

La Domenica ai Concordi

MUSICA
E POESIA

MUSICA
E PITTURA

edizione 2020



La Domenica ai Concordi

MUSICA
E POESIA

MUSICA
E PITTURA

edizione 2020

Frontiere

Sfraghis - Sigillo

“La letteratura vive solo se si pone obiettivi smisurati, anche se al di là di ogni possibilità di realizzazione: solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro possa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione.

Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima sfaccettata del mondo”.

Italo Calvino, *Lezioni americane*, 1985/8

(nell'ambito delle *Poetry Lectures* all'Università di Harvard)

NOTE ORGANIZZATIVE

In base all'attuale protocollo di sicurezza per la prevenzione del rischio epidemiologico, i posti in sala - gratuiti - sono limitati ed è pertanto obbligatoria la prenotazione, da effettuare esclusivamente alla mail:

kammermusik@conservatoriorovigo.it

Per ogni mail è possibile richiedere la prenotazione fino a due posti.

L'avvenuta assegnazione dei posti, in rigorosa sequenza all'ordine di arrivo delle mail, sarà comunicata attraverso una mail di risposta contenente in allegato il modulo di autocertificazione sanitaria, che si prega di stampare e compilare, da consegnare all'ingresso in Accademia il giorno del concerto.

I dati personali saranno conservati e utilizzati esclusivamente per eventuali comunicazioni sanitarie in base alla normativa in vigore.

In caso di esaurimento posti, nella mail di risposta si richiederà un recapito telefonico per poter comunicare con rapidità eventuali posti che dovessero rendersi disponibili, causa rinuncia dell'assegnatario.

Si pregano, pertanto, gli assegnatari dei posti che dovessero in seguito rendersi impossibilitati a partecipare all'evento di comunicare tempestivamente, sempre via mail, la propria rinuncia.

A partire da mercoledì 23 settembre, fino ad un'ora prima dell'inizio di ogni concerto, sarà possibile effettuare la prenotazione agli eventi di Musica e Poesia, e da lunedì 19 ottobre, fino ad un'ora prima dell'inizio di ogni concerto, la prenotazione agli eventi di Musica e Pittura.

Per accedere ai concerti è obbligatorio indossare i DPI (mascherine), secondo quanto prescritto dalla normativa vigente. In ingresso saranno espletate le procedure di rilevazione della temperatura corporea, sanificazione delle mani e consegna della autocertificazione debitamente compilata e firmata.

I programmi della rassegna "Frontiere" saranno registrati e messi a disposizione sui siti:

www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it

www.conservatoriorovigo.it

www.concordi.it

Quanto sopra disposto è suscettibile di modifiche in base all'evoluzione delle norme connesse all'emergenza sanitaria, che saranno comunque oggetto di comunicazione.

**Tutti gli incontri-concerto si svolgono
in Sala Oliva dell'Accademia dei Concordi**

Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

Anche quest'anno abbiamo deciso di dedicare le due rassegne Musica e Poesia e Musica e Pittura, arrivate rispettivamente alla XII e al XXV edizione, ad un unico argomento: Frontiere.

I tempi attuali suggeriscono tale tema, poiché in quest'epoca si ergono frontiere sanitarie, per lottare contro la diffusione del Covid-19, ma anche ideologiche, con l'emergere di nazionalismi alimentati da persone che, incuranti dei mali che il pensiero cui si ispirano hanno causato nel secolo scorso, sostengono la necessità di tornare allo stato-nazione e all'idea che i problemi che possono tormentare un paese si risolvono con le vuote frasi "America first" o "prima gli italiani", dimenticando che la Terra, grazie alle nuove tecnologie, è diventata molto più piccola e che, ormai, occorre che i popoli del pianeta prendano coscienza che, in molti campi, necessita un vero governo globale.

Restando alla musica ed alla poesia, si costata che entrambe queste arti hanno saputo, nella storia, rompere le rispettive barriere in maniera addirittura sorprendente: la musica è passata, trascurando quella poco conosciuta dell'evo antico, dal gregoriano ai madrigali, e da questi da un lato all'opera in musica, dall'altra al concerto. Entrambi questi filoni, a loro volta, si sono evoluti superando frontiere costituite da stilemi affermati portando la musica con orchestra e voci umane dall'Orfeo di Monteverdi alle Passioni di Bach, all'opera buffa italiana del '700 a Verdi e Wagner per approdare a Richard Strauss e Zemlinsky; e la musica orchestrale dai madrigali alla grande produzione barocca di Bach e di Telemann, al sublime genio di Mozart, ai sinfonisti dell'800, la cui straordinaria stagione si conclude con Mahler, e con i grandi del '900 (Stravinsky, Rachmaninov, ecc.).

La poesia ci consente di tornare a molti secoli prima di Cristo, con i poemi omerici, le eleganti elegie greche e romane per passare alle "Chansons de geste", ai grandi tragedi francesi, a Goethe, a Manzoni e ai poeti anche italiani dell'Ottocento e del Novecento.

La pittura ha conosciuto una evoluzione analoga; dopo l'abbandono dell'arte antica, causata dalle turbolente vicende della fine dell'Impero d'Occidente e dalle invasioni barbariche, si è assistito ad una ripresa portentosa che ci ha portato in un paio di secoli da Cimabue e Giotto da Fabriano a Raffaello, per passare poi ai grandi pittori veneziani, al neoclassicismo e all'odierna pittura informale.

L'arte ha sempre saputo superare, dunque, i confini delle regole che di volta in volta si è data, testimonianza della forza e della potenza del pensiero artistico dell'uomo.

Anche quest'anno il programma è interessantissimo e vario, è frutto della faticosa e operosa collaborazione fra l'Accademia dei Concordi, il Conservatorio di Musica "Francesco Venezze" e la Fondazione Banca del Monte di Rovigo.

Conservatorio *Francesco Venezze*

Presidente
Fiorenzo Scaranello

Fondazione Banca del Monte di Rovigo

Presidente
Luigi Costato

Accademia dei Concordi

Presidente
Giovanni Boniolo

27

DOMENICA ORE 11.00
SETTEMBRE 2020**Colazioni sull'erba: dalla musica
en plein air di Beethoven
alla Francia di Proust**

INTERPRETI

Marta Zese *oboe*Fabiana Sommariva *oboe*Arianna De Mori *oboe e corno inglese*Giuseppe Fagnocchi *pianoforte*

Musiche di

Ludwig van Beethoven**Reynaldo Hahn****Claude Debussy****Maurice Ravel****Camille Saint-Saëns**

11

DOMENICA ORE 11.00
OTTOBRE 2020**In viaggio: incroci di culture****Quartetto Agorà**Antonella Solimine *violino*Alessandro Pelizzo *violino*Andrea Bortoletto *viola*Alessia Bruno *violoncello*

Musiche di

Antonín Leopold Dvořák

4

DOMENICA ORE 11.00
OTTOBRE 2020**SaxVenezzeQuartet&Sextet
per Beethoven**

INTERPRETI

Marco Brusafferro *sax soprano*Jacopo Borin *sax soprano e sax baritono*Nicola Cecchetto *sax contralto*Maria Brusafferro *sax contralto*Marco Marabese *sax tenore*Davide Periotto *sax tenore*Giacomo Semenzato *sax baritono*

Musiche di

Ludwig van Beethoven

18

DOMENICA ORE 11.00
OTTOBRE 2020**And the Earth Shall Bear Again...****VenezzeALTERensemble**Fabiana Sommariva *oboe*Irene Pengo *arpa*Beatrice Bruscajin *pianoforte*Simone Caparrucci, Alberto Zongaro *percussioni*Siegfried Pegoraro *chitarra*

Musiche di

Mario Lavista**John Cage****Christian Wolff****Bruno Maderna**Relatrice *Natalia Periotto*

8 DOMENICA ORE 11.00
NOVEMBRE 2020

Marcel Proust: la petite phrase et le violoncello

INTERPRETI

Maria Sole Feliciello *violoncello*
Nadia Ranallo *violoncello*
Anastasia Rollo *violoncello*
Luca Talassi *violoncello*
Giuseppe Fagnocchi *pianoforte*
Marco Voltan *pianoforte*

Musiche di
**François Couperin, Frédéric Chopin,
Gabriel Fauré, César Franck,
Camille Saint-Saëns, Reynaldo Hahn,
Maurice Ravel**

22 DOMENICA ORE 11.00
NOVEMBRE 2020

Tartiniane: testi originali, versioni da concerto, ritorni ai principi primi

INTERPRETI

Elisa Spemulli *violino*
Francesco De Poli *pianoforte*

Musiche di
**Giuseppe Tartini
Luigi Dallapiccola**

15 DOMENICA ORE 11.00
NOVEMBRE 2020

Lo stupore degli affetti

Collegium Musicum Venezia

Laura De Silva, Lucia Porri,
Alice Molon, Jessica Rizzato *soprani*
Andreina Drago *contralto*
Giovanni Trimurti, Fabrizio Giovannetti *tenori*
Federica Bianchi *clavicembalo*
Daniela Nuzzoli, Alessia Pazzaglia *violini*
Alessia Bruno *violoncello*

Musiche di
**Claudio Monteverdi
Tarquinio Merula
Biagio Marini**

29 DOMENICA ORE 11.00
NOVEMBRE 2020

Musica nei campi del Duce

BarackenmusikEnsemble

Musiche di
**Franz Schmidt
Isko Thaler
Kurt Sonnenfeld
Mario Castelnuovo-Tedesco
Leon Levitch**

Quali Frontiere?

Le nuove “frontiere” delle disposizioni normative legate alla emergenza Covid-19 hanno fortemente coinvolto anche le modalità didattiche degli Istituti Superiori di Studi Musicali e, più in generale, della formazione scolastica e universitaria in tutti i suoi livelli ed espressioni. Chiusi nelle nostre case, ma liberi di comunicare attraverso la rete informatica, sostenuti da nuove piattaforme digitali e ovviando all’intasamento dei sistemi di connessione con semplici strategie di orari di lezione in prevalenza serali, si è dato vita “sul campo”, dall’oggi al domani, a impensabili esperienze formative tra cui, per quello che riguarda più da vicino anche la presente rassegna, il corso di *Repertori cameristici* che, unitamente a quello di *Strumenti e metodi della ricerca bibliografica*, ha avocato a sé la partecipazione piuttosto coesa di varie decine di studenti e di cinque docenti del Conservatorio di Musica Francesco Venezzese. Profili storici delle musiche di insieme dal barocco alla contemporaneità, nuove forme di navigazione per molti inesplorate nelle ignote, ma fertili, terre delle biblioteche digitali e dei cataloghi bibliografici internazionali, consultazioni negli archivi di importanti e storiche società concertistiche, acquisizione e ascolti con la partitura in mano di quasi un secolo di interpretazioni rintracciate, fortunatamente, in rete, hanno mostrato, in primis a noi esecutori, sia formatori che discenti, la copiosità di multiformi approcci alla traccia dettata dal testo musicale, ma persino la volontà di sfidare sul terreno pragmatico la grande precisione di insieme richiesta da certi “passaggi” delle partiture anche a distanza! Così è stato: esperienze di suonare insieme a vari chilometri di distanza, con risultati in certi casi insperati grazie alla tenacia di studenti e docenti nel “montaggio” di più tracce sonore, lezioni individuali che si estendevano da diverse regioni della penisola italiana al Belgio e alla Cina, unitamente a sempre più numerose pagine di ricerche e di considerazioni teoriche, storiche, analitiche, interpretative, che man mano si sviluppavano negli intrecci di mail e di documenti sulla piattaforma di G-Suite, liberamente circolanti da metà marzo. Tutto ciò attraversando senza confini le rituali “pause” lavorative della nostra storia occidentale - e italiana in

particolare - dalla Pasqua alla Pentecoste, dal 25 aprile al 2 giugno, per dare spesso alle stesse giornate di festa un tono di comunione nell’incrociarsi di volti sorridenti, anche se attraverso gli schermi dei computer e dei telefonini. Di tutte queste esperienze, affinché un giorno non si pensi a favole esagerate, sussistono le documentazioni audio-video. E di “frontiere” ne abbiamo attraversate tante, esplorando numerose novità e diversi approcci dei preziosi repertori sedimentatisi nel corso della storia, che di fatto negavano le stesse frontiere delle “periodizzazioni” nel nome della continua ricerca, anche se con espressioni diverse, della Bellezza autentica. È stato compiuto un lungo percorso che va dalle molteplici vite della produzione di Giuseppe Tartini, ripreso da violinisti e compositori di varie generazioni, mostrandolo così “vivo” oltre le frontiere della sua esistenza terrena e in grado di nutrirsi delle successive evoluzioni delle prassi esecutive e dell’arte compositiva, alla moderna “interpretazione” del continuo della Trio Sonata bachiana BWV 1079 da parte di Alfredo Casella, fino al racconto musicale come elemento catalizzatore e linfa vitale in *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, un crescendo che, dalla piccola frase inizialmente imprigionata negli sguardi amorosi di Swann e Odette, poi librantesi nello spazio della Sonata e del Settimino di Vinteuil, diviene il mondo originario da cui acquista significato tutta la storia, ma anche mappa delle incommensurabili tastiere che governano il Tutto, che progressivamente l’arte vera riesce a mostrare nella sua ineffabilità. E ancora: dai grandi Maestri del passato più lontano che lasciano preziosi messaggi in bottiglia che non abbiamo mai il tempo di cogliere e di leggere e che ora finalmente potevamo con calma decodificare e commentare, a partire da tutta la ricchezza di un sapere universale che si cela, ad esempio, nel *Musicalisches Opfer* di Bach, alla continuità dei Lieder che Brahms sviluppa, riprendendoli, nel linguaggio assoluto delle sue stesse Sonate per violino; dalla lettura degli impaginati concertistici maggiormente in voga in Italia nei primi anni del Novecento, spesso costellati da libertà di trascrizioni e riduzioni di organici che ne permettevano una più capillare diffusione, al loro essere

“fotografati” nei programmi “vecchio ordinamento” dei Conservatori del 1930, sui quali numerose generazioni si sono formate senza sapere, specie le ultime, da dove essi scaturissero, né il loro completo significato educativo e artistico. In tutto ciò e, infine, nel fare musica persino con oggetti della quotidianità, ecco alcuni tra i tanti percorsi di libertà e di ampio respiro che il tempo “deformato” dalla quarantena ci concedeva, così come quello, già ricordato, di trovarci “a lezione” la sera oppure nei giorni “rossi” del calendario, senza limiti di chiusure fisiche degli edifici. Una libertà che ci sembrava in siffatto modo persino meno soggetta ai limiti delle lezioni tradizionali, spesso accavallantesi faticosamente le une alle altre, e che in fondo ci permetteva di leggere, ricercare, suonare, discutere e confrontarci senza l’assillo delle quotidiane frontiere di orari ferroviari, code autostradali, attese anche solo per un caffè, aule sature ai limiti della sovrapposizione (nel vocabolario odierno, assembramento). Allo stesso tempo eravamo innegabilmente immersi in una frontiera, quella della quasi totale impossibilità di movimento, specie nelle settimane della fase “rossa” dichiarata per l’intera penisola, che pur tuttavia impallidiva, aiutandoci al tempo stesso a capirle meglio, di fronte alle amare sventure degli internati nei campi della Italia fascista, uno dei temi del nostro lavoro che sarà posto a conclusione della presente rassegna. Esso si era già aperto anche prima del *lockdown* - di fatto e simbolicamente fin dallo scorso 27 gennaio, giornata della memoria, con un concerto tenutosi all’Istituto Italiano di Cultura di Varsavia - ad una collaborazione del Conservatorio con il CDEC (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea) di Milano. Anche lì un confine pressoché invalicabile, quello del campo, in zone già di per sé stesse vere e proprie frontiere create dalla natura, come nel caso di Campagna (Salerno) con la sua valle chiusa, che la musica, come raccontano i documenti, riusciva a superare. Quale emozione, in particolare, nella serata insieme a Laura Brazzo del CDEC e a Davide Casali, direttore artistico del Festival Viktor Ullmann di Trieste, invitati ad assistere alle relazioni-esame dedicate ai musicisti internati e a portare al termine una parola di forte testimonianza. Ecco allora che, al di là della più antica lezione del tempo continuo della storia e delle sue espressioni

culturali, nonostante i diversi limiti posti ora da una parte ora da un’altra, abbiamo percepito e toccato direttamente di persona - “condividendo” non solo lo schermo ma un nuovo modo di essere e di agire insieme - l’esistenza di enormi forze di abbattimento delle frontiere nel riuscire a fare musica, a conversare di musica, ad ascoltare musica, a scoprirne significati inesplorati, e la “lezione”, anch’essa da non dimenticare, che siamo all’alba di una nuova epoca in cui è opportuno attrezzarci per progettare, trasmettere e tutelare, con tutti i mezzi oggi in nostro possesso, la memoria della musica nel futuro, forse proprio a iniziare da questa rassegna *Musica e Poesia / Musica e Pittura 2020* della quale, nel momento in cui sto digitando questo testo, con i contagi che sono ripresi gradatamente a salire, non sappiamo ancora con certezza in quali forme questa potrà venire realizzata, se in presenza, se online, se in forma mista, e con quali modalità operative. Importante è che essa possa salpare e giungere almeno in un qualche porto con i suoi preziosi frutti.

Crediamo infatti nel balsamo consolatorio e terapeutico, di grande commozione e compassione, della musica la cui Bellezza può tanto offrire e che deve essere inviata alle donne e uomini di tutto il mondo, di tutte le condizioni, visto che i mezzi ce lo consentono, per sciogliere o almeno lenire i lacci delle reclusioni delle tante - planetarie - frontiere dell’indifferenza, della sopraffazione e della violenza.

