

VENEZIAMUSICA

e dintorni

VENEZIA, CITTÀ DELL'INCONTRO E DELLA CONVIVENZA
di Cesare De Michelis

L'ESOTISMO SOTTO CASA:
ARABI, PERSIANI E TURCHI NELLA VITA VENEZIANA
di Maria Pia Pedani

LA «JUDITHA TRIUMPHANS» DI ANTONIO VIVALDI
di Francesco Fanna

SUGLI ORATORI DI VIVALDI
di Cesare Fertonani

L'ALTRO VIVALDI: ANTONIO CALDARA DA VENEZIA ALL'EUROPA
di Raffaele Mellace

LA «MARATONA CONTEMPORANEA» 2015
di Claudio Ambrosini

MOGOL, IL GRANDE ARTIGIANO DELLE PAROLE DA CANTARE
di Giò Alajmo

L'ARTE DI KARA WALKER PER UNA «NORMA» NERA
di Mario Messinis

LE RECENSIONI
di Giuseppina La Face Bianconi



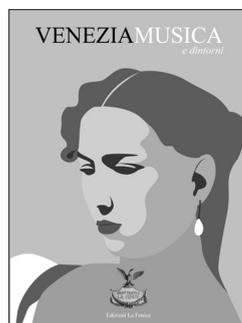
Edizioni La Fenice

VENEZIAMUSICA

e dintorni



Edizioni La Fenice



VeneziaMusica e dintorni

n. 58 – giugno 2015

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.

In copertina: elaborazione grafica da un particolare di *Giuditta decapita Oloferne* di Caravaggio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

ENEZIA MUSICA

e dintorni



Edizioni La Fenice

- 3 Editoriale
- 4 Focus – Lo spirito della musica di Venezia 2015**
- 4 Un festival all'insegna del dialogo e dell'apertura
di *Cristiano Chiarot*
- 6 Sessanta appuntamenti all'insegna del
confronto fra civiltà
di *Fortunato Ortombina*
- 8 Venezia, città dell'incontro e della convivenza
di *Cesare De Michelis*
- 9 L'esotismo sotto casa: Arabi, Persiani e Turchi
nella vita veneziana
di *Maria Pia Pedani*
- 12 «Oasis» e il dialogo interculturale oggi
di *Maria Laura Conte*
- 14 Identità, differenze, conflitti: cinque meditazioni
filosofiche
di *Luigi Perissinotto*
- 15 La «Juditha triumphans» di Antonio Vivaldi
di *Francesco Fanna*
- 18 Sugli Oratori di Vivaldi
di *Cesare Fertonani*
- 20 Elena Barbalich: «Un'opera spirituale e dionisiaca»
a cura di *Leonardo Mello*
- 22 L'altro Vivaldi: Antonio Caldara
da Venezia all'Europa
di *Raffaele Mellace*
- 25 «Dafne», uno spettacolo barocco
di *Bepi Morassi*
- 26 La «Maratona contemporanea» 2015
di *Claudio Ambrosini*
- 28 John Neumeier, Mahler e la danza alla Fenice
di *Franco Bolletta*
- 30 Essere Leonardo da Vinci
di *Massimiliano Finazzer Flory*
- 32 Gualtiero Bertelli, il canto e la parola
a cura di *Leonardo Mello*
- 34 Mogol, il grande artigiano delle parole da cantare
di *Giò Alajmo*
- 37 Ustadh al-musiqā
La musica classica nei Territori palestinesi occupati
di *Diego Cembrola*
- 39 Opera**
- 39 L'arte di Kara Walker per una «Norma» nera
di *Mario Messinis*
- 40 L'«Aroldo» di Verdi, un'opera dimenticata
di *Chiara Facis*
- 43 Dintorni – Opera Metropolitana**
- 43 Il terzo ciclo di «Opera Metropolitana»
- 44 Unire il territorio attraverso la cultura
di *Cristiano Chiarot*
- 45 Superare con la musica il policentrismo del Nordest
di *Giuliano Segre*
- 47 Carta canta**
- 47 Le recensioni
di *Giuseppina La Face Bianconi*

EDITORIALE

L'incontro e lo scambio fra culture e modi di pensare differenti, ostacolato oggi da ideologie intolleranti e spesso cruento, ha in Venezia e nella sua storia uno tra gli esempi più illuminanti ed emblematici. Il pragmatismo, unito a una inesausta curiosità, ha sempre spinto la Serenissima a stabilire contatti e relazioni con popolazioni anche molto lontane, nei loro Paesi e anche accogliendole in laguna. Le guerre si sono sempre alternate a momenti e contesti in cui la Repubblica costruiva l'*humus* culturale per la convivenza reciproca, anche in casa propria. Da qui nasce quella mescolanza che ha reso l'esperienza veneziana, nei tempi dello splendore, una delle più avanzate del Vecchio Continente. Anche ora, se pure con modalità e finalità diverse, la città resta un crocevia tra i più significativi per la circolazione di persone e idee. Partendo da queste basi, il Teatro La Fenice propone che quest'apertura millenaria si rivalizzi e la città esca dalle secche di un'autoreferenzialità che ha come unico contraltare gli standardizzati flussi turistici. Il festival Lo spirito della musica di Venezia, giunto alla terza edizione, esplora infatti

i rapporti, anche storici, tra realtà divise dal mare, cercando di evidenziare quanto unisce questo nostro antico porto alle coste che si affacciano sulle altre sponde del Mediterraneo. Lo fa, ovviamente, in termini culturali, l'unica via percorribile per un'istituzione del genere. Incontreremo quindi, durante i mesi estivi, altri tipi di fare e intendere la musica, messi a confronto con la nostra pur solida ed enorme tradizione. Emblematica, in questo senso, la scelta di riproporre l'unico oratorio sopravvissuto di Vivaldi, quella *Juditha Triumphans* che celebra allegoricamente, attraverso il crudele mito di Giuditta e Oloferne, la vittoriosa resistenza dei veneziani all'assedio turco di Corfù, cruciale momento conflittuale di un rapporto tra Serenissima e Ottomani che cambiò spesso di segno, lasciando e riprendendo le armi come gli affari.

Nel numero di giugno, per la terza volta dedicato al festival feniciano, abbiamo cercato di favorire quell'incontro tra diversità, accostando antico e contemporaneo, vicino e lontano, alto e basso, colto e popolare, con l'intenzione di concorrere, con umiltà, a questa necessaria e indispensabile ricerca di dialogo e confronto.

UN FESTIVAL ALL'INSEGNA DEL DIALOGO E DELL'APERTURA

di Cristiano Chiarot

Sin dalla sua anteprima, nel 2012, il festival Lo spirito della musica di Venezia si è posto come obiettivo il proporre un'offerta culturale di alto livello anche durante i mesi estivi, in cui normalmente manca una programmazione culturale e musicale di qualità. Nel perseguire questo traguardo, la Fenice ha voluto riunire in un unico progetto le migliori energie che vivono e operano in città, coinvolgendole in un disegno al tempo stesso stratificato e unitario. Dal primo anno, infatti, la rassegna ha inteso mettere in atto un tentativo di inclusione, prima di tutto rivolto alla città sana, che resiste alle sirene della globalizzazione e che si rifiuta di essere banalizzata e neutralizzata: sin dall'inizio abbiamo voluto instaurare una collaborazione fattiva e non formale con le istituzioni che promuovono cultura in questo territorio. Soltanto unendo le forze – come ho detto più volte in passato – è possibile costruire una rete di offerte qualitativamente alte, che possano incuriosire e appassionare sia chi in laguna o in terraferma risiede tutto l'anno, sia chi sceglie questo luogo come meta del proprio viaggiare. Quest'«unione delle forze» continua e si accresce di edizione in edizione, confermandoci nella bontà dell'idea, anche in tempi difficili e complessi come quelli che stiamo vivendo.

Per questo, da quando è nato, il nostro festival si è sempre mosso all'insegna dell'apertura e della condivisione a tutto campo. Con questa terza edizione abbiamo voluto accentuare quest'apertura e questa condivisione, prendendo le mosse dalle drammatiche notizie che ci giungono quotidianamente attraverso i mezzi di informazione, e che parlano di continui, sanguinosi conflitti tra diverse

fedeli e civiltà. A tutto questo ci è sembrato naturale contrapporre, vivendo e lavorando a Venezia, proprio la nostra città come esempio di dialogo e tolleranza. Abbiamo dunque scelto di privilegiare, ancor più che nel passato, l'attitudine lungimirante che, in ogni settore e *in primis* nell'arte, ha contraddistinto Venezia lungo tutta la sua storia. Di conseguenza è scaturito un programma che, oltre naturalmente a contemplare ed evidenziare elementi spettacolari ed estetici, ha voluto mettere in primo piano le relazioni: come recita il sottotitolo, «Venezia porta d'Oriente: dialogo fra culture», quest'anno saranno indagati, in termini culturali, i secolari rapporti che legano la città d'acqua ai popoli che si affacciano sull'altra sponda del Mediterraneo, e oltre verso est. Rapporti consolidati, a volte burrascosi, a volte fruttuosi e arricchenti, che hanno lasciato tracce evidenti nella nostra storia e nel nostro stesso modo di intendere la vita. Le differenze – sembra insegnarci un millennio di Repubblica marinara – portano in sé più risorse che paure: da questa convinzione profonda trae origine questa rassegna, che nei suoi cinquanta appuntamenti spazia a tutto tondo, appunto, tra differenti e complementari modalità di intendere e praticare la musica. Come ideale introduzione, poi, abbiamo fortemente voluto che fosse la parola, la filosofia, a fornirci le coordinate per riflettere un po' più analiticamente intorno a concetti come identità, meticcio, religione, che troppo spesso sono utilizzati impropriamente o in maniera strumentale.

Altra specificità della manifestazione, sempre nel segno dell'allargamento dei confini, questa volta in senso spaziale, è l'ormai consolidata «occupazione» di molti luoghi non teatrali, che, nell'alveo

della nostra tradizione, divengono palcoscenici temporanei. Tra questi, per citarne solo alcuni, Palazzo Ducale, la basilica di San Marco, le chiese di San Salvador e di San Donato a Murano e il Centro Culturale Santa Maria delle Grazie a Mestre, oltre a vari palazzi antichi: anche qui abbiamo voluto proseguire nel solco di uno degli obiettivi dichiarati sin dagli albori di quest'esperienza, cioè evitare di centralizzare la programmazione nei nostri due teatri, che comunque ospiteranno molti degli appuntamenti in cartellone.

Senza entrare nel merito del programma, mi limito a ribadire infine un'altra delle finalità che abbiamo voluto perseguire in questi anni, e che è molto evidente nella presente edizione: mentre durante la normale stagione la Fenice concentra la maggior parte dei suoi sforzi sul grande repertorio della nostra tradizione, cercando di offrirne letture nuove e contemporanee, in quest'occasione l'attenzione si rivolge ad autori e opere che trovano più difficilmente spazio nei cartelloni. Questo sia guardando al passato, con il recupero di alcune

perle dell'epoca barocca – ricordo almeno la *Juditha triumphans*, unico oratorio di Vivaldi di cui ci sia rimasta la partitura, e la *Dafne* di Antonio Caldara – sia volgendo gli occhi al futuro, grazie all'ormai collaudata Maratona di quaranta nuove composizioni, commissionate *ad hoc* per l'occasione. L'attenzione al contemporaneo è un'altra delle priorità che la Fenice si è posta negli ultimi tempi, considerando il guardare al nuovo uno dei punti irrinunciabili di un'istituzione come la nostra. La selezione dei compositori segue anch'essa, idealmente, il filo conduttore generale, cioè quel dialogo tra culture diverse cui accennavo poc'anzi, lasciando spazio alle molte accezioni in cui può essere declinata la musica oggi. A tutto questo, all'interno del festival, si aggiunge un rinnovato interesse per le sonorità popolari e per generi come il jazz e la canzone d'autore, che fanno a pieno titolo parte del nostro patrimonio culturale. Anche qui, insomma, pur restando una Fondazione lirica, abbiamo cercato di abbattere alcuni steccati che appaiono ormai desueti.

SESSANTA APPUNTAMENTI ALL'INSEGNA DEL CONFRONTO FRA CIVILTÀ

di Fortunato Ortombina*

Siamo arrivati alla terza edizione dello Spirito della musica di Venezia, e con il passare delle annate mi confermo sempre più nella convinzione che questa città non abbia uguali al mondo quanto a innovazione e sperimentazione, per ciò che riguarda il teatro e la musica ma anche per tutte le altre espressioni artistiche. Venezia si sviluppa, attraverso i secoli, come una sorta di enorme e preziosa esposizione d'arte contemporanea. E questo grazie all'apertura, alla curiosità e alla volontà di scoprire che ha in ogni tempo contraddistinto la società che l'ha abitata. Basta pensare a quanto sperimentale e avanzata fosse la Fenice nel XIX secolo, dove i maggiori compositori ritrovavano la possibilità di fare ricerca, esplorare nuovi sentieri ed elaborare rivoluzioni rispetto alle loro stesse poetiche precedenti. Qui i musicisti incontravano il luogo ideale per portare avanti l'ambizione di qualsiasi artista, cioè creare qualcosa per l'umanità e diffonderla, ovviamente, attraverso il successo e il consenso. Non è un caso che Verdi venga a Venezia a comporre *Rigoletto* e *La traviata*, prima ancora *Ernani* e *Attila* e in seguito *Simon Boccanegra*. Ma soprattutto le prime due, che risalgono alla metà del secolo, sono opere che non si sarebbero potute elaborare e presentare per la prima volta se non di fronte alla società veneziana. Non è un dato che riguarda soltanto la Fenice: il nostro Teatro è la sintesi della civiltà che gli sta intorno e che l'ha espresso, lo sostiene e lo frequenta ormai da più di due secoli. Opere come *La traviata* e *Rigoletto* sono poi divenute tra le più rappresentate nel mondo, ma a Milano, per esempio, non avrebbero mai avuto il coraggio di farle

debuttare, perché erano troppo rivoluzionarie. Il nostro festival di fatto tenta un po' di sintetizzare questo spirito, che appartiene da sempre alla città d'acqua. Questo naturalmente non significa proporre solo opere nate a Venezia, ma vuol dire interpretare Venezia come laboratorio di novità nella storia dell'arte, come osservatorio privilegiato e come faro che illumina il resto del mondo. Questo ci porta a presentare anche musiche che non sono state commissionate da istituzioni locali o composte da autori del luogo, ma che comunque hanno un'origine veneziana nell'ispirazione o nelle suggestioni di partenza.

Il sottotitolo che abbiamo aggiunto quest'anno, «Venezia Porta d'Oriente: dialogo fra culture», ribadisce e allarga quanto accennavo prima. Venezia storicamente e per sua natura, a partire dalla posizione geografica, ma anche per il suo essere Repubblica in un'Europa di regni, è sempre stata un avamposto, un crocevia di culture, fedi e civiltà. È sorta dunque spontanea la volontà di far iniziare il festival, prima della musica, con una serie di riflessioni – immaginate insieme a Ca' Foscari – su questo tema cruciale, e più in generale su questioni che riguardano con urgenza l'uomo in se stesso. Il punto è che la vita va avanti, e non possiamo più pensare ai nostri «prodotti», gli spettacoli, in termini esclusivamente estetici. Dobbiamo allargare sempre più lo sguardo su quale sia l'impatto sociale, politico, culturale, geografico delle proposte che offriamo.

Entrando nel merito del programma, il festival si articola come sempre in diversi capitoli, che

* Direttore artistico Fondazione Teatro La Fenice

contemplano ogni forma di spettacolo musicale. Il citato «dialogo fra culture» si declina nel teatro, nella musica strumentale e nell'attenzione al contemporaneo. In quest'ultimo ambito, si svolgerà la terza edizione della Maratona di quaranta compositori, che quest'anno sono stati scelti attraverso un'esplorazione geografica della formazione musicale mediterranea e d'Oltreoceano, proprio per indagare come nuovi autori crescano in Paesi diversi dal nostro, e per vedere cosa può nascere dall'accostamento di cultura occidentale e orientale. Sono tutte prime assolute, e questo ingenera una curiosità e un'aspettativa da parte del pubblico di cui il compositore risente anche preventivamente. Quindi è sempre un momento molto importante e delicato.

Per tornare ai vari rami attraverso i quali si articola la rassegna – parliamo di una sessantina di appuntamenti – non potevamo naturalmente che partire dal teatro più propriamente veneziano. La prima opera che andrà in scena sarà *La scala di seta* di Rossini. Parliamo del giovane Rossini, che non è ancora abbastanza famoso per avere un'opera in cartellone alla Fenice, e lavora per il Teatro di San Moisè. Il pensiero va alla capacità quasi da *talent scout* di certi personaggi della società veneziana di allora, che puntavano con coraggio e competenza a forze fresche, attirando qui giovani artisti nati al di fuori della laguna, come appunto Rossini, pesarese d'origine e bolognese per formazione. Segue *la Juditha triumphans* di Vivaldi, e qui entriamo ancora di più nel vivo del dialogo fra culture. L'opera scaturisce dallo storico confronto tra Venezia e l'Oriente, e viene commissionata al Prete Rosso dal doge ai primi del Settecento, in occasione delle ultime schermaglie della Venezia sovrana contro il Turco. La *Serenissima*, attraverso quella partitura, vuole infatti celebrare la vittoriosa resistenza all'assedio ottomano di Corfù. Questo Oratorio era stato pensato per il complesso vocale e strumentale dell'Ospedale della Pietà, e questo significava avere a disposizione solo donne. Noi ripercorreremo quella linea: oltre a eseguire le parti soliste così come sono scritte, con i ruoli maschili interpretati *en travesti* da interpreti femminili, anche il coro – che pure presenta la linea dei tenori e dei bassi (ma si sa che per questi ruoli Vivaldi sceglieva le

monache più anziane e capaci di cantare le note più gravi) – prevede la presenza di sole donne. L'attuale conoscenza delle tecniche del canto, oltre alla bravura del nostro coro, diretto da Claudio Marino Moretti, ci permette di presentare un'esecuzione che per ciò che riguarda il comparto vocale e timbrico è assolutamente fedele all'originale.

Si prosegue con altri appuntamenti a metà fra teatro, opera musicale e meditazione filosofica, che sono lo spettacolo di Massimiliano Finazzer Flory su Leonardo da Vinci e la riflessione intitolata *La voce di Sinopoli*, che vede alla regia il figlio del grande direttore veneziano e Massimo Popolizio in scena. È difficile trovare, nel mondo della musica, un altro artista che si sia preoccupato come Sinopoli del dialogo fra culture. E questo in primo luogo per la sua molteplice veste di direttore d'orchestra, compositore e appassionato d'archeologia. Il suo sentire cercava sempre di travalicare etichette geografiche e politiche tentando di vedere come, mediante il dialogo e il confronto con civiltà differenti, i compositori raggiungessero frontiere sempre più lontane.

Per tornare al teatro più prettamente musicale, presentiamo poi, nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, la *Dafne* di Antonio Caldara, compositore veneziano che però ebbe grande successo fuori dalla sua città, divenendo uno degli autori più apprezzati e influenti della corte viennese.

C'è poi la consueta attenzione alla danza, con la presenza di un coreografo di fama internazionale come John Neumeier, che con il suo Hamburg Ballet porta in laguna il proprio lavoro sulla *Terza sinfonia di Gustav Mahler* nel quarantesimo anniversario di una storica esecuzione di questo balletto in piazza San Marco. A tutto questo si aggiunge la nostra Orchestra barocca, compagine fondata e diretta da Stefano Montanari che – oltre all'esecuzione della *Dafne* – proporrà diversi concerti in città storica e in terraferma. E infine voglio citare gli appuntamenti di Veneto Jazz che ospitiamo: il jazz, essendo il luogo ideale dell'improvvisazione, è un altro straordinario, efficacissimo ponte tra culture.

