è immediatamente precedente, o successivo. La consequenzialità logica è infranta nel momento stesso in cui è affermata, e tutto suona come congetturale, in un labirinto di rimandi reciproci che sembra quasi riflettere in forma sonora la prosa di Jorge Luis Borges, autore da Castaldi amatissimo e scrittore non a caso spesso identificato tra i progenitori del post-moderno.

La musica di *Finale* trascina l'ascoltatore in una vertigine di paratassi, dove l'accostamento con spirito (e tecnica) di *collage* tra frammenti apparentemente simili, quando non invece addirittura contraddittori, procede per accumuli sproporzionati e inaspettate sottrazioni: minacciose perorazioni sfociano, in maniera del tutto incongrua, in elusive delicatezze, e sequenze implacabili di ostinati ritmici inocciano in imprevisti e sospesi deliqui. La partitura stessa, dal punto di vista grafico, è un rispecchiamento della poetica del brano, dal momento che sulle pagine regolarmente pen-

tagrammate, linee continue e tratteggiate con-  
nettono tra loro, come fossero isole sulla  
mappa di un affollato arcipelago, le diverse  
particelle in cui il fluire musicale di *Finale* è  
smembrato. Il pianista percorre questo sfug-  
gente itinerario costantemente sollecitato da  
indicazioni espressive ad essere “commosso”,  
“risoluto”, “vibrante”, a suonare “con traspor-  
to”, “dolcemente con grazia”, “marcando con  
potenza”, e addirittura alla fine del terzo *Finale*  
di *Finale* dovrebbe, così scrive Castaldi, “avver-  
tire il bisogno, la convenienza e il decoro” di  
emettere con voce “per metà afona, bassa,  
non intonata, oscillante e incerta, non chiara”  
un “gemito (quasi di dolore) e ruggito (d’ira)”,  
in un’evidente, quanto momentanea, piena  
teatralizzazione del suo atto performativo.

L’aspetto visivo del manoscritto di *Finale* sem-  
bra già rappresentarne l’esito sonoro; allo  
stesso modo il testo di presentazione, publi-  
cato dall’editore Ricordi quasi come indispen-  
sabile premessa per chiunque voglia accostarsi  
a questo lavoro, riflette concettualmente e  
operativamente il modo in cui la partitura è  
composta. È un testo infatti che non spiega  
nulla, ma che affianca avverbi, aggettivi, forme  
verbalí tronche, aggettivi privi di sostantivi,  
con la pura e semplice interpolazione di virgole  
a separare frammenti di un discorso totalmen-  
te privo di logica, ancora una volta presentato

come se fosse dotato di logica consequenzia-  
lità. Scorriamo le prime righe: “1.  
Decisamente, una volta per tutte, è chiaro che,  
le premesse per un ottimo, con la massima,  
specialmente per, significa che, è logico che,  
(...)”. Anche in questo caso l’essenza della  
musica di *Finale* è già contenuta nelle parole  
che lo precedono, e tra la redazione del testo  
di presentazione e la composizione del brano  
non sembra esserci alcuna differenza, l’uno  
riflette perfettamente l’altro e viceversa.

Alla sua apparizione *Finale*, così come buona  
parte del lavoro di Castaldi, è stato accolto  
dalla più totale incomprensione: la critica mili-  
tante, la musicologia contemporanea, l’am-  
biente stesso di compositori e presunti addetti  
ai lavori reagisce attribuendo all’autore l’eti-  
chetta di “neo-dadaista”, dedito alla provoca-  
zione quando non invece semplicemente  
orientato ad un nostalgico passatismo.  
Castaldi ha sempre rigettato queste definizioni  
semplificatorie e profondamente errate, cer-  
cando di chiarire anche con la sua attività di  
saggista il senso del proprio lavoro; ed è all’in-  
terno delle visionarie pagine dell’articolo  
*Un’eredità di John Cage* che il compositore  
rivendica con forza che la sua consapevolezza  
di agire appunto dopo le avanguardie indirizza  
il suo sguardo verso il futuro della composizio-  
ne musicale, anziché verso quel passato a cui

viene accusato di guardare con rimpianto.