A tutti costoro e a tutti coloro i quali hanno combattuto, e stanno tuttora combattendo, la strenua battaglia contro il Covid-19, professionalmente o nel dramma personale e familiare fatto di lutti e sofferenze, vanno, con la massima semplicità, ma anche autenticità d’animo, il ricordo e il pensiero durante la nostra rassegna di *Musica e Poesia / Musica e Pittura 2020*.

I coordinatori musicali di “Frontiere”
Giuseppe Fagnocchi,
Anna Bellagamba, Daniela Borgato,
Raffaele Deluca, Federico Guglielmo

Postscriptum

I. Le note ai programmi dei singoli concerti a firma degli studenti rappresentano le linee essenziali, “estratte”, per ovvii motivi di spazio nel libretto, da alcuni tra i più ampi e numerosi lavori di ricerca e di approfondimento che saranno in seguito pubblicati integralmente.

II. Studenti partecipanti al corso di *Repertori cameristici*:

Marco Andreotti, Damiano Bacchin, Maria Luisa Bernardini, Stefano Bertin, Ilaria Boggian, Jacopo Borin, Andrea Bortoletto, Alessia Bruno, Matteo

Brusaferro, Beatrice Bruscajin, Giada Buttarello, Mauro Caspanello, Elena Cavazza, Nicola Cecchetto, Luca Celio, Min Chen, Arianna De Mori, Laura De Silva, Thomas Di Erasmo, Pinxuan Du, Maria Sole Feliciello, Patrizia Ferialdi, Jingyue Guan, Jonathan Iacovelli, Any Li, Marco Marabese, Giulia Marchetti, Giulia Mazzali, Francesco Mercaldo, Daniela Nuzzoli, Dario Palmisano, Alessia Pazzaglia, Siegfried Pegoraro, Irene Pengo, Laura Rampin, Nadia Ranallo, Anastasia Rollo, Massimo Santonocito, Michele Saracino, Enrico Schibuola, Shi Shi, Giacomo Semenzato, Shuyu Shen, Antonella Solimine, Fabiana Sommariva, Elisa Spremulli, Silvia Valletta, Marco Voltan, Yuzhu Wang, Shuairong Wu, Chang Zhang, Yujing Zhang, Yutong Zheng, Alberto Zongaro.



Il gioco degli scacchi nel campo di internamento fascista di Ferramonti che ospitava diversi musicisti, dei quali si ascolteranno musiche nel concerto finale, quale tentativo di “evasione” dalla concreta realtà. Il gioco degli scacchi rappresenta un continuo spostamento di confini dei due schieramenti, volto alla conquista uno dell’altro, ma anche al rischio di una situazione permanente di stallo, una “terra di nessuno” da cui si può non più uscire, in cui regola e fantasia richiamano - per dirla in termini musicali - il principio di “aleatorietà controllata” presente ad esempio in “Serenata per un satellite” di Bruno Maderna, inserita nella rassegna, in cui solo le strategie degli interpreti evitano una critica situazione di stallo del brano.

FRONTIERE

Testi di Natalia Periotto
Editing di Enrico Zerbinati

“La nuova frontiera è qui: aree inesplorate della scienza e dello spazio, i problemi irrisolti della pace e della guerra, le zone incolte dell’ignoranza e del pregiudizio, le domande senza risposta della miseria e dello spreco”.

Con queste parole J. F. Kennedy a Los Angeles il 14 luglio 1960 accettò la candidatura a Presidente degli Stati Uniti. I suoi concittadini le capirono come un incitamento ad affrontare le prove del futuro con lo stesso coraggio e spirito di sacrificio con cui i pionieri un secolo prima si erano lanciati verso l’estrema frontiera del West.

Per quelli di noi che appartenevano alla generazione ancora adolescente nel 1960 queste parole dettero di colpo vita e credibilità a immagini di sogni che il cinema, i libri di fantascienza e i fumetti alimentavano. Quando poi, due anni dopo -12 settembre 1962 - allo stadio della Rice University del Texas, nel discorso programmatico (*We chose to go the moon*) venne precisato che gli obiettivi della nuova frontiera erano la ricerca scientifica e la conquista dello spazio, i ragazzi che leggevano I. Asimov,- ma bastava J. Verne, *Dalla terra alla luna* - o erano appassionati a “*La sentinella (dell’eternità)*” di Arthur C. Clarke (prima ancora che Stanley Kubrick ne fosse ispirato per 2001: *Odissea nello spazio*), si sentirono protagonisti di un sogno che li avrebbe visti spettatori consapevoli dell’avventura dell’Apollo 11 una sera del luglio 1969.



J. Verne, *Viaggio al centro della terra*
Illustrazione all’interno della 1° edizione (1865)

Negli altri, i ragazzi che ingenuamente ancora si attardavano nelle praterie del lontano West, la tessitura del discorso e il respiro delle frasi che continuavano a ricorrere a una simbologia esotica e avventurosa dal connotato fortemente epico (*that goal..., the best of our energies and skill..., that challenge...we intend to win*) a suggerire l'idea di luoghi sconosciuti, di grandi spazi, confermarono la confidenza e la fiducia in quei cavalieri quasi sempre solitari, che prendevano vita e significato dalla loro stessa terra come, per esempio, Tex Willer - camicia gialla, colt 45 e carabina Winchester- il Ranger del Texas, difensore instancabile dei diritti dei Natives come dei propri e che i Navajos chiamavano Aquila della notte.

Così in una nuova mitologia confluiva l'antica.

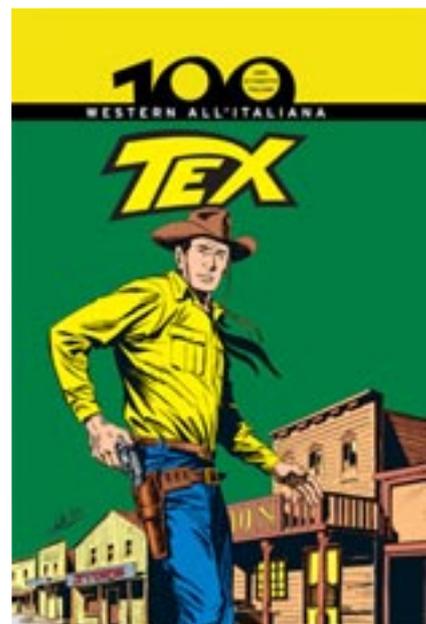
L'America in quegli anni era una società ancora giovane e non disposta a barattare i suoi miti per alcuna realtà: “*qui siamo nel West dove, se la leggenda diventa realtà, vince la leggenda*” poteva obiettare R. Stoddard al giornalista del *Shinbone Star* nel L'uomo che uccise Liberty Valance. Siamo nel 1962 e J. Ford sparava gli ultimi colpi di carabina.

Ma non c'è niente come i miti che possa essere facilmente condiviso.

A ben vedere anche nel cuore del vecchio e lontano Occidente continuava a vivere un mito, come un magma sotterraneo in un vulcano che si credeva spento. Anche noi avevamo avuto le nostre frontiere, anche la vecchia Europa aveva attraversato oceani spinta dalla sua febbre dell'oro e si era costruita la sua storia due volte millenaria difendendo e oltrepassando frontiere; avevamo perfino una leggenda a fissare nel simbolo il fatto: quella del *limes*, il solco tracciato per terra, vietato attraversarlo - *nefas* - e subito scavalcato e vendicato una volta per sempre, da cui era nata una città destinata - sempre secondo la leggenda - ad occupare confini dopo confini, in una specie di gioco di domino che nascondeva nel successo delle aggregazioni il meccanismo della sua disgregazione come ebbe a sottolineare E. N. Luttwak consulente del Pentagono e storico che intravedeva una preoccupante analogia tra l'imperialismo degli States e quello romano.

Resiste tuttora in alcune biblioteche di famiglia un glorioso atlante storico della De Agostini e, nelle ultime due tavole dell'Evo Antico, colori ben temperati - il verde, il rosa, il giallo - danno conto con immediatezza della incalzante, inarrestabile progressione del *limes* da intendersi come conquista fulminea di territori, anche se frutto di una sapiente ingegneria militare in grado di coprire l'Europa intera di una rete stradale ramificata dal centro a qualunque periferia.

E ancora, abbiamo ben presente come l'Europa intera nella sua storia non abbia mai abbandonato lo schema che aveva nel *limes* un connotato doppio e ambiguo: il *limes* nato o avvertito come elemento di difesa, come protezione, recava in sé, proprio nella sua struttura difensiva una spinta incontrollata ad essere scavalcato e, di nuovo, a ritmo incalzante, dovunque si fissasse la frontiera come divieto essa replicava in sé la sua ostinazione - il suo destino - allo sconfinamento. Potrebbe bastare a questo





Mappa Impero Romano, limes 117



Bartol. de Las Casas, *Relazione sulla distruzione delle Indie*

proposito un lemma latino tanto frequente quanto esemplare di una singolare e abusata ambiguità: *finēs*, plurale innocuo di *finis-terminē*, sono i confini, ora dei Galli o degli Africani o degli Iberi, ma due righe dopo negli autori latini di rispetto, e sono parecchi, questi *finēs- confini-* diventano i territori dell’Africa, della Spagna o della Gallia conquistati, usurpati, colonizzati. In sostanza, le province romane.

Di conseguenza la frontiera come fatto dinamico e progressivo porta in sé esiti di predominio e di sopraffazione che si traducono rapidamente in colonialismi e imperialismi.

Noi non vogliamo percorrere questa strada: abbiamo ben presente un rapporto certo datato nel tempo ma non per questo superato: “Più di 12 milioni di anime, uomini donne e bambini, sono morti in questi 40 anni per la tirannia e le opere infernali

dei Cristiani, ingiustamente e iniquamente. La valutazione è certissima e veridica; ma in realtà io credo, e non penso di ingannarmi, che ne sian periti più di 15 milioni”. Si tratta della “Breuissima relazione della distruzione delle Indie” di Monsignor Bartolomé de Las Casas indirizzata al suo Sovrano, Carlo V, imperatore di un dominio su cui davvero mai tramontava il sole, stampata nella nobilissima città di Siviglia il giorno di Nostra Signora di Grazia nell’anno MDLII.

Vogliamo piuttosto capire come la frontiera, da sempre un confine materiale, diventi un accumulatore magnetico di potenzialità inesprese e vigoroso generatore di estensioni di senso.

La frontiera è concetto semplice e sostanzialmente lineare: sia, essa, una linea a segnare un confine all’orizzonte; oppure, un ostacolo incombente da superarsi “perché è lì” come rispose l’esplore inglese George Mellory a chi gli chiedeva perché voleva scalare l’Everest. A volte la sua traiettoria si impenna sulla verticale dello Zenith per essere contemplata e interrogata nei pleniluni sereni... In alcuni casi, ci sembra che la sua linea diventi sotterranea, profonda, segreta, notturna, non tanto suggestionati dal pessimismo inconsolabile di Ferdinand Bardamu/ Ferdinand Celine nel suo “*Voyage au bout de la nuit*” ma piuttosto ammaestrati da una nota molto più antica riemersa dal tempio di Artemide in Efeso su cui Eraclito aveva appuntato: “*per quanto tu cammini anche percorrendo ogni strada non potrai raggiungere i confini dell’anima: tanto è profonda la sua essenza*”. (Diog. Laert. IX, 7 /45-47 D. K.9)”.

La frontiera, allora, è un concetto semplice, si diceva, ma anche assai complesso e tremendamente potente nelle sue espansioni. Essa è il luogo dove convergono gli sguardi, si ingorgano i sogni, ancora pieni di energia e di colori, in attesa di diventare azioni; uno sbarramento contro cui l’intelligenza si scontra quasi coagulandosi oppressa da una forza interna che nell’impatto si rivela ancora più travolgente, dove lo sforzo dell’uomo, degli uomini, è costretto a confrontarsi, a sfidarsi; è il luogo dove si accumulano ipotesi e certezze prima di venire dolorosamente scartate o diventare vittoriose. È la linea dell’illusione e del disinganno, richiede la sfida,

potenzia la gara, pretende qualità che l'uomo primitivo, il primo a scontrarsi con la frontiera, già conosceva e noi ora non possiamo ignorare: coraggio, volontà, entusiasmo, passione nel significato che noi le diamo, altresì nel suo valore etimologico di sofferenza. La frontiera è il limite dell'oltre.

È il luogo della conoscenza: subito, la prima parola del I° verso dell'Odissea, designa il protagonista come un uomo - ἄνδρα - che ha visto, conosciuto, patito: ἴδεν, ἔγνω, πάθεν; senza che ne compaia il nome, ciò che lo connota è appunto il conoscere.

Dal punto di vista narrativo, la frontiera è densa di metafore, di allegorie, fertile di simboli: dalla sua vis poetica sono nate le **FIGURE DI FRONTIERA** (I° giornata); sua è l'idea dell'avventura, sua la metafora del viaggio -il viaggio esprime al meglio il movimento in avanti, il superamento, il senso di un altrove- spesso per mare perché il mare di per sé è allegoria dell'infinitudine: di qui, l'errare, il naufragio, l'approdo infido, l'isola deserta, i pericoli ignoti, le tentazioni, gli incontri.

Oppure, è un viaggio per terra verso una meta anche ignota, oppure nessuna meta: l'errare per l'errare, cioè il senso e il destino del cavaliere errante, un puro folle come Parsifal, o un cantore come Tannhäuser alla ricerca della vittoria nella Sängerkrieg auf Wartburg; figure che diventano protagonisti di avventure tra la fantasia, il mito, la fede.

Possono essere figure solitarie, come Faust, scienziato e teologo che, travolto dalla sete di conoscenza - quello *streben* con cui i romantici tedeschi espressero la primitiva instancabile tensione dell'uomo - in una taverna di Lipsia vende la sua anima a Mefistofele, ma anche il lavoratore dei campi, che da solo vanga e da solo semina curvo sulla sua terra, il contadino delle "Opere e Giorni", il *Pius Agricola*, così frequente nella letteratura classica che appunto era nata con esso, e così sottostimato dalla critica: eppure

"O fortunatos nimium, sua si bona norint, agricolas!" (Virg. *Georg.* II, 458)
"fortunati davvero, gli agricoltori, se riescono a comprendere il loro privilegio" dove il nodo ancora una volta è "*si norint*", cioè la conoscenza, non intesa -come si pensa ora- come bagaglio di saperi, ma spinta istintiva, impulso naturale a capire, vedere, sapere...

Più spesso sono figure doppie, la guida e il discepolo in coppia. In realtà, si tratta di una metafora capovolta perché l'autentico cercatore è la guida sulle cui orme ci si muove, come ricorda Lucrezio nell'incipit del canto III del *De rerum natura*:

*E tenebris tantis tam clarum extollere lumen
Qui primus potuistis illustrans commoda vitae
Te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis nunc
Fixa pedum pono pressis vestigia in signis*

Verso la guida - colui che per primo in tenebre profonde ha osato far brillare la luce - va la riconoscenza - *te sequor* - dell'umanità illuminata. La guida cammina al buio, la tradizione lo vuole cieco, da Omero fino a quel vecchio scaltro e scalcinato che si



Pinocchio illustrato da Jacovitti

accompagna a Lazarillo di Tormes, e “*porta il lume dietro...*”

*“Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte”*

(Dante Alighieri, 2, XXII, 67/69)

Il discepolo è solo un cronista, colui che ricalca l’orma di chi lo ha preceduto - *tuis pressis... in signis* - diffusore a sua volta di un patrimonio a cui la civiltà va debitrice. Questo binomio - il discepolo e la sua guida - ha percorso e innervato la cultura dell’Occidente nel suo nucleo fondativo da Lucrezio a Dante Alighieri, sempre rappresentando le figure di conoscenza, con le loro avventure, il loro viaggio; se cominciò ad appannarsi, già all’alba del Seicento, nelle fisionomie stralunate di Don Chisciotte e Sancio Pansa, ha continuato tuttavia a replicarsi in immagini inedite ma assai correlate come la fantastica storia di Pinocchio e le sue incredibili guide, ora Lucignolo o il Grillo Saggio, oppure la Fatina dai Capelli Turchini.

LE DIVINITÀ DI FRONTIERA sono presenze amiche, di corrispondenza e di orientamento per il viaggio del marinaio o del pellegrino: hanno un’orbita costante, puntuale, fedele agli appuntamenti; e lo sapeva bene il Principe Fabrizio di Salina quando, una notte ritornando a piedi dal ballo a casa della principessa Ponteleone, guardò in alto a “Venere che stava lassù avvolta nel suo turbante di vapori autunnali, sempre fedele...” e le rivolse un sospiro e una preghiera “Quando ti deciderai a darmi un appuntamento meno effimero nella tua regione di perenne certezza?” (G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*).

Gli astri, alti nel cielo, ricordano al contadino il tempo della semina o della vendemmia, assicurano il pescatore, solo, sul mare che lo aspetta: “Le stelle ammiccavano più forte, quasi si accendessero, e i Tre Re scintillavano sui faraglioni con le braccia in croce, come sant’Andrea” (G. Verga, *I Malavoglia*) e assumono per lui la fisionomia di divinità familiari, protettive, benefiche.

Nei testi più antichi, ma spesso ancor oggi, hanno la voce profetica di un annuncio di calamità oppure di segno di lieta novella: la stella dalla coda sorprendente “appare per la seconda volta sulla via di Betlemme e muovendosi davanti ai Sapiienti arrivò ad una casa e lì si fermò” (Matt. 2, 9-10).

