

FRANCO OPPO: IL MUSICISTA ORGANICO

Antonio Trudu
Università di Cagliari

Se si pensa a un compositore del Novecento che abbia fatto della sua musica e del suo essere musicista uno strumento di comunicazione politica e sociale, il pensiero corre senza alcuna esitazione a Luigi Nono. Fu proprio lui, infatti, il primo a introdurre tra le problematiche della cosiddetta «scuola di Darmstadt»¹ quella dell'impegno, soprattutto a partire dal suo *Canto sospeso* per soprano, contralto, tenore, coro misto e orchestra (1956), su testi di condannati a morte della Resistenza europea, raccolti da Giovanni Pirelli.² Nei suoi scritti, Luigi Nono ha illustrato a più riprese il carattere del suo impegno, prendendo lo spunto, ovviamente, dal concetto gramsciano di «intellettuale organico».³ In una delle sue pagine fondamentali,⁴ Nono ha rifiutato decisamente l'etichetta di «musicista esteta», dell'artista, cioè, che «è al di sopra e che vede da più lontano», considerandosi a tutti gli effetti un musicista militante, con tutte le contraddizioni e le responsabilità che questo implica. «È chiaro – ha precisato Nono – che questa posizione è molto lontana, e anche agli antipodi rispetto a quella del musicista che pretende di essere, oggi come ieri, 'al di sopra della mischia', o peggio, un 'medium tra l'universale e la massa': queste posizioni sono al contrario ben radicate nelle istituzioni ufficiali, al servizio della classe borghese. (Ma Verdi, per citare un solo esempio che mi è molto caro, era al di sopra della mischia?)».⁵

In un'altra occasione, parlando del ruolo dell'intellettuale nel nostro tempo,⁶ lo stesso Nono ritornò sull'insegnamento politico-culturale di Antonio Gramsci, che aveva auspicato uno stretto rapporto tra arte e lotta di classe, rico-

¹ Per un inquadramento critico delle vicende dell'avanguardia postweberniana e del gruppo di compositori e musicologi che negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si incontravano annualmente in occasione dei corsi estivi di Darmstadt, cfr. A. TRUDU, *La «scuola» di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, 1992.

² L. NONO, *Il canto sospeso*, Ars Viva AV 50.

³ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Torino, 1975, III, pp. 1513-1524, 1550-1551.

⁴ L. NONO, *Sono un musicista militante*, in L. NONO, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Lucca, 2001, I, p. 288.

⁵ *Ibid.*

⁶ L. NONO, *Intervista di Jean Villain*, in L. NONO, *Scritti e colloqui cit.*, II, p. 132.

noscendo che la cultura è un elemento essenziale nella battaglia della classe operaia per la sua egemonia e come tale è collegato strettamente con la concezione e con l'aspirazione a una società nuova e meglio organizzata. «Noi ci consideriamo – sottolineò deciso – produttori di cultura inseriti nella lotta politica militante. Il pittore non è solo pittore, il musicista non è solo musicista, entrambi sono in primo luogo compagni che partecipano con il loro lavoro alla lotta politica organizzata e mettono a disposizione della loro classe le loro particolari capacità di musicisti, attori o pittori».⁷

Non è questa la sede per ripercorrere le principali tappe della carriera artistica noniana e di ricordare la molteplicità delle manifestazioni del suo impegno civile e politico, che lo vide attivo non solo come compositore, ma anche come politico militante, come viaggiatore attento in numerosi Paesi dell'Europa orientale e dell'America Latina, come interlocutore sempre assai propositivo dei principali dirigenti del Partito Comunista Italiano, al quale si iscrisse nel 1952 e del cui Comitato Centrale divenne membro nel 1975.⁸

Pur se meno noto a livello sia nazionale che internazionale, pur se spesso lontano dalla luce dei riflettori, anche perché la sua attività si è svolta quasi esclusivamente in Sardegna, Franco Oppo deve essere considerato non soltanto un musicista militante nel senso in cui lo ha descritto e lo ha incarnato Nono, ma addirittura un intellettuale più calato nella realtà in cui vive, impegnato in maniera più completa e articolata, proprio come lo ha indicato Antonio Gramsci quando ha scritto: «Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, "persuasore permanentemente" perché non puro oratore».⁹

Nella sua attività Franco Oppo si è veramente mescolato alla vita pratica, unendo alla sua attività di compositore quella di insegnante, di sindacalista, di organizzatore di attività musicali, di membro del consiglio di amministrazione della cagliaritano Istituzione dei concerti e del Teatro Lirico «Giovanni Pierluigi da Palestrina», che per un breve periodo diresse, in compagnia di due importanti personaggi della vita musicale del capoluogo sardo, sempre dimostrandosi fautore di una musica intesa non come privilegio per pochi, ma come strumento di crescita sociale.

⁷ Ivi, p. 133.

⁸ Cfr. A. TRUDU, «A me piace scrivere lettere». *Introduzione al carteggio*, in Luigi Nono. *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, a cura di A. Trudu, Firenze, 2008, p. V.

⁹ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere* cit., III, p. 1551.

Sebbene nel 2005 siano stati festeggiati i suoi 70 anni e nonostante una malattia ne abbia rallentato i ritmi di lavoro, la sua attività compositiva non ha fino a oggi subito interruzioni. Anzi, nei primi anni dopo il suo pensionamento, Oppo diceva scherzosamente agli amici di aver preso a scrivere più di prima, perché l'insegnamento toglieva inevitabilmente continuità e concentrazione al suo lavoro di compositore.

Nato a Nuoro nel 1935,¹⁰ Franco Oppo ha condotto i suoi studi musicali a Cagliari, dove si è diplomato in musica corale, pianoforte e composizione. In seguito ha proseguito gli studi di composizione a Venezia con Giorgio Federico Ghedini, a Roma con Goffredo Petrassi e con Franco Evangelisti (con quest'ultimo per la musica elettronica) a Varsavia con Piotr Perkowski. Ma assai importanti, nella sua formazione musicale, sono stati anche gli incontri, avvenuti nel conservatorio cagliaritano, con Renato Fasano e con Marcello Abbado.

Fasano dirigeva il conservatorio cagliaritano all'inizio degli anni Cinquanta, quando Franco Oppo iniziò i suoi studi musicali. Non era certamente un progressista, era stato assai attivo durante il periodo fascista, ma il suo rapporto con la musica era essenzialmente pragmatico. A Cagliari era stato l'artefice della trasformazione in Conservatorio della Scuola Civica di Musica e il fondatore dell'Istituzione dei Concerti. A Venezia, il cui Conservatorio diresse dopo quello di Cagliari, ideò le Vacanze Musicali e i corsi di perfezionamento estivi. Ma in precedenza aveva creato il gruppo strumentale «I Virtuosi di Roma», che gli diede notorietà internazionale e ne fece il primo grande divulgatore della musica di Vivaldi e del Settecento veneziano. «Quest'uomo 'potente' – ha raccontato lo stesso Oppo – sin dal mio ingresso in conservatorio ha avuto nei miei confronti (non so perché) un atteggiamento protettivo e paterno (non però paternalistico), dandomi quella fiducia che spesso i giovani riescono ad avere solo quando si sentono le spalle coperte; un esempio: gli studenti non sono in grado di eseguire il mio *Quintetto per strumenti a fiato*? Allora lo suonino i professori. [...] Probabilmente, se fosse rimasto qui, i miei contrasti con i docenti di composizione sarebbero stati attenuati».¹¹

¹⁰ Per la ricostruzione delle vicende biografiche di Franco Oppo è fondamentale, come del resto ha affermato lo stesso compositore, il cui archivio conserva quasi esclusivamente documenti legati alla sua attività artistica, una sorta di autobiografia che Oppo ha raccontato nel corso di una lunga intervista rilasciata nel 2004: G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo*, in M. CARRARO-S. MELIS, G. N. SPANU (a cura di), *Franco Oppo. Musiche per pianoforte solo e con strumenti*, Fondazione Banco di Sardegna, Comune di Nuoro – Assessorato alle Politiche Educative, CERM Ensemble, s. l., 2004, pp. 4-64.

¹¹ Ivi, pp. 18-19.

Marcello Abbado, fratello di Claudio e per molti anni direttore del Conservatorio di Milano, fu il primo maestro di pianoforte di Oppo che per la composizione frequentava l'unica classe esistente in quegli anni, quella tenuta da Franco Margola. «Grazie e questi due maestri – ricorda Oppo – il primo impatto con l'ambiente del conservatorio è stato estremamente positivo. Mi hanno subito aperto gli occhi e lì ho capito che bisognava guardare oltre il mare: non è esagerato dire che quel primo anno è stato il più importante di tutto il periodo degli studi. Senza questa premessa non so immaginare come avrei potuto sfuggire ai condizionamenti conservativi e provinciali dell'ambiente musicale cagliaritano e alla pressione, da parte dei successivi maestri, affinché mi orientassi verso modelli accademici tradizionali».¹²

Trasferito Margola in un conservaotrio della penisola, l'incarico di tenere la classe di composizione fu affidato allo stesso Marcello Abbado, che dunque divenne l'unico punto di riferimento per il giovane Oppo sia per lo studio del pianoforte, sia per la composizione. Fu lui che avviò l'allievo allo studio e all'analisi delle opere degli autori contemporanei: Bartók, Hindemith, Petrassi, Stravinskij.

