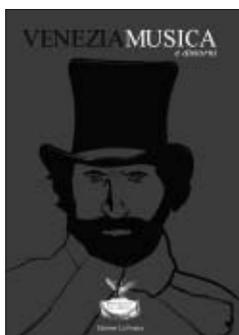


ENEZIA MUSICA

e dintorni



Edizioni La Fenice



VeneziaMusica e dintorni

n. 56 – novembre 2014

Testata in corso di registrazione

Direttore responsabile

Giampiero Beltotto

a cura di

Leonardo Mello

VeneziaMusica e dintorni

è stata fondata da Luciano Pasotto nel 2004

Editore

Fondazione Teatro La Fenice

Campo San Fantin

San Marco 1965

30124 Venezia

Realizzato da

Dali Studio S.r.l.

ENEZIA MUSICA

e dintorni



Edizioni La Fenice

Sommario

3 Editoriale

4 Focus – La stagione 2014-2015

4 La specificità della Fenice,
tra innovazione e importanti ritorni
di Cristiano Chiarot

6 Una stagione «italiana» e variegata
di Fortunato Ortombina

8 Focus – Simon Boccanegra

8 Il «Simon Boccanegra» del 1857: una cronaca

12 Da Gutiérrez a Verdi
di Lorenzo Bianconi

14 Qualche nota sul «Simon»
di Fabrizio Della Seta

17 Una breve storia della vocalità
di Giorgio Gualerzi

18 Andrea De Rosa illustra il suo allestimento
a cura di Alberto Massarotto

20 Contemporanea

20 A proposito della «Porta della legge» di Sciarrino
di Mario Messinis

22 La terza Biennale di Ivan Fedele
a cura di Alberto Massarotto

24 La «Biennale College»

25 Steve Reich
di Mario Messinis

26 Sulla Biennale Musica 2014 (1)
di Paolo Petazzi

28 Sulla Biennale Musica 2014 (2)
di Enrico Bettinello

30 Claudio Ambrosini e la guerra vista da un bambino
a cura di Leonardo Mello

32 Opera – Saggi

32 Giulio Viozzi e il suo teatro lirico
di Chiara Facis

37 Altre musiche

37 I Pink Floyd tra genio assoluto
e polemiche (anche veneziane)
di Giò Alajmo

40 Dintorni

40 Bernard-Henri Lévy e l'edizione italiana
della «Barbarie à visage humaine»
di Cesare De Michelis

42 La scrittura secondo Claudio Magris

44 Il premio «Una vita nella musica» 2014
di Anna Ave

46 Prosa

46 La «Bovary» di Luciano Colavero
di Fernando Marchiori

47 Dalle note di regia della «Bovary»

48 Carta Cantata

48 Il Mozart «al femminile» di Leonetta Bentivoglio
di Leonardo Mello

EDITORIALE

Come è ormai tradizione, VeneziaMusica e dintorni incentra il numero di novembre su uno dei momenti più importanti dell'anno musicale veneziano, vale a dire l'apertura della stagione lirica. Quest'anno la Fenice, all'interno di un programma dai contorni vasti e frastagliati, presenta, come spettacolo inaugurale, un nuovo allestimento del *Simon Boccanegra* verdiano, che proprio a Venezia ebbe il debutto assoluto il 12 marzo del 1857. Un'altra opera, dopo *Il trovatore*, che il compositore emiliano, coadiuvato per il libretto da Francesco Maria Piave, aveva tratto dal teatro drammatico dello spagnolo Antonio García Gutiérrez, un autore acclamato in patria ma piuttosto sconosciuto nel resto d'Europa. Tra i capolavori di Verdi, il *Simon* non è uno dei più celebri e rappresentati, ma presenta importanti snodi sia dal punto di vista musicale che drammaturgico: all'analisi di questi elementi, oltre che all'esplorazione del nuovo impianto registico, firmato da Andrea De Rosa, abbiamo dunque dedicato la prima parte della rivista. Ma per confermare e accrescere la volontà, accentuata ulteriormente negli ultimi numeri, di sviscerare il panorama culturale del territorio cui ci riferiamo, spesso allargato a «dintorni» sia geografici che sostanziali, nella seconda parte ampio spazio ricopre l'elaborazione musicale e teatrale contem-

poranea, a partire ovviamente da uno sguardo capillare sulla Biennale Musica appena trascorsa, e dedicando altresì alcune pagine al dibattito letterario di oggi e di ieri.

La musica, il teatro, la letteratura, le arti visive sembrano sempre più «necessitate» a incontrarsi, abbandonando i marcati confini che contraddistinguono e connotavano ciascun genere nell'ormai trascorso Novecento. Commistioni innovative tra parola, gesto, movimento, canto, supporti architettonici sono ormai all'ordine del giorno, in una tendenza che sembra irreversibile e che probabilmente influirà in modo determinante nella ridefinizione futura delle arti, sceniche e non. Favorire la comunicazione tra questi settori è parso uno dei modi più efficaci di rispondere senza presunzione alla funzione che sta all'origine di questa nostra esperienza editoriale, che con novembre 2014 sorpassa il traguardo del decimo anno di vita. La prima uscita, caratterizzata dall'entusiasmo e dall'ingenuità che sempre accompagnano le nuove avventure, risale infatti al novembre 2004, in ideale coincidenza con l'agognata riapertura della Fenice, grazie, anche allora, a uno spettacolo verdiano, quella *Traviata* allestita da Robert Carsen che ancora oggi è riproposta con successo, oltre che a Venezia, nei cartelloni dei maggiori teatri europei.

LA SPECIFICITÀ DELLA FENICE, TRA INNOVAZIONE E IMPORTANTI RITORNI

di Cristiano Chiarot*

La stagione 2014-2015 rafforza la strada intrapresa in questi ultimi anni, nei quali si è sempre più chiaramente definito un modello produttivo proprio della Fenice. L'obiettivo che ci siamo prefissati è continuare a offrire un'ampia varietà di proposte culturali e musicali ai diversi pubblici che frequentano i nostri due teatri, aumentando il più possibile quest'offerta. Si tratta di uno sforzo ingente, che vede coinvolti tutti i settori del Teatro, ciascuno con le sue competenze, per raggiungere le finalità che ci siamo programmaticamente posti. Il primo pubblico al quale abbiamo pensato è naturalmente il fedele gruppo degli abbonati, cui è riservata una stagione variegata e caratterizzata da molte novità. Nella costruzione di questo nuovo cartellone, come già in passato, abbiamo infatti tenuto conto anche dei preziosi suggerimenti che ci arrivavano dagli abbonati stessi.

C'è poi l'importante appuntamento rappresentato dall'Expo, al quale abbiamo riservato particolare attenzione con la volontà di proporre anche a spettatori che provengono da lontano un ampio ventaglio di rappresentazioni. La Fenice da sempre per sua natura si rivolge anche a un pubblico internazionale, che grazie ai nostri spettacoli è attirato a venire a Venezia. E la manifestazione milanese è un momento particolarmente importante per l'enorme numero di persone che richiamerà da tutta Italia e dall'estero. Con questo spirito è stata varata l'iniziativa «Expo Traviata»: il celebre allestimento firmato da Robert Carsen nel 2004, in occasione della riapertura del Teatro, raggiungerà nel 2015 la cifra record di venticinque repliche.

Ma il nostro impegno per ampliare e diversificare il

programma si articola anche in altre direzioni. Ne è esempio il recupero di un'opera piuttosto trascurata come *l'Alceste* di Christoph Willibald Gluck. Riteniamo sia compito di un'istituzione come la Fenice intervallare a titoli di grande richiamo anche opere meno note che però rappresentano passaggi fondamentali della nostra tradizione musicale. Per valorizzare al massimo quest'*Alceste* abbiamo affidato la regia, le scene e i costumi a un artista raffinato e colto come Pier Luigi Pizzi, che tornerà per la quarta volta a lavorare su questo capolavoro di Gluck, autore di cui festeggeremo anche il tricentenario della nascita.

Un altro elemento caratterizza da tempo gli indirizzi programmatici del Teatro, vale a dire la collaborazione con altre importanti realtà culturali del territorio. In questo senso va il progetto dedicato a Vincenzo Bellini, la cui *Norma* sarà presentata a maggio. Dopo il successo della *Butterfly* realizzata nel 2013 insieme alla Biennale Arte, nella quale abbiamo assistito all'affascinante e inedita lettura scenografica di Mariko Mori, è ora la volta del famoso lavoro belliniano, con il quale si cimenterà un'altra importante artista visiva come Kara Walker, che nella sua carriera ha indagato temi centrali del dibattito culturale odierno, quali la violenza di genere, la sessualità, la discriminazione. Tutto questo confluirà certamente nella sua interpretazione registica dell'amara vicenda di Norma. Il sodalizio con la Biennale nasce dalla convinzione che sempre più sia necessario un incontro tra forme espressive differenti, per esprimere un punto di

* Sovrintendente Fondazione Teatro La Fenice

vista fresco e innovativo nella creazione di nuovi spettacoli d'opera. Non mi riferisco alle cosiddette «attualizzazioni», spesso estetizzanti, quanto a un modo contemporaneo e vitale di intendere il teatro musicale.

Senza soffermarmi su ogni titolo scelto voglio però mettere in evidenza alcune altre linee-guida di questa nuova stagione, che prosegue – lo ripeto – il percorso avviato negli ultimi anni. Oltre allo sforzo produttivo, che si fa sempre più massiccio, l'attenzione è rivolta anche all'eccellenza del cast artistico. In questo senso fondamentale è l'alternanza di nomi di chiara fama – due per tutti il citato Pizzi e Myung-Whun Chung, che tornerà alla Fenice per dirigere il nuovissimo allestimento del *Simon Boccanegra* verdiano – e direttori, cantanti e registi giovani, che abbiamo selezionato per il loro talento e che rappresentano un'importante apertura alle nuove generazioni, in un disegno complessivo che deve necessariamente contraddistinguere un ente culturale come il nostro. In questa direzione si inserisce anche la prossima regia di Damiano Michieletto, che affronterà questa volta un'opera capitale

ed emblematica come *Il flauto magico* mozartiano. Qualche considerazione infine sull'inaugurazione, che come ogni anno è l'inizio di un'ulteriore sfida. Questa volta abbiamo voluto accostare al menzionato *Simon* un titolo amato dal pubblico come *La traviata*, che come ricordavo poc'anzi tornerà più volte nel corso della stagione. Anche qui la volontà è stata quella di mettere insieme uno spettacolo nuovo di zecca, curato scenicamente da Andrea De Rosa, e un «classico» che è divenuto nel tempo anche, per così dire, il marchio di fabbrica della Fenice. Due opere, tra l'altro, composte da Verdi proprio per il nostro Teatro, e che assumono, anche per questo, un forte valore simbolico. Simbolica è poi anche la centesima ripresa della *Traviata*, che rappresenta, per tornare a quanto dicevo all'inizio, l'idea che sottende la nostra concezione produttiva: costruire spettacoli importanti, con caratteristiche di novità nel rispetto della drammaturgia originale, e dare loro una vita, riproporli perché possano essere visti e ammirati dal più vasto numero di appassionati possibile.

UNA STAGIONE «ITALIANA» E VARIEGATA

di Fortunato Ortombina*

Nella stagione 2014-2015 abbiamo voluto dare un ulteriore incremento alla nostra programmazione. Da anni abbiamo costruito, per così dire, una «politica dello sviluppo», prima di tutto del repertorio, ampliandolo, e poi creando le basi per la crescita di giovani talenti per quanto riguarda il canto, la regia e la direzione d'orchestra. Su tutti questi fronti ora ci proponiamo di continuare il processo di accrescimento avviato. Questo significa anche aumentare, in termini numerici e qualitativi, le opere in cartellone: le future «alzate di sipario», seppure proponendo per tre volte la nostra *Traviata*, saranno infatti ventuno. Quindi incrementeremo ancora di più la varietà della stagione lirica, che – come ho detto altre volte – deve essere un unico grande spettacolo, composto di molti ingredienti diversi. Deve cioè avere un *appeal*, perché è la presentazione di un Teatro e di quello che offre, ed è dal grado di appetibilità e di interesse con cui riesce a vellicare la curiosità e il gusto di ogni singolo abbonato che si capisce se la programmazione funziona o meno, pensando anche alle molte persone che arrivano in laguna da fuori, e magari da lontano, e che – a seconda delle proposte che vengono fatte loro – pianificano uno o più viaggi a Venezia.

Da un punto di vista musicale, quest'anno presentiamo una stagione fortemente improntata a un'identità italiana, che allarga l'ampiezza temporale in cui le composizioni sono state scritte. C'è musica del Novecento inoltrato, come *La voix humaine* di Francis Poulenc, scritta alla fine degli anni cinquanta, cioè musica pressoché contemporanea, così come all'estremo opposto la *Juditha*

Triumphans di Vivaldi, dei primi del Settecento. In mezzo trova posto il Classicismo e il melodramma dell'Ottocento fino a Puccini. La doppia inaugurazione è poi tutta verdiana, con il nuovo allestimento del *Simon Boccanegra* firmato da Andrea De Rosa e diretto da Myung-Whun Chung, sommo interprete del Genio di Busseto, e la riproposizione della *Traviata*, che vedrà sul podio Diego Matheuz. Questo accostamento è interessante anche per il fatto che il giovane venezuelano iniziò a lavorare a Venezia cinque anni fa, quando venne a dirigere le ultime recite di un *Rigoletto* che aveva diretto proprio Chung. In questo senso quindi il cerchio si chiude.

Un altro argomento forte è la venezianità di molti dei pezzi che abbiamo selezionato: il *Simon* ebbe la prima versione proprio alla Fenice (una seconda, più fortunata, che riproponiamo anche noi, fu invece scritta per la Scala), così come è noto che *La traviata* fu ideata per il nostro Teatro. A queste si aggiunge – per citare soltanto un altro titolo – anche *I Capuleti e i Montecchi* composta nel 1830 da Bellini per Venezia. Cerchiamo insomma, in questo nuovo cartellone, di sottolineare una vera e propria civiltà veneziana legata all'opera e al canto. Bellini poi tornerà anche con una nuova messinscena della *Norma*, realizzata in collaborazione con la Biennale d'Arte, come già avvenne due anni fa per la fortunata rappresentazione della *Madama Butterfly* firmata da Mariko Mori. Questa volta, a curare la regia e le scenografie sarà l'americana Kara Walker, e sarà assai interessante vedere come un'artista

* Direttore artistico Fondazione Teatro La Fenice

contemporanea, finora estranea alla lirica, possa sintetizzare l'universo di quest'opera, che – rispetto alla *Butterfly* – presenta alcune complessità in più, dovute alle molte scene di massa e corali.

A seguire un dittico di Gaetano Donizetti, di cui presenteremo *L'elisir d'amore* e il *Don Pasquale*: a quest'ultimo titolo siamo molto legati, perché venne rappresentato, con grande successo, al Malibran quando ancora la Fenice non era rinata. Dopo di allora, ben quattordici Teatri, tra italiani ed europei, l'hanno richiesto per il loro cartellone.

Una vera rarità è poi la prima veneziana dell'*Alceste* di Christoph Willibald Gluck: la versione del 1767, in italiano, era un'opera-programma di quella che doveva essere la riforma del melodramma. Mi stupisce che in tanti anni, data anche la forte vocazione classicista e neoclassicista che ha sempre contraddistinto Venezia, non sia mai stata rappresentata qui. Per un recupero in grande stile abbiamo affidato la regia a un maestro come Pier Luigi Pizzi, festeggiando con l'occasione anche i suoi ottantacinque anni.

In giugno sarà poi la volta della citata *Juditha*

Triumphans di Vivaldi, che non è un'opera ma un oratorio per il quale il Prete Rosso ricevette l'incarico nei primi del Settecento in occasione di una vittoria sui turchi per il possesso di Corfù: il governo veneziano gli commissionò questo pezzo che fu eseguito alla Pietà, che come tutti sanno era un collegio femminile. La compagine vocale, che comprende cinque ruoli solistici e ampie parti corali, per cui è stata composta pure la linea dei bassi e dei tenori, sarà esclusivamente eseguita dalle voci femminili del coro della Fenice. Quindi sarà anche un test sonoro molto interessante.

Nel mese di settembre avremo infine la nostra ormai abituale ripresa dopo l'estate con *La traviata*, che si alternerà ad altre produzioni della Fenice come *Tosca* e *La cambiale di matrimonio* di Rossini. Si prosegue, al Malibran, con un altro dittico, composto dal *Diario di uno scomparso* di Leoš Janáček e la citata *Voce umana* di Poulenc con la regia affidata a un giovane talento milanese, Gianmaria Aliverti. E a chiudere la stagione sarà un altro titolo importante, *Il flauto magico* di Mozart, affidato a Damiano Michieletto e al suo team.