Le stelle, il sole, la luna, da sempre con il loro movimento di cerchio e la loro luce, ora più ora meno chiara, aiutano l’uomo nella sua ricerca: aiutarono Demetra quando si rivolse disperata agli astri del giorno e della notte perché le riconsegnassero la sua bellissima figlia. Sono le stesse divinità che accompagnano il vecchio marinaio di Coleridge nel suo viaggio onirico e fantastico di colpa e di faticosa rigenerazione:

*“L’errante luna saliva nel cielo
E in nessun punto si arresta;
saliva su dolcemente
con un corteo di una o due stelle.
I suoi raggi schernivano il mare afoso
Come diffusa ombra di aprile
Ma dove stagnava l’ombra della nave,
l’acqua stregata sempre ardeva
d’un rosso immoto e pauroso.”*

(S.T. Coleridge,
La ballata del vecchio marinaio, IV)



IL SIMBOLO DELLA FRONTIERA: IL MURO

Tanti sono i simboli della frontiera: una catena di montagne laggiù in fondo, un’isola lontanissima di cui narrano frutti e sorgenti freschissime, una idea di bellezza perfetta che spinge lo scultore a moltiplicare le sue statue per fissarne le fattezze; la terra promessa, un mito che non si è ancora esaurito. Per qualcuno è sufficiente una siepe per immaginare l’infinito; altri, al contrario, hanno bisogno della nebbia per la paura dell’ignoto:

*“nascondi le cose lontane
che vogliono ch’io ami e che vada”.*

(G. Pascoli, *Nebbia*)

Anche il muro è figura di frontiera; anzi, è una delle prime: le lunghe trincee sul Danubio, il Vallo di Adriano nella insidiosa Britannia.

“Vallum”, una parola che ha trovato tanti posti nel mondo, e rinvigorisce ad ogni nuova guerra, come il Vallo Atlantico, e non perde di autorità fissandosi nel nome delle strade più strategiche o nelle testate dei giornali...

Nel suo senso negativo, il muro è un segno di frontiera tra i peggiori, perché costruito dagli uomini contro altri uomini; perché è ricorrente e, anche se distrutto e abbattuto, continua a far paura nel senso che basta un niente a rialzarlo, e non importa se basso o alto, se abbia in cima filo spinato o cocci aguzzi di bottiglia: vale per esso l’ostacolo che rappresenta, arcigno e ben difeso, sostanzialmente nemico.





Assalto al Palazzo d'Inverno 1917



Secondo la conclusione di Pablo protagonista del romanzo di J. P. Sartre *Il Muro* (1939), il muro della cella o quello, di fuori, della fucilazione, in realtà è simbolo di esistenze inconcluse “piccole personali disfatte”: “La mia vita era davanti a me, chiusa, sigillata come una borsa; eppure, tutto ciò che vi era dentro, era incompiuto...”.

Il muro è il segno che rimane della frontiera quando sia interrotta o annientata la volontà di andare oltre. È il residuo sbriciato di essa, o anche la fine di un viaggio di pensiero o di sentimento a cui non sono bastate le forze per andare oltre... Ma prima di questo esito residuale, il muro come tutti i simboli, era portatore di un valore opposto, vitale, anche familiare; in certi casi la sua equivalenza di simbolo è addirittura la terra natale, la patria: si chiamava Hans o Henrick, non ha importanza, il piccolo olandese che per una intera notte tenne il suo dito nel buco del muraglione della diga per evitare che il terrapieno esplodesse su Harlem e si portasse via terre e terre di polder della sua patria. Per lui, per l'etica protestante a cui apparteneva, il baluardo della diga era insieme la sua tradizione e la difesa della sua terra.

Nello stesso modo, il muro di cinta delle città le ha difese per secoli e ha raccolto all'ombra dei bastioni un'umanità che cercava di vivere una precaria esistenza nell'ingenua fiducia di sentirsi protetta come la comunità ebraica nel “*Romanzo di Ferrara*” di G. Bassani.

LA FRONTIERA DELLA POESIA

Quelle che noi abbiamo chiamato figure di frontiera sono in realtà creazioni della poesia. La poesia, infatti, riflettendo su di sé in autonomia si è rappresentato il suo percorso e la sua meta attraverso figure o simboli via via nel tempo riconosciute, riprese, riconvertite dai poeti che si sono succeduti:

*“Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde”.*

(G. Ungaretti, *Il porto sepolto*)

La poesia infatti non descrive, non rappresenta, ma crea, se si deve fede al suo etimo: è ricerca e scoperta per analogie e similitudini. Il suo obiettivo non è tanto dilettere o calmare; sì, anche questo, se è vero, lo fa bene, quanto indicare una strada di conoscenza: qui sta la sua legge morale, nel cui nome i poeti autentici spesso rischiano sconoscenza, esclusione, anche la vita, a volte. Per questo ha costruito le figure del cavaliere, del cercatore, dello scienziato, e ha tracciato quel percorso di ricerca che si ripropone continuamente. I ritmi e la prosodia servono a rendere convincente il suo discorso: la sua arte è la persuasione ma il suo fine è illuminazione. Di qui la luce, la fiaccola, il lume, i dialoghi nella notte... Essa cerca in terreni sconosciuti, come l'aldilà del paradiso o nelle tenebre della *κατάβασις*, per esempio; lascia la lingua materna per tentare suoni e colori di altre lingue - l'inglese del polacco Conrad eteroglossa come il russo J. Brodskji, o il tedesco del boemo Kafka -; rischia in creazioni sovrumane ai limiti dell'accettabile come la sarabanda di metamorfosi, da Ovidio a Stevenson con il suo *dr. Jeckill*, al *Dracula* di Bram Stoker, o al Moderno Prometeo costruito in laboratorio, ma in realtà nato dalla fantasia della signorina Mery Wollstonecraft Godwin.

Rischia nell'indicare strade per tutti impraticabili come ha fatto, "divertendosi molto" J. Verne attraversando gli abissi del mare e della terra, sondando la luna... ma il suo vero rischio, la sua sfida, la sua autentica frontiera è l'immortalità.

CONCLUSIONI

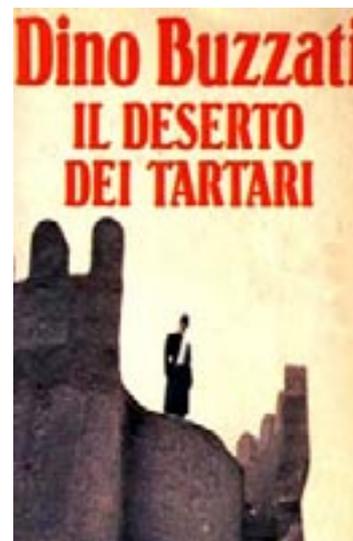
Non possiamo negare che le figure di frontiera, così come furono concepite ai tempi aurorali quando la sensibilità verso il limes era feconda e magnifica, si vadano affievolendo fino a rischiare di scomparire.

Della nave di Ulisse o di Argo, - *εὐλαλον Ἄργώ* - la nave che ha il dono della parola e sulle note della cetra di Orfeo varcava le rupi Simplegadi alla confluenza del Bosforo e del Mar Nero, è rimasta certamente traccia - ma si tratta appunto di una traccia - nel *Le Bateau Ivre* di Rimbaud:

*"Se desidero un'acqua d'Europa, è la fredda
Nera pozza dove, nel crepuscolo odoroso,
Un bimbo accovacciato e triste vara
Il suo battello, frêle comme un papillon de mai"*.

Ancora: del viaggio di Ulisse, la sua odissea di conoscenza, rimane il titolo di un libro gigantesco di 18 episodi, in cui il signor Bloom e il signor Dedalus, ultimi eredi della doppia figura di conoscenza, peregrinano senza meta per le vie di Dublino, dalla Banca Nazionale al pub e di qui al bordello e poi, alla sera, nella stanza da letto della propria casa esaurendo un'avventura, che era nata decennale, nello spazio di un giorno qualsiasi del giugno 1904 (J.Joyce, *Ulysses*, ed.it.1960).

Al posto del muro, simbolo di frontiera si sono alzati, soprattutto in questi tempi a cui noi apparteniamo, muri minacciosi a lungo invalicabili ad esprimere il divieto, la



segregazione, l'esclusione al punto da sradicare dall'anima perfino la speranza di poterli valicare. Così, da questa violenza che la storia del mondo ha imposto, la fantasia è rimasta bloccata, sbattendo come una falena impazzita nelle trame di una inerzia accidiosa e nevrotica. Il '900 italiano, per esempio, ha conosciuto la sua fortezza Bastiani, oltre la quale di sicuro c'è il deserto, da cui di sicuro possono arrivare i Tartari, ma la forza d'animo di soldati come il tenente Drogo non è bastevole a superarla, nemmeno a sperare di andare al di là. Accovacciata di qua dal muro, continua ad aspettare (D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, 1940).

D'altra parte, anche la terra dove la frontiera aveva avuto, possiamo dire, la sua rinascita epica con la proclamazione della "nuova frontiera" risentiva il tramonto di questa leggenda mestamente diffuso dalla musica più popolare con un'unica strofa ripetuta con armonie diverse per oltre tre minuti:



*"Tutti i cavalli stanchi sotto il sole,
come credete che potrete
fare una cavalcata".*

(Bob Dylan, *Self Portrait*, 1970)

Questo si voleva dire quando si partecipava l'impressione che le figure di frontiera andavano esaurendosi: anche le più tenaci -le stelle, la luna- che nei secoli avevano illuminato il cammino pativano un progressivo trascolorare.

L'inno di Novalis alla notte come "grembo potente delle rivelazioni" (Die Nacht

ward/ Der Offenbarungen/ Fruchtbare Schoss, V,489) era già in una certa maniera disturbato da un anelito alla morte:

*"Non ci attraggono più terre straniere,
Vogliamo tornare alla casa del padre" (VI, 719)*

Come dire, non c'è più vita dove non c'è ricerca di conoscenza.

Quindi non dobbiamo stupirci del fatto che C. Lévi-Strauss inizi il suo malinconico *Tristi Tropici* (1955) con queste parole "*Odio i viaggi e gli esploratori...*".

Noi tuttavia sappiamo che ciò che ha fatto nascere la leggenda, cioè il problema, la domanda, di cui la frontiera con tutte le sue estensioni narrative è segno e metafora insieme, è ancora qui, come diceva J. F. Kennedy, sotto specie diverse ma attiva ed esigente.

Preferiamo dunque credere a ciò che ha lasciato scritto Senofane (16D.K.):

*"Non tutto gli dei hanno dato agli uomini,
ma questi, cercando, trovano il meglio".*

Il meglio - ἄμεινον: in sostanza, il senso della ricerca.

Colazioni sull'erba: dalla musica en plein air di Beethoven alla Francia di Proust

Io dico che la legge crudele dell'arte è che gli esseri umani muoiano e che noi stessi moriamo, dopo aver esaurito tutte le sofferenze, perché cresca l'erba non dell'oblio, ma della vita eterna, l'erba folta delle opere feconde, sulla quale le generazioni future verranno lietamente a far le loro "colazioni sull'erba", incuranti di chi dorme là sotto.
Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trio in do maggiore op. 87 (1794)

Allegro

Adagio cantabile

Minuetto. Allegro molto. Scherzo

Presto

Reynaldo Hahn (1874-1947)

À Chloris (1913)

Claude Debussy (1862-1918)

Élégie L. 138 (1915)

Maurice Ravel (1875-1937)

Prélude dal Tombeau de Couperin (1914-1917)

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Sonata per oboe e pianoforte op. 166 (1921)

Andantino

ad libitum - Allegretto - ad libitum

Molto allegro

INTERPRETI

Marta Zese oboe

Fabiana Sommariva oboe

Arianna De Mori oboe e corno inglese

Giuseppe Fagnocchi pianoforte

I repertori per strumenti a fiato (e per ensemble di fiati e archi) di Ludwig van Beethoven, pur rimanendo sovente nascosti dalla ricchezza del catalogo cameristico per pianoforte e archi e per quartetto, rappresentano una "frontiera" che meriterebbe invece più frequenti ostensioni. Si tratta di composizioni risalenti per lo più all'ultimo decennio del Settecento, alcune inserite nel catalogo numerato dell'opus beethoveniano, altre classificate postume dai musicologi con la sigla WoO, ossia "Werke ohne Opuszahl" (composizioni senza numero di opus). Anche la pubblicazione nel numero d'opus non fu spesso contemporanea alla stesura dei lavori: il caso più eclatante riguarda l'Ottetto in mi bemolle maggiore per due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti del 1792, edito da Artaria a Vienna come op. 103, postumo, nel 1830. Al contrario, più rapida fu la pubblicazione del capolavoro "misto", il Settimino in mi bemolle maggiore per clarinetto, corno, fagotto, violino, viola, violoncello e contrabbasso op. 20 composto tra il 1799 e il 1800 e pubblicato da Hoffmeister, Lipsia, nel 1802.

Il programma odierno omaggia Beethoven nel 250° della nascita aprendo l'intera rassegna con una delle due composizioni per due oboi e corno inglese, il Trio in do maggiore op. 87 composto nel 1794 e pubblicato da Artaria nel 1806; l'altra è la sequenza delle Variazioni sul tema "Là ci darem la mano" dal Don Giovanni WoO 28, composta tra il 1795 e il 1796, ma destinata ad attendere il 1914 per essere pubblicata da Breitkopf & Härtel di Lipsia.

Si tratta di opere di importante rilievo per l'evoluzione della struttura formale della variazione in WoO 28 e della sonata classica nell'op. 87, che trova un suo naturale equilibrio plastico in una famiglia omogenea di strumenti, dotati di brillantezza tecnica, ampia gamma dinamica ed espressiva, chiarezza di articolazione, che permettono pulsante ritmicità ora di marcia ora di danza, "soli" cantabili che dal corno inglese si intrecciano agli oboi, "tutti" di una piccola fanfara ed imitazioni contrappuntistiche. Gli schemi dei quattro movimenti della sonata sono rispettati e il titolo del terzo, "Menuetto. Allegro molto. Scherzo" è indice del "passaggio di frontiera" dall'aristocratico e oramai tramontato mondo della danza settecentesca, al carattere "assoluto" della nuova, romantica, "colazione sull'erba" rappresentata dal rapido "scherzo". (gf)

Il nostro omaggio a Beethoven si innesta a due esperienze didattiche "a distanza" in emergenza Covid-19: il "montaggio" del Trio op. 87 e il corso di approfondimento dedicato a "Proust e la musica" che annoverava anche Beethoven tra i suoi "protagonisti".

Proust concepisce il "cammino musicale" della sua *Recherche* e più in generale l'evoluzione della musica come percorso progressivo ed evolutivo attingendo dalla speculazione di Henri Bergson espressa in *Materia e memoria* (1896) - in cui la memoria presente nella nostra coscienza è limitata dal corpo per poi ri-uscire nella vita dello spirito - e in *Evoluzione creatrice* (1907) il cui processo passa per i tre gradi di istinto, intelligenza e intuizione universale, trovando nel misticismo la forma più elevata. Tale cammino implica la presenza di opere miliari, preziose ed imperiture pietre d'inciampo e fondamento per le generazioni successive, come i capolavori di Wagner e Debussy. Esistono poi composizioni sempre all'avanguardia, come i quartetti ultimi di Beethoven che non possono essere capiti dal proprio tempo e che sembrano fondersi direttamente con il Settimino di Vinteuil, musicista immaginario che somma le migliori caratteristiche dei musicisti francesi dell'epoca di Proust, dapprima con una Sonata per violino e pianoforte e poi con un Settimino "in progress" per violino, violoncello, arpa, pianoforte, flauto, oboe e ottoni ... La presenza della musica nella *Recherche*, dapprima rarefatta, si fa via via sempre più insistente. Inizialmente viene descritta una "piccola frase" della sonata di Vinteuil, la quale suscita ai personaggi un significato determinato, ossia l'amore di Swann per Odette, pur alludendo al tempo stesso ad una misteriosa realtà superiore desiderata

ma non raggiunta dal protagonista. Poi attraverso la presentazione dell'intera composizione e delle sue relazioni con altre sonate "reali" si giunge al Settimino, un'opera in grado di disegnare una mappa della patria perduta agli uomini, spesso accecati da esperienze personali oppure da aride forme di conoscenza intellettuali che non sanno cogliere le essenze che soltanto un'esperienza mistica, spirituale può offrire.

La memoria, dapprima in maniera frammentaria e poi in grado di rendere "continuo" il percorso evolutivo attraverso la "riunificazione" di intuizioni avute in diversi momenti attribuendo a ciascuno dei temi il suo pieno significato, diventa un pretesto di riflessione, per sfociare poi in memoria "collettiva" sui motivi essenziali dell'esistenza.

Il tema della memoria è fondamentale anche negli stessi compositori ammirati da Proust quali Debussy la cui "piccola frase" della tarda *Élégie* (1915) racchiude il dolore personale della malattia e quello del mondo lacerato dalla guerra, e Ravel nel cui *Tombeau de Couperin* si ha una "memoria al quadrato", dell'antica tradizione della musica francese che va periodicamente recuperata affinché non se ne perdano progressivamente le tracce, e degli amici caduti durante il conflitto ancora in corso del quale lo stesso Ravel ha una drammatica memoria diretta dal fronte di Verdun.