Durante quel primo anno di studio, Franco Oppo scrisse un Quintetto per strumenti a fiato in quattro tempi che, a causa della sua conoscenza degli strumenti ancora assai limitata, risultò assai difficile da eseguire e fu per questo che Fasano decise di coinvolgere, per l'esecuzione al saggio di fine anno, i docenti dei diversi strumenti. «La composizione – rievoca Oppo – fece molto scalpore: era inaudito, e per qualcuno addirittura intollerabile, che uno studente del primo anno di conservatorio potesse scrivere simili cose. Per Abbado, invece, fu un conforto constatare che quell'anno trascorso in esilio in Sardegna non fosse stato totalmente sprecato».¹³

Decisamente più problematico e conflittuale il rapporto con Ennio Porrino, che alla partenza di Franco Margola fu incaricato di dirigere il Conservatorio cagliaritano. Fervente fascista ed esponente della corrente antimodernista e conservatrice, Porrino era convinto che l'unica possibile nuova strada della musica del Novecento fosse quella della neo-modalità e considerava follie tutte le altre correnti della musica contemporanea. Poiché «era arroccato su una concezione nazionalistica della musica oltre la quale non era capace di volgere lo sguardo e professava una sorta di integralismo estetico, nel nome di una ipotetica e anacronistica italianità della musica»,¹⁴ pensava che un giovane come Oppo,

¹² Ivi, pp. 11-12.

¹³ Ivi, pp. 12-13.

¹⁴ Ivi, p. 17.

attratto dai linguaggi musicali più nuovi, dovesse essere letteralmente 'rieducato', almeno dal punto di vista musicale. «Forse – ha ammesso Oppo – mi riconosceva un qualche talento: e per questo si sentiva in dovere di ricondurmi sulla 'retta via'; vedendo, però, la mia ritrosia, assunse un atteggiamento ostile. Sembrava farne una questione personale: il mio diniego l'offendeva e i nostri rapporti divennero veramente pessimi. Credo che lui non abbia mai avuto nessuna stima per ciò che pensavo e scrivevo».¹⁵

Porrino, come in seguito avrebbe fatto anche Franco Oppo, aveva utilizzato, in numerose sue composizioni, temi tratti dal ricco patrimonio della musica popolare sarda; ma una differenza fondamentale avrebbe distinto i due modi diversi di accostarsi a quelle musiche. Per Oppo, infatti, la musica della Sardegna è un imprescindibile bagaglio di conoscenze, incarnato, già dai primi anni di vita, nel suo modo di concepire e pensare i suoni, prima ancora di maturare la conoscenza e l'esercizio del linguaggio musicale 'colto'; per lui la tradizione musicale isolana non è mai stato un facile serbatoio di melodie da armonizzare e arrangiare, ma piuttosto un'arte antica e tuttora viva da studiare, penetrare e re-interpretare nei suoi fondamenti linguistici e strutturali. Egli insomma, come si legge nella «Premessa» all'opuscolo che accompagna il CD monografico con le sue musiche per pianoforte, «prende dalla cultura sarda per riconsegnare alla stessa cultura un prodotto carico della propria personale interpretazione e intelligenza musicale».¹⁶ Ben diverso l'impiego dei suggestivi temi della musica sarda da parte di Porrino che, come ha giustamente sottolineato Oppo, «aveva della Sardegna (che penso conoscesse ben poco) una visione idealizzata e oleografica, che ben si rispecchia nella sua musica».¹⁷

Si capisce bene, dunque, come alla partenza di Abbado da Cagliari per il giovane musicista nuorese, che proseguì lo studio del pianoforte sino al diploma sotto la guida di Anna Paolone Zedda, per la composizione iniziasse quello che lui stesso ha descritto come «un calvario di incertezze e di vuoti»,¹⁸ tanto che ben presto si rese conto di essere isolato e di doversela cavare da solo. Ed è per questo che nelle scarse note biografie o autobiografiche che sono disponibili su di lui, oltre a Margola non figurino altri docenti del Conservatorio cagliaritano.¹⁹ Mentre vengono citati ripetutamente, fra i compositori con i quali Oppo

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 3.

¹⁷ *Ivi*, p. 17.

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁹ Cfr., per esempio, A. TRUDU, «Franco Oppo», in A. BASSO (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Le biografie, V, Torino 1988, p. 453.

ha studiato, Giorgio Federico Ghedini, Goffredo Petrassi, Franco Evangelisti, Piotr Perkowski.

Di Ghedini, Oppo fu allievo dal 1958 al 1963 durante i corsi internazionali estivi di perfezionamento delle Vacanze Musicali di Venezia, che duravano due mesi e che erano assai diversi dai corsi di perfezionamento attuali, brevissimi e assai costosi, che spesso vengono frequentati dai giovani musicisti esclusivamente per poter aggiungere nel *curriculum vitae* un nome illustre fra i compositori di cui si è stati allievi. La personalità e la solidità musicale di Ghedini, come ha ammesso lo stesso Oppo, ebbero su di lui una notevole influenza, anche se poi sarebbe inutile cercare tracce precise nella sua musica: «Ghedini era saldamente ancorato a una concezione tradizionale e conservativa della composizione ma badava quasi esclusivamente agli aspetti espressivi, alla sostanza al di là degli schematismi tecnici e formali; per questo il suo rapporto con gli studenti risultava comunque costruttivo».²⁰

Ma la funzione di Ghedini nella formazione di Franco Oppo fu anche quella di una sorta di «contrappeso al radicalismo seriale, quasi religioso, che in quegli anni aveva 'travolto' molti giovani compositori»,²¹ una sorta di alternativa critica rispetto alle opere assai avanzate che i giovani frequentatori dei corsi veneziani potevano ascoltare grazie alla concomitanza, nel mese di settembre, delle Vacanze Musicali con il Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale. «Questa concomitanza – ha ricordato Oppo – rendeva prezioso il soggiorno a Venezia nel mese di settembre e per noi, giovani compositori, era proprio una pacchia, un concentrato di nuova musica, un'occasione unica per ascoltare, anno dopo anno, le novità dei più importanti compositori contemporanei: da Stravinskij a Stockhausen, da Malipiero a Maderna e Nono, da Boulez a Cage, a Feldman ecc.».²²

Intanto Oppo si era diplomato in pianoforte nel 1958 e in composizione nel 1960. Sebbene sino alla metà degli anni Sessanta non gli fosse ancora chiaro se avrebbe fatto il pianista o il compositore, nei mesi invernali fra il 1961 e il 1962 e fra il 1962 e il 1963 visse a Roma dove fece un anno di tirocinio con Virgilio Mortari e dove frequentò il corso di Goffredo Petrassi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Petrassi era uno dei più importanti compositori italiani e probabilmente il docente più apprezzato, tanto è vero che era titolare del corso sicuramente più prestigioso in Italia: quello di perfezionamento in composizione dell'Accade-

²⁰ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., pp. 23-24.

²¹ *Ivi*, p. 24.

²² *Ibid.*

mia di Santa Cecilia. L'incontro con Petrassi, che ancora a distanza di molti anni ricordava Franco Oppo come «un bravo musicista»,²³ fu decisamente importante per Oppo, anche perché il suo rapporto con gli allievi, alquanto distaccato, era assai diverso da quello di Ghedini: preferiva soffermarsi sugli aspetti tecnici, come se non volesse invadere l'ambito personale e la coscienza estetica dei singoli allievi, rispettoso delle diverse nazionalità e scuole di appartenenza. Ciò che l'incontro con il Petrassi uomo, compositore e docente gli ha lasciato, Franco Oppo ha voluto sintetizzarlo in una composizione del 2004, centenario della nascita del Maestro, dal titolo enigmatico, *Alcune verità indimostrabili*, per flauto, clarinetto basso, percussioni, pianoforte, violino e violoncello: ascendenze innegabili, ma difficili da argomentare e da rintracciare nelle partiture. «Tuttavia – ha ammesso Oppo – le mie composizioni scritte tra il 1962 e il 1964 hanno una 'cifra' riconducibile al suo insegnamento: oltre al *Lamento dal Salmo XIII*, il *Movimento per quartetto d'archi*, *Epitaffio* e *Don Chisciotte*, anche se questi ultimi due lavori contengono già elementi di aleatorietà, che prefigurano i miei futuri orientamenti compositivi».²⁴

Il periodo trascorso a Roma con Petrassi rappresentò il momento di consolidamento e di sintesi di tutte le precedenti esperienze e chiuse il lungo periodo della formazione. Come ricorda lo stesso Oppo,²⁵ il 1963 fu un anno assai importante, perché da un lato fu l'anno di composizione del primo lavoro maturo, il *Lamento dal Salmo XIII*, dall'altro perché fu alla fine di quell'anno che Oppo ottenne una borsa di studio del Ministero degli Esteri che gli permise di soggiornare in Polonia per due anni.

Su suggerimento di Luigi Nono, che Oppo aveva conosciuto a Venezia, la partitura del *Lamento* era stata proposta per l'esecuzione a Mario Labroca, direttore del Festival veneziano, che inserì la composizione nella programmazione del festival dell'anno successivo, nel corso del quale fu eseguita al Teatro La Fenice il 13 settembre 1964, diretta dal polacco Andrzej Markowski, uno dei più attivi divulgatori della musica contemporanea di quegli anni.

Il soggiorno in Polonia, invece, ebbe una duplice ragione. La prima, e la cosa non può certo sorprendere, fu una ragione musicale. Nell'ambito della cosiddetta avanguardia postweberniana tutto si evolveva con estrema rapidità e

²³ Così Petrassi definì il suo vecchio allievo Franco Oppo nel corso di una conversazione con l'autore di queste pagine, che ebbe luogo durante il 5° Seminario di studi e ricerche sul linguaggio musicale del settembre 1975, tenutosi a Villa Cordellina-Lombardi, Montebelluna (Venezia).

²⁴ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., pp. 26-27.