VENEZIA, CITTÀ DELL'INCONTRO E DELLA CONVIVENZA

di Cesare De Michelis*

Da sempre gli sguardi si volgono a oriente carichi delle speranze di chi dal nuovo giorno che sta per iniziare si aspetta felicità e fortuna, come al contrario verso occidente si è spinti dai rimpianti e dalle nostalgie che ogni conclusione suggerisce, mentre si tirano i conti: Venezia ha sempre guardato a est cercando i valori e i prodotti che stavano alla base dei suoi commerci per poi voltarsi a ovest per trovare i destinatari cui trasmetterli. Basta fermarsi in Piazza, davanti alla Basilica o al Palazzo, per riconoscerci dominanti i caratteri della civiltà bizantina, o ripensare a i viaggi e le avventure di Marco Polo per misurare l'ampiezza delle terre esplorate: la luce dei mosaici dorati, la varietà dei marmi e delle colonne, l'ostentata presenza di magnifiche decorazioni esterne testimoniano concordemente un'ascendenza bizantina, che le stesse reliquie di Marco conservate nella cripta arricchiscono anche della gloria di una fede inarrendevole e tenace. Di quest'incontro tra oriente e occidente, che aspiravano a una più solida e armoniosa integrazione, Venezia è stata nel corso della sua storia millenaria la più assidua e fedele testimone e insieme l'instancabile tessitrice, l'autentica Penelope, anche quando sulle sponde di quell'estremo Mediterraneo si insediò non sempre amichevole l'impero ottomano: non mancarono scontri e conflitti, vittime e martiri, ma l'interesse degli scambi e il filo del dialogo non vennero mai meno, ogni volta restaurati e rinnovati nella convinzione che quel mare, *nostrum* certamente ma anche necessariamente loro, univa tutti i popoli che lo attraversavano e vi si affacciavano e li «condannava» a dialogare e convivere. A Venezia i turchi avevano sulla riva del Canal Grande il loro fondaco e i veneziani il proprio a Istanbul, solidi presidi di una

relazione che, se non sempre divenne fedele amicizia, non consentiva neppure durature ostilità.

Di fronte agli splendori bizantini sorsero a San Marco nuovi palazzi in stile classico per riallacciare alle ellenistiche le radici romane, in un disegno che diventerà per antonomasia *occidentale* senza, però, rinunciare a tener fermo lo sguardo dell'attesa verso oriente. Greci e latini, cristiani e musulmani: Venezia divenne grande perché teneva insieme gli opposti e rifiutava l'alternativa: il suo destino marinaro questo imponeva, di stare al centro tra mete lontane per favorire e moltiplicare gli scambi, di cose e di idee, di culture e civiltà, per sempre. Ben si capisce che a quella tradizione si riallacci anche quest'anno il Festival del Gran Teatro La Fenice, «Lo spirito della musica a Venezia», nel segno di una continuità che si rinnova mentre le distanze si accorciano in un mondo *globalizzato*, e gli incontri, gli scambi e anche i conflitti, purtroppo, si moltiplicano a dismisura su una scena sempre più varia e cangiante. *Crescere su se stessi* si intitola la meditazione inaugurale di Remo Bodei, che suggerirà «come orientarsi in un mondo già fatto»: le risposte a questa domanda, che si ripropone ogni volta uguale, ci verranno progressivamente offerte dalla filosofia e dalla musica attraverso una molteplicità di esperienze che dalla storia remota si aprono alle creazioni contemporanee in una sequenza senza pause, in un'autentica *maratona* di opere. *Stella maris*, Venezia si impegna a restare al centro del mondo e delle sue tensioni, vero e proprio *baricentro* che sorregge l'altalena dei pensieri e dei sentimenti nella certezza che il senso duraturo dell'esistenza sta proprio nell'oscillare del pendolo, ininterrottamente.

* Critico letterario

L'ESOTISMO SOTTO CASA: ARABI, PERSIANI E TURCHI NELLA VITA VENEZIANA

di Maria Pia Pedani*

Le prime notizie di contatti tra la città di Venezia e i paesi musulmani risalgono alla metà dell'VIII secolo, anche se solo dal secolo successivo si hanno i primi documenti che testimoniano tali rapporti. La stessa traslazione delle reliquie di San Marco, da Alessandria d'Egitto alla città lagunare (828), testimonia una conoscenza approfondita degli usi e costumi islamici. I veneziani da una parte erano una valida controparte commerciale per i popoli arabi, dall'altra però erano costretti a seguire la politica bizantina e a mandare le loro navi a combattere per la difesa del sud Italia. Dopo il Mille però non si parla più di scontri navali ma solo di commerci che portarono il mercato di Rialto ad essere la cerniera di raccordo tra il mondo orientale e l'Europa continentale.

Un po' alla volta popolazioni di origine turca si fecero spazio nell'impero dei califfi, creando stati autonomi. I veneziani ebbero contatto con alcune di esse come i selgiuchidi, i kara koyunlu, i mamelucchi e soprattutto gli ottomani. Nel 1360 il doge inviò due ambasciatori al sovrano ottomano Murad I per congratularsi con lui della conquista di Adrianopoli.

Nel 1384 il primo inviato ottomano raggiunse Venezia e già nel 1390 Bayezid I concesse alcuni privilegi commerciali ai mercanti veneziani. Un po' alla volta l'Impero Ottomano si estese a comprendere quasi tutti i paesi musulmani dell'area mediterranea (con esclusione del Marocco). Venezia quindi considerò Costantinopoli (divenuta popolarmente Istanbul dopo la conquista del 1453) come il suo referente privilegiato. Molte paci furono dunque sottoscritte sino all'ultima, ratificata

nel 1733, in vigore fino alla caduta della Serenissima (1797).

Quasi quattro secoli di contatti veneto-ottomani, dal Quattrocento alla fine del Settecento, videro un maggior numero di anni di pace tra i due stati che non di guerra. I rapporti sia diplomatici che commerciali furono spesso intensi. Venezia ebbe a Istanbul un proprio rappresentante permanente, il *bailo*, ma inviò anche ambasciatori per missioni straordinarie. Tra il XIV e il XVIII secolo i sultani inviarono a Venezia ben 178 missioni diplomatiche per trattare i temi più diversi, dalle paci ai problemi di confine, da questioni commerciali fino a possibili alleanze militari, di cui solo una, all'inizio del Seicento, ebbe seguito. Altre missioni giunsero a Venezia dalle contrade persiane nel XV secolo e poi ancora tra la fine del XVI e il XVII secolo, quando i safavidi regnavano a Isfahan.

L'elemento più importante che legò Venezia al mondo islamico fu il commercio. Nel Medioevo i veneziani compravano e vendevano schiavi, rifornivano l'Egitto di legname, esportavano sale dal nord Africa e grano dalle coste del Mar Nero popolate da tribù mongole. Avevano un proprio quartiere già nell'antica Bisanzio e la loro presenza si mantenne anche dopo la conquista ottomana della città. I bails abitavano probabilmente fino alla fine del XV secolo nel cuore stesso di Istanbul, nella zona dove si trova ora il Balkapanı Han e la moschea di Rüstem pascià, ma poi si trasferirono a Galata (detta allora Pera) dove l'aria era migliore. Abitarono per secoli in edificio affittato loro dalla famiglia Salvago che forniva loro interpreti

* Università Ca' Foscari di Venezia

di alto livello. Lo acquistarono solo nel 1746. Passato all'Austria dopo il 1797, tornò all'Italia dopo la prima guerra mondiale ed è attualmente sede del consolato generale italiano e dell'ambasciatore italiano quando è in città.

I mercanti turchi invece giunsero sempre più numerosi a Venezia nel corso del XVI secolo, tanto che lo Stato veneziano si preoccupò di trovare per loro una residenza, a imitazione dei caravanserragli cui erano abituati. Nel 1575 venne scelta l'osteria «all'Angelo», presso Rialto, che risultò ben presto troppo piccola per accoglierli tutti. Nel 1621 venne preso in affitto un palazzo a San Giacomo dell'Orio, conosciuto poi come il Fondaco dei Turchi. Qui avrebbero dovuto stabilirsi tutti i musulmani presenti in città; i mercanti persiani sciiti però rifiutarono sempre di vivere assieme a coloro che erano diversi per stato e fede religiosa e nel 1661, piuttosto che sottostare a una convivenza forzata, lasciarono in massa la piazza veneziana. L'ultimo turco che abitò il Fondaco, Sadullah Idrisi, fu costretto ad abbandonare l'edificio, ormai in rovina, nel 1838, quando si pensava di smantellarlo per ricavarne pietre e pezzi di marmo. Proprio per le sue insistenze però si formò a Venezia un gruppo di studiosi interessati ai passati legami con l'Oriente che riuscì a farlo acquistare dal Comune e a farlo restaurare: divenuto la prima sede del Museo Correr, oggi ospita il Museo di Storia Naturale.

I mercanti ottomani portavano a Venezia soprattutto spezie, cuoi, stoffe di pelo di cammello e di lana angora. Venivano non solo dalla Bosnia e dall'Albania, ma anche dall'Anatolia centrale e da Istanbul e persino la classe dirigente ottomana trovò nel commercio con la Serenissima una fonte di ingenti guadagni. Nel corso dei secoli giunsero anche mercanti maghrebini e persiani ma il loro numero non raggiunse mai cifre elevate.

I veneziani rifornivano Istanbul di raffinati, e qualche volta stravaganti, prodotti: tantissime stoffe, ma anche formaggio grana, falconi, cani di grossa taglia e, poi, i piccoli bolognesi, per dilettere le donne dell'harem, occhiali, rulli di vetro per finestre, specchi di Murano, pennacchi di vetro per turbanti, oltre a teriaca, oggetti d'oro e d'argento, e, quando si diffuse la stampa, carte

geografiche, e persino abbecedari per imparare i caratteri arabi. Nel 1537-1538 si produsse anche, proprio per il mercato ottomano, la prima edizione a stampa del Corano, anche se l'impresa fu un fallimento, vista la quantità di errori di ortografia che rendevano il testo quasi blasfemo. Vi fu anche un fiorente contrabbando di merci proibite, per lo più armi verso l'Impero Ottomano e cavalli verso le terre venete.

Alcuni veneziani, trasferitisi nell'Impero dei sultani, arrivarono ad occupare posizioni di rilievo. Si possono ricordare, per esempio, Alvise Gritti (m. 1534), commerciante di pietre preziose e figlio del doge Andrea, che fu amico di Ibrahim pascià e di Solimano il Magnifico; Venedikli Hasan pascià (Andrea Celeste, m. 1591), *beylerbeyi* d'Algeri, grande ammiraglio e anche padrone di Miguel di Cervantes quando questi fu schiavo in Barberia; Marcantonio Querini (m. 1602), che con il nome di Mehmed Frenkbeyoğlu fu a capo di una rivolta di militari nel 1600; Gazanfer agà (appartenente alla famiglia Michiel, m. 1603), capo degli eunuchi bianchi del Topkapı per circa trent'anni, che fece costruire anche un edificio a Istanbul, dove oggi ha sede il Museo della caricatura, e suo fratello Cafer, altro importante membro del palazzo imperiale, che pure fece costruire una scuola presso Santa Sofia, dove oggi si può bere il tè e osservare e comprare oggetti dell'artigianato turco; infine vi fu il loro nipote Mehmed (Giacomo Bianchi), uno dei quattro compagni di bevute del sultano Murad IV (1623-1640). Al contrario è leggenda la storia di una sultana veneziana, cioè Nur Banu (m. 1583), madre di Murad III: la donna, rapita fanciulla dai pirati e donata all'harem imperiale, era invece probabilmente solo una suddita veneziana di Corfù di origine greca, di nome Kali Kartanou, e non apparteneva alla nobiltà della Serenissima come vogliono alcuni che le attribuiscono anche il nome di Cecilia Venier-Baffo.

Venezia fu dunque per secoli un luogo privilegiato dove trovare notizie sul mondo islamico e ottomano in particolare. Le relazioni dei suoi ambasciatori si trasformarono quasi in un genere letterario, avidamente letto da un pubblico sempre più vasto, e molti altri libri su questo argomento vennero qui pubblicati da *Gl'Annali Turcheschi* di

Francesco Sansovino (1571) a *Della letteratura de Turchi* di Giovanni Battista Donà (1688) fino alla *Letteratura turchesca* di Giovanni Battista Toderini (1787).

Di tanti contatti restano ora alcuni toponimi, come Fondaco dei turchi, o Calle delle turchette, i personaggi inturbantati che occhieggiano numerosi dai quadri delle chiese e dei musei veneziani e, infine, anche i figuranti vestiti da turchi che par-

tecipano ogni anno, la prima domenica di settembre, al corteo acqueo della Regata Storica.

Maria Pia Pedani, docente a Ca' Foscari, è tra le massime conoscitrici delle relazioni tra Venezia e mondo islamico. Oltre ai moltissimi saggi e articoli sul tema, si cita qui almeno l'importante volume Venezia, porta d'Oriente (Il Mulino, Bologna 2010), da cui trae spunto anche l'intervento qui pubblicato.

«OASIS» E IL DIALOGO INTERCULTURALE OGGI

di Maria Laura Conte*

Maria Laura Conte, direttrice della comunicazione della Fondazione Oasis, attiva da più di un decennio a Venezia, spiega le modalità seguite da quest'istituzione per riallacciare, proprio a Venezia, città-simbolo dell'incontro e dello scambio, le fila del dialogo interculturale e interreligioso in epoca contemporanea.

Nell'architettura, nell'arte, nei nomi, nella stessa parlata locale: sono mille e pervasive le tracce del rapporto antico, originario, tra Venezia e l'Oriente. Un rapporto che è stato motore di crescita, di allargamento costante dell'orizzonte, che ha contribuito a rendere la città d'acqua originale e unica qual è, capace di respirare con il respiro del mondo.

Ma lo snodo interessante è che questo rapporto non è archiviato in un passato glorioso. C'è chi oggi, innestandosi in questa tradizione secolare, tiene vivo un dialogo costante tra Venezia e il mondo a maggioranza musulmana, tra la laguna come «punta avanzata» dell'Occidente, e l'Oriente. È Oasis, fondazione creata undici anni fa dal patriarca di Venezia, Angelo Scola, che oggi produce una rivista semestrale in italiano, inglese, francese e arabo (edita da Marsilio editori), una newsletter quindicinale plurilingue, eventi in Italia e all'estero, e progetti di ricerca transdisciplinari come l'ultimo, ancora in corso, dal titolo «Conoscere il meticciano, governare il cambiamento».

Oasis, attraverso una pluralità di strumenti, nei fatti offre un'interpretazione nuova dell'antica vocazione di Venezia a essere il crinale tra mondi diversi, ma interconnessi, luogo di incontro, di «traf-

fico» di beni e di pensiero. Proprio rispondendo a questa tradizione-vocazione, Oasis si interroga su come cristiani e musulmani, protagonisti di un mondo globale, della civiltà delle reti, reagiscano davanti a provocazioni e domande comuni poste dalla storia: come è possibile vivere diversi, ma insieme, in società plurali, sempre più complesse, tendenzialmente conflittuali? Su che cosa si fondano gli Stati e le democrazie? Quale il posto del fattore religioso nello spazio pubblico? Quale il nesso tra religioni e violenza?

Queste non sono altro che alcune delle domande sottese ai fatti di cronaca, anche la più tragica del Medio Oriente, ma che ci riguarda tutti, e che chiedono di essere prese in considerazione e giudicate a partire da un lavoro comune. Questa la vera forza di Oasis: la rete internazionale di persone, uomini delle religioni, intellettuali cristiani e musulmani, da Egitto, Giordania, Libano, Siria, Tunisia, Turchia, solo per citarne alcuni, come da vari altri Paesi europei, che scambiandosi testimonianze personali e condividendo analisi documentate, concorrono a offrire delle chiavi di lettura sintetiche della realtà. Perché se è fondamentale conoscere quel che accade, altrettanto urgente è interpretare i processi in atto, almeno tentare.

«Voi parlate con i musulmani, non dei musulmani»: spesso Oasis si è sentita rivolgere questa osservazione che lascia intuire come la fondazione veneziana interpreti il dialogo interreligioso: esso passa sempre attraverso il dialogo interculturale perché l'esperienza religiosa è vissuta e sem-

* Direttrice della comunicazione di Oasis (oasis@fondazioneoasis)

pre si esprime culturalmente: a livello teologico e spirituale, a livello politico, economico e sociale. Un'esperienza di fede, quando è autentica, diventa per forza vita vissuta, viene cioè «interpretata culturalmente». Lo sostenne con parole chiare già Giovanni Paolo II: «Una fede che non diventi cultura sarebbe non pienamente accolta, non interamente pensata, non fedelmente vissuta».

A che pro tale lavoro? Non può essere un lavoro fine a se stesso, sarebbe astratto e annoierebbe presto gli stessi promotori. L'obiettivo è invece concorrere alla costruzione – insieme – della «vita buona» delle singole persone e della comunità, per rubare un'espressione del fondatore di Oasis.

Un concentrato di quanto descritto fin qui si può cogliere sfogliando il nuovo numero della rivista, uscita in formato e grafica rinnovati (Oasis n.21/2015) che prende in esame la crisi che investe l'Islam e tutte le realtà che ne sono a contatto. Europa e Occidente compresi. Il titolo, «Islam al crocevia. Tradizione, riforma, jihad», viene ben illuminato dall'espressione emblematica di uno degli autori di questo numero, Hamadi Redissi, che osserva: «Tutti parlano in nome dell'Islam, ma non dello stesso Islam; ognuno lo reinventa nel presente». Da semestrale la rivista può permettersi di accostare le questioni di fondo, di non schiacciarsi sul presentismo e guardare indietro, alla storia degli ultimi secoli: come l'Islam ha avviato una riforma che, rileggendo la tradizione, l'ha ammodernata ma anche ideologizzata, ponendo i germi del jihadismo che oggi si manifesta in uno spaventoso nichilismo. E come ora, nello sforzo obbligato di rispondere all'incontro con la modernità, questo molteplice Islam sia arrivato a un bivio decisivo, al centro del quale sta la questione «violenza». Nella prima parte della rivista, «Temi», una sequenza di

articoli sviluppa da angolature diverse il titolo di copertina, con una più spiccata unitarietà rispetto al passato, tracciata da un breve editoriale in apertura di Martino Diez. Tra gli autori di Oasis n. 21: gli egiziani Sherif Younis e Wael Farouq, l'indiana Aminah Mohammad-Arif, l'iraniana Forough Jahanbakhsh, il marocchino Hassan Rachik, l'americano David Cook e il curdo Hamit Bozarslan. Segue la sezione «Classici» del pensiero islamico e cristiano: estratti di al-Jāhiz e al-Ghazālī, sul tema del dubbio come metodo utile, anche se non sufficiente, per raggiungere la certezza, e del grande islamologo Louis Gardet, che riflette sull'atto di fede nell'Islam. Il Foto-reportage da Erbil, racconto di viaggio e di incontri personali, offre un'ulteriore prospettiva sul tema guida del numero, mettendo a fuoco il volto delle vittime della deriva violenta dell'Islam jihadista, in particolare i cristiani dell'Iraq. Infine chiude la rivista una rassegna di recensioni di libri e film offerte ai lettori che desiderano approfondire ulteriormente i temi offerti con nuove analisi e argomentazioni.

Ecco: questi oltre dieci anni di storia di Oasis, che dal suo primo giorno ha sede a Venezia, per allargarsi ad abbracciare idealmente tutto il mondo, documentano un modo attuale, adeguato al tempo che viviamo e alla sfide radicali che esso comporta, di tenere vivo il profilo di Venezia: qui si intrecciano da sempre tradizioni diverse; qui culture di provenienza diversa si «metticciano», per usare un'altra categoria cara a Oasis.

Da qui dunque la sfida più interessante, che Venezia sembra accogliere da sempre: studiare e osservare, dall'interno dei processi, quale novità buona questo meticciano sia in grado di generare, pur attraverso la fatica e il dolore. Quale nuova civiltà.