IL «SIMON BOCCANEGRA» DEL 1857: UNA CRONACA

Il 22 novembre debutta alla Fenice il Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi, un nuovo allestimento del Teatro con la regia di Andrea De Rosa e la direzione di un grande esperto del musicista di Busseto come Myung-Whun Chung. Questi gli interpreti prin-

cipali: Simone Piazzola (Simon Boccanegra), Giacomo Prestia (Jacopo Fiesco), Julian Kim (Paolo Albiani), Luca Dall'Amico (Pietro), Maria Agresta (Amelia Grimaldi), Francesco Meli (Gabriele Adorno). Prima di dare spazio agli interventi seguenti, che offrono una lettura dell'opera da molteplici punti di vista, ri-

GRAN TEATRO LA FENICE

Giovedì 12 Marzo 1857
RECITA XL*

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA NUOVA IN TRE ATTI E UN PROLOGO

SIMON BOCCANEGRA

Libretto di F. M. PIAVE — Musica espressamente scritta dal M.^o Cav. G. VERDI Ufficiale della Legione d'Onore

<p>PERSONAGGI</p> <p>PROLOGO</p> <p>SIMON BOCCANEGRA, cavaliere al servizio della repubblica genovese</p> <p>JACOPO FIESCO, seniore genovese</p> <p>PAOLO ALBIANI, fante d'una ginevrina</p> <p>PETRO, capitano di Genova</p> <p style="text-align: right; font-size: 0.6em;">Mariti, pupilli, domestici di Fiesco, &c.</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Giacchino Lanza</p> <p>Francesco Giuseppe</p> <p>Ferdinando Giacomo</p> <p>Julian Kim</p> <p>Amelia Grimaldi</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>SIMON BOCCANEGRA, primo duce di Genova</p> <p>MARIA BOCCANEGRA, sua figlia, nata di nuovo di ANIELLA</p> <p>JACOPO FIESCO, sotto il nome di ANDEA</p> <p>GABRIELE ADORNO, gentiluomo genovese</p> <p>PABLO, sottile spia del duce</p> <p>PETRO, altro sottile spia</p> <p>LA SARRA di ANIELLA</p> <p style="text-align: right; font-size: 0.6em;">Bambini, medici, popolo, contadini, servi del duce, prigionieri e donne affezionate, &c. &c.</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Giacchino Lanza</p> <p>Francesco Lajoie</p> <p>Francesco Giuseppe</p> <p>Paolino Cacci</p> <p>Ferdinando Giacomo</p> <p>Julian Kim</p> <p>M. M.</p>
--	---	--	--

DOPO L'OPERA l'Azione storico-allegorica in tre parti e sette scene del Coreografo GIUSEPPE ROTA:

BIANCHI E NEGRI

<p>PERSONAGGI</p> <p>M. GIUSEPPE DELLA URSINIA</p> <p>LA SARRA</p> <p>TURPINI, cavaliere inglese</p> <p>LEGGERT, altro inglese</p> <p>ANGELINA, sua figlia (?)</p> <p>GIUSEPPE, sottile spia</p> <p style="text-align: right; font-size: 0.6em;">E i servi dell'usciano paronello.</p>	<p>ATTORI</p> <p>Alberto Bellini</p> <p>Ferdinando</p> <p>M. M.</p> <p>Ferdinando</p> <p>Francesco</p> <p>Amelia</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>DOB, cavaliere Negro</p> <p>ELISE, suo moglie italiana</p> <p>DELLAY</p> <p>BLAY, loro figli</p> <p>ANERDO</p> <p>SAN, servitor di Della regina</p> <p>BENNY, loro figlio italiano</p>	<p>ATTORI</p> <p>Amelia</p> <p>Francesco</p> <p>Ferdinando</p> <p>Amelia</p> <p>Francesco</p> <p>Amelia</p>
---	---	--	--

Nella Parte Seconda Scena I. FASSO a DUE composto dal Sig. ANTONIO LORENZONI, e da esso eseguito colla Sig.^a ELISA ALBERT-BELLON.

Prezzo del Viglietto Austr. L. 5 — Per piccoli fanciulli 3:50

Gli prezzi della Prima fila sono riservati pel Sigg. Ufficiali, quelli delle altre file si vendono ad A. L. 6 al Contino Marzupai sotto la precedente scotch. — Tutti i pagamenti si fanno in effetto.

Si alza la tela alle ore OTTO precise

Per i Libretti ed Signori abbonati al dipartimento delle ore 11 alle 4 sera, nel Contino del Teatro in Campo S. Fantino, e la sera in Teatro.

L'Impresario FRATELLI MARZI

produciamo la recensione pubblicata anonima nell'Appendice della «Gazzetta privilegiata di Venezia» in data 15 marzo 1857. Questo resoconto del Simon, la cui prima assoluta si svolse il 12 marzo, nell'originale ottocentesco era accostato a un'altra critica verdiana, dedicata invece a una ripresa del Trovatore, andata in scena, sempre alla Fenice, il primo gennaio.

Il tempo è prezioso e questa è verità dimostrata, benché non generalmente riconosciuta; e' non si dee dunque perdere in opere inutili. Noi vi demmo fino da una settimana fa la storia di questo *Simon Boccanegra*: voi sapete chi è, che cosa ha fatto, come visse e morì, non ci occorre dunque parlar del soggetto. Il libretto ci aggiunse soltanto una figlia, che il Boccanegra ebbe da certi suoi amori contrastati e clandestini con una Fieschi; ch'egli smarrì bambina e che poi riscontra e riconosce nel tempo, in cui il dramma si finge; ch'è amata del pari da un Gabriele Adorno e da un Paolo Albiani, popolano rifatto, e che il padre concede in isposa al primo, pel motivo plausibilissimo, ma non sempre da' padri compreso, ch'egli è da lei preferito, e benché suo nemico, mentre l'altro è suo fautore e seguace. Di che segue costui si mette contro il doge co' Guelfi, e questo non gli riuscendo, te gli dà un beverino e finisce la storia, o meglio, la favola.

Fuor di questo traditore, ch'è un vero marrano, tutti gli altri compongono una società di genti compite, docili, pieghevoli, che non conservan rancore: il doge perdona a' congiurati, i congiurati perdonano al doge; Fiesco giunge a pregar fin pace sulla sua tomba; Amelia per obbedire al padre, appena trovato, dimentica quasi l'amor suo: tutti piegano, si convertono, e se il mondo non va per ordinario così, e così non sarà ne meno andato ai tempi di messer Simone; se i caratteri sempre rimangono saldi, e' dovrà pur confessarsi che il mondo a questa guisa camminerrebbe assai meglio; e' sarebbe davvero il miglior dei mondi possibili, ed io lodo assai il Piave d'averlo trovato.

Quanto a' versi non ne discorriamo. In un tempo di tanta confusione d'opinioni e di gusti, quando il sig. di Lamartine in Francia osava pubblicare alla faccia della terra che i versi di Dante sono presso a poco una porcheria, in verità non si capisce più nulla: le leggi della critica o le teste degli uomini cambiarono,

ed io non m'arrischio a profferire più nessuna sentenza. Potrei chiamar buoni i versi del Piave, potrei chiamarli cattivi, ed avere torto egualmente. E poi chi bada ora alla veste poetica ne' libretti? La musica, nata ad un parto colla poesia, come i due putti del Rota, fa a un di presso al modo del putto bianco, che si caccia sotto a' pie il negro. La musica conculca la poesia; fa strazio della parola, e purché ne sorga la nota, tanto fa l'una che l'altra. Quello ch'è certo è che il poeta presentò al maestro una nuova e varia tela, che il suo dramma ha un certo scenico effetto, e pietosissime situazioni. Quantunque d'una certa misura, nessuno dirà che la favola si perda in troppe lungaggini; molti fatti ci sono esposti, ma molti, ancora si lasciano indovinare; si fa capitale dell'accortezza dell'uomo.

Quanto alla musica, egli è un altro discorso, un altro ordine d'idee. Il Verdi è salito a tale altezza, il suo nome, fondato su tante egregie prove, ha sì gran suono, che l'annuncio d'un suo nuovo lavoro equivale a un avvenimento nell'arte, e se ne può predire, se non il futuro successo, il quale spesso dipende da mille incerte e occulte cagioni, certo l'intrinseco pregio.

La musica del *Boccanegra* non è di quelle che ti facciano subito colpo. Ella è assai elaborata, condotta col più squisito artificio, e si vuole studiarla ne' suoi particolari. Da ciò nacque che la prima sera ella non fu in tutto compresa, e se ne precipitò da alcuni il giudizio; giudizio aspro, nemico, che nella forma, con cui s'è manifestato, e rispetto ad un uomo, che chiamasi Verdi, uno de' pochi, che rappresenti di fuori le glorie dell'arte italiana, che compose il *Nabucco*, i *Lombardi* e tanti altri capolavori, i quali fecero e fanno il giro del mondo, ben poteva parere, per non dir altro, strano e singolare. Se non che le cose mutarono faccia alla seconda rappresentazione: le opinioni si modificarono; alcuni pezzi, ch'erano prima inavvertiti e negletti, si notarono, s'applaudirono, e il maestro, ben contate, fu domandato per insino a diciannove volte sul palco; trionfo tanto più grande, quant'egli sorgeva dalla caduta, ma che non sorprese nessuno, chi ben pensava.

Ciò che può in qualche modo spiegare quella prima e sinistra impressione, è il genere della musica forse troppo grave e severa, quella tinta lugubre che domina lo spartito, e il prologo in ispecie. Dopo un breve preludio, in cui si toccano i più bei motivi dell'opera,

ecco il prologo comincia. È notte; la città di Genova è sordamente agitata per la elezione di un nuovo signore. Paolo si maneggia pel Boccanegra, ch'ei chiama di soppiatto da Savona, e mette innanzi per salire con lui; un coro narra le sventure di Maria, l'amata di Simone, tenuta prigioniera da' suoi; ed indi a poco Fiesco, nella cavatina del basso, l'Echeverria, ne annunzia e deplora la morte: tutte queste misteriose e tetre cagioni sono espresse dal solenne carattere della musica, studiosamente ponderata all'effetto ne' canti e ne' passi eloquentissimi dell'orchestra; come nel bell'adagio dell'anzidetta cavatina, a cui si mesce di dentro un flebil coro di donne, con pedale degli uomini, e che termina non si può dire con quale soave malinconica melodia degli strumenti. A questo punto, fin dalla prima sera fu domandato il maestro, e più volte comparve alla seconda. Il prologo si chiude con un coro assai vivace e festivo, in cui il popolo celebra l'elezione del Boccanegra.

L'atto primo s'apre con la cavatina del soprano. Amelia, la Bendazzi, aspetta l'amante, e s'affligge de' suoi lunghi indugi. Il primo tempo è, per verità, un po' languido e scolorato, benché s'accompagni col più grazioso movimento d'orchestra, e spertichino del tenore, il Negrini, di dentro. All'udir quella voce cessano i dubbi suoi, e ben l'allegrezza di quell'animo tutta si spande nella cabaletta, del più vivace e spiritoso concetto, che la Bendazzi canta con una forza, un'agilità e potenza d'acuti, che difficilmente da altre udiremo. Che voce, e qui pure, qual arte!

In quest'atto sono tre altri pezzi notabili: il duetto tra soprano e tenore, un altro tra quello e il baritono, ed il finale. Nel primo l'imitativa armonia degli istrumenti, la vaghezza della frase

ripara i tuoi pensieri
Al porto dell'amor;

l'agitato della stretta, quando i due amanti, per fuggire alle insidie di Paolo, risolvono d'affrettare il rito nuziale, ed in cui i cantanti sì bene si uniscono; nell'altro l'entrata del clarinetto, la passione che spira dal racconto, benché un po' forse prolisso, della Bendazzi, quella espansione, mi si permetta la figura, dell'orchestra, quando il padre riconosce la figlia, e più di tutto la piena e larga, e sì affettuosa melodia dell'ultimo tempo:

Figlio, a tal nome palpito,

con quella esimia cadenza; da ultimo, il magistrale artificio del finale, sono bellezze di prim'ordine, che la seconda sera perfettamente s'intesero e si valutarono, e tanto dopo la cavatina, quanto dopo il secondo duetto e l'adagio del finale, il maestro dovette, a furia di voci e di mani, mostrarsi non so quante volte.

L'atto secondo non ebbe eguale fortuna. L'aria del tenore, in cui, per le malvagie insinuazioni di Paolo, Gabriele, che non conosce ancora il secreto del vincolo che stringe il doge ad Amelia, concepisce contro lei sospetti e gelosie; e il duetto ch'indi tra' due, Amelia e Gabriele, ne segue, passarono piuttosto freddini. Non ci si nota grande sfoggio d'immaginazione, benché nella prima assai si lodasse la burrascosa agitazione dell'orchestra, che così bene risponde all'interna agitazione del personaggio ed alla parola. A questo luogo cade il terzetto, uno de' pezzi più condotti e finiti dell'opera, a detta di tutti gl'intelligenti.

Il doge, la mente oppressa, stanche le membra, come dice il libretto, è vinto dal sonno. E' sogna d'Amelia, e come la sua mente, la musica, con filosofico pensiero, richiama l'immagine della figlia con la melodia del duetto, in cui egli la riconobbe. Quand'egli si desta, si trova a fronte della figlia, che arresta il braccio di Gabriele, il quale volea trucidarlo. Gli esce allora dal labbro il secreto; quegli s'avvede e si pente del suo errore, s'offre ad espiarlo; il doge pende incerto se debba perdonare o punire, ed Amelia, che più non teme pel padre, ora teme per l'amor suo. Il terzetto si svolge in questa varia situazione; se ne ammira il grandioso lavoro, la proprietà della frase e del canto: ma ci lascia scarsa impressione, perché termina quasi improvviso, con un coro di congiurati di dentro, che poco anche s'intende, e sembra piuttosto interrompere che finire il pezzo. Gli nocque la singolarità della forma.

Un altro gran tratto, il tratto anzi capitale dell'opera, è il quartetto finale dell'atto terzo. Il doge, circondato dalla figlia, da Gabriele, da Fiesco, con cui s'è già riconciliato, muor del veleno, propinatogli da Paolo. Sarebbe difficile notare tutt'i pregi, che si riscontrano in questa veramente grandiosa composizione, in cui tutti si manifestano il profondo sapere e il grande ingegno dell'insigne maestro. Quale tesoro d'armonie! qual filosofia di melodiche espressioni! La frase della

benedizione del morente, il lamento, il singulto della figlia, quel somnesso accompagnar de' violini, i rintocchi misurati de' timballi, tutto quel funebre concerto di voci e di suoni, ti lacera il cuore, ingombra di terrore la scena. L'arte sorpassa quasi se stessa, la finzione va fin troppo al vero vicina. Il maestro, finito lo spettacolo, per due volte la seconda sera raccolse sul palco la corona del pubblico suffragio.

Della Bendazzi a suo luogo dicemmo: tutti gli altri attori, il Negrini, il Giraltoni, l'Echeverria, sostennero egualmente l'opera coll'usato loro valore, ed ella è messa, come di consueto, splendidamente in scena. Onorando l'opinione di tutti, e poiché quella del pubblico non è in questa occasione chiara abbastanza, abbiamo detto sul lavoro del Verdi liberamente la nostra, anche perché fondata sul voto delle più competenti persone, che tutte s'accordano a levarne a cielo, massime la fattura. Non nascondiamo però che tutti non sono del nostro avviso, e che il Verdi, o almen la sua opera, ha non pochi avversarii; ma, per onore del nostro gentile paese, dobbiamo pur dichiarare che certi segni di sfavore, troppo eloquenti ed aperti, non mossero da labbro veneziano.

Fu una importazione di fuori. Il pubblico di Venezia è umano, intelligente, cortese: si rispetta e rispetta gl'ingegni.

Questi, infine, i dati di locandina che completavano l'articolo:

1857, 12 marzo – Teatro La Fenice

SIMON BOCCANEGRA

Melodramma in un prologo e tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.

Prima Assoluta

Interpreti: Leone Giraltoni (Simon Boccanegra); Giuseppe Echeverria (Jacopo Fiesco); Giacomo Vercellini (Paolo Albiani); Andrea Bellini (Pietro); Luigia Bendazzi (Maria Boccanegra); Carlo Negrini (Gabriele Adorno).

Direttore Carlo Ercole Bosoni.

Maestro del coro Luigi Carcano.

Messa in scena di Francesco Maria Piave.

Scene di Giuseppe Bertoja.

Impresa fratelli Marzi.

N. 6 repliche.



Un bozzetto di Andrea De Rosa per il Simon Boccanegra di Verdi in scena alla Fenice dal 22 novembre.

DA GUTIÉRREZ A VERDI

di Lorenzo Bianconi*

Col *Simon Boccanegra* Verdi ritenta il colpo fortunato del *Trovatore*: per la seconda volta attinge da un dramma di Antonio García Gutiérrez (1813-1884), *Simón Bocanegra*, andato in scena nel 1843. Non sappiamo da dove Verdi avesse tratto notizia di questi drammi acclamati a Madrid ma sconosciuti al di qua dei Pirenei. Come nel caso del *Trovador*, il folgorante «dramma cavalleresco» che nel 1836 aveva proiettato d'un balzo lo squattrinato studente ventitreenne nel firmamento del teatro romantico spagnolo, non vi era allora alcuna traduzione francese o italiana del *Simón Bocanegra*. E come per *Il trovatore*, Verdi si dev'essere arrangiato a tradurlo di suo pugno, assistito dalla colta consorte, Giuseppina Strepponi, versata nelle lingue. È probabile che il librettista Francesco Maria Piave non abbia mai avuto per mano l'originale spagnolo. Ancor oggi manca un'edizione italiana, che pure dovrebbe far gola a tutti i patiti del teatro verdiano: c'è però una bella versione in versi che attende un editore, approntata or ora da una giovane ispanista fiorentina, Silvia Rogai. Come nel caso del *Trovador/Trovatore*, l'intreccio, aggrovigliato già nel dramma, risulta ancora più oscuro nella compressione librettistica. Il congegno teatrale che García Gutiérrez ha imbastito sulla vicenda umana del primo doge di Genova, Simone Boccanegra (1301-1363), è artificioso all'estremo. Il prologo si colloca nel

1338, nel momento dell'acclamazione del corsaro a doge; i quattro atti successivi si svolgono ventiquattr'anni dopo, e terminano con la morte del protagonista: chi aveva trentasette anni nel prologo (Simón) ne ha sessantuno nel dramma; chi ne aveva quarantacinque (Fiesco), sessantanove; chi tre (María, creduta Susana nel dramma, Amelia nell'opera), ventisette. Il prologo, peraltro, consente sì di presentare *de visu* gli eventi originari della vicenda: ma non per questo il drammaturgo ha rinunciato a un antefatto, tenebrosissimo anch'esso, che come nel *Trovador* solo a poco a poco riaffiora dai resoconti, sempre frammentari e obliqui, che ne danno diversi personaggi. In più, la stoffa del dramma essendo ritagliata nell'aspro, sordo conflitto che oppone dapprincipio la plebe agli aristocratici, indi il despota ai suoi oppositori occulti sia guelfi sia ghibellini, vari personaggi del dramma vivono in clandestinità, sotto falso nome, e i loro dialoghi sono avvolti in una coltre di mistero, di cifrata allusività, in un guardingo dire e non dire che aizza la curiosità dello spettatore ma esige dal lettore un'acuita attenzione. In senso generale il dramma di García Gutiérrez illustra appunto la corrosione degli animi che in un regime di tirannide finisce per guastare perfino la marmorea statura morale dei due principali antagonisti, il patrizio Jacobo Fiesco e il plebeo Simone Boccanegra.