²⁵ Ivi, p. 25.

la poetica del serialismo integrale, alla quale peraltro Oppo non aveva mai aderito, si stava rapidamente esaurendo; in Polonia, dove si diceva stesse accadendo qualcosa di importante e di nuovo per la musica europea, c'era un grande fermento. La seconda può essere definita una ragione in qualche modo 'politica', cioè la curiosità per il mondo oltre la cosiddetta 'cortina di ferro', del quale tanti amici musicisti polacchi e ungheresi conosciuti a Roma e a Venezia avevano sdrammatizzato la situazione. «In quegli anni – precisa Oppo – l'informazione e la disinformazione erano strumenti fondamentali della lotta politica e una densa 'cortina fumosa' rendeva difficile vedere e conoscere la realtà delle cose; ma la mia generazione aveva ormai bisogno di capire. Quelli che avevo conosciuto erano musicisti normali, spesso più preparati e in generale molto più colti di noi: non potevano che avere alle spalle una buona scuola».²⁶

Il primo dei due anni in Polonia, Oppo lo trascorse a Cracovia, dove poté contare su un piccolo appartamento con un pianoforte a coda che gli mise a disposizione il suo amico Markowski, direttore stabile dell'orchestra di Cracovia. Fu un anno dedicato allo studio del pianoforte, ma anche all'approfondimento della conoscenza del violoncello e all'esplorazione delle nuove possibilità tecniche ed espressive di quello strumento, grazie alla frequentazione di Krzysztof Okoń, un violoncellista che Oppo aveva conosciuto a Venezia e del quale era diventato amico a Roma, dove il musicista polacco seguiva il corso di perfezionamento di Enrico Mainardi all'Accademia di Santa Cecilia. Il risultato di quel lavoro di approfondimento fu il Concerto per violoncello e orchestra, completato nel 1964 ed eseguito per la prima volta durante gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt del 1966, interpretato dallo stesso Okoń e diretto da Markowski. Però, come ha rivelato Franco Oppo, gli effetti di quel lavoro con il violoncellista di Cracovia si estesero anche al Trio per pianoforte, violino e violoncello, scritto nel 1968 ed eseguito per la prima volta a Rotterdam nel 1970.

Ma il soggiorno a Cracovia fu anche utile a Oppo per fare chiarezza sul suo futuro e per decidere di abbandonare la strada del pianoforte, che gli si presentava stretta e incerta, per seguire senza più esitazioni quella della composizione. Fu così che nacque la decisione di lasciare Cracovia e di trascorrere il secondo anno del soggiorno polacco a Varsavia, soprattutto in seguito alla considerazione che per poter fare il compositore era necessario instaurare rapporti e coltivare amicizie, stare all'interno di una comunità della quale si condividevano gli interessi culturali e gli obiettivi.²⁷

²⁶ Ivi, p. 27-28.

²⁷ Ivi, p. 30.

Se prima dei due anni trascorsi in Polonia il giovane Oppo aveva già un chiaro orientamento politico e si collocava in quella che allora si chiamava l'area socialista, frequentando la famiglia di Emilio Lussu a Cagliari, a Roma e ad Armungia,²⁸ al ritorno dalla Polonia, come lui stesso ha sottolineato, era decisamente comunista. Il ricordo, a distanza di quarant'anni, è ancora vivido, nella mente del compositore: «L'esperienza del *socialismo reale* mi aveva convinto. I primi tre-quattro mesi sono stati molto difficili, se fossi rientrato allora in Italia non avrei reagito diversamente dai frettolosi visitatori dei paesi dell'est: "comunismo?... no grazie". Ma per fortuna il mio soggiorno in Polonia è stato assai più lungo. Per capire c'è voluto un po' di tempo: diverso l'ordine sociale, diversi i valori prioritari, i comportamenti, le convenzioni, i ritmi di vita, i caratteri ecc., e poi la barriera della lingua... Solo quando ho iniziato a comunicare con i polacchi nella loro lingua, ho cominciato gradualmente a capire tutto il resto».²⁹

Le differenze fra l'Italia liberista e capitalista e la Polonia comunista erano evidenti. Da un lato, per esempio, una società, quella italiana, caratterizzata da una frattura sociale e dalla contrapposizione di classe; dall'altro, la sensazione che la società polacca fosse omogenea e giusta, anche se, ovviamente, non priva di problemi. Se in Italia l'artista era per definizione «un morto di fame», lì invece era per tutti «un importante rappresentante della cultura e dell'identità nazionale».³⁰ E anche il problema delle libertà individuali, autentico cavallo di battaglia della propaganda anticomunista, almeno vivendo nella Polonia degli anni Sessanta, risultava del tutto inesistente.

Una delle conseguenze della parentesi polacca fu il mancato 'arruolamento' del giovane Oppo da parte di nessuna delle due cerchie di compositori dominanti in Italia, quella romana e quella milanese. Erano gli anni, non sarà inutile ricordarlo, del dominio quasi incontrastato della cosiddetta avanguardia postweberniana, tanto che i compositori appartenenti a quel gruppo erano afflitti – è Oppo che l'ha detto – da una sorta di complesso di superiorità che li spingeva a credere che tutta la musica che non rientrava nei canoni da loro condivisi fosse musica senza valore. E questo atteggiamento, inteso come posizione estetica, avrebbe anche potuto essere rispettato e forse anche condiviso, se non avesse prodotto una forma di neo-accademismo non meno nocivo del-

²⁸ Oppo era amico del figlio di Lussu, Giannicu, e della moglie Joyce, che fra l'altro aveva tradotto alcune poesie del poeta turco Nazim Hikmet, che il compositore aveva utilizzato per un'opera del 1964, *Ciò che ho scritto*, per soprano e 4 strumenti, eseguita per la prima volta a Cracovia nel 1965.

²⁹ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 57.

³⁰ Ivi, p. 58.

l'accademismo vecchio stampo: «Non c'è niente da fare, l'applicazione religiosa di rigidi canoni chiude la porta a tutto ciò che se ne discosta: una non piccola contraddizione per una musica che voleva essere a tutti i costi progressiva e innovativa e che invece, spesso, finiva per essere piatta e indistinguibile. Per uno come me, che per tanti anni aveva dovuto difendersi dall'accademismo imperante nei conservatori italiani, era impossibile condividere quelle posizioni. Per questo motivo, forse, non ho mai fatto parte di una precisa cerchia di compositori né, tanto meno, di un gruppo di potere. In quegli anni Roma e Milano erano i due poli attorno ai quali ruotava la musica contemporanea italiana. Se nel biennio 1964-65 non fossi scomparso 'oltre cortina', mi sarei probabilmente ritrovato inquadrato da una parte o dall'altra».³¹

Al rientro a Cagliari dopo i due anni in Polonia, per Oppo fu giocoforza diventare politicamente attivo. Frequentando quasi esclusivamente persone di sinistra, inevitabilmente molte vecchie amicizie degli anni della formazione andarono un po' per volta perdute. All'interno del Conservatorio cagliaritano, dove gli fu affidato l'incarico del corso di Armonia e contrappunto, Oppo si impegnò nella coordinazione dei pochi colleghi 'progressisti' che avevano aderito al Sindacato Musicisti Italiani (SMI), i pochi, come ha precisato, che avevano il coraggio di 'venire allo scoperto' rischiando ritorsioni e ricatti. Più tardi, alla metà degli anni Settanta, Oppo ebbe anche un ruolo attivo all'interno della federazione regionale del Partito Comunista Italiano, dove per alcuni anni fu responsabile per le attività musicali. Ma lo spazio per poter incidere concretamente sulla politica musicale regionale era assai ristretto, tanto è vero che di quell'incarico non rimangono tracce di rilievo.

Decisamente più efficace, invece, la partecipazione al consiglio di amministrazione dell'Istituzione dei concerti e del teatro lirico «Giovanni Pierluigi da Palestrina», che era la vera sede del confronto tra Democrazia Cristiana e Partito Comunista Italiano sulla politica regionale dello spettacolo. Oppo era consigliere nella sua qualità di segretario regionale dello SMI e in almeno due occasioni fu il candidato della sinistra per la sovrintendenza, sconfitto però sempre di misura dal candidato democristiano di turno. Nel 1977, per una serie di circostanze fortunate, all'interno del consiglio di amministrazione del «Palestrina» si raggiunse un compromesso nominando non un sovrintendente, ma una commissione consiliare di sovrintendenza, formata da Oscar Crepas, Flavio Dessy Deliperi e Franco Oppo, appunto. Grazie a quella terna illuminata e grazie soprattutto a Franco Oppo, ma anche alla lungimiranza del direttore artistico del «Palestrina», Nino Bonavolontà,

³¹ Ivi, pp. 31-32.

fu possibile raggiungere un obiettivo davvero straordinario: la realizzazione, nel 1977 e nel 1978, delle *Giornate di musica contemporanea*, festival internazionale che, sull'onda lunga del Sessantotto, ebbe un grande successo di pubblico e attirò l'attenzione dei maggiori quotidiani italiani.

Nel 1977 si chiamarono *Giornate di musica e arte contemporanea*, perché oltre alla musica ci fu la mostra «Punto e linea sulla superficie» curata da Marisa Volpi Orlandini e due conferenze su temi riguardanti le arti figurative: la prima della curatrice della mostra (*Perché l'arte è storia dell'arte*), la seconda di Gillo Dorfles che parlò di *Segno musicale e segno grafico*. La parte musicale comprendeva sei concerti, quattro sinfonici diretti da Alberto Peyretti (2), da Nino Bonavolontà e da Vittorio Gelmetti, con solisti del calibro di Severino Gazzelloni, Ingrid Frauchiger, Franco Maggio Ormezowski e Carmen Fournier; due cameristici, il primo dei quali con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, il secondo con alcuni strumentisti locali (Gabriella Artitzu, Giovanni Corrias, Silvano Minella, Francesco e Orlando Pittau), ai quali si aggiunsero Enore Zaffiri (sintetizzatore) e il mezzo soprano Ellen Kappel. Il programma proponeva, fra l'altro, opere di Varèse, Evangelisti, Stockhausen, Sciarrino, Penderecki, Scelsi, Boulez, Oppo, Donatoni Maderna, Manzoni, Togni. Ai concerti si aggiunsero una conferenza di Enrico Fubini (*L'avanguardia nei suoi rapporti con pubblico e con la critica*), quattro incontri con Claudio Casini, Boris Porena, Enore Zaffiri e con i componenti del Gruppo Nuova Consonanza, una tavola rotonda dal titolo *Tendenze e orientamenti delle avanguardie: un bilancio*, alla quale parteciparono, fra gli altri, Mario Bortolotto, Claudio Casini, Gillo Dorfles, Enrico Fubini, Mario Messinis, Luigi Pestalozza, Marisa Volpi e Michelangelo Zurletti.³²

Quella rassegna, che deve essere considerata un passo avanti fondamentale per l'introduzione del pubblico di Cagliari alle difficoltà della musica nuova, attirò un pubblico numerosissimo che, anche quando fra gli interpreti non c'era il flauto d'oro di Severino Gazzelloni, già divo televisivo, gremì la Cripta di San Domenico, in cui si svolse la maggior parte delle manifestazioni, in ogni suo spazio (e molti non vi trovarono posto), dimostrando quanto fosse grande la richiesta di informazione sulla musica contemporanea da parte di un pubblico che ne era sempre stato escluso dalla programmazione non certo apertissima al nuovo dell'Istituzione dei Concerti, e quanto opportuna fosse stata la svolta fortemente voluta da Franco Oppo.

