VENEZIAMUSICA
e dintorni

Sul «Flauto magico»
di Elisabetta Fava

Damiano Michieletto porta il «Flauto» a scuola

L'«Idomeneo» di Mozart
di Giorgio Pestelli

Jeffrey Tate e Alessandro Talevi parlano di «Idomeneo»

Intorno a «Stiffelio»
di Raffaele Mellace

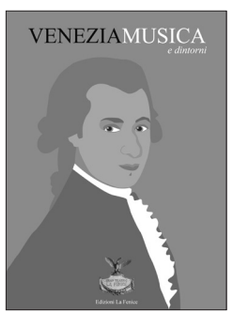
Sulla Biennale Musica 2015
interventi di
Mario Gamba, Oreste Bossini, Paolo Petazzi e Damir Ivic

I libri
di Giuseppina La Face Bianconi

Edizioni La Fenice

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Edizioni La Fenice



VeneziaMusica e dintorni
n. 59 – novembre 2015

Testata in corso di registrazione presso il Tribunale di Venezia

Direttore responsabile
Cristiano Chiarot

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.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Edizioni La Fenice

Sommario

3 Editoriale

4 Focus – «Die Zauberflöte»

4 Sul «Flauto magico»
di Elisabetta Fava

6 Damiano Michieletto porta il «Flauto» a scuola
a cura di Leonardo Mello

8 «Die Zauberflöte» alla Fenice

11 Focus – La nuova stagione della Fenice

11 Un cartellone all'insegna della varietà e dello spettacolo
di Fortunato Ortombina

13 L'«Idomeneo» di Mozart
di Giorgio Pestelli

14 Jeffrey Tate: «Un'opera di rara freschezza e potenza»
a cura di Alberto Massarotto

17 Alessandro Talevi racconta il suo «Idomeneo»

19 Tornando a Stiffelio
da uno scritto di Giovanni Morelli

22 «Dio lo disse, Dio lo scrisse»
Un «carattere strano e nuovo» al crocevia della ricerca verdiana
di Raffaele Mellace

24 Contemporanea – Biennale Musica 2015

24 Una Biennale incentrata sulla memoria
di Ivan Fedele

26 Luci e ombre di un festival
di Mario Gamba

28 Dialogo tra un Filosofo Negativo e un Critico Simpatizzante
di Oreste Bossini

30 Due differenti esperienze multimediali
di Paolo Petazzi

32 Riflessioni sparse sulla Biennale Musica
di Damir Ivic

34 Contemporanea

34 «Vedova e l'avanguardia musicale»
di Alberto Massarotto

37 Affinità e divergenze tra Vedova e Nono
di Paolo Petazzi

38 Marco Angius alla guida dell'Orchestra di Padova e del Veneto

40 Dintorni – Mostre

40 «Maria Callas al Teatro La Fenice»

41 Dintorni – Danza

41 Il Fauno e il Rito di Marie Chouinard
di Anna Ave

42 Dintorni – Teatro

42 Shakespeare secondo la Compagnia della Fortezza
di Leonardo Mello

45 Dintorni – Fotografia

45 Lo «Sguardo di donna» della Casa dei Tre Oci

47 Carta canta

47 Le recensioni
di Giuseppina La Face Bianconi

EDITORIALE

Come puntualmente accade ogni novembre, gran parte delle energie di questo cinquantanovesimo numero sono concentrate sull'apertura della stagione lirica cittadina, che si inaugura questa volta con l'*Idomeneo*, una delle opere di Mozart meno frequentemente proposte dai nostri teatri. Alla Fenice, nell'arco del Novecento – se si eccettua l'edizione proposta in quel teatro dalla Biennale Musica nel 1947, direttore Vittorio Gui – è stata infatti rappresentata soltanto altre due volte: nel 1981 e nel 1993, in entrambi i casi con la direzione di un esperto esegeta del Salisburghese come Peter Maag e con la regia, rispettivamente, dell'argentino Jorge Lavelli e dello spagnolo Emilio Sagi. L'intricata vicenda del re cretese Idomeneo – che, al ritorno da Troia, per salvarsi dalla tempesta innesca una serie di eventi che avranno conseguenze drammatiche per il proprio figlio e per tutto il suo popolo, in una *climax* emotiva che si scioglie solo all'ultimo – permette a Mozart di misurarsi da par suo con le convenzioni che caratterizzano il genere serio alla fine del Settecento, come sottolinea Giorgio Pestelli nella sua presentazione.

Questo primo titolo del nuovo cartellone si pone in perfetta continuità con un altro lavoro mozartiano, certamente più celebre, quella *Zauberflöte* portata in scena a ottobre con grande successo da Damiano Michieletto a conclusione della stagione 2014-2015. A questo «dittico» tutto interno al grande genio austriaco, e alle profonde implicazioni che legano entrambi i titoli alle tematiche cruciali della contemporaneità – identità/diversità, progresso/reazione, laicità/fede, eros/thanatos tra le tante – dedichiamo dunque un ampio spazio di approfondimento, prima di delineare le linee-guida della programmazione futura.

La tradizione, come di consueto in queste pagine, si confronta però sempre con quanto nasce e vive oggi. In questo senso, un altro appuntamento ormai «rituale» è quello con la Biennale Musica, svoltasi anch'essa in ottobre e diretta per la quarta volta da Ivan Fedele: quattro critici musicali di generazioni e gusti differenti forniscono la propria lettura della rassegna, chi cercando di offrire uno «sguardo» complessivo, chi soffermandosi su uno o più appuntamenti, chi ancora elaborando una riflessione sulla funzione del festival al giorno d'oggi. Al dialogo tra passato e presente si affianca infine quello tra forme espressive: è il caso della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, che – ancora in ottobre – ha presentato il ciclo di concerti «Vedova e l'avanguardia musicale», curato da Mario Messinis, nel quale le opere del pittore veneziano sono «accostate» a composizioni di Nono, Maderna, Stockhausen, Feldman, Kurtág, Rihm, Lachenmann, Ambrosini, ma anche a classici come Beethoven, Schumann, Schönberg, Webern e Bartók.

SUL «FLAUTO MAGICO»

*di Elisabetta Fava**

Alla fine del Settecento, il mondo di lingua tedesca era ancora alla ricerca di una sua identità sul terreno del teatro musicale: negli ultimi anni la levatura raggiunta dai generi strumentali, dal campo cameristico a quello sinfonico, era indiscutibile, ma sul piano dell'opera i tentativi erano pochi, isolati e incerti. Il modello italiano spadroneggiava, un po' perché i sovrani delle piccole corti volevano farsi vedere *à la page*, un po' perché era difficile scalfire l'organizzazione e anche la bravura degli italiani sparsi ovunque, da Madrid a Pietroburgo. Come mettere in musica la lingua tedesca, così diversa da quella italiana? Come superare il problema dei libretti, troppo spesso di per sé così scadenti da pregiudicare il risultato finale, o troppo eruditi per tener bene la scena? Come attirare il pubblico a vedere (e sentire) un lavoro che non fosse né la prestigiosa opera italiana, né gli spassosi spettacoli delle periferie?

A Mozart il miracolo riuscì due volte, una col *Ratto dal serraglio* (1782), l'altra con *Il flauto magico* (1791), quest'ultimo ahimé troppo tardi per poter mettere le basi di un repertorio, visto che il compositore morì quasi subito, ma in tempo per dimostrare a tutti la possibilità di creare capolavori, inventare forme nuove e ripensare le antiche anche maneggiando la lingua tedesca e la fiaba popolare. A scrivergli il libretto c'era un vero geniaccio, un tipo nato e cresciuto sul palscoscenico, dove sapeva fare di tutto: cantare, suonare, recitare, inventarsi i soggetti e capire chi valeva la pena di ingaggiare: si trattava naturalmente di Emanuel Schikaneder, che fra le sue molte attittudini possedeva anche buone capacità manageriali, tanto che aveva affittato un teatro di periferia (a quei tempi si chiamava Theater auf der Wieden) e si era accaparrato nientemeno che Mozart. Il soggetto derivava da una fiaba di Wieland: un mago cattivo ha rapito la figlia a una fata buona, che con l'aiuto di un giovane innamorato riuscirà a liberarla. Chi conosce la storia avrà un sobbalzo: le cose, nell'opera di Mozart, non stanno affatto così; e questo è un piccolo «giallo» dentro la genesi della *Zauberflöte*. A quanto pare, un teatro concorrente aveva avuto la stessa idea e Schikaneder si preoccupò di essere considerato uno scopiazzatore, preferendo quindi invertire i caratteri e trasformare la fata nel personaggio negativo e il mago in quello positivo. Giustamente si è fatto notare che non sarebbe stata certo la prima volta che soggetti identici andavano in scena a pochi chilometri e a poche settimane di distanza; e che era assai improbabile che Mozart, sempre così accurato nello scegliere i testi, accettasse di abborracciare nuove soluzioni solo per millantare originalità. La vera originalità sta infatti altrove: ciò che sembra non è, il mago che era stato descritto come un perfido rapitore in realtà è saggio e le sue male azioni sono pura invenzione; la madre in lacrime nasconde dietro il dolore un animo prevaricatore e tirannico. Questo doppio fondo crea sconcerto nei personaggi stessi: nei due giovani che si cercano e vanno più volte in crisi, non sapendo dove stia la verità, e anche nel buffo amico del protagonista Papageno, sottoposto suo malgrado a prove di cui non riesce a capire la ragione, cercando piuttosto di sgattaiolar via dai pericoli e crearsi un piccolo nido semplice e sereno.

* Università di Torino

Da sempre il sogno di Mozart era di scrivere un'opera tedesca: ma voleva scriverla godendo di tutti i privilegi che erano concessi invece solo a chi si impegnava in quella italiana: i migliori cast, i migliori teatri, un pubblico di prestigio, e perché no, guadagni degni di questo nome. Quando Giuseppe II gli aveva commissionato *Die Entführung aus dem Serail*, il miracolo sembrava accaduto: l'idea dell'imperatore era proprio di affiancare a quello italiano un teatro d'opera tedesco; ma non tardò a disamorarsene, e tutto finì lì. Schikaneder diede a quel sogno una seconda *chance*; e Mozart si comportò in modo ancor più libero, come richiedeva il nuovo contesto: se la messinscena premia lo spettatore ingenuo con pirotecnie mirabolanti (il drago subito al principio; l'apparizione della Regina della notte, per la quale artisti del calibro di Quaglio e Schinkel avrebbero disegnato scene stupende; il volo dei tre genietti; le prove dell'acqua e del fuoco) e il filosofo con continue allusioni di stampo misteriosofico (o massonico), la musica è un prodigioso susseguirsi di forme diverse, persino opposte, che trovano però sotto le mani sensibili di Mozart un'armonia nuova. Papageno, la buffa, simpatica creatura che se ne va giro ricoperta di piume, usa il registro più scanzonato del canto popolare, con le strofe facilmente orecchiabili che si ripetono; e dà però alla sua presenza un che di esotico e quasi magico suonando il Glockenspiel, a metà strada fra strumento giocattolo e risonanza ultraterrena. Tamino, invece, che è un principe, canta da principe, ossia usa quello che si sarebbe poi chiamato in tutto il mondo Lied: quel tipo particolare di canzone che solo i tedeschi hanno, modellata sul testo con un'adesione profonda, che registra ogni sfumatura della frase e al tempo stesso tiene fede alla prosodia, vale a dire alla curva reale che la frase avrebbe se effettivamente pronunciata in una conversazione; niente stroficità, quindi, ma un canto che nasce per così dire da dentro la parola, senza coprirla con virtuosismi. Di virtuosismi invece brillano le arie della Regina della notte, che sono l'epitome e insieme la critica dell'aria all'italiana: critica sublime, dove però la prevaricazione del cosiddetto canto-coloratura, ossia il canto fiorito, sulla parola rivela cose importanti sul fascino negativo della fata: da allora in poi all'opera sarà sempre bene guardarsi da chi ci stordisce con i suoi gorgheggi, dai vampiri dell'opera romantica alle fanciulle-fiore di Wagner, dall'Olimpia di Offenbach fino al fantasma di Peter Quint in Britten. Sarastro sceglie invece il registro di un canto quasi liturgico, a cui la sua voce di basso conferisce ancor più autorevolezza; e i cori dei suoi sacerdoti gli danno una cornice appropriata di sacralità e solennità. Il cattivo, Monostato, mescola tratti popolari e prerogative del canto all'italiana, questa volta di stampo buffo: la rapidità con cui canta finisce per storpiare le parole, e la sua musica diventa una specie di caricatura della sua cattiveria. Pamina, dolce, innamorata e disorientata, è al di là delle forme: il suo è un canto di bellezza pura, come si può trovare non solo in certi momenti della Contessa o di Fioridiligi, ma anche nel Mozart sacro. Infine i tre genietti, che precorrono con quasi trent'anni di anticipo la leggerezza degli elfi romantici: tre voci di fanciullo, quasi disincarnate, sopra una strumentazione affidata ai fiati o ai violini, e fatta, più che di melodie vere e proprie, di pulviscoli sonori sospesi nel registro più aereo.

Su tutto ciò, la tipica struttura dell'opera tedesca delle origini (e ancora in vita ben oltre al *Franco cacciatore*), ossia il Singspiel: dove cioè si alternano il cantare (singen) e il recitare (spielen). Unica eccezione, un altro passo all'avanguardia, ossia il lungo recitativo accompagnato su cui Tamino fa il suo ingresso nel tempio di Sarastro. Quella che sembrava una convivenza imbarazzante di registri diversi diventa sotto le mani di Mozart, e grazie alla vivacità del testo di Schikaneder, un piacevole avvicendamento; proprio come il continuo scolorare di generi e stili diversi, Lied e aria italiana, sacro e profano, stile alto e stile popolare, fa della *Zauberflöte* una sintesi precoce e sorprendente delle possibilità del teatro non solo tedesco, ma di tutto il teatro moderno, capace di scavare dietro i volti e oltre le apparenze attingendo ogni volta alla sfumatura appropriata.

DAMIANO MICHIELETTO PORTA IL «FLAUTO» A SCUOLA

a cura di Leonardo Mello

Il 20 ottobre è andata in scena alla Fenice la Zauberflöte *di Mozart, nell'allestimento curato da Damiano Michieletto. Abbiamo chiesto al regista di illustrare le linee-guida dello spettacolo.*

Il mio obiettivo, nell'elaborazione della messinscena, è stato da un lato mantenere l'aspetto favolistico-fantastico proprio del *Flauto magico*, senza però ridurre tutto lo spettacolo a una fiaba, e dall'altro cercare di portare alla luce quella che ritengo l'allegoria fondamentale che governa l'opera, allegoria che ha a che fare con le opposte forze che si contendono la formazione dell'individuo e dunque il potere sull'umanità. Quindi da una parte c'è la favola, dall'altra si fa strada questo tipo di lettura del testo e della storia.

Nelle sue regie, pur non preoccupandosi di rincorrere le cosiddette «attualizzazioni», spesso introduce dei segni che fanno riferimento alla contemporaneità. È così anche in questo caso?

La vicenda non è ambientata in una cornice storica precisa. Ho tentato di evitare elementi e simboli che hanno contraddistinto molte edizioni dell'opera, ma che per me non sono comunicativi. Nel caratterizzare i personaggi ho cercato di far emergere la loro umanità: il percorso drammaturgico che abbiamo costruito parte proprio da questa umanità, che è riconoscibile e condivisibile, tralasciando invece ciò che allontanava il pubblico o rendeva il messaggio criptico e autoreferenziale. Su queste basi abbiamo provato a costruire una narrazione coerente che avesse presa sugli spettatori.

Come si sviluppa in concreto l'impianto scenico?

Sin dall'inizio, insieme a Paolo Fantin, abbiamo pensato di ambientare l'azione in una scuola. E questo per vari motivi, tra cui uno di ordine intellettuale: *Il flauto magico* è stato scritto due anni dopo la Rivoluzione Francese, perciò in un periodo storico dove sono stati sradicati e modificati i contesti sociali e i meccanismi di potere allora vigenti. Tra i cambiamenti fondamentali che si sono verificati in quel cruciale momento storico si trova l'affermazione di una nuova concezione della scuola, che perde le caratteristiche dell'*ancien régime* per divenire più laica e moderna. Il conflitto che si scatena allora tra religione e scienza è un po' riassunto, all'interno dell'opera mozartiana, nel conflitto tra la Regina della notte e Sarastro. In questo contesto di mutazione radicale delle prassi didattiche Tamino e Pamina, due fanciulli allo stadio virginale, devono compiere un percorso di scoperta e maturazione all'interno di un'istituzione scolastica dove da una parte sta un'idea dell'educazione basata sui dogmi, sulla religione, sulla minaccia, quindi su una concezione reazionaria e fideistica della storia, dall'altra una concezione della formazione dell'individuo appunto laica e aperta alla nuova scienza, che cerca di sostituire i dogmatismi e le credenze. In quella scuola convivono e si scontrano l'aspetto oscurantista della Regina della notte e l'approccio laico e «illuminista» di Sarastro.

Nello spettacolo c'è un livello molto concreto della storia dove Tamino e Pamina sono due scolari, Papageno è il bidello, le tre dame sono tre suore-governanti della scuola, Sarastro è un insegnante e la Regina della notte un'altra insegnante-istitutrice.

Quest'ultima però è vista anche e soprattutto come madre, incapace di lasciare che la figlia Pamina abbia la sua crescita, il suo autonomo sviluppo. Mi piaceva sottolineare il fatto che la scuola fosse il luogo dell'apprendimento, della scoperta di sé, del respingimento e del superamento delle proprie paure. Le lavagne presenti in scena diventano un simbolo della conoscenza, delle regole, delle prove che ciascuno deve affrontare. Tamino in quell'aula vive un senso di frustrazione, sentendosi inadeguato, incapace, temendo che non potrà mai essere all'altezza dei suoi maestri. Prova una sorta di complesso d'inferiorità, di paura rispetto a tutto il sapere che quel luogo emana. Comincia forsennatamente a cancellare una lavagna piena di formule matematiche, di declinazioni latine e quei segni lentamente si trasformano in un serpente da cui lui si sente braccato, come fosse perseguitato da una sua fobia. Da lì parte un viaggio che è per metà realistico e per metà onirico e fantastico, fino a divenire surreale con la presenza dei geni e di tutti gli altri personaggi. Questa scuola si apre a un bosco, inteso come elemento che rappresenta un viaggio verso l'oscurità, verso l'ignoto, verso la natura, verso quelle regole che non sono codificate. Un luogo dove avviene, da parte di questi ragazzi, la scoperta della sessualità, delle pulsioni fisiche e anche della sofferenza. E attraverso la sofferenza è permesso loro di arrivare alla maturazione.

Questa concezione innovativa le ha creato dei problemi nel lavoro con i cantanti?

No, assolutamente. Ogni allestimento parte sempre da un'idea, ma non è mai una singola idea che costruisce lo spettacolo. Ciascuna intuizione deve sempre, necessariamente, essere sviluppata e perfezionata insieme agli interpreti.

«DIE ZAUBERFLÖTE» ALLA FENICE

Prima di quest'ultimo allestimento, firmato da Damiano Michieletto e diretto da Antonello Manacorda, *Die Zauberflöte* di Mozart è stata rappresentata alla Fenice altre nove volte. Al suo battesimo veneziano nel 1944, l'opera – regia di Mario Labroca, direzione di Mario Rossi – fu presentata come novità, anche se approdava in laguna con centocinquant'anni di ritardo. Nuove messinscene si ebbero poi nel 1959, 1962, 1964, 1969, 1980, 1987, 1999 e 2006. Attraverso brevi estratti di articoli e recensioni cerchiamo di ricostruire sinteticamente, dal punto di vista registico e interpretativo, il percorso che *Il flauto magico* compie alla Fenice in circa settant'anni.