Non è un caso che Castaldi attragga invece l'attenzione e l'interesse di alcune figure chiave di quella straordinaria epoca di trasformazione turbolenta dei linguaggi musicali che caratterizza la scena rock degli anni '70, soprattutto in ambito milanese. La voce di Castaldi compare, in un frammento tratto da una registrazione di *Cardini. Solfeggio parlante*, all'interno di un disco di Franco Battiato del 1975. Nello stesso anno esce in vinile il disco di *Finale*, nell'esecuzione di Giancarlo Cardini, per l'etichetta Cramps, che guidata da Gianni Sassi fonda il proprio catalogo sui lavori degli AREA e di Eugenio Finardi. Ed è proprio nel grande omaggio funebre reso a Demetrio Stratos all'Arena di Milano, in chiusura del decennio '70, che la musica di Castaldi appare sul palcoscenico, presenza discorde eppure vitale, accanto a gruppi del *prog* italiano come Banco del Mutuo Soccorso e PFM, o a cantautori come Roberto Vecchioni e Angelo Branduardi.

L'indefessa attività di saggista e polemista permette a Paolo Castaldi, con il suo porsi responsabilmente e criticamente dopo Cage, di affermare che l'era del moderno ha chiuso la sua parte finale con le avanguardie novecentesche, e che la musica del futuro sarà definitivamente liberata dall'ortodossia della serialità e

dall'osservanza al dogma che prevede solo la dissonanza come abilità ad esprimere il tempo contemporaneo. Non è più la grammatica della musica a dettare il passo attraverso la progressiva tortuosità del suo sviluppo sperimentale, ma è il fresco fluire di nuove sintassi musicali che svelano nessi inattesi, collegamenti imprevedibili, tracciati inesplorati.

Poco a poco sono sempre più numerosi gli autori che, in forma più o meno consapevole, si trovano ad abitare quei campi negletti dalla cultura ufficiale dell'epoca dissodati invece dal lavoro compositivo e teorico di Castaldi, che rivelano un'incredibile fertilità; molta della musica che viene scritta nei decenni successivi deve a *Finale* e *Notturmo* molto più di quanto non sia disposta a capire, e soprattutto ad ammettere. Una parte di merito nella scoperta e nella comprensione dell'importanza di Castaldi è da riconoscere ad una nuova generazione di interpreti, che nel raccogliere il testimone dai primi gloriosi esecutori della sua esperienza compositiva non solo ha ripreso le partiture antiche di un momento storicamente fondamentale, ma ne ha anche sollecitate di nuove, facendo fiorire il pensiero musicale di un autore che le autorità costituite della "musica contemporanea" avevano provato, improvvidamente e prematuramente, a seppellire, sia pure metaforicamente.

A questa generazione appartiene Andrea Rebaudengo, che in una serata del 2008 ha compiuto l'impresa di eseguire *Finale* 35 anni dopo la sua pubblicazione, in versione finalmente completa, pienamente aderente alla partitura originale, avendo al proprio fianco lo stesso compositore, rimasto seduto sul palcoscenico dopo un intervento di presentazione del brano, a controllarne minuziosamente battuta per battuta l'interpretazione. Sono passati altri venti anni dal concerto, e questa pubblicazione discografica riporta alle nostre orecchie la potente seduzione di un capolavoro autentico, a cui il trascorrere del tempo nulla ha tolto in termini di intensità, consistenza, e soprattutto necessità.

*Filippo Del Corno*

At the beginning of the 1970s, two veritable monuments of twentieth-century piano literature appeared in close succession, their titles explicitly evoking the Classical-Romantic tradition: *Notturmo* (1971) and *Finale* (1971-73). At the time their composer, Paolo Castaldi, was a reclusive figure and an isolated voice within the post-war contemporary music landscape. Today, at long last, he is acknowledged – despite the still limited scope of critical scholarship – as a composer of fundamental significance to the musical languages of the late twentieth century. Above all, Castaldi must be credited as the first to both theorise and give concrete artistic form to the Postmodern in music.