* Università di Bologna

Nel clima di dissimulazione e sospetto che permea il dramma, García Gutiérrez ha fatto abbondante ricorso a un procedimento tipico del teatro classico, il tardivo riconoscimento della vera identità di un personaggio: l'accumulo delle agnizioni deve aver affascinato Verdi, per i veementi effetti patetici che ne poté trarre. Il *Simón Bocanegra* vanta almeno un'agnizione per atto. Nel prologo Simón stipula col capo della fazione plebea, Paolo, un patto politico scellerato al solo fine di potersi impossessare della sua donna, la figlia del nobile Fiesco che la tiene sequestrata: ma un attimo dopo la scopre ormai cadavere. Susana sa di essere María e lo palesa a Simón al prim'atto, ma non sa di essere sua figlia: lo apprende da Simón al second'atto. Gabriel, l'amante di Susana, ignora che Simón non è, com'egli crede, il seduttore e rapitore di Susana bensì il suo genitore: lo apprende al terz'atto. Simón non sa che Andrea è in realtà il vecchio Fiesco, il suo antagonista nobile, e questi non sa che Susana è sua nipote: lo apprendono al quart'atto, nel diverbio finale che nell'opera dà luogo al formidabile duetto dei due bassi. Susana stessa apprende soltanto *in extremis* d'essere la nipote di Fiesco, nell'attimo in cui Simón spira, avvelenato per vendetta da Paolo. Quanto a costui, l'antagonista ignobile che pretendeva per sé la mano di Susana, muore in esilio senza aver appreso perché mai Simón gliela negasse.

Si dice spesso che *Simon Boccanegra* è un'opera politica. Certo, la lotta delle fazioni alimenta sordide passioni in quest'opera: e nella versione del 1881 la figura del doge dominatore viene potentemente sbalzata dalla Scena del Consiglio aggiunta di sana pianta da Boito (nulla di simile nell'originale). Ma nel dramma spagnolo un altro e diverso tema deve aver sedotto Verdi, il feroce contrasto tra il corsaro e il patrizio, cioè tra il baritono che incarna la forza irresistibile dell'amore e il basso che gli oppone la granitica inflessibilità dell'odio. Nel *Simon Boccanegra* la sfida che oppone Fiesco e Simone per un interminabile quarto di secolo tematizza un quesito assai serio: come invecchiare bene, come invecchiare male. Simone muore male, sì, ma muore contento: ha inseguito un sogno d'amore, infine appagato nel ritrovamento della figlia perduta; riconosciuto Fiesco, può mantenere il patto che insperatamente suggella la loro riconciliazione e la concordia dei Genovesi; salda i conti col passato, e sulle labbra smorte gli fiorisce un fioco sorriso di serena letizia. Fiesco invece è invecchiato male, nella sua alterigia ha covato l'odio, il livore, la brama di rivalse, il rancore: il riconoscimento di Maria nell'attimo stesso della morte di Simone è per lui insieme una grazia inopinata e il fomite d'un rimorso che lo perseguiterà in sempiterno. Il sentimento prevale infine sulla lotta per il potere.

QUALCHE NOTA SUL «SIMON»

di Fabrizio Della Seta*

Simon Boccanegra è tra le opere verdiane una delle più dichiaratamente politiche. Da Dante a Manzoni, i più grandi italiani avevano visto la causa della decadenza italiana nelle discordie civili, nei contrasti sociali e religiosi. Già nella prima versione (1857), nata in un'Italia divisa tra monarchici e repubblicani, liberali e clericali, federalisti e centralisti, l'opera mette in scena le vicende della Genova trecentesca, dove si combattono guelfi e ghibellini, patrizi e plebei. Nel 1881 (seconda versione), mentre il processo unitario è tutt'altro che consolidato e le classi emarginate cominciano a far sentire la loro voce, lo scenario si allarga: il doge cerca di convincere i propri concittadini che «Adria e Liguria / hanno patria comune», ma solo per sentirsi ribattere che «È nostra patria / Genova». Subito dopo assistiamo all'irruzione del popolo nella sala del Senato, che allo spettatore di allora richiamava momenti di terrore ancora vivi nella memoria (la Comune di Parigi).

L'arco del dramma è teso fra i due grandi confronti tra Fiesco e Simone: essi rappresentano le forze politiche contrapposte, ma in loro il conflitto pubblico s'interseca con questioni private. Entrambi sono padri di un'unica figlia perduta. Di solito laddove i padri sono due, come in *Luisa Miller*, uno è ritratto in termini assolutamente negativi; qui invece Fiesco, che dei due è certo il meno simpatico, ha un lato umano che suscita perlomeno comprensione. Per orgoglio di casta rifiuta a Simone la mano della figlia sedotta e resa madre, ma l'offerta di perdonarlo se gli affiderà la nipote è sincera; si sente offeso nell'onore e per questo, ancor più che per motivi politici, resta fino all'ultimo nemico del

doge, ma per due volte rifiuta di «assassinarlo» o di lasciarlo assassinare a tradimento. Il suo dolore per la morte della figlia è autentico, umanissimo è il rimprovero rivolto alla Vergine Maria per non averne protetto la verginità, come pure il repentino pentirsi della quasi bestemmia. Pur non sapendo che Amelia Grimaldi è sua nipote, veglia su di lei «con paterna cura» e assente alle sue nozze con Gabriele Adorno. Fiesco sa che la sua pupilla non è nata nobile e mette alla prova la sincerità del giovane: poiché questi dichiara di adorare la trovatella, Fiesco lo proclama degno di lei; dunque egli fa per Amelia quello che non aveva voluto fare per sua figlia: l'orgoglioso custode dei privilegi di casta benedice un'unione diseguale consacrata dall'amore. Quando Simone morente gli restituisce la nipote, Fiesco riconosce l'errore in cui è vissuto, piange, abbraccia l'antico nemico. La musica ci dice più delle parole: per tutta l'opera Fiesco canta in un registro di basso profondo, con toni sacerdotali che esprimono la fermezza dei suoi principi; qui si spinge a un registro baritonale, vicino a quello di Simone, e giunge quasi a riprenderne una melodia cantata in precedenza.

Simone è invece schietto e generoso, ma ha anch'egli qualche lato oscuro. Accetta più per motivi privati che per vocazione pubblica l'elezione a doge, ch'è frutto di un «voto di scambio». Il fatto che non sembri esserne pienamente consapevole non depone a favore del suo acume politico, e comunque egli accetta la richiesta di Paolo di farlo «parte ai perigli e alla possanza», un palese caso di concussione. Eletto come uomo di parte, governa

* Università di Pavia

super partes, sollecito del bene comune, tuttavia l'antico popolano non ha una grande opinione di quelle che definisce sprezzantemente «le plebi»:

Quest'è dunque del popolo la voce?
Da lungi tuono d'uragan, da presso
Gridio di donne e di fanciulli.

Così parla il Simone dell'aristocratico Boito, ma anche del Verdi settantenne e proprietario terriero, molto lontano dal figlio dell'oste delle Roncole e dal mazziniano del 1848. Posto di fronte al dilemma di ogni uomo di potere che ha vinto i propri nemici – condannarli o concedere loro la grazia? – nel 1857 Simone propende per la prima opzione:

Doge! Ancor proveran la tua clemenza
I traditor?... No, di paura segno
Fora il perdono...

nel 1881 per la seconda, con un argomento degno del Tito di Metastasio, da monarca assoluto più che da leader democratico:

Di paura segno
Fora il castigo...

A differenza di altri padri verdiani, Simone non è geloso. Prima di sapere che Amelia è sua figlia s'informa discretamente sui suoi sentimenti, dopo abbandona il proposito di chiederne la mano per Paolo. Ma quando scopre che l'eletto è Gabriele, prorompe: «Una figlia ritrovo; ed un nemico / A me la invola...»; e mentre si abbandona al sonno, rimugina tra sé: «Oh! Amelia... ami... un nemico...». Quando Gabriele tenta di ucciderlo, Simone se ne esce in una frase che, più che minaccia, esprime amarezza e lascia intravedere la strada del perdono:

Ah quel padre tu ben vendicasti,
Che da me contristato già fu...
Un celeste tesor m'involasti
La mia figlia...

È questa una delle situazioni in cui passioni pubbliche e private vengono a conflitto; Simone lo

risolve sublimando l'amor paterno frustrato in un ideale più alto e più astratto, la pace civile:

(Deggio salvarlo e stendere
La mano all'inimico?
Sì – pace splenda ai Liguri,
Sì plachi l'odio antico;
Sia d'amistanze italice
Il mio sepolcro altar.)

A questo auspicio risponde il coro dei congiurati guelfi, con parole dure, feroci come la musica che le intona. Si noti il risponderci di due versi, «Sì – pace splenda ai Liguri» / «All'armi, all'armi, o Liguri», parallelismo della parola-rima, antitesi ideologica tra «pace» e «armi».

Simone parla della propria morte in termini religiosi (sepolcro = altare): è chiaro che egli si sente la vittima sacrificale che si immola volontariamente per il bene comune; più avanti si definirà come un martire. L'idea della morte aleggia su tutta l'opera, ma non sempre come pensiero angoscioso. Simone la vede piuttosto come liberazione dagli affanni, come riposo eterno, un pensiero che ritorna spesso nel Verdi maturo. Le ultime parole dell'opera sono quelle con cui Fiesco comunica ai Genovesi la morte del doge: «Pace per lui pregate!...». E il popolo, dalla piazza, ripete: «Pace per lui!». L'atmosfera è la stessa con cui si apre il *Requiem* del 1874, ma non siamo neppure lontani dal finale di *Aida*, col triplice «pace» di Amneris.

«Pace», la parola chiave del dramma. Nel libretto del 1881 ricorre non meno di undici volte, col massimo rilievo nel grande concertato ch'è il cuore dell'opera. L'appassionata invocazione di Simone:

E vo gridando: pace!
E vo gridando: amor!

trova risposta nella strofa di Amelia:

(Pace! lo sdegno immenso
Raffrena per pietà!
Pace! t'ispiri un senso!
Di patria carità.)

Spetta alla figlia concludere la pagina avviata

dall'allocuzione del padre, in maniera sorprendente: dopo la cadenza generale in triplice *pianissimo*, la sua voce si attarda per altre due battute, senza accompagnamento, con una dolcissima fioritura su «pace!». Nulla potrebbe indicarci più chiaramente ciò che Verdi ha voluto intendere. Amelia è lo strumento per mezzo del quale Simone spera di realizzare il suo grande disegno; il matrimonio con l'Adorno, benedetto dal doge morente e da un Fiesco riconciliato, prelude alla ritrovata concordia civile: «Gli odii funesti han fine!». Verdi è troppo disincantato per non sapere che «tutto finisce»; ma sa anche che utopia, speranza, illusione

sono necessarie a un progetto di vita che trascende il singolo. Se nella maggior parte delle sue opere la presentazione del conflitto tra individuo e potere investe della massima simpatia il primo e il secondo è visto come il negativo, qui Verdi tenta un'analisi comprensiva dell'aspetto *anche* positivo della sfera pubblica e azzarda l'idea che la felicità individuale possa realizzarsi all'interno di essa. Insomma, pur essendo una delle opere più cupe di Verdi, *Simon Boccanegra* è forse l'unica con una conclusione, non si dice ottimistica, ma perlomeno non desolata.

UNA BREVE STORIA DELLA VOCALITÀ

di Giorgio Gualerzi*

Per poche delle sue opere Verdi fu particolarmente esigente circa la scelta dei cantanti come per *Simon Boccanegra* nell'edizione riveduta e corretta andata in scena alla Scala nel febbraio 1881. Subito si pose il problema del protagonista, di cui Verdi, con il solito gusto del paradosso, sottolineava le molteplici difficoltà. «È una parte faticosa quanto quella del *Rigoletto*», scriveva infatti a Giulio Ricordi nel novembre 1880, «ma mille volte più difficile. Nel *Rigoletto* la parte è fatta, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel *Boccanegra* la voce e l'anima non bastano». A parte le non comuni qualità vocali, occorre poi anche «quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di Simone». A impersonare il vecchio doge alla Scala fu Victor Maurel, di lì a qualche anno primo Jago e primo Falstaff, dotato d'indiscutibili qualità d'interprete. Ed è tanto vero ciò che proprio nella presenza di un protagonista poco autorevole dal punto di vista scenico – il pur bravo Carlo Tagliabue – consisterà il punto relativamente debole della ripresa veneziana del gennaio 1950.

A stimolare l'interesse di Verdi erano anche i personaggi di Paolo Albiani (drammaturgicamente fondamentale) e del popolano Pietro: «Sono parti per due attori, e che sieno veramente attori», si raccomandava Verdi a Ricordi, in ciò indicando la necessità di non sottovalutarle e di affidarle a due artisti completi. Non a caso per Giancarlo Landini questa lettera di Verdi rappresenta «il momento ufficiale della nascita del cantante-attore che tanta parte avrà nella produzione della Giovane Scuola e, più in generale, nel teatro del Novecento».

Poco da dire circa il personaggio di Amelia Grimaldi, che alla prima assoluta del 1857 era stato affidato a Luigia Bendazzi, uno dei più compiuti esempi di soprano drammatico di agilità. Alla Scala nel 1881 fu la volta di Anna d'Angeri, poco gradita a Verdi perché «precisamente per la potenza della voce, e della persona, non sarebbe a posto per far la parte di una fanciulla modesta, ritirata, una specie di monachella». Insomma un'Amelia forzata nel fisico e nel robusto strumento di soprano drammatico, privo però della duttilità vocale tipica della scuola belcantistica italiana.

Verdi aveva le idee molto chiare anche sulle peculiarità vocali di Fiesco, figura «satanica» d'ispirazione meyerbeeriana: «Ci vorrebbe una voce profonda, sensibile nelle corde basse fino al fa, con qualche cosa nella voce di inesorabile, di profetico, di sepolcrale», tutte caratteristiche di cui era priva la voce certamente di prim'ordine ma «un po' vuota e troppo baritonale» di Édouard de Reszke, il Fieschi del 1881 alla Scala.

Gabriele Adorno, infine, fu interpretato da Francesco Tamagno, tenore già celebre e apprezzato (alla Scala, per esempio, se l'era cavata egregiamente nell'assai più ardua parte di Don Carlo) ma non ancora entrato nel mito. Ci entrerà di lì a sei anni quale Otello, e per il 1881 possiamo immaginare un Verdi interessato non tanto al suo rendimento nel *Simon Boccanegra*, quanto a capire se le sue risorse d'interprete potessero un giorno essere adatte al Moro di Venezia.

* Critico musicale

ANDREA DE ROSA ILLUSTR IL SUO ALLESTIMENTO

a cura di Alberto Massarotto*

Andrea De Rosa, cosa vedremo sul palco del Teatro la Fenice? Se dovessi rispondere d'istinto direi semplicemente: il *Simon Boccanegra*! Intendo dire che per il nuovo allestimento dell'opera di Verdi che il Teatro mi ha affidato, sono rimasto fedele al testo evitando qualsiasi tipo di tradimento o sconvolgimento provocato da qualche effimero trucco o effetto. Direi che in un certo senso ho pensato all'opera nel modo più tradizionale, cercando di rafforzare l'interpretazione al fine di esaltare quello che secondo me può essere considerato l'elemento chiave: il mare.

In quale modo?

Posso anticipare che al mare ho attribuito un'importanza primaria rendendolo presente, in forme sempre diverse, per tutta la durata dello spettacolo: a volte ne avvertiamo il richiamo in lontananza, in altre invece si rivela addirittura attraverso il supporto video che interagisce con il resto dell'allestimento. Un altro elemento che ho voluto sottolineare in maniera particolare riguarda la rappresentazione del tempo. Si tratta di una componente molto importante in quest'opera: dall'inizio alla fine infatti è possibile avvertire lo scorrere del tempo, a partire dallo scarto di venticinque anni che intercorre tra il prologo e il primo atto fino agli istanti che descrivono il martirio cui Simon Boccanegra è destinato, dopo aver bevuto il veleno che gli era stato versato a tradimento nella coppa.

A questi elementi metafisici, di cui si avverte la presenza ma che effettivamente non sono del tutto visibili sulla scena, ho contrapposto la solidità del palazzo come elemento fisico reale e, allo stesso

tempo, prepotente poiché simbolo di un impedimento amoroso: è infatti il padre di Maria, Jacopo Fiesco, a segregare la figlia all'interno della fortezza affinché rinunciassero, addirittura a costo della propria vita, all'amore per Simone.

Quali difficoltà si incontrano nel rendere le relazioni che intercorrono tra i vari personaggi?

Su questo fronte *Simon Boccanegra* è un'opera molto articolata, al punto da apparire addirittura complicata. Ed è probabilmente questo uno dei motivi che decretò lo scarso successo di pubblico nella prima versione. I rapporti di parentela o di interesse che sussistono tra i vari personaggi della vicenda sono in continuo cambiamento. Si dovrà aspettare il terzo atto affinché tutti i nodi della storia si scioglano quasi in una sorta di smascheramento identitario. Provo un interesse vivo nell'esaltare le relazioni umane sulla scena, un'operazione che mi appassionò già quando affrontai la realizzazione del *Trovatore* lo scorso marzo per il Teatro Municipal de São Paulo in Brasile. Anche in quell'opera i personaggi sono uniti da una fitta rete di connessioni che vengono svelate solamente a conclusione della narrazione. Mi riferisco per esempio alla crisi esistenziale che prova Manrico nel secondo atto quando scopre dalla madre di non essere il suo vero figlio intonando così la celebre «Non sono tuo figlio?». Il colpo di scena viene però totalmente scatenato solo alla fine del quarto atto quando Azucena, presa dalla disperazione dovuta alla visione di Manrico in fin di vita, rivela al Conte di

* Musicologo

Luna che l'uomo che ha appena ucciso era in realtà suo fratello.

La messinscena di Simon Boccanegra e del Trovatore fanno parte di un progetto specifico?

L'allestimento delle due opere, a pochi mesi di distanza una dall'altra, non è collegato. Sia il *Simon Boccanegra* che *Il Trovatore* mi sono state affidate, separatamente, dalla Fenice e, ancor prima, dal Municipal. Non fanno in realtà parte di alcun ciclo o progetto personale anche se un accostamento di questo tipo potrebbe farlo pensare. Forse perché esiste un legame sotterraneo tra le due opere: entrambe sono state tratte da un dramma di Antonio García Gutiérrez. Ma anche questo è un fatto di pura casualità.

A quali fonti si è rivolto per la messinscena del Simon?

Alla seconda versione del libretto operistico. La prima è stata scritta da Francesco Maria Piave intorno alla metà dell'Ottocento. La revisione di Arrigo Boito venne effettuata circa trent'anni più tardi su invito dell'editore Ricordi in vista della futura collaborazione tra Verdi e il giovane letterato per la realizzazione di *Otello*. Per quanto riguarda la regia di *Simon Boccanegra* ho dunque adottato un approccio del tutto tradizionale prendendo in

considerazione esclusivamente la seconda versione del libretto.