Alla fine degli anni cinquanta, trascorsi quindici anni dalla prima rappresentazione veneziana, va in scena la versione di Frank De Quell, maestro concertatore Fritz Zaun. Nel '62 è poi la volta di Sandro Bolchi, che si avvale delle scenografie di Mischa Scandella (sul podio sale Ettore Gracis). Bruno Tosi, sull'«Avvenire d'Italia», commenta così la messinscena (2 febbraio 1962):

> «Bello l'allestimento realizzato dalla Scandella sul gusto di una Persia medievale, rivista con moderna sensibilità. Ricca di felici intuizioni l'equilibrata regia di Sandro Bolchi».

Più dettagliato il ritratto che costruisce Mario Messinis («Il Gazzettino», 16 dicembre 1969) sulla ripresa dello stesso spettacolo a sette anni di distanza, affidata stavolta, per quanto riguarda la direzione d'orchestra, a Peter Maag:

> «Maag […] è a nostro parere uno dei più luminosi interpreti mozartiani. Possiede il dono della naturalezza espositiva: il discorso musicale ha una cadenza lieve, si dipana con aerea scioltezza. Maag segue e non segue insieme la cosiddetta tradizione tedesca: se ne discosta notevolmente, perché in lui non c'è la severa compostezza di tanti direttori d'Oltralpe, ma nel contempo la sua dizione è schiettamente viennese, aderisce ai miti della musica leggera austriaca e ha una sorgiva congenialità con il respiro di Mozart. Nello stacco dei tempi Maag ha una sua individualità ben precisa: le parti brillanti o vivacemente liederistiche procedono spedite, con un'interna verve orchestrale mentre le oasi estatiche e cantabili si concedono abbandoni e leggere dilatazioni nel movimento».

Positivo il suo giudizio anche per il comparto vocale, in particolar modo per l'interprete della Regina della notte:

> «La compagnia di canto accoglie quanto di meglio oggi in Italia sia reperibile in ambito mozartiano; pur non essendosi sempre rigorosamente rispettate le esigenze stilistiche dell'autore, nel complesso la resa è stata convincente. Soltanto il soprano Christine Deutekom è di formazione nordica, e lo si è notato subito in certo atteggiamento scarsamente emotivo, che si adatta benissimo, però, ai siderei vocalizzi della Regina della notte. La singolarità della sua versione dipende dal fatto che è un soprano di "coloratura" (particolarmente esperto cioè nell'agilità vocalistica), arricchito però da un'insolita corposità. Siamo abituati ad ascoltare Astrifiammante interpretata da soprani leggeri, anche virtuosisticamente adeguati, ma che danno l'impressione di usignoli meccanici. La Deutekom invece dona alla parte una pomposi-

tà e una pienezza haendeliana, attuando un inedito "tutto tondo" musicale».

Qualche perplessità, invece, il critico veneziano la nutre sull'allestimento di Bolchi (ripreso da Mario Maffei), che considera forse un po' «datato»:

«Il vecchio impianto scenico di Mischa Scandella, ideato per l'edizione del '62, traduce le immagini squisitamente idealizzate di Mozart nei termini di un fiabesco illustrativo, di limitata coerenza figurativa. La regia di Sandro Bolchi, ripresa con non particolare attenzione analitica da Mario Maffei, forse non sarebbe ancora del tutto condivisa dall'autore: Bolchi probabilmente oggi sottolineerebbe altrimenti le cadenze rituali di Mozart, puntando su un'interiorità più stilizzata e meno naturalistica».

Cinque anni prima, nel '64, a Venezia era giunta la compagnia di marionette del salisburghese Hermann Aicher, in uno spettacolo inconsueto – la musica era registrata su nastro – e tuttavia apprezzato dal pubblico. Poi, dopo la citata edizione del '69, si passa direttamente al 1980, quando il *Flauto*, nella traduzione italiana di Fedele d'Amico, è proposto con la direzione di Zoltan Pesko, la regia di Giorgio Pressburger e le scene di Giò Pomodoro. In seguito, nell"87, arriva a Venezia la fortunata versione di Jean Pierre Ponnelle (mentre a dirigere è Thomas Sanderling). Unanime il plauso della critica, come dimostrano i seguenti brani, tratti rispettivamente dalle recensioni di Giordano Montecchi («L'Unità», 26 novembre 1987), Dino Villatico («la Repubblica», 24 novembre 1987) e Paolo Gallarati («La Stampa», 26 novembre 1987):

«Finalmente in Italia dopo alcune tappe estere, lo spettacolo di Ponnelle aggiunge alla già densa teatralità della *Zauberflöte* uno stratificarsi di ulteriori gustosissimi motivi tutti accomunati sotto la cifra dello svelamento, se non addirittura della parodia, dell'illusione teatrale e della verosimiglianza drammatica. Come teatro nel teatro, quello di Ponnelle è piuttosto sui generis, ma la felicità della realizzazione sta nell'avere a che fare con un testo di Schikaneder che, tanto più è sconclusionato nel suo mirabile ammanettare Metastasio con la farsa, la massoneria con i lazzi del Singspiel, tanto più sembra prestarsi volentieri a divenire metafora del teatro stesso. Luna e stelle per la Regina della notte, un sole e tre tempietti per Sarastro, un teatrino da avanspettacolo da cui sguscia un ineffabile Papageno contornato da svolazzanti uccelletti, sono gli elementi essenziali e stilizzati che Ponnelle ha utilizzato».

«È una sorta di liberazione scaricarsi di tutte le idiozie interpretative, soprattutto di quelle ideologiche. La fiaba racconta una fiaba: i significati iniziatici sono contenuti nello stesso raccontare. Qualsiasi cosa, come in ogni racconto che si rispetti, può essere se stessa e l'opposto. La realizzazione musicale rispetta questo sostanziale piacere di racconto che è della messinscena».

«La direzione di Sanderling, vivace e ben proporzionata, ha tenuto insieme una compagnia di canto dominata da uno straordinario Papageno, il tedesco Manfred Hemm, ventisettenne e debuttante in Italia, un baritono che ha tutta l'aria di volersi inserire tra i massimi interpreti del personaggio».

Le ultime due edizioni, del '99 e del 2006, appartengono alla storia recente, e ottengono entrambe un buon riscontro giornalistico. La prima, realizzata al PalaFenice, vede la regia del francese Stéphane Braunschweig e la direzione di Isaac Karabtchevskty. Scrive Paolo Petazzi («L'Unità», 1 ottobre 1999):

«Questa fiaba complicata e sfaccettatissima ci viene raccontata da Braunschweig come un sogno di Tamino, eliminando ogni aspetto fantastico-fiabesco, ogni riferimento all'antico Egitto, ai culti di Iside, o alle simbologie massoniche, con una drastica semplificazione compensata dalla naturalezza e dal poetico alleggerimento».

Molto positiva anche l'opinione di un esperto di teatro come Gianfranco Capitta («il manifesto», 13 ottobre 1999):

«Sulla scena, il regista ha fatto fuori ogni "guarnizione", usando solo un letto, dove i personaggi appaiono e scompaiono, e una parete di monitor tv, scom-

ponibile in colonne o usata come un unico schermo. Braunschweig, bisogna dire, ha fatto sua la lezione tecnologica appresa lungo anni di stretta collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti, e la usa qui da maestro, per evocare degli interni, per sparare al neon le parole chiave, per aprire alla natura. Quello stesso nitore geometrico che caratterizza le sue messinscene teatrali, qui trova una ragione in più nell'essenzialità di una fiaba che racconta un'iniziazione, o forse solo un sogno, visto che l'opera si apre con il letto che ospita Tamino in pigiama, e si chiude allo stesso modo, quando finalmente trionfa l'amore con Pamina».

Sul versante musicale, ecco l'opinione di Paolo Gallarati («La Stampa», 12 ottobre 1999):

«Karabatschevsky ha diretto con molta professionalità, preferendo mettere in luce la componente geometrica, oggettiva, di Mozart, piuttosto che la sua morbidezza sognante, monto presente nel *Flauto magico*».

Chiude questa breve carrellata l'allestimento del 2006, firmato da Jonathan Miller e affidato a Günter Neuhold per la concertazione. Ancora Dino Villatico («la Repubblica», 1 maggio 2006) illustra le linee-guida della regia, mentre Mario Messinis («Il Gazzettino», 23 aprile 2006) descrive l'esecuzione musicale:

«Il regno di Sarastro è una biblioteca e i templi sono piramidi egizie che custodiscono al loro interno altri scaffali di libri. Il luogo dunque dove la Ragione combatte l'Oscurantismo. Alla fine dell'opera il trionfo della Saggezza è celebrato da un coro con le coccarde tricolori della Rivoluzione Francese. Perfetto. Non si poteva rappresentare meglio il significato illuministico del *Flauto magico,* espressione teatrale dell'Austria anticlericale di Giuseppe II e di Leopoldo II (e di Mozart). L'Austria cambierà bandiera solo dopo il Congresso di Vienna. Quella di Mozart (e di Beethoven) è illuministicamente laica e anticlericale. Ha fatto bene Jonathan Miller a ricordarlo, che il mondo di Mozart non appartiene alla chiesa».

«Se la regia di Miller è sapiente e molto intellettuale, la direzione di Günter Neuhold procede lungo un percorso quasi antitetico. Nella sua interpretazione prevale lo stile di commedia; la disinvoltura terrestre di Papageno, la brillantezza trasvolante, la scioltezza caricaturale sono al centro di questa bella e precisa esecuzione. Neuhold tende a dare un ordine formale a una partitura sotto molti profili "aperta". Le diverse lingue dell'opera mirano, in questa chiave, alla coesione. L'organico prescelto è opportunamente molto ridotto rispetto alle consuetudini e consente una nitida articolazione del fraseggio. Neuhold, tuttavia, pur con uno strumentale così esiguo, non sembra interessato alle cosiddette prassi esecutive d'epoca: il vibrato intenso, il discorso asciutto e scolpito. […] Sotto la guida appassionata e competente del direttore, la resa della piccola formazione orchestrale della Fenice è apparsa esemplare».

Si ringrazia per la collaborazione Marina Dorigo dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice

UN CARTELLONE ALL'INSEGNA DELLA VARIETÀ E DELLO SPETTACOLO

*di Fortunato Ortombina**

Nel descrivere la programmazione della Fenice per il 2015-2016 vorrei stavolta partire dalla stagione sinfonica. Finalmente torniamo a presentare – tra Fenice e Malibran – un ciclo sinfonico compiuto, proponendo le nove sinfonie di Anton Bruckner. In passato lo avevamo fatto con Brahms, Beethoven, Mendelssohn, Schumann e Čajkovskij. Questa volta, anche dal punto di vista produttivo, il progetto è particolarmente ambizioso: rispetto ad altri autori il numero delle composizioni è elevato, e abbiamo voluto inserirle in un preciso gioco di rimandi e accostamenti. Partiamo dal fatto che Bruckner è ingiustamente considerato un compositore di passaggio, «collocabile» fra Beethoven e Brahms. Anche la sua vita è stata piuttosto tormentata, e la sua fama e importanza sono state un po' oscurate proprio da Brahms, che era la vera stella della Vienna del tempo. Potremmo invece definirlo un autore «visionario», il che lo rende oggi di una straordinaria modernità. E questa modernità la vogliamo far emergere anche grazie alle combinazioni che caratterizzano i vari concerti. L'intero ciclo potremmo chiamarlo «Bruckner e dintorni», intendendo questi «dintorni» in termini geografici, linguistici e temporali. Ma abbiamo contemperato anche la possibilità di proporre brani «per contrasto», nell'ottica comunque di valorizzare al meglio la poetica di questo grande musicista. Il concerto inaugurale diretto da Jeffrey Tate, dove sono giustapposte la Sesta di Schubert e la Seconda di Bruckner, due tra le sinfonie meno frequentate, rappresenta un po' il metodo che abbiamo voluto applicare a tutta la stagione. L'unico appuntamento che sta al di fuori di questo contesto unitario è quello affidato a Myung-Whun Chung, durante il quale, il venerdì santo, verrà eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini. Un'altra serata dedicata ai «dintorni» di cui parlavo sarà poi quella di Daniel Harding – alla testa della Swedish Radio Symphony Orchestra –, interamente incentrata su musiche di Brahms. Tra gli altri artisti in cartellone, Michel Tabachnik, che oltre a essere direttore d'orchestra è anche compositore, interpreterà la Settima sinfonia bruckneriana, la *Marcia funebre* di Wagner e una suite della sua *Ultima notte di Valter Benjamin*, l'opera che debutterà prossimamente a Lione. Eliahu Inbal eseguirà poi l'Ottava e Yuri Temirkanov la Quarta, una delle più conosciute. Tornerà anche Tate con la Quinta e Jonathan Webb con la Prima, forse la meno ascoltata nelle sale da concerto. Omer Meir Wellber proporrà la Sesta unita al Concerto per pianoforte e orchestra in la maggiore di Mozart, John Axelrod la Terza, giustapposta ad *An der schönen blauen Donau* di Strauss e ai *Quattro poemi per orchestra* di Hans Werner Henze. In conclusione Juraj Valčuha con la Nona, cui si collega la *Passacaglia* di Webern. Come si vede, siamo all'interno di un quadro stilistico molto coerente che per forza di cose ci confina nel mondo tedesco. Alle suggestioni tratte dalle sinfonie bruckneriane si ispireranno anche le tre prime assolute che il Teatro commissiona ogni stagione ad altrettanti compositori nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice». Quest'anno sono stati scelti Zeno Baldi, Federico Gon e Daniela Terranova.

Passando alla lirica, vorrei prendere le mosse da una considerazione. Negli ultimi tempi si è parlato

* Direttore artistico Fondazione Teatro La Fenice

un po' troppo spesso di cultura, il che conduce necessariamente il ragionamento verso criteri estetici. Credo invece sia importante porre l'accento sul concetto di spettacolo: in questo modo il discorso assume una valenza più sociale, perché ci si riferisce a un evento in cui è compreso anche il pubblico. Sono fortemente convinto che se facciamo bene spettacolo produciamo anche cultura. Lo spettacolo si realizza ogni volta che si alza il sipario, ogni volta che si ricrea l'attesa degli spettatori prima dell'inizio. Da questo punto di vista le andate in scena della prossima stagione sono ventuno, e tra queste conto anche le quattro rappresentazioni della *Traviata*. Non si tratta affatto di quattro repliche identiche: ogni volta infatti sul palco saliranno direttori e cantanti diversi, e soprattutto saranno differenti i titoli che le precederanno e le seguiranno. Le condizioni in cui nasce *La traviata* di gennaio sono diverse da quelle successive. E soprattutto cambia il pubblico. Questo fattore assume un'importanza assai più rilevante del fatto che ogni nuova recita raggiunga il tutto esaurito. Al di là degli incassi – che sono comunque di per sé significativi – quello che conta è ciò che *La traviata* produce nella sensibilità di tutti coloro che vi assistono. Spesso si ventila la chiusura di un teatro o dell'altro affermando che l'opera ormai non attira più pubblico. La Fenice, con trenta rappresentazioni di uno stesso titolo, ha dimostrato e continua a dimostrare che questo non è affatto vero. Noi offriamo a trentamila persone la possibilità di godere del gioiello verdiano, e siamo affettuosamente ricambiati dal pubblico. Questo ci deve far interrogare su che cosa rappresenta al giorno d'oggi il teatro d'opera per l'umanità. *La traviata* non è un titolo popolare, è un testo classico della nostra letteratura nazionale, come o anche più dei *Promessi Sposi* e delle tragedie di Alfieri. Sono convinto che i nostri veri classici siano il melodramma e la commedia dell'Ottocento, fra Verdi, Rossini, Donizetti e Puccini. Fatta questa premessa, il cartellone – che dev'essere un unico grande spettacolo formato da tessere diverse – si distingue per la varietà dell'offerta. Cominciamo con l'*Idomeneo*, che Mozart ha scritto quando aveva appena venticinque anni. Dopo il ciclo dapontiano e la *Zauberflöte* torniamo dunque all'opera seria (nel 2014 avevamo presentato *La clemenza di Tito*). Dal punto di vista musicale, *Idomeneo*, rispetto alle opere mozartiane rappresentate recentemente, si caratterizza per un impegno corale enormemente più ampio e articolato. Da gennaio, poi, entriamo nel vivo della stagione con lo *Stiffelio*. Quest'opera è stata composta nel 1850 per Trieste, ma ha un legame molto forte con Venezia: Verdi infatti, nel 1852, tra *Rigoletto* e *Traviata*, la rimette in scena in laguna, depurata dei tagli al testo impostigli dalla censura. È significativo che a seguire *Stiffelio* ci sia proprio *La traviata*: in questo modo entriamo all'interno della fucina verdiana che porta alla trilogia romantica. Al Malibran avremo un Dittico di pezzi novecenteschi, *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari e *Agenzia matrimoniale* del milanese Roberto Hazon: la realizzazione è affidata agli scenografi dell'Accademia di Belle Arti, coordinati da Bepi Morassi nella veste di regista. Tra le collaborazioni, vedremo quella con Palazzetto Bru Zane, che darà vita ai *Chevaliers de la Table ronde* di Hervé, e quella con il Benedetto Marcello, con il quale porteremo in scena *Le cinesi* di Gluck. Sempre con l'Orchestra del Conservatorio presenteremo al Malibran *Il ritorno dei chironomidi* del veneziano Giovanni Mancuso, che sarà di fatto una prima assoluta. Tra aprile e maggio torna *La traviata,* in combinazione con altri tre titoli: *La favorite* di Donizetti, nell'originale versione francese, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *L'amico Fritz* di Mascagni. Questo spettacolo chiude un po' il nostro «festival» di primavera: tra il 25 aprile e i primi di giugno infatti abbiamo ormai configurato una sorta di rassegna della musica italiana, dove alterniamo sempre novità e riprese. Sul versante del Novecento storico, a luglio presenteremo *Mirandolina* di Bohuslav Martinů, musicista boemo che ha trascorso parecchio tempo in Italia. Dopo aver assistito a una rappresentazione della *Locandiera* di Goldoni, colpito dalla velocità della narrazione e dall'esplosività del linguaggio, nel 1959 Martinů ha cercato di trasferire l'incedere goldoniano nella sua partitura, in cui la mirabile orchestrazione si fonde con il personale italiano del libretto, composto dallo stesso autore. Nel periodo autunnale infine sono previste ben quattro opere: *Elisir d'amore*, *Norma, Traviata* e *Il signor Bruschino*. In chiusura un titolo contemporaneo, *La passion selon Sade* di Sylvano Bussotti, con la quale celebreremo l'ottantacinquesimo compleanno del grande compositore fiorentino.

L'«IDOMENEO» DI MOZART

*di Giorgio Pestelli**

Quando Mozart ricevette nel 1780 la commissione di scrivere *Idomeneo* per il Teatro di corte di Monaco, è probabile che il contraccolpo provocato dall'insuccesso del viaggio a Parigi di poco prima si facesse ancora sentire nel suo animo ferito; quasi si direbbe che Mozart venticinquenne, giunta finalmente l'occasione di misurarsi con il genere teatrale più ambizioso del suo tempo, abbia voluto confutare l'indifferenza ricevuta nella grande capitale con un'opera di provocatoria ricchezza inventiva, traboccante di orgogliosa fiducia nella sua capacità di rappresentare in musica le più audaci e diverse situazioni.

In realtà, Mozart si era già accorto di sé fin da prima della spedizione parigina; basta pensare, a tacer d'altro, al Concerto per pianoforte e orchestra K 271 del gennaio 1777, nato nella piccola Salisburgo, ma rivelatore di profondità spirituali che la musica del Settecento non conosceva più; né si può sottovalutare l'ampliamento di esperienze prodotto a Mannheim, ad esempio, dalle arie metastasiane scritte (senza saperlo) per quelle stesse voci che poi canteranno nell'*Idomeneo*, né la testimonianza di una Sonata altamente drammatica come la K 310 nata a Parigi, con la rapinosità di quel finale senza riscontri nel panorama settecentesco.