Infine essa è centrale nelle versioni strumentali delle *mélodies* vocali - tra cui *À Chloë* - di Reynaldo Hahn, più vicine alla realtà profonda ed essenziale della Musica quale rappresentazione diretta della Volontà.

Proust metaforicamente paragona il patrimonio delle generazioni passate di artisti all'erba che cresce, sul cui prato poggeranno le nuove generazioni. Queste ultime non dovranno limitarsi però a sedere e a fare colazione su quell'erba, ma dovranno pensare e trarre ispirazione da chi giace lì da tempo. L'ostacolo sarà la memoria, che spesso non ricorda tutto, ma ciò che importa cogliere non sono gli atti di memoria coscienti - questa potrebbe essere la crudeltà dell'arte cui si riferisce Proust - bensì saper percepire nell'opera il senso dell'universale, la sua autenticità che la proietta in mistica comunione, rappresentata dal nutrimento della colazione, nel mondo dell'Essenza, Alfa e Omega al tempo stesso, ovvero - secondo l'efficace definizione di Luigi Magnani - "Tempo intemporale". E questo pare raccontarci anche la bucolica Sonata op. 166 per oboe e pianoforte (1921) di Saint-Saëns, sua opera ultima, ma nuova alba del Secolo Breve.

Arianna De Mori

FIGURE DELLA FRONTIERA

“Et extra processit longe flammantia moenia mundi”
(Lucr. I, 62)

Josif A. Brodskij, *I Pellegrini*
“Vanno per il mondo
I pellegrini
Mutili sono, gobbi
Affamati, malvestiti.
I loro occhi sono pieni di tramonto
I loro cuori sono pieni di aurora
Dietro di loro cantano i deserti
Balenano i lampi,
le stelle sorgono su di loro...”

I Pellegrini sono l'altra faccia del cavaliere errante: fuori dall'epica che non sia quella giornaliera, senza insegne né armi, esclusi per miseria e malattia dalla bellezza fisica e dalla giovinezza che sono la dote del cavaliere, in gruppo a cercare un'identità, costituiscono un esercito nomade in cammino verso una meta appena intravista.

D'altro canto, Josif A. Brodskij si definiva uno di loro “sono un poeta nomade”. La sua discendenza di ebreo russo, epurato dal partito, processato, internato in ospedali psichiatrici, esiliato e per molto tempo sconosciuto, gli faceva dire l'essenziale “io sono ebreo, poeta russo, cittadino degli Stati Uniti.” Le sue frontiere furono il mondo intero: scrisse nella sua lingua madre e in inglese “per gioco”. Anche le sue spoglie furono nomadi: morì a New York e fu sepolto in riva all'Hudson, ma per sua volontà, le sue ceneri furono traslate a Venezia e riposano nel cimitero di S. Michele in laguna.

Nelle parole del suo autore (**Th. Mann**, *Lezione per gli studenti della Princeton University*) Hans Castorp il giovane ingegnere di Amburgo, ospite pagante del Berghof sulle Alpi,



protagonista de “*La montagna incantata*” docile alunno del signor Settembrini e di Naphta, ha un ben nobile, mistico cavalleresco albero genealogico: come il Wilhelm Meister, come Gavain, o Galahad o Perceval, cavalieri di Sangraal e di Holy Graal-romances; anche lui è un Quester; cerca nel non tempo della montagna il segreto della vita. Il destino non lo defraudò di questa sua ricerca, quando il “Rombo di tuono” scoppiò sull'Europa.

“Ecco Hans Castorp: è tutto bagnato. Corre con i piedi appesantiti dalle zolle, bilanciando il fucile. Calpesta la mano di un camerata caduto, con lo stivale chiodato... Canta persino: “*Ich schnitt in seine Rinde / so manches liebe Wort...*”

Cade. No si è buttato ventre a terra perché una grossa granata dirompente arriva ululando. Giace con la faccia nel fango freddo, le gambe divaricate, i piedi distorti, coi tacchi all'ingiù. È stato colpito? Si rialza, prosegue barcollando, zoppiconi, cantando incosciente: “*Und seine Zweige rauschten/ als riefen sie mir zu...*”.

E così, nel trambusto, nella pioggia, nel crepuscolo lo perdiamo di vista: Hans Castorp, schietto pupillo della vita”. Così, in una qualunque trincea del fronte della I° W.W H. Castor, ultimo *quester* arrivò alla fine della sua ricerca.

D. Campana, *Viaggio a Montevideo*

*“I colli di Spagna
svanir, nel verde
dentro il crepuscolo d’oro la bruna terra celando
come una melodia:
d’ignota scena fanciulla sola
come una melodia
blu, su la riva dei colli ancora tremare una viola...
illanguidiva la sera celeste sul mare:
pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell’ale
varcaron lentamente in un azzurreggiare:...
lontani tinti dei varii colori
dai più lontani silenzi
ne la celeste sera varcaron gli uccelli d’oro: la nave
già cieca varcando battendo la tenebra
coi nostri naufraghi cuori
battendo la tenebra l’ale celeste sul mare.
Ma un giorno...*

*Ed ecco: selvaggia a la fine
di un giorno che apparve
la riva selvaggia là giù sopra la sconfinata marina:
e vidi come cavalle
vertiginose che si scioglievano le dune
verso la prateria senza fine
deserta senza le case umane
e noi volgemmo fuggendo le dune che apparve
su un mare giallo de la portentosa dovizia del fiume,
del continente nuovo la capitale marina.*



Dino Campana, *Vele sul mare*

Non è mai bene dividere la poesia dal suo poeta, le sue parole dalla sua vita: il viaggio di D. Campana fu insieme reale e fantastico, le sue immagini nascevano da lui e si depositavano all’esterno, e viceversa.

Poi, nel tempo, l’avventura del viaggio svanisce assieme allo stupore e alla meraviglia: resta la curiosità, e la testimonianza. **Guido Piovene** del suo “*Viaggio in Italia*” (1957) dice che è stato fatto per ordine della RAI, ma raccomanda di leggere le conclusioni: “L’Italia è un paese confuso in cui quasi nulla appare con la sua vera faccia. Il viaggio in Italia ci porta davanti alla società più mobile, più fluida, più distruttrice di Europa. La vecchia classe dirigente è ridotta a un’ombra; la piccola borghesia e il popolo danno il colore predominante... La trasformazione sociale si accompagna con un abbassamento di cultura maggiore che negli altri paesi di pari civiltà. L’Italia rischia di entrare nel numero dei popoli di cultura bassa, giacché è possibile essere intelligenti e di cultura bassa”.

SaxVenezzeQuartet&Sextet per Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Assai sostenuto-Allegro

dal Quartetto in la minore op. 132 (1824-1825)

SaxVenezzeQuartet

Marco Brusaferrero sax soprano

Nicola Cecchetto sax contralto

Davide Periotto sax tenore

Jacopo Borin sax baritono

La ragione per cui un'opera di genio difficilmente è ammirata subito è che chi l'ha scritta è un uomo straordinario e che pochi gli somigliano. Sarà la sua stessa opera, fecondando i rari ingegni capaci di comprenderla, a farli crescere e moltiplicare. I quartetti di Beethoven hanno messo cinquant'anni a far nascere, a ingrossare il pubblico dei quartetti di Beethoven, attuando così, come tutti i capolavori, un progresso se non nel valore degli artisti, almeno nella società degli spiriti, largamente composta oggi di quel che era introvabile quando il capolavoro apparve, ossia di esseri capaci d'amarlo.

Marcel Proust

Ludwig van Beethoven

Sestetto in mi bemolle maggiore op. 71 (1796)

Adagio-Allegro

Adagio

Menuetto. Quasi Allegretto

Rondò. Allegro

SaxVenezzeSextet

Marco Brusaferrero sax soprano

Jacopo Borin sax soprano

Nicola Cecchetto sax contralto

Maria Brusaferrero sax contralto

Marco Marabese sax tenore

Giacomo Semenzato sax baritono

Secondo appuntamento in omaggio a Beethoven anch'esso dedicato, in linea di continuità, agli strumenti a fiato con ben due forti particolarità: l'esecuzione dei brani affidati a due ensemble di sassofoni, strumenti "post-beethoveniani", e l'incursione addirittura nel grandioso Quartetto per archi op. 132, a voler abbattere tali "frontiere" nel nome della Bellezza della musica che alla fine, nel rispetto e nella dedizione e bravura degli interpreti, vince sopra tutto e consente addirittura una più ampia fruizione di questi patrimoni dell'umanità. Il nostro testo letterario di riferimento per il corso a distanza, la già menzionata *Recherche* di Marcel Proust, ci ha tra l'altro narrato della "trascrizione" come prassi abituale del suo tempo dandocene alcuni esempi tra cui una esecuzione solo pianistica della stessa Sonata per violino e pianoforte di Vinteuil, oppure lo spartito del Tristano di Wagner pronto sul leggìo del pianoforte. In fondo lo stesso Beethoven è stato un grande trascrittore di sé stesso anche con "passaggi" piuttosto arditi e singolari tra sezioni strumentali diverse tra loro: egli trascrisse il suo Ottetto per fiati op. 103 quale Quintetto d'archi op. 4 nel 1795, mentre tra il 1801 e il 1802, anche se non pienamente convinto ma operante solo per soddisfare le pressioni di amici musicisti e di editori, traspose in fa maggiore per quartetto d'archi, pur senza un nuovo numero di catalogo -

nonostante le diverse modifiche apportate al testo - e quindi escluso dal corpus dei sedici quartetti “autentici”, la Sonata in mi maggiore op. 14 n. 1 per pianoforte del 1799. Si potrebbe andare avanti ricordando anche le “inverse” inserzioni dello strumento a tastiera quale sintesi di archi e/o fiati nell’op. 41, Serenata per flauto e pianoforte (1803) derivante dalla precedente Serenata op. 25 per flauto, violino e viola (1796-1797), oppure nel Trio op. 38 (1802-1803) per violino o clarinetto, violoncello e pianoforte, seconda versione del precedente Settimino op. 20 per violino, viola, violoncello, contrabbasso, clarinetto, fagotto e corno, dedicata al medico personale Johann Adam Schmidt.

Veniamo ora alla trascrizione oggi proposta maggiormente affine, ovvero quella del Sestetto in mi bemolle maggiore per due clarinetti, due fagotti e due corni op. 71, composto nel 1796, ma pubblicato solo nel 1810 da Breitkopf & Härtel, Lipsia.

Si tratta in questo caso di una interessante omogeneizzazione di tre diverse coppie di strumenti - ad ancia semplice, ad ancia doppia e ottoni - che si fondono nelle quattro gamme (due sax soprani, due contralti, un tenore e un baritono) di uno stesso strumento ad ancia semplice, il sax, sintesi della virtuosistica tecnica dei legni e della pienezza sonora degli ottoni.

Siamo di fronte ad una partitura di apollineo equilibrio classico, piacevolmente scorrevole nei suoi quattro movimenti che rispecchiano le forme della sonata tardo settecentesca già impreziosita da un’aggiunta iniziale - che diverrà un elemento caratteristico in Beethoven - ovvero un *Adagio* introduttivo di dieci battute senza soluzione di continuità con il successivo *Allegro* in forma-sonata in cui è preannunciato il contrasto soli-tutti tra le voci dei legni concertanti (in particolare i due clarinetti e il primo fagotto, ovvero nel nostro caso i due sax soprani e un sax contralto) e quelle dei rimanenti strumenti con funzioni di “ripieno” armonico e timbrico. La prima edizione ottocentesca mostra già dovizie di informazioni a livello dinamico e di articolazione proprie di una avanzata partitura romantica agevolando così l’interpretazione “autentica” del testo, specie nei punti che risulterebbero altrimenti dubbi. Il contrasto soli-tutti, il rigoroso equilibrio tra elementi ritmici ora ternari ora puntati e frasi melodiche, la brillantezza di alcuni “soli”, il tracciato formale e armonico tonale costituiscono anche

per i sassofonisti una preziosa “palestra” formativa di studio e conoscenza dello stile classico e delle sue prassi esecutive.

Circa tre decenni separano il Sestetto dal corpus degli ultimi quartetti per archi beethoveniani: qui la forma architettonica o scultorea è divenuta, secondo l’efficace immagine riportata da Quirino Principe, una vera e propria mappa astronomica: “Ciascuno dei cinque quartetti, considerato singolarmente, è già in sé una galassia. Ciascuno dei tempi, ogni sezione, talora ogni cadenza e ogni inciso, ha una sua luminosità siderale, è una stella con il suo plasma igneo e la sua terribile forza di gravità. Ciascuna di queste unità d’energia ha i suoi equilibri tonali all’interno ed è legata da relazioni gravitazionali con i sistemi di tonalità delle altre; talora, tra tonalità e tonalità la distanza è abissale, cosmica”. Ciò vale in primis per il movimento iniziale oggi presentato del Quartetto op. 132 in cui - proseguiamo con alcune citazioni tratte dalla *Recherche* di Proust - due contrastanti forze tonali costituiscono un vero e proprio “corpo a corpo di energie pure”, “l’una così calma e timida, quasi distaccata e filosofica, l’altra così incalzante, implorante, ansiosa ... tuttavia una stessa preghiera, sgorgata dinanzi a diverse albe interiori, rifratta attraverso i mezzi diversi di differenti pensieri, di ricerche artistiche in progresso”, culminante alla fine in “una gioia ineffabile che sembrava venisse dal Paradiso”, in quanto “costruzione di una vita vera” e pertanto autentica “comunicazione delle anime” in una continua dimensione vettoriale progressiva ed evolutiva; aggiunge, infatti, Proust che il “campo aperto al musicista è una tastiera incommensurabile dove solo qua e là alcuni fra i milioni di tasti che la compongono sono stati scoperti da qualche grande artista”.

L’introduzione lenta (*Assai sostenuto*), che nell’*Adagio* del Sestetto era una piccola sezione a sé stante, qui riappare più volte fondendosi nell’*Allegro* in una continua trasformazione agogica, mentre gli interrogativi, e al tempo stesso solenni, cromatismi iniziali che sembrano scaturire da impalpabili suoni primordiali sono già annuncio dei “bachiani” elementi sub-tematici che alimenteranno la *Große Fuge* op. 133 in un legame tra opere musicali che si configurano quali mappe originarie della creazione in cui ogni “frontiera” è stata eliminata. (gf)

SIMBOLI DELLA FRONTIERA

“confine, diceva il cartello. Cercai la dogana. Non c’era.
Non vidi, dietro il cancello, ombra di terra straniera”

(Caproni, *il muro della terra*)

Un’ampia sezione di “*Il Romanzo di Ferrara*” di G. Bassani è intitolata “*Dentro le mura*”: le mura attorno alla Certosa, il muro di cinta del cimitero ebraico in fondo a via delle Vigne, a settentrione le Mura degli Angeli con a ridosso il muro di recinzione del giardino dei Finzi-Contini che esiste anche se nessuno riesce a trovarlo...

Le mura della città per secoli hanno difeso e raccolto all’ombra dei bastioni un’umanità che cercava di vivere una precaria esistenza nell’ingenua fiducia di sentirsi protetta, come è capitato per la comunità ebraica. Eppure, non sono bastate queste difese se in torrido pomeriggio dell’agosto del 1945 un muratore che sistemava una lapide di marmo sulla facciata della sinagoga si era sentito interpellare da uno di quei 183 nomi di internati nei campi: «Geo Josz?!»

“Un uomo basso, tarchiato, con uno kolbak di pelo d’agnello, alzando il braccio indicava la lapide. Com’era grasso! Sembrava gonfio d’acqua, una specie di annegato. E non c’era da averne paura perché rideva. «Geo Josz?» ripeteva, ma serio ora. Ma subito, come pentito, e seminando il discorso con frequenti *prego* alla tedesca, disse sospirando che la lapide doveva essere rifatta, dato che quel Geo Josz che compariva sulla lapide, non era altro che lui stesso, sì, lì presente. E intanto mostrava le proprie mani, callose oltre ogni dire, ma coi dorsi così bianchi che un numero di matricola, tatuato poco più su del polso destro nella pelle molliccia, come bollita, poteva essere letto distintamente nelle sue cinque cifre, precedute dalla lettera J”. Assomigliano ai muri bassi e grigiorosa dei quadri di Rosai, ma sono muretti tipici dell’Italia peninsulare. Servono a creare un paesaggio, a definirlo.

In qualche caso, diventano un limite insuperabile.



Ottone Rosai, *Paesaggio*

“Meriggiare” (E. Montale, *Ossi di seppia*, 1925)

*“Meriggiare palido e assorto
presso un rovente muro d’orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.
Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch’ora si rompono ed ora s’intrecciano
a sommo di minuscole biche.
Osservare tra frondi il palpitare
Lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.
E andando nel sole che abbaglia
Sentire con triste meraviglia
Con’è tutta la vita e il travaglio
In questo seguitare una muraglia
Che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia”.*

Solo il verbo all’infinito trattiene ancora lo slancio per un superamento che non è dato.