La prima versione dell'opera ebbe luogo proprio alla Fenice nel 1857, poco più di centocinquant'anni fa: che tipo di responsabilità avverte?

A parte il fatto che la mia versione di *Simon Boccanegra* non tiene in considerazione tale ricorrenza, più che di responsabilità storica sarei tentato di dire che avverto il fascino della città all'interno della quale è collocato il teatro. Siamo ovviamente parlando di uno dei teatri più grandi e belli al mondo, su questo siamo d'accordo. Ma è tutto ciò che mi circonda prima di entrare a teatro per le prove e il silenzio della sera che mi avvolge e che investe i miei pensieri, le riflessioni avviate sulle decisioni prese durante il lavoro, che in qualche modo si è radicato nel pensiero registico. È come se l'aura di questa città, con la sua storia e nella sua unicità, abbia in qualche modo arricchito la mia idea originale. E devo dire che è una bellissima sensazione che mi ha fatto sentire parte integrante di questa città, insieme al mio spettacolo, nei giorni della mia permanenza. Un valore aggiunto che ho avuto la fortuna di vivere in prima persona e che credo di essere riuscito a trasferire all'interno di questo spettacolo.

SULLA «PORTA DELLA LEGGE» DI SALVATORE SCIARRINO

di Mario Messinis*

Pubblichiamo un estratto della presentazione pubblica dell'opera di Salvatore Sciarrino curata da Mario Messinis insieme a Paolo Furlani e tenutasi alle Sale Apollinee il 17 ottobre, nell'ambito degli incontri organizzati dagli Amici della Fenice. La stesura del testo è a cura di Alberto Massarotto.

Ho conosciuto Salvatore Sciarrino a Palermo nel 1968, durante le Settimane Internazionali di Nuova Musica, e, benché fosse un ragazzo di appena vent'anni, ho riscontrato in lui tutte le caratteristiche proprie di un grande compositore. Pur arrivando al proscenio vent'anni dopo i maestri della neoavanguardia quali Berio, Boulez, Stockhausen, Nono e Maderna, è impressionante come egli abbia rapidissimamente aggiornato i suoi strumenti espressivi e compositivi divenendo immediatamente un «coetaneo», dal punto di vista della maturità artistica, di quegli autori. Mi riferisco soprattutto al compositore che idealmente, anche se non linguisticamente, gli è più vicino: Luigi Nono. Ebbene Sciarrino esplorò una drammaturgia del silenzio dieci anni prima rispetto a quanto poi fece Nono nel suo *Prometeo* e negli ultimi lavori. Non è un caso che i due autori si amassero molto. In Sciarrino infatti anche il silenzio ha un suono, divenendo così una delle componenti fondamentali della teatralità dell'opera, alla quale si assomma la ricerca sonora, ovvero la drammaturgia sul suono. Grazie a un particolare utilizzo degli strumenti sintetici, in accostamento a quelli acustici tradizionali, raggiunge delle zone inesplorate del suono, attraverso un tipo di ricerca che si avvicina molto a quella elettronica pur rinunciando a usarne gli strumenti specifici.

Già in quel primo incontro palermitano si era percepita subito la novità che Sciarrino recava in sé. Da un lato si era formato, come lui stesso amava indicare, dall'ebollizione materica di Darmstadt e attraverso la figura di Stockhausen, per prenderne dall'altro successivamente le distanze, opponendosi alla tabula rasa professata da quel movimento e mantenendo vivo il rapporto con la storia. Sotto questo profilo egli rivela delle forti affinità con autori di casa nostra, penso a Maderna e ancora a Nono, i quali operavano sulla via di un certo Rinascimento. Sciarrino riscopriva nella sua anima e nella sua coscienza una civiltà greca, antica, che si riteneva perduta e che lui stesso è riuscito a far rivivere senza ritorni neoclassici ma come stimolo alla nuova creatività e all'avanguardia più estrema. Lo dimostra questa formidabile *Porta della legge*, composta nel 2008, che a mio parere, insieme a *Luci mie traditrici*, scritta dieci anni prima, rimane l'opera più forte, esemplare e radicale che abbia mai realizzato. Un'opera difficile per la quale si esige una particolare concentrazione e anche una certa pazienza nell'ascolto.

Sciarrino è un librettista singolare, o per meglio dire è il librettista di se stesso. In genere – tranne i primissimi esperimenti – ricorre a fonti letterarie, sottoponendole a una contrazione rigorosa. Non è il primo autore a intrattenere questo tipo di rapporto con la letteratura, penso ad esempio a Gian Francesco Malipiero, che si scrisse sempre i libretti da sé, estrapolandoli da fonti esterne che venivano poi «concentrate» attraverso un procedimento cu-

* Critico musicale

riosamente analogo a quello di Sciarrino. Nel caso della *Porta della legge*, in un primo tempo il compositore palermitano aveva intenzione di musicare interamente la parabola di Franz Kafka. Successivamente cambiò idea, temendo che l'operazione risultasse troppo lunga, e decise dunque di ridurre il testo, restando tuttavia assolutamente fedele all'originale: vi è infatti totale coincidenza tra il suo pensiero e quello dello scrittore ceco.

Il racconto di Kafka pone al proprio centro il tema del vuoto esistenziale, al quale l'opera di Sciarrino reagisce creando una sorta di viatico verso la morte. È un'opera profondamente tragica, anche se questa tragicità si coglie soltanto nel corso dello sviluppo drammatico e narrativo. Di questo apologo esistono molte interpretazioni, ma è sorprendente come Sciarrino rispetti e preservi l'idea di Kafka: siamo in presenza di un dialogo-scontro tra un uomo, che vorrebbe varcare la soglia della legge, e il custode di questa soglia che glielo impedisce, anche se ipocritamente sembrerebbe consentirgli l'accesso. Sia nel lavoro di Kafka che nella musica di Sciarrino il guardiano è un personaggio negativo, all'interno

del quale si esprime una sorta di demonismo teologico: il custode è descritto come un dio crudele e possessivo.

Per quanto concerne la drammaturgia, credo sia opportuno evocare un paragone con le arti visive, che rappresentano per il musicista uno stimolo imprescindibile. Sciarrino è un profondo conoscitore di pittura, a partire da Piero della Francesca per giungere fino a due tra i suoi artisti prediletti, Alberto Burri e Lucio Fontana. Il bianco accecante del *Cretto* di Burri credo si possa mettere in stretta relazione con *Esplorazione del bianco*, composto nel 1986: tra le due opere esistono dei punti di contatto veramente peculiari. D'altro canto i momenti prettamente concettuali presenti all'interno della *Porta della legge* richiamano l'astrattismo visuale di Fontana. Nell'elaborazione musicale poi, attraverso una vocalità dichiaratamente antinaturalistica, prende vita un teatro surreale, in cui a tratti figurano degli abbagli di realtà, la quale viene in un primo momento fissata per poi essere immediatamente dispersa e contraddetta, come avviene in certo teatro nichilista e dell'assurdo.

LA TERZA BIENNALE DI IVAN FEDELE

a cura di Alberto Massarotto

Quali sono i temi fondanti di questa edizione del Festival di Musica Contemporanea, il terzo da lei diretto, a partire dal titolo «Limes»?

Un festival rappresenta sempre un momento in cui si vuole focalizzare un aspetto della modernità di un'arte. Il primo anno ci occupammo di minimalismi e massimalismi musicali. L'anno scorso al centro stava il tema della voce e dello spazio. Quest'anno il titolo suggerito dal presidente Paolo Baratta, «Limes», parla di confini, talvolta geografici e talaltra metaforici, luoghi dove le tradizioni musicali e le forme dei linguaggi storici incontrano il moderno e il contemporaneo. Abbiamo spettacoli in cui le radici etniche di un popolo si incontrano con la modernità, mi riferisco all'opera del compositore albanese Admir Shkurtaj che tratta dell'affondamento di quella motovedetta carica di profughi albanesi alla fine degli anni novanta al largo di Otranto che procurò tanti morti. In quest'opera compare un coro di tradizione albanese che innesca il proprio linguaggio come testimonianza di un popolo all'interno di un tessuto estremamente moderno sia dal punto di vista drammaturgico che musicale. Nel concerto della Galata Electroacoustic Orchestra gruppi etnici di Anatolia, Sardegna e della costa sud della Spagna si incontrano e, in diversi gruppi sapientemente organizzati da due direttori, strutturano un percorso musicale che prevede sia la musica «scritta» sia l'improvvisazione sia l'interazione con l'elettronica. Il tutto partendo dalle radici di questi popoli rese attraverso l'utilizzo di strumenti etnici accanto a quelli acustici tipici della modernità. Questa è la testimonianza di come la musica d'oggi abbia superato il limite segnato

dalle vecchie avanguardie degli anni cinquanta che ponevano dei paletti concettuali e ideologici molto ferrei. Penso che questo sia uno dei tanti motivi che testimoniano quella vivacità della contemporaneità in musica che è uno degli obiettivi che mi sono posto per questi miei quattro anni di mandato, ovvero dimostrare come la musica contemporanea non si riduca a un solo stilema ma faccia riferimento ad artisti di diversi orientamenti, estetiche e pratiche con esiti talvolta stupefacenti. Abbiamo recuperato la prassi dell'investigare altrove, non solo dal punto di vista geografico ma anche storico, motivi di interesse per una nuova creatività.

La scelta di consegnare a Steve Reich il Leone d'Oro alla carriera vuole sottolineare dunque questo cambiamento di rotta?

Sì, e il messaggio mi sembra ancor più chiaro se confrontato con i premi delle scorse edizioni: abbiamo cominciato con Pierre Boulez, monumento vivente della contemporaneità non soltanto come autore ma anche come direttore, pensatore e intellettuale per arrivare a Sofija Gubajdulina, che è espressione di un mondo totalmente diverso e che, nonostante abbia subito un isolamento culturale tremendo, è riuscita a disegnare un profilo originale di se stessa. Assieme a Steve Reich questi sono esempi di compositori, seppur molto diversi tra loro, che hanno vissuto al limite, ecco Limes ancora, ai confini di quella che era sempre stata considerata la referente principale della musica contemporanea, ovvero la cultura mitteleuropea. La molteplicità nella qualità e viceversa è il compito che mi sono prefisso: ho voluto dimostrare che la musica contemporanea non fa riferimento esclusivamente a qualche

cliché incarnato dalla musica puntillista degli anni cinquanta, dove apparentemente non si coglie un nesso tra un evento e l'altro.

Chi è in due parole Steve Reich oggi?

Io posso parlare di cosa un compositore, arrivato alla sua età, può rappresentare per il suo presente e per i giovani. Al di là del suo stile inconfondibile, mi soffermerei su un significato metaforico generale che è quello di un uomo assolutamente libero. La libertà nell'arte è una prerogativa fondamentale: scrivere senza avere un riferimento dietro alle spalle che ti possa spingere a creare una «musica di corte» è un elemento straordinario. La duttilità con la quale quest'uomo ha coniugato la musica europea con la popolar music – il suo ultimo disco, che verrà presentato in Biennale, fa riferimento ai Radiohead – lo rende a 76 anni un rocker nell'anima. Questo a me piace molto perché è una persona che vive il suo tempo al di là delle stagioni della sua vita: non è un uomo che fa accademia di se stesso ma è sempre in cammino, on the road, un vero americano in questo senso.

Sulla base delle due edizioni precedenti da lei dirette, che funzione pensa che debba avere la Biennale nel contesto contemporaneo?

Più funzioni, a mio avviso: una di queste è quella di mostrare come, al contrario di quanto alcune persone pensano, la musica contemporanea sia una scrittura veramente in cammino con una grande varietà di stili: è una musica che abita tutte le generazioni. È un fenomeno globale che registra un incremento di giovani che si interessano alla composizione. Questo è un aspetto che dobbiamo analizzare, presentando anche progetti che li possano coinvolgere. Obiettivo che realizziamo con il programma «Biennale College», che mi auguro diventi il primo di una serie di impegni che la Biennale porta avanti. Abbiamo selezionato attraverso una chiamata internazionale quattro giovani per farli confrontare con il teatro musicale buffo e dell'assurdo. A questo va aggiunta l'indagine delle grandi differenze stilistiche che si possono riscontrare oggi.

Pur essendo presente in tutte le altre discipline ar-

tistiche, quello della musica è il festival che ancora oggi coinvolge meno il pubblico: come mai secondo lei?

Parafrasando Berio, c'è musica e musica: posso dire che cerco il più possibile di selezionare autori e composizioni non soltanto secondo i miei criteri di gusto ma cercando di capire a quali obiettivi e temi esse sono utili. Dopodiché c'è una forbice che si è creata e che spesso è ingiustificata: c'è una tendenza del grande pubblico a considerare la musica come un'arte alla quale si chiede soltanto una funzione di intrattenimento. Questo tipo di atteggiamento fa sì che non si possa trovare alcun motivo di interesse anche in qualcosa di appena articolato: c'è un'attitudine passiva che privilegia il riconoscere ciò di cui si è già fatta esperienza.

Quale brano musicale si sente di consigliare per un approccio alla musica d'oggi?

C'è un pezzo che a mio avviso fa capire come un autore della modernità si radichi nella sua storia e da questa sugga un nettare che gli fa creare musica del suo tempo: un sano rapporto col passato e una proiezione verso il futuro attraverso un presente molto intenso. È un brano molto utile per cominciare ad ascoltare la musica del nostro tempo perché ha delle sonorità e delle modalità accattivanti. Sto parlando di *Sinfonia* di Luciano Berio. Tra l'altro i testi sono tratti dai miti della nascita dell'acqua elaborati da popolazioni esotiche. L'autore fa quindi riferimento alla storia dell'uomo mentre la musica è di una modernità sconvolgente.

Qual è, secondo lei, lo stato di salute del teatro musicale oggi?

Finché c'è l'uomo c'è teatro. Finché esistono le relazioni tra uomini, esiste il teatro che è la sublimazione della rappresentazione della società ma anche dell'individualità del soggetto contemporaneo. Il teatro ha bisogno di modalità espressive particolari che devono passare attraverso un modo altro di abitare spazi a questo punto non convenzionali. Questo porta alla stretta collaborazione un regista e un compositore: la musica non è più indifferente alla regia ma si crea un vero e proprio team che lavora insieme alla stesura dell'opera teatrale.

LA «BIENNALE COLLEGE»

Lo scorso 4 ottobre hanno debuttato al Teatro Piccolo Arsenale i quattro brevi atti unici, esempio di teatro musicale da camera, nati dall'esperienza della «Biennale College», condivisa da tutti i settori dell'istituzione veneziana e volta a promuovere i giovani talenti offrendo loro di operare a contatto di grandi maestri.

Le opere sono state selezionate attraverso una call internazionale per progetti di teatro musicale presentati in team: compositore, librettista, regista, scenografo. I giovani artisti prescelti hanno partecipato a più fasi di elaborazione del loro progetto: durante lo scorso festival e poi dal 6 al 10 dicembre 2013 e dal 15 al 26 marzo 2014; altre due tappe si sono svolte tra giugno e luglio e a partire dal 22 settembre. I tutor che hanno accompagnato gli artisti sono David Moss, vocalist e percussionista, Giuliano Corti, drammaturgo, Giancarlo Cauteruccio, regista, Ljuba Bergamelli, soprano, Jo Bullit, performer, Claudio Ambrosini, compositore, Jean-François Peyret, regista, Ivan Fedele, compositore. Anche gli undici cantanti sono stati scelti tramite audizioni, svoltesi a marzo, con giovani artisti provenienti dai Conservatori di tutta Italia.

Tre cose (a caso) sull'amore di Claudio Gay, per la drammaturgia di Laura Tassi, la regia di Chiara Passaniti e la scenografia di Tommaso Osnaghi, ha posto al centro dell'opera quello che potrebbe sembrare il classico triangolo: lei, lui e l'analista. In realtà è un rapporto di coppia osservato da un terzo, in un mondo in cui i media e i social network ci illudono di tessere una rete enorme di relazioni

mentre non fanno che aumentare la nostra incapacità di relazionarci davvero.

O-X-A di Accursio Cortese, che si è avvalso di Antonio Di Marca per il libretto e la regia, e di Isabella Terruso per la scenografia, gioca sul significato del «per» del titolo che richiama, oltre al gergo giovanile, la croce in legno utilizzata dal puparo per muovere le sue marionette. Le lettere O e A richiamano i due protagonisti, Orlando e Angelica, che si trasformano anche in Arlecchino e Smeraldina passando dalla tradizione dei pupi siciliani alla commedia dell'arte, dall'*Orlando Furioso* al *Servo di due padroni* di goldoniana memoria.

MagenZeit Opera di Gabriele Cosmi, libretto di Michelangelo Zenò, regia di Alberto Oliva e scene di Marco Ferrara, si ispira alle suggestioni della *Zeitoper* di Weimar e mette in scena lo scontro generazionale attraverso la surreale contrapposizione tra l'ingordigia di una madre obesa e tirannica e l'inconsistenza di una figlia al limite dell'anoressia. In mezzo un malcapitato dottore conteso fra le due parti e vittima, col suo candore, di colossali fraintendimenti.

The Myth of Homo Rudolphensis dell'israeliano residente a Berlino Yair Klartag, libretto di Yael Sherill, regia di Franziska Guggenbichler e scene di Aileen Klein si interroga sull'esistenza assurdamente breve dell'*Homo Rudolphensis*, una specie che sarebbe comparsa due milioni di anni fa in Africa e che gli autori vedono come infinitamente sensibile e onesta per poter coesistere con l'*Homo habilis* che in breve lo soppianderà.

STEVE REICH

di Mario Messinis

*P*ubblichiamo l'articolo su Steve Reich firmato da Mario Messinis e apparso sul «Gazzettino» del 20 settembre scorso, aggiornato e corretto dall'autore.

Esiste ancora il «minimalismo», la popolare corrente di pensiero che, negli anni sessanta, aveva dominato il mondo musicale statunitense? Si potrebbe dubitarne, almeno per Steve Reich, cui lo scorso 21 settembre è stato assegnato il Leone d'Oro alla carriera della Biennale Musica.