Ora, proviamo a immaginare questo Mozart 1780, questo musicista che ha già saputo fissare in quelle forme immortali il suo mondo interiore, partire con *Idomeneo* all'assalto dell'opera seria in grande stile: con un'opera di matrice francese, soggetta al gusto per gli spettacoli sontuosi, con cori e danze, ma pronta a cogliere (voce ultraterrena) i riflessi *Sturm und Drang* della scena dello spettro nell'*Amleto* di Shakespeare; un'opera tendente a misurarsi con Gluck, ma decisa a separarsene per l'unicità della vena sinfonico-orchestrale. Aggiungiamo ancora che Mozart si sente per la prima e unica volta sostenuto da una corte, da un ambiente dominato dalla personalità dell'elettore Carl Theodor, apostolo di un teatro musicale nazionale, e si capirà come il giovane compositore sia rientrato a vele spiegate nel mare agitato dell'opera in musica dopo un'astensione durata otto anni.

I limiti e i condizionamenti, che ci furono e se ne vedono le tracce, erano tutti interni al genere «opera seria»; anzi, il caso *Idomeneo* testimonia bene quello che si potrebbe chiamare il destino storico dei generi musicali: concerti, sonate e sinfonie scorrono nella loro libera soggettività, e il lato romantico del genio mozartiano li plasma in una salda unità di azione; con la stessa pienezza Mozart investe il genere teatrale, ma sull'opera è incastellata una laboriosa struttura esterna d'intellettualismi e convenienze pratiche, e il musicista sente il limite e si ribella puntando alla continuità drammatica. A uno sguardo d'assieme, e semplificando un poco, si riconoscono infatti nell'opera due caratteri musicali principali, uno etico-drammatico, che lo obbliga a rivelarsi a se stesso con le sue energie più audaci, e uno lirico-amoroso, trionfo e monumento del rococò in musica: due sostanze disparate che nelle opere successive sui libretti di Da Ponte verranno miracolosamente fuse, mentre qui restano talvolta solo accostate. Nel suo impeto drammatico Mozart rompe vecchi equilibri, ma ogni tanto sembra urta-

* Musicologo – Critico musicale

re contro invalicabili barriere; rappresenta «vere» tempeste di mare, con cori che si affrontano sul mareggiare dell'orchestra, ma poi si dedica con lo stesso impegno al mare di cartapesta delle «arie di imitazione» (come «Fuor del mar ho un mar in seno» di Idomeneo: pagina, è ovvio, considerata in sé magistrale). Altre volte, seguendo il richiamo della pura bellezza, si ha l'impressione che il musicista sopravanzi il drammaturgo passando sopra la coerenza dei caratteri: il caso più scoperto è quello di Elettra, che entra in scena come una furia con la sua aria «Tutte nel cor vi sento» e poco dopo vediamo smemorarsi nell'oasi paradisiaca di «Idol mio, se ritroso altro amante», e quindi guidare il più squisito *embarquement* nello stile di un Watteau: «Placido è il mar», in quel ritmo di 6/8 che «pastorali» e opere serie destinavano a rievocare la felicità dell'età dell'oro; ma in nessuna tradizione si troverà mai il suo tono di velata malinconia, come se in Mozart si insinuasse uno scrupolo di possedere o un presagio di non trattenere quella felicità che spinge la sua musica a veleggiare verso sfere celesti.

Negli anni attorno all'*Idomeneo*, commentando il successo a Parigi e a Vienna di *Iphigénie en Tauride* di Gluck (mentre, come sappiamo, *Idomeneo* «non fece giro»), la critica giudicava sensazionale che per tutti i quattro atti non si trovasse una sola volta la parola «amore», materia accantonata a vantaggio d'interessi più attuali e dibattuti nelle cerchie illuministiche, come natura o amicizia; *Idomeneo*, in questo senso meno «attuale» di *Iphigénie*, riserva invece al tema amoroso alcune delle sue pagine più incantevoli: Ilia e Idamente, ma la prima in modo speciale, vi sono costantemente calati. Il polo drammatico ha naturalmente il suo campo d'elezione nei recitativi accompagnati, talmente geniali che più che riflettere avvenimenti o stati d'animo sembrano generarli: superbi studi di carattere, su cui non solo la critica musicale, ma anche quella letteraria (Pier Vincenzo Mengaldo) non ha mancato di esercitare la propria acutezza.

Il senso del dramma modifica le forme tradizionali in quegli allacciamenti musicali che Mozart istituisce fra i recitativi accompagnati e le arie contigue: ed è ancora più visibile nella scansione in grandi blocchi dall'unico respiro: la prima aria di Elettra estua direttamente nella tempesta di mare, estrinsecando una situazione personale in un veemente quadro di natura; mentre la seconda tempesta marina continua a minacciare nel successivo recitativo di Idomeneo, per sfociare infine nel coro «Corriamo, fuggiamo»: grandi affreschi sinfonico-corali, riepilogati nel coro in Do minore dell'ultimo atto «O voto tremendo!», tanto più michelangiolesco nella potenza rappresentativa quanto più mantenuto nell'attenuazione di «pianissimi» sbigottiti di terrore.

Forse il fascino più segreto dell'*Idomeneo* è questo tono di astrazione che fronteggia l'incalzare delle passioni; senza alzare la voce Mozart entra ed esce dai venerandi recinti dell'opera seria, prefigurando in qualche modo tutta la sua successiva vicenda: quella di un immenso musicista che nella musica del suo tempo cambierà tutto senza distruggere nulla.

JEFFREY TATE: «UN'OPERA DI RARA FRESCHEZZA E POTENZA»

*a cura di Alberto Massarotto**

*Incontriamo Jeffrey Tate, grande interprete mozartiano che tornerà alla Fenice per dirigere l'*Idomeneo*, spettacolo inaugurale della stagione lirica 2015-2016.*

Se pensiamo – *esordisce il Maestro* – che Mozart ha scritto *Idomeneo, re di Creta* all'età di venticinque anni, non possiamo fare altro che ammettere di essere davanti a un'opera sorprendente per la vastità di idee che raccoglie. Grammaticalmente *Idomeneo* segna infatti un grande passo in avanti rispetto a tutto ciò che Mozart aveva scritto fino a quel momento e non solo: qui il compositore ha conquistato uno stile straordinario che rivela un'effervescente sintesi del suo scrivere in musica.

La Fenice inaugura la nuova stagione con questo titolo, a poca distanza dalla conclusione delle recite del Flauto magico*: è possibile tratteggiare un raffronto tra queste due opere?*

Le caratteristiche sostanziali di *Idomeneo* risultano maggiormente evidenti a occhio nudo se paragonate con quelle di un'altra opera, come ad esempio *Il flauto magico*. Il libretto di *Idomeneo* può sembrare molto più convenzionale, poiché deriva dalla grande tradizione dell'opera seria mentre nel *Flauto* il pubblico si immerge in una dimensione fantastica, quasi sovrannaturale, che lo appaga maggiormente. Nonostante questo, *Idomeneo* racchiude una carica inventiva che non si ritrova nella *Zauberflöte*, una freschezza nell'invenzione che difficilmente si riscontra in altri lavori. E non bisogna sottovalutare quanto influisce in quest'opera la rarità d'ascolto, tenendo presente che solo in questi ultimi anni comincia a comparire un po' più frequentemente nei cartelloni operistici, mentre prima è stata quasi relegata nel dimenticatoio.

Per quale motivo?

Si è sempre pensato che l'opera seria sia un genere che custodisce uno stretto legame con lo stile antico, e per questo è percepito erroneamente come stilizzato se non addirittura rigido. Ovviamente ci stiamo rapportando con un pregiudizio eclatante, non di certo all'anima di *Idomeneo*. Non bisogna comunque dimenticare che è un'opera in un certo senso delicata poiché non facile da rendere sulla scena, fattore che in passato gli impresari tennero fin troppo in considerazione. Il suo «carattere» infatti manca di quell'immediatezza presente in tutte le opere nate dalla collaborazione tra Mozart e Da Ponte. Mentre *Il flauto magico* è imbevuto di una certa dose di folclore che appassiona ognuno di noi, *Idomeneo* presenta uno stile eroico che implica un certo distacco e che irrimediabilmente comporta una difficoltà maggiore sul piano della rappresentazione, soprattutto in termini di resa dei personaggi. All'epoca Mozart poteva contare su alcuni tra i maggiori cantanti sulla piazza.

Eppure, nonostante tutto, fu assalito da una certa insoddisfazione subito dopo la prima esecuzione…

Dopo la prima, Mozart non era affatto soddisfatto della prestazione del cast vocale e se la prese

* Musicologo

soprattutto con Idamante, un giovane castrato assolutamente non all'altezza della parte che il compositore aveva scritto per lui. D'altro canto Mozart si trovò comunque a condurre, forse per la prima volta, un'orchestra di grande qualità. Lo possiamo dedurre dalla particolarità delle parti strumentali, che presentano uno spiccato carattere virtuosistico capace di stimolare un colore orchestrale che difficilmente si riscontra in altri lavori. Ripercorrendo velocemente le sue Sinfonie, o i capolavori per strumento solista e orchestra, è possibile riconoscere uno stile chiaramente riconducibile al tratto stilistico di Mozart, ma la componente timbrica e strumentale di *Idomeneo* si eleva straordinariamente rispetto a tutte le altre sue opere. Per esempio la preghiera di Idomeneo presente nel terzo atto viene realizzata musicalmente attraverso una serie di pizzicati degli archi in accostamento ai fiati, un espediente che non compare in nessun'altra sua pagina. Per non parlare della scelta di introdurre l'ottavino nella scena della tempesta, una soluzione timbrica del tutto nuova. E queste sono solo alcune delle caratteristiche che concorrono a rendere l'*Idomeneo* un'opera straordinaria. Mi riferisco, ad esempio, alla potenza degli interventi corali. Qui il coro acquista un'importanza esclusiva rispetto all'intera produzione lirica di Mozart. Il coro svela infatti una ricchezza non indifferente. Alla fine del secondo atto, per esempio, la visione del mostro porta il coro a una sensazionale corsa in ritmo di dodici ottavi, spiccatamente virtuosistica e di rara intensità emotiva. Fortunatamente il coro della Fenice è di alto livello e il regista Alessandro Talevi, un amico oltre che un giovane di grande talento, dispone di un'adeguata preparazione musicale. Spesso i registi arrivano a delle idee geniali ma totalmente scevre di musicalità. Sotto questo aspetto l'apporto registico di Talevi risulta dunque essere assolutamente funzionale anche all'esecuzione musicale.

Sebbene lei abbia registrato e diretto gran parte della musica di Mozart, il suo nome viene sempre più frequentemente accostato a quello di Benjamin Britten: esiste un qualche rapporto tra Mozart e Britten?

Britten adorava Mozart! Esiste una bellissima registrazione degli anni cinquanta del concerto in La maggiore K 414 interpretato dal compositore inglese al pianoforte.

Britten ha sempre avuto una sensibilità molto particolare come interprete di Mozart. Nell'incisione della Sinfonia K 550, ad esempio, Britten presentava a ogni occasione tutti i ritornelli, cosa assai rara all'epoca. Benché il linguaggio compositivo dei due autori sia completamente differente, nella musica dell'inglese incontriamo una chiarezza di scrittura che trova le sue origini nel Settecento. Non è un caso dunque che Britten sia stato un grande estimatore di Purcell. Nonostante il particolare periodo storico imponesse un altro tipo di scrittura vocale, Britten si è sempre dedicato alla voce con un'attenzione particolare, con un gusto che si sviluppa senza ombra di dubbio a partire da quello mozartiano, al punto da farsi coinvolgere totalmente dall'esecutore che aveva a disposizione. Mi riferisco a Kathleen Ferrier, Dennis Brain e ovviamente Peter Pears. Allo stesso modo Mozart aveva bisogno di pensare a un colore preciso del suono sul quale costruire l'intero pezzo musicale. Questa grande attenzione al colore vocale è senz'altro un elemento che avvicina maggiormente lo spirito dei due compositori.

Quest'anno ricorrono i festeggiamenti per i novant'anni di Pierre Boulez, che negli anni settanta l'ha voluta al suo fianco come assistente: che ricordo conserva di quel periodo?

Nonostante l'immaginario comune lo ritragga come una figura estremamente severa, ricordo Pierre Boulez come un grande gentiluomo.

Sebbene non fossi molto d'accordo con alcune sue scelte riguardanti soprattutto l'opera di Wagner, in cinque anni di collaborazione mi ha trasferito una propensione profonda all'aderenza alla partitura. Per questo motivo Boulez si scontrò anche aspramente con certe attitudini esecutive consolidate a Bayeruth, proponendo di riportare l'esecuzione a una naturale vicinanza con il testo in nome di una rinnovata chiarezza esecutiva. In questo è stato senza dubbio una figura di riferimento per la mia carriera e per la diffusione della musica in generale.

ALESSANDRO TALEVI RACCONTA IL SUO «IDOMENEO»

*Alessandro Talevi, regista dell'*Idomeneo*, spiega il taglio che ha voluto imprimere al suo allestimento.*

Che tipo di personaggi sono quelli di Idomeneo*? Quali valori e sentimenti, a suo parere, incarnano lo stesso Idomeneo, suo figlio Idamante, le due donne Ilia ed Elettra? Come vengono evidenziate le relazioni che intercorrono tra loro?*

Prima di tutto bisogna dire che, trattandosi di un'opera seria, Mozart si è trovato di fronte alle convenzioni che all'epoca caratterizzavano questo genere. L'*Idomeneo* è stato composto per un pubblico aristocratico, che ruotava intorno alla corte di Monaco di Baviera, e che dunque si aspettava di ritrovare le caratteristiche proprie di ciascun «tipo» drammatico: il re, Idomeneo, doveva essere nobile, saggio, integerrimo ma allo stesso tempo clemente; il principe, Idamante, a sua volta incarnava l'idea di eroe prode e generoso; la principessa, Ilia, pur nella sfortuna che segna la sua esistenza doveva essere magnanima e pronta al perdono. Questi tratti distintivi sono naturalmente conservati anche nel nostro spettacolo, ma, rivolgendoci a un pubblico ben diverso da quello settecentesco, mi sono chiesto in che modo potessi più efficacemente far emergere questi caratteri. Dopo averci riflettuto, ho deciso di non presentarli già del tutto formati nel loro percorso esistenziale, ma di mettere invece in evidenza lo sviluppo delle loro personalità. Nel caso di Idamante, in particolare, ho cercato di sottolineare la sua evoluzione interiore, che da giovane appassionato e impulsivo com'è all'inizio progressivamente lo porta ad acquistare consapevolezza del suo coraggio e della sua saggezza. Il medesimo processo ho cercato di costruirlo anche nella figura di Ilia, e in misura minore anche in quella dello stesso Idomeneo. Quest'impostazione è coerente con quello che io penso sia il tema cruciale di quest'opera: la difficoltà e allo stesso tempo la necessità di affrontare i grandi cambiamenti che la vita ci impone. Questa è la grande sfida di Idomeneo stesso, che è incapace di prendere decisioni in un momento così grave sia per la sua esistenza che per quella del suo popolo. Soltanto accettando e non opponendosi al cambiamento è possibile risolvere i problemi e le difficoltà, altrimenti si innesca un meccanismo perverso che conduce di catastrofe in catastrofe. In questo senso è emblematico il personaggio di Elettra: è l'unica che non cambia mai attitudine, pensiero, atteggiamenti, e questa è la causa della sua sconfitta. Questo snodo centrale ne richiama un altro, che riguarda i rapporti tra generazioni: Idomeneo alla fine ha bisogno di Idamante e di Ilia per riuscire a cambiare davvero, sono loro che sciolgono le sue contraddizioni e le sue incertezze. Dunque la lezione che se ne ricava è che i giovani, a un certo punto, devono subentrare ai vecchi, che non sono più in grado di risolvere le difficoltà. Forse è un elemento che ha a che fare con la vita stessa di Mozart e con il rapporto affettuoso ma complicato che lo lega al padre. Potrebbe essere quasi una dichiarazione d'indipendenza dalla figura paterna. Idamante, di fatto, subentra al padre, prende il suo posto nel regno e nella società cretese. In questo ragionamento non dobbiamo però dimenticare il ruolo del coro, che a mio parere ricopre la stessa importanza degli altri personaggi. Anche il coro vive il tormento del prendere

decisioni difficili e si trova di fronte ai dilemmi che porta con sé ogni grande cambiamento.

Dal punto di vista visivo, la scena presenterà elementi che la possano ricondurre all'epoca contemporanea?

Come ho detto, per me il grande tema dell'*Idomeneo* è come si affrontano i cambiamenti di vita. Questa è una questione molto attuale, che vede da una parte noi occidentali, dall'altra il resto del mondo. Sicuramente Mozart si identificava con i Cretesi, perché erano europei, mentre i Troiani erano asiatici, stranieri. L'antica contrapposizione Grecia/Asia ha degli evidenti echi contemporanei, basti pensare alla quotidiana tragedia dei rifugiati che arrivano da ogni parte del mondo. Idamante, con un atto quasi impulsivo, libera tutti i Troiani che si trovano prigionieri a Creta. Ma i Cretesi, all'inizio dell'opera, non sono in grado di accettarli come loro pari. Dopo i drammatici eventi che si susseguono riescono invece a modificare il proprio atteggiamento. Se, come si dice da più parti, saremo presto interessati da catastrofici mutamenti climatici, ebbene allora in quel momento diventeremo tutti rifugiati, e saremo veramente tutti uguali e sullo stesso livello. Nel pensare all'allestimento però non ho voluto essere troppo specifico, ho preferito alludere a queste tematiche piuttosto che sceglierne dichiaratamente una sola. Per esempio il mostro, cioè la vendetta di Nettuno contro Idomeneo, cosa rappresenta? Potrebbe essere un qualsiasi disastro, una catastrofe ambientale, un'enorme epidemia… Poi certo la scena presenterà piccoli riferimenti alla modernità. Il mondo di Creta richiamerà un'Europa «ereditata» dai nonni, qualcosa di vecchio, di antico. I Troiani al contrario saranno portatori di un'altra cultura, che potrebbe essere quella asiatica. Ma ho voluto comunque mantenere sempre una certa universalità.

Idomeneo *è anche una grande storia d'amore…*

Certo. L'aspetto sentimentale è fondamentale, soprattutto se si considera che Idamante e Ilia provengono da due culture diverse e in conflitto tra loro. Sono due persone che per potersi amare devono lasciarsi alle spalle il peso delle proprie radici. Essendo nato in Sudafrica, la questione delle due razze è per me molto importante. Vent'anni fa è stato ufficialmente dichiarato che tutti i sudafricani erano liberi e uguali. Ma la popolazione di colore, dopo questi vent'anni, è ancora in stato di servitù: forse ci vorrà anche in Sudafrica una grande catastrofe per mettere tutti sullo stesso livello. Dunque l'amore dei due giovani rappresenta uno dei messaggi più forti di quest'opera.

Lo stesso Mozart pare considerasse il libretto dell'abate Varesco un po' prolisso. Lo spettacolo presenterà dei tagli rispetto all'originale?