³² Sulle *Giornate di musica e arte contemporanea*, cfr. A. TRUDU, *Da Cagliari*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI, n. 3 (luglio-settembre 1977), pp. 445-448.

Nel 1978 si ebbe la seconda edizione delle *Giornate di musica contemporanea*, che si svolsero nel nuovissimo Auditorium del Conservatorio, questa volta dedicate esclusivamente alla musica. Il programma comprendeva otto concerti che diedero una dimensione europea a un'attività che troppo a lungo, in precedenza, era rimasta provinciale e isolata. I principali meriti di quel ciclo erano la programmazione quanto mai varia e interessante, che accostava opere di maestri del Novecento come Berio, Bussotti, Clementi, Donatoni, Ligeti, Penderecki, autori ancora poco noti ma importantissimi come Kurtág, Lachenmann, Scelsi, Sciarrino, compositori sardi maturi come Montis e Oppo e giovani poco più che esordienti come Carlo Cabiddu, Enrico Di Felice, Franco Fois, Riccardo Leone, Gigi Marras, Marcello Pusccheddu, ma anche la presenza di interpreti di notevole valore come i direttori Gianluigi Gelmetti e Andrzej Markowski, il violoncellista Franco Maggio Ormezowski, la cimbalista Márta Fábian, il soprano Gabriella Ravazzi, il chitarrista Siegfried Behrend. Anche nel 1978 ai concerti si aggiunsero attività seminariali, che questa volta compresero conferenze di Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino, Robert Helmschrott e Aldo Clementi, un incontro sulla musica elettronica con Enrico Chiarucci, Fausto Razzi, Ulrike e Wolf-Dieter Trüstedt e due laboratori sulla musica concreta e sulla musica elettronica affidati a Ulrike e Wolf-Dieter Trüstedt.

Malgrado la manifestazione ponesse Cagliari ancora una volta al centro dell'attenzione del mondo musicale italiano³³ e nonostante un nuovo successo di pubblico, addirittura più numeroso di quello del 1977 e numerosissimo in occasione del concerto elettronico, in occasione del quale l'Auditorium del Conservatorio (1.100 posti) fece registrare il tutto esaurito, ci furono delle contestazioni da parte dei sindacati dei musicisti proprio alla vigilia delle *Giornate*, che portarono alle dimissioni della commissione consiliare di sovrintendenza formata da Crepas, Deliperi e dallo stesso Oppo e, come del resto era facile prevedere, negli anni successivi le *Giornate di musica contemporanea* furono cancellate dalla programmazione del «Palestrina». La spiegazione la fornisce lucidamente Franco Oppo: «Non fu [...] possibile realizzare la terza edizione del festival perché il suo successo fu interpretato come una vittoria dei 'comunisti', che doveva essere cancellata».³⁴

Il passo successivo di Franco Oppo nella direzione della diffusione della musica contemporanea nel capoluogo sardo, visto che non fu possibile ritrovare

³³ Le *Giornate* del 1978 furono seguite da alcuni quotidiani nazionali e dalla stampa specializzata. Cfr. A. TRUDU, *Da Cagliari*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, n. 4 (ottobre-dicembre 1978), pp. 624-628.

³⁴ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 60.

all'interno dell'Istituzione dei concerti gli equilibri politici necessari per far rivivere le *Giornate di musica contemporanea*, fu la nascita dell'Associazione Spaziomusica e del suo festival: «Nel 1982 ho preso atto che quella esperienza era stata soltanto una felice parentesi e che l'Ente Lirico cagliaritano era ripiombato nel grigiore del provincialismo culturale, eufemisticamente chiamato 'tradizione'. Così, incoraggiato da molti compositori e interpreti (italiani e stranieri) che avevano partecipato alle felici stagioni del '77 e '78, ho preso l'iniziativa di raggruppare alcuni *volenterosi, illuminati e preparati* giovani musicisti cagliaritani intorno a un progetto culturale e organizzativo autonomo, svincolato dalle beghe dell'Ente Lirico e del Conservatorio. In breve tempo abbiamo fondato l'Associazione Spaziomusica e, già nel 1982, realizzato la prima edizione dell'omonimo Festival».³⁵

Del Festival Spaziomusica Franco Oppo è stato per oltre vent'anni il principale animatore, oltre che il direttore artistico che di anno in anno sceglieva il tema generale di ciascun festival, definiva i programmi, selezionava gli interpreti. Impossibile, in questa sede, ripercorrere anche per sommi capi un'attività che dura da quasi trent'anni. Mi limiterò a ricordare le edizioni del 1985 e del 1986, rispettivamente dedicate a «Bach, Händel, Scarlatti nella musica contemporanea»³⁶ e a «Federico García Lorca nella musica contemporanea»,³⁷ ricordando che quest'ultima ottenne l'ambito e prestigioso «Premio Abbiati», assegnato a Spaziomusica dai critici musicali italiani per la migliore iniziativa musicale del 1986; le edizioni del 1984 e del 1989, che ruotarono intorno alle figure di due dei grandi protagonisti della musica del secondo Novecento, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen rispettivamente, che furono fisicamente presenti a Cagliari per tenere incontri e seminari. Fra l'altro è soprattutto grazie alle occasioni di esecuzione e di confronto offerte dal Festival Spaziomusica che è nata e si è affermata tutta una nuova generazione di giovani compositori sardi che ha avuto modo, proprio grazie a quel festival, di farsi conoscere anche fuori dalla Sardegna.

I nomi sono quelli di Fabrizio Casti, Antonio Doro, Lucio Garau, Marcello Pusceddu, Giorgio Tedde,³⁸ ai quali si sono aggiunti, in seguito, i più giovani Ettore Carta e Antonio Lai. Tutti loro sono stati allievi del Corso di Nuova

³⁵ Ivi, p. 61.

³⁶ Cfr. A. TRUDU (a cura di), *Metamorfosi nella musica del Novecento: Bach, Händel, Scarlatti*, «Quaderni di M/R», n. 13, Milano, 1987.

³⁷ Cfr. A. TRUDU (a cura di), *Federico García Lorca nella musica contemporanea*, «Quaderni di M/R», n. 24, Milano, 1990.

³⁸ Con l'eccezione di Tedde, degli altri quattro è possibile leggere un breve tributo all'insegnamento del Maestro in G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., pp. 19, 37-38, 49, 53.

Didattica della Composizione, in seguito chiamato, più semplicemente, Composizione Sperimentale, attivato nel 1975, accanto al quale nacquero prima il Laboratorio di Musica Elettronica e poi addirittura la classe di musica elettronica, una delle prime istituite in Italia. L'interesse per il nuovo corso di composizione fu immediatamente notevole e ai numerosi aspiranti compositori si aggiunsero studenti di musicologia (Myriam Quaquero e Gian Nicola Spanu, oltre a chi scrive) e strumentisti, ma anche giovani che intendevano semplicemente arricchire il proprio bagaglio culturale. Per alcuni anni quel corso fu un autentico cenacolo, nel quale ci si incontrava per imparare, ma anche per discutere animatamente di problemi non esclusivamente musicali.

«Nel giro di pochi anni – precisano i ricordi di Franco Oppo – si è formato un gruppo di giovani interessati alla musica non solo emotivamente: c'era desiderio di conoscere e di capire, di andare oltre le apparenze. La vecchia metodologia didattica della composizione, basata su modelli da imitare, è stata sostituita dallo studio delle strutture musicali e dai modelli logici per l'elaborazione dei suoni: un cambio di prospettiva non indifferente, che coinvolgeva gli studenti e stimolava il dibattito». ³⁹ I vecchi manuali furono sostituiti dal *Manuale di armonia* di Arnold Schönberg⁴⁰ e dall'imponente (471 pagine di un volume di grande formato) *Introduzione alla composizione*⁴¹ del noto compositore, teorico e musicologo polacco, Bugus³aw Schaeffer, un librone che riassume le problematiche e le tecniche di composizione del Novecento, illustrandole con più di 700 esempi tratti dalla letteratura musicale contemporanea; ma a questi testi si affiancarono altre letture, prime fra tutte due libri di Umberto Eco: *La struttura assente*⁴² e il *Trattato di semiotica generale*.⁴³

Se il risultato più importante del corso sperimentale è rappresentato dalla nascita di una nuova generazione di compositori sardi, tutti con forte personalità e differente atteggiamento stilistico, «uno diverso dall'altro – ha detto Oppo quasi con orgoglio – nella buona tradizione dei vecchi maestri Ghedini e Petrassi (non compositori-fotocopia, quindi)»,⁴⁴ d'altro canto l'atmosfera vivace della classe e la qualità del dibattito con gli allievi stimolarono il Maestro ad approfondire gli argomenti e a sviluppare una nuova teoria analitica denominata *Teoria delle unità di articolazione*, che Oppo sperimentò a lungo e che poi pose

³⁹ Ivi, pp. 63-64.

⁴⁰ A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, trad. di G. Manzoni, Milano, 1963.

⁴¹ B. SCHÄFFER, *Introduction to composition*, Warszawa, 1976.

⁴² U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, 1968.

⁴³ U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975.