Continuing along a path of musical activity begun in his earliest years, Paolo Castaldi pursued formal studies at the Milan Conservatory, where he obtained diplomas in Composition, Orchestral Conducting, and Vocal Polyphony, while simultaneously attending the Faculty of Engineering at the Polytechnic University of Milan. Between 1960 and 1963, he took part in the Darmstadt Summer Courses, studying with Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, György Ligeti and Mauricio Kagel. Although several of his works were performed in concerts within the course programmes, Castaldi soon severed all dialogue with the aesthetic directions pursued by the avant-garde of the so-called Neue

Musik. He thus embarked upon an intensely personal trajectory, progressively withdrawing his œuvre from the more institutionalised and accredited spheres of contemporary music of the time. This condition of isolation ultimately relegated him to the margins of a milieu in which his presence came to be perceived as “inconvenient and alarming,” owing in part to his dialectical acuity in articulating compositional positions contrary to prevailing forms of conformism.

*Finale*, together with *Notturmo*, constitutes the most radical affirmation of a poetics entirely heretical to the Zeitgeist of those years. From the very opening measure, the peremptory presentation of chords derived from tonal grammar, yet divested of their predictable syntactic consequences, resounds as a declaration of intent: the proclamation of a new paradigm and the resolute claim of a new beginning. On the basis of clearly articulated theoretical premises and coherent compositional procedures, the postmodern era thus began to find its distinct musical expression. In the score of *Finale*, the foundational pillars of this new poetics are already fully discernible; they would come to underpin nearly the entirety of Castaldi’s creative trajectory and would ultimately constitute touchstones with which dozens of later composers would be compelled, more or less consciously, to engage.

These principles and practices of a postmodern compositional poetics emerge in *Finale* without concealment or compromise: 1) the Spirit of Collage, whereby discrete and diverse elements, including ones not derived from direct citation, are adjacent and juxtaposed; 2) Neo-tonality, understood as the deployment of a tonal vocabulary deprived of the syntactical interrelations characteristic of historical styles, and thus stripped of any nostalgic inflection; 3) Polylingualism, entailing the juxtaposition of divergent, incongruous, and reputedly irreconcilable styles and techniques; 4) False Obviousness, manifest in the persistent presentation of deliberately simplified solutions, readily perceptible and identifiable, yet in reality cryptically sophisticated; 5) Scholasticism, explicitly professed as a devoted adherence to the great tradition of European classical music and its compositional precepts, while remaining open to their transgression; and finally, 6) the Composition of Interpretation, characterised by the proliferation of minute expressive indications accompanying the musical notation, extending to almost theatrical gestural prescriptions for the performers.

This way, musical thought formalises its own meaning, such that the architectural design of the composition appears to coincide, almost miraculously, with the composition itself. This

is precisely what transpires in *Finale*. Its monumental score, lasting approximately forty-five minutes, comprises four hypothetical “Finales” to a Piano Sonata that does not exist. While each of the four movements expresses the rhetorical function of a conclusion, they simultaneously present themselves individually as either a premise or a consequence of the preceding or following movement. Logical consequentiality is thus fractured at the very moment it is stated. All of this unfolds within a conjectural dimension, engendering a labyrinth of reciprocal references, reminiscent of Jorge Luis Borges, a writer whom Castaldi deeply admired and regarded as a forefather of the Postmodern.

The music of *Finale* draws the listener into a vertigo of parataxis. Through the spirit and technique of collage, fragments that are only ostensibly akin, or indeed openly contradictory, unfold through processes of disproportionate accumulation and unforeseen subtraction. Menacing perorations give way, with striking incongruity, to evanescent delights; relentless successions of rhythmic *ostinati* collide with brusque and suspended lacunae. Visually, the score, too, reflects the work’s poetics: across regularly staved pages, continuous and dashed lines connect distant particles like islands within the cartography of a densely populated archipelago the music

stream has been torn into. The pianist is thus called upon to steer through the shifts, continually guided by expressive indications to be “moved,” “resolute,” or “vibrant”; to play “with surge,” “sweetly with grace,” or “marking with power.” At the conclusion of the third mouvement, Castaldi even prescribes that the performer should “feel the need, the propriety, and the decorum” to emit a “groan (almost of pain) and a roar (of anger),” with a voice that is “hoarse, low, untuned, oscillating and uncertain, not clear” – a fleeting instant of complete and manifest theatricalisation of their performance.