Con il Maestro Tate, che conosco da tempo e con il quale ho collaborato strettamente a questo progetto, abbiamo discusso dell'opportunità di operare dei tagli. Alla fine abbiamo deciso che era importante lasciare il libretto e la partitura nella loro versione integrale. Altrimenti ci si ritroverebbe ad avere soltanto una serie di arie e duetti, e non si riuscirebbe ad approfondire la personalità dei protagonisti. Per me il rapporto tra i personaggi va sviluppato durante i recitativi, a cominciare dal primo tra Ilia e Idomeneo, che pur essendo effettivamente molto lungo, permette di comprendere il risentimento che la fanciulla prova per ciò che la sua famiglia ha sofferto a causa dei Greci. Se non comprendiamo la rabbia di Ilia, il suo gesto di offrire la sua vita al posto di quella dell'amato Idamante perderebbe tutto il suo senso e tutta la forza. E non taglieremo nemmeno il recitativo tra Elettra e Idomeneo, perché consente di capire meglio il rapporto tra i due. Eliminando queste parti dell'opera si perde molto. *(l.m.)*

TORNANDO A STIFFELIO

da uno scritto di Giovanni Morelli

Lo Stiffelio *di Verdi aprirà la programmazione del 2016 della Fenice, con un nuovo allestimento firmato da Johannes Weigand e diretto da Daniele Rustioni. Con l'occasione pubblichiamo un estratto dell'introduzione di Giovanni Morelli al volume* Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico *(a cura di Giovanni Morelli, «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia» – Società italiana di Musicologia, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987). Il libro raccoglie gli atti del convegno internazionale di studi, dallo stesso titolo, tenutosi a Venezia nel dicembre del 1985, quando in unica serata – il 20 e il 22 dicembre – alla Fenice venivano presentati insieme* Stiffelio *e* Aroldo, *per la regia di Pier Luigi Pizzi e la direzione di Eliahu Inbal.*

[…] *Stiffelio* […] è opera tanto artisticamente degna, a dir poco, quanto sfuggita all'amore del popolo verdiano. Quanto […] è testo-base per il riconoscimento del pensiero creativo verdiano inteso come progetto di connessioni fra le «teatralità» più convenzionali e gli «sfasci» più innovativi. (Sui più complessi piani di reciprocità della resa poetica della stessa tensione fra convenzione e modernità, essenziale). […] L'opera […] resta in uno strano centro (cronologico e artistico) del corpus verdiano a fare da testimone della profonda complessità o della poetica generale dell'«originalità» romantica dell'autore. Una poetica complessa, di rara complessità, in quanto affidata interamente alle esperienze reali, di una ricerca, intellettuale, della popolarità, mai vista prima in area italiana. Esperienze reali di popolarità che avvengono nel tempo reale di una trasformazione culturale del pubblico che si spaccia od è supposta essere un caso formalistico di «fusione dei generi» ma che di fatto è, essenzialmente, la creazione di inedite relazioni di carattere identificativo di un pubblico-popolo che da esse reazioni nasce e muove. Verdi fa comunque in modo che a queste esperienze reali corrisponda una poetica pratica di addolcimento delle questioni relative all'adeguamento europeo di un gran numero di istanze culturali nazionali drammaticamente vuote, tediose, maltrattate, malmaritate agli ingegni che nulla sembrano fare per onorarle. Fra i momenti costitutivi di questa pratica poetica sta un atto reale, molto grezzo, quasi rustico, di adeguamento europeo, diffuso in un campo fin troppo largo di ruvide impressioni (da Shakespeare a Gutierrez al teatraccio di boulevard): un atto quasi gratuito, un adeguamento che solo e soltanto nella propria definizione d'adeguamento sembra consistere. Con diverse circolarità; fra le più evidenti: una poetica della «domesticizzazione» del pathos storico e di simultanea o parallela storicizzazione del pathos «domestico» (un gioco speculare che Verdi sfrutta quando gode appieno dei vantaggi che offre la più illusiva delle dimensioni narrative: un «carattere vero» nella finzione teatrale, e nella finzione teatrale una finzione musicale, e nella finzione musicale, sulle ali del canto, un canto che dalla finzione del «bello» trascorre, a piccoli passi, opera dopo opera, per non dar nell'occhio, nella finzione del «vero», via via risolvendo il problema di doverselo, il «vero» nazionale-italiano, «inventare» e fabbricare a furia di prestiti – di fatto più che altro parigini – e di adeguamenti, «europei», tanto

strumentali al progetto di comunicazione quanto essenziali all'opera nella materia).

Al centro di questo nembo di incroci di poesia, produttività, effettismo, finzione, verità e «interesse» che è *in toto* la gran fabbrica verdiana degli anni quaranta-sessanta, *Stiffelio* ci sta proprio bene (ci sta bene per chi lo vuol tenere in quel centro burrascoso e vederlo o apprezzarlo, ove è nato e stato, alla luce diurna del piacere della critica, com'è, per quello che è; ci sta bene per chi lo vuole «eliminare» – lasciando al suo posto un vuoto ottimale, carico di energie negative, che otterranno stupende soddisfazioni nel consumo di altre opere – per eternare, neo-convenzionalmente, gli stati d'animo ebbri di rutilanti esaltazioni e le degustazioni già note, riavvolte nel buio pesto dei piaceri notturni resi infiniti dalla malferma coscienza).

Colto da Verdi durante il generico transito dalla forma del romanzo di gusto balzachiano a dramma popolare *à grand spectacle,* a sua volta già tradotto in italiano e circolante sulle scene della penisola grazie ad una importante compagnia di prosa che lo fa «girare», il «soggetto» di *Stiffelio* non è disdegnato – nonostante le sue brutali bruttezze – dal maturo Maestro, proprio – si può credere – per quei suoi caratteri di «fastidiosità» e di «provocazione» che gli tornano utili per fare alcuni svelti passi che evidentemente ha già in mente. (Il fastidio per il soggettaccio è sancito da quel suo essere destinato se non a farsi caso di fiasco plateale di certo a garantirsi perlomeno l'interesse suscitabile da un caso di censura; troppo incorreggibile è quella faccenda nucleare, doppiamente balorda, delle trame di matrimonio più divorzio di un prete, appoggiata sulla storiella di un adulterio un po' futile, un po' spicciolo, un po' assurdo).

Sembra quasi che Verdi stia pensando di disturbare, per correggerlo, l'esito, troppo felicemente raggiunto in *Macbeth*, troppo spontaneamente raggiunto per buon genio, di uno shakespearismo «diretto» tutto risolto nella parafrasi melodrammatica del gran testo inglese; parafrasi gustata da tutti i palati, più e meno fini, unanimemente, ma poeticamente fin troppo convincente e pericolosamente «finita». (Non sta a cuore, in questi anni, a Verdi raggiungere un punto fermo da cui muovere – come avevano fatto i suoi predecessori dell'epoca romantica italiana – per auto-imitazione). In questo senso va facendo qualcosa per riuscire a lavorare ad una specie di degradazione moderna dei motivi shakespeariani (quel lavoro che lo porterà ben presto a dire: «questo sì che è Shakespeare» a proposito del trattamento di *Rigoletto*–Hugo ideato nel corso di un patteggiamento gomito a gomito con la censura, funzionalizzando così alla drammaturgia anche il cimento con la prima istanza di ricezione, politica e attuale – così come aveva tentato in *Stiffelio*, stuzzicando ad arte quelle censure). Va Verdi tante volte a Parigi a fare basse «esperienze teatrali», non più frequentando colà ambienti attivi del pensiero culturale romantico (gli bastano a questa bisogna i circoli milanesi) quanto piuttosto per andarsi a cacciare nel bel mezzo di un'archetipica folla di consumatori di teatro metropolitano, nei luoghi deputati alla distribuzione spicciolata, mid-culturale, del romanticismo. Tutte le volte, di ritorno, carico di «materiali» (compresa la carta da musica che per anni è materialmente francese) Verdi prova e riprova modi di «congiunzioni» straniere che non sono più gli amplessi di quelle illustri sirene forestiere (gotiche, nere, fiabesche, barbute, orridamente spilungone) la cui pratica gli rimprovera a ridosso del *Macbeth*, patriotticamente, il Giusti, quanto piuttosto gli incontri fuggitivi di «passantes» (un po' ancora simboli delle «verità» schlegeliane: verità «di ciò che passa tutti i giorni»): fra le quali c'è anche la supposta schilleriana *Luisa Miller* che arriva alla musica e al libretto indirettamente attraverso la trasformazione boulevardière di quella cabala d'amore.

Fuori di ogni gesto di parafrasi (non ama, evidentemente, farne, di parafrasi, come non ama riceverne sia pure in sontuose vesti concertistiche) Verdi nutre un'ambizione che solo Boito riuscirà, tardi, per fortuna, a fargli dimenticare: realizzare quello Shakespeare – su cui ragionava certamente anche Manzoni – che non può venire fuori che dall'estrazione dai modelli dell'Inglese di quelle strutture nude ambiguamente suggerite, sia a Verdi, sia a Manzoni, dal citato Schlegel del *Corso* di drammaturgia (un libro di cui il musicista ha fatto indigestione ben più che del *Don Giovanni*). Sono le strutture nude della poetica finzione dei «segreti legami» del lirico e del drammatico (quando i

romantici parlano di Shakespeare la storia dei «segreti legami» – segreti al pubblico ma cucinati con estrema coscienza dagli autori teatralissimi – va a riguardare, limitatamente, soltanto il *mélange* di comico e serio e di alto e basso): in Verdi si fanno riconoscere come contraddizioni compatte: di brevità e lunghezza, di realistica prosa strumentata e ballabilità (ossia discorso in musica astratta), di coesistenza degli arbitrari strappi dal gusto e dalla nobiltà colle estenuanti esibizioni di «bellezze». (In una continua elaborazione di giochi del disturbo stilistico «du dedans au dehors» e viceversa, di esasperazioni dello scarto fra le emotività a base domestica e le oppressive figure del dovere, dell'«ufficio» storico, dei «codici» d'onore o delle mentalità dei tirannici retaggi della tradizione. E così via.

«But stop my house's ears – I mean my casements». Se invertiamo con un semplice «no stop» il senso della celebre battuta di Shylock a Jessica dal secondo atto del *Mercante di Venezia*, enfatizzando anche quella geniale abolizione immediata della metafora poetica delle «orecchie della casa» subito corretta da uno stupefacente «ossia le finestre», possiamo tentare di attribuire anche una specie di slogan («Non chiudete le [orecchie] finestre») a questi aspetti della ricerca «finalmente romantica» del Verdi anni cinquanta [poetica-prosastica].

Sono finestre aperte sul multistilismo, sulla estetizzazione della incertezza estetica, sugli «étonnements» che già Manzoni sa leggere (vedi nella *Lettre* del '22) nel *Primo Faust* interpretato da una grande impresa di *nec nec* («ni tragédie, ni roman»; una virata in positivo dopo la confutazione dello stile faustista compiuta da De Staël) da cui sorge la suggestione più luciferina del libro, vedi nel colloquio con lo Scolaro in cui Mefistofele inventa la «parola scenica» profetizzandola come quella mirabile «parola» che appare opportunamente a far la parte del concetto quando il concetto manca. Sono finestre aperte sul «rischio» del grottesco, sulle scene del labirinto degli «uomini deboli» (carissimi ai lati più evolutivi del Romanticismo maturo, da Constant, a Manzoni a Leopardi), «uomini deboli» che inciampano, cadono, si abbracciano nei deliqui della morale, orecchie o finestre che si aprono sulla scena («scena-scena», con tanto di palco, di una natura invasa dalla «storia», o di una storia della società invasa «dalla natura» delle personalità o di una storia delle personalità «odierne» dilaniate dalle leggi «naturali», ferree, della società. Ecc.

A questo nodo di intenzioni creative fa capo *Stiffelio*, forse come opera principe del periodo dedicato all'apertura sistematica delle orecchie della casa verdiana: il suo «ritorno» progettato per il dicembre 1985 dal direttore artistico del Teatro La Fenice, Italo Gomez, aveva l'intenzione di proporre al popolo verdiano, già tante volte rigenerato, un gran caso di approccio critico. L'opera può essere quel semi-capolavoro di cui dicono Julian Budden e Fedele d'Amico, come può non esserlo per nulla, o non sembrarlo quanto basta (così come si può arguire dalle reazioni di alcuni impazienti critici sui fogli quotidiani italiani), di certo è un irrinunciabile momento di verifica dei caratteri fondamentali della poetica verdiana, proprio per quella provocatoria trasparenza di intenti che la sua concezione drammaturgica e la sua sofisticatissima elaborazione musicale (che tale è) esibiscono su tutti i piani dello spettacolo.

«DIO LO DISSE, DIO LO SCRISSE»

Un «carattere strano e nuovo» al crocevia della ricerca verdiana

*di Raffaele Mellace**

Alla scuola del dramma romantico

Nel difendere il 9 aprile 1851, a fronte delle riserve d'un Cammarano assai perplesso, il personaggio di Azucena durante la gestazione del *Trovatore*, Verdi lo definiva «carattere strano e nuovo», in cui convivono «due grandi passioni». Qualche mese prima, il 16 novembre 1850, con la «prima» di *Stiffelio* aveva già dato sulle assi del Teatro Grande di Trieste un'anticipazione inequivocabile di quanto «stranezza» e «novità» fossero essenziali nel nuovo corso del progetto verdiano. Dodici giorni più tardi, il 28 novembre, il governatore austriaco di Venezia, generale Karl Gorzkowski von Gorzków, vietava la rappresentazione del *Rigoletto*. Azucena, Stiffelio, Rigoletto: tre fratelli, figli tutti d'un pensiero drammaturgico che matura in Verdi sul cadere degli anni quaranta e che proprio nello *Stiffelio*, in questo senso pietra miliare nella maturazione della drammaturgia verdiana, si manifesterà per la prima volta, complice il ritorno, dopo la doppia pausa della patriottica *Battaglia di Legnano* e della schilleriana *Luisa Miller*, alla collaborazione con Francesco Maria Piave, docile pantografo della volontà del compositore, veicolo perfetto per esprimerne compiutamente la visione di teatro musicale.

Tutti i titoli citati condividono un medesimo modello: il dramma romantico in prosa, un testo cioè concepito per il teatro di parola prescindendo del tutto da ragioni musicali, il quale tuttavia, nell'intensità delle passioni, nel fascino dei personaggi, nell'efficacia delle «posizioni drammatiche» si rivela straordinariamente disponibile a una riduzione operistica. Saranno Victor Hugo e i suoi seguaci francesi e spagnoli i riferimenti primari di questo polo fondamentale, alternativo al modello *grand opéra*, della drammaturgia verdiana. A dimostrazione dell'imprescindibile carattere di ricerca degli spesso bistrattati «anni di galera», lo *Stiffelio*, «l'opera più problematica e sperimentale prima di *Rigoletto*» (Emilio Sala), è in questo senso l'antesignano d'una stagione cruciale della produzione di Verdi, culminante in quella «trilogia popolare» coronata dalla *Traviata*, frutto del decisivo soggiorno parigino del biennio 1847-1849, tanto significativo nell'orientare scelte e sviluppo del profilo culturale del compositore. Proprio a Parigi, dove Verdi per quasi mezzo secolo non perderà occasione per assorbire le tendenze teatrali più recenti (ancora il 12 aprile 1870 dichiarerà: «Io sono stanco morto! Ho voluto vedere tutto, e girare la sera per tutti i teatri»), andava in scena nel febbraio 1849 al teatro di *boulevard* della Porte Saint-Martin il *mélodrame Le pasteur ou l'Évangile et le foyer* di Émile Souvestre ed Eugène Bourgeois, fonte dello *Stiffelio* verdiano.

Un soggetto scandaloso

Con Stiffelio fa la sua comparsa – sull'orizzonte verdiano e simultaneamente nel panorama del melodramma italiano – quel «carattere strano e nuovo», destinato a numerose e varie reincarnazioni (Rigoletto Azucena Violetta): un singolare, complesso personaggio schizomorfo, caratterizzato da

* Università di Genova

un insanabile conflitto costitutivo, da una patente, «mostruosa» contraddizione interna che costituisce la ragione stessa del dramma. Stiffelio, pastore della setta riformata e perseguitata degli Assasveriani, cornificato dalla consorte, compagna degli anni delle persecuzioni e ora membro della congregazione che il marito presiede, si propone come soggetto eccezionale e scandaloso, che si presta a meraviglia a una formidabile esasperazione del conflitto drammatico. La scoperta del tradimento pone il personaggio di fronte al dilemma tra la reazione violenta dettata dal codice d'onore del marito tradito e il modello del perdono concesso da Cristo all'adultera nel Vangelo – quell'«Évangile» che campeggia nel titolo alternativo della *pièce* e costituisce il supremo riferimento morale del pastore Stiffelio. L'esito del lacerante conflitto interiore si manifesta nel tormentato III e ultimo atto, lungo un percorso in due stazioni di cui è difficile valutare il primato nella dirompente novità ideologica e drammaturgica. Nel duetto Stiffelio-Lina «Opposto è il calle» il protagonista ingiunge alla moglie, incredula, di sciogliere di comune accordo (!) il legame matrimoniale attraverso un divorzio (istituto tanto progressivo che nemmeno la moglie riesce a concepirlo: tanto più tale sarà apparso nell'Italia del 1850, benché il 16 giugno1846 Verdi avesse testimoniato nella separazione legale fra gli amici coniugi Maffei), affidandola all'«uomo del vostro core» (!!), mentre egli stesso trascorrerà il resto dell'esistenza «Col guardo fiso soltanto in Dio». Il rovello della coscienza dello sposo e del pastore trova così un primo, critico esito nella «posizione drammatica» d'un duetto estremamente articolato (preludio a quello dell'atto II della *Traviata*) in cui si susseguono continui colpi di scena (Stiffelio centellina infatti le informazioni, con la loro carica dirompente, alla moglie e insieme agli spettatori), non senza un inopinato rovesciamento dei rapporti di forza, segnalato dalla sostituzione dello strumento che accompagna come un'ombra le voci (l'oboe Stiffelio, il corno inglese Lina), quando Lina impone a sua volta al marito di prestarle ascolto, non in quanto «sposo» bensì nella sua veste di «uom del Vangelo», mentre gli confessa l'immutato suo amore. La seconda stazione, ovvero l'ultimo quadro dell'opera, ambientato nell'«Interno d'un tempio gotico», pone il sigillo definitivo alla vicenda, proiettandola sullo sfondo severo dell'ambientazione chiesastica, corredato della suggestiva connotazione sonora che le è propria, sul modello del *mélodrame* originario. Eccezionalmente il sipario non cala dunque sul consumarsi d'una tragedia (come di norma in Verdi, tranne che ovviamente nei due titoli comici), bensì sul perdono concesso a Lina dal pulpito, in una grandiosa scena *coram populo*, proprio mentre Stiffelio legge il passo dell'incontro tra Cristo e l'adultera. Un atto, questo III, che da solo giustifica ampiamente le resistenze che l'opera incontrò presso le censure degli Stati preunitari e la conseguente decisione di Verdi di ritirarla nel febbraio 1856 per salvaguardarla dagli scempi censori, salvo ingegnarsi a realizzarne l'anno dopo, sempre con l'ausilio di Piave, una nuova versione autorizzata, il cui protagonista, una volta disinnescato il formidabile ma improponibile detonatore religioso, sarà il laico *Aroldo*.

Eccezionale nello *Stiffelio* è anche il protagonista, un tenore remotissimo, salvo un'insolita intemperanza nell'atto I e il contributo al quartetto a chiusura del II, dall'esuberanza impulsiva e inconsapevole dei suoi cugini coevi (Arrigo, Rodolfo, Manrico, Alfredo), còlto piuttosto nell'esercizio severo d'un eroismo tutto interiore, nella coerenza verso un'ardua divisa morale cui pertiene quella pratica del perdono, che, anticipato dall'introduzione, costituisce il tema portante dell'opera. In termini complementari, sebbene con minor originalità, la fedifraga Lina sviluppa il motivo del rimorso, che culmina, ad apertura dell'atto II, nella notevole scena e aria ambientata nell'«antico cimitero», quasi una prova generale dei tormenti di Amelia in *Un ballo in maschera*. Nemmeno in questo caso Verdi rinuncia poi, alla vigilia del *Rigoletto*, al dramma d'un padre, il vecchio colonnello Stankar, baritono come sempre i padri, imprescindibile sul piano drammatico e adeguatamente gratificato su quello vocale soprattutto nell'atto III, da lui avviato, tra propositi di suicidio e di vendetta, su una china che spetterà a un combattuto Stiffelio convertire nella catarsi del perdono conclusivo.