IDENTITÀ, DIFFERENZE, CONFLITTI: CINQUE MEDITAZIONI FILOSOFICHE

di Luigi Perissinotto*

Si li incontri raccolti sotto il titolo generale «Identità, differenze, conflitti» e affidati a quattro filosofi (Remo Bodei, Silvana Borutti, Salvatore Natoli e Arnold Davidson) e a un antropologo/filosofo (Ugo Fabietti), tutti di indiscusso prestigio scientifico internazionale, si propongono di affrontare da diverse prospettive e sotto diversi aspetti un nesso unitario di tematiche che riguardano principalmente la costruzione della nostra identità individuale e collettiva; l'emergenza in questo medesimo processo delle differenze individuali, politiche, etiche, estetiche, religiose, ecc.; il senso di quella conflittualità (nella forma, per esempio, del rifiuto, della negazione o della sottomissione) a cui l'incontro/scontro con l'altro o il differente (o con ciò che è percepito come altro o differente) sembra spesso dar luogo; la possibilità di un dialogo tra individui e culture differenti che sia effettivo e non semplicemente elusivo dei problemi. Si tratta di un insieme strettamente correlato di temi che hanno avuto, fin dalle sue origini, una grande rilevanza per la filosofia, ma che la filosofia non può

affrontare chiudendosi in se stessa, ma solo aprendosi alla varietà delle discipline e degli approcci che variamente si interrogano sulla nostra esistenza e sul nostro diverso e complesso stare al mondo. Le ricerche, l'insegnamento, i libri e i saggi dei relatori invitati (capaci tutti e cinque di essere insieme chiari nell'esposizione e rigorosi nel pensiero) si caratterizzano proprio per questo modo di intendere la filosofia e di praticarla. È per questo che in questi incontri essi affronteranno, da filosofi e proprio perché filosofi, questioni e argomenti che hanno importanti e inestricabili connessioni con le differenti dimensioni (da quella morale a quella politica; da quella religiosa a quella artistica) della nostra esistenza individuale e collettiva. Queste quattro «meditazioni» filosofiche affiancano e accompagnano il programma 2015 del Festival «Lo spirito della musica di Venezia» il quale ha al suo centro il richiamo a «Venezia porta d'oriente: dialogo fra culture»; è per questo che il loro scopo primario è quello di aiutarci a capire meglio che cosa voglia dire «dialogo fra culture» e come si possa essere davvero «porta» che non sbarrata ed esclude, ma apre, lascia passare e fa incontrare.

* Università Ca' Foscari di Venezia

LA «JUDITHA TRIUMPHANS» DI ANTONIO VIVALDI

di Francesco Fanna*

«Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie», RV 644, è tra le più conosciute e apprezzate fra le composizioni vocali sacre vivaldiane di ampie proporzioni, unico oratorio pervenutoci dei quattro che sappiamo essere stati composti da Antonio Vivaldi (gli altri tre sono: *La vittoria navale predetta dal S. Pontefice Pio V Ghisilieri*, RV 782, Vicenza, 1713; *Moyses Deus Pharaonis*, RV 643, Venezia, 1714 e *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betlemme*, RV 645, Milano, 1722), e la sua ricchezza musicale, espressa soprattutto nella policromia dello strumentale e nell'inventiva melodica e armonica, non ha eguali nell'intera opera del Prete rosso.

L'oratorio fu introdotto a Venezia dai padri Oratoriani – che dal 1660 avevano la loro sede presso la chiesa di Santa Maria della Consolazione, detta anche «della Fava» – e, dal 1667, nei quattro «Ospedali grandi» (Derelitti, Incurabili, Mendicanti e Pietà), quando i Mendicanti presentarono *L'anima pentita*, con musica di autore ignoto. Originariamente tutti gli oratori eseguiti negli «Ospedali» erano in italiano, ma nel 1690 ai Mendicanti venne inaugurata una nuova moda, con l'oratorio *Davidis conversio* in latino, lingua che venne poi adottata anche presso tutti gli altri «Ospedali».

La scelta di una lingua che nel resto d'Italia era stata soppiantata dal volgare, fatta eccezione per alcune istituzioni romane più conservatrici, merita una spiegazione. Quella più probabile è che questa scelta si adattasse ugualmente bene alle finalità di natura sia «interna» che «sterna» degli

«Ospedali». Per le *figlie di coro* stesse, sia che fossero esecutrici o parte integrante dell'uditorio, un oratorio funzionava un po' come un «dramma di scuola» in un collegio gesuitico: da una parte legittimava il loro curriculum educativo e dall'altra ne simboleggiava la solidarietà corporativa. L'uso del linguaggio «sacro» poneva inoltre l'accento sullo status particolare dell'istituzione come luogo pio, e l'adozione di un idioma elevato come il latino confermava l'efficacia degli sforzi compiuti dall'istituzione per il riscatto sociale dei propri ospiti. Infine, ai molti visitatori stranieri, che solevano recarsi presso gli «Ospedali» per assistere alle esecuzioni, il testo in latino, consultabile nel libretto a stampa venduto all'ingresso, facilitava la comprensione.

Non è affatto sorprendente che i personaggi-tipo degli oratori interpretati dalle *figlie di coro* degli «Ospedali» fossero in larga misura femminili: prima della *Juditha triumphans* vivaldiana, fra i soggetti adottati in almeno una circostanza possiamo annoverare la Vergine Maria, Maria Maddalena, Santa Teresa d'Avila, Clotilde e Ursula, Maria d'Egitto, e la stessa Giuditta, in un oratorio composto da Antonio Lotti per gli Incurabili nel 1701. D'altra parte, la dimensione bellica di *Juditha triumphans* è un po' inconsueta, ma poiché l'eroina ottiene la sua vittoria più con l'astuzia che con l'abilità militare o la forza bruta, lo stereotipo femminile tradizionale ne esce rinforzato anziché contraddetto.

Alla Pietà e negli altri «Ospedali» le esecu-

* Direttore d'orchestra – Direttore dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia

zioni oratoriali erano un evento piuttosto infrequente; raramente, infatti, se ne produceva più di uno all'anno, e molti anni ne erano addirittura completamente privi. Inevitabilmente, perciò, gli oratori finirono per divenire una vetrina per il coro della rispettiva istituzione e, una volta di più, l'enfasi ricadde sul collettivo, costituito nella fattispecie da un numero ragguardevole di solisti vocali – trattati con un grado di equilibrio assai maggiore di quello che avrebbe normalmente accomunato i membri di una compagnia di canto operistica –, da un coro pieno e da una grande orchestra, caratterizzata da un'impressionante varietà di strumenti obbligati. La Pietà, che all'epoca di Vivaldi non aveva rivali fra gli «Ospedali», sia per il livello della sua orchestra che per il novero di strumenti anche inconsueti che le figlie di coro erano in grado di padroneggiare, non poteva rispondere che mettendo effettivamente in mostra l'intero suo tesoro di risorse. Sebbene *Juditha triumphans* (1716) sia il solo oratorio sopravvissuto fra quelli eseguiti in quegli anni, possiamo stare certi che la sua opulenza strumentale non costituì un fatto eccezionale. Un impiego appena meno stravagante di strumenti obbligati si può infatti riscontrare nella serenata di Giovanni Porta, *Il ritratto dell'eroe*, eseguita dalle figlie di coro della Pietà nel 1726. In questo caso il confronto è del tutto legittimo, poiché la serenata (o «cantata drammatica») corrisponde da vicino al coevo oratorio, sia per le dimensioni che per l'orchestrazione e la struttura, tanto da rappresentarne l'equivalente sul piano profano.

La data della prima esecuzione della *Juditha triumphans* rimane tuttora incerta. Il frontespizio del libretto recita semplicemente «1716», che, se considerato in rapporto al calendario veneziano, abbraccia un periodo compreso fra il 1 marzo 1716 e il 28 febbraio 1717. Il primo tentativo di proporre una datazione più circostanziata lo si deve a Remo Giazotto, secondo cui l'oratorio fu eseguito per certo nel mese di novembre. Da allora in poi questa indicazione è stata accettata senza riserve dalla maggior parte degli studiosi, anche se Giazotto non ha mai fornito alcuna prova a sostegno delle sue ipotesi.

Il 7 marzo 1716, uno degli informatori degli

Inquisitori di Stato, Francesco Alvisi, riportò nel suo *avviso* settimanale questa annotazione:

H[ave]ndo il S[ignor] P[ri]n[ci]pe Elett[or]ale di Sassonia trattato con sontuoso pranzo l'altro di Bav[ier]a, questo in appo gli restituì il trattam[en]to, e q[ues]to secondo trattò pur giovedì matt[in] a splendid[amen]te questo Mons[ignor] Nunzio, et Amb[asciato]re Ces[are]o, il q[ua]le havean prima trattato S[ua] Al[tezz]a, alla qu[ua]le fù dato giovedì sera [5 marzo 1716] il tratten[imen]to d'un oratorio in Musica dalle Putte all'Ospital della Pietà.

L'oratorio eseguito il 5 marzo 1716 alla presenza del principe elettorale di Baviera, Karl Albrecht, non è ancora stato identificato, ma, con la dovuta cautela, si potrebbe avanzare l'ipotesi che si fosse trattato proprio di *Juditha triumphans*, «Sacro Militare Oratorio | DA CANTARSI NELLA CHIESA DELLA PIETÀ | IN QUESTO TEMPO DI GUERRA | Da Un Coro E Un'Orchestra Di Vergini», come riportato nel frontespizio del libretto di Giacomo Casseti, che allude al conflitto che, dal 1714, per la sesta volta, oppose Venezia ai Turchi, e che, dopo una prima fase di disfatta, risultò vittorioso per i veneziani, uniti all'Austria nella Lega Santa, con la pace conclusa a Passarowitz nel 1718.

Se, perciò, *Juditha triumphans* fu scritta nei primi mesi del 1716, nel momento in cui le forze veneziane avevano toccato il loro punto più basso, lo spirito trionfale della composizione rifletterebbe un'aspirazione piuttosto che un dato di fatto.

La partitura, interamente autografa, è redatta su una carta da musica veneziana che presenta la tipica filigrana con le tre mezze lune.

Il dramma è suddiviso in due parti – ciascuna delle quali costituita da quattordici numeri chiusi – separate da un intervallo atto a ospitare un sermone o, più probabilmente, un servizio di rinfreschi. In un esemplare del libretto conservato alla Biblioteca del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia a Roma sono riportati in pastello rosso i nomi delle cinque cantanti soliste: Caterina, Silvia, Polonia, Barbara e Giulia, tutti nomi ben conosciuti nell'ambito degli studi dedicati a Vivaldi e in particolare alla Pietà.

Juditha triumphans fu una delle prime compo-

sizioni vocali sacre vivaldiane di ampio respiro a beneficiare di una ripresa moderna, nel settembre del 1941, sotto gli auspici dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, che nel 1948 ne pubblicò anche un'edizione in facsimile in formato tascabile. Fra le edizioni successive, la più utilizzata è stata quella curata da Alberto Zedda, grazie alla quale l'oratorio ha acquisito la popolarità che tutti oggi gli riconoscono, e, in anni più recenti, l'edizione critica curata da Michael Talbot, entrambe per conto dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della

Fondazione Giorgio Cini di Venezia e pubblicate dall'editore Ricordi.

(testo ricavato dall'introduzione di Michael Talbot all'edizione critica di: Antonio Vivaldi, *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie – Sacrum Militare Oratorio*, edizione promossa dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi – Fondazione Giorgio Cini di Venezia e pubblicata da Ricordi (Milano 2008)

LA LOCANDINA DI «JUDITHA TRIUMPHANS»

Juditha Manuela Custer
Vagaus Paola Gardina
Holofernes Teresa Iervolino
Abra Giulia Semenzato
Ozias Francesca Ascioti

direttore Alessandro De Marchi
regia Elena Barbalich
scene Massimo Checchetto
costumi Tommaso Lagattolla

Orchestra e Coro del Teatro la Fenice
 maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

SUGLI ORATORI DI VIVALDI

di Cesare Fertonani*

Per Antonio Vivaldi il rapporto con l'oratorio fu, a quanto è dato sapere, occasionale e concentrato nel periodo centrale della sua attività, tra gli anni dieci e l'inizio del decennio successivo. A cospetto di decine di opere teatrali, oggi si ha infatti notizia soltanto di quattro oratori composti dal Prete rosso: due su testo latino per l'Ospedale della Pietà a Venezia, *Moyses Deus Pharaonis* RV 643 (1714) e *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* RV 644 (1716), due su testo italiano per istituzioni religiose in città dove Vivaldi aveva rappresentato poco prima sue opere teatrali, *La vittoria navale predetta dal Santo Pontefice Pio V Ghislieri* RV 782 (1713) a Vicenza e *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù nella capanna di Betlemme* RV 645 (1722) a Milano. Del resto, nonostante il suo stato clericale, il Prete rosso fu sempre considerato dai contemporanei innanzi tutto come autore di musica strumentale e operista; tanto gli incarichi ufficiali e le relazioni con mecenati e committenti quanto la viscerale vocazione melodrammatica implicavano per Vivaldi una produzione incentrata sulla musica strumentale e su quella vocale profana. Soltanto in periodi circoscritti la musica sacra rappresentò per il Prete rosso un impegno supplementare continuativo; perciò per lui la composizione di lavori sacri, specie di ampie dimensioni come un oratorio, era per lo più determinata da specifiche circostanze e richieste della committenza.

Nell'Italia del primo Settecento l'oratorio non si differenzia quasi dall'opera nella struttura, nello stile musicale e nelle stesse convenzioni formali, pur conservando caratteri peculiari come l'assenza

– o tutt'al più la riduzione al minimo – della mesinscena teatrale, l'articolazione in due parti anziché in tre atti (l'intervallo poteva essere occupato da un rinfresco, un sermone o un intrattenimento musicale), il ruolo più rilevante del coro. Basato su soggetti biblici spesso contaminati con elementi della cultura classica o sulle vicende esemplari dei santi, l'oratorio è un genere in cui la funzione celebrativa diviene strumento di propaganda politica o religiosa, esplicita oppure da interpretare sotto il velo di un doppiofondo allegorico.

Sfortunatamente dei quattro oratori conosciuti di Vivaldi l'unico a essere pervenuto è la *Juditha triumphans*; degli altri non rimane che il libretto. Il primo, *La vittoria navale predetta dal Santo Pontefice Pio V Ghislieri*, su testo di autore ignoto, fu commissionato nel 1713 dai domenicani di Santa Corona a Vicenza evidentemente a seguito del felice esito della rappresentazione, avvenuta in quella città nello stesso anno, dell'opera con cui Vivaldi esordì nel teatro musicale, *Ottone in villa*. Con l'oratorio i domenicani di Santa Corona intendevano celebrare la canonizzazione di papa Pio V (Michele Ghislieri, 1504-1572), che aveva idealmente guidato le forze cristiane nella storica vittoria contro i turchi a Lepanto nel 1571. Eseguito forse il 23 giugno 1713, l'oratorio vide il compositore esibirsi in un interludio «con il suo miracoloso violino» suscitando l'entusiasmo del pubblico.

I due oratori in latino, *Moyses Deus Pharaonis* e *Juditha triumphans*, furono composti rispettivamente nel 1714 e nel 1716 per l'Ospedale della Pietà, nel periodo in cui Vivaldi in assenza del

* Università di Milano

«maestro di coro» (cioè del direttore musicale) si assunse l'onere di provvedere anche alla musica sacra dell'istituzione (1713-1718). Le prime esecuzioni di oratori nei quattro ospedali di Venezia (Mendicanti, Pietà, Incurabili, Ospedaletto) risalgono alla seconda metà del Seicento; nel secolo seguente vi si affermò stabilmente una tradizione di oratori in latino, pur in un'epoca in cui ormai, come lingua dei libretti, il latino era stato quasi del tutto soppiantato dal volgare. In quanto genere devozionale ed edificante, l'oratorio ben si prestava ad assecondare le finalità assistenziali e caritatevoli degli ospedali veneziani; questi includevano com'è noto una cappella femminile con coro e orchestra, le cui esibizioni erano un importante mezzo per ottenere sovvenzioni, introiti e lasciti necessari al sostentamento economico delle istituzioni.

L'autore del libretto del *Moyses Deus Pharaonis* era Giovanni Cendoni (1670-1745), capo contabile alla Pietà (sarà licenziato con disonore nel 1716 per appropriazione indebita di denaro), poi gran viaggiatore e infine iniziatore del progetto che sarebbe confluito nel repertorio *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCVL* (1755). A quanto pare, Cendoni aveva scritto il libretto di quest'oratorio per Francesco Gasparini, che sino al 1713 era stato «maestro di coro» alla Pietà; non è dunque chiaro se l'intonazione di Vivaldi fosse un adattamento del lavoro di Gasparini oppure una composizione del tutto nuova. In ogni caso è lecito pensare che il *Moyses Deus Pharaonis* anticipasse la ricchezza e varietà dell'organico strumentale dell'oratorio successivo, la *Juditha triumphans*.

Dell'impiego spettacolare delle risorse strumentali e del virtuosismo esecutivo dell'orchestra della Pietà, diretta in prima persona da Vivaldi, la partitura della *Juditha triumphans* è davvero emblematica: oltre al normale complesso degli archi vi compaiono due flauti diritti, due oboi, due clarinetti, chalumeau, due trombe, timpani, mandolino, quattro tiorbe, organo obbligato, viola d'amore e cinque «violetti all'inglese» (ossia viole da gamba).

Tale varietà di timbri e di colori, straordinaria perfino per la Pietà, non è fine a se stessa ma viene impiegata da Vivaldi in modo geniale ai fini della caratterizzazione drammatica – nonché psicologica – dei personaggi e del coro. La *Juditha triumphans*, tra le composizioni sacre più significative di Vivaldi, non è peraltro un oratorio di generica edificazione spirituale; la sua particolarità, espresa sin dalla definizione «oratorio sacro militare», è dovuta alla specifica situazione storica e all'intreccio, tipicamente veneziano, di presupposti politici, civili e religiosi da cui ebbe origine. Il libretto di Giacomo Cassetti si ispira alla ben nota vicenda di Giuditta e Oloferne ma per rileggerla alla luce dell'allegoria dell'ennesima guerra difensiva contro i turchi intrapresa da Venezia nel 1714 e che vide la Serenissima conquistare un'effimera vittoria a Corfù nel 1716 (per inciso, la guerra si sarebbe conclusa nel 1718 con la sostanziale sconfitta di Venezia sancita dalla pace di Passarowitz).

Il quarto oratorio di Vivaldi, *L'adorazione dei tre re magi*, fu infine invece composto per la Congregazione dell'Immacolata Concezione della chiesa dei gesuiti di San Fedele a Milano, dove fu eseguito il 9 gennaio 1722. Ancora una volta, la commissione sembra essere stata propiziata da un'opera teatrale, *La Silvia*, andata in scena qualche mese prima al Regio Ducal Teatro. Il soggiorno a Milano nel 1721-1722 è tra i momenti più oscuri della biografia di Vivaldi. Certo fu preparato da una lettera di raccomandazione che il principe Filippo d'Assia-Darmstadt, governatore di Mantova e datore di lavoro del Prete rosso tra il 1718 e il 1720, aveva indirizzato all'ambasciatore imperiale a Venezia, conte Colloredo Waldsee; un parente di questi, Hyeronimus Colloredo Waldsee-Mels, era appunto all'epoca governatore di Milano. C'è da scommettere che all'esecuzione dell'oratorio di Vivaldi in San Fedele abbiano partecipato – o almeno assistito – due giovani musicisti milanesi che di lì a una decina d'anni avrebbero fatto parlare di sé in tutta Europa: i fratelli Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini.