The very layout of the manuscript of *Finale* appears to prefigure its musical realisation. In parallel, the introductory text (issued by Ricordi as an indispensable premise for any engagement with the work) both conceptually and operationally mirrors the compositional logic of the score itself: a text that does not elucidate but rather assembles adverbs, adjectives, truncated verbal forms, and nouns devoid of qualification, parted by simple commas, into fragments of a discourse entirely lacking explicit links, yet articulated as though endowed with coherent consequentiality. The opening lines read: “1. Decidedly, once and for all, it is clear that, the premises for an excellent, with the maximum, especially for, means that, it is logical that...”. The essence of the

music is thus already inscribed within the words that precede it.

When it came out, *Finale*, like much of Castaldi’s œuvre, was utterly misunderstood. Critics, musicologists and fellow composers responded by designating him a “neo-Dadaist” with a bent for provocation, or simply a nostalgic traditionalist. Castaldi consistently rejected such reductive and erroneous classifications, striving to clarify – also through his essays – the meaning of his work; notably, in his visionary article *Un’eredità di John Cage* (An Inheritance from John Cage), he asserted that being aware of composing “after the avant-garde” directed his gaze toward the future of musical creation, rather than toward the past he was alleged to mourn.

It is no coincidence that Castaldi drew the interest of prominent figures involved in the transformation of musical languages that characterised the Milanese rock scene of the 1970s. His voice can be heard on a 1975 record by Franco Battiato, featuring a sample from Cardini. *Solfeggio parlante*. In that same year, the vinyl recording of *Finale*, performed by Cardini, was issued by Gianni Sassi on the Cramps record label, which also featured acts such as AREA and Eugenio Finardi. Moreover, during the large-scale funeral tribute to Demetrio Stratos at the Arena Civica toward

the end of the 1970s, Castaldi's music was performed on stage, representing a clashing yet vital presence alongside Italian prog rock groups such as Banco del Mutuo Soccorso and Premiata Forneria Marconi, as well as singer-songwriters including Roberto Vecchioni and Angelo Branduardi.

Through his unremitting activity as an essayist and polemicist, Castaldi – situating himself with both intellectual responsibility and critical acuity in the wake of Cage – asserted that the modern era had reached its end with the twentieth-century avant-garde. In his view, the music of the future would at last be emancipated from the orthodoxy of serialism and from the dogmatic belief that dissonance alone might legitimately articulate the spirit of contemporary time. No longer, he proposed, would the grammar of music dictate its course through experimental complexity; rather, a renewed and dynamic stream of emergent musical syntaxes would disclose unsuspected correspondences and previously uncharted trajectories.

In the ensuing years, an increasing number of authors have turned their attention to fields long neglected by official culture, territories first explored through Castaldi's theoretical reflections and compositional practice. A significant portion of the music produced in subse-

quent decades owes more to *Finale* and *Notturmo* than it has been inclined either to acknowledge or fully comprehend. The rediscovery and reassessment of Castaldi's importance must likewise be attributed to a new generation of performers who, following the path opened by the first distinguished interpreters of his oeuvre, have restored these historically essential scores to the repertory while also encouraging the creation of new works. In doing so, they have enabled the musical thought of a composer, whom the establishment of contemporary music had sought prematurely to consign to oblivion, to emerge once again with renewed vitality.

Andrea Rebaudengo belongs to this generation. In 2008, he accomplished the remarkable feat of performing *Finale*, thirty-five years after its publication, in a version at last complete and fully adherent to the original score. On that occasion, he was joined on stage by the composer himself, who, having introduced the work, remained seated in order to oversee with meticulous attention each measure of the interpretation. Almost twenty years have elapsed since that concert; this recording restores to our ears the compelling allure of an authentic masterpiece – a work undiminished by time in its intensity, coherence and, most importantly, its necessity.