UNA BIENNALE INCENTRATA SULLA MEMORIA

*di Ivan Fedele**

Dal 2 all'11 ottobre è stata di scena la nuova edizione della Biennale Musica, diretta da Ivan Fedele per la quarta volta e intitolata «Il suono della memoria». Pubblichiamo il testo di presentazione del direttore artistico (da www.la biennale.org), cui seguono quattro diversi contributi, che spaziano da una lettura complessiva della rassegna all'analisi di singoli appuntamenti, dalla comparazione tra eventi diversi alla riflessione più generale sulla funzione del festival veneziano.

La LIX edizione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea si sviluppa intorno al tema della «memoria» inteso nelle sue diverse accezioni, sia come strumento percettivo/cognitivo imprescindibile per l'esperienza ermeneutica, sia come ricordo e traccia storica vivida e rivitalizzante nella contemporaneità, attraverso accostamenti di epoche lontane nel tempo ma vicine nell'essenza dell'ispirazione e del pensiero.

A questo filo rosso si ricollegano, ad esempio, i recital di Giuseppe Albanese e di David Greilsammer. Il primo ripercorre la storia della letteratura pianistica ungherese da Liszt a Ligeti passando per Bartók, facendo esplicito riferimento all'ispirazione popolare (memoria delle radici…) che questi autori hanno sviluppato parallelamente a una forte connotazione astratta della loro musica. Il secondo, invece, mette a confronto la musica per clavicembalo di Domenico Scarlatti con quella per pianoforte preparato di John Cage in un gioco di rimandi storici e di timbri brillanti di grande suggestione.

«Memoria» intesa anche come riflessione sulla storia dell'uomo, della sua evoluzione e della sua rappresentazione del mondo. L'opera di Georges Aperghis *Machinations* ci conduce sui sentieri della memoria attraverso gli archetipi del linguaggio che si destruttura e si ricostruisce attraverso sintassi di straordinaria immaginazione. Un percorso all'indietro, direi quasi antropologico-creativo, alle origini dell'espressione orale, delle sue necessità istintuali prim'ancora che culturali e quindi precedenti a ogni nozione di «senso» così come noi siamo soliti intendere. Un capolavoro per quattro voci femminili, computer e videoproiezioni a cura dell'Ircam di Parigi.

«Memoria» intesa come ritrovamento di «tracce» musicali eterogenee, manipolate e coniugate in opere che mettono in relazione istanze estetiche o temporalità lontane se non addirittura contrastanti: è l'intrigante programma che ci propone la European Contemporary Orchestra, un ensemble di trentatré elementi dalle sonorità marcatamente cross-over.

«Memoria» intesa anche come mappa di un codice genetico che si rigenera di continuo nell'impronta di un dna primigenio: è ciò che ispira *Chemical Free* di Nicola Sani, attraverso suoni e immagini elaborati nel e dall'universo elettronico di un grande maestro come Alvise Vidolin.

Ma la «Memoria» è anche quella facoltà cognitiva che ci consente di ricostruire la forma nel tempo della musica, permettendoci di coglierne le architetture e di avvicinarci all'essenza dei capolavori di tutti i tempi. Questo aspetto cruciale dell'arte dei suoni è affrontato con strategie formali ed estetiche

* Direttore artistico Biennale Musica

molto diversificate dalle opere dei compositori che costituiscono il palinsesto dei programmi di grandi ensemble come Musikfabrik di Colonia, Studio for New Music di Mosca, o dei giovani ensemble da camera Leonis e Josef Suk Trio, o ancora del quintetto Slowind.

Sedici prime mondiali e quindici italiane in diciotto concerti è la proposta di novità che è offerta al pubblico del LIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea.

Anche Biennale College – Musica 2015 si rifà a questo tema, proponendo la realizzazione di una stupenda quanto impervia partitura di Giuseppe Sinopoli: *Souvenir à la mémoire,* per ventidue strumentisti e tre cantanti. Il programma è completato dall'*Idillio di Sigfrido di* Richard Wagner e dalla *Sinfonia op.21* di Anton Webern, autori molto cari al compositore e direttore d'orchestra veneziano prematuramente scomparso nel 2001 e al quale vogliamo rendere omaggio. I giovani esecutori che compongono l'ensemble sono stati selezionati in seguito a un'audizione. Nel corso della preparazione e realizzazione del progetto, essi sono stati seguiti da solisti di fama internazionale nel ruolo di tutor.

Come sempre i compositori presenti a questa edizione provengono da molte nazioni e aree geografiche del mondo, a testimonianza di quanto la creatività della musica contemporanea sia diffusa a tutte le latitudini e non sia più, ormai da tempo, appannaggio di una cultura eurocentrica.

È prestata particolare attenzione ai nuovi compositori italiani e stranieri e ai talenti emergenti nel campo dell'interpretazione, come pure alle nuove proposte di ascolto, pratica e spettacolo che si affacciano con efficacia nel mondo della musica contemporanea e che suscitano sempre più interesse.

LUCI E OMBRE DI UN FESTIVAL

*di Mario Gamba**

Un pochino la Biennale Musica è anche sfortunata negli ultimi tempi. Specialmente per quanto riguarda le opere che vengono eseguite subito dopo la consegna dei Leoni d'oro alla carriera. Occorre rilevare, tra parentesi, che la faccenda dei Leoni d'oro alla carriera ha un'importanza nell'economia dell'intera rassegna che non è paragonabile a quella di altre sezioni come il Cinema o l'Arte visiva. Nella sezione musicale, da tempo in affanno quanto a novità di grande spicco e quanto a tematiche o tendenze qualificanti, la scelta del compositore da premiare per meriti acquisiti è un fattore cruciale. E altrettanto le opere che di quel compositore vengono presentate in forma solenne. Insomma, la Biennale Musica si gioca su questo tavolo parecchie delle sue carte.

Queste carte nel quadriennio con direttore artistico Ivan Fedele sono state giocate benissimo al punto della scelta del nome. Pierre Boulez nel 2012, e chissà perché nessuno c'aveva pensato prima! Il pensiero acuminato dell'illustre francese non è tuttora uno stimolo musicale e culturale fortissimo? Sofia Gubaidulina nel 2013, un segnale importante di ritorno alla spiritualità, anzi alla religiosità, in un panorama mondiale che ne offre molti altri di quel tipo, e mica sempre buoni, e pazienza se il bisogno di laicità sarebbe forse da esaltare di più. Steve Reich nel 2014, per la prima volta un americano, per la prima volta un esponente di una cultura musicale «trasversale», ed era ora! E arriviamo al 2015: Georges Aperghis. Da leccarsi i baffi. Un irregolare, un giocoliere, un musicista teatrante spregiudicato.

Poi sono venute le esecuzioni delle opere dei premiati. A Boulez e ad alcuni sui classici meravigliosi come *Sur Incises* il pur titolatissimo Ensemble Intercontemporain riservò una fiacchezza interpretativa inspiegabile. Per Gubaidulina l'Orchestra della Fenice e Les Percussions de Strasbourg ce la misero tutta ma il suo brano, recentissimo, *Glorious Percussion*, si rivelò un fragoroso flop, musica da regime sovietico firmata da un'artista che col regime non era andata d'accordo per niente. Di Reich la sera del Leone furono eseguiti *City Life* e *Triple Quartet*, ottimi pezzi di un solo periodo, fine anni novanta, scelta piuttosto misera. L'Orchestra del Petruzzelli di Bari fu l'interprete che nessuno si sarebbe aspettato con un autore di cui si conoscevano le specialistiche esecuzioni dei suoi Musicians. C'era da temere il peggio ma uno strambo e dotato direttore, Jonathan Stockhammer, compensò le carenze della compagine con un piglio che di reichiano non aveva niente ma che risultò appassionante. Salvataggio in corner.

Dopo questa carrellata retrospettiva tristanzuola, eccoci al 2015. Sull'allestimento di *Machinations* di Aperghis non c'è proprio niente da obiettare. Altissimo livello. Le quattro vocaliste erano stelle di prima grandezza, Donatienne Michel-Dansac in testa, la musa dello stesso Aperghis e di Fausto Romitelli (ascoltarla nell'ormai mitologico *An Index of Metals* è un'esperienza straordinaria). Le altre si chiamavano Sylvie-Bobette Levesque, Sylvie Sacoun e Geneviève Strosser. Tutta la parte video, computer ed elettronica era affidata a virtuosi dell'Ircam, che produceva lo spettacolo. Resa acustica del Teatro alle Tese: perfetta. Le quattro *chanteuses* erano eccelse, sì, è vero, ma come *chanteuses* non c'è stato modo di goderle. C'è stato modo di vedere che erano anche attrici formidabili.

* Critico musicale

Il punto è questo. Attrici. Si sa che Aperghis ha agito in tutta la sua carriera sul crinale tra teatro di parola vero e proprio con musica, teatro musicale, opera lirica e lavori strumentali o per voci anch'essi impregnati di una teatralità vitalistica, paradossale, dirompente, spiazzante, affascinante, basta ricordare per quest'ultimo aspetto titoli come *Contretemps* (per soprano e ensemble), *Le corps à corps* (per un percussionista), *14 Jactations* (per solo baritono). Il lato teatro di parola con musica è quello illustrato in *Machinations*. Forse il guaio è proprio questo dover dire «con musica», perché la musicalità del teatrante Aperghis non dovrebbe provenire da qualche sequenza a spruzzo di suoni sintetici prodotti dal computer come contorno, al massimo come accompagnamento, allo svolgersi di una autentica commedia.

Se dev'essere una commedia che sia una commedia musicale, nel senso di una ritmicità, di una ricerca del suono complessivo e delle ripercussioni dei suoni delle voci parlanti e dell'apparato elettronico. La musicalità dovrebbe provenire dallo stesso dialogare e gesticolare, perfettamente «meccanico», forse ioneschiano, delle attrici-vocaliste, che ben presto abbandonano gli anelli di fonemi per abbracciare i dialoghi di parole (il lavoro è una sorta di storia del linguaggio parlato), e dalle proiezioni sui quattro schermi di forme di oggetti da loro inviate alla visione col tramite di una telecamera. Dovrebbe essere «implicito» nella commedia, ne dovrebbe essere sprigionato. Ma come fa una musicalità contemporanea, innovativa, sovversiva a essere contenuta in una commedia di teatro borghese? Questo diventa ben presto *Machinations*.

Sfortuna della Biennale Musica. Anche questa volta il momento-clou del festival ha riservato una delusione. Ma le fortune l'edizione 2015 doveva cercarsele nei dieci giorni che è durata. Che fosse povera di mezzi si sapeva. Che fosse povera di idee, pure. Il tema della memoria a che cosa fosse mirato non si sa. Per fortuna non si è risolto in una caterva di brani commemorativi. Le opere nelle quali questo tema veniva valorizzato in termini non banali sono state, in sostanza, *Machinations* per via degli «archetipi del linguaggio», per dirlo con le parole di Fedele; *Chemical Free* di Nicola Sani, lavoro arido sia nelle parti musicali sia nelle parti video, per via del viaggio alla scoperta delle particelle che compongono la materia; *Souvenirs à la mémoire* di Giuseppe Sinopoli, brano del 1974 che ha chiuso il festival eseguito dalla timida Orchestra Biennale College diretta dal timido Michele Carulli, e dove la memoria era quella di un fervore creativo dell'autore nel misurarsi da un lato con i magnifici e produttivi fantasmi della Vienna novecentesca e dall'altro con una scrittura che tenesse conto dei modi che in pittura vengono definiti espressionismo astratto.

Mettiamo tra i confronti stimolanti con la memoria il giochino fatto dal pianista David Greilsammer accostando alcune *Sonate* di John Cage da *Sonatas and Interludes* ad alcune *Sonate* di Domenico Scarlatti. Poteva essere divertente e intelligente. È stata una inespressiva equalizzazione tra Scarlatti e Cage, con uno Scarlatti suonato col tasto della sordina abbassato per farlo sembrare più simile al Cage del pianoforte preparato. Stupiderie.

Il sospetto è che la Biennale Musica non rappresenti affatto una proposta culturale avanzata. Durante l'anno si ascoltano qua e là musiche in cui la bellezza del desiderio si manifesta e ci rassicura un po' nei momenti in cui temiamo che il deserto sociale/politico che ci circonda sia senza speranza. Viene in mente la performance del Large Ensemble riunito da Evan Parker all'ultimo festival jazz di Sant'Anna Arresi, viene in mente il soffuso commovente teatro/danza musicale di Yannis Kyriakides, Andy Moor e Marcela Giesche nel lavoro *Exfolia* mostrato al festival berlinese A l'arme! di quest'anno, viene in mente il concerto a quello stesso festival del nonetto diretto da Ingrid Laubrock. Tutte musiche in cui l'accademia non è all'origine dell'agire sonoro, casomai è una componente della formazione di alcuni tra i protagonisti. A Venezia, invece, è obbligatoria, di base. E se alcuni protagonisti se ne liberano è un successo. È accaduto tra il 2 e l'11 ottobre con l'Ensemble Musikfabrik che suonava il deambulante *Blind walk* di Marcin Stanczyk (prima assoluta commissionata dalla Biennale), è accaduto con i russi rumoristi-«dadaisti» Alexander Khubeev e Anna Romashkova e con l'azero Faradj Karaev, mirabilmente, sapientemente *ambient*, nel concerto dello Studio for New Music di Mosca, è accaduto con il violista Marc Coppey che suonava un essenziale vivacissimo *Messagesquisse* di Pierre Boulez, persino lui dimentico di ogni accademia e del concetto stesso racchiuso nella parola. Non è stato poco. E a Ca' Giustinian si stava bene.

DIALOGO TRA UN FILOSOFO NEGATIVO E UN CRITICO SIMPATIZZANTE

*di Oreste Bossini**

Lo scorso 9 ottobre è stato rappresentato al Teatro alle Tese dell'Arsenale *Machinations* di Georges Aperghis, che quest'anno ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera assegnato dalla Biennale Musica. Alla fine dello spettacolo è stato allestito un piccolo rinfresco all'ingresso delle Tese, per festeggiare il musicista francese di origini greche venuto a Venezia per ritirare il premio. Con una tartina in una mano e una flûte di prosecco nell'altra, mi è capitato di ascoltare con la coda dell'orecchio una discussione sullo spettacolo che mi sembrava interessante. I protagonisti di questa amichevole disputa erano un Filosofo assai scettico, per non dire negativo, e un Critico musicale ben disposto invece verso l'autore. Riporto a memoria il loro dialogo, sperando di non stravolgere troppo il senso dei rispettivi argomenti.

FN Ti è piaciuto lo spettacolo?

CS Molto, e non solo a me, a giudicare dal lungo e caloroso applauso finale.

FN A me invece per niente.

CS Ah sì? E perché mai sei così negativo? Eppure i musicisti di carattere sperimentale hanno sempre raccolto le tue simpatie!

FN Proprio questo è il punto, non l'ho trovato sperimentale proprio per niente. Diciamoci la verità, l'assunto di questo lavoro è vecchio, non dice nulla di nuovo. Il disagio per la relazione tra uomo e macchina mi sembra un tema piuttosto stantio, già nel Rinascimento c'era chi aveva messo in luce il contrasto tra natura e artificio. Non riesco a capire qual è lo sbocco di pensiero che l'autore ha voluto dare alle varie forme della relazione tra uomo e macchina rappresentate nello spettacolo, peraltro espresse in maniera molto ingegnosa. Bisogna dargli atto infatti di un'alta qualità teatrale.

CS Capisco il tuo punto di vista, ma mi sembra che sia un po' fuorviante. Cosa ti fa pensare che l'autore intendesse ricavare una tesi dagli sviluppi del tema da cui prende spunto il lavoro? Tu ragioni come un filosofo, i cui metodi ermeneutici postulano un certo rigore formale. Aperghis invece è un artista, che esprime il suo personale disagio per la civiltà delle macchine nelle forme a lui congeniali della musica e del teatro. Inoltre vorrei sottolineare che Aperghis non è un musicista particolarmente incline a elaborare teorie attorno ai processi compositivi, a differenza di molti colleghi della sua generazione. In questo direi che egli rappresenta un'eccezione molto gradevole...

FN Ma come pensi che si possa affrontare un tema del genere, senza avere una tesi da proporre? Altrimenti diventa un'inutile sequenza di episodi privi di senso, cacciati alla rinfusa in una forma debolmente collegata da una partitura vocale di vetusto avanguardismo. Non saranno certo le immagini della digestione delle anatre a suggerire qualche riflessione utile sul mondo contemporaneo!

CS Intanto quell'episodio si riferiva alla famosa anatra inventata da Jacques de Vaucanson, «le Canard Digérateur», uno dei più famosi automi del Settecento, un aggeggio di metallo in grado di ingerire chicchi di grano e poi defecare. Voltaire rimase così colpito dalla macchina da ribattezzare Vaucanson come «il rivale di Prometeo». Ma ti sei chiesto come mai Aperghis ha tirato fuori la storia dell'anatra di Vaucanson e più in generale il tema della macchina? Una risposta forse ce l'avrei.

* Critico musicale

FN E sarebbe?

CS *Machinations* è il primo lavoro di Aperghis all'Ircam. L'ha scritto nel 2000, dopo che aveva concluso la sua lunga esperienza con il collettivo teatrale Atem, Atelier théâtre et musique. Per oltre vent'anni Aperghis aveva creato spettacoli a stretto contatto con altri esseri umani, lavorando per così dire con le proprie mani su ogni sorta di materiale. Pubblico, musicisti e attori partecipavano alla elaborazione della partitura, nello sforzo di dare forma a un'utopia teatrale sulla base del principio che un compositore deve «faire musique de tout». All'improvviso invece Aperghis si trova immerso in una realtà completamente diversa e per lui del tutto nuova, entrando nei laboratori informatici dominati dalla tecnica dell'Ircam. Il titolo *Machinations* contiene un certo grado di ambiguità tra il significato di meccanismo e di macchinazione, ma non potrebbe nascondere anche un altro contenuto semantico, quello di *machine fascination*? Il mondo dell'informatica non potrebbe aver stregato Aperghis con la promessa delle sue ancora inesplorate possibilità, ma allo stesso tempo anche averlo spaventato per l'incertezza della sua capacità di domare la bestia? Tieni conto che Aperghis non è in grado di intervenire direttamente su un software, come fanno i musicisti della generazione dei nativi digitali. Deve lavorare con un ingegnere informatico per ottenere i risultati che ha in mente. Immagina un compositore che abbia bisogno di un pianista per scrivere musica, non credi che di primo acchito egli provi un certo disagio? Ho l'impressione che questo stato d'animo sia stato lo spunto per creare *Machinations*, magari in maniera inconsapevole. E ti dirò di più, Aperghis mi piace proprio per questo, perché avverto nel suo lavoro una profonda onestà artistica e umana.

FN In effetti quello che dici mi sembra plausibile, non conoscevo questo contesto. D'altra parte Aperghis non è certo un autore molto conosciuto dalle nostre parti. Tuttavia questa scrittura vocale così frammentata, asemantica mi respinge. Il rifiuto dell'autonomia lessicale del testo mi sembra un tardivo lascito dell'avanguardia dadaista, oggi totalmente superata.