⁴⁴ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 64.

alla base del suo corso, presentandola in occasione del convegno *Musical grammars and Computer Analysis* che si tenne a Modena nel 1982.⁴⁵

È una teoria che applica alla musica il principio fondamentale della teoria dell'informazione, l'opposizione dei segni, e che è nata in seguito all'osservazione che il linguaggio musicale si sviluppa attraverso una successione di unità di articolazione di vario livello, dalle unità minime, quelle più minuscole ed elementari, alle più complesse e ampie, caratterizzate e riconoscibili grazie alla presenza di chiari segnali di inizio e di fine. La completa formalizzazione di questa teoria, che, per sua stessa ammissione, gli è stata suggerita dallo studio e dall'ascolto delle opere dei compositori che sente più vicini, Bach, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Debussy, Stravinskij, Oppo non l'ha ancora messa completamente a punto e questo è un po' il suo cruccio: «Ma ci sto lavorando – assicura – e spero di portare a termine quello che sarà un grosso volume teorico entro un anno o poco più. Ho già scritto l'introduzione e ne ho definito il titolo: *Segmentazione, unità di articolazione e modelli strutturali della musica*. Sono ancora incerto se integrarlo con "... e valore estetico". L'incertezza ovviamente deriva dalla consapevolezza di quanto sia rischioso addentrarsi in questo terreno minato. Sta di fatto che, durante la stesura del testo, il problema riaffiora continuamente, s'insinua tra i ragionamenti puramente formali e, alcune volte, tra le funzioni strutturali delle unità d'articolazione ho potuto distinguere (credo con argomentazioni forti) quelle che danno logica formale e correttezza grammaticale da quelle che, invece, hanno un ruolo essenzialmente (o esclusivamente) estetico. [...] Non è una questione da nulla, ma, sino a ora, ho trovato il coraggio di affrontarla ogni volta che si è presentata. L'aggiunta al titolo dipenderà da quanto alla fine quest'argomento peserà sul resto del testo».⁴⁶

Ma, va ricordato e sottolineato, pur alternato e intrecciato a tutte le altre attività, il lavoro di compositore è sempre stato, per Oppo, il suo impegno principale e anzi, sebbene non abbia avuto difficoltà a riconoscere che l'esperienza del Corso Sperimentale sia stata e rimanga, comunque, uno dei momenti più felici della sua vita di musicista,⁴⁷ Oppo ha dovuto ammettere che per alcuni anni l'impegno e le energie profuse nell'attività didattica hanno rallentato la sua attività di compositore che continua senza pause e che oggi, quando non ci sono altri impegni prioritari a rallentarla, è finalmente diventata l'impegno rispetto al quale tutti gli altri sono subordinati.

⁴⁵ F. OPPO, *Per una teoria generale del linguaggio musicale*, in *Musical Grammars and Computer Analysis*, Atti del Convegno (Modena, 4-6 ottobre 1982), Firenze 1984, pp. 115-130.

⁴⁶ F. OPPO, *Lettera a Antonio Trudu* del 19 febbraio 2009.

⁴⁷ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 64.

Le prime composizioni, come si è detto, risalgono agli anni della formazione. Dopo quelle nelle quali è riconoscibile, come ha ammesso lo stesso Oppo, l'influenza di Petrassi, che risalgono ai primi anni Sessanta e che giustificano l'affermazione che il suo percorso stilistico sia partito da «posizioni neoclassiche»,⁴⁸ vennero opere decisamente più personali e originali, chiaramente improntate e collegate alle problematiche dell'avanguardia di quegli anni, in particolare all'esigenza di controllare l'aleatorietà, che per molti compositori era stata la risposta, sulla scia della poetica del caso di John Cage, alla complessità e anche alle complicazioni del cosiddetto serialismo integrale. Così nelle opere vocali della metà degli anni Sessanta e soprattutto nel Concerto per violoncello la parte solistica assume la funzione di elemento strutturante sul quale gli strumenti intervengono reagendo alle diverse sollecitazioni del solista; così in lavori come la *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975), *Rondeau* (1975) e *Amplify* (1976) i procedimenti combinatori tendono a neutralizzare – senza tuttavia escluderlo completamente – il caso; e in *Praxodia* (1976) tutti i parametri musicali sono determinati dalle caratteristiche semantico-fonemache dei testi del poeta angolano Agostinho Neto.

Furono anni importanti, per Franco Oppo. Il Concerto per violoncello fu eseguito per la prima volta ai Ferienkurse di Darmstadt del 1966; il Trio per pianoforte, violino e violoncello e *Digressione*, per coro femminile e orchestra, furono presentati, entrambi in prima assoluta, ai Concorsi Gaudeamus, che si tennero rispettivamente nel 1970 a Rotterdam e nel 1971 a Utrecht; *Praxodia* vinse entrambi i premi (quello della giuria e quello del pubblico) al Seminario Internazionale dei Compositori di Boswil nel 1976; nel 1979 la versione teatrale della stessa *Praxodia* vinse il concorso bandito dal Teatro Sperimentale di Terni e dalla Filarmonica Umbra e venne messa in scena per la prima volta nel Teatro Caio Melisso di Spoleto.

In particolare – lo ha raccontato lo stesso compositore – il 1975 e il 1976 furono due anni proficui e cruciali sia per il suo lavoro compositivo sia per la sua vita privata. Nel 1975 Oppo vinse il concorso per una cattedra di ruolo di Armonia e Contrappunto al Conservatorio di Milano, diretto da Marcello Abbado, con il quale aveva mantenuto ottimi rapporti, ma rinunciò, optando per la cattedra di Composizione che nello stesso anno aveva ottenuto al Conservatorio di Cagliari: «Sono gli anni della *Musica per chitarra e quartetto d'archi* e di *Praxodia*, opere che rappresentano un'importante svolta stilistica e segnano tutta la mia attività di compositore. Opere che, probabilmente, non sarebbero

⁴⁸ A. TRUDU, «Franco Oppo» cit., p. 453.

mai nate se mi fossi trovato coinvolto nelle beghe della musica milanese di quegli anni (a parte il fatto che proprio allora a Cagliari si consolidava un legame affettivo diventato irrinunciabile)». ⁴⁹

A parte l'interesse musicale, le partiture della *Musica per chitarra* e di *Praxodia* hanno un aspetto grafico che rimanda alla musica aleatoria, pur non essendo opere aleatorie. In realtà queste partiture non si limitano, come accade di norma, a fornire agli interpreti tutte le indicazioni necessarie per l'esecuzione, ma descrivono in modo esplicito anche i procedimenti compositivi adottati. «A suo tempo – ricorda Oppo – ho definito queste partiture come *autoanalizzate*. Al di là dell'aspetto grafico, le due composizioni scaturiscono da due 'grandi' scommesse strutturali: la prima è stata la costruzione di un'intera composizione basata sulla contrapposizione di due soli elementi (0 e 1, come nel sistema binario della *teoria dell'informazione*) e la seconda, *Praxodia*, è stata quella di costruire un'intera composizione facendo derivare ogni nota dalle strutture del testo: come se l'atto compositivo consistesse soltanto nell'estrazione della musica implicitamente contenuta nei versi, nelle parole e nelle sillabe». ⁵⁰

Praxodia deve essere considerato uno dei lavori più importanti e significativi dell'intera produzione di Oppo. Infatti è con quest'opera che i moduli della musica tradizionale della Sardegna entrano stabilmente nella produzione del compositore nuorese e ne diventano una componente essenziale. Non si tratta, però, di un uso di tipo tematico, quello, tanto per intenderci, messo in atto da un compositore come Ennio Porrino, che ha utilizzato, per le sue opere, numerosi, bellissimi temi tratti dal ricchissimo patrimonio della musica popolare sarda, rivestendoli, però, di sonorità, di armonie, di timbri che sono propri della musica occidentale colta. ⁵¹ Insomma, mentre il ricorso alla musica tradizionale sarda per Porrino era in qualche modo analogo ai numerosi riferimenti alla musica colta del passato e dunque classificabile, anche se schematicamente, come di matrice neoclassica, l'attenzione di Oppo si è concentrata sulle microstrutture della musica popolare della Sardegna e in breve quei procedimenti combinatori e quel tipo di organizzazione strutturale si sono insinuati nelle sue composizioni. La 'sardità' – come ha ammesso Oppo – entra nelle sue composizioni come valore aggiunto prettamente musicale, nel senso che le strutture della musica tradizionale della Sardegna si aggiungono a quelle della tradizione classica eu-

⁴⁹ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 13.

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Cfr., a questo proposito, A. TRUDU, *Per una collocazione critica dell'opera di Ennio Porrino*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Cagliari», n. s., I (1976), pp. 127-150.

ropea; ma è ovvio e inevitabile – secondo lui – che di ciò si possano dare letture extramusicali: «I percorsi culturali sono complessi e aggrovigliati, e possono essere analizzati da tanti diversi punti di vista. Inutile tentare di nascondersi dietro un dito: la mia doppia identità culturale è innegabile e credo che proprio da qui si debba partire per inquadrare e capire la mia musica, e per ragionare sui valori extramusicali di cui potrebbe essere portatrice».⁵²

Eppure – non è dubitabile – questi ‘valori’ ci sono stati nella produzione di Franco Oppo. Ciò almeno in molte delle composizioni vocali, per le quali, fra gli altri, Oppo ha utilizzato testi del poeta turco Nazim Hikmet.⁵³ Basta leggere i testi di *Epitaffio*, di *Don Chisciotte* e di *Ciò che ho scritto* per rendersi conto di come, già negli anni Sessanta, il suo scopo fosse – come è accaduto e accade spesso a chi scrive musica – quello di «far breccia nella sfera emotiva degli ascoltatori».⁵⁴

Ma è soprattutto con *Praxodia* che Oppo ha affermato allo stesso tempo il diritto e il dovere dell’artista, del musicista di intervenire con il suo ‘canto’ nella ‘praxis’, di prendere coscienza e di denunciare situazioni di violenza e di repressione che ci si ostina a considerare circoscritte ad ambiti geografici e sociali lontani e diversi, ma che in realtà sono emblematiche, da sempre della storia della civiltà occidentale. Questo è il significato del titolo e questo fu il motivo della scelta dei testi di quell’opera, che sono alcune poesie di Agostinho Neto, prima poeta, poi combattente per la libertà e l’indipendenza del suo paese, l’Angola: poesie tratte da un’antologia dal titolo *Con gli occhi asciutti*, curata da Joyce Lussu.⁵⁵

Nel 1976, quando fu scritta la versione concertistica dell’opera, l’autore pensava certamente di riferire la sua *Praxodia* a una realtà geografica, storica e sociale ben precisa e cioè quella della lotta di liberazione del popolo angolano dalla dominazione portoghese. Nel 1979, l’anno in cui fu realizzata la versione scenica, l’Angola era una repubblica indipendente e Agostinho Neto ne era il presidente. Perciò, tenuto conto del fatto che in altre parti del mondo, in tutti i continenti e a tutte le latitudini, c’era ancora chi lottava per emanciparsi, per non essere più sottomesso, sfruttato, emarginato, Oppo preferì rinunciare a qualsiasi riferimento preciso, trattando il problema come una questione generale, quasi una costante storica, della civiltà occidentale. Anche se, come lo stesso autore precisava, il modo in cui il lavoro è impostato suggerisce il riferimento

⁵² G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 52.