ELENA BARBALICH: «UN'OPERA SPIRITUALE E DIONISIACA»

a cura di Leonardo Mello

Il 25 giugno la Juditha triumphans verrà presentata in forma scenica alla Fenice. La regista, Elena Barbalich, illustra il suo allestimento.

Partirei dal fatto che la Juditha è un oratorio: in che modo ha affrontato questa particolare forma musicale, che raramente viene proposta al giorno d'oggi?

Proprio perché si tratta di un oratorio, è chiaro che la drammaturgia possiede degli elementi particolari e non si sviluppa attraverso una narrazione lineare. Tutto ciò si ripercuote sulla rappresentazione, che non ha i tratti usuali dell'opera lirica: è un modo atipico di raccontare una storia in cui si presumeva un'assenza totale di scena. È ovvio che questo mi abbia influenzato nelle scelte estetiche e nell'individuazione dello spazio, che è un luogo sostanzialmente vuoto dove protagonista è la luce. Quest'ultima infatti ha un ruolo determinante nella stessa scrittura strumentale di Vivaldi: nella prima parte è evocata l'idea del giorno, mentre nella seconda, quando Giuditta agisce per decapitare Oloferne, si entra nel campo della notte. La dimensione della luce è perciò importantissima (la stessa figura di Giuditta è stata spesso associata ad attributi legati alla luce). Un'altra suggestione mi è venuta dal fatto che l'opera sarà eseguita da sole donne, come era accaduto nel Settecento con le ragazze della Pietà. Mi sono concentrata su queste ultime: erano giovani donne che vivevano in reclusione, che cantavano e suonavano dietro le sbarre. Mi ha colpito la consonanza tra la storia che viene raccontata, in cui le vergini di Betulia sono prigio-

niere di Oloferne, e le ragazze che la interpretavano e che potevano condividere una sorte simile, perché vivevano assediato in un mondo chiuso e claustroale.

Che personaggio è Juditha?

È una specie di Giovanna d'Arco, che decide di intraprendere un'impresa ardua e temeraria. È immersa in una forte dimensione spirituale. Anche se si avvale di tutti i mezzi seduttivi che possiede e si riappropria di una femminilità che aveva negato dopo la morte del marito per riuscire a circuire Oloferne, si percepisce, in un certo senso, che lei intenda il suo agire come una sorta di missione. Al mondo materiale, belluino e sensuale di Oloferne lei contrappone sempre il suo, che è altamente spirituale. Quindi ho pensato fosse interessante che Juditha per così dire emergesse dal mondo mistico e spirituale in cui vivevano in prigionia le ragazze della Pietà per entrare invece nella dimensione di Oloferne, dimensione in cui la luce, attraverso dei fari speciali, rappresenta delle sbarre, delle grate, a simboleggiare quella reclusione. Quando invece è rappresentato il mondo di Juditha questi stessi fari diventano mistici, hanno tutt'altra conformazione, proiettando però comunque delle grate. Alla fine la liberazione avverrà quando queste sbarre si scioglieranno. Mi interessava un'ambientazione astratta, atemporale, che non avesse una connotazione precisa. Perciò la scena è molto moderna, come i costumi, ideati da Tommaso Lagattolla, anch'essi astratti. In quello di Juditha c'è un accenno al Settecento, e certamente vi si ritrovano tracce cromatiche della grande pittura che ha illustrato questo soggetto.

Effettivamente, da un punto di vista iconografico, le interpretazioni di questa vicenda si sprecano.

Nello spettacolo sicuramente saranno presenti riferimenti alla pittura antica, sia a livello di posizioni dei personaggi sia a livello di colori. C'è un momento in cui un banchetto si trasforma in una citazione della *Cena in casa Levi* di Veronese, però abitata da sole donne. Ma si tratta di semplici evocazioni, non è mia intenzione riprodurre i quadri in scena. Queste citazioni – soprattutto Veronese e Tiepolo – mi permettono anche di introdurre l'idea di Venezia e della sua grande tradizione pittorica. Poi però nel momento del banchetto vi sono riferimenti anche a Caravaggio e a Orazio e Artemisia Gentileschi, e ad altri artisti che hanno illustrato questo soggetto in modo magistrale.

Oltre alla partitura musicale e ai rimandi pittorici, c'è qualche altro elemento che l'ha suggestionata nell'ideare l'impianto registico?

Sì, c'è un altro aspetto che mi ha molto affascinato nell'intraprendere quest'esperienza per me nuova, essendo la prima volta che affronto l'opera barocca, assai differente dal repertorio operistico su cui ho lavorato in precedenza. Quando il libro di Giuditta è stato scritto, tra il II e il I secolo a. C., la Giudea stava subendo l'invasione dei Seleucidi, i quali avevano messo in atto un processo di ellenizzazione della regione, tanto da costringere gli ebrei a celebrare riti pagani proibendo loro di praticare la propria religione. Per questo il libro di Giuditta è intriso di elementi greci, di parole che rimandano agli usi e costumi della Grecia e dell'Ellenismo. Ho trovato tutto ciò molto interessante. Avevo letto che quando Giuditta porta a Betulia la testa di Oloferne, le donne ballano con il tirso in mano: questo è un uso tipico delle Baccanti, basti pensare alla decapitazione di Penteo nel dramma di Euripide. Dunque mi sono immaginata che queste donne da una parte fossero esseri spirituali, vere e proprie sacerdotesse, e dall'altra avessero un secondo volto, ferino e ancestrale, dove importantissimo è anche l'elemento dell'ebbrezza e dell'estasi. Ci sono delle arie di Abra con Juditha, prima e dopo il delitto, in cui si comprende che entrambe sono prese da una

specie di delirio. Poi, nella seconda parte, quando si giunge al momento del banchetto, vengono utilizzati gli strumenti propri di un baccanale. Tutti questi sono precisi riferimenti alla tragedia greca, di cui il libro è affollato. Ho voluto enfatizzare questo aspetto, fino a rendere il coro femminile – e sappiamo che importanza avesse negli antichi testi tragici – un po' un'emanazione della stessa Juditha.

L'oratorio vivaldiano ha degli specifici echi politici, viene infatti composto per la vittoriosa resistenza veneziana all'assedio turco di Corfù. Ha considerato questo tema nell'allestimento?

In linea di principio mi sarebbe piaciuto darne una lettura politica, l'argomento è infatti molto stimolante. Tuttavia, in un periodo così complesso, contraddistinto da lotte religiose come quello che stiamo vivendo attualmente, interpretare l'opera in questo senso, magari con superficialità, mi è sembrato pericoloso e fuorviante. La storia, alla fine, è molto chiara: c'è un'ebrea che taglia la testa a un musulmano. Oppure, dato che il libro di Giuditta non è accettato dal canone ebraico, c'è comunque una cristiana che taglia la testa a un musulmano. La questione perciò si fa delicata, e il rischio di banalizzare il tutto è sempre in agguato, anche se probabilmente in molti si aspettano un'interpretazione del genere. Io invece ho ignorato del tutto questo aspetto. Dirò di più: nella messinscena non vi è alcun elemento turco, a parte il colore degli abiti di Oloferne. Nella mia visione, si tratta semplicemente della storia di una tirannia che viene sconfitta: Oloferne incarna il tiranno universale, le migliaia di tiranni che esistono ed esisteranno in ogni epoca. E questo tiranno viene sconfitto da una donna. È il contrasto fra una forza maschile e razionale che detiene il potere sociale e politico e una forza femminile, irrazionale, femminile, mistica, notturna che rovescia il predominio maschile.

L'ALTRO VIVALDI: ANTONIO CALDARA DA VENEZIA ALL'EUROPA

di Raffaele Mellace*

«MAESTRO DI CAPPELLA DA CHIESA E DA TEATRO»

Vivaldi e Caldara furono entrambi battezzati a Venezia col nome di Antonio a una manciata d'anni di distanza, notoriamente nel 1678 il primo, nel 1670 o '71 il secondo. La comune formazione in laguna nel medesimo *milieu* musicale (i padri di entrambi erano violinisti nella Cappella di San Marco diretta da Giovanni Legrenzi, nel cui coro Caldara cantò da ragazzo) aprì loro tuttavia due carriere che difficilmente si potrebbero immaginare più distanti, nonostante le occasionali tangenze, dalla produzione dei due musicisti, a cominciare dalle raccolte strumentali da camera con cui esordirono, passando per gli ambienti e le personalità con cui entrarono in contatto, fino alla circostanza più singolare: la morte di entrambi a Vienna, ancora una volta a pochi anni di distanza (il 28 dicembre 1736 Caldara, il 28 luglio 1741 Vivaldi).

Per Vivaldi Venezia rimase vita natural durante, nonostante i numerosi viaggi e gli impegni per la Penisola e con interlocutori stranieri, il riferimento costante di un'intera esistenza e insieme il laboratorio operoso della propria arte. Caldara, che nella prima opera a stampa si definiva «musicista di violoncello veneto», dalla Serenissima si staccò invece già entro la fine del secolo, per arruolarsi nelle fila numerose dei musicisti italiani protagonisti d'un intenso nomadismo tra città e corti del Belpaese, nonché d'una vera e propria diaspora in Europa. Per quarant'anni mise infatti al servizio di principi e prelati le competenze maturate con ogni probabilità alla scuola di Legrenzi

e accresciute da importanti esperienze successive, come «maestro di cappella da chiesa e da teatro», titolo con cui il 31 marzo 1699 Caldara inaugurava la propria carriera presso il serenissimo Ferdinando Carlo, duca di Mantova. Al soggiorno dai Gonzaga, per i primi sette anni del secolo nuovo, seguì la splendida stagione romana, in cui Caldara lavorò a stretto contatto con Corelli, gli Scarlatti, Bernardo Pasquini, Händel. Approdato nella Roma papalina nel segno del mecenatismo del cardinale Ottoboni, il compositore veneziano vi s'installò nel 1709 come maestro di cappella di Francesco Maria Ruspoli, principe di Cerveteri fresco d'investitura, succedendo al giovane Händel. Lo splendore della vita romana e l'attività frenetica sul versante sacro e su quello profano non impedirono tuttavia a Caldara di coltivare contatti promettenti e gravidi di futuro.

LA PASSIONE DI CARLO

Già nel 1708 il compositore s'era segnalato (forse persino raggiungendone la corte a Barcellona) presso Carlo d'Asburgo, fratello dell'imperatore e incoronato di recente Carlo III di Spagna, cui dedicò un componimento celebrativo; quando nel 1711 l'imperatore Giuseppe I morì e l'arciduca suo fratello gli succedette, Caldara s'affrettò a intercettare quest'ultimo in viaggio da Barcellona a Vienna. Predispose in gran fretta perché venissero rilegati «sessanta sei libri di musica» (frutto di anni di lavoro presso il principe

* Università degli Studi di Genova

LA PUNTA DELL'ICEBERG

Ruspoli), convolò a nozze col contralto Caterina Petrolli e con lei partì verso il Nord. Trascorse tre mesi a Milano, per raggiungere in seguito Vienna, senza tuttavia ottenere per il momento incarichi di sorta. Rientrò così a Roma, dove lavorò alacremente altri quattro anni al servizio del Ruspoli, nel nuovo palazzo di via del Corso. Coltivato e atteso con pazienza, l'appuntamento con l'aquila imperiale si materializzò per davvero il 24 maggio 1716, quando le ruote della carrozza si rimisero in movimento alla volta di Vienna, dove Caldara si recava ad assumere quella carica di Vicemaestro di Cappella di Sua Maestà Cesarea e Cattolica che avrebbe costituito il titolo definitivo della sua carriera. Da quella posizione il compositore ebbe modo di estendere la sua influenza ben al di là di Vienna, ad esempio in Boemia, in Moravia o a Salisburgo, con una serie di lavori per il principe arcivescovo culminante nella pastorale *Dafne*, in occasione dell'inaugurazione del teatro di verzura nel giardino del Castello di Mirabell. A quarantasei anni, e per tutti i venti che gli restavano da vivere, il compositore diventava il principale interlocutore musicale d'un sovrano tra i più dotati d'una dinastia molto appassionata di musica, competente a tal punto da porsi «alla testa dell'orchestra al primo cembalo questo augustissimo padrone, il quale suona da professore, e con la maggiore e più fina maestria», come riferisce Apostolo Zeno, poeta di corte a Vienna. Di Carlo VI è peraltro celeberrimo un lungo abboccamento con Vivaldi. Benché ufficialmente fosse Fux a ricoprire la carica di maestro di cappella, era il vice Caldara a sostituirlo sovente (ad esempio nella direzione dell'opera *Costanza e fortezza* che celebrò l'incoronazione di Carlo a re di Boemia), a riscuotere uno stipendio ben maggiore del collega e generosissimo, e ad assumersi l'onere, oltre che di molta musica da chiesa e d'infiniti oratori, della produzione per il teatro di corte, per il quale, nelle varie sedi e nei vari generi, Caldara realizzò oltre cinquanta lavori, contro la decina scarsa di Fux. Ribadirà il favore dell'imperatore, a due anni dalla morte del musicista, il suo successore Luca Antonio Predieri, che annoterà come «nessuno poteva mai credere che doppio Caldara altro compositore potesse piacergli».

Cosa resta di quasi mezzo secolo d'attività instancabile, profusa a ogni latitudine e virtualmente in tutta la gamma dei generi e delle forme disponibile ai musicisti della generazione vissuta al volgere tra Sei e Settecento, coltivati con assiduità in ciascuna stazione d'una carriera brillante e perseguita con tenacia? Un patrimonio di circa 3400 composizioni, accuratamente tramandato da una gran quantità di fonti, che spazia da quattro raccolte di musica strumentale (sonate a tre o per violoncello, lo strumento di Caldara), una cinquantina di messe e musica da chiesa d'ogni taglio, circa quaranta oratori, cinquecento canoni, moltissime cantate, madrigali, lavori drammatici d'ogni formato, dai contenuti «componimenti da camera» alle spettacolari «feste teatrali», dagli aulici «drammi per musica» alle antesignane «commedie per musica». Nel solo servizio viennese Caldara ebbe modo di dar veste sonora, normalmente per la prima volta, a testi di Zeno Pariati Pasquini, facendo i conti indirettamente con fonti illustri come Cervantes e Molière, e condividendo la responsabilità del teatro di corte, nell'ultimo decennio del compositore, con l'astro nascente del Metastasio, del quale Caldara intonò per primo non meno di tredici testi, tra cui, a pochi mesi dalla morte, l'*Achille in Sciro* che celebrò le nozze dell'erede al trono, l'arciduchessa Maria Teresa, che dodici anni prima il musicista aveva fatto danzare nell'*Euristeo*.

Qualsiasi assaggio della musica di Caldara lascia intravedere soltanto la punta dell'iceberg. Assaggi ve ne furono già dal Settecento, da quando Bach rielaborava il *Suscepit Israel* (BWV 1082), Telemann studiava Caldara negli anni giovanili, o, dopo la morte, Albrechtsberger, maestro di Beethoven, lo considerava, come già Metastasio, «insigne contrappuntista», fino a Stravinskij, che lo contrapponeva polemicamente a Vivaldi. Nel corso degli ultimi decenni, ad abbozzare un profilo del «rotondissimo» compositore (è ancora Metastasio a evocare la pinguedine senile), è stato possibile ascoltare una selezione della musica da chiesa (il *Crucifixus* a sedici voci, lo *Stabat Mater*, la *Missa Laetare*), alcuni pregevolissimi oratori, come la *Maddalena ai piedi di Cristo*, numerose cantate e

sonate (tra cui *Il gioco del quadriglio*, che mette a tema quel gioco d'azzardo che forse tradisce più d'un riferimento autobiografico), qualche raro allestimento scenico, come gli strepitosi *Disingannati*, che traducono in vivace azione musicale *Le misanthrope* di Molière, o *La clemenza di Tito*, prima veste musicale del dramma con cui Mozart chiuderà, a fine secolo e per la medesima corte cesarea, la propria parabola. Nel complesso di questa produzione sterminata il solido magistero contrappuntistico si coniuga con una freschezza

d'ispirazione melodica spesso assai felice, l'intensità dell'espressione con la grandiosità festiva delle occasioni solenni, un'invenzione tematica di origine strumentale spesso prestata anche ai generi vocali con una grazia galante che, specie nei lavori più tardi, scioglie la gravità del linguaggio barocco. Un piccolo universo creativo, insomma, che si offre quasi vergine alla scoperta, non tanto del musicologico, che già da tempo lo frequenta, quanto del pubblico più vasto, cui può rivelare tesori preziosi finora nascosti.

«DAFNE», UNO SPETTACOLO BAROCCO

di Bepi Morassi*

In occasione della messinscena della Dafne di Antonio Caldara a Palazzo Ducale, il prossimo 9 luglio, pubblichiamo le riflessioni di Bepi Morassi sul suo allestimento, ricavate da una conversazione tra il regista e Alberto Massarotto.

Nelle opere che si caratterizzano maggiormente per una prassi esecutiva musicale rispetto a una vera e propria drammaturgia, la difficoltà è sempre quella di cercare di definire al meglio la dimensione teatrale. Per la realizzazione della *Dafne* di Antonio Caldara dunque ho tentato di ripensare all'essenza del periodo barocco sia in rapporto alla musica che al teatro. Per il particolare gusto ornamentale che ne caratterizza lo stile, ho optato per una rivalutazione della componente meccanica che nel contesto teatrale del tempo ha fortemente caratterizzato la produzione artistica. La regia infatti si realizza grazie all'utilizzo di macchine appositamente riprodotte sulla base dei modelli originali, azionabili unicamente a mano. In questo senso, è possibile pensare allo spettacolo come a una complessa macchina teatrale in continua evoluzione sulla base della tradizione scenotecnica propria dell'epoca barocca. A ognuno di questi marchingegni verrà chiesto quindi di relazionarsi con gli interpreti dell'opera in un continuo dialogo sulla scena. Ne deriva una realizzazione alquanto articolata se si pensa a quanti spunti il libretto è in grado di offrire. Mi riferisco per esempio alla discesa dal cielo di Febo o alla fusione dei vari personaggi con la natura circostante che raggiunge uno dei momenti più attesi quando *Dafne* si trasforma in lauro. Tutte queste soluzioni

dovranno rapportarsi successivamente anche con il luogo in cui l'opera verrà allestita, la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, la cui bellezza rappresenta senza dubbio un punto di forza se si attua il tentativo di sfruttare la natura ornamentale dello spazio in funzione delle esigenze teatrali.

Per questa regia di *Dafne* ho perciò cercato di operare un personale processo di attualizzazione degli stilemi tipici della prassi teatrale barocca attraverso un percorso di metabolizzazione degli stessi. A questo punto le linee generali di regia sono pronte per essere sottoposte a un vivo confronto con quelle musicali. In questo caso ho la fortuna di tornare a lavorare con Stefano Montanari, direttore molto attento alla prassi esecutiva barocca: conoscendoci entrambi molto bene dal punto di vista professionale, non sarà affatto difficile confezionare uno spettacolo in cui l'assetto musicale e quello teatrale possano coincidere al meglio. Ciò non toglie però la possibilità di incontrare alcuni ostacoli dettati ad esempio dalla resa acustica della sala, che può determinare una precisa e a volte limitante collocazione degli interpreti, fattore che la regia deve prendere in considerazione.

L'occasione di mettere in scena la *Dafne* di Caldara rappresenta, dal punto di vista professionale, una bella sfida che accolgo con entusiasmo essendomi concentrato nella mia carriera registica essenzialmente su opere antecedenti e soprattutto successive al periodo barocco.

* Regista

LA «MARATONA CONTEMPORANEA» 2015

di Claudio Ambrosini*

Il 9 luglio, presso le Sale Apollinee della Fenice, andrà in scena la terza edizione della Maratona contemporanea, giornata dedicata alla musica d'oggi che riunisce quaranta composizioni inedite scritte per l'occasione da altrettanti compositori. Il giorno successivo gli artisti coinvolti daranno vita a una tavola rotonda per discutere e confrontarsi sul proprio lavoro tra loro e con il pubblico. Claudio Ambrosini, fondatore dell'Ex Novo Ensemble – che si occuperà come di consueto di eseguire tutte le opere – racconta la storia di questa manifestazione e le linee-guida adottate per quest'anno.