*Filippo Del Corno*

Translated by Andrew Tanzi





**Andrea Rebaudengo** è nato a Pesaro, nel 1972.

Ha studiato pianoforte con Paolo Bordoni, Lazar Berman, Alexander Lonquich, Andrzej Jasinsky e composizione con Danilo Lorenzini.

Ha suonato per le più importanti istituzioni concertistiche italiane, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, l'Unione Musicale di Torino, il Festival di Ravello, il Bologna Festival, il Ravenna Festival. Si è esibito in tutti i paesi Europei, Stati Uniti, Canada, Colombia, Argentina, Russia, Uzbekistan ed Emirati Arabi.

Ha suonato come solista con numerose orchestre e ensemble, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica di Zwickau, l'Orchestra Filarmonica di Torino, gli ottoni della Scala. Il suo repertorio spazia da Bach ai giorni nostri, con una particolare predilezione per la musica scritta negli ultimi cento anni, e viene invitato anche in progetti che lo coinvolgono come improvvisatore.

E' il pianista dell'ensemble Sentieri selvaggi, suona in duo con la violista Danusha Waskiewicz, con il percussionista Simone Beneventi ed è il pianista dell'Ensemble del Teatro Grande di Brescia.

E' il pianista di Solo Goldberg Improvisation, spettacolo con Virgilio Sieni in cui esegue le Variazioni Goldberg di Bach.

Ha già inciso per Stradivarius da solista (*Stanze/Miroirs*) e in duo con Simone Beneventi (*Duals*). Insegna al Conservatorio di Milano e tiene seminari al Conservatorio di Lugano.

**Andrea Rebaudengo** was born in Pesaro in 1972.

He studied piano with Paolo Bordoni, Lazar Berman, Alexander Lonquich, Andrzej Jasinsky, and composition with Danilo Lorenzini.

He has performed for the most important Italian concert institutions, including Teatro alla Scala in Milan, Unione Musicale in Turin, the Ravello Festival, the Bologna Festival, and the Ravenna Festival. He has appeared in all European countries, as well as in the United States, Canada, Colombia, Argentina, Russia, Uzbekistan, and the United Arab Emirates. He has performed as a soloist with numerous orchestras and ensembles, including the RAI National Symphony Orchestra, the Pomeriggi Musicali Orchestra of Milan, the Zwickau Symphony Orchestra, the Orchestra Filarmonica di Torino, and the brass ensemble of Teatro alla Scala. His repertoire ranges from Bach to the present day, with a particular focus on music written over the last hundred years, and he is also invited to take part in projects involving improvisation.

He is the pianist of the ensemble Sentieri Selvaggi, performs in a duo with violist Danusha Waskiewicz and with percussionist Simone Beneventi, and is the pianist of the Ensemble of Teatro Grande in Brescia.

He is the pianist in *Solo Goldberg Improvisation*, a performance with Virgilio Sieni in which he plays Bach's Goldberg Variations.

He has recorded for Stradivarius as a soloist (*Stanze/Miroirs*) and in duo with Simone Beneventi (*Duals*). He teaches at the Milan Conservatory and gives seminars at the Lugano Conservatory.

**Sentieri selvaggi** nasce nel 1997 con lo scopo di avvicinare la musica contemporanea al grande pubblico. Stringe nel corso degli anni collaborazioni con i più importanti compositori della scena internazionale, come David Lang, Louis Andriessen, James MacMillan, Philip Glass, Gavin Bryars, Michael Nyman, Julia Wolfe, Luca Francesconi, Ivan Fedele, Fabio Vacchi, Paolo Castaldi che scrivono partiture per l'ensemble o gli affidano le prime italiane dei loro lavori.

Accanto a loro il gruppo promuove e diffonde una nuova generazione di compositori italiani quali Francesco Antonioni, Silvia Colasanti, Giovanni Mancuso, Mauro Montalbetti e i fondatori Carlo Boccadoro e Filippo Del Corno.