In viaggio: incroci di culture

Antonín Leopold Dvořák (1841-1904)

Quartetto n.12 in Fa maggiore op. 96,

“Americano” (1893)

Allegro ma non troppo

Lento

Molto vivace

Vivace ma non troppo

QUARTETTO AGORÀ

Antonella Solimine *violino*

Alessandro Pelizzo *violino*

Andrea Bortoletto *viola*

Alessia Bruno *violoncello*

Il *Quartetto op. 96* di Antonín Dvořák rappresenta la seconda parte del programma da concerto attualmente proposto dal Quartetto Agorà, comprendente nella sua prima parte il *Quartetto K 421* di Wolfgang Amadeus Mozart: i due lavori, scritti a distanza di circa un secolo l'uno dall'altro, sono presentati sotto il titolo *Incroci di culture* e documentano come il viaggio e il conseguente incontro con luoghi e comunità diverse fosse una preziosa componente della vita dei due compositori. Se Mozart toccò spesso, durante i suoi *tours*, le più importanti città europee, Dvořák si spostò frequentemente in Europa grazie al successo ottenuto come compositore fino a giungere nel nuovo continente. Un luogo molto significativo per entrambi però fu la città di Praga: il compositore boemo vi perfezionò i suoi studi e vi tornò come direttore del Conservatorio dopo aver ricoperto la stessa carica presso il Conservatorio di New York dal 1892 al 1895 - in quello che fu il fertile periodo di gestazione e nascita non solo del *Quartetto op. 96*, ma anche della *Sinfonia op. 95 “Dal nuovo mondo”* e del *Concerto op. 104* per violoncello e orchestra, mentre Mozart vi soggiornò, vi compose il *Don Giovanni* nel 1787 e fu lì che l'opera *Le Nozze di Figaro* riscosse un grande successo. Anche la loro musica sembra aver giovato dell'arricchimento e del confronto con le diverse culture e risulta visibile in entrambi gli autori la tendenza a creare una commistione tra ciò che proviene da un ambiente colto con ciò che rappresenta il mondo popolare. Questa inclinazione per la componente folkloristica si manifesta sia nella rielaborazione di danze (le sedici Danze Slave di Dvořák e le sei Danze Tedesche di Mozart) sia nelle composizioni strutturate secondo i canoni classici delle “forme-sonata” come le sinfonie e i quartetti. Il Quartetto “Americano” vanta questo sottotitolo sia per il luogo di composizione (Spilville, Iowa) sia, soprattutto, per la chiara influenza della musica degli immigrati di colore con la quale Dvořák entrò inevitabilmente in contatto, tra l'altro affascinato dallo spiritual; inoltre, essendo Dvořák boemo, sono presenti

tracce della tradizione musicale dell'Est Europa visibili nell'utilizzo delle scale pentatoniche che ben si prestavano a tutte queste forme di contaminazione e di "incroci di culture".

L'evoluzione storica delle stagioni concertistiche ci ha permesso di osservare alcune forme particolari di "impaginazione" di un lavoro davvero singolare quale il *Quartetto op. 96* (1893), attingendo dall'archivio dei concerti della prestigiosa Società del Quartetto di Milano, soffermandoci su quattro formazioni storiche: dapprima emergeranno rigorose vicinanze biografiche, storiche o geografiche, mentre successivamente si apriranno prospettive ben diverse. Il Quartetto Sevcik, nel 1908, lo associa infatti al *Quartetto op. 35* (1904-1905) di Vítězslav Novák (allievo di Dvořák) e al *Quartetto in sol minore* (anch'esso del 1893 e permeato di influssi modal) di Claude Debussy, e nel 1915 al *Quartetto op. 15* dell'ungherese Ernst von Dohnányi e al *Quartetto op. 59 n. 2* (il secondo dei quartetti "Rasumowsky") di Beethoven; il Quartetto Boemo, nel 1924, lo presenta associato al classico *Quartetto op. 76 n. 5* di Haydn e al *Quartetto op. 17* (1882) di Giovanni Sgambati; ritroviamo poi il *Quartetto "Americano"* solo nel 1965, proposto dal Quartetto Smetana, insieme al *Quartetto n. 4 H. 256* (1937) di Bohuslav Martinu (ceco poi naturalizzato statunitense) e al *Quartetto in re maggiore K 499* di Mozart, informazione della quale il Quartetto Agorà è stato molto fiero!

Antonella Solimine

Lo studio del repertorio cameristico e, più in generale, di qualsiasi pagina di letteratura musicale di cui si possieda registrazioni di qualche genere, per un musicista passa anche attraverso l'ascolto e l'analisi delle interpretazioni che i grandi gruppi cameristici ci hanno lasciato. Un giusto approccio nella comparazione di diverse esecuzioni può infatti permettere di cogliere diverse sfumature, testimonianze di prassi ormai scomparse o evolute nel tempo, nonché spunti riflessivi che possono risultare molto utili, specie per una formazione cameristica giovane in cerca dei giusti equilibri per fare proprio il materiale a cui decide di approcciarsi.

Nel nostro caso, ci siamo dedicati al confronto di due opere: *Quartetto in Fa maggiore "Americano"*, op. 96 di Antonín Dvořák e il *Quartetto in Re minore K 421* di Wolfgang Amadeus Mozart. Al di là del gusto personale, legato anche alle nostre conoscenze, abbiamo deciso di selezionare alcuni ensemble basandoci sulla provenienza geografica e il periodo storico durante il quale sono stati in attività. Le aree a cui abbiamo fatto riferimento sono state quella italiana, mitteleuropea, slava e americana, tra i quali cito il Quartetto Italiano, il Cleveland Quartet, i quartetti Amadeus, Hagen e Smetana. Abbiamo inoltre confrontato tra loro formazioni risalenti ai primi decenni del Novecento come il Bohemian Quartet con altre contemporanee (ad esempio il quartetto Ébène). Le prime grandi differenze che sono balzate all'occhio riguardano le velocità metronomiche adottate, che hanno poi influito sulla leggerezza e sulla cantabilità ed espressività di alcuni passaggi. Se poi il primo approccio, in fase di studio, tende solitamente a vertere verso la fedeltà allo spartito, è stato molto interessante analizzare alcune scelte stilistiche che dalle indicazioni dell'autore a volte si distanziavano drasticamente, sia in riferimento alle dinamiche che ai cambiamenti di tempo o alle articolazioni. Abbiamo potuto notare come anche le più piccole scelte stilistiche possano andare ad influenzare la resa di un'interpretazione, cercando pur sempre di riconoscere i limiti entro i quali sia possibile prendersi delle libertà. Questo lavoro di ascolto, analisi e comparazione si è rivelato molto interessante e utile, soprattutto poiché svolto in gruppo. Ognuno di noi ha avuto modo di prendere in esame le proprie intenzioni, comprenderle ed esplicitarle agli altri, piuttosto che metterle in discussione. Questi sono stati passi fondamentali verso un confronto con i propri colleghi e compagni, che ha permesso di mettere in sintonia l'estro di tutti e sintetizzarlo in un'idea musicale organica, espressione del singolo e del gruppo, nello spirito del far musica insieme.

Andrea Bortoletto

DIVINITÀ DELLA FRONTIERA

“...e poi guardammo in alto
cader le stelle nell’oscurità”
(Pascoli, *Il ritratto*)

Come i contadini, come i marinai, come gli astronomi anche i poeti guardavano in alto ma il loro rapporto con le stelle con la luna fu assiduo ed è testimoniato, nella letteratura mondiale, da un dialogo diuturno di pagine e pagine fatto di rime e di liriche.

Fu un dialogo fittissimo fatto di interrogativi, e rassegnazioni:

*“ma tu solinga eterna peregrina
Che sì pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno
... E tu certo comprendi
Il perché delle cose
Del tacito infinito andar del tempo
(G. Leopardi, Canto notturno...)*

Ma anche di preghiere.

Faust, al chiuso della sua stanza gotica di studioso tra alambicchi e libri di alchimia, come il pastore insonne sugli altipiani dell’Asia, si rivolge alla luna con le sue solitarie domande in un dialogo a senso unico.

Goethe, *Faust I*

*Oh, tu guardassi, luce di plenilunio,
per l’ultima volta al mio dolore
tu che mezzanotte ho attesa
tante volte a questo leggio!
Allora su libri e su carte
M’apparivi, amica triste (trubselger Freund).
Ah nel dolce tuo nome potessi*

*Andare sopra le vette dei monti
Insieme agli spiriti, errare
Nel tuo albore sui prati,
e fuor dai fumi di ogni sapere
guarirmi nella tua rugiada”*

Altri si accontentano di quella Sehnsucht, uno struggimento totale insieme per la bellezza, l’Heimat, la morte

Eichendorf, *Notte di luna* (1837)

*“Fu come se il cielo in segreto
avesse baciato la terra,
e questa in uno scintillio di fiori
dovesse ora sognarlo.
La brezza spirava sui campi,
ondeggiavano miti le spighe,
i boschi stormivano lievi,
tanto chiara di stelle era la notte.
E la mia anima distese
Larghe le ali,
volando per terre silenti,
come se volasse verso casa).*

Ma, alla fine del secolo scorso, un poeta anche lui cieco, stanco di un dialogo muto, sembra lo abbia interrotto definitivamente. “Mirale. Es tu espejo” (J. L. Borges).

J.L. Borges, *La luna* (a Maria Kodana)

*“C’è tanta solitudine in quell’oro
La luna delle notti non è la luna
Che vide il primo Adamo. I lunghi secoli
Della veglia umana l’hanno colmata
Di antico pianto. Guardala è il tuo specchio”
Mirale. Es tu espejo*

(più nessuna luna, se non il riflesso dell’uomo; nessuna guida che rimane, se non all’interno dell’uomo.)

Peccato: non c’era rassegnazione nell’atteggiamento con cui gli scienziati antichi guardavano al cielo nello studio ammirato di una bellezza finalizzata alla conoscenza.

Plinio, *Nat. Hist.* II, 43

“Non sumus profecto grati erga eos qui labore curaque lucem nobis aperuere in hac luce, miraque humani ingeni peste sanguinem et caedes condere annalibus iuvat, ut scelera hominum noscantur mundi ipsius ignaris.”

Come dire: Noi siamo davvero ingrati verso coloro che con studio e fatica hanno aperto la strada alla conoscenza luminosa del firmamento; invece, per una strana patologia dello spirito umano, si trova gusto a riempire i libri di storia di delitti e massacri, così che si è informatissimi dei crimini dell’umanità e si ignora invece la realtà del mondo in cui si vive.



And the Earth Shall Bear Again...

*Marsias alentó, suspiró una / y otra vez
a través de las cañas / enlazadas,
obteniendo sonos más y / más dulces y misteriosos
que eran como la voz / secreta de su corazón.*

Luis Cernuda

Mario Lavista (1943)

Marsias (2005)

John Cage (1912-1992)

And the Earth Shall Bear Again (1942)

Water Music (1952)

Melody da *Living Room Music* (1940)

Bruno Maderna (1920-1973)

Serenata per un satellite (1969)

Christian Wolff (1934)

Sticks & Stones da *Prose Collection* (1968-71)

John Cage

Story da *Living Room Music* (1940)

*Once upon a time the world was round
and you could go on it around and around*

Gertrude Stein

VenezzeALTERensemble

Fabiana Sommariva oboe

Irene Pengo arpa

Beatrice Bruscajin pianoforte

Simone Caparrucci percussioni

Alberto Zongaro percussioni

Siegfried Pegoraro chitarra

Avevamo programmato questo concerto nella ricorrenza della giornata mondiale della Terra - 22 aprile - e per ovvii motivi esso non ha avuto luogo, mentre la sua preparazione è stata possibile in didattica a distanza. Pertanto questo programma è reale e concreta tensione al superamento delle "frontiere" che ne impedirono la sua prima realizzazione, ma anche una lezione di rispetto per la Terra che spesso l'uomo si illude di sfidare impunemente.

L'acqua si presenta immediatamente come materia sonora nel brano scelto come *exordium*, *Marsias* (2005) del compositore contemporaneo messicano Mario Lavista per oboe e coppe di cristallo, riportante in esergo il testo del poeta spagnolo Luis Cernuda. Elemento naturale per eccellenza perché fonte di vita, l'acqua, sorprende nella sua capacità di creare suoni inusuali e curiosi attraverso le coppe di cristallo, che fusi a quelli dell'oboe creano un'atmosfera surreale e onirica. L'acqua, come da sua natura, si insinua ovunque, anche nei meandri delle nostre orecchie, e prende il posto che le spetta. Quest'acqua, che viene ancora troppo sprecata dall'uomo, intaccata, inquinata dalle sue attività artificiali e dalla mancanza di buon senso, ma che non smette di essere fonte primaria

della nostra vita, risorsa indiscutibilmente unica e preziosa. Così come l'acqua, anche la Terra, deve sopportare i vezzi egoistici e materialistici dell'uomo. È questo che ci dice il titolo di *And the earth shall bear again*, un pezzo per "pianoforte preparato" del 1942 di John Cage, teorico musicale e compositore statunitense. La sua figura, seppur tra immancabili critiche, ha tracciato un solco profondo nella cultura musicale del XX secolo, ribaltando le storiche considerazioni sui concetti di arte, suono, silenzio e sui ruoli del compositore e dell'interprete. Le sue idee e le sue opere potrebbero spiazzare l'ascoltatore più profano, ma al tempo stesso conquistare quello più attento. *Water music*, composizione del 1952 di Cage, per pianista solista più oggetti, è rivisitata in questa occasione con la presenza anche di altri strumenti oltre il pianoforte, come il glockenspiel e l'arpa. A fare da sottofondo è costante il rumore della radio, sopra il quale avvengono altri suoni, apparentemente casuali ma in realtà estremamente precisi ed organizzati nel tempo. Questi suoni, così rapidi, puri e puliti, devono fare i conti con la presenza disturbatrice ed artificiale della radio, che li inquina. Allo stesso modo, la natura si trova a dover sopportare i nostri comportamenti spesso invadenti ed irrispettosi. La palla passa quindi all'ascoltatore, che qui diventa spettatore, poiché si trova coinvolto in prima persona in una vera e propria performance musicale, la quale non si limita più ad uno spazio circoscritto o a suoni abituali, ma si svolge nel tempo e nello spazio, si districa, come l'acqua si diffonde. A cambiare totalmente registro ci pensano i due brani tratti da *Living Room*. Quest'opera del 1940 di Cage, prevede l'utilizzo di oggetti di tutti i giorni, presenti nelle stanze della propria casa, così come dice il titolo, come ad esempio il soggiorno. L'idea è quella che ogni oggetto può produrre un suono, sia utilizzato da solo che assieme ad altri oggetti, e quindi i suoni possono derivare da ovunque. *Melody* è un brano per quattro esecutori, qui nella versione con un pentolino e coperchio su un tavolo, bicchieri, cucchiari e grattugia. In *Story*, la protagonista è una ed indiscussa: la voce. Ora lo spettatore è invitato ad ascoltare una storia, che comincia come la più classica delle favole: "C'era una volta...". Il testo è tratto da uno scritto di Gertrude Stein, *The world was round*, e racconta di quando il mondo era così piccolo che ognuno poteva girarci attorno, percependo al tempo stesso, nel Cubismo e nella Grande Guerra le trasformazioni dei confini spazio-temporali del Secolo Breve. La voce, lo strumento più naturale di ogni essere umano, irrompe nel silenzio,

si fa mezzo per raccontare, sottolineando la sua funzione primaria e primitiva, la comunicazione, attraverso uno dei riti più antichi ma oggi quasi in via d'estinzione nella sua forma originaria: il racconto di una storia. Cage apre porte sconosciute ed inaspettate in chi lo ascolta, si fa portavoce in questo caso di un ritorno alla natura, all'ascolto, al silenzio. Uno sguardo più attento ed approfondito alla natura che si rende emblematico con *Sticks & Stones* da *Prose Collection* del compositore americano Christian Wolff, contemporaneo e amico di John Cage, performances in cui gli strumenti sono rispettivamente dei bastoni e delle pietre. Il richiamo alla madre Terra qui si fa evidente, quasi necessario, a confermare la bellezza delle multiformi e varieguate possibilità sonore che offre la natura, attraverso qualsiasi tipo di oggetto, di movimento e di interpretazione. Vengono riscoperti così suoni puri, delicati, potenti, secchi, morbidi, ma tutti estremamente naturali, a ricordare che il suono può nascere da qualsiasi cosa, e che il silenzio in realtà non esiste, ma è esso stesso un suono, il più universale. Infine un omaggio a Bruno Maderna nel centenario della nascita con *Serenata per un satellite* (1969) "un reticolato di moduli musicali, notati sulla pagina per dritto e per traverso, incrociati, storti, ma con indicazioni esecutive di assoluta precisione, e affidati alle combinazioni estemporanee, o pre-elaborate, degli interpreti" (Massimo Mila), quindi una continua linea di frontiera tra dettato compositivo, aleatorietà e improvvisazione, a salutare la nascita del satellite artificiale ESTRO I lanciato il 1° ottobre 1969 a cura dell'ESOC di Darmstadt diretto da Umberto Montalenti cui *Serenata*, che ci proietta a guardare la Terra dallo spazio, è dedicata.

L'invito è, a conclusione, quello a riscoprire insieme Madre Terra. Coi che ci ospita ogni giorno, che si prende cura di noi costantemente, ha da offrire una quantità di emozioni e di sorprese visive e musicali che molto spesso, inquinati dai rumori della quotidianità, dimentichiamo o ignoriamo.

Beatrice Bruscin

LA FRONTIERA DELLA POESIA

“e cede la memoria a tanto oltraggio”
(Dante, III, 33, 37)

W. Shakespeare, Amleto, V, 2

Nell'ultima scena del V atto, Amleto supplica Orazio:

“Ah, Orazio, mio buon amico! Qual macchia lascerei sul mio nome, quando le cose restassero così mal note! Se mai nutristi nel tuo cuore un qualche affetto per me, tieni lontano un poco ancora dalla felicità, e in questo triste mondo trai dolente un respiro per narrare la mia storia...”

Qui compare una costante nobile della poesia: la testimonianza.