Tutto è nato tre anni fa, quando il sovrintendente della Chiarot mi ha chiesto un progetto che riunisse dei compositori di oggi per festeggiare la nascita dello Spirito della musica di Venezia, il nuovo festival che stava varando. Una sorta di grande evento che presentasse decine di nuovi lavori composti per l'occasione ma in qualche modo collegati all'idea base del festival, e cioè il riferimento a Venezia.

Ma si era nel 2013 e si desiderava anche ricordare il quarantesimo anniversario della prematura scomparsa di Bruno Maderna, grandissimo talento veneziano e figura fondamentale per la musica europea del Dopoguerra.

Da queste premesse è nata l'idea di una maratona, che già ha in sé il senso di un annuncio, del desiderio di comunicare una novità positiva e che inoltre rimanda al numero 42, che abbiamo assunto come quantità limite per i compositori da invitare. Naturalmente a una maratona si associa anche l'idea di un grande sforzo, soprattutto per

gli interpreti – l'Ex Novo Ensemble e il soprano Sonia Visentin – chiamati a preparare in poco tempo decine di nuovi brani. Invece per fortuna non c'è stato finora segnalato alcuno «sforzo» da parte degli ascoltatori! Ogni pezzo in realtà dura pochissimi minuti e il concerto è diviso in due parti, una al mattino e una al pomeriggio.

Abbiamo cercato di avere ogni volta un grande maestro veneziano che fungesse da punto di riferimento, da «stella polare». Nel 2013 è stato appunto Maderna, nel 2014 Luigi Nono, che abbiamo ricordato nel novantesimo anniversario della nascita. Al suo esempio si sono quindi ispirati i compositori che hanno partecipato alla maratona dell'anno scorso. Come nazione ospite c'era la Francia, e mi piace ricordare, uno per tutti, l'entusiasmo con cui la più che ottuagenaria Betsy Jolas ha accettato di partecipare all'omaggio a Gigi, come lo chiamavamo tutti a Venezia.

Quest'anno ricordiamo invece il novantesimo anniversario della nascita di Luciano Berio, ligure ma che con Venezia ha avuto intensi rapporti. Quindi avere ogni anno un «mostro sacro» che ci guarda non può che esserci di stimolo.

Oltre a questo, il concetto di «staffetta» tra le generazioni è fondamentale. È vero che i figli, in arte, devono sempre «uccidere i padri», ma è altrettanto importante che sentano il dovere di rapportarsi con la radice, con la ricerca fin lì svolta nella cultura di provenienza. Perché apportare la propria variante, portare la propria «aggiunta», o perfino fare *tabula rasa* è sempre una questione di conoscenza. Bisogna sempre essere ben coscienti

* Compositore – Fondatore Ex Novo Ensemble

del punto dell'iter complessivo in cui si è; non si può far *tabula rasa* nel deserto. È invece attraverso il passaggio del testimone che si mantiene e si arricchisce il patrimonio di una comunità. Venezia è particolarmente fortunata, perché il livello compositivo, dal Rinascimento a oggi, è sempre stato altissimo.

Quest'anno, partendo dall'idea di Venezia come «porta d'Oriente», e tenendo anche presente l'esempio di Berio che in alcuni lavori, come le *Folk Songs*, si era rapportato ad altre musiche, Chiarot ha proposto come tema il Mediterraneo, come spazio d'incontro e di scambio tra culture. È un tema che, come sappiamo, si fa di giorno in giorno più pressante e quindi ancora più importante è che ci siano momenti come questo in cui, anche attraverso la musica, ci si possa conoscere e confrontare.

Poi è stato naturalmente necessario condurre un'indagine accurata sulla situazione musicale in diversi Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, cercando di individuare compositori di età differenti che, come appena detto, fossero aperti ai nuovi linguaggi, presenti nell'attualità senza però dimenticare del tutto le loro radici.

Abbiamo quindi riservato la metà del totale a questi autori, provenienti da stati la cui collocazione traccia una cornice virtuale attorno all'Italia: dalla Svizzera, all'Albania, alla Grecia, Armenia, Iran,

Israele, Malta, Spagna, Portogallo... E poi, «dirimetto», i compositori italiani, scelti immaginando un percorso che, partendo da Trieste, segua le coste adriatiche e poi quelle ionie e quelle tirreniche; presentando lavori in alcuni casi condotti su antiche scale, modalità, melodie marchigiane, calabresi, siciliane, sarde...

Ci sono poi alcune particolarità di cui siamo molto lieti, come la presenza di molte compositrici o quella di due dei rari allievi di Luciano Berio (l'israeliana Betty Olivero e Maurizio Dini Ciacci) e di Charlotte Seither, compositrice tedesca che su Berio ha anche scritto un approfondito testo di analisi. E infine, come magnifica eccezione, l'americano Alvin Lucier, uno dei più importanti compositori del panorama internazionale, che in Italia – e a Venezia, con Nono – ha vissuto negli anni sessanta incontri illuminanti.

Quindi questa nuova Maratona sarà un momento unico di confronto tra linguaggi, stili, tecniche, mondi sonori... E non avverrà solo all'atto del concerto ma anche in una tavola rotonda che il giorno dopo, sempre alla Fenice, permetterà lo scambio d'idee tra i partecipanti, dopo che avranno ascoltato l'uno le musiche dell'altro: un vero dialogo, che speriamo possa ispirare il pubblico veneziano e anche i compositori stessi, per il loro lavoro a venire.

JOHN NEUMEIER, MAHLER E LA DANZA ALLA FENICE

di Franco Bolletta*

Per questa nuova edizione del festival estivo della Fenice, lo spirito della danza si manifesta attraverso una serie di appuntamenti condensati principalmente in due grandi eventi. A partire dal 15 luglio si terranno tre recite della *Terza sinfonia di Gustav Mahler*, coreografia creata quarant'anni fa da John Neumeier per l'Hamburg Ballet. Nel 1975, infatti, Neumeier presenta in anteprima il lavoro al Teatro dell'Opera di Amburgo, attuale sede della compagnia, come data zero di un tour che aveva programmato la sua prima uscita europea proprio a Venezia. Rivivere oggi nella stessa città questa coreografia, che possiamo indicare senza ombra di dubbio come una delle punte più alte che Neumeier abbia mai raggiunto, significa innanzitutto rendere omaggio a una grande personalità della danza all'interno di un quadro di ampia celebrazione internazionale. Se si pensa che da tempo Neumeier ha affidato l'esecuzione della sua *Terza sinfonia di Mahler* in esclusiva al Ballet de l'Opéra de Paris, vedere come per l'occasione il coreografo abbia accettato di riprenderla con la compagnia che lo tenne a battesimo è dunque fonte di ulteriore entusiasmo sia per il teatro veneziano che per la città. Una tavola rotonda accompagnerà le tre recite dello spettacolo grazie alla partecipazione di Silvia Poletti, massima esperta dell'intera opera di John Neumeier. Presso l'Istituto tedesco di studi veneziani si terrà inoltre un colloquio con il coreografo diretto da un importante giornalista e critico di Amburgo. Oltre a rappresentare un fatto celebrativo dal forte richiamo, siamo convinti che questa occasione possa svilupparsi in un segnale di comunicazione a più livelli in grado di abbracciare

sia chi si affaccia al mondo della danza per la prima volta, che i professionisti di questa disciplina. Ripercorrere l'intero arco artistico di Neumeier in un incontro dal vivo, che offra la possibilità di toccare i punti cardine sui quali si snoda la *Terza sinfonia*, rappresenta un'occasione unica di confronto tra la rappresentazione che si sta per avviare e quella che è stata già consegnata alla storia. Ogni disciplina ha bisogno di mantenere vivo il contatto con gli spettatori soprattutto attraverso questi appuntamenti collaterali, se così si possono definire, per non correre il rischio di creare un pericoloso ostacolo tra il prodotto dell'espressione artistica e un pubblico che si sentirebbe oltremodo costretto a rimanere al proprio posto. Per questo l'apporto comunicativo non deve riguardare unicamente il profilo promozionale dell'evento, bensì focalizzarsi pienamente nei suoi contenuti: benché si stia parlando di uno dei maggiori coreografi della seconda metà del Novecento, l'incontro rappresenta un punto centrale per approfondire lo stile di Neumeier, caratterizzato da una forte connotazione di tipo neoclassico in grado di far germogliare articolazioni e soluzioni moderne. Un altro aspetto da prendere in considerazione riguarda la scelta delle musiche che, oltre a supportare il lavoro coreografico, instaura un rapporto particolare con la storia che da Mahler affonda le proprie radici in Bach, se mi è consentito un riferimento anche a un altro capolavoro coreografico basato sulla *Passione secondo Matteo*.

Va inoltre sottolineata la generosità della compagnia che, proprio nel periodo adibito alle vacanze estive, si è resa da subito disponibile e interes-

* Consulente per la danza del Teatro La Fenice

sata all'evento vista l'eccezionale coincidenza con i festeggiamenti dei primi quarant'anni della *Terza sinfonia di Mahler* e l'occasione unica di poterla riprendere a Venezia.

Il 22 e il 23 luglio invece si terrà l'ormai consueto Gala di danza, con i migliori allievi appena diplomati presso alcune delle accademie più prestigiose al mondo. Essendo il Gala, per definizione, un contenitore in cui poter inserire professionisti stilisticamente anche molto diversi tra loro, l'entusiasmo dimostrato da questi giovani danzatori nel supportarsi a vicenda durante la gara è la cosa che più mi ha stupito in questi anni di festival. Ognuno di loro da dietro le quinte partecipa all'esibizione dell'altro con un trasporto difficilmente riscontrabile tra i professionisti per così dire affermati, a riprova che l'eterogeneità di formazione e cultura è sempre un punto di forza sul quale poter fare leva. Per questi ragazzi il Gala si presenta come l'occasione per potersi esibire a Venezia in un particolare momento di cambiamento, immediatamente successivo al termine degli studi presso l'accademia di provenienza e in preparazione a una nuova avventura con la compagnia che già li ha selezionati, un momento tanto delicato quanto entusiasmante per la loro professione. Solo per dare un'idea del livello di preparazione dei partecipanti, una delle coppie che abbiamo conosciuto sul palco nel luglio dello scorso anno, a distanza di pochi mesi dal Gala si è classificata al primo posto del Gran Prix di Losanna, che per la danza rappresenta un traguardo assoluto a livello internazionale. Oltre agli stili ti-

pici che questo tipo di format può offrire, classico e contemporaneo, il Gala del festival si apre anche ad altri tipi di danza. In questo senso si giustifica lo sguardo che diamo all'hip hop. L'idea è nata un po' per caso dopo aver assistito per la prima volta a uno spettacolo di ragazzi che si esibivano a Tunisi in uno stile in cui il free style incontrava un'idea coreografica precisa. Oltre all'hip hop, da quest'anno il Gala si arricchisce ulteriormente grazie al flamenco proposto però nella sua espressione più pura. Meno eclatante rispetto a quello dell'immaginario comune, questo tipo di danza si rifà alla scuola bolera, tuttora misconosciuta al di fuori della Spagna. La particolarità di questo stile risiede in una parte caratterizzata da movimenti molto stilizzati unita a una finale in cui il danzatore ha la possibilità di sfoggiare le proprie doti virtuosistiche in una sequenza di passi scanditi da un ritmo frenetico.

In rapporto al fattore inerente alla comunicazione della disciplina artistica, il Gala rappresenta un'occasione unica di divulgazione dei diversi stili a un pubblico che forse incontra la danza per la prima volta, vista la freschezza del formato proposto, o che partecipa all'evento per supportare la compagnia o lo stile preferito. In questo modo, lo spettatore ha l'occasione di venire in contatto con una serie di mondi molto diversi tra loro raggruppati in un unico momento.

(testo nato da una conversazione tra Franco Bolletta e Alberto Massarotto)

ESSERE LEONARDO DA VINCI

di Massimiliano Finazzer Flory*

Sessantasette domande. Una per ogni anno della sua vita. Ogni domanda è diversa. Ma la finalità è la stessa. Chi era, anzi chi è Leonardo? Pittore? Scienziato? Architetto? Medico? Botanico? Geologo? Disegnatore? E soprattutto: qual è il segreto del suo genio ancor prima della sua opera? Mettere in scena Leonardo da Vinci attraverso la sua lingua rinascimentale è il tentativo di rispondere a queste domande. E altre ancora. Attraverso la musica, la danza, il teatro. Ma non solo. Anche con una provocazione. La più grande opera di Leonardo, il suo assoluto capolavoro non è la *Gioconda* e non è al Louvre. Perché se è vero che «tutto ciò che è profondo ama la maschera» allora portare Leonardo in scena significa invitare il pubblico alla filosofia da Vinci. Ai suoi interrogativi.

Questo spettacolo alla Fenice significa anche ricordare e riconoscere la relazione tra Leonardo e Venezia. È accaduta. Veniva da Milano e Mantova. Sarebbe poi andato a Firenze. E infine a Roma. Per poi morire in Francia, ad Amboise. Non è così. Non solo perché Leonardo non è morto e prova ne è questa intervista impossibile. Di lui permane proprio qui a Venezia lo spirito che ci fa pensare. A pochi minuti da dove lo spettacolo sarà in scena ci osserverà l'Uomo di Vitruvio, ovvero quella quadratura del cerchio in nome della quale vogliamo e dobbiamo riunire la cultura umanistica con quella scientifica. L'Uomo di Vitruvio non a caso è a Venezia. Questo disegno in pochi centimetri racchiude la misura di tutte le cose. Non solo il segreto della vita dell'uomo ma del nostro ambiente, costituendo così il più grande lascito di Leonardo perché testimone per sempre della creazione del *tutto*. Non poteva

che essere a Venezia. Ed è per questa ragione che ho scelto Venezia per iniziare una tournée nei più grandi teatri d'opera e musei del mondo dove il genio del Rinascimento abbia lasciato segno, traccia e in noi responsabilità. «Facile cosa è, al omo che sa, farsi universale, imperochè tutti gli animali terrestri hanno similitudine di membra, cioè muscoli, nervi, e ossa, e nulla si variano se no in lunghezza o in grossezza. Vetrivio architetto mette nella sua opera d'architettura che le misure dell'omo sono dalla natura distribuite». Così Leonardo parla della sua opera e dell'architetto ponendo a noi la domanda delle domande: cos'è la natura? Leonardo potrebbe rispondere che «la natura è piena d'infinita ragioni che non furon mai in esperienza. Mai esso troverà inventione più bella né più facile né più breve della natura, perché nelle sue invenzioni nulla manca e nulla è superfluo». Dunque da dove partire? Non è facile definirlo. Ma prima di sentire a teatro le sue parole sappiamo che centinaia e centinaia di mostre sono state allestite sulle sue opere. E migliaia e migliaia sono libri e volumi che scrivono, raccontano, narrano, interpretano i suoi capolavori. Eppure raramente ci si è soffermati a riflettere sulla sua lingua. Sul fatto che certamente pensasse disegnando ma che al tempo stesso ogni sua parola scritta ha costituito spiragli di verità sulla sua esistenza. E anche da qui muove uno dei segni e forse dei pregi di *Essere Leonardo da Vinci. Un'intervista impossibile*, ovvero aver scelto di recitare in lingua rinascimentale. Per restare fedeli a un'eredità culturale che ancora può e a mio avviso deve dispiegare i suoi effetti su di noi. La figura incarnata da chi intervista e le sue doman-

* Drammaturgo, regista e attore

de vanno allora nella direzione di mettere in luce i nostri pregiudizi e stereotipi ma anche il nostro metodo di lavoro, il destino del nostro Occidente, il suo approccio alla verità, le nostre a volte ingenuità, a volte innocenti curiosità. Ne discende una certa ansia di definizione, di catalogazione, di separazione delle cose molto lontana e in larga parte contrapposta alla visione di Leonardo, il quale sull'argomento ebbe a dire: «Siccome ogni regno in sé diviso è disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confonde e si indebolisce». Ciò nonostante chi intervista incalza e inevitabilmente chiede: come si definisce, artista o scienziato? Ingegnere o pittore? Architetto? Come si introdurrebbe al nostro pubblico? Ci viene in mente la sua lettera di presentazione a Ludovico il Moro... Così una risposta: «Havendo, Signor mio Illustrissimo, visto et considerato horamai ad sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri et compositori de instrumenti bellici, et che la inventione e operatione di dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso, mi exforzerò, non derogando a nessuno altro, farmi intender da Vostra Excellentia, aprendo a quella li secreti miei». Potrebbe essere questo l'inizio dello spettacolo, di un'intervista impossibile ma probabile alla quale tuttavia Leonardo si sottoporrebbe anche come uomo di teatro. Perché Leonardo da Vinci è stato infatti anche regista teatrale. Intorno al 1490 allestì la *Festa del paradiso* in occasione delle nozze di Gian Galeazzo Maria Sforza con Isabella D'Aragona. Chi assistette ai suoi spettacoli disse di lui «meraviglioso creatore e arbitro di ogni eleganza e soprattutto dei dilettevoli spettacoli teatrali».

L'invito allora a teatro nasce molti anni fa, quando leggendo quanto segue mi convinsi di sentire in me come urgente tale rappresentazione: «Ho sempre molto creduto all'artista che parla di sé; e che anzi le migliori riletture d'un testo si verificano tutte le volte che si riesce davvero a risalire al mondo intenzionale dell'autore. Tanto più debbo credere a Leonardo che del proprio si mostrò così consapevole, da lasciarci non dico il primo trattato della pittura, bensì la prima, in senso moderno, tra le "poetiche" che mai artista abbia tentato d'elaborare: e tale anzi da inaugurare insieme una "maniera moderna" della pittura e un nuovo universo spirituale, nella misura in cui il sentimento d'essere in possesso

d'una nuova visione del mondo comporta un discorso integrale e rivoluzionario intorno agli strumenti della sua pratica figurazione. Appunto perciò uno dei libri che più sognerei di fare sarebbe un Leonardo illustrato da Leonardo: e non tanto, si badi, un Leonardo pittore commentato attraverso il *Trattato della pittura*, ma proprio l'intero suo *Trattato della pittura* postillato da immagini tratte dall'opera sua di pittore». Così bene scrisse Mario Pomilio. Ecco, vorrei attraverso la mia drammaturgia ripercorrere così l'infanzia del genio rinascimentale, le sue attività in campo civile e militare, il rapporto tra pittura e scienza, pittura e scultura, pittura e musica. Il Leonardo sulla scena parla in maniera suggestiva dell'anatomia umana e della psicologia, commenta il *Cenacolo* e le figure degli apostoli, accenna al suo rapporto con la religione, disquisisce sulla natura dell'acqua, offre profezie sul volo dell'uomo, dispensa sentenze e aforismi di sorprendente attualità. Le sessantasette domande sono introdotte da due scene. La prima di cui è protagonista la musica. La seconda la danza. Due scene che fanno parte dello stesso spazio simbolico finalizzato a coinvolgere gli spettatori in un'unica suggestione mentale. Dove le luci dello spettacolo segnano il passare del tempo, dal diurno al notturno. Metafore di una chiarezza impossibile che cela sempre ambiguità e mistero. L'atmosfera dello spettacolo conduce gli spettatori a essere visitatori invitati silenziosamente prima a uno strano concerto dove un violoncello e un computer dialogano tra tradizione e titanio. E poi a danze e ballate che riecheggiano a piedi nudi i moti dell'animo, quel riso, quel pianto, quel gridare, l'ammirazione, quel sospetto, quella paura infine il gaudio di alcune pitture che colorano una festa rinascimentale il cui ospite d'onore questa volta non è Ludovico Sforza il Moro ma lo stesso Leonardo. La speranza in questo spettacolo è affidata all'auspicio che cresca in ognuno di noi quel valore iscritto in un'affermazione del genio del Rinascimento: «Il desiderio di conoscere è naturale all'uomo buono».