Dal 1998 Sentieri selvaggi è regolarmente ospite delle più prestigiose stagioni musicali italiane (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Teatro alla Scala, Biennale di Venezia, Accademia Filarmonica Romana, Unione Musicale di Torino, Teatro Grande di Brescia, ), dei maggiori eventi culturali del nostro paese (Festival della Letteratura di Mantova, RomaEuropaFestival, Festival della Scienza di Genova, Festival MiTo, Triennale di Milano, Festival Aperto di Reggio Emilia) e di importanti festival internazionali (Bang on a Can Marathon di New York, SKIF Festival di San Pietroburgo, Sacrum Profanum di Cracovia). A Milano il gruppo è stato partner dal 1998 al 2023 di TeatrIditalia (poi divenuto Teatro Elfo Puccini), che ha ospitato i concerti nelle proprie sale, e ha organizzato una stagione di musica contemporanea con un cartellone di concerti, incontri, masterclass, incentrata ogni anno su uno specifico nucleo tematico. Per diffondere la musica contemporanea in contesti inusuali, Sentieri selvaggi collabora anche con scrittori, architetti, scienziati, video-maker, attori, registi, musicisti rock e jazz, abitando con i propri progetti spazi alternativi come gallerie d'arte, piazze, strade, centri commerciali e università. Nel 2022 l'ensemble è stato in residenza al Festival dei Due Mondi di Spoleto, con un focus sulla musica americana degli ultimi anni. Nell'autunno del 2024 Sentieri selvaggi e OHT hanno prodotto "Nuvolari", basato sul capolavoro di Steve Reich "Music for 18 musicians"; la produzione ha avuto il suo debutto al Festival Aperto di Reggio Emilia, con repliche al RomaEuropaFestival e alla Sagra Malatestiana di Rimini.

**Sentieri Selvaggi** was founded in 1997 with the aim of bringing contemporary music closer to a wider audience. Over the years, it has collaborated with some of the most prominent composers on the international scene, including David Lang, Louis Andriessen, James MacMillan, Philip Glass, Gavin Bryars, Michael Nyman, Julia Wolfe, Luca Francesconi, Ivan Fedele, Fabio Vacchi, and Paolo Castaldi, who have written works for the ensemble or entrusted it with the Italian premieres of their compositions. Alongside them, the group promotes and supports a new generation of Italian composers such as Francesco Antonioni, Silvia Colasanti, Giovanni Mancuso, Mauro Montalbetti, the founders Carlo Boccadoro and Filippo Del Corno. Since 1998, *Sentieri Selvaggi* has regularly appeared in the most prestigious Italian concert seasons (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Teatro alla Scala, Biennale di Venezia, Accademia Filarmonica Romana, Unione Musicale di Torino, Teatro Grande di Brescia), as well as in major cultural events across Italy (Festival della Letteratura di Mantova, RomaEuropaFestival, Festival della Scienza di Genova, Festival MiTo, Triennale di Milano, Festival Aperto di Reggio Emilia) and important international festivals (Bang on a Can Marathon in New York, SKIF Festival in St. Petersburg, Sacrum Profanum in Kraków). In Milan, the group was a partner of TeatrIditalia (later Teatro Elfo Puccini) from 1998 to 2023, which hosted its concerts and collaborated on the organization of a contemporary music season featuring concerts, talks, and masterclasses, each year centered around a specific thematic focus. To promote contemporary music in unconventional settings, *Sentieri Selvaggi* also collaborates with writers, architects, scientists, video-makers, actors, directors, and rock and jazz musicians, bringing its projects to alternative venues such as art galleries, public squares, streets, shopping centers, and universities. In 2022, the ensemble was in residence at the Festival dei Due Mondi in Spoleto, with a focus on recent American music. In autumn 2024, *Sentieri Selvaggi* and OHT produced *Nuvolario*, based on Steve Reich's masterpiece *Music for 18 Musicians*. The production premiered at Festival Aperto in Reggio Emilia, with subsequent performances at RomaEuropaFestival and the Sagra Malatestiana in Rimini.