La stessa esigenza informava il pensiero degli storici antichi. Erodoto si augurava che le storie degne di memoria degli uomini - dei Greci e dei Barbari - non andassero perdute e inoltre “per dimostrare perché vennero in guerra tra loro” (δι' ἦν αἰτίην ἐπολέμησαν... Hdt, I).

Quindi, da subito, un'esigenza di utilità, soprattutto proiettata nel futuro.

Identico l'atteggiamento di Tucidide, e l'utilità si va definendo in esigenza di conoscenza.

Tucidide, I, XXII

“a me basterà che il mio lavoro lo ritengano utile quanti vorranno vedere con precisione i fatti passati e orientarsi un domani di fronte agli eventi che si verificheranno, uguali o simili... Ciò che ho composto è un'acquisizione perenne, non un pezzo di bravura per il successo immediato.”

Un possesso per sempre - κτήμα ἐς αἰεί - cioè un impegno alla perennità.

Viene da pensare che da questa necessità di conoscenza derivi l'imperativo morale, e prima etico, di impegnarsi allo stremo - passione, tempo, studio - per garantire precisione, competenza, ordine, eternità alla propria opera. Di qui la conseguenza che “il desio dell'eccellenza” e il “non omnis moriar” siano lo stesso augurio per l'autore e la sua opera così che l'esigenza all'immortalità dell'uno sia garanzia di memoria anche per l'altro.

Dante, 3, XXV,1-9

*“Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra
sì che m'ha fatto per più anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormì' agnello
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò il cappello”.*

ORIENTE E OCCIDENTE NELLA CARTOGRAFIA DALLA TEOLOGIA ALLA SCIENZA

di Pier Luigi Bagatin

“Le carte geografiche, come le facce, recano la firma della storia” giudicava uno storico sensibile come Will Durant. Su pietra, su stoffa, su pelle, su pergamena, sui più disparati materiali scrittori, le civiltà hanno inciso, dipinto, o tracciato col calamo i confini del loro sapere geografico. Ma laddove sparivano le orme del tratto di mondo a loro noto, affiorava la nebbia delle opinioni intorno all’inesplorato, in quella vasta porzione di terra dai confini indefiniti che i Greci chiamarono l’“ecumène” (l’abitabile). Al cospetto dell’enigma profondo dell’ignoto cosmico e terracqueo osavano parlare solo gli ineffabili dogmi della mitologia e della tradizione religiosa. Espandere l’orizzonte, conoscere chi e che cosa c’era al di là dei limiti del proprio territorio, sentito come sacro e familiare, fu comunque più forte di ogni paura, di ogni minaccia, di ogni rischio. Fu una necessità fondamentale di ogni società quella di gettar lo sguardo oltre i propri limiti, ricercare attraverso gli studi, le sperimentazioni, i viaggi, i commerci, coniugando sogno e realtà, scienza e fantasia, coraggio e tecnologia, con l’Oriente e l’Occidente a scambiarsi più volte nel corso della storia il testimone della scoperta.

Quarantamila anni or sono, un gruppo di paleolitici si staccò dalle coste asiatiche su rudimentali zattere, affrontando per la prima volta le tremende vastità dell’Oceano alla ricerca dell’Australia. Un’impresa “impossibile”, ma gli aborigeni australiani sono ancora lì a testimoniare l’audacia e il fiuto dei loro antenati.

Basta seguire il cammino della cartografia universale, scorrere i suoi incunabuli gravidi di antico sapere sacrale, per capire quanto pervicaci e dure furono le tappe di questo traghetamento collettivo verso il nuovo, verso quella sofisticata scienza geografica odierna che nel suo cammino verso l’esattezza sperimentale ha lasciato sul campo opinioni teologiche, immaginazioni, fantasticherie, razzismi ed errori partoriti dalle varie epoche.

A cominciare dalla centralità di un luogo, di una nazione, di un continente rispetto al resto. In una rappresentazione del mondo, graffita su una tavoletta del VII-VI secolo a.C., ora al British Museum, Babilonia è rappresentata come un rettangolo intersecato da due linee verticali che raffigurano l’Eufrate. Dei piccoli cerchi indicano i regni

vicini conosciuti; quindi le montagne, fino alle rive dell'oceano che circonda il mondo. Al di là di quello sono raffigurate sette isole, altrettante piazzole di collegamento verso il cielo. La carta del mondo è quindi per i mesopotamici “la riproduzione in termini di geografia terrestre, della carta delle contrade celesti e del Paradiso, una piena omologia fra cielo e mondo”. Una geografia mistica.

Come i primi cartografi babilonesi, così i cinesi: la loro civiltà era al centro del mondo; gli altri popoli conosciuti venivano relegati ai margini, oppure erano del tutto assenti. Secondo la cosmologia indù tramandata dagli antichissimi “Maha Putrana” (1000 a. C.) gli uomini abitavano in una terra discoidale, con sette oceani che separano sette continenti concentrici. L'asse del mondo passava per il monte Meru, probabile trasfigurazione mitica della catena himalayana.

Arabi e indiani si scambiarono fra X e XI secolo preziosi elementi di conoscenza. I primi in particolare attraverso l'opera di al-Biruni, che si trattenne a lungo in India, derivandone nozioni astronomiche e geografiche, fino alla compilazione di elenchi di località e di itinerari secondo criteri odologici, cioè di collegamento. La civiltà indù a loro volta mutuò dagli arabi tecniche cartografiche e d'osservazione astronomica d'ausilio alla navigazione.

I Greci fornirono i primi fondamentali contributi di carattere generale. Il milesio Anassimandro, discepolo di Talete, avrebbe tentato per primo il disegno di tutta la terra verso la metà del VI sec. a.C. Timostene di Rodi aggiunse due venti ai dieci già indicati da Aristotele: la Rosa dei Venti dalle dodici punte era così acquisita. Il bibliotecario di Alessandria, Eratostene, nel 240 circa, riuscì a calcolare la circonferenza della terra sbagliando di soli 835 chilometri. Tolomeo fu l'apice di questa cartografia di impostazione matematica. Descrisse i continenti su una griglia di linee di latitudine (grazie ai paralleli, cioè a quei cerchi immaginari che partono dalla circonferenza massima dell'equatore e digradano restringendosi fino a raggiungere una dimensione nulla ai poli) e su quelle tratteggianti la longitudine (cioè con l'ausilio delle linee “meridiane” che congiungono i poli, avendo l'avvertenza di curvarle per corrispondere alla rotondità della terra). Ma i suoi scritti miranti a “rappresentare il tutto nelle sue giuste proporzioni” furono obliati nella tradizione occidentale, venendo custoditi fortunatamente dagli studiosi islamici e bizantini. I Romani come loro consuetudine esibirono un sapere più pratico, agrimensorio. Mirarono alla definizione del loro impero, fissarono le proprietà centuriate attraverso gli assi fondamentali del cardo e del decumano, descrissero la ragnatela delle vie di comunicazione. Per ordine di Augusto, il genero Vipsanio Agrippa riuscì a dare una formulazione alla carta dell' “orbis terrarum” soggetto alla pacificazione romana.

Il Medio Evo rilanciò una cartografia moralizzata, teologica. La rappresentazione più corrente dell' “ecumène” era quella dei mappamondi T-O, con le terre conosciute circondate dall'Oceano, quasi a comporre la sagoma di una O; all'interno dello stesso

cerchio prendevano campo l’Africa, l’Asia e l’Europa, separate da distese d’acqua e disposte a forma di T. Gerusalemme occupava una posizione di rilievo, giusta il passo biblico di Ezechiele 5,5: “l’ho posta al centro delle nazioni e dei paesi che sono intorno a lei”. Non diversamente si comportavano i cosmografi arabi con l’Arin, il centro mitico del mondo, a longitudine zero.

Innumerevoli furono le localizzazioni mitiche ubicate in acque lontane, difficilmente accessibili, in posti beati protetti da alte difese. Il paradiso terrestre fu pensato lungo il corso del Nilo in Etiopia; il giardino delle Esperidi nella parte meridionale dell’Africa; l’Isola di Giove, dove nessuno moriva; quella di san Brandano, piena di oro e di perle; il paese del prete Gianni: luoghi che furono partoriti nella geografia allegorica e simbolica dei Padri della Chiesa e dei letterati e che si cercarono a lungo e inutilmente. Ma anche in piena età moderna l’immaginario, il fantastico ebbero salde radici anche nei più rinomati Atlanti: nel deserto del Gobi c’erano animali fantastici, le Amazzoni nel Congo; i Perositi abitavano la Mongolia ed erano uomini -come aveva detto il latino Plinio - che avevano la bocca così piccola che erano costretti a nutrirsi non di carne cotta ma del suo odore.

La sana empiria delle carte nautiche tre-quattrocentesche si proiettò positivamente sulla cartografia, che divenne sempre più scienza al servizio della geografia. L’umanesimo e il rinascimento recuperarono dopo dodici secoli l’alta lezione tolemaica, corroborandola con le indicazioni di nuovi strumenti primo fra tutti la bussola inventata dai cinesi verso il 1119. I migliori studiosi non tardarono a tener nel debito conto i racconti dei viaggiatori in Asia e in Africa e l’esperienza dei marinai. Il potere della carta era notevolmente persuasivo in senso culturale: il “globus mundi” diventava tout court il “globus intellectus”. L’uso degli squadri e il perfezionamento di strumenti di derivazione araba (come l’astrolabio e il quadrante) migliorarono i rilievi sul terreno. La riscoperta della scienza matematica, algebrica e geometrica della Grecia classica attraverso la mediazione della cultura araba, fornì le coordinate intellettuali per un decisivo salto di qualità in senso scientifico. Ecco spianata la strada al Mappamondo di fra Mauro (1459): di grandi dimensioni, dipinto a colori su pergamena, offre una rappresentazione abbastanza precisa del Mediterraneo desumendola largamente dalle carte nautiche, corredandola di numerose didascalie geografiche, orientandola con il sud in alto secondo l’uso arabo. Ecco poi l’“imago mundi” del frate tedesco Sebastian Münster, di Pietro Apiano, di Abraham Ortel (Ortelio) e soprattutto di Gehrard Kremer, il Mercatore, che nella seconda metà del Cinquecento riuscì a superare Tolomeo, con la sua innovativa “proiezione stereografica” del globo terrestre. Il gesuita Matteo Ricci mediò la grande tradizione geografica cinese e la moderna scuola europea, ponendo le basi per l’impresa del correligionario Martino Martini e il suo seicentesco “Novus Atlas Sinensis”. Il “Theatrum orbis terrarum” si andava allargando imperiosamente, grazie alle vele di Colombo, Vespucci, Pigafetta, Caboto, Leon. Le conquiste coloniali

esigevano descrizioni accurate delle terre e delle rotte delle navi. I problemi prospettici della rappresentazione della sfericità della terra - molto più evidenti nelle vastità oceaniche che non nei piccoli confini del Mediterraneo - furono affrontati. Le difficoltà della localizzazione furono alleviate dall'introduzione di nuovi strumenti scientifici: il teodolite di Agges, la carta dei venti di Halley, l' "orologio del tempo" di Graham e più tardi quello marino di un oscuro falegname di provincia, orologiaio autodidatta, John Harrison (1730) che salvò dal perdersi nei deserti oceanici marinai di tutte le nazionalità.

La diversità delle scale metriche (gli "stadi" greci, le "milia passuum" dei romani, ad esempio o per contrasto l'assenza di qualsivoglia scala in alcune carte che accostavano paratatticamente le località) trovarono via via codificazione uniforme geo-cartografica, in un processo di affinamento di cui ognuno può rendersi conto anche solo ammirando la splendida Galleria di carte geografiche affrescate sui muri del Vaticano verso la fine del '500; o pensando che la Library of Congress di Washington possiede la più imponente collezione di carte geografiche: oltre quattro milioni di carte, 63.000 atlanti. Greenwich diventò definitivamente il meridiano di riferimento solo nel 1884. In tempi vicini il diritto primaziale se l'erano conteso Toledo, Tenerife, l'isola di Terceira, le Canarie, Parigi.

Prima a piedi, poi in mongolfiera, sugli aerei, sui razzi, l'esame della terra a distanza, il "remote sensing", divenne pratica quotidiana. Le foto ad alta quota, cioè le immagini dei satelliti, spalancano la visione della terra nel suo insieme e nei dettagli costieri e interni delle terre e degli acque. L'informazione geografica su base tecnologica e informatica dà origine negli anni Settanta ai Sistemi informativi geografici (GIS). Attraverso apparati di telerilevamento spaziale e satellitare, i sistemi di posizionamento globale (GPS) fanno accumulare una quantità illimitata di dati. Si mappano deserti e distese di ghiaccio, il buco dell'ozono, una foresta, il fondo degli oceani. Sovrapponendo e incrociando i dati si creano mappe tematiche, che evidenziano i legami fra i fenomeni geografici, sociali, naturalistici. Le rappresentazioni interattive supportano decisioni politiche, economiche, ambientali. Le enormi capacità delle rappresentazioni dei satelliti geostazionari o a bassa quota propongono una massa incredibile di informazioni col massimo dettaglio. Sono ormai del tutto fugati i fantasmi del passato, dissolte le fantasie delle leggende di cui si sono nutriti popoli per generazioni. Ma è sperabile che la nuda, tersa, stupenda, particolareggiata visione della realtà del pianeta terracqueo in cui l'umanità vive, nel suo realismo scientifico sia anche un mandala di pace: un cosmogramma che orienti l'integrazione e lo sviluppo dei popoli, e non sia - come troppo spesso avviene - uno stimolo alla rapacità di poteri politici ed economici su scala mondiale.

Marcel Proust: la petite phrase et le violoncello

François Couperin (1668-1733)

Air de diable da *Pièces en concert*

(trascrizione per violoncello e pianoforte di Paul Bazelaire, 1924)

Frédéric Chopin (1810-1849)

Largo dalla Sonata in sol minore op. 65 (1846)

Gabriel Fauré (1845-1924)

Élégie in do minore op. 24 (1880)

César Franck (1822-1890)

I Allegretto moderato

IV Allegretto poco mosso

dalla Sonata in la maggiore (1886)

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Le Cygne da *Le Carnaval des animaux* (1886)

Reynaldo Hahn (1874-1947)

À Chloris (1913)

(trascrizione di David Vicentini)

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte (1899)

(trascrizione di David Vicentini)

Maria Sole Feliciello *violoncello*

Nadia Ranallo *violoncello*

Anastasia Rollo *violoncello*

Luca Talassi *violoncello*

Giuseppe Fagnocchi *pianoforte*

Marco Voltan *pianoforte*

*Dapprima il pianoforte si lamentò solitario,
come un uccello abbandonato dalla compagna;
il violino lo udì, gli rispose quasi da un albero vicino.*

*Accadeva come al principio del mondo,
come se ancora non vi fossero che loro due sulla terra...*

Marcel Proust

Il recupero della memoria è il valore fondamentale appartenente all'intera umanità. La perdita delle radici, infatti, degenera nell'orgoglio e nell'egoismo, mentre occorre recuperare i valori essenziali per poi svilupparli in un cammino di continua evoluzione. Anche la *Recherche* proustiana, così come il lavoro di ogni autentico artista d'avanguardia si avvale delle leggi universali già depositate dai maestri del passato, traendo ispirazione dalla memoria di questi. L'opera d'arte diventa, pertanto, il luogo in cui fissare "una realtà che sta per lasciarci per sempre" e per ritrovare, nel felice presente della creazione, il tempo perduto.

Il programma è dedicato ai ruoli assunti dal violoncello in questo contesto, con esempi tratti dal repertorio originale, da trascrizioni di maestri antichi - con le loro "piccole frasi" che devono essere ora ammantate di un nuovo rinascimento - da liriche vocali o da sonate originariamente dedicate ad altri strumenti.

Esso si apre con *Air de diable* di François Couperin, virtuosistico finale di cinque *Pièces en concert* trascritte per violoncello e pianoforte da Paul Bazelaire (1886-1958), professore al Conservatorio parigino, e pubblicate da Leduc, Parigi, nel 1924.

Tale diffusione dei repertori antichi per violoncello risaliva già a Jules Delsart (1844-1900) - allievo e continuatore della scuola di Franchomme - che fu tra i fondatori della *Société des Instruments Anciens* nel 1889 e uno dei primi a proporre esecuzioni con viola da gamba e clavicembalo.

Proprio ad Auguste Franchomme (1808-1884) si riferisce il meraviglioso *Largo* della Sonata in sol minore op. 65 per violoncello e pianoforte di Frédéric Chopin di cui egli fu dedicatario e primo interprete, insieme a Chopin, degli ultimi tre movimenti alla Salle Pleyel il 16 febbraio 1848, nell'ultimo concerto pubblico del compositore. Franchomme seppe anche trarre dalla produzione pianistica di Chopin varie rivisitazioni cameristiche in cui il violoncello esprime con naturalezza quello che Proust definisce il

“sentimento del Maestro” spiritualmente antesignano di Debussy: tra queste i *Deux nocturnes de Chopin arrangés pour le violoncelle avec acc.t de piano: op. 55 / par Aug. Franchomme*, pubblicati a Parigi da Maurice Schlesinger nel 1855.

Scritta nell'estate 1886, la Sonata in la maggiore per violino e pianoforte di César Franck fu offerta dall'autore come regalo di nozze per il violinista Eugène Ysaÿe il quale la interpretò per la prima volta in pubblico con la pianista Léontine-Marie Bordes-Pène il 16 dicembre al *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles*, promettendo a Franck che l'avrebbe eseguita ovunque avesse avuto un pianista in grado di suonarla.