Un'ultima avvertenza. Come uomo di teatro voglio credere che gli uomini non si rassegnino e che non smettano mai di cercare l'impossibile attraverso la comunicazione, l'esperienza, la narrazione. Perché il vero teatro consiste nel reimparare ad ascoltare il mondo.

GUALTIERO BERTELLI, IL CANTO E LA PAROLA

a cura di Leonardo Mello

Ogni anno, all'interno del suo festival estivo, la Fenice dedica una serata a un personaggio veneziano che si è distinto in ambito musicale e culturale. Questa è la volta di Gualtiero Bertelli, cantautore che in quarant'anni di carriera ha alternato la propria produzione d'autore alla ricerca e alla restituzione del grande patrimonio costituito dalla nostra canzone popolare.

Come ci si sente a essere festeggiati dalla Fenice? Naturalmente provo un certo orgoglio. Pensare che la mia città, attraverso un'istituzione così importante – e musicale per giunta – come la Fenice riconosca, dopo cinquant'anni di attività, il mio contributo alla cultura e alla conoscenza, per quanto limitato possa essere, mi fa davvero piacere e mi gratifica molto.

Può sintetizzare le diverse tappe del suo percorso artistico?

La prima fase è stata di ricerca, caratterizzata dall'interesse per il canto sociale e popolare, che mi ha distolto dalla musica di consumo e mi ha portato a occuparmi di quel repertorio, insieme a Luisa Ronchini e poi ad Alberto D'Amico, con i quali abbiamo creato il Canzoniere Popolare Veneto. Ma altri momenti determinanti sono stati l'incontro con il Nuovo Canzoniere Italiano, le varie Cantacronache, l'amicizia con Luigi Nono... La Venezia degli anni sessanta era molto innovativa e avanzata: è stato quel momento culturale così fertile, all'insegna della disponibilità, dell'attenzione, della sollecitazione a condurmi con sé e a tracciare il mio percorso. Contemporaneamente partiva la mia

attività di insegnante, che considero fondamentale nella mia formazione e nella mia vita. Siamo nel '64, un anno per me magico. Fino allo scoppio del '68 ho vissuto un periodo di incubazione e di crescita, condiviso con tanti compagni di viaggio. Poi c'è stata una seconda fase, in cui siamo diventati quasi «di moda», e dove dalla ricerca siamo passati all'attività concreta. In seguito, dopo i fatti della fine degli anni settanta, ho vissuto un momento di sconcerto, trasformatosi in vera e propria crisi negli anni ottanta, all'epoca della Milano da bere e degli yuppies, un mondo a cui ero del tutto estraneo. Non avevo più voglia di occuparmi di quel tipo di musica, e soprattutto non sapevo più cosa cantare e per chi. È stato un periodo di disillusione culturale e politica. Nel frattempo, con la morte di Gianni Bosio, si era spento anche il Nuovo Canzoniere Italiano. Alla fine di quella decade, con il disco *Barche de carta*, sono però tornato ad avere voglia di esprimermi suonando e componendo. Questa voglia, dapprincipio sotterranea, è scoppiata poi in una ripresa a tutto campo, grazie a un nuovo corso che mescolava canzone e teatro.

Da cantautore «politico» è passato a occuparsi di teatro-canzone, dove il canto si mescola alla parola...

L'incontro fondamentale in questo senso è stato quello con Gian Antonio Stella, che aveva appena pubblicato il libro *L'orda*. Lui, che viveva a pochi passi da casa mia a Mira, un giorno mi ha invitato alla presentazione del suo volume, che parlava d'emigrazione. Senza fare nessuna prova, gli ho consegnato i testi delle canzoni, Gian Antonio li ha collocati all'interno del suo ragionamento ed è nato il primo spettacolo, intitolato appunto *L'orda*.

Storie, canti e immagini di emigranti, che ha fatto centinaia di repliche, non solo in Italia ma anche all'estero. La collaborazione con Stella continua ancora oggi, tanto è vero che alla Fenice a luglio presentiamo uno dei nostri ultimi lavori sul razzismo, *Negri, froci, giudei & co.* Spesso i nostri spettacoli sono legati ai suoi libri, ma non sempre: ne abbiamo per esempio costruito uno dal nulla, *I banditi della libertà*, incentrato sulla Resistenza. Un altro incontro importante è stato poi quello con Edoardo Pittalis, con il quale continuo ancora a collaborare. La formula del teatro-canzone mi ha permesso di mettere a frutto la ricerca svolta in precedenza, e di portare in scena le centinaia di canti che conosco. Trattandosi quasi sempre di vicende effettivamente accadute e di tematiche storiche e sociali – il razzismo, la guerra, le condizioni economiche del Nordest, ecc. ecc. – da una parte ho pescato in quell'enorme repertorio di canti popolari, alternandoli a brani non popolari il cui autore conoscevo, e dall'altra ho continuato a scrivere. In ogni spettacolo ci sono almeno tre o quattro pezzi miei composti per l'occasione, quindi la mia attività come autore è continuata. Proprio in questi giorni esce l'ultimo lavoro, creato assieme Moira Mion, una bravissima giovane drammaturga e attrice, in occasione del LXX anniversario della Liberazione. Viene raccontata la vicenda straordinaria di Romeo Isepetto, responsabile del Pci del Mirese, antifascista militante attivo alla fine degli anni venti, in pieno regime. La sua storia finisce con una bomba che scoppia nel '47 in una valle da pesca in cui lui andava a pescare di frodo per dare da mangiare alla gente. Il Partito lo omaggia di un funerale di primissima classe, dopodiché il suo nome e la sua storia sono inghiottiti dall'oblio. È un personaggio di alto livello per il Nordest antifascista, oltre a essere una persona di grande umanità, eppure di lui si trova traccia solo in qualche libro di memorie. La storia più bella che lo riguarda si svolge a guerra finita: Isepetto, con la cooperativa di pescatori che aveva fondato lui stesso e insieme ai militanti del Pci di Giare, una piccola sezione di Mira, vanno nelle barene, caricano quintali di sabbia sui camion e sulle barche e costruiscono una spiaggia per i bambini di quelle zone, che non avevano la possibilità di

arrivare fino al Lido. Solo che questa spiaggia dura finché c'è qualcuno che la fa vivere, poi la gente va altrove e il mare si rimangia tutto. Anche questo è uno spettacolo di teatro e musica, dove abbiamo cercato di ridare voce a una persona che è stata indegnamente ammutolita. Ne abbiamo fatto anche un libro-disco, *Un papavero rosso ogni tre metri de gran. Romeo Isepetto, un eroe imbarazzante*, che è appena uscito per la casa editrice udinese Nota. Oltre al testo dello spettacolo, il volume contiene una settantina di pagine in cui spiego un po' quel periodo storico.

Recentemente è uscito un suo libro, Venezia è una fisarmonica. Storie di un cantastorie (*Nuova Dimensione, Portogruaro 2014*), dove racconta un po' la sua esperienza artistica e di vita.

Nel corso degli anni avevo pubblicato da più parti articoli o comunque testi e riflessioni. A un certo momento si è fatto avanti il direttore editoriale di una piccola casa editrice di Portogruaro, Emiciclo, chiedendomi se avessi voglia di mettere per iscritto le mie esperienze. E, dopo qualche resistenza, alla fine ho accettato. Nel libro si raccontano gli incontri importanti, come quelli con Nono, Roberto Leydi, Gianni Bosio, il regista Vittorio De Seta, Dario Fo, tanto per citare solo qualche nome. È una storia vivace, dove emerge anche la mia attività di docente, perché trent'anni da insegnante non sono cosa da poco, almeno per me.

In chiusura una curiosità: che rapporti aveva con Luigi Nono?

Lui stava alla Giudecca, come me. Ci siamo incontrati nei primi anni sessanta, e poi ci siamo rivisti alle manifestazioni degli anni subito successivi. Venezia, come dicevo, allora era estremamente vivace, e Nono era un riferimento fondamentale di quell'ambiente culturale. A lui ho fatto sentire le mie prime canzoni, ricevendo anche preziosi suggerimenti. Nel '68-'69 abbiamo partecipato ad alcune manifestazioni in cui i miei brani, la sua musica e altri ingredienti si mescolavano per raccontare la realtà. Poi, qualche tempo dopo, abbiamo lavorato assieme a «Laboratorio Musica», la rivista di cui lui era direttore e io redattore. È stata una lunga storia di incontri e amicizia.

MOGOL, IL GRANDE ARTIGIANO DELLE PAROLE DA CANTARE

di Giò Alajmo*

Non chiamatelo «paroliere». Non gradirebbe. Mogol è un poeta per canzoni, uno scrittore di immagini pop, un fotografo in versi musicabili. Giulio Rapetti è indissolubilmente legato a Lucio Battisti da una felice alchimia che trasformò la canzone italiana nel periodo più inquieto della musica popolare, alla fine degli anni sessanta e per tutti gli anni settanta, anche se il sodalizio con il cantante di Poggio Bustone fu solo una parte della sua lunga e varia attività.

Mogol, pseudonimo che non sai bene se riferire al leggendario mostro ebraico o al capo delle Giovani Marmotte di Paperino – lo scelse direttamente la Siae fra oltre un centinaio di sue proposte –, è un monumento per quella progenie ormai in disfacimento che è la categoria degli autori di canzoni. Ai più giovani andrebbe raccontato che c'era un tempo lontano in cui la musica si faceva con gli strumenti e non con i computer, che i cantanti erano cantanti, cioè attori di una felice interpretazione d'autore e che per loro lavoravano gli autori, i compositori, gli arrangiatori come Morricone, Piovani, Bacalov, i discografici che ricercavano e valorizzavano i giovani talenti e li mettevano in condizione di vendere dischi, milioni di dischi, che la gente acquistava, facendo le file nei negozi, non scaricandoli gratis dal proprio telefonino per seppellirli in hard disk abbandonati in qualche cassetto virtuale.

E c'erano gli Editori. Quelli che dai tempi di Giuseppe Verdi e Ricordi si preoccupavano che le composizioni musicali avessero stampa e diffusione fruttando agli autori la giusta mercede.

Mogol era figlio d'arte. Il padre Mariano era direttore della sezione musica leggera della Ricor-

di, ma anche un musicista e un autore di canzoni come «Vecchio scarponne» e «Le colline sono in fiore». Era la vecchia guardia della canzone italiana, intrattenimento puro da fischiare senza grandi pretese. Giulio entrò in Ricordi negli anni cinquanta per occuparsi di promozione. Erano gli anni della ricostruzione, dell'esplosione in America del rock'n'roll, di un'Italia che viveva un momento frenetico, la prima repubblica, il boom economico, la libertà creativa dopo la guerra e il fascismo. Tutto esplodeva da tutte le parti, anche la musica. E Giulio Rapetti diventò Mogol, nel 1959.

Era già Mogol da anni quando incontrò Battisti. Aveva vinto Sanremo nel 1961 con «Al di là» pur affidata a un cantante della «vecchia guardia» come Luciano Tajoli.

Tajoli era un tenore leggero della generazione di Nilla Pizzi, «Al di là», era invece un brano, scritto per la parte musicale da Carlo Donida Labate, che guardava alla canzone moderna che stava fermentando grazie a Gino Paoli, Tenco, Gaber e altri. Era una dichiarazione di amore assoluto, ripetuta, intensa, illimitata. E costruita con parole semplici, di tutti i giorni, ma capaci di creare molteplici immagini. Lo stesso anno Celentano portò al Festival «24.000 baci», sdoganando il rock'n'roll alla più tradizionale delle manifestazioni canore italiane. E di Mogol era anche «Una lacrima sul viso» che regalò il successo di pubblico all'«Elvis de noantri», Bobby Solo.

Socievole spesso come un orso marsicano, Giulio Rapetti Mogol ha sempre dato di sé una immagine controversa. Umile, arrogante, colto, ignoran-

* Critico musicale

te, modesto, presuntuoso, non sai mai bene dove e come collocarlo. Anche le sue canzoni hanno toccato altezze poetiche rilevanti e lasciato sconcertati in diversi altri casi, probabilmente per la sua caratteristica di prendere le idee dalla vita quotidiana, comune, da incontri occasionali, cose viste, creando personaggi funzionali, situazioni efficaci, come un giallista, un romanziere da poche righe, altre trasformando in versi – ma lo spiegò molto tempo dopo – momenti della propria vita personale.

Su come Mogol incontrò Lucio Battisti, nel 1965 si son sprecati aneddoti e versioni. Vittorio Salvetti, patron del Festivalbar, mi raccontò di avere incontrato Lucio in Galleria Vittorio Emanuele a Milano e di essersi fatto convincere a portarlo alla sede del Clan di Celentano, lì vicino, presentandolo a tutti, e che Mogol se lo portò a casa come collaboratore «ma più che altro per fargli fare da cameriere». Più verosimilmente Battisti fu consigliato a Mogol da una comune amica, Cristine Leroux, editrice francese che cercava talenti per Ricordi.

Di fatto il connubio Mogol-Battisti fu tra i più felici nella storia della canzone e introdusse elementi totalmente nuovi in quella che fino a un momento prima era chiamata con velato disprezzo «canzonetta». Mogol aveva una straordinaria capacità di usare le parole. Gli veniva naturale. componeva continuamente, ovunque, velocemente. Battisti veniva dalla provincia e guardava all'America nera. Entrambi avevano scarsa familiarità e nessun interesse per i temi sociali, per la politica, molto invece per la musica come forma di espressione e comunicazione.

Mogol aveva scritto per un sacco di interpreti importanti, da Mina a Celentano, costruendosi una fama rilevante e meritata. Ma aveva avuto anche l'incarico di tradurre i giganti del rock mondiale perché le partiture in vendita nei negozi dovevano affiancare al testo originale anche una versione in italiano per essere appetibili sul mercato. Si era così trovato a «tradurre» i Beatles, Bob Dylan, Arlo Guthrie, David Bowie, anche se spesso si trattava poco più che di esercitazioni che non avevano trovato riscontro discografico. «Bob Dylan – mi raccontò Mogol tempo addietro – fu un problema perché a volte non riuscivo a capire le canzoni, cosa volesse dire in alcuni suoi versi. Così un gior-

no lo incontrai e glielo dissi, e lui rispose con un sorriso: non preoccuparti. Spesso non lo capisco neanche io».

Ma fu anche merito di queste «traduzioni», e delle numerose «cover» di successi stranieri che il mercato italiano pretendeva negli anni sessanta per seguire l'onda beat, se Mogol si trovò così a suo agio con Battisti, musicista che adorava Wilson Pickett e Stevie Wonder e utilizzava accenti e metriche non comuni per gli standard italiani.

Lucio e Giulio crearono una simbiosi perfetta. Uno suonava, l'altro creava parole, sul momento, davanti a un caffè, in macchina, adattando, modificando, aggiungendo, ma con molta spontaneità e leggerezza. Storie di amori interrotti, di gelosie e tradimenti, di gelatai e fiori di pesco, di emozioni forti e inquietanti, frasi, versi, immagini che sono spesso entrate nel lessico comune, popolari ed efficaci. Le discese ardite e le risalite, una donna per amico, tu chiamale se vuoi emozioni, a fari spenti nella notte, chi non ricorda queste parole o non sa canticchiare «motocicletta 10 HP» senza porsi il problema che Mogol – ignorante di motori – aveva citato una potenza da ciclomotore.

Battisti appariva come un ombroso introverso provinciale che viveva di musica, oculato con i soldi ma capace di sorprenderti. Mogol non capiva granché di strumenti ma faceva cantare le parole. Insieme liberarono la canzone italiana dai suoi legami col passato, traghettandola verso il nuovo mondo.

Non fu un viaggio facile.

Gli anni sessanta avevano visto l'esplosione della contestazione giovanile, le battaglie pacifiste e per i diritti civili in America, gli scontri rivoluzionari del Maggio francese. L'Italia arrivò a ruota, con il consueto ritardo, ma arrivò, mentre Battisti esordiva a Sanremo con «Un'avventura».

Il successo di Battisti/Mogol percorse un binario parallelo a quello del rock precedendo la nascita della nuova generazione di cantautori veri e propri. La modernità di Battisti e il talento di Mogol improvvisamente furono considerati «vecchi» o in contrasto con il percorso delle nuove generazioni, questo anche se i suoi album superavano in classifica le vendite di quelli dei contemporanei Pink Floyd o dei Led Zeppelin. Il rock era «roba da ma-

schi», Battisti piaceva alle ragazze, e forniva (come ancora oggi) materiale infinito agli strimpellatori da falò.

C'era poi la questione politica. Né Battisti né Mogol seguivano la corrente né erano particolarmente interessati alla politica, in un periodo in cui l'impegno politico era dominante in tutti i settori. Mogol aveva un vago orientamento liberale repubblicano, Battisti, che si negava ai temi palesemente sociali e non partecipava alle manifestazioni di partito, fu accusato di essere fascista: «Certamente non era di sinistra, ma neppure fascista – commentò con me la cosa Fabrizio De André – ma all'epoca se non potevano colpirti in altro modo, o dicevano che eri fascista o che eri omosessuale...». Eppure lo stesso Battisti aveva cercato di partecipare al festival di parco Lambro a Milano deciso a dialogare musicalmente con il mondo del rock alternativo. Sarebbe stata la sua prima apparizione dal vivo in sei anni, ma non se ne fece nulla per una serie di screzi sull'interpretazione antifemminista data ad alcune canzoni.

Il sodalizio fra Battisti e Mogol si interruppe nel 1980 per una non banale questione di ripartizione dei proventi editoriali, pesantemente sbilanciata a favore di Battisti che si rifiutò di modificarla. Ma in realtà le strade si erano già da tempo divise.

Mogol trovò altri interpreti, più o meno felici,

come Cocciantè, Morandi, Gianni Bella, Gigi D'Alessio, di recente Eros Ramazzotti. Battisti tentò una strada autonoma sostenuta dalla iperprotettiva moglie Grazia Letizia Veronesi e poi facendosi affiancare dall'ermetico poeta Paolo Panella per una serie di album sperimentali e anticonvenzionali.

Ma se Battisti ha scelto di vivere isolato e in conflitto con il mondo, seguito in questo dalla moglie che ne conserva gelosamente la memoria dopo la morte, Mogol ha allargato i suoi orizzonti inventando la Nazionale Italiana Cantanti per incontri benefici e creando il Cet, la scuola per cantanti e autori al Toscolano in Umbria, più esperienza filosofica che tecnica, che ha affinato autori e interpreti come Arisa o Patrizia Laquidara, ma soprattutto messo molti giovani realisticamente a confronto con i propri sogni.

Alla soglia degli ottant'anni Giulio Rapetti Mogol rivendica ancora il suo ruolo di metà del mondo Battisti, in perenne conflitto con la vedova, e di artigiano di un'arte nobile perché popolare e che «si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini, ha accolto in sé il tesoro di migliaia di anime, conserva il segreto di migliaia di vite, di cui fu la viva l'ispirazione, la consolazione sempre pronta, sempre aperta sul leggio del pianoforte, la grazia sognante e l'ideale». Lo diceva Proust, mai come in questo caso a ragione.

USTADH AL-MUSÌQA

La musica classica nei Territori palestinesi occupati

di Diego Cembrola*

Con la conferenza su «Identità, differenze, conflitti» che il filosofo Remo Bodei terrà nella Sala Grande del Teatro La Fenice, il 15 giugno ha inizio il festival «Lo spirito della musica di Venezia», che quest'anno ha per tema il dialogo tra civiltà e nazioni diverse e il ruolo di Venezia come luogo d'incontro tra le culture del Mediterraneo. Mi sembra dunque un momento propizio, questo, per proporre ai lettori – nell'articolo che inaugura la mia collaborazione con questa rivista – un breve viaggio musicale in una Terra che mi ha segnato personalmente quanto professionalmente, nei nove mesi, tra il settembre 2011 e il maggio 2012, che vi ho trascorso come insegnante di pianoforte e teoria musicale presso l'Edward Said National Conservatory. Per ragioni che dipendono dalla mia esperienza e competenza, e non certo da pregiudizio etnocentrico, questo contributo verterà principalmente sulla presenza della musica colta occidentale e sul modo in cui essa viene insegnata e fruita. Con considerazione, beninteso, del contesto musicale locale e del modo in cui questo interagisce con la cultura musicale d'Occidente.