⁵³ Franco Oppo ha utilizzato, fra i testi «impegnati», anche scritti di Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Vladimir Majakovskij, Maximilien Robespierre, Tadeusz Rózewicz, Andrej Voznesenskij.

⁵⁴ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 50.

⁵⁵ A. NETO, *Con gli occhi asciutti*, trad. di J. Lussu, Milano, 1963.

alle società sottosviluppate, non solo dei paesi del terzo mondo, ma anche, senza andare troppo lontano, del meridione italiano e delle isole.

Per evidenziare questo carattere di ‘universalità’ del lavoro, l’autore rinunciò a organizzare il materiale testuale in una vera e propria vicenda teatrale, tanto è vero che mancano sia una vera e propria azione, sia le *dramatis personae*. Si ha invece una successione di poesie che descrivono situazioni emblematiche e che rappresentano degli stati emotivi individuali e collettivi, raccontando comunque una sorta di storia che, partendo dalla descrizione di una situazione di oppressione e passando attraverso la presa di coscienza e la conseguente ribellione, si conclude positivamente con l’inizio di una vita più giusta.

Ma i testi delle poesie di Agostinho Neto non forniscono soltanto la materia per la recitazione e per il canto. Con una soluzione assai originale e interessante, Oppo fa sì che essi diano vita alla struttura stessa della composizione in tutti i suoi aspetti: la metrica determina di volta in volta la varietà o l’uniformità del ritmo, le vocali o i gruppi vocalici e le successioni sillabiche determinano le altezze. Così, nonostante il materiale musicale abbia la flessibilità caratteristica della costruzione aleatoria, in realtà è circoscritto dalla iniziale programmazione. La parte vocale si mantiene in ambiti estremamente ristretti: poche note, spesso a distanza di un quarto di tono. Anche la parte strumentale è in stretto rapporto con il testo, del quale in definitiva non è altro che una proiezione ritmico-musicale. Ne risulta un costante rapporto dialettico fra musica e testo poetico: se è vero, infatti, che la struttura musicale deriva dal testo, è anche vero che il testo viene integrato dalla musica, che ne mette in risalto i significati e le strutture. Per le indicazioni sceniche vengono utilizzati alcuni versi delle poesie di Neto che non vengono né recitati né cantati.

A proposito della parte vocale, va sottolineato che in essa si possono riscontrare più o meno evidenti riferimenti agli stilemi della musica popolare. Del resto lo stesso compositore ha ammesso che con *Praxodia* i moduli della musica popolare sarda entrano stabilmente nella sua musica, diventandone una componente essenziale.⁵⁶ «Intorno al 1975 – ha precisato – la mia attenzione si è concentrata sulle microstrutture della musica tradizionale della Sardegna e in breve tempo quei procedimenti combinatori e quel tipo d’organizzazione strutturale si sono insinuati nelle mie composizioni».⁵⁷

La partitura di *Praxodia*, come già in precedenza quella della *Musica per chitarra e quartetto d’archi*, è una di quelle che Oppo ha definito «autoanalizzate»,⁵⁸

⁵⁶ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 32.

⁵⁷ Ivi, p. 52.

⁵⁸ Ivi, p. 40.

di quelle, cioè, che oltre a fornire agli interpreti e al direttore (al quale del resto viene riservato un rigo a parte) tutti gli elementi necessari alla realizzazione, è anche una descrizione dei processi compositivi e della struttura dell'opera. Infatti evidenzia di volta in volta in forma esplicita le diverse relazioni intercorrenti fra il testo e la musica, sintetizzandole per mezzo di schemi formali comuni a entrambi.

Le due versioni di *Praxodia*, la prima, del 1976, esclusivamente concertistica, per soprano, basso e 8 strumenti, la seconda, del 1979, scenica, con l'aggiunta di un numero variabile (da 3 a 5) di attori ai cantanti e agli strumenti, concludono un percorso stilistico particolarmente fecondo e felice che prende le mosse dal Concerto per violoncello (1964) e che prosegue con lavori come i già ricordati *Musica per chitarra*, *Rondeau* e *Amplify*.

Nelle opere composte a partire dagli anni Ottanta, fra le quali sarà opportuno ricordare almeno le due versioni di *Anninnia*, la prima (1978) per 8 strumenti e monocordo elettrico, la seconda (1982) per 8 strumenti, le *Tre berceuses* per pianoforte (1981-1982), *Attitudu* per fagotto e quartetto d'archi (1983), *North Sardinian Dance* per pianoforte (1984) e *Sagra* per oboe, 2 violini e viola (1985), le suggestioni del ricco patrimonio della musica popolare della Sardegna hanno incominciato a fornire alle composizioni di Franco Oppo da un lato il substrato culturale, dall'altro un preciso e costante supporto linguistico che non si contrappone alle soluzioni avanguardistiche ma si affianca ad esse. Si tratta di una nuova e originalissima musica 'stocastica', basata non, come accadeva al suo inventore, Iannis Xenakis, su leggi fisiche, sulle strutture di un edificio o sul calcolo delle probabilità, ma sulle strutture ritmiche e intervallari del canto popolare sardo che divengono generatrici di forme musicali 'colte'; anche se – Oppo ci tiene a precisarlo⁵⁹ – soltanto raramente nelle sue composizioni è possibile trovare vere e proprie citazioni di temi tratti dalla musica popolare della Sardegna.⁶⁰

Il catalogo di Franco Oppo comprende una novantina di composizioni, che si possono dividere in tre filoni, in tre gruppi non distinti cronologicamente e non sempre chiaramente delimitabili, anche perché spesso una composizione potrebbe essere inserita in più di un gruppo. Ai primi due si è già fatto cenno: quello della ricerca e della sperimentazione e quello delle opere che fanno riferimento al

⁵⁹ Questo concetto è stato ribadito più volte da Franco Oppo. In particolare mi riferisco a un'intervista inedita da me realizzata nell'autunno del 2006.

⁶⁰ L'uso più esplicito di una melodia popolare, come ha sottolineato lo stesso Franco Oppo, si trova nell'ultimo tempo del Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, che è costruito nella forma classica del «Tema con variazioni» e il cui tema è, appunto, un canto monodico campidanese, in origine accompagnato dalla chitarra. Anche il primo tema dell'Adagio riporta, in forma meno esplicita, la melodia di *Funtana cristallina*, altro canto monodico della Sardegna centrale con accompagnamento di chitarra.

ricco patrimonio della musica popolare della Sardegna. Quest'ultima, va sottolineato, il compositore l'ha studiata a lungo, analizzandola puntigliosamente,⁶¹ tanto che si può dire che le due attività, quella di studioso e quella di compositore, si siano intrecciate, in modo tale che l'una è stata proficuamente integrata e arricchita dall'altra. Esempio, da questo punto di vista, una composizione come le *Tre berceuses*, che sono le trascrizioni pianistiche di tre ninne nanne sarde (*anninnias*) realizzate con il linguaggio e la tecnica compositiva attuali.⁶²

Va comunque precisato che la presenza delle strutture e degli stilemi della musica popolare sarda si rintraccia anche in alcune delle composizioni del filone della ricerca, come per esempio il Concerto per violoncello e orchestra, ma soprattutto in diverse delle opere del terzo gruppo o filone. Quest'ultimo è quello che comprende opere scritte per una destinazione per così dire occasionale: composizioni commissionate per essere eseguite in occasioni particolari, come celebrazioni o anniversari, musiche finalizzate ad accompagnarsi a eventi artistici non esclusivamente musicali, come opere teatrali, documentari cinematografici e televisivi, musica d'ambiente per mostre d'arte o d'artigianato.

L'opera più importante di questo terzo gruppo è senza dubbio *Eleonora d'Arborea* (1986), commissionata a Oppo dall'Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico di Cagliari che voleva realizzare e mettere in scena una versione musicale dell'omonimo poema drammatico di Giuseppe Dessì.⁶³ Se in *Praxodia* la tematica generale era la lotta dell'uomo contro l'ingiustizia e la sopraffazione, in *Eleonora d'Arborea* si parla della lotta di un popolo e della sua mitica giudicessa contro chi vuole privarli della libertà e dell'indipendenza. L'opera non è un melodramma nel senso tradizionale del termine: l'azione, infatti, viene affidata interamente agli attori, mentre la musica si aggiunge alla loro recitazione, l'accompagna e ne sottolinea le fasi drammaturgicamente più importanti. Gli interventi musicali sono di due tipi. Da una parte una musica esclusivamente strumentale,⁶⁴ una

⁶¹ Va ricordata, a questo proposito, una lunga e articolata ricerca 'sul campo' sulle launeddas che si svolse nel 1987 grazie a un finanziamento dell'Istituto Etnografico Sardo, che prese le mosse da una lunga serie di interviste e di registrazioni a tutti i suonatori di launeddas della Sardegna. Il risultato fu un ampio testo rimasto inedito e un saggio breve: F. OPPO, *Il sistema dei cunzertus nelle launeddas*, in G. N. SPANU (a cura di), *Sonos. Strumenti della musica popolare Sarda*, Nuoro, 1994, pp. 156-161.