CS Non c'è dubbio che Aperghis sia stato influenzato dall'arte Dada, lo confessa lui stesso. Eppure nell'esperienza dadaista c'è una tendenza distruttiva, che nella produzione di Aperghis non riesco a percepire. Un lavoro come *Machinations* ad esempio mi sembra più vicino al Surrealismo, per un certo gusto del cortocircuito umoristico e forse anche per un'inclinazione verso la libera associazione psicoanalitica. Ma vorrei rispondere alla tua osservazione sulla struttura musicale. Il lavoro di un artista secondo me dovrebbe essere valutato in base alla coerenza del suo progetto. Il teatro di Aperghis è il frutto di una completa fusione di diversi linguaggi, che sono quelli della musica, del corpo, delle arti visive. Mi riesce difficile immaginare un personaggio ontologicamente più lontano da Wagner, ma per paradosso Aperghis mi sembra l'unico compositore oggi in grado di incarnare l'utopia di un teatro come opera d'arte totale. Anche nei suoi lavori di musica strumentale, il linguaggio teatrale rimane sempre al centro della scrittura. Il mondo sonoro di Aperghis nasce e ruota sempre attorno a un'idea, che come tu m'insegni deriva dal verbo greco *idein*, vedere. Ricordati che Aperghis è figlio di una coppia di artisti e lui stesso è rimasto a lungo indeciso se dedicarsi alla musica o all'arte. Il matrimonio tra musica e immagine genera il gesto, dunque il teatro. Sfido chiunque a separare la parte visiva da quella sonora, in un lavoro di Aperghis, senza perdere l'elemento essenziale del progetto. Parafrasando la sua affermazione di prima, direi che Aperghis è un musicista che sa «faire théâtre de tout».

FN Non so se mi hai convinto, sono ancora dubbioso. Sarà stata una buona idea assegnare il Leone d'oro a un compositore come Aperghis?

CS Tutto dipende da che valore si dà a questo premio. Ricorda che il Leone d'oro viene assegnato alla carriera, non intende stabilire qual è il musicista più importante dell'anno. Aperghis è una figura originale e fuori dagli schemi, non ha mai legato il suo nome a una particolare tendenza e non è nemmeno un caposcuola. Lo stile di Aperghis non può essere imitato, perché è strettamente connaturato al suo percorso artistico irregolare e profondamente antiaccademico. In un mondo come quello attuale della musica contemporanea, dove la maggior parte dei compositori tendono a muoversi secondo logiche tribali e di scambio, un personaggio come Aperghis spariglia le carte. A un filosofo del tuo stampo, amante del pensiero problematico e nemico di ogni forma di apriorismo, una scelta del genere dovrebbe far piacere!

FN Rimango scettico, ma il tuo sillogismo è piuttosto efficace. Sei un gran chiacchierone e mi tocca darti in parte ragione. Evviva Aperghis allora e arrivederci all'anno venturo!

DUE DIFFERENTI ESPERIENZE MULTIMEDIALI

*di Paolo Petazzi**

Seguendo della Biennale Musica 2015 soltanto la prima e le ultime due giornate ci si è trovati di fronte a due esperienze multimediali radicalmente diverse per concezione, qualità ed esito, tanto diverse che la loro contrapposizione può forse riuscire istruttiva. La dimensione multimediale è connaturata alla poetica del Leone d'oro Georges Aperghis (Atene 1945), il compositore greco-francese che vive a Parigi dal 1963, e a Venezia ne era esempio il suo applauditissimo *Machinations,* «spettacolo musicale per quattro donne e computer» (2000), uno degli esempi più celebri della ricerca sul teatro musicale che in varie forme è centrale nella sua opera. Impossibile raccontare che cosa vanno «macchinando», nel rapporto con la macchina-computer (Olivier Pasquet) le quattro interpreti che sono sempre state legate a questo lavoro, un soprano (Donatienne Michel-Dansac), una flautista (Sylvie Levesque), due violiste (Sylvie Sacoun e Geneviève Strosser), private tutte dei loro strumenti (anche il soprano usa la voce in modo non ortodosso). Stanno sedute di fronte al pubblico, dietro ognuna c'è uno schermo, davanti un tavolo con vari oggetti (foglie, conchiglie, capelli e molto altro), che vengono proiettati insieme ai movimenti delle loro mani, mentre un uomo al computer interviene con l'elettronica dal vivo che trasforma, frantuma e moltiplica voci e immagini: «Così fonemi e oggetti sonori e visivi cambiano natura, entrano loro malgrado in un discorso musicale che li supera», osserva Aperghis. Si crea un flusso che può configurarsi come una «piccola storia concisa e immaginaria della nascita delle lingue» attraverso i passaggi dai fonemi alla parola cantata, in un gioco che nell'ironia e nel gusto ludico schiude prospettive inquietanti e di umorismo surreale. Nei testi, nella drammaturgia, nelle dimensioni multimediali di volta in volta create non c'è mai linearità narrativa: sono liberate, «disconnesse» per «rimetterle insieme in un altro modo» (Aperghis) in una scrittura di grande nitidezza e precisione. La multimedialità in Aperghis è affascinante perché necessaria e concepita dal compositore inseparabilmente dalla musica.

Naturalmente una dimensione multimediale può nascere dall'incontro tra concezioni di artisti diversi; ma deve avere una precisa ragion d'essere e, soprattutto, deve essere creata in modo che ci sia un incontro (o anche scontro) autentico, non una semplice sovrapposizione di idee e mezzi indipendenti ed estranei. Il concerto inaugurale a Venezia aveva il merito di presentare in prima italiana un importante ciclo di un autore molto trascurato nel nostro paese, *Parole di settembre* (2012-2013) di Aureliano Cattaneo (1974), che come molti altri dei migliori italiani della sua generazione vive e lavora all'estero, non però in Francia o in Germania, ma in Spagna. *Parole di settembre* è un ampio ciclo in tre parti su versi tratti dalle poesie che Sanguineti dedicò nel 2006 a Mantegna. La scrittura vocale (dove qualche eco di Sciarrino si volge a diverse valenze espressive) e quella strumentale si intrecciano in una musica ricca di estri, tensioni, ironia, eseguita in modo esemplare (Klangforum Wien diretto da Johannes Kalitzke, solisti il soprano Donatienne Michel-Dansac, il controtenore Andrew Watts, il baritono Otto Katzameier). A questa mu-

* Critico musicale

sica, del tutto indipendentemente dal compositore, si sovrapponevano l'installazione e le proiezioni di AROTIN & SERGHEI, in una dimensione completamente autonoma (solo in un momento era evocata una immagine di Mantegna pertinente al testo di Sanguineti), di gusto geometrico poco congeniale. Avrebbe potuto lasciare indifferenti; ma creava un non piccolo problema: nel buio della sala il pubblico non poteva leggere i testi cantati, la cui conoscenza a mio parere è necessaria (o almeno utilissima) all'ascolto. Torna a onore della musica di Cattaneo che il successo non sia mancato, nonostante tutto. Da non dimenticare, nella giornata conclusiva di questa Biennale, il grande ciclo *Souvenirs à la mémoire* (1974), uno dei capolavori di Giuseppe Sinopoli, nella esecuzione volonterosa dei giovani del Biennale College guidati da Michele Carulli.

RIFLESSIONI SPARSE SULLA BIENNALE MUSICA

*di Damir Ivic**

Non può esserci sempre un Uri Caine. Ma che ci sia ogni tanto, ecco, è assolutamente fondamentale. Sì, perché quella nomina a sorpresa nel 2003 – un «barbaro» americano e jazzista a capo della Biennale Musica, o tempora o mores! – fu uno scossone davvero salutare. Portò anche il sottoscritto ad avvicinarsi alla Biennale; non che questo di per sé conti molto, ma comunque era un esempio di come, improvvisamente, il pubblico poteva allargarsi, le attenzioni moltiplicarsi. Ma moltiplicazione ed allargamento non erano fini a sé, il punto era proprio: scrollarsi la polvere di dosso. È fondamentale, va detto a scanso di equivoci, che ci siano istituzioni in Italia che non si facciano guidare unicamente dai numeri o dalle ricadute mediatiche; è altrettanto fondamentale che esistano delle riserve per la protezione della specie, perché la biodiversità è un valore profondo, anche in musica (...sì, perché un certo tipo di classica contemporanea senza oasi protette ed assistenzialismi verrebbe sbranata dagli Allevi di turno o dalla seimilionesima replica di Vivaldi, e sarebbe questa una sconfitta per tutti). Tutto vero. Ma la staticità e il conservatorismo sono due pessime faccende. Pessime. Ogni tanto uno scrollone ci vuole. Fa bene a tutti. E così fu, arrivò Uri Caine, qualcuno gridò allo scandalo e appunto all'invasione dei barbari (ma i barbari arrivano più facilmente quando il Senato romano diventa inerte e fatto da vecchi guerrieri ingrassati e rammolliti), noi decidemmo che era il caso di venire a vedere che diavolo era 'sta cosa bizzarra che stava succedendo in laguna e fummo premiati da un'edizione con qualche caduta di stile e concerto in effetti un po' troppo facile ma con complessivamente molte cose meravigliose (Dave Douglas e Dj Olive i primi che ci vengono in mente). Meravigliose, ma soprattutto «vive». Attuali. Pulsanti. Sincronizzate col presente, col mondo reale.

Dicevamo delle riserve. Di come ci vogliano, siano necessarie. Ma anche le avanguardie storiche, nella classica contemporanea, dovrebbero iniziare a porsi qualche domanda: inizialmente erano incendiarie, poi sono diventate nemmeno vigili del fuoco, sono peggio. Il linguaggio di rottura che contrassegna la loro nascita e la loro ragion d'essere da un certo momento in avanti ha finito, a occhio, col cristallizzarsi. Col fare di se stesso accademia. Ecco, nulla di peggio del linguaggio di rottura che decide di farsi legge. E visto che c'è, ad occhio, ancora una discreta fetta di persone – come dire – dell'ambiente che vorrebbero che la Biennale Musica tornasse ad essere un rassicurante approdo per le avanguardie storiche in questione, visto che il mercato non le vuole più, vari enti sono troppo occupati a salvare se stessi per salvare loro, e quindi insomma se non ci pensa la Biennale chi ci pensa? Ecco, speriamo che questa linea non passi mai. Dopo il 2003 «rivoluzionario» di Caine c'è stato un progressivo ritorno alla normalità, ma fortunatamente ad ogni edizione c'è stata una bella pluralità di scelte con qualche colpo ben assestato – e i colpi ben assestati sono quelli che provocano sorpresa, che fanno riflettere, che coinvolgono in modo inaspettato. Va benissimo chiamare il Quartetto Arditti, ma va altrettanto bene chiamare la Fura che si esercita su Stockhausen (una delle cose più belle

* Critico musicale

mai viste all'Arsenale in questi dieci e passa anni), va perfino bene la mezza ingenuità di far suonare Hawtin in un capannone a Marghera (l'idea è ottima e supermeritoria in realtà, ma bisognava chiedergli un set speciale, invece suonò un normalissimo dj set techno), va bene insomma mantenere uno sguardo vivo, attento, curioso, spesso laterale. Uno sguardo non da cariatide. Uno sguardo non immobile. Perché tenere le posizioni, oggi, vuol dire morire. Il mondo è troppo dinamico, piaccia o non piaccia; e paradossalmente proprio se si vogliono preservare dei valori fondanti (una musica che non sia solo mercato, che non sia solo pop, che non sia solo luccichio mediatico o cartolina piena di luoghi comuni) bisogna essere vivi, mobili, attenti. La Biennale Musica più che mai.

Lo si può essere anche con pochi o non eccessivi mezzi. Non c'è bisogno di grandeur. Nell'edizione di quest'anno per chi scrive la cosa più interessante è stata la European Contemporary Orchestra, con un programma bellissimo fatto di composizioni recenti (molte in prima esecuzione italiana) che dimostrano come esista un mondo anche oltre le avanguardie storiche. La si chiami appunto postavaguardia o quel che si preferisce, ma saper recuperare alcuni concetti melodici ed armonici e trovare il giusto equilibrio tra essi e la ricerca è la vera sfida, è il terzo stadio della dialettica hegeliana in musica, un terzo stadio che ora più che mai è necessario. Il luogo comune che vuole la classica contemporanea come «noiosa ed inascoltabile» se da un lato è grossolano, dall'altro avrà pur qualche motivo per essere nato. Stringe il cuore vedere così poco pubblico giovane alla Biennale, tranne sparuti addetti al settore: si perde delle cose molto belle. Stringe il cuore non vedere gli appassionati migliori di jazz o elettronica dalla mentalità più aperta (ormai in Italia un po' ci si conosce, dopo anni a girare per festival e concerti): più di una volta ci è capitato di mandare messaggi in tempo reale ad amici, colleghi e conoscenti dicendo «Dovresti essere qui, ti stai perdendo una cosa bellissima» e dalla imbarazzata cortesia delle loro risposte capire che stanno pensando che hai bevuto uno spritz di troppo e che la bellezza di Venezia, quella e solo quella, ti ha dato alla testa. Perché nella percezione comune la Biennale è ancora ostaggio dell'avanguardia storica più dura e pura, senza concessioni.

Invece l'avanguardia storica c'è (e, ripetiamo, ci deve essere), ma ci sono anche coraggiosi tentativi di indagine e di apertura verso ciò che succede di nuovo nel mondo della musica colta – chiamiamola così per comodità. Si potrebbe fare di più e di meglio? Forse, e senza bisogno di un altro Caine. L'edizione di quest'anno, un'edizione con pochi lustrini ma evidentemente per cause di forza maggiore e budget minore, c'ha provato, anche con buoni risultati, in qualche caso ottimi. Ma forse c'è bisogno di qualche gesto e scelta spettacolare in più, prolungati per due-tre edizioni di fila, per cominciare finalmente a smuovere la percezione collettiva su cosa è e ancora di più cosa potrebbe essere la Biennale Musica.

Ovvero: non un bastione, non un fortino di incanutiti reduci assaltati dalla superficialità della musica moderna, ma un osservatorio, un laboratorio, un posto di sfide. Sfide piacevoli, ascoltabili, amabili da tutti, non solo da un'élite di esperti. Si può fare? Sfide che possono anche catturare l'attenzione di un pubblico vasto e non necessariamente specializzato. Tutto questo deve avvenire non come lampo isolato nel buio, ogni tanto il contentino da dare in pasto al popolo e ai media per avere un po' di attenzione, ma come scelta convinta e da perseguire per un bel po' di edizioni, anche a costo di dover fare qualche piccola forzatura. C'è infatti una immagine ed una percezione da raddrizzare. La Biennale Musica, per la bellezza delle location, la possibilità di un appoggio economico istituzionale, l'attenzione nelle scelte, dovrebbe essere già da tempo un evento assolutamente imperdibile per gli appassionati di musica a trecentosessanta gradi, in Italia; non saranno tantissimi, questi appassionati, ma fidatevi che sarebbero abbastanza per garantire un sold out in prevendita. Tutto questo invece ancora non succede. La Biennale per molti, troppi, è ancora quel posto che «...ah sì, dove Rai Radio Tre fa la dirette e fa sentire dei concerti noiosissimi». È una visione superficiale e grossolana, ok, ma cosa facciamo: ci fermiamo lì a lamentarci o elaboriamo tutti insieme una strategia per venirne fuori nel più brillante dei modi possibili?

«VEDOVA E L'AVANGUARDIA MUSICALE»

di Alberto Massarotto

I quattro incontri che, dal 21 al 24 ottobre scorso, hanno dato corpo al ciclo intitolato «Vedova e l'avanguardia musicale» sono stati ideati con l'intento di sottolineare i rapporti dell'artista veneziano con alcuni dei protagonisti dell'avanguardia, sotto un profilo contrassegnato da consonanze culturali e affettive. Il progetto – curato da Mario Messinis su invito della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova nella persona del suo presidente Alfredo Bianchini – ha riunito, nei suggestivi spazi della Fondazione al Magazzino del Sale delle Zattere, alcune tra le più importanti pagine del Novecento storico musicale, cui se ne sono aggiunte altre appartenenti alla scena contemporanea. Per questo motivo il cuore dell'intero programma non poteva che trarre il suo primo impulso da uno dei rapporti artistici più fecondi, nonché contrassegnato da una profonda amicizia, ovvero quello tra Emilio Vedova e Luigi Nono. «I due – afferma Messinis nella sua presentazione – tardarono a frequentarsi. Eppure si notano profonde analogie, soprattutto nella prima maturità, sotto il profilo dell'impegno ideologico e per le forti tensioni ideative. Il *Ciclo della protesta* di Vedova è del 1953 e *La victoire de Guernica* di Nono del 1954: non c'è solo un'affinità politica ma anche una singolare vicinanza artistica». Un incontro che muove i primi passi da una reciproca e incontaminata curiosità, talmente forte e condivisa da fondersi in progetti comuni culminati nella realizzazione di due importanti opere: *Intolleranza 1960* e *Prometeo*. Era il 1958 quando Nono chiese a Vedova di collaborare per la prima volta alla costruzione di uno spazio scenico che si concretizzasse in un'articolata coniugazione delle varie discipline. Nasce proprio così la sensazionale serie di lastre colorate di *Intolleranza,* confluite sulla scena del Teatro La Fenice per mezzo di proiezioni simultanee sui sipari in movimento manovrati dall'ingegno del celebre regista ceco Josef Svoboda.

Il primo frutto organico di questo rapporto intellettuale tra i due artisti si raccoglie nella prima composizione pensata da Nono esclusivamente con suoni elettronici su nastro a quattro piste. La rassegna non poteva dunque aprirsi che con *Omaggio a Emilio Vedova,* con la regia del suono di Alvise Vidolin, un altro grande amico e fido collaboratore di Nono. Più che a una allusione «naturalistica» all'opera di Vedova, l'omaggio si riferisce al modo di operare dell'amico pittore, che permette allo stesso tempo a Nono di tracciare un parallelo in musica attraverso l'immediatezza del processo compositivo che il musicista spinge a tradursi in una sorta di *action sounding* basato sulla diretta manipolazione del materiale sonoro nell'atto dell'esecuzione. Allo stesso modo di Vedova, in questo suo lavoro per nastro magnetico Nono scopre la possibilità di colmare lo spazio che lo circonda di gesti sonori di natura anche molto diversa tra loro, al fine di produrre una serie di mutamenti e di nuove sonorità suscitate dal gioco di echi e riverberi manifestati dal dialogo vivo tra i vari canali, in cui segno e materia pittorica riescono a immedesimarsi nella tensione e nella violenta immediatezza della libertà dell'azione sonora.

Per una visione completa dell'avanguardia musicale, *Omaggio a Emilio Vedova* non poteva sottrarsi al confronto con un capolavoro assoluto della musica elettroacustica. Scritto tra il 1955 e il 1956,

Gesang der Jünglinge im Feuerofen di Karlheinz Stockhausen, a tutti gli effetti il punto zero della ricerca in ambito elettronico, riverbera attorno a una serie di frammenti di una vocalità particolarissima, collocati in un articolato sfoggio di suoni sintetici.

Quasi a controbilanciarne le componenti, al programma è soccorso il secondo *Quartetto per archi* di Arnold Schönberg, con la splendida voce di Monica Bacelli. Il trasporto che ha inizialmente coinvolto la cantante ha raggiunto una forza maggiore grazie alla carica espressionista che scorre all'interno di questo capolavoro del Novecento, mentre l'impeto che ha scaturito la folgorante interpretazione del quartetto ha pervaso senza tregua l'ascoltatore fino al conclusivo e quasi inaspettato accordo consonante, unico momento di distensione, quasi a imporre sarcasticamente la dissoluzione dell'intera opera.