Nei Territori palestinesi occupati l'educazione musicale, come noi la concepiamo, è presente nella scuola di secondo grado, ma in modo alquanto discontinuo, se non occasionale. Più in generale, possiamo affermare che, mentre nella società israeliana la musica colta occidentale è da sempre insegnata e praticata fino a livelli di assoluta eccellenza, nella cultura palestinese, fino a pochi decenni or sono, la musica tradizionale araba era eseguita e insegnata (quasi sempre per trasmissione orale), ma la musica che noi consideriamo classica era praticamente assente. Ciò valeva in particolar modo in ambito

musulmano, complice anche la scarsa considerazione dell'Islam nei confronti dell'arte dei suoni (che arriva fino alla proibizione, nelle comunità religiose più intransigenti). Per contro, nella società cristiana vi è sempre stata una maggior presenza della musica, integrata nella funzione liturgica, che in ambito cattolico e protestante arriva ad includere brani polifonici e strumentali.

Sia come sia, tra gli anni novanta e i primi anni duemila nella élite colta palestinese si avvertì la necessità di colmare questo divario; ne seguì l'istituzione di scuole che avviassero i giovani della Gerusalemme araba e della Cisgiordania occupata alla professione di musicista. Le più importanti attualmente sono:

– L'Associazione Al-Kamandjati («il violinista»). Sito web: www.alkamandjati.com/it/benvenuto/, con sede a Ramallah. Fondata nel 2004 dal violinista palestinese Ramzi Aburedwandal, conta qualche centinaio di studenti ed è attiva anche nel supportare l'educazione e la scolarizzazione dei bambini che vivono nei campi di rifugiati e nei villaggi di Palestina e di parte del Libano.

– L'Istituto Magnificat (Sito web: www.magnificat.custodia.org/it/), con sede nella città vecchia di Gerusalemme, presso il Baab al-Jadid (Porta nuova), fa capo alla *Custodia Terrae Sanctae*, la missione francescana le cui origini risalgono addirittura al XIII secolo. Fondato nel 1995 dal padre francescano Armando Pierucci, annovera circa duecento allievi, includendo anche studenti e docenti di nazionalità israeliana. Oltre che all'insegnamento della musica, l'Istituto provvede al servizio liturgico per le

* Musicologo e compositore

Basiliche del Santo Sepolcro a Gerusalemme e della Natività a Betlemme. Un aspetto per noi interessante di quest'istituto è la sua vicinanza con l'Italia e anche, in particolare, col Veneto: i suoi programmi di studio sono ispirati a quelli dei Conservatori italiani; inoltre, una convenzione firmata con il Conservatorio Arrigo Pedrollo di Vicenza consente al Magnificat di rilasciare titoli accademici riconosciuti dall'Unione Europea. Tra i musicisti palestinesi formati a Vicenza, mi piace ricordare il pianista Jiries Boullata, che è stato mio collega all'Edward Said Conservatory ed è ora Referente per i corsi preaccademici e insegnante di pianoforte e teoria presso l'Istituto Magnificat.

– L'Edward Said National Conservatory (d'ora in poi anche ESNC. Sito web: <http://ncm.birzeit.edu/en>), che è, per grandezza e numero di allievi, la scuola di musica più importante dei Territori occupati. Fondato nel 1993 da un gruppo di musicisti palestinesi come National Conservatory, nell'anno seguente fu intitolato allo studioso di letteratura comparata Edward Said (Gerusalemme, 1935 – New York, 2003) che fu anche musicologo e pianista di buon livello. Annovera circa un migliaio di allievi distribuiti nelle sue cinque sedi (*branches*): Ramallah (la prima in ordine di istituzione), Gerusalemme, Betlemme, Nablus e Gaza City. Quest'ultima è stata istituita nel 2012 assorbendo una preesistente scuola locale. (Si può intuire come, dal punto di vista economico, questa acquisizione possa considerarsi alquanto azzardata: perciò, indipendentemente da ogni presa di posizione politica, rendiamo perlomeno onore alla caparbità con cui i Palestinesi coltivano la visione unitaria che hanno dei Territori e la volontà di superare la frammentazione territoriale che l'occupazione israeliana comporta.)

Nel periodo in cui ero *ustadh al-musīqa* («professore di musica») all'ESNC, la sede di Betlemme occupava il pianoterra e il seminterrato di un modesto edificio nel sobborgo di Beit Sahour, mentre a Gerusalemme eravamo ospitati («accampati» descrive meglio la situazione) nei locali di una scuola elementare: al mattino si svolgevano le regolari lezioni scolastiche, mentre di pomeriggio c'erano le attività (lezioni, prove, saggi, ecc.) del Conservatorio. Le uniche *branches* a vantare una sede adeguata erano quella «storica» di Ramallah e quella di Nablus.

Oggi, tuttavia, la situazione è molto cambiata: Betlemme e Ramallah vantano due nuove sedi appositamente costruite; per le sedi di Gerusalemme (quella accademica e quella che ospita la direzione amministrativa) si è invece scelto di restaurare due edifici di epoca ottomana. Questi ultimi, molto belli e suggestivi, esprimono appieno l'incontro tra Oriente e Occidente che il Conservatorio rappresenta. Sulla sede di Betlemme, costruita appositamente *ex novo* su terreno donato dall'amministrazione comunale, vale la pena spendere qualche parola.

Nella primavera del 2012 ho avuto modo di visitare l'edificio in fase di completamento (sarebbe stato inaugurato in settembre, quando ormai ero già rientrato a Venezia) avendo come guida uno degli architetti dello studio franco-palestinese AAU Anastas (sito web: <http://aauanastas.com/>), che ha realizzato l'opera. Si tratta di un «gioiellino» architettonico: un edificio a misura d'uomo costruito su soli due livelli usando la pietra bianca tipica di quelle parti. Le sue tre ali formano un rettangolo col quarto lato aperto, in modo da creare uno spazio vuoto centrale con funzione di patio, ma anche di auditorium all'aperto. Un *front office* (italianamente, Ufficio relazioni col pubblico) è separato dall'esterno solo per mezzo di un'ampia vetrata. Al pianoterra c'è una piccola sala da concerto, la biblioteca, gli uffici, appunto, e perfino una bottega di liuteria, mentre le aule sono ubicate al primo piano. Infine, la sede vera è propria è incorniciata da edifici laterali minori, che ospitano alcuni negozi. Da tutto il complesso traspare chiaramente la concezione dei progettisti e la visione che l'ESNC ha del proprio ruolo sociale: in un ambiente che unisce le più moderne tecnologie, anche illuminatorie, con la tradizione architettonica locale, il Conservatorio si apre idealmente alla città per mezzo di un edificio scolastico concepito come il centro di un recuperato spazio, sociale più che pubblico, che definirei *di relazione*: uno spazio, cioè, in cui studenti, professori, genitori, negozianti, visitatori... la società tutta, insomma, *s'incontra*. Senza disdegnare, con le botteghe adiacenti, il commercio: che non è, come nel nostro nevrotico Occidente, richiamo alla compulsione consumistica; ma, secondo lo stile di vita mediorientale, buona occasione per allacciare conoscenze personali e rapporti umani, anche affettivamente importanti.

L'ARTE DI KARA WALKER PER UNA «NORMA» NERA

di Mario Messinis*

Questo commento di Mario Messinis alla Norma di Bellini che ha debuttato a maggio alla Fenice – con regia, scene e costumi dell'artista visiva americana Kara Walker – è il primo di una serie di interventi, che compariranno nei prossimi numeri, dedicati alla dialettica tra scenografia teatrale e arte contemporanea.

Il Maggio Musicale Fiorentino, soprattutto agli esordi, divenne il più notevole teatro sperimentale italiano, con le programmazioni ideate da Vittorio Gui e da Mario Labroca, non soltanto per la scelta dei titoli della cosiddetta «generazione dell'Ottanta» e oltre (da Casella Malipiero Pizzetti Respighi fino a Dallapiccola e Petrassi), ma anche per il rinnovamento della messinscena, affidando a pittori di cavalletto, e non soltanto a scenografi professionali, la responsabilità del quadro visivo. Soprattutto negli anni trenta negli allestimenti fiorentini furono coinvolti i nostri maggiori artisti, che si affrancavano dalle imposizioni populiste del regime, soprattutto grazie all'abilità diplomatica di Labroca, il quale riusciva comunque a imporre l'avanguardia da Pantea di Malipiero al *Volo di notte* di Dallapiccola. Il rinnovamento della programmazione andava di pari passo con il rinnovamento delle immagini sceniche: si pensi alle memorie araldiche di Giorgio De Chirico per i *Puritani*, alla brillantezza geometrica di Gino Severini per l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, ai memorabili bozzetti di Felice Casorati per la *Norma* e *Didone ed Enea* di Purcell, alla congesta asprezza di Mario Sironi per i verdiani *Lombardi*. È stato un laboratorio di eccezionale rilievo conoscitivo, che però ha avuto

un limitato seguito, anche perché i nostri teatri privilegiano scenografi imposti dai registi. Il ricorso a pittori militanti determinò interessanti interazioni nel mondo dello spettacolo per splendore e autonomia creativa. Per esempio la leggendaria messinscena di *Didone ed Enea* presenta una compattezza estranea alla struggente poetica del lamento di Purcell, ma è di eccezionale intensità nello scabro arcaismo di Casorati. La recente proposta della celebre pittrice statunitense Kara Walker per la *Norma* alla Fenice sembra ricollegarsi alle storiche produzioni del Maggio Fiorentino. Naturalmente con artisti di grido si dà quasi per scontato che il quadro visivo crei una drammaturgia diversa da quella musicale. Il pittore in genere non rinuncia al proprio segno e crea un'immagine autonoma rispetto al mondo sonoro. Tuttavia non contano i principi, ma i singoli esiti. Ovviamente lo splendido spettacolo della *Norma* veneziana (con la partecipazione di un'artista presente alla Biennale) non ha molto a che vedere con lo stile classicistico-romantico di Bellini e del libretto di Romani; eppure funziona benissimo per tensione teatrale dei rami contorti alla Henry Rousseau e nell'acredine del taglio visivo «africano», prossimo all'arte nera del primo Novecento. L'immagine è dura, corporea. Un'immensa scultura, a ridosso del palcoscenico, è una potente trascrizione di onde marine, flutti petrosi di un terrestre simbolismo. Anche se la Walker non è una regista di mestiere l'impatto visivo è forte. Si abbandona Bellini al suo destino, ma si ammira la convinzione comunicativa della pittura e una drammaturgia sdoppiata rispetto al suono.

* Musicologo e compositore

L'«AROLDO» DI VERDI, UN'OPERA DIMENTICATA

di Chiara Facis*

Il Teatro La Fenice ha da poco presentato la prossima stagione lirica, che tra i primi titoli inserisce lo Stiffelio di Verdi. Proponiamo qui un'ampia lettura dell'Aroldo, che dello Stiffelio è per così dire il contraltare.

Stra le opere teatrali verdiane di più rara esecuzione, l'*Aroldo* merita senz'altro un cenno a sé. Composta in quel periodo che costituisce il *trait d'union* tra la fase compositiva del periodo giovanile nonché della prima maturità verdiana e l'epoca dei capolavori della più tarda, rigogliosa maturità stilistica, l'opera nata come revisione dello *Stiffelio* è stata probabilmente, nel corso degli anni, la più negletta fra le opere teatrali del genio di Busseto. È necessario, a questo punto, sottolineare che la genesi dell'*Aroldo* si situa nell'istante creativo più tormentato nella produzione di Verdi, quella fase, cioè, in cui varie opere teatrali, per disparate ragioni – non ultima la censura – trovano più di una versione – come, appunto, *Stiffelio*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Don Carlos* –. Si ricordi, inoltre, che questo è il medesimo periodo che vedrà l'odissea, come si è già detto (cfr. VMED n. 55, p. 44), del *Re Lear*, opera di travagliata elaborazione rimasta incompiuta. Un momento della creatività verdiana che non va in ogni caso ritenuto come una mera parte di collegamento fra l'opera romantica *tout court* del primo periodo e le partiture più complesse, legate a vicende librettistiche di carattere predecadente, bensì come un processo evolutivo di notevole importanza. L'*Aroldo*, con la sua collocazione cronologica e stilistica tra la prima versione del *Simon Boccanegra* e *Un ballo in*

maschera, trova dunque le sue radici nello *Stiffelio*, opera in tre atti la cui vicenda – ambientata all'epoca della riforma luterana – e i cui temi di adulterio e divorzio avevano suscitato preventivamente i timori di Francesco Maria Piave, confermati poi dalla censura. Lo *Stiffelio* aveva riscosso, pur già emendato, i favori del pubblico al Teatro Grande di Trieste nel 1850. Purtroppo le successive rappresentazioni a Roma e a Napoli del medesimo lavoro teatrale, già riveduto e ripresentato col titolo di *Guglielmo Wellingrode*, non avevano trovato pari consenso, al punto da convincere Verdi a un cambiamento più radicale. La vicenda, pur mantenendo sostanzialmente la trama di *Stiffelio*, venne dunque trasferita al XIII secolo fra Inghilterra e Scozia; la psicologia dei personaggi venne maggiormente rilevata soprattutto nella parte musicale; le innovazioni più importanti riguardarono principalmente il primo atto e fu aggiunto il quarto atto. Per il libretto si attinse ai romanzi di Walter Scott – *The Betrothed* – e di Edward George Bulwer Lytton – *Harold, the Last of the Saxon Kings* – fermo restando che l'*Aroldo* verdiano non è l'omonimo re sassone sconfitto ad Hastings nel 1066 dal normanno Guglielmo il Conquistatore, bensì un crociato del Duecento. Considerando ora la trama, si nota come essa prenda l'avvio nel castello di Egberto, anziano cavaliere vassallo di Kenth, dove si festeggia il ritorno dalla Terra Santa di Aroldo, genero di Egberto, e del suo fidato amico Briano. Il legame fraterno tra i due compagni d'arme è divenuto indissolubile dacché Briano ha salvato la vita di Aroldo – come vuole l'antefatto dell'opera narrato

* Musicologa

nella seconda scena del primo atto – ed entrambi sono divenuti difensori del Santo Sepolcro. Aroldo nota che la moglie Mina lascia trapelare una malcelata inquietudine. La perplessità del cavaliere cresce allorché egli si accorge che Mina non porta la fede di matrimonio. La possibilità di un dissidio è stornata dal fatto che Aroldo viene richiamato dagli invitati. Costernata, Mina decide di palesare in uno scritto il suo tormento, ma il messaggio viene letto improvvisamente da Egberto. Nello scritto, Mina rivela al marito di non essere più degna di lui. Egberto sa che il seduttore di Mina è Godvino, un cavaliere di ventura suo ospite ma, dopo aver rimproverato la figlia, le impone di tacere sull'accaduto. Nel corso della festa, Godvino s'inquieta perché Mina lo evita e decide di nascondere in un libro chiuso da un lucchetto una lettera per lei. Non sa, però, che il suo sotterfugio è visto da Briano, il quale avvisa subito Aroldo. Briano ha però confuso Godvino con Enrico, cugino di Mina. Davanti alla richiesta degli invitati di narrare le gesta di Re Riccardo in Palestina, Aroldo parla invece del tradimento d'un amico che ha nascosto la prova della sua meschinità in un libro e così dicendo, giacché la moglie rifiuta d'aprire il volume in questione, lo apre egli stesso, mentre la lettera di Godvino cade a terra. Egberto è pronto a raccogliertela, rifiutando di consegnarla ad Aroldo che si infuria dinanzi alla costernazione generale. Egberto, dal canto suo, sfida in segreto Godvino a duello. Nel cimitero del castello, Mina sta pregando nottetempo sulla tomba della madre quando è raggiunta da Godvino. Lei lo respinge. Egberto si presenta con le armi per il duello e allontana la figlia. Il combattimento viene interrotto da Aroldo che desidera riappacificarsi con Godvino, ma allorché l'indignato Egberto gli espone al verità, confermata da Mina che si è ripresentata all'istante, Aroldo, fuori di sé, tenta di uccidere il traditore. L'omicidio è impedito da Briano che esce all'istante dalla vicina cappella. Godvino si dà alla fuga. Egberto, meditando nel suo castello in un istante di solitudine, pensa al suicidio per la mancata vendetta all'onta subita, ma è raggiunto da Briano che lo avvisa dell'imprevisto ritorno di Godvino. La notizia riaccende in Egberto il proposito di vendetta. Godvino è stato convocato da Aroldo che lo affronta per un lucido

e obiettivo colloquio chiedendogli quale sarebbe il suo proposito se Mina fosse libera. All'indugio del rivale, risponde invitando Godvino a nascondersi in una stanza attigua per ascoltare quanto accade. Quindi, Aroldo fa chiamare Mina presentandole un documento per il divorzio e dichiarandole che da quell'istante egli si dedicherà alla vita ascetica. Mina firma il documento, dopodiché, pur affranta, dichiara con fermezza che, nonostante sia ora libera, non si legherà mai più ad alcuno; è stata sedotta con l'inganno, ma in cuor suo è stata e rimane per sempre fedele ad Aroldo. Il dialogo è interrotto dal sopraggiungere di Egberto che, fermo nel suo proposito di vendetta, annuncia di aver ucciso Godvino. Dopo aver pregato, Aroldo e il fedele Briano si recano in una remota valle presso il Loch Lomond, in Scozia, dove in un umile alloggio condurranno vita da eremiti. Vengono raggiunti da Egberto e Mina che hanno affrontato le acque del lago in una notte di tempesta. Egberto, esiliato dalla patria, è stato seguito dalla figlia. Entrambi, prostrati, invocano il perdono di Aroldo. Briano, da buon mentore, ricorda all'amico le parole con cui Cristo ha assolto l'adultera. Aroldo, commosso, accorda senz'altro il suo perdono.

Rappresentato per la prima volta all'inaugurazione del Teatro Nuovo di Rimini il 16 agosto 1857, l'*Aroldo* ebbe trionfale consenso, grazie anche all'esperienza sicura di Angelo Mariani, all'epoca uno tra i migliori direttori d'orchestra, nonché all'impeccabile interpretazione della soprano Marcellina Lotti Della Santa e del tenore Emilio Pancani. Il fatto che, col passar degli anni, l'opera sia caduta nell'oblio, può essere dovuto alla vicenda librettistica di non semplice e immediata fruizione, oltre all'importanza delle grandi opere successive, ma è innegabile che, rispetto al precedente *Stiffelio*, *Aroldo* riveli nella sua partitura la maturità del musicista che, superato il periodo della Trilogia popolare, è pronto a dare alle scene i suoi più grandi capolavori. Ne è già un saggio l'Ouverture, con l'elegante trattazione della melodia affidata alla tromba solista e l'entrata *in medias res* con la pagina corale a voci maschili scoperte sull'apertura del primo atto. Il protagonista, personalità umbratile e nobile al contempo, è delineato vocalmente da un ruolo tenorile a cui si richiedono particolari qualità

interpretative sotto il profilo scenico. Pur animato da una fede sincera – in cui vuole emulare il prediletto amico Briano –, Aroldo non esita a sfogare la sua ira allorché scopre il tradimento coniugale e a tale proposito si può osservare come Verdi si cimenti per la prima volta a rappresentare con incisività l'immagine dal carattere ambivalente d'un marito geloso e tradito analoga a quelle successive di Renato nel *Ballo in maschera* e del monumentale *Otello*. Non a caso il *Ballo*, dramma di gelosia, sarà l'opera immediatamente successiva all'*Aroldo*. In ogni modo, la figura del protagonista, in questo caso, è di più chiara leggibilità, ancora libera dai più cupi e tortuosi rovélli interiori che caratterizzeranno i suoi successori. La presenta nel primo atto la cavatina «Sotto il sol di Siria ardente» che prepara la *gradatio* psicologica ai moti della più accesa indignazione fra il primo e secondo atto – si veda in tal caso l'aria «Vi fu in Palestina»; atto primo, scena ottava –. Il suo progressivo mutamento interiore tocca il vertice nella preghiera a cappella «Angiol di Dio», a due col basso e con coro rispondente nel quarto atto, in cui il tenore verdiano brilla di suggestiva ispirazione.