Dapprima si coglieva qualche affinità tra gli esponenti più celebri, Riley, Glass e appunto Reich. Ma ben presto apparve evidente che Reich aveva poco a che vedere con l'esotismo improvvisatorio e misticheggiante di Riley e con le ambizioni commerciali di Glass. È un compositore catafratto, fortemente razionale, antiromantico, che non ricerca il consenso ecumenico. Le sue tecniche ripetitive (qualcosa di simile alla figuratività additiva di Andy Warhol) sono concepite con rigore strutturale. Non c'è il minimalismo semplicistico e facilmente comunicativo dei suoi ipotetici colleghi. Reich è un costruttore di solidissimo artigianato. Il suo sincretismo linguistico assimila in un bagno ossidante esperienze musicali anche antitetice: il jazz – la fessità elaborativa di Coltrane –, le culture extraeuropee, africana e balinese, ma senza seducenti esotismi (secondo quanto ha chiarito lo stesso autore), la forte conoscenza delle tradizioni europee più di

quelle americane. Diversamente da Glass la pop music è assimilata con grande originalità.

Certo ci fu un atteggiamento di rifiuto della neovanguardia degli anni cinquanta, fiorita nei cenacoli di Darmstadt, come c'era stato un rifiuto della pop art nei confronti dell'espressionismo astratto. Reich è un compositore radicale; muove dal primo Cage, ma non ne accoglie la successiva apertura al caso, la dissoluzione formale; ha qualche affinità con la dilatazione del tempo e il rovello iterativo di Morton Feldman, ma non ne condivide l'appello trascendentale, i silenzi inviolati. Nel suo primo pezzo significativo, del 1965, *It's Gonna Rain*, per nastro magnetico, le modalità elaborative della voce con l'elettronica forse guardano all'*Omaggio a Joyce* di Berio, ma con una tensione realistica di tutt'altro segno.

È pianista e compositore; ha creato un complesso, «Steve Reich and Musicians», senza direttore, ove partecipa come solista, con un organico anomalo, ideato in funzione delle proprie esigenze compositive. Una delle sue opere più tipiche e più perfette, *Musica per 18 esecutori*, si impone per l'originalità della strumentazione: due archi, quattro voci coloristiche e legni sovrastati dalle predilette percussioni «magiche» (ma senza magia), marimbe, xilofoni, vibrafoni di pungente asciuttezza nelle metamorfosi infinitesime della scrittura. Un modo per arricchire il contesto ripetitivo, grazie a un'organica complessità.

SULLA BIENNALE MUSICA 2014 (1)

di Paolo Petazzi*

Il titolo «Limes» della Biennale Musica 2014 intendeva suggerire «l'idea di musiche lontane nello spazio e nel tempo che, coniugandosi, superano i confini rigidi di ogni dogmatismo in una pratica quotidiana della creatività che fa del molteplice uno dei suoi punti di forza»: con queste parole Ivan Fedele, direttore del settore musica della Biennale, proponeva un tema di rilievo pari all'ampiezza delle possibili interpretazioni, un tema cui era agevole ricollegare tanto l'apertura con l'assegnazione del Leone d'Oro alla carriera a Steve Reich, quanto la conclusione con la nuova opera da camera *Katër i Radës. Il naufragio* dell'albanese Admir Shkurtaj (1969), una delle proposte più interessanti del festival. All'autore del libretto, Alessandro Leogrande, si deve un libro sul naufragio della motovedetta albanese «Katër i Radës» («battello in rada»: Katër, quattro, è il nome di un tipo di motovedetta albanese): nel marzo 1997, in un momento politico in cui in Italia era stata presa la decisione di respingere ad ogni costo coloro che attraversavano l'Adriatico per fuggire dalla guerra civile in Albania, questo battello malconco carico di profughi albanesi fu speronato e affondato da una corvetta italiana. Al processo fu condannato il capitano della corvetta; ma non fu possibile risalire alle responsabilità dei suoi superiori. All'epoca della tragedia Shkurtaj studiava in Italia, dove si è diplomato in composizione e musica elettronica. Il libretto di Leogrande, cantato o recitato in parte in albanese, in parte in italiano, ha un taglio rapido ed essenziale, del tutto indipendente dal libro: non presenta lineare continuità narrativa,

ma evoca efficacemente alcune situazioni chiave. L'opera dura circa quarantacinque minuti, impegna sei strumentisti, elettronica, quattro cantanti, tre attori e un coro polifonico (Violinat e Lapardhase) protagonista di brevi inserti di musiche tradizionali albanesi. Lo stesso Shkurtaj suonava fisarmonica e oscillatori analogici, affiancato da clarinetto, tromba, violoncello, pianoforte, percussioni, elettronica. Convergono linguaggi diversi in una partitura in cui violenza fonica, fitti intrecci ritmici, colori grigi, metallici, rugginosi, alternanza tra sonorità aggressive e svuotati indugi evocano la tragedia senza correre il rischio della retorica. La furiosa tensione non viene mai meno. Efficace l'impostazione stilizzata e rituale della regia di Salvatore Tramacere e bravi tutti gli interpreti diretti da Pasquale Corrado.

Deludente invece l'altra serata di teatro musicale, l'incauta proposta di quattro minuscoli atti unici, chiamata Biennale College sulla scia di esperienze positive in altri settori. Compositori come Gabriele Cosmi (1988) o Accursio Cortese (1980) avrebbero probabilmente fatto miglior figura se avessero avuto un compito meno arduo di quello di scrivere un brevissimo atto unico (entrambi hanno superato i dodici minuti previsti; ma non di molto) e se fossero stati dissuasi dal tentare di mettere in musica testi di desolante ingenuità. Meglio se l'è cavata l'israeliano Yair Klartag (1985) in *The Myth of Homo Rudolfensis*, giocando proprio sull'«assurdo» della durata prescritta e

* Critico musicale

immaginando che i dodici minuti siano quelli della durata di una specie umana (*Homo rudolfensis*). I quattro atti unici erano accomunati dalla aspirazione ad esercitarsi nella sfera del comico-assurdo-grottesco, e questo potrebbe essere un dato interessante; ma la mesta serata offriva solo una conferma della enorme (anche se affascinante) difficoltà del teatro musicale oggi.

Il livello generale della Biennale Musica 2014 era ovviamente superiore all'infelice «College», sebbene il festival abbia risentito delle circostanze che hanno reso inevitabile una riduzione del numero dei concerti (forse sarebbe stato opportuno concentrarli in un periodo più breve): è stata l'impressione generale che fosse venuto meno l'equilibrio tra autori poco noti (spesso non senza ragione) e protagonisti illustri, tra novità e proposte di sicuro rilievo. Non per caso, delle sei giornate che ho potuto seguire, nella memoria restano quasi solo i pezzi di autori conosciuti, dall'omaggio a Peter Maxwell Davies (che non ho potuto seguire), a qualche presenza francese, da Bedrossian a Aperghis. Conferme anche per Fabio Nieder, per il Divertimento Ensemble che ha proposto accanto a Kagel Aureliano Cattaneo e il giovane

Daniele Ghisi, per l'Ensemble InterContemporain che ha purtroppo presentato un programma non memorabile. *Fronzoso Misterio* (2002) di Luis de Pablo è stato il momento culminante dei due concerti dell'Orchestra de Euskadi: è un pezzo per violoncello e orchestra, una intensa e pacata meditazione sulla morte di grande bellezza poetica, che ha avuto in Asier Polo uno splendido solista. Il secondo concerto riproponeva il progetto «Tesela» dell'Orchestra de Euskadi, che per il 2012, trentesimo anniversario della fondazione, aveva commissionato a otto autori (Lavista, Finnissy, Fedele, Pesson, Dillon, Eötvös, Mundry, Sotelo) un pezzo che liberamente riflettesse il loro punto di vista sul paese basco e la sua cultura. Alcuni hanno tenuto presenti, o rielaborato, melodie o ritmi o generi popolari, o anche, nel caso di Ivan Fedele, hanno usato uno strumento basco (*Txalaparta*, con scatenate poliritmie). I risultati non si possono collocare tra i più impegnativi e significativi dei rispettivi autori. Forse il pezzo poeticamente più riuscito era anche quello più indipendente da riferimenti diretti alle tradizioni basche, *Calles y sueños* di Isabel Mundry (1963).

SULLA BIENNALE MUSICA 2014 (2)

di Enrico Bettinello*


 he un festival di musica contemporanea si concentri sui «confini» è cosa in un certo senso naturale, dal momento che i linguaggi sonori più stimolanti sono abitualmente quelli che hanno la tendenza a esplorare con instancabile curiosità ciò che si cela oltre i limiti conosciuti. Lessicali, formali, anche geografici, nonostante un certo «eurocentrismo» risulti in taluni ambiti ancora prevalente.

In questo senso il conferimento del Leone d'Oro al compositore americano Steve Reich è stato un segnale piuttosto significativo per dare il via a una Biennale Musica 2014 il cui programma è stato attraversato proprio da quel concetto di *limes*, soglia, linea che delimita i terreni, i luoghi fisici e culturali.

Quella di Reich è una personalità centrale negli sviluppi della musica del Nuovo Mondo negli ultimi cinquant'anni: figura formatasi con Luciano Berio, ma fortemente influenzata anche dal jazz più avventuroso, quello di John Coltrane ad esempio, come ha ricordato lo stesso compositore in un incontro con il pubblico caratterizzato da una informalità che ha consentito di ripercorrere in modo veloce alcuni momenti ben noti della sua carriera (il viaggio in Ghana, il trauma dell'11 settembre).

Convenzionalmente rubricato tra i «minimalisti», Reich è certamente uomo che sui confini si trova a suo agio, non disdegnando di lavorare con jazzisti con Pat Metheny o di rileggere – è una delle sue ultime fatiche più recenti, sebbene forse non indimenticabile – alcune canzoni dei Radiohead.

Per celebrarlo la Biennale ha affidato all'Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari il *Triple Quartet* e una

City Life che vibra di caos urbano. Un concerto piacevole, caratterizzato dalla direzione istrionica di Jonathan Stockhammer e che in qualche senso recupera Reich all'aspetto umano, facendo eseguire il triplo quartetto a tre gruppi strumentali, mentre nell'originale il quartetto suona sovrapponendosi a parti registrate.

Di Reich si è ascoltato anche l'elegante *Nagoya Marimbas*, eseguito dai due percussionisti dell'Eco Ensemble, formazione della Bay Area di San Francisco che in due differenti concerti ha proposto anche *Gnarly Buttons* di John Adams e una serie di altre nuove composizioni, la più interessante delle quali ci è sembrata *Minuteman Trail* di Aaron Einbond, lavoro costruito sul vibrante rapporto tra suoni naturali registrati e loro riproduzione con gli strumenti. Anche questa una soglia stimolante.

Nel programma allestito poi dal direttore Ivan Fedele, mi ha colpito in particolare il grande lavoro di GEO, la Galata Electroacoustic Orchestra, vasto organico composto da giovani musicisti turchi, spagnoli e italiani che utilizzano l'improvvisazione guidata e materiali di chiara matrice etnica. Sotto l'attenta direzione di Roberto Doati e Tolga Tüzün, disposti al centro del bello spazio ligneo costruito al termine delle Corderie dell'Arsenale, i ragazzi hanno costruito un viaggio affascinante, con tanti computer a fianco di strumenti tipici della tradizione musicale d'origine. Alcuni gruppi strumentali rispondono alle indicazioni dei direttori, un altro invece si muove del tutto liberamente, innescando così un continuo gioco di possibilità che trova nella

* Critico musicale

concisione dell'architettura complessiva e nella freschezza degli esecutori una forza espressiva quasi necessaria. Sono strade che in ambiti extra-academici sono già conosciute e praticate, è vero, ma proprio per questo motivo lo spostamento del senso della soglia che questo appuntamento ci offre mi sembra davvero importante.

Una forte caratterizzazione identitaria – basca in questo caso – è anche quella che anima l'Orchestra Sinfonica de Euskadi, protagonista di due concerti, uno dei quali presentava il progetto/mosaico Tesela, mentre l'altro mi ha fatto scoprire la bravura di compositori come Ramón Lazkano e Gabriel Erkoreka, oltre a confermare la felice mano di Luis de Pablo. Davvero bravi gli orchestrali e ottimo José Ramón Encinar che li dirigeva.

Parlando di confini e limiti, quelli che i solisti devono affrontare sono sempre particolarmente impegnativi, ma i riscontri che sono venuti da un paio di concerti hanno confermato l'altissimo livello degli strumentisti italiani. Il flautista Matteo Cesari e il contrabbassista Dario Calderone, innanzitutto: il loro recital abbina momenti solisti a composizioni in duo e i due giovani protagonisti sono strepitosi, specialmente nei lavori del grandissimo Yannis Kyriakides e in quelli di Silvia Borzelli e di Oscar Bianchi.

Applausi meritatissimi anche per il pianista Francesco Prode e il percussionista Dario Savron, che aprono il loro recital con un denso *Tombeau in Memoriam Gérard Grisey* di Philippe Hurel,

ma che sanno (Prode in questo caso) rileggere un lavoro di Luigi Nono come *...sofferte onde serene...* con un approccio originale che fa risaltare il «romanticismo» di molti passaggi.

Molte finestre si possono e si devono ancora aprire sul mondo, certamente. Ma non voglio trascurare i segnali che questa Biennale ha offerto in termini di ridefinizione degli spazi e dei rapporti sui confini. Quel confine con i nuovi pubblici, difficilissimo si sa, ma esplorato con ostinazione attraverso un costante rapporto con le scuole, spesso presenti con intere classi (talvolta ridacchianti, ma fa parte del gioco) ai concerti e comunque a contatto con un mondo che del loro ascolto ha un grande bisogno. Quello con le altre discipline e le altre culture sonore, anche popolari. Quello con un mondo che si muove veloce e che talvolta anche compositori particolarmente sensibili faticano a raccontare.

Enon è forse un caso che anche una formazione storica formidabile come l'Ensemble Intercontemporain sia sembrata – pur nella grande bravura dei suoi componenti – leggermente stanca dal punto di vista espressivo, forse non aiutata da un programma in cui alla fine è un classico di Ligeti come il *Concerto da camera* a sveltare per necessità sopra le opache creazioni dei suoi colleghi più recenti.

I confini mutano, le geografie anche, le culture si muovono in fretta nello spazio. La Biennale Musica 2014 ha voluto aprire qualche interrogativo che non potrà che stimolare chi voglia seguirne la traiettoria.

CLAUDIO AMBROSINI E LA GUERRA VISTA DA UN BAMBINO

a cura di Leonardo Mello

Sil 13 dicembre andrà in scena alla Fenice. Gli eroi sono coloro che costruiscono la pace, spettacolo inedito ideato da Claudio Ambrosini, che ha scritto le musiche per l'occasione. Ne parliamo con il compositore veneziano.

Tutto ha origine dal quaderno di scuola di Giuseppe Boschet, che nasce nel 1914 e dunque ha circa quattro anni quando la guerra finisce. In quarta elementare la maestra chiede a tutti i bambini della sua classe di raccontare per iscritto un evento che li aveva particolarmente colpiti. E lui comincia a narrare un episodio della guerra che gli era rimasto impresso in modo indelebile. L'insegnante trova questa narrazione così avvincente che sigla una sorta di patto con il piccolo Giuseppe: se avesse continuato a scrivere episodi come quello che le aveva consegnato sarebbe stato esonerato dai compiti per casa. Alla fine ne nasce un quadernetto veramente sconvolgente, perché descrive con gli occhi di un bambino quello che è accaduto e che si è radicato nella sua memoria, dall'invasione dei soldati alla fame, dalla morte di alcune persone conosciute al padre che non vede mai perché sempre al fronte, e così via. In seguito Giuseppe Boschet diviene sacerdote, e del prezioso libricino nessuno parla più, fino al suo ritrovamento qualche anno fa, quando l'autore era ancora in vita. La sua esistenza mi era allora stata segnalata da Sonia Garna, direttrice di coro e pianista che abita quasi nello stesso paese, Lamen, dove è vissuto don Boschet. Quando l'ho letto ho subito pensato di prenderlo a spunto per un'opera. Nel frattempo si avvicinava il centenario della guerra e così è nata l'idea di farne uno spettacolo.

Come si articolerà questa rappresentazione?

Sarà suddivisa in due parti. La prima è una riflessione sulla Grande Guerra compiuta con gli occhi di oggi e a partire da questo libricino, ridotto per la scena da Sandro Cappelletto, che sarà anche presente come voce recitante. A queste pagine di estremo fascino saranno inframmezzate frasi di Nelson Mandela e di Anna Achmatova. Abbiamo cioè voluto accostare a questo testo originale alcuni scritti di adulti, e ci siamo orientati su due personalità – un uomo e una donna – non direttamente coinvolte nella prima guerra mondiale ma immerse in altri conflitti, per allargare lo sguardo ad altri dolorosi contesti di guerra e violenza. La Achmatova si riferisce ai difficili anni del primo Novecento russo, tra purghe, fucilazioni e censure, mentre Mandela, naturalmente, richiama in scena la storia sudafricana. Questa prima parte – su musiche mie e drammaturgia di Cappelletto – si intollererà *La Grande Guerra (vista con gli occhi di un bambino)* mentre tutto lo spettacolo avrà il titolo complessivo *Gli eroi sono coloro che costruiscono la pace*, che è una frase di Mandela. Nella seconda parte ritorniamo invece indietro al 1914, attraverso canzoni d'epoca, canti popolari, motivi militari, che comprendono non solo l'Italia ma anche altri grandi Paesi coinvolti nel conflitto, come la Francia e la Germania. Si passerà dal brano in cui soldati incattiviti dalla guerra cercano una ragazza per “rilassarsi” al canto dei giovani francesi che invece si rifiutano di partire per il fronte. La Grande Guerra ha avuto, anche e soprattutto in Italia, una connotazione «volontaristica», molti gruppi intellettuali e molti artisti, a cominciare dai Futuristi, inneggiavano al combattimento. Ma questo non

deve far dimenticare i moltissimi che il conflitto l'hanno subito, ribellandosi all'imposizione di farsi soldati. La selezione sarà molto varia, comprenderà per esempio una ninnananna, probabilmente un pezzo dell'americano Samuel Barber e un altro di Orlando di Lasso, cioè un frammento di *Passione* cinquecentesca che riflette sempre sull'eternità del problema della guerra. All'inizio, sia per le mie musiche che per questi canti, avevo pensato di utilizzare un coro di alpini, poi la scelta è ricaduta sull'ensemble Coenobium Vocale, una formazione di Vicenza dal repertorio estremamente eclettico diretta da Maria Dal Bianco.

Ci fornisce qualche dettaglio in più sulla struttura della prima parte?