⁶² Lo stesso discorso si può fare anche per *Gallurese* (1989) e *Baroniese* (1993), entrambe per pianoforte a 4 mani, che sono trascrizioni di altrettanti brani per launeddas.

⁶³ G. DESSÌ, *Eleonora d'Arborea. Racconto drammatico in quattro atti*, Milano, 1964.

⁶⁴ La parte strumentale è affidata a tre gruppi, due ai lati, fuori scena, e uno sul palco. Quest'ultimo è composto di soli quattro strumenti (clarinetto, fagotto e 2 violoncelli) e allude intenzionalmente al quartetto di voci maschili «a tenore» tipico della musica vocale barbaricina.

sorta di musica di scena che accompagna parte del testo recitato dagli attori; dall'altra delle sezioni cantate che si integrano con l'azione scenica e si sviluppano parallelamente a essa. Va comunque sottolineato che i due cantanti non hanno il ruolo di personaggi, ma riprendono, amplificandoli, i diversi momenti del dramma, con una funzione che può essere paragonata a quella del coro della tragedia greca, costituendo dunque, come ha detto lo stesso autore, una sorta di 'barriera morale' posta tra il pubblico e il dramma, di 'spettatore ideale', di 'voce del compositore'.⁶⁵ La musica è una sintesi particolarmente felice ed efficace fra i due piani compositivi di Franco Oppo, quello della ricerca timbrica, costruttiva e formale e quello caratterizzato, arricchito e fecondato dalle suggestioni del ricco patrimonio della musica popolare della Sardegna.

Sebbene molte delle 'commissioni' siano giunte a Franco Oppo dalla penisola e dall'estero, come dimostrano i luoghi in cui sono avvenute le prime esecuzioni di *Variazioni su un tema di Mozart*, per orchestra (Firenze, 1991), *Musica per 11 strumenti ad arco* (Roma, 1992), *Variazioni su temi popolari*, per launeddas e live electronics (Darmstadt, 1992), *Trio III*, per flauto, violino e pianoforte (Darmstadt, 1994), *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* (Alicante, 1997), *Tetrafonie* (Stoccarda, 2000), *Uno spettro si aggirava per l'Europa* (Milano, 2000), *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* (Rabbi, 2002), *Alcune verità indimostrabili* (Latina, 2004), non sono mancati gli stimoli locali. «Dalla metà degli anni Settanta sino alla fine degli anni Ottanta – ha ricordato Oppo – Cagliari è stata una città culturalmente molto vivace; la sede regionale della RAI (che allora godeva di una reale autonomia) e i giornali locali registravano puntualmente tutte le attività culturali e artistiche. Non è quindi un caso che una gran parte della mia produzione degli anni Ottanta sia stata stimolata da committenze locali: oltre all'*Eleonora d'Arborea*, le musiche per i documentari RAI di Roberto Olla, *Intorno all'isola* e *Quadri di guerra*, e infine *Anafore e cicli elettronici*, scritti per una mostra itinerante dell'ISOLA curata dall'Architetto milanese Luigi Massoni».⁶⁶

Per tornare, concludendo queste pagine, al concetto con cui si è iniziato, quello di 'musicista organico' inteso nel senso gramsciano e noniano del termine, se non v'è alcun dubbio che Franco Oppo abbia dimostrato il suo impegno sociale, civile e politico in tutte le sue attività, quella di insegnante, di organizzatore di manifestazioni culturali, di sindacalista, di ricercatore e di studioso, parrebbe che l'attività in cui questo impegno si è manifestato in misura minore sia stata la com-

⁶⁵ A. TRUDU, *Eleonora d'Arborea*, in *Lirica in Sardegna 1986. Madama Butterfly. Eleonora d'Arborea. Il lago dei cigni*, programma di sala, Cagliari, 1986.

⁶⁶ G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo* cit., p. 35.

posizione, proprio quella, cioè, alla quale Oppo ha sempre dato la maggiore importanza lungo tutto l'arco della sua vita di musicista e alla quale si dedica quasi esclusivamente da quando ha lasciato per raggiunti limiti di età l'insegnamento e ha rinunciato al ruolo di direttore artistico del Festival Spaziomusica.

A parte le composizioni basate su testi letterari, a parte le composizioni teatrali e le musiche di scena per la *Bottega del pane* di Brecht (1969), soltanto in una composizione esclusivamente strumentale, come ha riconosciuto lo stesso compositore,⁶⁷ si può rintracciare un riferimento simbolico. Si tratta di *Uno spettro si aggirava per l'Europa*, per 25 strumenti ad arco e nastro magnetico ad libitum, in cui la contrapposizione consonanza/dissonanza, tonale/atonale allude alla contrapposizione capitalismo/comunismo e vuole essere una rappresentazione musicale della grande sfida lanciata da Marx e Engels nel *Manifesto del partito comunista*, che ha segnato la storia del Novecento.

Franco Oppo è convinto che la musica comunichi esclusivamente per mezzo delle sue strutture linguistiche e formali: «È innegabile – ha ammesso – che la musica possa essere portatrice di significati extramusicali, ma questi sono ovviamente anche extrastrutturali, non vengono, cioè, espressi direttamente dalle strutture della musica ma sono attribuiti ad essa arbitrariamente da qualcuno (che può essere lo stesso compositore). Si tratta quindi di significati simbolici validi *solo* per chi ne è al corrente. La struttura musicale non c'entra».⁶⁸ Per lui, insomma, soltanto le composizioni vocali con testo contengono riferimenti extramusicali impliciti, ma in realtà questi riferimenti sono indotti dal testo e sono quindi extrastrutturali, mentre la musica continua a reggersi sulle proprie gambe, sulla sua autonomia strutturale. La sfera emotiva, per Oppo, è una questione privata, per il compositore, ma anche per l'ascoltatore: «Penso che alla sfera emotiva del compositore si possa concretamente accedere solo per la parte rappresentata dalla sua musica, che una volta scritta smette di essere un fatto privato, mentre per il resto non si possono che fare illazioni».⁶⁹

Se una fase emozionale c'è, nella composizione, per Franco Oppo è esclusivamente la fase preliminare, fatta quasi esclusivamente di impulsi emotivi; ma nella seconda fase, quella della scrittura, le emozioni non sono più sufficienti: «Non si può scrivere disordinatamente tutto ciò che viene in testa: bisogna selezionare le idee, precisarle, coordinarle, scartare quelle superflue e approfondire quelle con le quali si intende caratterizzare il brano; bisogna fare i conti con la

⁶⁷ Ivi, p. 43.

⁶⁸ Ivi, p. 48.

⁶⁹ Ivi, p. 50.

grammatica musicale e con le possibilità tecniche degli strumenti; bisogna organizzare i suoni (strutturarli in modo che l'interprete e l'ascoltatore possano capire le intenzioni del compositore; bisogna elaborare un percorso, un 'racconto' che l'ascoltatore possa seguire e trovare sensato, o almeno plausibile; bisogna fare in modo che le immagini sonore del compositore siano riconoscibili dall'ascoltatore. In sintesi: la prima fase della composizione è soprattutto fantasia e creatività, mentre la seconda è soprattutto tecnica e artigianato».⁷⁰

Ciò vale anche per la forma, che per il compositore nuorese non è un contenitore preesistente, ma il risultato di un processo compositivo e delle strategie strutturali adottate. Non si pensi, tuttavia, che per Franco Oppo la composizione sia una pratica eccessivamente razionale e macchinosa. Ammettendo che nel suo pensiero musicale c'è una componente ludica e formalista, ha detto chiaramente che chi non riesce a divertirsi giocando con i suoni è meglio che non faccia il compositore. E ha aggiunto: «Il piacere del gioco, il giocare con le note musicali, riaffiora in tutte le epoche storiche. A parte i risvolti estetici, il *gioco del comporre* è affascinante e coinvolgente: c'è il piacere di comporre *giocando con leggerezza* (come sapevano fare magistralmente Scarlatti, Mozart e Chopin) oppure quello del giocare con piglio serio (come sapevano fare Bach e Brahms)».⁷¹

Il rischio è, ovviamente, che nelle sue composizioni o almeno in alcune di esse si possa ravvisare un eccesso di elaborazione strutturale. Lo stesso Oppo, però, prevede questa possibilità, ma si dice disposto a correre questo rischio, sicuro com'è che, non certo per caso, in ogni epoca storica tutte le composizioni alle quali è stato riconosciuto un alto valore estetico sono strutturalmente ineccepibili. Certo, lo scopo della composizione non è il raggiungimento della perfezione formale, anche se questo spesso accade e in quei casi non è difficile constatare che il compositore ha raggiunto anche la perfezione estetica. Ma una buona idea musicale, se vuole far breccia nella mente dell'ascoltatore, non può fare a meno di una adeguata e coerente strutturazione; proprio come il disegno di un abile architetto, che non è sufficiente sia bello sulla carta, ma che per diventare un edificio deve fare i conti con la solidità delle strutture e con materiali idonei. «Credo proprio – il compositore Franco Oppo ne è assolutamente convinto – che ciò che l'ascoltatore percepisce di una composizione sia nient'altro che la sua organizzazione strutturale e che il piacere estetico derivi da questa».⁷²

⁷⁰ Ivi, pp. 47-48.

⁷¹ Ivi, p. 41.

⁷² Ivi, p. 46.