La prima parigina ebbe luogo il 5 maggio 1887 con replica il 27 dicembre per i concerti della *Société nationale de musique*: qui destò l'attenzione entusiasta di Delsart che chiese a Franck il permesso di poterne effettuare una trascrizione per violoncello trasponendo semplicemente la parte del violino e lasciando inalterata quella del pianoforte. Pertanto il numero di lastra della partitura, edita da Hamelle, Paris, rimase il medesimo del 1886 (ovvero J. 2634 H.), aggiungendo solamente nella pubblicazione del 1888 la parte del violoncello e una nuova intitolazione nel frontespizio, ovvero “Sonate pour piano et violon ou violoncelle”.

L'opera di Franck segue in linea di continuità la Sonata in la maggiore op. 13 (1876) di Gabriel Fauré e la Sonata in re minore op. 75 (1885) di Camille Saint-Saëns. Tutte e tre possono essere associate alla immaginaria Sonata di Vinteuil; tuttavia il proustiano concetto evolutivo della musica e in particolare la costruzione dalla “piccola frase” di un disegno musicale complesso ma sempre scaturite dagli stessi elementi minimali - quindi da una struttura ciclica - che rimangono nella memoria, aiutando gli ascoltatori a seguire più facilmente il percorso della composizione come ricerca dei temi profondi dell'esistenza, allude con particolare energia e determinazione proprio al capolavoro di Franck. In esso, infatti, pare realizzarsi lo sguardo indirizzato alla “dolcezza d'un mistero”, come scrive Proust: “La grandezza dell'arte vera consiste nel ritrovare, nel riaffermare, nel farci conoscere quella realtà da cui viviamo lontani. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, noi lo vediamo moltiplicarsi; e, quanti più sono gli artisti originali, tanti più sono i mondi a nostra disposizione, diversi gli uni dagli altri più ancora dei mondi roteanti nell'infinito”.

La sonata, i cui elementi tematici scaturiscono da cellule comuni secondo uno sviluppo del principio “sub tematico” beethoveniano, si genera dal dolce *Allegretto ben moderato*, ampia introduzione al seguente, turbolento, *Allegro* in forma-sonata. Il successivo *Recitativo* e *Fantasia* recupera il modello vocale barocco del recitativo-aria, mentre l'*Allegretto poco mosso* finale è un rondò il cui ritornello è svolto a canone. Esso culmina in uno stretto finale di grande festosità che oltre a richiamare la genesi della sonata - la festa nuziale di Ysaÿe - è soprattutto manifestazione della Bellezza che si apre ad ogni Uomo nel cammino autentico dell'esistenza, ovvero in quella che Proust chiama la “comunicazione delle anime”.

Il violoncello, inoltre, può divenire “poeta-cantore” di lavori per voce e pianoforte tratti dal copiosissimo catalogo di *mélodies* tra *fin de siècle* e inizi Novecento tra cui quelle del venezuelano Reynaldo Hahn, oppure di magiche “piccole frasi” che gli appartengono strumentalmente fin dall'inizio quali *Élégie* op. 24 (1880) di Gabriel Fauré e *Le Cygne*, estratto da *Le Carnaval des animaux* (1886) di Camille Saint-Saëns che sarà, per volere del compositore, presentato integralmente in pubblico solo dopo la sua morte. La prima si terrà nel 1922, anno della scomparsa di Proust ai cui funerali verrà eseguita un'antica danza elaborata da Maurice Ravel, la *Pavane pour une infante défunte* del 1899, dedicata alla principessa De Polignac, mecenate straordinaria il cui salotto fu di modello per quello della *Recherche*.

Va infine citata la *Première Sonate pour violoncelle et piano* (1915) di Claude Debussy, che ci conduce idealmente al *Settimino* di Vinteuil, “capolavoro trionfale e completo che mi veniva rivelato in quel momento”, una definizione che ben si presta anche alla sonata per la sua sinteticità, capacità di coniugare il linguaggio antico della modalità con nuove tecniche del violoncello - quali pizzicato sinistro, spiccato e flautando, falsi armonici e portamenti - che la pongono tra i pezzi più impegnativi del repertorio, forse - per alcuni - ancora oggi “indecifrabili notazioni” e “geroglifici incomprensibili”, ma “formula eternamente vera, eternamente feconda, di quella gioia sconosciuta” con cui Proust e i musicisti francesi della sua epoca hanno pro-vocato l'umanità di fronte al mistero della vita.

Maria Sole Feliciello, Nadia Ranallo, Anastasia Rollo

ABRAHAMUS ORTELIUS

Theatrum orbis terrarum

**Antuerpiae, auctoris aere & cura impressum
apud Aegid Copenium Diesth, 1570**

Il *Theatrum orbis terrarum* (*Teatro del mondo*) può considerarsi il vero prototipo dell'atlante moderno. Tuttavia *Il Theatrum* non era tanto un'opera scientifica originale, ma piuttosto una raccolta sottoposta alla più rigorosa verifica dei migliori esemplari esistenti in commercio, conservando ai relativi autori la paternità delle carte. Di questi, infatti, viene riportato un catalogo sistematico (*Catalogus auctorum*), considerato una delle prime esplicite manifestazioni di debito scientifico. L'opera, edita per la prima volta ad Anversa, nel 1570, da Gilles Coppens de Diest, è composta di 70 carte incise su rame, raffiguranti i paesi d'Europa, Africa, Asia e America, con l'aggiunta delle carte dei quattro continenti e di una grande carta del mondo. Il volume ebbe un tale successo in tutta Europa da essere ristampato tre volte nello stesso anno e da totalizzare 21 edizioni fra il 1570 e il 1598.



Abramo Ortelio,
Theatrum orbis terrarum,
Carta del Regno di Napoli, Anversa, 1570



Abramo Ortelio,
Theatrum orbis terrarum,
Carta delle Indie orientali, Anversa, 1570

Lo stupore degli affetti

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Con che soavità dal VII libro di Madrigali (1619)

Ed è pur dunque vero dagli Scherzi musicali (1632)

Tarquinio Merula (1595-1665)

Ciaccona a 2 violini ed a 3 con il violone

da *Canzoni ovvero Sonate concertate per chiesa e camera a due e a tre* (Venezia 1637)

Claudio Monteverdi

Lettera amorosa dal VII libro di Madrigali

Biagio Marini (1594-1663)

Sonata per 2 violini da *Per ogni sorta di*

stromento, Sonata a chiesa e da camera Op. 22

(Venezia, 1655)

Claudio Monteverdi

Vi ricordo o boschi ombrosi da *Orfeo* (1607)

Ahi caso acerbo (scena di Messaggera da *Orfeo*)

Biagio Marini

Passacaglio a Quattro o a Tre tralasciando la viola per 2

violini e basso da *Per ogni sorta di stromento...* Op. 22

Claudio Monteverdi

Il lamento della ninfa dall'VIII libro di Madrigali

guerrieri et amorosi (1638)

Interrotte speranze dal VII libro di Madrigali

Biagio Marini

Sonata sopra "Fuggi dolente core" da

Per ogni sorta di stromento, ... Op. 22

Claudio Monteverdi

Ohimè ch'io cado dai Madrigali (1651)

Collegium Musicum Venezia

Laura De Silva, Lucia Porri,

Alice Molon, Jessica Rizzato *soprani*

Andreina Drago *contralto*

Giovanni Trimurti, Fabrizio Giovannetti *tenori*

Federica Bianchi *clavicembalo*

Daniela Nuzzoli *violino*

Alessia Pazzaglia *violino*

Alessia Bruno *violoncello*

Due nuove, meravigliose, frontiere si aprono nel panorama italiano di area veneta del primo Seicento oggi presentato: ad entrambe appartiene la nuova invenzione di una retorica degli "affetti" in grado di "stupire" i nuovi pubblici e gli stessi musicisti. La prima si esplica nella vocalità, accompagnata strumentalmente, della piuttosto nota "seconda prattica" monteverdiana, che alla precedente "prima prattica" della rinascimentale tradizione polifonica aggiunge la monodia e il fondamentale ruolo del basso continuo nella maggiore densità e drammaticità armonica dei testi, in maniera da produrre nel pubblico affetti ed effetti di commozione e di emozione - attraverso i diversi stili, concitato, temperato e molle, e la loro interna varietà di espressioni - dei personaggi. Di essa fanno parte gli esempi vocali odierni tra cui *Il lamento della ninfa* del quale lo stesso Monteverdi ci lascia una semplice ma significativa informazione interpretativa, scrivendo che esso "va cantato a tempo dell'affetto dell'animo". La seconda, meno diffusa nei programmi concertistici, riguarda la capacità di infondere tale "stupore degli affetti" nella musica strumentale, assoluta dal testo, ma almeno parimenti "espressiva": nasce così, e si sviluppa, con grande fantasia, la sonata barocca, anch'essa basata sul basso continuo, cui è stato dedicato un ampio spazio nel corso di Repertori cameristici di cui si propone qui sotto un breve estratto.

Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, in area veneziana, iniziò ad apparire su alcuni frontespizi di musiche per gruppi strumentali il termine 'sonata'. Inizialmente i termini 'canzone da sonar' (già in voga nel Cinquecento) e 'sonata'

sembravano intercambiabili dal momento che il loro contenuto musicale era piuttosto simile, ma negli anni 1600-1630 un fattore di ordine sociologico iniziò a scandire una netta demarcazione tra questi due generi. I compositori di canzoni strumentali erano soprattutto organisti mentre gli autori di sonate erano quasi sempre esecutori professionisti di altri strumenti, specialmente violinisti. I primi ricevevano una completa educazione al contrappunto e producevano soprattutto musica polifonica sacra; finalità principale dei violinisti era invece quella di pubblicare opere che mettessero in luce tutte le potenzialità del proprio strumento, sfruttandone la tecnica virtuosistica e le molteplici risorse timbriche ed espressive. Se nella sua primissima fase la sonata impiegava spesso un nutrito numero di esecutori, dai primi decenni del Seicento gli organici si fecero più ristretti, dando vita soprattutto alla sonata a tre per due strumenti monodici e basso continuo e alla sonata a due in cui un solo strumento monodico è sostenuto dal basso continuo.

Alla fine del Seicento iniziarono ad affermarsi distinzioni sulla destinazione d'uso della sonata, da chiesa o da camera. Tali diversità di fruizione si riflettevano sui parametri formali e stilistici della sonata, a seconda che essa fosse destinata a rendere più solenni le cerimonie liturgiche - in tal caso andò cristallizzandosi in una struttura suddivisa in quattro movimenti *lento, veloce, lento, veloce* anche per consentirne più agevolmente l'impiego in sostituzione di alcune parti cantate del *Proprium Missae* - o fosse concepita per l'intrattenimento nei palazzi aristocratici, dove aveva invece estratto la sua linfa da uno dei passatempi preferiti di corte, la danza, una cui costante era l'accoppiamento di una danza lenta con una successiva danza veloce: la bassadanza e il saltarello, la pavana e la gagliarda ecc. La consuetudine seicentesca di raggruppare le musiche per danza in suites sempre più caratterizzate da passaggi virtuosistici, imitazioni contrappuntistiche e sottili raffinatezze ritmiche, le collocavano in una sfera altamente stilizzata, molto lontana dall'inflessibile periodicità di accenti necessaria all'esecuzione coreutica, bensì rivelatrici, nelle opere dei Maestri più eccelsi, non solo della loro Bellezza esecutiva, ma anche di una ricerca speculativa più profonda.

In effetti la Sonata a tre aveva posto, fin dagli esordi, precisi ed efficaci obiettivi di comunicazione sui pubblici, per cui la nuova organizzazione del percorso sonoro, per conferire nuova vita alle

idiomatiche figure strumentali, deve assumere allo stesso tempo un ordito retorico coerente. Per cui allusione, citazione, estro e impressione sensoriale devono creare il voluto contrasto, ossia il "concerto" - secondo il principio oraziano della *concordia discors* - e tale equilibrio deve governare sia la macroforma, sia le microforme. Così delinea questi principi Franco Piperno nel saggio *Modelli stilistici e strategie compositive nella musica strumentale del Seicento*:

Nell'accezione più ampia e generale "concerto" implica contrasto e concordia, dialettica interrelazione, antitesi e fusione fra elementi (stilistici, timbrici, sonori, emotivi, dinamici, ecc.) anche profondamente diversi e apparentemente fra loro inconciliabili; nello specifico della musica strumentale ... il fraseggiare dialogico a domanda e risposta dei due strumenti acuti di una *Sonata a tre* con effetti d'eco, contrapposizioni timbriche fra registri acuti e gravi, repentini scarti stilistici (omofonia vs imitazione), agogici (rallentamenti vs accelerazioni) o dinamici (forte vs piano), sequenze di passi solistici e passi a "tutti" e quant'altro possa acquisire evidenza e significato per contrasto con eventi di segno opposto.

Si forma pertanto - prosegue Piperno - "un modello formale *grosso modo* rispettato e riconoscibile ancorché costantemente rinnovato" nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento in modo che la composizione possa essere fruita con la maggiore intensità possibile dal suo pubblico.

Di tale continuo ma sensibile mutamento le opere dei due musicisti oggi presentati offrono il documento sonoro delle fasi iniziali e di successivo, immediato, sviluppo le quali, nonostante le medesime caratteristiche progettuali ed estetiche, ci paiono all'ascolto ben diverse e distanti - come già ci svelano i titoli, decisamente più "bizzarri" e ad libitum per gli esecutori, delle stesse opere - da quelle che furono le tappe della ulteriore codificazione del repertorio sonatistico che andava man mano estendendosi dalla terra veneta ad altre aree geografiche ed infine a Roma, ove opererà il massimo interprete di questa forma, Arcangelo Corelli (1653-1713).

Alessia Bruno

Italia di Gio. Ant. Magini data in luce da Fabio suo figliuolo al serenissimo Ferdinando Gonzaga duca di Mantoua edì Monferrato etc.
Bononiae, impensis ipsius auctoris, 1620

Opera principale di Antonio Magini, astronomo, geografo e matematico e primo atlante dedicato interamente all'Italia. L'opera ottenne un buon successo di pubblico e venne ristampata nel 1632 e nel 1634; è composta da 61 carte, disegnate tra il 1600 e il 1610 e da un breve commentario geografico.

Magini arricchì molto i dettagli orografici e idrografici, con margini di errore mai superiori a un grado e curò particolarmente i confini politici. Pur non basato sistematicamente su misure astronomiche, il lavoro fu insuperato fino a fine secolo e influente fino all'alba della cartografia geodetica. In modo spesso sottaciuto lo ripresero autori come J. Hondius, J. Bleau, J. Janson, G.M. Visscher, P. de Zetter.



Giovanni Antonio Magini, *Italia*.
Carta dell'Italia antica, Bologna, 1620



Giovanni Antonio Magini, *Italia*.
Carta del dominio veneto in Italia, Bologna, 1620

Tartiniane: testi originali, versioni da concerto, ritorni ai princìpi primi

Giuseppe Tartini (1692-1770)

Cantabile - Allegro “La mia fili”

dalla Sonata in la minore a violino solo B a.3

Giuseppe Tartini

Sonata in sol minore “Il trillo del diavolo”

Revisione di Fritz Kreisler (1905)

Larghetto

Allegro energico

Grave - Allegro assai - [cadenza] - Adagio

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Tartiniana Seconda (1955-1956)

Pastorale

Tempo di Bourrée

Presto; leggerissimo

Variazioni

Il mio fraterno amico, il violinista Sandro Materassi, cui quest'opera è dedicata, mi aveva portato da Padova numerosissime fotocopie di manoscritti di Giuseppe Tartini; studiai questo materiale e così ebbero vita due lavori che intitolai Tartiniana. In generale i temi del grande violinista istriano sono esposti senza modificazioni; lievi modificazioni intervengono qualora queste siano necessarie alla costruzione di canoni.

Una notte sognai che avevo fatto un patto e che il diavolo era al mio servizio. Immaginai di dargli il mio violino per vedere se fosse arrivato a suonarmi qualche bella aria, ma quale fu il mio stupore quando ascoltai una sonata così singolare e bella, eseguita con tanta superiorità e intelligenza che non potevo concepire nulla che le stesse al paragone. Fui svegliato da questa violenta sensazione e presi all'istante il mio violino. Il brano che composi è, in verità, il migliore che abbia mai scritto, ma è talmente al di sotto di quello che m'aveva così emozionato che avrei spaccato in due il mio violino e abbandonato per sempre la musica se mi fosse stato possibile privarmi delle gioie che mi procurava.

La Sonata in sol minore “Il Trillo del Diavolo” di Giuseppe Tartini (1692-1770), senza dubbio oggi la sua opera più famosa, appare per la prima volta in forma stampata a Parigi nel 1798, quasi trent'anni dopo la morte del compositore. Essa si trova, insieme ad altri suoi pezzi, all'interno di un'antologia di composizioni barocche di tradizione francese, tedesca e italiana, L'Art du violon, curata dal violinista Jean Baptiste Cartier che la dedica al Conservatorio di Parigi. Cartier, nella prefazione, ci informa che furono gli allievi di Tartini a dare alla sonata il famoso appellativo e che essa gli era giunta dal violinista Pierre Baillet il quale aveva studiato a Roma con Pollani, allievo a sua volta di Pietro Nardini, uno degli studenti prediletti del Maestro.

Le diciture, apposte da Cartier, testimoniano lo “stile descrittivo” tipico della scuola d'oltralpe per cui ogni movimento di sonata o di suite si può configurare con una propria storia, ma non erano presenti nei manoscritti della stretta cerchia degli allievi di Tartini e pertanto non compaiono nella recente edizione critica Bärenreiter a cura di Agnese Pavanello.