I pezzi selezionati del quadernetto sono interpretati da un coro di voci maschili, che rappresentano il mondo degli uomini, coloro che «fanno la guerra» e poi magari la cantano pure. A questo universo maschile si contrappone una donna, la soprano Sonia Visentin, che ha interpretato tutte le mie opere

e in questo caso rappresenta, una per tutte, la dolente controparte: può essere la madre, la fidanzata, la moglie (cioè colei che magari resterà vedova), la sorella... La donna che aspetta e soffre della guerra indirettamente, oltre a subirla sulla propria pelle per le invasioni, le violenze, la fame. Il tutto è accompagnato da soli tre strumenti, un pianoforte (Matteo Liva), una tromba – che è una simbologia tipicamente militare, tanto che anche don Boschet ne richiama una – (suonata da Alberto Perenzin) e un bambino percussionista, di circa dieci anni, Giulio Somma, che è la proiezione sonora del piccolo Giuseppe. Non volevo assolutamente che fosse un bambino a fare da voce narrante, per non creare un'atmosfera da libro *Cuore*, ma mi piaceva dare l'idea, sonora e visiva, di un bimbo che è costretto a vivere un evento enormemente più grande di lui come la guerra. E insistendo proprio sul piano visivo, da un certo punto in poi questo bambino entra in scena spingendo un'immensa grancassa, che funge da metafora di un peso insormontabile per sopportare il quale manca anche la forza fisica.

GIULIO VIOZZI E IL SUO TEATRO LIRICO

di Chiara Facis*

«*G*li compositori d'oggi vogliono ritrovare il dialogo col pubblico, anche e soprattutto col grande pubblico e questo è possibile soltanto con la musica tonale». Con queste parole, Leonard Bernstein, poco prima della sua morte avvenuta nell'ottobre del 1990, sembrava proporre una forma di concorrenza quantomeno improbabile nell'ambito di un panorama musicale dominato dall'atonalismo come quello attuale. Ma forse ci si dimenticava del contributo di quei compositori che, pur restando fedeli alla tonalità, hanno fornito interessanti esempi nell'ambito dell'opera moderna senza per questo restare ancorati agli stilemi del passato. Si pensi, per esempio, in ambito italiano, a Luciano Chailly o al triestino Giulio Viozzi. Proprio a Viozzi Massimo Mila aveva riservato stima sincera, ben consapevole della statura artistica di quel compositore nato nel 1912 col cognome originale di Giulio Weutz, cresciuto alle infle strausiane di Antonio Illersberg, ma votato sostanzialmente a un felice eclettismo che si sarebbe rivelato il principale caratterizzante del suo stile, pur sempre contrassegnato da una fedeltà essenziale alla tonalità. Nei suoi cromosomi d'artista, Viozzi non smentiva la sua triestinità. I figli dell'estremo Nordest d'Italia sanno che la bora tagliente e asciutta soffia soprattutto nella loro interiorità. Dalla sua Trieste il musicista aveva assimilato presto ogni suggestione multietnica e si era rivelato ben presto uno straordinario innovatore. La bora Viozzi si proponeva innanzitutto di spazzar via ogni traccia dello scontato gusto tardo-romantico che stagnava nella tradizione musicale triestina marcata dal dominio dell'operetta. Il musicista, nelle sue prime

esperienze compositive, non era stato insensibile al fascino delle preziosità timbriche e cromatiche dell'impressionismo debussiano; ne aveva fatto tesoro nei suoi primi pezzi sinfonici, come l'*Ouverture carsica*. Ma la vulcanica temperie artistica del Viozzi doveva affermarsi nel codice espressionistico. C'è da ricordare che l'ago della bussola viozziana non punta stilisticamente a nord, cioè alla Scuola di Vienna, bensì a est, cioè alla lezione di Rimsky-Korsakov per interposto Respighi e alle grandi avanguardie russe del primo Novecento come Stravinsky, Prokofiev dal quale il musicista triestino aveva desunto soprattutto l'aspra incisività ritmica e il gusto per le peripezie armoniche; o alla lucida forma di matematica precisione ereditata da Bartòk. Nell'amalgama di tali influssi, tutti concorrenti a creare uno stile vivace, brillante, aggressivo qual è quello viozziano, si ritrova comunque un'inesausta propensione al *melos* che porta l'autore a schiudere inattese parentesi di un lirismo derivato dal Puccini più maturo. Questa tensione al canto doveva condurre inequivocabilmente all'opera lirica, autentica vocazione del compositore, poiché nonostante il Viozzi abbia trattato nella sua prolificità compositiva ogni tipologia formale, ha acquisito fama internazionale soprattutto come operista, sfidando ogni pessimismo circa la sorte del teatro lirico a cui il Nostro era approdato con il folgorante *exploit* di *Allamistakeo* nel 1954. Quell'atto unico presentato al Teatro delle Novità di Bergamo con la direzione di Ettore Gracis e la regia di Sandro Bolchi aveva conosciuto subito va-

* Musicologa

sta fama, giacché il suo autore aveva ricevuto personalmente le congratulazioni di Benjamin Britten; l'autore del *Peter Grimes*, presente alla prima di Bergamo, aveva infatti espresso apertamente il suo consenso entusiasta per quell'operina dal carattere allegramente antireazionario che, con più di duecento repliche in Europa e oltre, sarebbe rimasta l'opera moderna più rappresentata in assoluto. In un'epoca in cui l'astrattismo in pittura, l'ermetismo in poesia e l'atonalismo in musica esprimevano a tutto tondo l'incomunicabilità, dramma pregnante dell'uomo moderno dopo le due guerre, Viozzi combatteva a spada tratta nel nome di un prepotente attaccamento alla vita che lo incitava a un inesausto desiderio di comunicare. Nacquero così le sei opere liriche del Maestro triestino che ne firmò anche i libretti, scritti in un linguaggio agile e attuale. Ciò che si nota immediatamente accostandosi al teatro lirico del Viozzi è che il dato comune a tutte le sue opere è l'elemento onirico, determinante nella scelta delle fonti letterarie, nei libretti e nelle partiture. In tal caso, dunque, azione e musica trovano la propria, puntuale espressione sulla scena del sogno e dell'incubo, secondo i dettami di un'arte musicale che, rapportata alle altre discipline artistico-letterarie contemporanee, può avere ideale corrispondenza nel surrealismo visionario di un Dalí o nelle inquietudini di un Buzzati. Di quest'originale produzione lirica – in cui Viozzi è intervenuto con sicura perizia anche nella regia e nell'azione coreografica – *Allamistakeo* è il manifesto. Quest'atto unico di carattere comico, liberamente tratto dalla novella di Edgar Allan Poe *Some Words With a Mummy*, riprende il soggetto originale esclusivamente nel suo nucleo essenziale, nella vicenda, cioè, di un'antica mummia egizia richiamata in vita mediante l'uso d'una pila voltaica e indotta a conversare con i posteri. L'azione è trasposta quasi interamente in una dimensione onirica che protrae la propria eco nella realtà. Quanto all'ironico nome assegnato all'antico egizio – dall'originale inglese «All a Mistake», “Tutt'un errore” –, delinea un fiero accusatore dell'ingannevole progresso, che sconvolge i posteri evocando gli spiriti delle antiche dinastie e scagliando la sua maledizione su una guizzante serie dodecafonica in cui l'intento dell'autore è chiaro: la maledizione

agli inganni della modernità si traduce in musica con un'invettiva nei confronti della dissoluzione tonale, simbolo, per il compositore medesimo, dell'incomunicabilità. Il linguaggio criptico con cui la mummia prende a parlare dopo il suo millenario silenzio sembra denotare che in questo caso il Viozzi abbia tenuto presente il linguaggio «infernale» usato dai demoni nel III quadro del IV atto della *Damnation de Faust* che Berlioz aveva desunto da Swedenborg.

Nel 1955, dopo l'esecuzione della sua operina radiofonica *La parete bianca* e del suo *Ditirambo* richiesto alla Scala da Victor De Sabata e diretto dal giovane Lorin Maazel, Viozzi tornava al teatro lirico con un altro atto unico intitolato *Un intervento notturno*, tratto dal racconto d'un autore contemporaneo americano, Robert Adger Bowen, il cui titolo era *The House at the Crossroads*. La prima dell'opera ebbe luogo al Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» di Trieste nel 1957 con la direzione di Ennio Gerelli. Anche in questo caso si tratta di un'opera comica la cui trama alquanto esile riguarda un intervento chirurgico eseguito d'urgenza, nottetempo e con felice esito, da un medico schizofrenico sul cervello di una donna gravemente ferita. La vicenda si dipana tutta in un'atmosfera sospesa ai limiti dell'assurdità; i personaggi sono indicati da nomi comuni e non esiste un ruolo antagonistico vero e proprio; tutta l'azione si concentra sulla situazione d'attesa creata dall'intervento. La fragilità della trama è compensata dall'abile uso del *coup de théâtre* e dalla partitura che rivela i suoi punti di forza a cominciare dall'atmosfera di suspense inquietudine già evidente dal preludio bitonale, nonché nella straordinaria vivezza del recitativo. Quest'ultimo dato risulta particolarmente rilevante proprio perché non sempre ravvisabile nelle opere del Novecento – se si pensa che due lavori come *l'Isabeau* (1911) e *il Nerone* (1935) di Mascagni sono usciti dal repertorio proprio a causa di un recitativo pressoché adibito a semplice collegamento tra un'aria e l'altra –. In Viozzi, al contrario, il recitativo si reimpone quale veicolo essenziale della tensione narrativa e questo breve atto unico ne è un chiaro esempio proprio perché è interamente giocato sul recitativo medesimo quale elemento fondamentale. *L'Intervento* aveva suscitato a suo

tempo entusiastici consensi tra il pubblico in Italia e all'estero e spianato il terreno al successo del suo autore. Nel 1958, l'interesse per il teatro di danza indirizzava il Viozzi nuovamente alla Scala in collaborazione con la danzatrice e coreografa Luciana Novaro per il balletto *Prove di scena* (1958) al cui allestimento assistette anche la giovane ma già nota Carla Fracci. Sarebbe stato questo il punto d'avvio per la realizzazione di un'opera lirica in tre atti con grande azione coreografica, *Il sasso pagano*, con cui il musicista triestino avrebbe reso il massimo omaggio alla sua terra. L'imponente lavoro teatrale venne rappresentato per la prima volta a Trieste nel 1962 con la direzione di Gianfranco Rivoli e la magistrale interpretazione del baritono Giuseppe Taddei nel ruolo del protagonista. Liberamente ispirato a una delle *Novelle friulane* di Otto von Leitgeb – autore tedesco nato alla fine dell'Ottocento e vissuto per diversi anni a Gorizia –, il libretto tratta del rovello d'un parroco circa la presenza d'una stele pagana posta al limitare d'un paesino nei pressi dell'antica Aquileia e ritenuta dal prelado un pericolo per la fede dei suoi abitanti. Ossessionato da quel simulacro raffigurante il dio Baal, il protagonista passa attraverso una serie di avventure tragicomiche fino a soccombere davanti ad esso. Anche in questo caso, l'opera si distingue dal racconto originale (*Der verlassene Gott* – «Il nume abbandonato») per il sicuro senso della spettacolarità proprio del Viozzi e il suo arguto tratteggio dei personaggi – alcuni ideati ex novo – di guareschiano riferimento. È infatti il protagonista viozziano un autentico Don Camillo in questo lavoro teatrale strutturato secondo i dettami dell'opera comica anche se tragico alla conclusione. L'elemento popolare, espresso da vivaci locuzioni nell'idioma locale, trionfa nell'espansione melodica delle due villotte corali inserite nel primo atto definito da Mila «di poetica vena manzoniana». Ma l'elemento onirico e surreale irrompe nella II scena del III atto con un'imponente azione coreografica accompagnata dal coro, nella rappresentazione del «Sogno di Don Matteo». L'incubo del protagonista che vede scatenarsi un rituale orgiastico e un sacrificio umano dinanzi all'esecrato idolo ricorda molto da vicino sotto il profilo scenico e orchestrale il Bacchanale del *Dafni e Cloe* di Ravel. Inoltre il particolare del

sacrificio sembra ripreso dal capolavoro cinematografico di Giuseppe Pastrone, *Cabiria*, realizzato nel 1914 con il commento musicale di Ildebrando Pizzetti – la *Sinfonia del fuoco* – e le didascalie del D'Annunzio. Il dettaglio era rimasto senz'altro impresso nella memoria del Viozzi, sempre attento al dato interdisciplinare. Oltre a ciò, la parte musicale trattata con dispiegata perizia – l'importante Preludio iniziale, il Preludio al II atto trattato come un Scherzo, le sontuose pagine corali – hanno fatto sì che il *Sasso* miettesse vasto successo tra pubblico e critica. L'opera in tre atti ha segnato il periodo più fertile per l'attività compositiva del musicista triestino, comprendente interessanti poemi sinfonici come la *Musica dei ginepri* (1962). La successiva esperienza teatrale vedeva Viozzi nuovamente impegnato con un atto unico tratto dal racconto di un autore a lui particolarmente congeniale, Dino Buzzati. La quarta opera lirica, *La giacca dannata*, tratta dalla raccolta *La boutique del mistero*, vedeva dunque la sua prima a Trieste nel 1967 con la direzione di Alberto Zedda. La vicenda che ne ispira il libretto narra di un impiegato, Giacomo – unico personaggio cantante in scena –, il quale si accorge che la sua nuova giacca, confezionatagli da un abile quanto bizzarro sarto, gli fornisce fior di banconote dalle sue inesauribili tasche. Sconvolto dapprima, attratto poi dal prodigioso fenomeno, Giacomo, dopo aver cercato il sarto in un primo soprassalto d'onestà, si accorge che questi è introvabile. Reso quindi avido dal protrarsi del fenomeno, l'impiegato si appresta a condurre vita da miliardario, ma si accorge che ogni banconota si accompagna puntualmente alla notizia di un sinistro. Resosi conto di aver stretto inconsapevolmente un patto col diavolo, Giacomo decide di bruciare la giacca stregata, ma viene a sapere che la favolosa cifra da lui accumulata corrisponde esattamente al novero delle vittime delle due guerre mondiali. All'istante, con la gran fiammata che incenerisce il diabolico indumento, scompaiono tutte le ricchezze acquisite dal protagonista. Come e più dell'*Intervento notturno*, questo monologo lirico si fonda su un recitativo intonato che costituisce l'asse portante dell'opera. Lo stillicidio dell'analisi psicologica condotta da Buzzati nel racconto originale trova qui puntuale corrispondenza in una gamma di sfumature dina-

niche ed espressive che nella voce del baritono solista variano istantaneamente dal declamato al parlato, dall'urlo al sussurro. La parte orchestrale denota una trattazione ad hoc, della medesima, febbricitante vitalità, anche con l'impiego di ritmi di danza, primo fra tutti il mefistofelico valzerino che delinea la pantomima del sarto nel Preludio, uno dei Leitmotiv più felici dell'opera.

Un'inattesa svolta nelle tipologie musicali più classiche è rappresentata invece dall'*Elisabetta*, nuovo lavoro teatrale in tre atti che il Viozzi consegnava ancora alla scena triestina nel 1970 con la direzione di Manno Wolf-Ferrari. La quinta opera lirica del Maestro è classica nella scelta della fonte letteraria, ispirandosi alla novella *Boule de suif* dalle *Soirées de Medan* di Guy de Maupassant; classica nella trattazione orchestrale e nell'immagine della protagonista la cui fisionomia musicale viene delineata dal musicista con una nuova sensibilità e inserita in un contesto narrativo in cui il cinismo tipico della morale maupassantiana si stempera in un'immediata e partecipe umanità. Un'incursione in pieno territorio tradizionale, quindi, ed effettuata soprattutto pensando al grande pubblico, se si considerano l'ambientazione precisa nel 1870 – durante la guerra franco-prussiana – e l'episodio della giovane prostituta che, durante il disagiavo viaggio in diligenza, offre con generosità parte delle proprie provviste ai passeggeri – anche in questo caso un illustre riferimento cinematografico in *Ombre rosse* di John Ford (1939) –. La partitura, quale corrispettivo ideale, vi si adegua coi suoi brillanti concertati, la sincera melodicità, la vibrante parte sopranile della protagonista, espressa sovente con accenti quasi veristici. Un cenno a sé merita ancora l'elemento onirico, che in quest'opera è rappresentato dal notturno corale – «O pallide ombre del sonno» – situato quale intermezzo a metà del II atto, vera e propria «isola melodica, anzi atmosferica» (Viozzi) per la sua vibrante suggestione notturna, le eteree armonie vocali e orchestrali, il mirabile amalgama timbrico in cui la primigenia lezione impressionista è riproposta dall'autore nel pieno della maturità stilistica.

L'ultima opera lirica, composta nella parabola conclusiva della sua produzione, è un altro atto unico, *L'Inverno*, tratto da una delicata fiaba della

scrittrice triestina Nilde Spazzali – *Bianca Maria e l'Inverno* –, inclusa nella raccolta *Un passo, un fiore*. Inutile cercare in essa il sarcasmo o i colpi di scena dei primi lavori teatrali. Nell'ambito di una fase esistenziale in cui l'autore ha ormai conosciuto fragilità e vicissitudini, l'aggressività lascia luogo a una saggia e pacata ironia. La trama fiabesca, in cui una bambina vuol fermare l'inesorabile calata del gelo invitando a casa propria l'Inverno nella notte del solstizio decembrino, trova ideale corrispondenza in una parte orchestrale tutta tratteggiata in punta di penna e ridotta nelle percussioni, nonché nel cast essenziale costituito da tre soli personaggi, l'Inverno, la piccola Bianca Maria e la sua Nonna. Anche in quest'operina, comunque, il Viozzi non rinuncia alla sua stoccata alludendo a qualche nota sociale, ma sempre con bonaria e fugace arguzia, con la consapevolezza dell'artista che va avvicinandosi alla misura della piena e distaccata saggezza. Il Maestro non avrebbe visto la rappresentazione della sua fiaba musicale. La prima esecuzione dell'*Inverno*, in forma di concerto e nella versione per canto e piano, si è tenuta postuma nel 2000 all'Auditorium Revoltella di Trieste; la messinscena dell'operina, in una revisione della partitura con aggiunta di temi viozziani inediti degli anni trenta e quaranta effettuata da Massimo Favento, ha avuto luogo nel 2012 alla Sala Tripovich, sempre a Trieste, con la direzione di Fabrizio Ficiur. Il Maestro si è spento nel 1984 a Verona per quella stessa febbre che l'ha fatto lavorare incessantemente alla sua musica. Oltre alla sua inesauribile generosità, nel mondo musicale rimane il suo esempio. E oggi, alla luce del giudizio di Bernstein, si può notare come la lezione di Viozzi abbia trovato necessaria eco. Altri compositori hanno raccolto il significato del messaggio tonale trasmesso dal musicista triestino, rielaborandolo ciascuno nel proprio stile. Si consideri, ad esempio, il finlandese Aulis Sallinen, autore di sicura esperienza nel campo della musica lirica, che nel 2000 ha presentato con successo a Londra il suo *Re Lear*. Oppure si pensi al britannico John Taverner che ha offerto al suo pubblico autentici capolavori di musica sacra. Si ricordi inoltre il polacco Gorecki, sinfonista tanto amato dal pubblico giovanile.