Impeccabile l'interpretazione del Minguet Quartet, appositamente approdato a Venezia per l'esecuzione in prima assoluta di *Geste zu Vedova*, l'ultimo quartetto di Wolfgang Rihm. Proprio per la carica virtuosistica che il brano scatena, spesso in vorticosi scambi da un componente all'altro della formazione cameristica fino a culminare in un esasperato labirinto di gesti ripetuti in loop, il nuovo lavoro di Rihm tenta una connessione diretta con la prassi pittorica di Vedova a metà tra il ricordo e l'omaggio. È proprio grazie all'amico Nono che Rihm entra in contatto con Vedova per poterne poi condividere una prospettiva poetica comune.

Di tutt'altra natura, il terzo quartetto di Helmut Lachenmann – protagonista della seconda serata – si alimenta in una caleidoscopica serie di delicatissimi modi d'attacco la cui natura subisce un inarrestabile processo di corruzione drammatica. Senza alcuna ombra di dubbio, *Grido* – questo il titolo – si presenta come la prova di come sia possibile ripensare oggi alla forma del quartetto beethoveninano maturando un linguaggio sorprendentemente originale. La preziosa esecuzione del Quartetto Diotima, sottoponendo il brano di Lachenmann a un'analisi speculativa avviata con l'esecuzione del quartetto op. 132 del compositore di Bonn, ha offerto dunque un valido strumento comparativo in grado di elevare al massimo la modernità della scrittura di Beethoven oltre che a rivelare impressionanti motivi di interesse e inedite interconnessioni tra due linguaggi così differenti.

Quasi a mo' di prologo, aprono il concerto le *Sei bagatelle op. 9* di Anton Webern a inscenare quella sacra esaltazione della drammaturgia del silenzio unita alla carica espressionista che qui si rivela su un retroterra romantico. Un tipo di concentrazione sonora che individua un parallelo sia in quella pittorica di Vedova che in quella estetica di un giovane Lachenmann qualche anno prima che il compositore potesse prendere responsabilmente le distanze da un modello così forte per poi disciogliersi nei suoni del suo *Grido*.

Sotto il titolo *Ma misi me per l'alto mare aperto,* il 23 ottobre è stata presentata un'altra prima assoluta, il primo quartetto per archi scritto da Claudio Ambrosini. Nonostante gli sforzi e i vari inviti rivolti negli anni al musicista veneziano affinché potesse pensare a una composizione per questo tipo di organico, Ambrosini afferma di aver ceduto alle lusinghe di Mario Messinis, oltre che per la profonda stima e amicizia che intercorre tra i due, per riuscire a completare l'esperienza compositiva stimolata proprio dalla figura di Emilio Vedova già qualche anno addietro.

Un'occasione per rituffarsi nel ricordo di una Venezia capace di anticipare i tempi oltre che per tradurre in suono l'esperienza di anni passati a discutere e a confrontarsi con Nono, Maderna e Vedova, il cui modo di operare ha probabilmente influito sull'esigenza di Ambrosini di affacciarsi alla musica anche attraverso l'arte visiva. Così i suoni di *Ma misi me per l'alto mare*, che prendono le mosse dal famoso verso dantesco, si raggruppano nell'eco di un barocco musicale affidato alla memoria e vagamente riconoscibile poiché strappato al suo tempo per essere violentato sull'altare della contemporaneità, in una condensazione formale che trova al suo interno la sua ragion d'essere.

Seppur in modo totalmente differente, sul filo della memoria si allinea a pieno diritto *Fragmente-Stille, An Diotima*: Nono non ha mai fatto mistero dell'importanza dei simboli della tradizione musicale che avvolgono quest'opera di indiscussa autenticità creativa. Così nella concentrazione di un linguaggio estremamente lirico si sviluppa da un lato la profondità del verso di Hölderlin – af-

fidato all'intima rielaborazione degli interpreti – e dall'altro una serie di rimandi non solo alla grande scuola fiamminga ma anche a Verdi e a Beethoven, nel quale Nono trova piena ispirazione nella scelta della forma quartettistica. A dir poco esaltante si è rivelata l'interpretazione del Quartetto Noûs, che ha fatto rivivere questo capolavoro del repertorio cameristico del Novecento sotto una luce intensa e alimentata da una vivida se non inconsueta intelligenza esecutiva. Tant'è che a sciogliere la tensione accumulata sono dovuti intervenire la fluidità che caratterizza il suono del violoncello in *Projection 1* di Morton Feldman e l'irruenza tematica e folcloristica del *Quinto quartetto* di Béla Bartók.

Per l'ultimo appuntamento della rassegna non poteva mancare un ennesimo accenno alla figura di Luigi Nono che, grazie all'esecuzione di Carlo Lazari e Marco Rogliano, si è consolidato attraverso quello che possiamo definire il testamento spirituale del compositore, magistralmente sancito dal suono dei due violini in *Hay que caminar soñando.* Ad ogni modo un omaggio incompleto se non accostato all'immagine del suo grande maestro e compagno d'avventure Bruno Maderna, qui presente attraverso *Widmung,* brano che, oltre ad avvicinarsi al capolavoro di Nono almeno per affinità strumentale, sin dalla sua genesi porta i segni di una visione che va oltre i confini strettamente musicali. Con questa composizione per violino, infatti, Maderna ha voluto rendere omaggio a Ottomar e Greta Domnick – «Widmung» significa appunto «dedica» – proprietari del Museo privato di pittura astratta di Nürtingen. Da quella prima esecuzione avvenuta con la celebre inaugurazione del museo nel 1967, *Widmung* torna a penetrare i luoghi dell'arte proprio nello studio di Emilio Vedova, in una dedica che inevitabilmente abbraccia anche Luigi Nono.

Impossibile infine raggiungere una piena raffigurazione dell'avanguardia musicale attorno a Nono e Vedova se non attraverso la figura di György Kurtág. Per uno sguardo alla sua produzione cameristica, il Quartetto Prometeo ha scelto di presentare i *Sei momenti musicali* e i *12 Microludi*. L'energia attrattiva che Vedova percepiva nei confronti della musica di Kurtág derivava probabilmente da un rapporto di condivisione intellettuale reciproco, capace di investire differenti quanto comuni aree d'interesse. La loro capacità di reinterpretare la storia agli occhi della contemporaneità può trovare dunque la sintesi più pura nell'intima affinità dei gesti strumentali oltre che nella spinta rigenerante di quei preziosi *objets trouvées* che dimorano nelle loro opere.

Data la fitta rete di correlazioni interdisciplinari e affettive mosse da questa serie di concerti, il ciclo «Vedova e l'avanguardia musicale», più che evidenziare la profondità dei rapporti tra le varie personalità messe in campo, si è promosso come uno spazio capace di accogliere la più ampia manifestazione dell'avanguardia musicale che ancora oggi riecheggia attorno alle figure di Luigi Nono ed Emilio Vedova in un vivo dialogo e confronto con alcune manifestazioni della contemporaneità. Sotto questo aspetto, il progetto che Mario Messinis ha ideato si realizza in uno spazio reale nel quale poter accogliere la più pura coesione tra le diverse discipline al fine di individuarne la natura oltre che a rappresentare un'occasione per maturare un valido e personale giudizio critico. Forse in questo modo è stata valorizzata ed esaltata maggiormente la presenza di Emilio Vedova.

AFFINITÀ E DIVERGENZE TRA VEDOVA E NONO

di Paolo Petazzi

Alla precedente cronaca della rassegna «Vedova e l'avanguardia musicale» aggiungiamo l'articolo firmato da Paolo Petazzi per le pagine dell'«Unità» e uscito lo scorso 4 novembre.

Una grande amicizia e profonde affinità di natura artistica, morale, politica legavano Emilio Vedova e Luigi Nono, ed è naturale che fosse Nono il protagonista maggiore del bel ciclo di quattro concerti (progettato da Mario Messinis) con cui la Fondazione Vedova nella suggestiva sede ai Magazzini del Sale ha riproposto all'attenzione il rapporto dell'artista veneziano con la musica e i compositori di oggi, cominciando naturalmente con l'elettronico intensissimo *Omaggio a Vedova* che Nono compose nel 1960.

Amicizie e convergenze erano anteriori a *Intolleranza 1960*, il debutto teatrale di Nono cui Vedova collaborò con il dinamismo di scene, proiezioni, definizioni non convenzionali degli spazi (quando la Fenice rappresentò *Intolleranza* nel 2011, a cinquanta anni dalla prima, questo lavoro fu oggetto di una bellissima mostra). Vedova aveva preparato proiezioni per l'ultima opera di Nono, *Prometeo,* ma il compositore, pur ammirandole, nel 1984 decise di escludere ogni componente visiva dalla sua «tragedia dell'ascolto»: nel loro percorso avevano seguito strade diverse.

Tuttavia la presenza di due capolavori dell'ultima fase di Nono nei concerti alla Fondazione Vedova era molto significativa: nel suo unico quartetto, *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) e nel suo ultimo pezzo, *Hai que caminar… soñando* per due violini (1989), la meditazione sul suono e sullo spazio si compie in modo spoglio, rarefatto ed essenziale, al limite del silenzio. Appare più vicino all'arte di Vedova lo scatenamento materico del Nono precedente, eppure nell'urgenza di certi scatti, nell'inquieto interrogare in modo nuovo la materia sonora l'affinità resta presente. Una diretta, evidente affinità con Vedova rivelava l'omaggio di Wolfgang Rihm (1952) con una novità assoluta composta per l'occasione, *Geste zu Vedova* per quartetto d'archi, uno dei momenti culminanti del ciclo veneziano: è davvero un «gesto» che sembra rispondere con dirompente energia e forti contrasti agli stimoli offerti dall'artista veneziano.

Memorabile anche l'altra novità assoluta, anch'essa per quartetto, ma dai caratteri radicalmente diversi, dovuta al veneziano Claudio Ambrosini (1948), *Ma misi me per l'alto mare aperto.* Affinità profonde con Vedova si scoprono in Helmut Lachenmann, che conobbe l'artista quando fu a Venezia allievo di Nono (di lui si è ascoltato il terzo quartetto). Altre presenze significative nel ciclo veneziano erano quelle di Maderna, Stockhausen, Feldman e di grandi protagonisti del Novecento storico. Per una malattia è venuta meno la presenza di un capolavoro di Kurtág caro a Vedova, i *Kafka-Fragmente.*

Da «l'Unità», 4 novembre 2015.

MARCO ANGIUS ALLA GUIDA DELL'ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO

La notizia è arrivata in concomitanza con il terremoto che ha scombussolato i vertici della dirigenza Mito a Milano. Proprio per questo la nomina di Marco Angius a direttore artistico e musicale dell'Orchestra di Padova e del Veneto è stata accolta con ancora più entusiasmo. Nella sua lunga esperienza, marcata da un respiro internazionale e da sfiziose scelte musicali, l'orchestra ha già avuto modo di incontrare Angius per due importanti produzioni discografiche: *Checkpoint* di Michele Dall'Ongaro e *L'arte della Fuga di Bach* orchestrata da Hermann Scherchen.

Sancita l'unione con il nuovo direttore, è stato subito annunciato il programma della quinta edizione della Stagione Concertistica. I propositi di questa nuova avventura sono stati dichiarati immediatamente, a partire dallo stesso concerto inaugurale di sabato 24 ottobre con la Seconda Sinfonia di Gustav Mahler, conosciuta meglio come *Resurrezione*, e *Sposalizio* di Salvatore Sciarrino. L'importanza del programma prescelto, ha tenuto a precisare Marco Angius nell'incontro introduttivo, si concretizza in due prime esecuzioni. La prima assoluta dello *Sposalizio* che Sciarrino ha ricavato dal noto brano pianistico dello zio Liszt, come ironicamente ma altrettanto affettuosamente ha evidenziato il compositore in sala, si prefigura attraverso un'orchestrazione dell'originale che, custodendo in sé un'attenzione particolare alle consuetudini dell'epoca, alimenta una folgorante fantasia propulsiva tesa a sottolineare e a espandere i tratti caratterizzanti dell'opera pianistica. Così nella sua fisionomia alternativa, la musica di Liszt si arricchisce di una maggior fluidità melodica, stimolata dai delicati interventi contrappuntistici che preparano il terreno alla straordinaria esuberanza timbrica del «tutti». Pur non tradendo affatto l'originale, la proiezione orchestrale del brano alimenta le preziose *nuances* pianistiche di smaglianti luminosità, evidenziate maggiormente da una rinnovata compattezza e profondità del registro grave, in diretta connessione alle sollecitazioni stimolate dal riferimento pittorico di Raffaello.

La Seconda di Mahler viene invece proposta in un'inedita versione tratta dal nuovo adattamento orchestrale di Gilbert Kaplan e Rob Mathes che ne permette l'esecuzione anche a orchestre di dimensioni più contenute rispetto all'impianto monumentale previsto dal compositore austriaco. Importante sottolineare come gli accorgimenti dei due arrangiatori non abbiano in alcun modo alterato l'equilibrio strumentale dell'opera offrendoci, al contrario, la possibilità di avvicinarci ancor di più alle linee che brillano tra le pieghe di questa musica. La nuova versione, infatti, riesce a far risaltare maggiormente alcuni aspetti strumentali e strutturali propri della moderna scrittura di Mahler in un trattamento dell'opera divenuta consuetudine già al suo tempo poiché determinante nella diffusione di lavori di grandi dimensioni. Così la tensione sprigionata dall'irruenza dell'attacco del primo movimento assume un'ulteriore concentrazione rispetto all'originale che evapora nell'eleganza del fraseggio del secondo movimento e nello Scherzo successivo. È la voce di Sara Mingardo ad annunciare il quarto movimento raccolto in un *lied* dal largo respiro, mentre l'atto finale sfocia definitivamente nell'essenza della Resurrezione cui il titolo dell'opera fa riferimento,

inscenata dall'eroicità timbrica degli ottoni che, al suo passaggio, sembra conoscere un grandioso fenomeno di attrazione timbrico-materica caratterizzato da continui richiami e sviluppi di quanto precedentemente enunciato. Difficile rimanere inermi di fronte all'intensità del lento crescendo affidato qui al coro del Friuli-Venezia Giulia che segue la linea tracciata dalla vocalità del soprano Mina Yang.

Il percorso intrapreso da Marco Angius alla guida dell'Orchestra di Padova e del Veneto si indirizza sin da subito a uno sguardo contemporaneo della tradizione musicale che si realizza anche attraverso la programmazione di nuovi incontri con i compositori, residenze e sfiziosi concerti-aperitivo oltre a tanta musica da riascoltare e scoprire nuovamente. Ottimi propositi che sono stati accolti a pieno titolo da un lungo e acclamato benvenuto del pubblico che ha affollato l'Auditorium Pollini. *(a.m.)*

«MARIA CALLAS AL TEATRO LA FENICE»

Nessun'altra cantante d'opera, con ogni probabilità, potrà mai uguagliare il mito di Maria Callas. Anche a distanza di molti anni dalla morte, e anche nella mente di chi, per motivi anagrafici, non ha mai potuto vederla e ascoltarla, il suo nome aleggia e incarna il simbolo stesso del canto lirico. Questa sorta di divinizzazione – era appunto soprannominata La Divina – nasce però lentamente, si fa strada passo a passo, interpretazione dopo interpretazione. Quando nel 1947 giunge in Italia, dove debutterà all'Arena di Verona nella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, la giovane Anna Maria Cecilia Sophia Kalogeropoulou – questo il nome prima di adottare lo pseudonimo – è ancora sconosciuta al mondo. Sarà Tullio Serafin, notissimo direttore d'orchestra del tempo, nonché allievo di Toscanini, a permetterle di iniziare il lungo percorso che la porterà, negli anni cinquanta, agli immortali trionfi della Scala. Ma in questo percorso un ruolo fondamentale lo giocano Venezia e il Teatro La Fenice. È in laguna infatti che nello stesso '47 la cantante debutta, sempre sotto la guida di Serafin, nel *Tristano e Isotta* wagneriano (dato in traduzione italiana) per poi passare rapidissimamente a vestire i panni di personaggi come Turandot e Brunilde. Ancora a Venezia si celebra poi uno dei passaggi cruciali della sua carriera artistica, l'interpretazione di Elvira nei *Puritani* di Bellini, parte per la quale ottiene unanime successo di pubblico e critica, che le spalanca le porte del repertorio melodrammatico italiano. Da qui in avanti, nei sette anni che la legano a Venezia, si susseguono ruoli capitali come Norma, Violetta, Lucia fino ad arrivare alla *Medea* di Cherubini, con la quale si accomiata dalla città d'acqua.

L'importanza e l'intensità di quegli anni di formazione e maturazione stilistica sono ora raccontati per immagini in «Maria Callas al Teatro La Fenice», la mostra permanente allestita dal Teatro veneziano nella terza fila palchi e inaugurata lo scorso 11 settembre. L'itinerario visivo, curato da Marianna Zannoni, si snoda in una serie di fotografie di scena e di backstage, che ritraggono la Callas al lavoro, mescolate ad altre in cui l'artista, nei momenti di riposo, passeggia in piazza San Marco o sorride da un balcone.

La grande suggestione di questi documenti fotografici è arricchita da locandine, manifesti, lettere, addirittura contratti che narrano per incisive istantanee quel lungo e fertile periodo passato in città. L'esposizione, che segue la dedica alla Callas di un ponte e di una fondamenta nella zona retrostante alla Fenice, è in primo luogo un omaggio quasi dovuto alla grande cantante, ma, proprio per il suo carattere permanente, assume anche una valenza storica e didattica, consentendo ai molti giovani spettatori e visitatori del Teatro di avvicinarsi a questo mostro sacro della musica di tutti i tempi. *(l.m.)*

IL FAUNO E IL RITO DI MARIE CHOUINARD

di Anna Ave

Ha strappato un sorriso, l'attesissimo fauno di Marie Chouinard – in scena al Malibran lo scorso 17 ottobre – che ha visto esplodere il suo piacere in stelle filanti argentate.

Un sorriso che ha sciolto quella tensione erotica, quella sensualità animale magistralmente tenuta alta sino alla fine da una spettacolare Megan Walbaum con una teatralità vigorosa e una qualità di movimento precisissima.

Movimenti perfettamente immersi tanto dentro l'iniziale respirato silenzio, quanto nella successiva musica di Debussy.

Dettaglio non da poco, questo della musica: il fauno della Chouinard, infatti, vide la luce nel 1987 come reinterpretazione della sola coreografia dell'*Après-midi d'un faune* di Nijinskij, e non fu impostato sulla partitura originale del compositore francese, ma accompagnato invece dalle note di Edward Freedman.

La musica di Debussy fu introdotta solo nel 1994, quando venne ospitato all'International Dance Festival di Taiwan. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* nasce quindi soltanto dallo studio della coreografia originale, e in particolare dall'analisi delle foto di scena scattate a Nijinskij da Adolph Meyer: alle linee disegnate dai movimenti del danzatore russo si aggiunge la vibrante poetica della Chouinard.

Il suo fauno si contorce, spia, annusa l'aria in cerca dell'oggetto che lo ispira e lo sconvolge, che lo fa muovere avanti e indietro nello spazio, in una bramosia erotica composta di due forze opposte: una che lo erge al cielo verso un sentimento etereo ed eterno; l'altra che lo trascina alla voracità sensuale del profondo della terra. Movimenti talora goffi e lenti, talora scattosi e schematici a disegnare una geometria invisibile ma precisa, ripresa anche dallo scenografico costume di boccioniana memoria, con coscia e piede deformati, aculei sul corpo e corna sul copricapo.