A proposito di storie, secondo un aneddoto riportato dall'astronomo francese Jérôme Lalande in “Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766”, la genesi della Sonata deriva da un sogno, fatto in una notte del 1713, descritto dallo stesso compositore i termini e sopra riportato.

INTERPRETI

Elisa Spremulli violino

Francesco De Poli pianoforte

Nel 1713 la vita di Tartini fu segnata da continue difficoltà: dopo la morte del padre e il matrimonio segreto con Elisabetta Premazore, nipote del cardinale e arcivescovo di Padova Giorgio Cornaro, scatenata l'ira della famiglia e del cardinale stesso, fu costretto a rifugiarsi in un convento francescano ad Assisi. Questa "reclusione" si rivelò fondamentale per la sua formazione: egli si dedicò intensamente allo studio del violino, mentre la stesura in quell'anno di un'opera di tale complessità sarebbe stata una notevole prova di maturità musicale. Tuttavia tra gli studiosi regna molto scetticismo nei confronti di questa ipotesi. Cartier sostenne che ciò che Tartini sentì nel sogno, rimanendogli impresso nella memoria, fu la famosa sezione di doppi trilli del terzo movimento che egli avrebbe annotato immediatamente per elaborare solo in seguito la sonata. Anche lo studio condotto da Minos Dounias contrasta con tale ipotesi, collocando la sonata tra le ultime opere in cui sono predominanti la linea melodica semplice e uno stile più "galante". Certo è che essa esisteva a metà degli anni '50. Ne fa riferimento Leopold Mozart nel suo *Versuch einer gründlichem Violinschule* del 1756, dove usa la sezione di trilli del terzo movimento come esempi di questa tecnica "tratti dalle composizioni di un illustre violinista del nostro tempo", pur senza specificarne il nome.

La struttura segue lo schema della sonata da chiesa con un espressivo *Larghetto* in 12/8, seguito da un vivace *Allegro* in 2/4, mentre il terzo movimento, un *Grave* in 4/4, riporta ad un'atmosfera cupa e lenta per dare ben presto spazio ad un altro *Allegro brillante* in 2/4 dove il trillo diventa protagonista assoluto e crea, con la complicità di un singolare sistema di dissonanze, quell'atmosfera "diabolica" che il titolo ci anticipa. *Grave* e *Allegro* si alternano per poi approdare ad un maestoso *Adagio* finale.

Numerosi violinisti, nel corso della storia, furono ispirati dalla sua bellezza, uno su tutti Fritz Kreisler (1875-1962) che ne elaborò una propria versione in cui semplifica il *Larghetto* iniziale lasciando al violino esclusivamente la melodia pura svincolandola quasi del tutto dai bicordi. Maggior spessore acquista in essa l'accompagnamento del pianoforte con una realizzazione del basso decisamente più ricca rispetto all'essenzialità della prassi originale. La grande novità introdotta da Kreisler è costituita da una lunga *Cadenza* finale, in cui il violino cede ad un virtuosismo sfrenato, prima di terminare la Sonata con l'ultimo *Adagio*.

Questa versione è stata preferita da numerosi grandi virtuosi del Novecento, probabilmente per il suo stile più "romantico", in linea con la tradizione cameristica del duo.

Luigi Dallapiccola (1904-1975), di origini istriane come Tartini, è stato uno dei primi e tra i più rappresentativi dodecafonici italiani, educato e cresciuto nel solco tracciato dalla *Wiener-Schule*: Schönberg, Berg e Webern. Egli è giunto attraverso varie fasi al suo originale e completo stile compositivo dopo aver subito tre crisi decisive: la prima nel 1924, quando ventenne udì a Firenze il *Pierrot Lunaire* di Schönberg diretto dall'autore; la seconda intorno al 1932, che lo riavvicina ai modelli del neoclassicismo; la terza, verso il 1938, quando le sue idee intorno al concetto di libertà trovarono una corrispondenza nell'osservanza del linguaggio dodecafonico. Dallapiccola è stato infatti un "umanista" di profonda cultura filosofico-letteraria e di solida preparazione contrappuntistica - una complessa *ars combinatoria* di "doppia" appartenenza, barocca e seriale - come rivelano anche le due versioni di *Tartiniana seconda*, entrambe dedicate a Sandro Materassi.

Nata nel 1955-'56 per violino e pianoforte, *Tartiniana seconda* fu poi strumentata per orchestra da camera prendendo a modello la precedente *Tartiniana* scritta cinque anni prima. Per l'ultima volta prima dell'adozione integrale e definitiva della dodecafonia ci troviamo di fronte ad un'opera tonale basata sull'"applicazione di canoni diversissimi", che prefigurano un tipo di solare serenità, espressione della gioia di comunicare che riluce sempre, anche nelle opere più complesse, magari solo a squarci. *Tartiniana seconda* - come suggerisce Sergio Sablich - è un "Divertimento" in un duplice senso, uno storico, ovvero la forma del comporre settecentesca costituita da una serie di movimenti di danza di carattere alterno, e uno personale: la gioia di scrivere una musica "semplice" e "accessibile" intrisa di memorie del passato ma in funzione del presente, indirizzata cioè verso orizzonti linguistici e speculativi in divenire. Sovente le strutture canoniche si sovrappongono polifonicamente, con intrecci fra le varie voci che fondono con naturalezza il parametro melodico con quello timbrico, generando una sorta di microcosmi in continua evoluzione già dalla stessa versione orchestrale che conferisce al violino un più marcato accento solistico e presenta al centro un nuovo Intermezzo puramente orchestrale.

Tartiniana seconda fu presentata per la prima volta a Vienna dal duo Materassi-Dallapiccola il 6 marzo 1956, mentre la "prima" del *Divertimento per violino e orchestra* si tenne alla RAI di Torino il 15 marzo 1957, sotto la direzione di Sergiu Celibidache e con Ida Haendel al violino.

Elisa Spemulli

VINCENZO MARIA CORONELLI,

Atlante Veneto nel quale si contiene la descriptione geografica, storica, sacra, profana, e politica degl'imperij, regni, provincie, e stati dell'universo...

Venetia, Domenico Padouani, I, 1690

L'Atlante del geografo e cartografo Coronelli costituisce la più importante raccolta iconografica realizzata in Italia, poiché sotto tale titolo egli raccolse, in 13 volumi, oltre 1200 tavole, di cui 200 risultano vere e proprie carte geografiche, mentre il rimanente riguarda piante, vedute architettoniche e urbane, monumenti, ritratti, navigli.

Con il titolo di *Atlante Veneto* egli pubblicò, nel 1690, il primo volume di carte geografiche e di testo descrittivo in folio, composto di 202 pagine e 72 tavole incise.



Vincenzo Maria Coronelli, *Atlante Veneto*.

Planisfero meridionale corretto e accresciuto con molte stelle, Venezia, 1690



Vincenzo Maria Coronelli, *Atlante Veneto*.
Disegno topografico del canale di Cattaro, Venezia, 1690

Musica nei campi del Duce

Presentazioni:

La Fondazione CDEC e la Musica

Gadi Luzzatto Voghera

Direttore Fondazione Centro di Documentazione

Ebraica Contemporanea, Milano

Esperienze di Musica internata

al Conservatorio di Rovigo

Raffaele Deluca

Musiche di

Franz Schmidt (1874-1939)

Isko Thaler (n. 1902)

Kurt Sonnenfeld (1921-1997)

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)

Leon Levitch (1927-2005)

a cura del

BarackenmusikEnsemble

Solo in tempi recenti la condizione dei musicisti ebrei stranieri internati in Italia sta iniziando ad essere studiata e il quadro storico che ne emerge rivela una “nuova” geografia musicale del nostro paese. Rinchiusi nei campi voluti dal Duce dopo l’ingresso dell’Italia in guerra, il 10 giugno 1940, musicisti ebrei provenienti da molte parti d’Europa avrebbero saputo ricostruire anche in quel contesto artificiale di zone periferiche e malsane una cultura musicale del tutto inedita e che servì loro per mantenere una propria identità, perfino nei non-luoghi della persecuzione. Seppure assediati dai bisogni primari di vita e dai regolamenti imposti dal regime fascista, essi riuscirono a guardare alla musica come necessità, proponendo nuovi modelli artistici ed educativi. Ed è una opportunità non certo secondaria per i Conservatori di musica poter affrontare quest’ambito di studi storico-artistici ancora in larghissima parte inesplorato. Già da un anno infatti, il Conservatorio di Rovigo ha progettato e realizzato una serie di iniziative legate alla musica e all’internamento fascista, con alcuni concerti, mostre e conferenze nell’ex-campo di internamento di Campagna (SA), a Maratea (PZ) e a Varsavia, evento quest’ultimo in collaborazione con il CDEC di Milano. Il blocco causato dal Covid-19 ha permesso di elaborare un seminario a distanza che, dai repertori cameristici più specificatamente intesi, si è allargato a ben più ampie e molteplici visioni tra cui quella dei musicisti che, direttamente o indirettamente, sono stati legati ai campi di internamento.

A questi repertori è stato dedicato, perdurante ancora il *lockdown* e di conseguenza la didattica a distanza quale unica modalità di formazione attiva, uno specifico gruppo di approfondimento nel quale, gli studenti, suddivisi in piccoli gruppi rispecchianti il “fare musica insieme” hanno dato vita ad originali ed interessanti ricerche a seconda del loro indirizzo di studio frequentato in Conservatorio.

Pertanto, durante i mesi di lezione e di studio, essi hanno sviluppato diverse tematiche specifiche riguardanti in particolare:

- il “soundscape” del campo di Ferramonti come venne descritto nei documenti originali, in particolare nel *Notturmo* di Arthur Lehmann, cronaca immaginifica di un concerto ricostruito dall’autore con i suoni e i rumori naturali percepiti nel campo (Marco Andreotti e Mauro Caspanello);

- il ruolo di alcuni strumenti musicali utilizzati negli anni di internamento (1940-1943):
 - . chitarra e liuteria De Bonis (Elena Cavazza);
 - . pianoforte a mezza coda e pianoforti a rullo (Jonathan Iacovelli);
 - . *Die Baßtuba brummt*: ottoni nei Lager nazisti (Maria Luisa Bernardini);
- l'educazione musicale dei giovani internati a Ferramonti (Giulia Mazzali);
- l'attività svolta dai cantanti, sempre nel campo di Ferramonti, attraverso la traduzione di fonti e analisi dei documenti e dei programmi concertistici (Patrizia Ferialdi, Laura Rampin).

I lavori hanno previsto in particolare la consultazione della Biblioteca digitale del CDEC e del Fondo Israel Kalk, una raccolta documentaria tra le più complete per lo studio dell'internamento fascista.

Per connotare le attività musicali dei musicisti ebrei internati nei campi fascisti in Italia, l'architetto Arthur Lehmann utilizzò il termine *orchestra delle baracche* (*Barackenorchester*). Non potevano ovviamente essere organici strumentali e vocali "prevedibili" né tantomeno repertori da concerto collaudati, come si conviene a musicisti di rango quali erano, concertisti, compositori, cantanti in carriera, professori d'orchestra. Ed anche i concerti dovettero tenere conto delle musiche disponibili e della preparazione musicale individuale. Eppure essi avrebbero avuto la capacità di reinventare un'orchestra e un coro con quanto avevano a disposizione di volta in volta e di fare musica in una squallida baracca concessa a tale scopo dalle autorità fasciste. A questa definizione di *Barackenorchester* ci siamo ricollegati nella scelta del nome del gruppo, offrendone una variante ad indirizzo cameristico, per proporre il programma di questo concerto. I brani mettono in evidenza "allievi" come Kurt Sonnenfeld (1921-1997) e Leon Levitch (1927-2004), allora giovani studenti di musica e i "maestri" di quel tempo al Conservatorio di Vienna. Come il compositore Franz Schmidt (1874-1939). Egli rimase una figura di riferimento per molti internati che proprio a Vienna avevano studiato con lui per lungo tempo. Anni che vennero evocati sovente durante la persecuzione, con tutta la *Sehnsucht* di un mondo ormai

irrimediabilmente infranto. E che fu da loro ricostruito con pazienza e tenacia nel corso dei decenni successivi alla Guerra. Sonnenfeld si sarebbe confrontato per tutta la vita con la composizione e con un passato difficile da sopportare, per il pensiero costante alla sua famiglia perduta nella Shoah, e per le opacità di una nazione italiana incapace di affrontare il proprio passato. Levitch dal canto suo si sarebbe trovato ad affrontare la propria formazione musicale e la propria vita in un altro continente, gli Stati Uniti. Entrambi allievi di musicisti italiani che avevano vissuto la persecuzione: Sonnenfeld a Milano con Guido Alberto Fano e Levitch a Los Angeles con Mario Castelnuovo-Tedesco. Sono le tante vite dei musicisti perseguitati. Ma tra quelle baracche, seppure privati della loro libertà, essi irradiarono, anche grazie alla preparazione musicale ricevuta in quel formidabile centro di cultura musicale che fu Vienna agli inizi del Novecento, solide note di musica, tra le poche certezze rimaste integre di un'Europa ridotta in macerie.

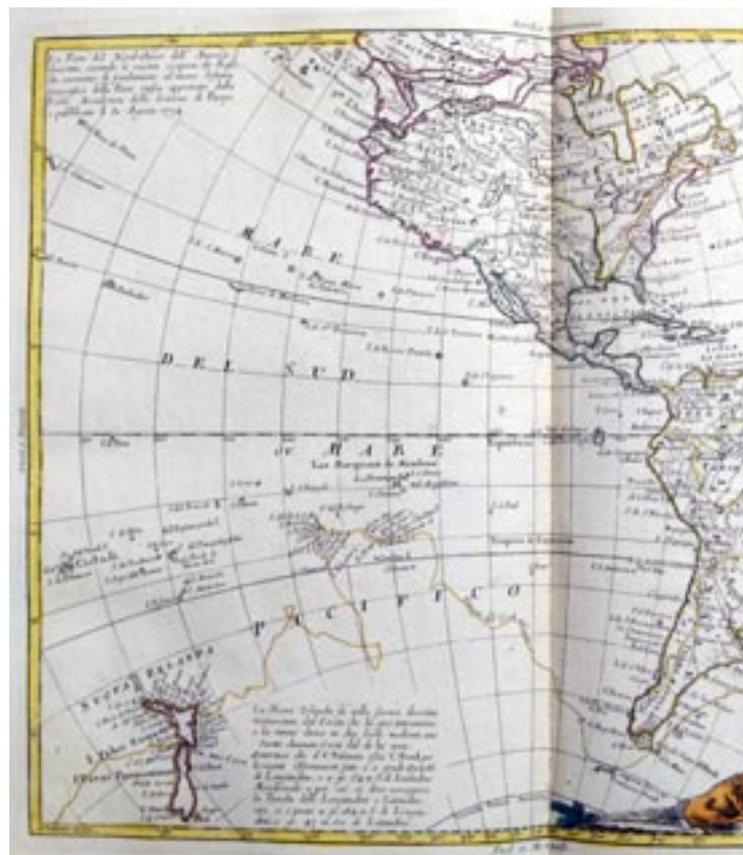
Raffaele Deluca



Campo di internamento fascista di Ferramonti: il gioco degli scacchi.

Atlante novissimo, illustrato ed accresciuto sulle osservazioni scoperte fatte dai più celebri e più recenti geografi
Venezia, Antonio Zatta, 1775-1785

L'Atlante, fra i più belli e completi mai pubblicati in Italia nel XVIII secolo, è l'opera più famosa del tipografo veneziano Antonio Zatta. Tra le novità più significative vi è la comparsa delle nuove isole scoperte nell'Oceano Pacifico da James Cook e la prima carta italiana della Nuova Zelanda. Da notare l'estrema cura tipografica che l'editore ebbe nel preparare l'opera: le carte sono tutte corredate da vignette di vago sapore arcadico e il testo è spesso incorniciato e accompagnato da vari elementi decorativi. Le illustrazioni furono disegnate in massima parte da Giovanni Pitteri e incise in rame da Giuliano Zuliani.



Antonio Zatta, *Atlante novissimo*.
Carta dell'America divisa nei suoi stati principali, Venezia, 1776

In prima di copertina:

Mstislav Rostropovich suona davanti al Muro di Berlino, 9 novembre 1989

Ultima di copertina:

“Und hinter tausend Stäbe keine Welt”

(e dietro mille sbarre nessun mondo)

Rainer Maria Rilke

Il Cimitero ebraico antico di Rovigo offre un'ulteriore suggestione allusiva di molteplici significati - immanenti e trascendenti, fisici e dell'anima, di vita e di morte - appartenente a diversi compositori e artisti presenti nella rassegna, rivelandosi al tempo stesso testimone del luogo in cui questa da diversi anni si svolge, la città di Rovigo.

Enti promotori

Fondazione Banca del Monte di Rovigo

Piazza Vittorio Emanuele II, 48 - Rovigo

Tel. 0425 422905

www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it

Conservatorio Statale di Musica *Francesco Venezze*

Corso del Popolo, 241 - Rovigo

Tel. 0425 22273

www.conservatoriorovigo.it

Accademia dei Concordi

Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

Tel. 0425 27991

www.concordi.it

Grafica e stampa: Fancy grafica - Rovigo

Tel. 0425 30976

Tiratura: 400 copie

Finito di stampare nel mese di settembre 2020



FINECO
BANK

PRIVATE
BANKING