In una fase epocale come questa, in cui perfino

qualche brano cameristico di Ada Gentile lascia percepire esili accenni a un discorso melodico, non pare azzardato accennare ad una corrente neotonalista – inimmaginabile trent'anni prima – che a poco a poco raduna esponenti delle più disparate nazioni. È questa volontà di ripristinare un dialogo col grande pubblico la stessa che, a suo tempo, ha

animato quel musicista triestino nato cent'anni fa. Perché, come in un suo poema sinfonico, i ginepri, fragili e impavidi come la leopardiana ginestra, parlino ancora di vita sul carso di ogni dolore. Perché un artista con l'anima di Giulio Viozzi rimane troppo vivo per morire.

I PINK FLOYD TRA GENIO ASSOLUTO E POLEMICHE (ANCHE VENEZIANE)

di Giò Alajmo*

Ultima volta che mi capitò di scambiare due parole con Richard Wright fu a Venezia venticinque anni fa. I Pink Floyd stavano presentando alla stampa e alla città il famoso concerto sull'acqua, fonte di contestazioni e pessimi ricordi. Rick si era tenuto in disparte, alto, lo sguardo un po' perso nella distanza, l'aria di chi ha altro per la testa. Il suo carattere schivo, lontano dalla voglia di apparire dello star system e oggi delle generazioni cresciute a talent show e twitter, lo faceva stare ai margini di una delle più famose band del mondo, che pure aveva contribuito a creare.

In realtà c'era un motivo legale per il suo stare in disparte. La disfida tra i Pink Floyd rimasti e Roger Waters, fondatore e principale compositore dal 1968 al giorno in cui aveva dato il «taglio definitivo» e dichiarato conclusa l'avventura, era nel pieno di uno scontro feroce fatto di dispetti, minacce legali, movimenti di avvocati. Tecnicamente Wright era stato cacciato dal gruppo a metà delle registrazioni di *The Wall* e riassunto come semplice turnista per il tour e il successivo *The Final Cut*. Gilmour e Mason avevano vinto la battaglia per conservare marchio e progetto ma nel 1989 – quando Roger era ancora ben lontano dall'ammettere, parole sue, la «stupidità» e l'errore della sua posizione – non era ancora ben chiaro se la posizione di Wright avrebbe potuto compromettere i delicati equilibri fra Gilmour, Mason e Waters.

A Momentary Lapse of Reason fu un album strano, registrato con molti contributi esterni, curato meno di quanto avrebbe dovuto. Il successivo *The Division Bell*, di cui ricorrono ora i vent'anni dalla

pubblicazione, fu invece un lavoro più coerente e maturo che vide i tre a pieno titolo collaborare per un ultimo progetto da affidare alla storia.

Il tempo ha cambiato molte cose nel frattempo. Qualcuno non c'è più, come il geniale grafico Storm Thorgerson, il mago dei palchi Marc Fisher, il primo leader Syd Barrett, il manager storico Steve O'Rourke. E lo stesso Richard Wright ha ceduto a un cancro veloce nel 2008.

Dalle session di studio di *The Division Bell* Gilmour e Mason a sorpresa hanno tratto un nuovo ultimo album, quasi totalmente strumentale, costruito sulle parti lasciate incompiute da Richard Wright. È un album dove gli intrecci di chitarre, tastiere, batteria riportano necessariamente alle sonorità dei Pink Floyd post Waters ma sono anche echi di altri momenti, quando il gruppo creava musica strumentale, suite, improvvisazioni, atmosfere da condire con emozioni, giochi di luce, effetti speciali, filmati.

Syd Barrett fu tra i primi a metà degli anni sessanta a indicare che la musica pop non doveva avere limiti di tempo ma fluire liberamente. Brani come «Interstellar Overdrive» o «Astronomy Domine» superarono di gran lunga i tre minuti standard per dilatarsi su disco e ancora di più dal vivo quando la musica della band era sinonimo di psichedelia, condita con le luci viventi dell'Ufo Club londinese. Lo scioglimento in acido dei neuroni di Barrett portò presto a un'altra leadership, quella di Waters, e all'ingresso di Gilmour. Waters, architetto, spinse il gruppo verso nuove dinamiche sonore,

* Critico musicale

costruendo brani dove prima era definita la struttura architettonica del pezzo, con le sue dinamiche, i crescendo, i diminuendo, e poi si costruiva l'adeguata parte musicale, come in «Careful With That Axe», Eugene» che finì nella scena finale di *Zabriskie Point* di Antonioni e che fu il momento tipico del concerto filmato nell'anfiteatro di Pompei nel 1972.

Stockhausen fu fonte di ispirazione per l'uso massiccio di fonti sonore diverse dagli strumenti tradizionali. *Ummazumma* presentò un collage ritmico di versi di animali dello zoo di Londra che si sommarono in un crescendo continuo. «Seamus», da *Meddle*, ebbe come voce solista il mugolìo del cane dell'amico Steve Marriott, perfetto complemento a un solitario blues, poi *The Dark Side of the Moon*, l'album perfetto, rappresentò l'apoteosi del suono trasformato in musica, gli orologi di «Time», i registratori di cassa di «Money», l'ingresso massiccio dei sintetizzatori elettronici. E ancora la strumentale «The Great Gig in the Sky» di Wright fu costruita nella parte vocale di Clare Torry, la voce modulata che esplose in urla drammatici, secondo un preciso schema architettonico.

Ma se i Pink Floyd sono a buon diritto considerabili gli eredi dei Beatles per la loro capacità di usare lo studio di registrazione e superare gli schemi preesistenti, certamente hanno aperto una nuova e colossale strada allo spettacolo rock con i loro palchi giganti, i movimenti di luci, l'utilizzo di computer, pupazzi, video, disegni animati, fino alla costruzione del muro di *The Wall* moltiplicatosi sino alla recente versione da stadio di Roger Waters dopo essere passato da Berlino nel '90 celebrando la caduta del grande confine di cemento figlio della guerra fredda. Fu la ricerca del bello e del mai provato prima che li portò a Venezia nel 1989. Suonare sull'acqua davanti a una folla e alla più suggestiva piazza del mondo. Un azzardo, ma anche uno scontro fra mondi lontani in cui tutti persero. I Pink Floyd e i loro fan costretti entro vincoli ridicoli di decibel che a malapena consentivano l'ascolto, la città che di fatto tentò il suicidio per l'incapacità di capire e gestire un evento superiore alla propria cultura. Dopo mesi di polemiche, di fatto Venezia fu lasciata alla fine in balia del vento e della folla, senza regole, senza assistenza, senza programma-

zione. I duecentomila che riuscirono a invaderla per un giorno intero non ebbero né riparo né ristoro né acqua né gabinetti né cassonetti per l'immondizia. E l'Italia intera pagò per anni una polemica «antirock» che espulse di fatto la musica popolare dai luoghi storici, le piazze, l'Arena di Verona, anche se rilievi tecnici fatti proprio con i Pink Floyd all'Arena avevano comprovato l'insussistenza della tesi che «i decibel danneggiano i monumenti».

I Pink Floyd si sono sempre considerati musicisti a disposizione della loro musica, hanno costruito vere e proprie suite strumentali (*Echoes*, *Atom Heart Mother*) con un'impronta ben precisa che nel tempo ha assunto come marchio di fabbrica il lento incedere della batteria di Mason, i lunghi suoni della chitarra di Gilmour («Ho le dita troppo grosse e tozze per suonare veloce», ci rise su una volta, concordando poi che «less is more» – meno vale di più – è una regola imprescindibile) e le frasi di pianoforte e organo di Wright, oltre naturalmente all'inventiva e allo sviluppo di temi di Waters per vent'anni, fino al 1985.

Oggi naturalmente i fan e i critici dibattono sulla legittimità di perpetuare il marchio Pink Floyd in assenza di Roger Waters che ne dettò la linea fino alla distruzione. Lo stesso fecero e dissero dopo l'uscita di Syd Barrett nel 1968. Ma sono giochi di fan. Essendo il rock musica di autore collettivo, cambi di organico portano a ovvi spostamenti di prospettiva, ed è innegabile che Barrett aprì una strada, Waters e Gilmour ne percorsero un'altra più avanzata e l'ultima fase spostò la lancetta più verso la musica e il suono puro che non sui temi politici, sociali, psicologici e personali cari a Waters.

The Endless River, l'ultimo e definitivo album della storia Pink Floyd, è letto come un omaggio al tastierista scomparso, al vecchio amico di viaggi e bevute, al musicista elegante e sensibile che ha caratterizzato gran parte del suono della band dai suoi inizi. Musica d'ambiente – come la definisce Gilmour – una sola vera canzone, che suona molto come l'album di vent'anni fa, e che coglie – nelle parole di Polly Samson, scrittrice moglie di Gilmour e autrice di gran parte dei testi Pink Floyd dopo Waters – quella speciale magia di quando Gilmour, Mason e Wright si ritrovavano insieme a

provare e a improvvisare fino a cogliere l'idea giusta per dar vita a un nuovo brano.

L'ultimo ricordo di Richard Wright dal vivo è proprio a Venezia, nel 2006, quando si unì alla band di Gilmour per il lungo tour solista del chitarrista di

Cambridge. Due concerti in cui finalmente la musica dei Pink Floyd poté fluire tranquilla tra le pietre della Serenissima davanti a un pubblico seduto comodamente ad ascoltare. Come Musica vuole.

Qualche nota su «The Endless River»

The Endless River è il quindicesimo album in studio dei Pink Floyd, pubblicato il 7 novembre 2014 dalla Parlophone Records. Prodotto da David Gilmour, Martin Glover, Andy Jackson e Phil Manzanera, è il primo disco del gruppo a distanza di vent'anni dalla pubblicazione di *The Division Bell*. L'album è stato anche il primo pubblicato in seguito alla morte del tastierista Richard Wright, nonché il terzo dei Pink Floyd guidati da Gilmour, dopo l'abbandono di Roger Waters. Descritto come il «canto del cigno di Richard Wright», *The Endless River* è un album prevalentemente strumentale, caratterizzato da sonorità *ambient*, basato su materiale inedito che il gruppo registrò con Wright durante le sessioni di *The Division Bell* nel 1993 con il titolo provvisorio di *The Big Spliff*.

BERNARD-HENRI LÉVY E L'EDIZIONE ITALIANA DELLA «BARBARIE À VISAGE HUMAINE»

di Cesare De Michelis*

Sl'77 fu l'anno della rivolta, la più radicale e insensata, priva di altro scopo se non di azzerare le rovine di quel mondo che dieci anni prima, nel '68, aveva subito l'assalto all'arma bianca del movimento: allora contava il numero, importava essere in tanti perché i cortei assumessero l'aspetto di serpenti che avrebbero stretto un mondo esausto in un nodo mortale; ora si doveva essere estremi, violenti, bisognava testimoniare con azioni esemplari la propria estraneità a un mondo in disfacimento.

Fu in quel contesto che nella primavera del 1977 apparvero i primi libri dei *nouveaux philosophes* e tra questi, esemplare, *La barbarie à visage humaine* di Bernard-Henri Lévy: conquistarono il pubblico, scalarono le classifiche dei *best seller*, finirono sulla copertina di «Time» e suscitavano diffidenti reazioni da gran parte degli intellettuali europei sconcertati dal loro furore anti-ideologico, che nella lettura di Roberto Calasso viene ridotto ad abilità «nel percepire il prurito sotto la pelle della storia» e nell'annunciarlo con stridula arroganza di pamphlettisti.

Eppure il libro di Lévy iniziava perentorio e inquietante: «Sono il figlio naturale di una coppia diabolica, il fascismo e lo stalinismo», riportando sul terreno della propria esperienza esistenziale i più suggestivi risultati di una storiografia che si stava liberando dai lacci delle ideologie totalitarie novecentesche.

Non era necessario alcun anticonformismo per

guardare con curiosità alle liberatorie provocazioni dei *nouveaux philosophes*, piuttosto per una piccola casa editrice com'era allora Marsilio sembrava difficile proporsi come un credibile interlocutore capace di ripetere in Italia il successo che Lévy stava ottenendo ovunque in Europa: mi soccorse per un verso l'amicizia e la collaborazione di Armando Verdiglione, che allora era attivo quasi più in Francia che da noi e che si fece generosamente tramite con l'editore francese e con lo stesso autore, e per l'altro il conformismo prudente degli altri editori che aspettavano il conforto dell'*establishment* intellettuale che invece resisteva sordo e allineato.

Insomma ci facemmo vivi, dapprima timidamente, ma poi, aperto il dialogo e ottenuti i diritti per la traduzione italiana, con crescente baldanza: apprestammo la traduzione affidandola a un folto gruppo di giovani – erano in sei – per comprimere i tempi e ci mettemmo alla ricerca di qualche autorevole *presentatore* italiano che rintuzzasse l'indifferenza e l'ostilità che sentivamo d'intorno; accettarono in due, Leonardo Sciascia e Francesco Alberoni, e così la nostra edizione si apriva con i loro scritti niente affatto encomiastici, anzi attenti e preoccupati di suggerirne una lettura che superasse «le dighe del conformismo e del compromesso» che avrebbero cercato di fermarli (Sciascia) e aiutasse a riconoscere che «ogni rivoluzione non è una rottura definitiva, ma una modalità dello sviluppo stori-

* Critico letterario

co» insieme al «merito di Lévy di esprimere questa delusione e questo orrore nel modo più ingenuo» (Alberoni).

Era settembre quando l'edizione italiana arrivò in libreria e Lévy venne a Venezia per un primo confronto pubblico: io e lui andammo in campo San Polo sul palco attrezzato dal Festival dell'«Avanti!» per ripetere davanti a una platea di militanti socialisti che fascismo e stalinismo avevano molto in comune, erano la «coppia diabolica» che aveva oscurato l'orizzonte novecentesco con un totalitarismo oppressivo e violento e instaurato una nuova terribile barbarie.

Lo sconcerto dei *compagni* preoccupati di compromettere l'alleanza di sinistra che governava allora Venezia confermò l'attualità e l'importanza della scelta che avevamo fatto e annunciò il successo che anche in Italia il libro avrebbe conquistato: ne stampammo in pochi mesi tre edizioni.

Quarant'anni dopo, quando Bernard ha proposto in prima mondiale il suo monologo *Hôtel Europe* a Venezia al Teatro La Fenice a entrambi è sembrato naturale riprendere quella fortunata collaborazione e rinnovare quel sentimento di solidarietà e amicizia: questa volta il tema era il centenario della Grande Guerra cominciata con l'attentato di Sarajevo, dove tanti anni dopo – trent'anni fa – la crisi dell'identità culturale europea aveva consentito si scatenasse l'ultima e drammatica guerra balcanica, e così l'intrecciarsi di dolorose memorie più o meno remote suggeriva un bilancio su quanto si era riusciti ad apprendere dalla «lezione della storia». Anche la piccola storia delle avventure editoriali è arricchita dai ricorsi della storia o dal riaccendersi di sentimenti e amicizie a testimonianza che anche le idee camminano sulle spalle degli uomini che se ne fanno carico con fedeltà e ostinazione.

LA SCRITTURA SECONDO CLAUDIO MAGRIS

In un'intervista per la Fenice Channel, curata da Ilaria Pellanda e trasmessa lo scorso 14 ottobre, Claudio Magris racconta alla radio il suo rapporto con la scrittura, i generi e i filoni prediletti, i modelli cui ha attinto durante la sua carriera. Ne pubblichiamo alcuni stralci nell'adattamento per la stampa di Alberto Massarotto.

Si sa sempre cosa si vuole veramente scrivere?

No, quasi mai, eccetto i libri strettamente accademici. Ma per qualsiasi altro titolo, non solo d'invenzione ma anche di saggistica, non si sa mai davvero dove si stia andando: si conosce la direzione ma mai il primo viottolo che si potrà incontrare. Ma questo non vale solo per la struttura, anche il tema di fondo si costruisce strada facendo. Per esempio, quando ho cominciato a progettare *Danubio* non sapevo che tipo di opera avrei scritto, se ne sarebbe uscito una specie di reportage oggettivo, cosa che poi non è accaduta, oppure se il personaggio che parla in prima persona si sarebbe rivelato una proiezione di me stesso. Solo quando sono circa a metà del lavoro mi accorgo di che tipo di libro sto scrivendo. Il vero tema non è poi necessariamente quello indicato nel titolo. Così, un poeta che intende comporre una poesia su un fiore, in realtà ottiene un componimento d'amore per una persona. Ecco che il tema non è il fiore ma l'amore per quella persona, anche se la poesia può essere stata stimolata davvero dal fiore che ha visto e l'ha ispirato.

Quale rapporto ha con il romanzo e con il saggio?

Credo che la mia dimensione sia il genere misto,

proprio perché la vita è varia. Amo le storie in cui confluiscono tutti i generi. L'errore è imporre qualcosa che magari piace allo scrivente ma che non c'entra con la vicenda. Quando stavo scrivendo *Danubio*, appena ho voluto inserire un elemento della mia esistenza che all'interno del libro non era presente, il testo ha manifestato un'operazione di rigetto.

Come sceglie i titoli dei suoi libri e dei suoi articoli?

Per i libri il titolo viene alla fine. Sono sempre io a sceglierlo perché è assolutamente fondamentale. Deve imporsi per sua necessità. Per gli articoli invece il discorso è diverso: i giornali, per molte ragioni, cambiano sempre i titoli che suggerisco. Sembra che io sia rimasto l'unico a proporre, per poi recuperarli quando pubblico una raccolta di miei pezzi. Una sera ho chiamato Giulio Nascimbeni, l'allora responsabile della pagina culturale del «Corriere della Sera», perché volevo cambiare il titolo di un mio articolo, anche se poi sapevo che non sarebbe stato preso in considerazione.