Un fauno ricchissimo, della durata di soli dieci minuti ma richiamato anche nell'altro celebre lavoro presentato dalla Chouinard, *Le Sacre du Printemps* di Stravinsky, il capolavoro che fin dal debutto nel 1913, con coreografie di Nijinskij, vide taluni scandalizzati e altri gridare al genio. Di certo ci fu allora una grandissima rottura con il passato accademico: la musica, la danza, le arti in genere si trovavano di fronte a una svolta storica. Rottura confermata dallo spezzarsi dei movimenti, dai salti ossessivi e quasi inumani, dalle ginocchia piegate e dalla schiena incurvata, dai piedi «en dedans», limitanti e antiestetici, che battono incalzanti come la musica che li accompagna, e fanno presagire quello sfinimento che metterà a morte l'Eletta. Ma, a differenza di tutte le versioni successive all'originale, non c'è narrazione in questa *Sagra* di Marie Chouinard, non ci sono le danze primaverili, o i cerchi misteriosi delle adolescenti. «Non c'è storia nel mio *Rito* – spiega – nessuno sviluppo, nessuna causa ed effetto. Solo sincronicità».

Non è una visione sensuale come quella di Béjart, o del «conflitto tra i sessi» come quella di Pina Bausch, o ancora «sciamanica» come quella di Martha Graham. Ci sono solo assoli. Lunghi, ripetuti, difficili assoli, intervallati talvolta da qualche duetto o terzetto, anch'essi però ammantati di una solitudine crudele, che come un filo invisibile passa dai sette interpreti agli spettatori.

SHAKESPEARE SECONDO LA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

di Leonardo Mello

Chiunque abbia potuto assistere agli spettacoli della Compagnia della Fortezza di Volterra si è sempre e comunque trovato di fronte a un'esperienza straordinaria. Il lavoro che da quasi trent'anni Armando Punzo svolge con i detenuti-attori del carcere toscano non ha uguali in nessun altro tipo di esperienza svolta in una struttura carceraria. Gli allestimenti che il regista napoletano ha creato in quel contesto si sono contraddistinti sin dai primi tempi per la profonda formalizzazione, per l'originale e dettagliato escavo drammaturgico, per gli strabilianti risultati scenici, tanto da aggiudicarsi più volte il Premio Ubu, cioè il più importante riconoscimento del teatro italiano.

La cornice che accoglie gli spettatori, va da sé, è piuttosto inquietante. L'imponente bellezza della Fortezza Medicea stride con il suo suo tipo di destinazione, vale a dire un carcere di massima sicurezza spesso meta finale di ergastolani. Nonostante l'atteggiamento collaborativo e partecipativo dell'intera struttura penitenziaria, cosa assolutamente non scontata in luoghi del genere e frutto dell'impegno persuasivo svolto negli anni da Punzo e dai suoi collaboratori, ci si trova comunque all'interno di una prigione, dove si è entrati dopo una serie di certosini controlli e previa autorizzazione scritta da parte del Ministero degli Interni. E tutte le volte che chi scrive vi è tornato ha dovuto, al pari degli altri, sostare per circa un'ora nell'assolato cortile, per permettere a tutti di poter accedere alla struttura. L'attesa in quel luogo, però, si ammanta di molti altri significati, costringe la persona che vi si trova casualmente e per poche ore a fare i conti con un'altra concezione del tempo, con un suo sgradevole e perenne allungamento. Poi si entra, e lo spazio prescelto da Punzo assume connotati e dimensioni sempre imprevedibili.

Quest'anno Volterrateatro, il festival che la Compagnia della Fortezza organizza a luglio in concomitanza con la presentazione del nuovo spettacolo, aveva come sottotitolo «La città sospesa». Un'implicazione importante, in questa scelta, è data dalla dedica di questa XXIX edizione «ai quasi duecento operai della Smith Bits di Saline di Volterra, alla loro condizione sospesa, per condividere, rilanciare e dare risonanza mediatica alla causa della loro strenua lotta per il lavoro». A questi operai è dedicato infatti anche l'interessante *Pilade* pasoliniano ideato dalla compagnia Archivio Zeta alle stesse Saline, in una struttura itinerante che coinvolge anche i lavoratori. Ma il termine «sospesa» riferito a città – viene spiegato – significa anche «una città colta nell'atto di interrompersi, di ritirarsi dalla scena della vita quotidiana, spezzare la linearità dei camminamenti e cambiare postura, guadagnare un passo circolare, smarrito, pensoso, per osservare le nervature della propria andatura e sottrarle alla mortificazione del fine, dell'efficientismo contemporaneo».

All'insegna della «sospensione» è anche *Shakespeare. Know Well,* il primo studio – presentato dal 20 al 25 luglio – del nuovo spettacolo della Fortezza, abituata da tempo a costruire i propri lavori in un percorso biennale. Si tratta di una riflessione a tutto tondo sull'opera del Bardo, vista però da un'angolatura particolare, come Punzo stesso spiega in uno dei suoi Appunti:

«Di Shakespeare non mi interessa il soggetto, ma la

sua ombra. Dei suoi personaggi e intrighi che copiano la vita e le danno concretezza, mi interessa il non detto, il mancante, l'aspirazione a un'altra esistenza. L'ombra è l'altra faccia della medaglia, è il negato, il personaggio mancato da riscrivere per sottrazione, è il soggetto invisibile. I suoi uomini sono rozzi, ancora totalmente in preda all'essere umano ai suoi primordi. [Shakespeare] è superato. Il suo errore è stato un errore drammaturgico. Ha posto in evidenza, ha dato forma a ciò che lui stesso voleva negare. Gli è mancata quella forza creativa che lo portasse a guardare oltre l'esistente, oltre quello che sembrava l'esistente. Non ha avuto fiducia, non ha saputo creare un altro uomo che sentiva forte in sé, ma che non aveva ancora forma. I suoi spiriti sono il timido tentativo di dare vita a possibilità ancora inesistenti, non ancora osservabili nell'uomo, ma che in qualche modo avvertiva. Shakespeare, per essere troppo fedele alla realtà oggettiva dell'uomo, si è smarrito come poeta dell'Altro. Shakespeare nel tentare una geografia dell'uomo è diventato quella geografia. La geografia dell'uomo. Non bisogna fermarsi a questo formatore e governatore di anime. Il teatro che ne rispetta la forma ne tradisce lo spirito. Tradire la forma che Shakespeare ci ha consegnato è l'unica possibilità che ci è data».

Da questo lungo estratto emerge con evidenza ciò che desta l'attenzione del regista-drammaturgo – l'inesplorato, il non umano, o meglio l'«altro umano» –, e ciò che invece non gli interessa, cioè il personaggio strutturato, che imita alla perfezione l'essere umano tanto da restare ingabbiato nella stessa umanità che riproduce. Ecco dunque che tutto lo spettacolo intende rompere il flusso dell'azione, come a voler sostituire i pieni shakespeariani con dei vuoti dotati di infinite potenzialità inespresse.

L'inizio presenta un grande letto al centro (e subito si pensa al talamo di *Otello*, o – in modo meno esplicito – a *Romeo e Giulietta*). Punzo, seduto a fianco di una grande scrivania – sulla quale sono poggiati molti libri di cui in seguito verranno strappate le pagine –, getta a terra bicchieri, caraffe, tazze, piatti, attorniato da due donne, che durante tutto l'allestimento piangeranno, ammiccheranno, faranno smorfie ironiche, civetteranno provandosi dei vestitini anni cinquanta... La loro identità è misteriosa: sono attrici? Sono forse due delle tre streghe di *Macbeth*? Cosa rappresentano veramente? Ecco che sin dall'esordio, come quasi sempre a Volterra, ci si rende conto che leggere quanto si vede con la volontà di interpretarlo e comprenderlo in modo univoco è la strada sbagliata. Infatti dopo questa premessa le azioni degli attori si intersecano, si stratificano, si intrecciano continuamente. Come al solito si è invasi (e sopraffatti) dal policentrismo della visione. Persone entrano ed escono di scena, mentre il regista-demiurgo si avvicina a un interprete e quasi abbracciandolo dolcemente gli accosta alla bocca il piccolo microfono, attraverso il quale emerge un frammento shakespeariano, a volte riconoscibile come quello di *Amleto*, altre assolutamente oscuro. Nel ripetersi di questa azione la parola diviene urlo, lacerto, strappo, mentre i corpi dei detenuti-attori si fanno amplificatori emotivi di quanto si ascolta. L'unità scenica si smarrisce in favore di un esplodere di gesti, di espressioni straniate, di statue viventi immobili sulle enormi croci di legno che contrassegnano lo spazio scenico. Lo sguardo cambia a seconda di dove si è seduti, e certo varrebbe la pena fermarsi per l'intera settimana di rappresentazioni acquisendo ogni volta diverse possibilità visive. L'insieme è sconvolgente, alle croci si uniscono altrettanto enormi scale, su cui i detenuti simbolicamente si issano a turno, scendono e risalgono, declamano dall'alto. A un certo punto la scena si affolla, irrompono bambini, attori, comparse a costruire una dimensione immaginaria, irreale, dolente, fatta di immagini che si frappongono simultanee e di suoni iterati compulsivamente. La partecipazione emotiva raggiunge la *climax* quando ritorna, ossessivo, uno snodo musicale, realizzato da Andrea Salvadori: è uno squarcio auditivo, che viene il più delle volte messo in relazione con l'allontanarsi di Desdemona – la terza presenza femminile, mentre una quarta, posta sullo sfondo della scena, sembra essere Lady Macbeth – verso una delle ultime scalinate. Questo motivo, di pungente, quasi insopportabile angoscia, si presenta a tratti enigmatico, a tratti familiare. E infatti, a spettacolo concluso, si scopre che Salvadori l'ha tratto dal *Macbeth* di Verdi, girato al contrario, cui viene aggiunta *ex novo*

una parte armonica. Il risultato si colloca in una zona centrale tra il ghiaccio e il ricordo, che punta dritto alla pancia e al cuore. Gli attori, numerosissimi, hanno uno spessore e una consapevolezza che appare ancora maggiore che negli spettacoli precedenti. Gettano in faccia parole terribili con abilità e passione proprie dei grandi interpreti. Hanno totale controllo sul proprio corpo e sulla propria gestualità. Lo spettacolo non concede requie agli occhi e alle emozioni, fino alla conclusione affidata a un bambino che trascina con qualche sforzo un globo terrestre, non si capisce se alludendo ottimisticamente all'umanità futura o se invece dolorosamente rivolgendosi al tempo presente.

Nel ripensare a posteriori a *Shakespeare. Know Well*, come sempre con la Compagnia della Fortezza, sorgono molti interrogativi e nessuna certezza. Tranne quella che raramente Shakespeare sia stato così acutamente, appassionatamente e teatralmente attraversato. A cominciare dalla stessa presenza silente di Punzo in scena, che si avvicina di volta in volta ai suoi attori come a soffiare dentro di loro le parole che pronunceranno un istante dopo. Potrebbe forse incarnare il Bardo stesso, la cui opera – i testi utilizzati sono molti: oltre ai Sonetti, *Amleto, La tempesta, Riccardo II, Timone d'Atene, Troilo e Cressida, Re Lear, Giulio Cesare* – acquista nuova forma, nuova centralità, nuova vita grazie a un geniale processo di sottrazione.

LO «SGUARDO DI DONNA» DELLA CASA DEI TRE OCI

Continua fino all'8 dicembre «Sguardo di donna. Da Diane Arbus a Letizia Battaglia. La passione e il coraggio», la mostra allestita alla Casa dei Tre Oci è curata da Francesca Alfano Miglietti.

Lo spazio espositivo sull'isola della Giudecca, al centro del bacino di San Marco, ospita le fotografie di venticinque autrici, pensate e scelte per orientare gli occhi e la mente verso un mondo che parla di diversità, responsabilità, compassione e giustizia.

Antonio Marras firma l'allestimento con una scenografia capace di trasportare il visitatore all'interno delle storie che si leggono sulle pareti: un'esperienza nell'esperienza, in cui anche l'allestimento stesso diventa parte fondamentale della narrazione e crea la relazione tra gli spazi della Casa e le opere fotografiche. «Sguardo di donna» è una mostra potente, che parla della cura delle relazioni, del rapporto con l'altro, dello sguardo sul mondo, a partire dal proprio senso di responsabilità.

Un progetto ambizioso che rimarca come la fotografia negli ultimi decenni abbia scelto di divenire una sorta di coscienza del mondo, facendosi testimone anche di quello che spesso viene occultato. «Insegnandoci un nuovo codice visivo – afferma infatti Susan Sontag – le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e, cosa ancor più importante, un'etica della visione».

Ed è per questo che la curatrice ha scelto artiste che usano la fotografia come mezzo per esprimersi, tutte donne, di ogni parte del mondo, tutte sensibili a cogliere la stessa umanità, unicità, indifferenza delle infinite varietà dei soggetti ritratti, nell'intento di sottrarsi alla paura della diversità. «Sguardo di donna» è anche un racconto a più voci delle molteplici forme del corpo – fisico, mitico, spirituale e glorioso – dalla duplice valenza: intima e universale, alla ricerca dell'esistenza, al di là del sistema anonimo della maschera.

Ogni opera diventa la provocazione di un dialogo profondo e intimo tra i soggetti delle foto e lo spettatore, raccontando uno scorcio indefinito della comune condizione umana, un «invito alla consapevolezza» dell'esistenza di mondi differenti e spesso estranei uno all'altro.

Francesca Alfano Miglietti ha selezionato circa 250 lavori di Diane Arbus, Martina Bacigalupo, Yael Bartana, Letizia Battaglia, Margaret Bourke-White, Sophie Calle, Lisetta Carmi, Tacita Dean, Lucinda Devlin, Donna Ferrato, Giorgia Fiorio, Nan Goldin, Roni Horn, Zanele Muholi, Shirin Neshat, Yoko Ono, Catherine Opie, Bettina Rheims, Tracey Rose, Martha Rosler, Chiara Samugheo, Alessandra Sanguinetti, Sam Taylor Johnson, Donata Wenders, Yelena Yemchuk. Queste artiste con le loro opere e le loro immagini affrontano dunque i temi profondi dell'esistenza umana, la vita, la morte, l'amore, il corpo mettendo in luce differenze, conflitti, sofferenze, relazioni, paure, mutazioni.

La mostra sviluppa una complessa drammaturgia, ricca di rimandi a varie fonti: sembra, a volte, indispensabile il recupero della tradizione del reportage, altre volte una poeticità struggente e malinconica, altre ancora il linguaggio della denuncia e della compassione. La caratteristica

di tutte le opere esposte è l'assoluta centralità del dialogo con il reale, una centralità che stabilisce un vincolo stretto con le forme del mondo, nel recupero di materiali di vita.

E qui sta il paradosso, perché chiunque si avvicini a queste immagini si accorge che il mondo che raccontano e mostrano non ha nulla di spontaneo.

Che si tratti di uomini o donne, che si tratti di una stanza o di un letto, che si veda una panchina o una sedia elettrica, il modo di comporre le opere non è mai in riferimento al gusto dell'istantanea, ma si percepisce fortemente la capacità di inventare e costruire le storie a partire da un pensiero poetico, da un'idea di ciò che potrebbe accadere e spesso accade.

La mostra – cui collabora anche il Teatro La Fenice, che ha dato in prestito settanta costumi di celebri personaggi femminili della lirica – è accompagnata da un catalogo edito da Marsilio Editori con testi di Antonio Marras e il saggio della curatrice.

LE RECENSIONI

*di Giuseppina La Face Bianconi**

Cesare Fertonani, professore associato nell'Università degli Studi di Milano, ha prodotto articoli e monografie su Vivaldi, l'opera del Settecento, la liederistica di Schubert. Ora pubblica per Archinto *«L'amerò, sarò incostante»*, un ampio saggio in cui indaga il rapporto, intenso e complesso, di Wolfgang Amadé Mozart con il violino, lo strumento del papà, Leopold, egregio violinista e didatta, autore del *Versuch einer gründlichen Violinschule* (*Didattica fondamentale del violino*). Proprio al rapporto con lo strumento ad arco, in quanto mediato dal genitore, Fertonani dedica il primo capitolo, dove esamina non soltanto le composizioni di Wolfgang, ma anche le idee maturate nella relazione con Leopold, e l'elaborazione di una poetica propria. Nel secondo capitolo Fertonani si concentra sulla produzione solistica per violino. Ad apertura, focalizza l'anno 1775: Wolfgang compone quattro concerti per violino e una

* Università di Bologna

Cesare Fertonani,
«L'amerò, sarò incostante». Mozart e la voce del violino,
Milano, Rosellina Archinto, 2015,
250 pp. (ISBN 978-88-7768-690-9), 16 euro.

Giangiorgio Satragni,
Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni,
Torino, EDT, 2015, XVI-
426 pp. (ISBN 978-88-5920-567-8), 26 euro.

Carl Dahlhaus,
Dal dramma musicale alla Literaturoper,
traduzione di Maurizio Giani, Roma, Astrolabio – Ubaldini, 2014,
299 pp. (ISBN 978-88340-1682-4), 26 euro.

serenata, oltre all'assolo nell'aria del *Re pastore* che dà, leggermente ritoccato, il titolo al saggio. Mette in luce i pregi dei concerti e sottolinea la cosmopolitica versatilità del compositore, che assimila stili e generi diversi armonizzandoli in un insieme di brillante perfezione. Il terzo capitolo rappresenta «un affondo interpretativo» nella peculiare «narratività» della musica strumentale di Mozart: si svelano così i fattori che la accomunano al resto della sua produzione, la rappresentazione degli affetti, l'atteggiamento teatrale, la cantabilità. Il volume, corredato di una ricca bibliografia, rappresenta un bel contributo alla conoscenza dell'opera strumentale del grande salisburghese, vista anche nelle connessioni con il teatro d'opera e con le creazioni artistiche dei contemporanei: può piacere sia agli addetti ai lavori, sia ai semplici melomani.

Giangiorgio Satragni è critico musicale della «Stampa» di Torino, condirettore della rivista on line universitaria «Gli spazi della musica», conoscitore della musica austro-tedesca dell'Otto-Novecento. EDT ha pubblicato il suo *Richard Strauss dietro la maschera*, ponderosa monografia dedicata alle ultime creazioni del compositore bavarese, frutto di ricerche di prima mano svolte negli archivi di Garmisch (villa Strauss) e Vienna (Wiener Philarmoniker).

In sei densi capitoli l'autore legge la produzione straussiana attraverso lenti culturali ed estetiche che consentono di cogliere le connessioni, di volta in volta palesi o dissimulate, con la cultura del giorno. Molte le opere esaminate: *Die ägyptische Helena*, *Die schweigsame Frau*, *Daphne*, *Die Liebe der Danae*, per citare le maggiori. In esse Satragni disvela al lettore, attraverso l'acribica elaborazione dei miti – essenziale nella creazione straussiana – il «mascheramento» del musicista, addita allusioni nascoste, riferimenti culturali, accenni e coinvolgimenti politici.

A quest'ultimo aspetto – al controverso rapporto del musicista col nazismo – è dedicato il terzo capitolo, «Arte e storia», che sulla scorta di una copiosa documentazione e di un saldo possesso della bibliografia rivede i luoghi comuni e corregge le distorsioni prospettiche diffuse nella critica straussiana. Con la disamina delle ultime creazioni il libro, di fatto, offre un'interpretazione complessiva dello sgargiante lascito artistico di Strauss.

L'editore Astrolabio persiste nel suo meritorio programma di saggi musicologici d'alta classe offerti in buone traduzioni. Tocca ora alla raccolta di saggi di Carl Dahlhaus – un titano della drammaturgia musicale – intitolata *Dal dramma musicale alla Literaturoper*. I due termini del titolo delimitano il campo d'indagine: da un lato Richard Wagner, dall'altro l'opera contemporanea che intorno al 1900 abbandonò la librettistica e optò per la trasposizione diretta di testi del teatro di parola (è il caso di *Pelléas et Mélisande*, *Salome*, *Wozzeck*). In realtà Dahlhaus sparge tesori d'intelligenza critica anche sul melodramma italiano (nel memorabile saggio sulle sue «strutture temporali»), sul teatro di Stravinskij, sulla recezione di Euripide da Gluck a Henze.