Ma il vero punto focale della scena, per la sua parte vocale e lo spessore emotivo è Mina, senza dubbio una delle figure più incisive del teatro lirico verdiano. Già il suo primo ingresso sulla scena, marcato a piena voce sul «ff» dell'orchestra («Ciel, ch'io respiri!») e dipanato in un'aria dalle imprevedibili dinamiche, la caratterizza in modo inconfutabile, senza contare che Verdi la privilegia in seguito, nel corso del terzo atto, in un duetto in cui, contrariamente alle abitudini dell'autore così affezionato ai ruoli tenorili, il prestigio della parte soprano, ricca di incomparabili sfumature psicologiche e musicali, sopravanza il ruolo del protagonista e trova la sua glorificazione alla sesta e ultima scena dell'ultimo atto – «Allora che gli anni» – toccante momento melodico miniato su uno tra gli esempi più felici della versificazione di Piave, contrappuntato da violoncello e corno inglese, introducendo lo splendido quartetto finale.

Autorevole, inoltre, il ruolo baritonale di Egberto il quale, pur distante dai livori cocenti di Rigoletto, è padre fieramente offeso e uomo d'armi che più di Godvino contende la scena ad Aroldo. Figura di notevole rilievo, il baritono gioca una parte essenziale nell'evoluzione della trama, espressa con sincero sentimento nell'aria del primo atto «Dite che il fallo a tergere», per dominare quindi nel terzo atto e sfolgorare nel colmo del suo proposito di vendetta con la cabaletta «Oh, gioia inesprimibile», la cui conclusione, attaccata al «pianissimo» e fulminante nell'ultimo verso, a voce spiegata sulla piena orchestra – «Vendetta... ah, vieni, affrettati, / rinascerò per te» –, è vero e proprio cimento di vocalità e presenza scenica.

In ultima sintesi, perché l'oblio, dunque? Si confida, oggi, nel rinnovato interesse per le opere rare, promosso, in questo caso, dalle manifestazioni per il bicentenario verdiano. L'*Aroldo*, dopo il primo trionfo, trovò dissenso a Napoli due anni dopo, nel 1859. In epoca più recente, è stata rieseguita a Wexford nel 1959 – grazie anche al gusto denotato da ricerca e pubblico inglesi per la rarità della lirica –, quindi è stata ripresa in forma di concerto all'Opera Orchestra di New York nel 1979, con Montserrat Caballé, Gian Franco Cecchele e Juan Pons – voci elettive nei ruoli principali –. Sia lo *Stiffelio* che l'*Aroldo* sono stati riproposti dal Teatro La Fenice tra il 1985 e il 1986, grazie al suggerimento di un grande intellettuale come Giovanni Morelli. La prima rappresentazione scenica di *Aroldo* nel XX secolo si è tenuta al Grand Opera di New York nel 1993. La sua ripresa è avvenuta all'Asociación Bilbaina de Amigos de la Opera nel 2009. Siccome *Stiffelio* ha suscitato nuovamente l'attenzione della critica, va da sé ritenere che *Aroldo*, migliore per quanto concerne la partitura musicale, possa e debba trovare il giusto grado d'interesse per critica e pubblico. Ci si augura quindi che il rinnovato entusiasmo per la ricerca nel settore delle opere rare riporti *Aroldo* al pristino successo e al dovuto interesse musicologico.

IL TERZO CICLO DI «OPERA METROPOLITANA»

Il progetto «Opera Metropolitana», ideato dalla Fondazione Teatro La Fenice insieme alla Fondazione di Venezia, ha concluso lo scorso 5 giugno il suo terzo ciclo. L'idea che sta alla base di quest'iniziativa è quella di offrire al vasto territorio della provincia una serie di proposte culturali e musicali di qualità, attingendo al grande serbatoio rappresentato dal Teatro veneziano. Concerti, conferenze, videoproiezioni, ma anche ascolti guidati e serate a tema per tre mesi hanno ravvivato la vita culturale di Chioggia, Cavareze, San Donà, Novanta di Piave, Portogruaro, Noale, Spinea, Stra e Mira, grazie alla partecipazione delle quattro Fondazioni di Comunità operanti in quelle zone: Fondazione Clodiense, Fondazione Terra d'Acqua di San Donà di Piave, Fondazione Santo Stefano di Portogruaro e Fondazione Riviera-Miranese. Nelle pagine seguenti Cristiano Chiarot, Sovrintendente della Fenice, e Giuliano Segre, Presidente della Fondazione di Venezia, spiegano le motivazioni che li hanno spinti a immaginare questo tipo di attività, destinata a pubblici diversi rispetto a quello tradizionalmente legato all'ente lirico.

Ma va sottolineato che al suo secondo anno di vita – sono previsti due cicli all'anno – «Opera Metropolitana» ha assunto contorni più nitidi e precisi, facendo tesoro dei riscontri positivi e negativi della passata edizione. Il programma del 2015, nel suo primo segmento, ha presentato una serie di ap-

puntamenti suddivisi in diverse sezioni. In primo luogo si collocano quelli dedicati a Gioachino Rossini, che è stato un po' il protagonista del trimestre. L'omaggio a questo grande compositore ha compreso, oltre alla proiezione del suo *Maometto II*, due concerti cameristici dei solisti della Fenice e, in connessione con il tema dell'Expo Milano 2015, due serate dal titolo *A tavola con Gioachino Rossini, tra musica e cucina*, che ritraggono il musicista nel secondo periodo della sua vita, quando a Parigi alterna il pentagramma all'arte culinaria: entrambi gli eventi – una conferenza di Mario Merigo sul tema, e un ulteriore concerto dei solisti della Fenice – sono stati seguiti da una degustazione di piatti ideati dal pesarese, avviando un'inedita modalità di comunicazione culturale.

Altro filone è stato quello dei concerti dell'Orchestra della Fenice, impegnata nel proseguire il Progetto Mozart, che prevede negli anni l'esecuzione di tutte le sinfonie del Salisburghese. Terza sezione, le performance pianistiche di artisti provenienti dal celebre Premio Venezia. Quarto e ultimo il segmento dedicato a conferenze realizzate con l'ausilio di videoproiezioni, occasione per sperimentare un inedito approccio all'opera lirica. In totale, distribuite nelle varie sedi citate, «Opera Metropolitana» ha effettuato ventitré «incursioni» nel territorio, con crescente interesse del pubblico, che ha risposto alle sollecitazioni con partecipazione.

UNIRE IL TERRITORIO ATTRAVERSO LA CULTURA

di Cristiano Chiarot

Sono molto al progetto «Opera Metropolitana», ideato insieme al Presidente della Fondazione di Venezia, Giuliano Segre, per cercare di rafforzare la presenza della nostra tradizione musicale nel territorio provinciale. Collegandoci alle realtà locali, che già autonomamente organizzano proprie iniziative rivolte alla cultura e all'arte musicale, abbiamo voluto che – grazie all'incontro con la Fenice – queste attività si rinforzassero e amplificassero, anche in una prospettiva di sviluppo progressivo delle relazioni. Ma cosa significa la parola sviluppo? Significa riferirsi a una progettualità veneziana, ma strettamente, intrinsecamente legata a un'ottica metropolitana, anticipando quello che potrebbe o dovrebbe essere la realtà politica, civile e amministrativa a venire. Ritengo che nel prossimo futuro, quando la città metropolitana diverrà concreta, non ci si possa limitare a sole azioni di carattere politico ed economico. Ciò che sta per arrivare deve avere direttamente a che fare con l'interesse e il coinvolgimento dei cittadini. Raggiungere il cuore di questa metropolitaneità vuol dire ritrovarsi intorno ad alcuni valori e contenuti, che non possono che es-

sere di carattere culturale. Perché sono soprattutto la cultura, il dibattito, la partecipazione a unire un territorio. L'identità infatti non si basa mai sui meri elementi economici. Con questa convinzione abbiamo voluto radicare più di quel che già è oggi l'attività della Fenice nei principali centri della nostra provincia, perseguendo il doppio obiettivo di portare il Teatro sul territorio e richiamare il territorio alla Fenice. Questa credo sia la maniera migliore e più fruttuosa per progettare l'avvenire ed espanderci in zone per noi strategiche e fondamentali. Così abbiamo costruito una rete di relazioni con le quattro Fondazioni di comunità, con i vari Comuni e i loro assessorati alla cultura, con le tante associazioni e realtà che si occupano di cultura e di musica. Aspettiamo ora che arrivi anche il Teatro Stabile del Veneto per creare un circolo virtuoso in entrata e in uscita che coinvolga appieno il nostro territorio, da noi inteso come unitario, pur se differenziato in molte anime e peculiarità. Portiamo cultura, ci rivolgiamo ai giovani, diversifichiamo l'offerta cercando di aumentare la coesione sociale, nella forte convinzione che questo sia l'unico modo per sentirci sempre più tutti parte di un'unica comunità.

SUPERARE CON LA MUSICA IL POLICENTRISMO DEL NORDEST

di Giuliano Segre*

L'origine del rapporto tra la Fondazione di Venezia e la Fondazione Teatro La Fenice sta nel supporto economico che la prima ha garantito alla seconda. La sua entità è regolata da una norma che prevede una percentuale dell'otto per cento rispetto all'erogazione del Fondo unico per lo Spettacolo (Fus). Considerando che – salvo il caso della Scala – tale erogazione è più o meno omogenea (tanto che sono stati elaborati dei parametri *ad hoc* per riportare l'entità dei contributi all'incirca in equilibrio per tutte le Fondazioni liriche), questo otto per cento – in cambio del quale le Fondazioni bancarie sovente ottengono un consigliere nel Cda – è pressoché uguale per tutti, si basa cioè su un ammontare che presenta sì alcune differenze caso per caso, ma di modesta entità.

Dato che sarebbe assolutamente fuori luogo che una Fondazione di origine bancaria dicesse la sua nel merito della stagione lirica e delle scelte scientifiche, culturali e artistiche di un Teatro come la Fenice, noi non abbiamo mai esercitato, attraverso il nostro consigliere, alcuna pressione. Non ci siamo insomma mai occupati della gestione.

La Fondazione di Venezia ha invece instaurato con la Fenice una collaborazione sul piano organizzativo e su quello dei servizi al territorio. In questo ambito abbiamo trovato una possibile coincidenza, animando la capacità di muoversi sul territorio di un soggetto che, per natura e per storia, è organizzato centralmente. D'altro canto anche la Fenice si inserisce nel contesto in cui Venezia è stata centrale rispetto al mondo e ora deve adeguarsi a essere rispettosa della cultura

che la circonda. È nata quindi l'idea dell'«Opera Metropolitana», che mi sembra stia dando i suoi frutti. D'altro canto, questa è una provincia atipica, che si snoda in diversi centri. La maledizione del policentrismo, che fa del Nordest un soggetto territoriale diverso dal resto del Nord Italia, ci accompagna anche dentro la nostra provincia. Abbiamo una serie di città a pieno titolo – lo standard internazionale definisce città il centro abitativo che supera le ventimila unità –, basti pensare a Chioggia, Mirano, San Donà, Portogruaro, e queste realtà costituiscono dei punti di atterraggio nel perseguire l'idea di portare sul territorio attività culturali di qualità, come certamente sono quelle della Fenice. In questo percorso abbiamo coinvolto le Fondazioni Comunitarie: nella nostra area provinciale esistono piccoli gruppi di comuni che hanno avuto nella loro storia relazioni privilegiate. Intorno a questi centri abbiamo deciso di costituire quattro Fondazioni di Comunità: Fondazione Santo Stefano, che opera nella zona del portogruarese, Fondazione Terra d'Acqua, attiva a San Donà e dintorni, Fondazione della Comunità Clodiense e Fondazione Riviera-Miranese. «Opera Metropolitana» dunque stringe un rapporto fra la Fenice e questi soggetti. Mi sembra un'iniziativa importante, soprattutto in un contesto come il nostro, in cui la mobilità verso Venezia è spesso difficile se non impossibile. L'insularità della città storica rappresenta per molti un ostacolo notevole, sul piano psicologico, oltre che su quello concreto (basti pensare ai costi dei parcheggi di Piazzale Roma, per citare soltanto uno dei tanti problemi).

* Presidente Fondazione di Venezia

Tanto è vero che quando il teatro è bruciato, al PalaFenice del Tronchetto – è un dato dimostrato – gli spettatori erano più numerosi, certo anche per una maggiore agibilità negli spostamenti.

Tutto ciò si inserisce, infine, nell'ottica della città metropolitana, anche se bisogna distinguere due accezioni di questo sintagma. Da una parte c'è il Rapporto dell'Ocse, che per città metropolitana intende l'area Padova-Treviso-Venezia, zona di crescente sviluppo che coinvolge oltre due milioni e mezzo di abitanti. La seconda accezione del termine, secondo la legge vigente, si riferisce all'attuale provincia di Venezia. Con la chiusura dell'istituzione provinciale, undici province italiane – tra cui Venezia – si trasformano in città metropolitane. Ciò significa, in sostanza, che il territorio resta quello, mentre le funzioni che erano della Provincia vengono integrate con quelle del Comune capoluogo, in modo da avere un'unica

capacità progettuale. Queste due dimensioni possono essere concepite come area metropolitana in cui far debordare gli effetti che vengono dalla cultura veneziana, dalle sue attività culturali e in particolare da quelle cosiddette dal vivo, come la musica e il teatro. In questa cornice complessiva un ruolo, in futuro, dovrebbe giocare anche lo Stabile del Veneto.

Se infatti la musica lirica è un tale unicum che non può essere «trattata» se non da chi la possiede per storia e tradizione, il teatro ha sempre vissuto sul territorio, basti pensare alle compagnie di giro, ai vari Carri di Tespi, ai comici dell'arte. Qui si ritorna al policentrismo: moltissime realtà locali – due per tutte San Donà e Portogruaro – posseggono e sono orgogliose della propria struttura teatrale. Mi sembra naturale che il Teatro Stabile, ora divenuto Teatro Nazionale, dialoghi e sviluppi delle relazioni con loro.

LE RECENSIONI

di Giuseppina La Face Bianconi*

L'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere ha promosso nel gennaio 2013 un incontro di studio dedicato a *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*. Gli Atti sono usciti l'anno dopo, sotto lo stesso titolo. I saggi sono di ampio respiro e toccano aspetti rilevanti nella produzione artistica dei due grandi compositori, con riferimento costante al contesto storico: affrontano argomenti generali e specifici, ricostruiscono intrecci culturali, gettano nuova luce su opere già

a lungo studiate. Ilaria Bonomi, in un saggio erudito eppure di agevole lettura, traccia un quadro linguistico della librettistica verdiana e mette in risalto le scelte sintattiche e lessicali dei singoli autori. Antonio Rostagno riesamina il non facile rapporto di Verdi con la cultura tedesca. Franca Cella delinea con eleganza il perimetro culturale del salotto milanese della contessa Clara Maffei, punto d'incontro d'intellettuali e liberali, che

* Università di Bologna

Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner,
a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella e Luciano Martini,
Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere,
2014, 192 pp.; ISSN 2279-5251, s.i.p.

Giuseppe Verdi e il Risorgimento
a cura di Ester Capuzzo, Antonio Casu e Angelo G. Sabatini,
Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014
(Fondazione Giacomo Matteotti: «Studi di storia e politica», 3),
176 pp.; ISBN 978-88-498-4159-6; 13,00 euro.

SARA ELISA STANGALINO,
“Ciro in Armenia” di Maria Teresa Agnesi.
Tra dilettantismo e professionismo nel Settecento milanese,
presentazione di Paolo Russo, Roma, Aracne, 2015,
209 pp.; ISBN 978-88-548-8133-4; 15,00 euro.

Verdi frequentò. Emilio Sala, attraverso nuove fonti anche iconografiche, ricostruisce l'ambiente intellettuale nel quale maturò il fiasco milanese del *Lobengrin*. Stefano Baia Curioni e Laura Forti analizzano, sulla base di documenti epistolari e contratti d'acquisto delle opere teatrali, le modalità con le quali i compositori minori produssero le loro opere. Un cenno particolare merita il saggio che Fabrizio Della Seta dedica al *Trovatore*. L'opera vanta una vasta bibliografia critica, ma la lettura del musicologo, che attinge anche dalla letteratura psicoanalitica e si basa sulla conoscenza diretta del dramma spagnolo da cui è tratto il libretto di Cammarano, apre prospettive ermeneutiche suggestive. Illuminante, a conclusione del volume, il breve sunto di Giorgio Pestelli sul significato del bicentenario di Verdi e Wagner: col consueto stile sciolto e affabile, lo studioso addita le strade parallele eppur lontane battute dai due compositori nella loro parabola creativa, e sottolinea la formidabile operosità che, negli ultimi anni, li accomunò. Il volume, utile agli studiosi, è fruttuoso anche per gli appassionati di storia e di letteratura.

Nel 2014 sono usciti anche gli Atti del convegno su «Il contributo di Giuseppe Verdi alla creazione del mito del Risorgimento» promosso dalla Fondazione Giacomo Matteotti, col patrocinio della Presidenza della Camera dei Deputati. L'argomento, per sua natura, invita alle commistioni fra musicologia, storia, filosofia e politica: il quadro che emerge, sfaccettato, offre al lettore molti spunti culturali. Dei tanti studiosi qui schierati ne citiamo solo alcuni. Angelo Sabatini – il

suo saggio ha dato il titolo al convegno – discute le circostanze che legarono a filo doppio la musica di Verdi all'idea di «risorgimento». Carlo Romano illustra l'immagine che Verdi ebbe di Mazzini, cangiante nel corso degli anni. Claudia Colombati puntualizza le relazioni dei soggetti storici dei melodrammi col pensiero poetico-musicale coevo. Antonio Casu presenta alcune riflessioni sulla presenza del Maestro nel Parlamento italiano. In generale il volume punta ad allargare la comprensione della diade «Verdi e il Risorgimento», argomento già ampiamente discusso ma mai esaurito.

Mi piace segnalare infine lo studio del «*Ciro in Armenia*» di Maria Teresa Agnesi, tratto dalla tesi di laurea parmense di una giovane studiosa novarese, Sara Elisa Stangalino. Nel *Ciro in Armenia* l'Agnesi (1720-1795), nobildonna lombarda, drammaturga e scrittrice, compositrice dilettante, riprende un tema caro alla drammaturgia barocca e illuminata – basti ricordare il Metastasio – ossia l'educazione del sovrano, rifacendosi alla *Ciropeidia* di Senofonte, conosciuta sia direttamente in greco, sia attraverso i volgarizzamenti. L'opera fu allestita nel carnevale 1754 nel Teatro Ducale di Milano, luogo d'incontro di intellettuali e crocevia di culture. La Stangalino, che ha potuto esaminare anche la partitura conservata nell'Archivio dei principi Borromeo all'Isola Bella, analizza la struttura e il testo verbale e musicale del dramma ed esamina le modifiche cui la prima stesura fu assoggettata in vista della messinscena. In pratica, come recita il sottotitolo, discute il travagliato passaggio dal «dilettantismo al professionismo» nel caso, raro, di una donna librettista e musicista.