A quali modelli si riferisce nella sua attività di scrittore?

Ci sono tanti maestri, padri e fratelli maggiori, a cominciare dai grandi classici o dal Salgari amato in adolescenza. Per quel che riguarda la lingua credo che il «cosa» debba essere identico al «come». Per esempio, il linguaggio etico-politico, tipico della denuncia e della discussione critica, esige un suo proprio ritmo. Quando invece si racconta una storia ecco che allora si devono fare i conti con l'ambiguità della vita, e il linguaggio diventa spesso ipotattico, pieno di condizionali, di affermazioni

corrette e mitigate. Quindi ci sono modelli di scrittura stendhaliana, limpida e classica, e modelli di scrittura invece «devastante» come quella di Faulkner.

A quale dei suoi libri è più affezionato?

È molto difficile operare una scelta. Direi che i due libri che hanno cambiato la mia vita sono *Il mito asburgico* e *Danubio*. Volumi per me importantissimi sono stati poi *Microcosmi* e *Un altro mare*. Dal punto di vista critico credo che la cosa migliore che io abbia prodotto sia *L'anello di Clarisse*, però sono i primi che ho nominato, cui aggiungerei la pièce teatrale *La mostra*, gli snodi essenziali della mia vita.

Cosa rappresenta per lei il premio Campiello alla carriera, che ha ricevuto lo scorso giugno?

Il fatto che qualcuno trovi il tempo di offrirci la sua attenzione e la sua stima è sempre una grande sorpresa, di cui bisogna essere grati. Poi il premio Campiello, e in particolare quello cosiddetto alla carriera, ha un peso speciale per il fatto che chi viene premiato si sente accettato per quello che gli stava a cuore dire, che è ancora più importante del riconoscimento ufficiale di un testo rispetto a un altro: quando si scrive qualche cosa si spera sempre di raggiungere qualcuno. Se poi in quel che si è scritto altri ritrovano un certo senso della vita, ebbene questo infonde sempre una grande gioia.

A Trieste lei è solito lavorare all'Antico Caffè San Marco: cosa c'è in quel luogo che la stimola?

Non c'è niente di veramente speciale o di originale.

In realtà sto volentieri al caffè poiché a casa sono più facilmente raggiungibile e soggetto a distrazioni. Poi alzando gli occhi incorrerei nel pericolo di incrociare con lo sguardo, all'interno della mia biblioteca, libri ben più interessanti di quelli che potrei comporre io. Mentre al caffè sono solo con la carta che ho in mano e con quello che cerco di scrivere, quindi molto più concentrato.

Le è mai capitato che si sia avvicinato qualche fan a distoglierla dal suo lavoro?

Ogni tanto, ma sempre con molto riguardo: succede quasi soltanto quando mi prendo una pausa.

Cosa pensa dello strumento digitale in merito alla pubblicazione e diffusione di informazioni?

Sono molto favorevole alla possibilità di far sentire la propria voce immediatamente attraverso il web. Io però personalmente scrivo a penna. Non per civetteria, ma per la sola ragione che ormai mi trovo bene così. Se cominciasse a utilizzare ora il computer probabilmente peggiorerei e magari rallenterei il mio lavoro. Ognuno deve essere libero di usare il mezzo che padroneggia meglio.

Un consiglio a un giovane scrittore?

Preservare una sorta di autonomia personale, vale a dire scegliere le proprie letture liberamente, indirizzarsi verso quelle che appassionano davvero, senza seguire le mode. E cercare i propri interessi in modo indipendente, attraverso uno spirito «zingaresco», ma accantonando l'ansia di andare per forza controcorrente.

IL PREMIO «UNA VITA NELLA MUSICA» 2014

di Anna Ave

Sil premio «Una vita nella musica» nasce nell'ormai lontano 1979, per iniziativa di Bruno Tosi, instancabile presenza della vita musicale veneziana, cui si devono, tra le altre cose, suggestive monografie di Arthur Rubinstein e Maria Callas. Nell'arco di trentacinque anni il riconoscimento è stato assegnato, per citare solo qualche nome, oltre allo stesso Rubinstein, a Leonard Bernstein, Claudio Abbado, Zubin Mehta, Pier Luigi Pizzi e Daniel Barenboim. Alla scomparsa di Tosi, avvenuta nel settembre 2013, il Premio ha subito alcuni cambiamenti strutturali, pur nell'ideale continuità con le premesse originarie. Organizzata dalla Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con l'Associazione culturale Arthur Rubinstein, dallo stesso 2013 la manifestazione si avvale di un Comitato scientifico, presieduto da Mario Messinis e composto da studiosi e critici quali Oreste Bossini, Massimo Contiero, Andrea Estero, Gian Paolo Minardi, Giorgio Pestelli e Francesca Valente. La più importante trasformazione dovuta a questo neonato organo di valutazione è l'istituzione, a fianco dell'onorificenza principale, destinata ai massimi protagonisti della scena musicale internazionale – nel 2013 se l'è aggiudicata Myung-Whun Chung – di una nuova sezione denominata «Premio Giovani», fortemente voluta dal presidente del Comitato e suddivisa in tre diversi ambiti d'intervento: la composizione, l'interpretazione e gli studi musicologici. Quest'innovazione, riservata ad artisti e studiosi (under 35 per l'esecutore, under 40 per le altre due categorie), assume un forte significato di rinnovamento proprio nell'unire in un'unica celebrazione rappresentanti celebri e acclamati del pa-

norama musicale e chi, per questioni anagrafiche, pur avendo riconosciuto talento non ha ancora raggiunto quel livello di notorietà. In quest'edizione, come recita il testo della motivazione, c'è stato un ulteriore slittamento in duplice direzione: se per consuetudine il Premio veniva offerto a noti esecutori e realizzatori (tra i registi, oltre a Pizzi, si ricorda Luca Ronconi), ecco che ora a salire sul podio è per la prima volta un compositore, Salvatore Sciarrino, presente lo scorso anno con un nuovo allestimento del jamesiano *Aspern* (targato La Fenice) e in ottobre con la ripresa del magnifico *La porta della legge*, tratto da un breve racconto di Franz Kafka. Per la sezione giovani sono stati scelti il compositore Federico Gardella, il clarinetista Michele Marelli e il musicologo Emanuele D'Angelo. Durante la cerimonia di consegna, avvenuta alle Sale Apollinee il 25 ottobre scorso, sono stati eseguiti due brani dello stesso Sciarrino e due di Stockhausen, suonati al clarinetto da Marelli.

Qui di seguito si riportano per esteso le motivazioni della giuria tecnica:

Premio «Una vita nella musica» 2014

a Salvatore Sciarrino

«Il Premio «Una vita nella musica» è sempre stato assegnato a un interprete. Abbiamo ritenuto, invece, di dare questo riconoscimento a uno dei maggiori compositori contemporanei, Salvatore Sciarrino. È un artista estremo, d'avanguardia; e tuttavia vive in lui la presenza della storia, una memoria dell'ellenismo, come della civiltà barocca. Ha creato una drammaturgia del suono e del silenzio, in molteplici testi cameristici e sinfonici e in un

teatro simbolista e surreale, di una rivoluzionaria tensione inventiva. Il compositore palermitano ha influenzato profondamente la nuova generazione europea. La sua geniale ricerca timbrica, anomala in quanto al di fuori di prassi esecutive condivise fa ormai parte dei nuovi lessici della nostra epoca. L'assegnazione del Premio vuole sottolineare la vitale presenza di Sciarrino nel cuore della modernità.»

Premio Giovani 2014

a Federico Gardella (categoria compositori)

«Milanese, Federico Gardella ha esordito come ottimo giovane pianista presso il Conservatorio della sua città. Dedicatosi poi solamente alla composizione, presso la scuola di Sonia Bo e di Alessandro Solbiati, ha approfondito successivamente la sua formazione soprattutto con il celebre compositore giapponese Toshio Hosokawa. Gardella si è rivelato in pochi anni uno dei più interessanti e originali giovani musicisti italiani. La passione per il comporre lo conduce ad una continua maturazione intellettuale. Molto vasti gli interessi non solo musicali. Il suo mondo sonoro riesce ad essere affascinante, alieno da ogni facile seduzione.»

a Michele Marelli (categoria interpreti)

«Michele Marelli si è fatto conoscere in questi anni

come uno dei massimi solisti di clarinetto della sua generazione. L'interesse per la musica del nostro tempo e la ricerca di sconosciute tecniche esecutive sono testimoniati dalle frequenti collaborazioni con autori famosi come Karlheinz Stockhausen. Tra i suoi meriti va ricordato il contributo rivolto alla scrittura per il corno di bassetto il cui sviluppo, grazie al suo funambolico virtuosismo, ha creato nuove sonorità. Per l'intensità del pensiero musicale, Marelli ha trovato un ruolo sempre più significativo all'interno della letteratura musicale contemporanea.»

a Emanuele d'Angelo (categoria musicologi)

«All'interno di un rinnovato interesse per la figura e l'opera di Arrigo Boito (cui ha partecipato con la pubblicazione, nel 2010, di una impegnativa monografia), il giovane studioso Emanuele d'Angelo restituisce al lettore di oggi la prima redazione del libretto del *Mefistofele*, che si riteneva perduta, con ampiezza di documentazione e di analisi. Il volume, e la più che decennale attività di ricerca di d'Angelo su argomenti boitiani, è anche testimonianza di un valido contributo che la librettologia – campo d'indagine autonomo sempre più praticato da letterati e da musicologi – può offrire alla comprensione dei fenomeni storico-musicali.»

LA «BOVARY» DI LUCIANO COLAVERO

di Fernando Marchiori*

*L*o scorso 21 ottobre, al Teatro Santa Marta, è andata in scena in prima assoluta *Madame Bovary*, una riscrittura dell'originale flaubertiano firmata da Luciano Colavero.

Come ben sanno gli studiosi di Flaubert, la celebre affermazione «*Madame Bovary c'est moi*» non è mai stata scritta dal romanziere francese. Si tratta di una formula apocrifia, riportata da testimonianze orali di dubbia attendibilità, che tuttavia nella sua icastica provocatorietà costringe giustamente a saldare l'algido esercizio dell'impersonalità da parte dell'autore con una sua temperata partecipazione emotiva alle vicende della protagonista. La complessità del personaggio è ottenuta, infatti, da una focalizzazione interna (la realtà descritta con gli occhi di Emma) contraddetta fino al sarcasmo da uno sguardo che descrive l'eroina stessa come parte dell'asfittico mondo piccoloborghese da lei rigettato. Nell'adattamento drammaturgico di Luciano Colavero portato in scena con convinzione da Chiara Favero, questi due piani narrativi vengono traslati efficacemente «in soggettiva». Prima un lungo monologo di Emma che, rivolgendosi al marito, ripercorre in una incalzante analessi il suo depravante viaggio al termine del desiderio e della dignità, mentre vive l'angosciata attesa dell'effetto dell'arsenico. Poi una tagliente invettiva in seconda persona che sdoppia il personaggio e ne demolisce l'inconsistente struttura psicologica, frutto di un equivoco romanticismo da signorine e di un immaginario da romanzi rosa (ma Colavero attualizza la figura rinfacciandole le devianze di

un bovarismo ben più moderno, succube della maniacale cura del corpo, delle diete, ecc.).

Costretta per tutto il tempo a muoversi su uno stretto e lungo praticabile perpendicolare alla platea, un corridoio nel vuoto senza alcuna uscita, l'attrice costruisce con precisione le azioni fisiche che la portano a contorcersi sul filo della ribalta negli spasmi causati dal veleno, a volteggiare col suo pastrano nero nell'episodio del ballo, a lanciarsi in fughe impossibili. Meno riuscite le partiture vocali, che almeno nella prima parte cedono a stilemi convenzionali e comunque risultano sempre sopra le righe, forzando l'emissione e sprecando le possibilità di diversificazione dei livelli espressivi. Si tratta evidentemente di una scelta registica funzionale al montaggio per contrasto del quadro finale. La confessione disperata di Emma si conclude con il rifiuto della gabbia identitaria impostale dal matrimonio: «Io non sono Madame Bovary», urla più volte spogliandosi e venendo a sedersi su un angolo della pedana. Un microfono sul petto amplifica il battito cardiaco accelerato dagli sforzi, il respiro affannato tra le parole, e raccoglie anche la voce, finalmente bassa, interiore, calda. Una voce di dentro per chi è sempre vissuto solo di esteriorità. E il dramma del desiderio rifiuta di chiudersi in rimpianto per tramutarsi in una estrema affermazione di libertà. Così il microfono diventa uno scandaglio sul fondale dell'essere, una sonda che sbuca dall'altra parte di un soggetto svuotato e ne scopre la nudità oltre le maschere. Un delicato scavo nel corpo vocale,

* Critico letterario

che ci piace leggere anche come un omaggio, tanto più interessante in quanto probabilmente inconsapevole, a tanti esperimenti di captazione della voce dal corpo attoriale, e in particolare a quelli di Leo De Berardinis. Le luci che avvolgono soffuse ancora per un po' le carni pulsanti come

in un sudario contribuiscono alla percezione del passaggio termico in quella che Starobinski ha chiamato la «scala delle temperature» nel romanzo di Flaubert. Poi una mano tremante stacca il cavo dal microfono, ed è il buio.

Dalle note di regia della «Bovary»

«La conoscono tutti, anche chi non ha letto il romanzo che porta il suo nome. Su di lei sono stati realizzati film e spettacoli teatrali. Su di lei hanno scritto canzoni, saggi, studi, parodie, imitazioni. Il suo nome ha definito una malattia dell'anima: il bovarismo. La sua personalità supera i confini del romanzo che la contiene.

Quando immagino Madame Bovary vedo una donna che ha fame, vedo una donna drogata di desiderio. La sua droga non sono gli oggetti, la sua droga è l'immagine, la visione, il sogno di ciò che non possiede.

Lei vede qualcosa che non ha, lo desidera e corre. Se può permettersi di comprarlo lo compra. Se non se lo può permettere s'indebita e lo compra lo stesso. Se non può comprarlo neanche indebitandosi fino al collo si ammala di desiderio e d'invidia.

Il desiderio l'avvelena, ma nello steso tempo la rende viva. Lei vuole l'impossibile, e questo la rende viva. Perché i desideri realizzati sono desideri morti. Ma nel dolore degli ultimi istanti, nella disperazione del finire, quanta fame di vivere ancora, senza pace e senza riposo. Proprio adesso che sta per finire tutto, quanto disperato desiderio di vivere, semplicemente di vivere. Proprio adesso.»

Luciano Colavero

IL MOZART «AL FEMMINILE» DI LEONETTA BENTIVOGLIO

di Leonardo Mello

LEONETTA BENTIVOGLIO E LIDIA BRAMANI,
E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart,
Feltrinelli, Milano 2014, 288 pagine, euro 16.

« possono dei capolavori settecenteschi offrirvi idee rivoluzionarie sull'amore, disegnando una mappa di sentimenti ed eros tuttora attuale e forse necessaria? Attraverso la trilogia italiana creata con il poeta Lorenzo Da Ponte, Wolfgang Amadeus Mozart mostra di sì, tracciando un'avveniristica e coerente teoria degli affetti. [...] Nel celebrato trittico Mozart scandaglia ogni aspetto dell'amore, esplorando problematiche radicate nella nostra identità. Affronta temi che continuano a toccarci, descrivendo la violenza sessuale e psicologica sulle donne e segnalando le trappole in cui cade chi "ama troppo". Indaga i mille volti della vita erotica, incluse le pulsioni bisessuali. Si rivolge a chi ha conquistato l'estasi di una soddisfacente monogamia non obbligata, così come agli infedeli che rifiutano l'ipocrisia o agli amanti clandestini che non credono nella mistica della trasparenza. Con la sua musica apre squarci profetici sulla possibilità di legarsi simultaneamente a più persone, sul significato e sulle conseguenze dell'adulterio, sulle passioni che bruciano nell'adolescenza come nella terza e quarta età, sulle dinamiche dell'autoerotismo e sulla scelta di essere single».

Questo è un estratto dalla prima pagina di *E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart*, il magnifico volume scritto a quattro mani da Leonetta Bentivo-

glio – giornalista da molti anni in forze alle pagine di Cultura e Spettacoli di «Repubblica», dove spazia tra danza, musica, teatro e letteratura, nonché autrice di molti importanti saggi – e Lidia Bramani, musicologa e studiosa dagli interessi eclettici, che la portano a occuparsi di Mozart come di compositori contemporanei, uno per tutti Hans Werner Henze. Il libro, scritto in uno stile godibile e accessibile a tutti, senza rinunciare a una rigorosa documentazione delle fonti, fornisce una lettura per così dire «al femminile» della trilogia mozart-dapontiana, analizzando alcune figure di donne rese immortali dalla celebre coppia. Essendo impossibile, in poche righe, dare conto dei molti argomenti trattati, ci si limita a evidenziare l'immagine che emerge del Genio di Salisburgo, del tutto depurata dalle incrostazioni romantiche, che lo vedono come un prodigio avulso dal contesto in cui vive. Al contrario, dicono le autrici, Mozart, che apparteneva alla cerchia più illuminata e progressista della società viennese, soprattutto attraverso quel fondamentale trittico «italiano» dimostra un'attenzione all'amore e alle sue molteplici declinazioni (oltre che alle sue vittime) davvero straordinaria e irripetibile, convocando in scena, mediante la sua musica, anche tematiche dolorose e scabrose – una per tutte il femminicidio – che sono cruciali anche per chi vive la contemporaneità.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

QUALCHE NOTA SUL «SIMON BOCCANEGRA»
di Fabrizio Della Seta

DA GUTIÉRREZ A VERDI
di Lorenzo Bianconi

CENNI SULLA VOCALITÀ DEL «SIMON»
di Giorgio Gualerzi

A PROPOSITO DI STEVE REICH
di Mario Messinis

SULLA BIENNALE MUSICA 2014
di Paolo Petazzi

CLAUDIO AMBROSINI E LA GUERRA VISTA DA UN BAMBINO

I PINK FLOYD TRA GENIO ASSOLUTO E POLEMICHE
di Giò Alajmo

BERNARD-HENRI LÉVY E L'EDIZIONE ITALIANA DELLA «BARBARIE»
di Cesare De Michelis



Edizioni La Fenice