APPENDICE

1. *Catalogo cronologico delle opere di Franco Oppò*

Sonatina per tromba e pianoforte (1951);
Sonatina per corno e pianoforte (1951);
Cinque Pezzi facili, per pianoforte (1951-1952);
Variazioni su tema di Schumann per pianoforte (1953);
Quattro pezzi per violino e oboe (1956);
Fantasia per pianoforte e orchestra (1960);
Varie partite sopra Frescobaldi, per clavicembalo, arpa, pianoforte e orchestra (1960);
Tre canzoni spagnole, per soprano e pianoforte (testo di F. García Lorca, 1960);
Allitterazioni-Organum-Ragtime, per 11 strumenti (1961);
Movimento per quartetto d'archi (1962);
Lamento dal Salmo XIII, per coro e strumenti a percussione (1964);
Epitaffio, per voce recitante e 8 strumenti (testo di N. Hikmet, 1963);
Don Chisciotte, per voce recitante e 7 strumenti (testo di N. Hikmet, 1963);
Ciò che ho scritto, per soprano e 4 strumenti (testo di N. Hikmet, 1964);
Concerto per violoncello e orchestra (1964);
Dzieci, per soprano e 2 pianoforti (testo di T. Rózewicz, 1966);
Canti popolari della Sardegna, per voce, pianoforte e piccole percussioni (1967);
Trio per violino, violoncello e pianoforte (1968);
Musiche per La Bottega del pane di Bertolt Brecht, per voce e pianoforte (1969);
Cinque pezzi per pianoforte (1970);
Digressione, per coro femminile e orchestra (testo di A. Voznesenskij, 1970);
Silenzio, per contralto e 4 strumenti (testo di E. Montale, 1971);
Nodos, per orchestra (1972-1973);
Riverberazioni, per violoncello e pianoforte (1974);
Ninna-nanna campidanese, per coro a cappella (1975);
Musica per chitarra e quartetto d'archi (1975);
Rondeau, per 2 strumenti ad arco (1975);
Amply, per 2 strumenti ad arco amplificati (1976);
Praxodia I, per soprano, basso e 8 strumenti (testo di A. Neto, 1976);
Anninnia I, per 8 strumenti e monocordo elettrico (1978);
Praxodia II, azione scenica per soprano, basso, 3/5 attori e 8 strumenti (testo di A. Neto, 1979);
Tre berceuses, per pianoforte (1980-1981);
Anninnia II, per 8 strumenti (1982);
Musica per 8 strumenti a fiato (1983);
Attitudu, per fagotto e quartetto d'archi (1983);
Intorno all'isola, musica per film per 9 strumenti (1983);
North Sardinian Dance, per pianoforte (1984);
Quadri di guerra, musica per film (elettronica, 1984);
Fasi, per flauto e pianoforte (1984-1989);
Sagra, per oboe, 2 violini e viola (1985);
Per tonos, canone a 2 da Bach, per flauto, clavicembalo e quartetto d'archi (1985);
Le cerniere, per nastro magnetico (1985);

- Eleonora d'Arborea*, azione scenica in due atti per soprano, baritono, 6 attori, coro femminile e 3 gruppi strumentali (testo di G. Dessi e M. Gagliardo, 1986);
- Solo*, per flauto (1986);
- Como en los sueños*, per soprano (testo di J. L. Borges, 1988);
- Anafore e cicli elettronici*, per nastro magnetico (1988);
- Figure instabili*, per oboe, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte (1989)
- Gallurese*, per pianoforte a 4 mani (1989);
- 40 melodie popolari polacche, per flauto e pianoforte (1989-1993);
- 3 melodie popolari polacche, per flauto, violoncello e pianoforte (1990-1993);
- Variazioni su tema di Mozart*, per orchestra (1991);
- Te Deum*, per 2 voci femminili e 9 strumenti (1991);
- Musica per 11 strumenti ad arco* (1992);
- Variazioni su temi popolari*, per launeddas e live electronics (1992);
- Baroniese*, per pianoforte a 4 mani (1993);
- Trio II, per viola, violoncello e contrabbasso (1993);
- Trio III, per flauto, violino e pianoforte (1994);
- Sueños*, per soprano e nastro magnetico (testo di J. L. Borges, 1995);
- Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra (1995-1997);
- Polski Walc*, per flauto, clarinetto pianoforte e quartetto d'archi (1996);
- Concetti fluidi*, per violino, viola, violoncello e pianoforte (1997);
- Retrògas A*, per viola (1998);
- Retrògas B*, per violino (1998);
- Tetrafonie*, per 12 voci (1998-1999);
- Retrògas C*, per violoncello (1999);
- Uno spettro si aggirava per l'Europa*, per 25 strumenti ad arco e nastro magnetico ad libitum (1999-2000);
- Toccata sopra «Freu dich sehr; o meine Seele»*, per organo (2000);
- Freu dich sehr; o meine Seele*, per pianoforte con pedaliera (2000);
- Tre bagatelle per pianoforte (2001);
- Nodas*, per orchestra (2001);
- Intermezzi*, per 2 violini, 2 viole e violoncello (2001);
- ... quasi silenzio*, per nastro magnetico (2002);
- Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra (2002);
- Studio I (Gamme)*, per clarinetto (2002);
- 12 aforismi*, per pianoforte (2002-2007);
- Capriccio per violoncello (2003);
- Alcune verità indimostrabili*, per flauto, clarinetto basso, percussioni, pianoforte, violino e violoncello (2004);
- Sonata per pianoforte (2005);
- Kantelesong*, per kantele [cetra finlandese] (2005);
- Sonata B*, per pianoforte e percussioni (2005);
- Ditirambo*, per violino (2006);
- Spirale*, per 4 saxofoni (2006);
- Concerto per flauto e orchestra d'archi (2006);
- Con-sonanti*, per clarinetto in si bemolle (2008);
- Sonata L. 467*, per quartetto d'archi (da Domenico Scarlatti, 2008);
- Sonata L. 475*, per quartetto d'archi (da Domenico Scarlatti, 2008);
- Fasi B*, per flauto, vibrafono e pianoforte (2009).

2. Elenco degli scritti di Franco Oppò

- A proposito delle partiture di 'Praxodia' e della 'Musica per chitarra e quartetto d'archi'*, in M. MOLLIA (a cura di), *Autobiografia della musica contemporanea*, Cosenza, 1979, pp. 237-240;
- Il 'Rondeau' per due strumenti ad arco*, *ivi*, pp. 241-242;
- Elementi di Semiotica Musicale – Grammatica generativa e analisi musicale*, in A. TRUDU (a cura di), *Per un approccio alla semiotica della musica*, Cagliari, 1979, pp. 119-129;
- Per una teoria generale del linguaggio musicale*, in *Musical Grammars and Computer Analysis*, Firenze, 1984, pp. 115-130;
- Il sistema dei 'cunzertus' nelle 'launeddas'*, in G. N. SPANU, *Sonos. Strumenti della musica popolare Sarda*, Nuoro, 1994, pp. 156-161;
- La vocalità tra tradizione e sperimentazione*, in *La musica vocale, aspetti compositivi*, Nuoro, 1992, pp. 69-78;
- Concetti Fluidi*, in M. Cima Pestalozza (a cura di), *Musiche per Luigi Pestalozza*, Milano, 1998;
- Innovazione e tradizione nel linguaggio musicale di Arnold Schönberg*, «Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari», 1999, n. 1 (1999), pp. 185-191;
- Musica e parola*, «Anterem», V serie, n. 63 (2001), pp. 74-76;
- Verdi come Beethoven*, in *40 per Verdi*, Lucca, 2001, pp. 205-211;

BIBLIOGRAFIA

- A. TRUDU, *Fra alea e stocastica. La 'Musica per chitarra e quartetto d'archi' di Franco Oppo. Un esempio di impiego della teoria dell'informazione nella composizione musicale*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», n. s., IV (1980), pp. 67-100.
- A. TRUDU, *Procedure estrattive, segmentazione e analisi musicale*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», Quaderno n. 10 (1980), pp. 201-206.
- A. TRUDU, «Franco Oppo», in A. BASSO (a cura di), in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Le biografie, V, Torino, 1988, p. 453.
- I. BENT, *Analisi musicale*, ed. italiana a cura di C. Annibaldi, Torino, 1990, pp. X, XII, XX, 354.
- A. TRUDU, *La «scuola» di Darmstadt*, Milano, 1992, pp.192-193.
- C. COLOMO, *Musica colta e musica popolare: l'esperienza di Franco Oppo*, tesi di laurea Facoltà di Scienze della formazione dell'Università di Cagliari, a. a. 1997-1998, relatore A. Trudu.
- R. CRESTI (a cura di), *Enciclopedia italiana dei compositori contemporanei*, Napoli, 1999, pp. 231-234.
- R. FAVARO-L. PESTALOTTA (a cura di), *Storia della musica*, Milano, 1999, pp. 20, 32.
- L. MAZORRA INCERA, *LIM 2 mil*, Madrid, 2000, pp. 58, 92, 171, 197, 202.
- G. PODDA, *La signora della politica*, Cagliari, 2001, pp. 175, 186-188, 192, 206, 207.
- A. LAI, *Genèse et révolutions des langages musicaux*, Paris, 2002, pp. 28, 245.
- J.-N. VON DER WEID, *La musica del xx secolo*, Lucca, 2002, pp. 433, 444, 449, 450, 456, 457, 480.
- J. VILLA ROJO, *Notación y grafía musical en le siglo xx*, Madrid, 2003, pp. 88-89, 117, 118, 122, 123, 124, 162, 163, 170, 197, 198, 381, 395.
- L. ROTILL, *Franco Oppo. Catalogo dell'opera musicale*, tesi di laurea Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna, a. a. 2003-2004, relatore M. Giani.
- G. N. SPANU, *Conversazione con Franco Oppo*, in M. Carraro-S. Melis-G. N. Spanu (a cura di), *Franco Oppo. Musiche per pianoforte solo e con strumenti*, pp. 4-64, Fondazione Banco di Sardegna, Comune di Nuoro-Assessorato alle Politiche Educative, CERM Ensemble, s. l., 2004, pp. 4-64.
- A. BASSO (a cura di), *Storia della musica*, Torino, 2004, IV, pp. 164, 166.
- G. N. SPANU (a cura di), *Conversazione con Franco Oppo*, «Musica/Realtà», XXIV, n. 76 (2005), pp. 171-187.