

# La Domenica ai Concordi

MUSICA  
E POESIA

MUSICA  
E PITTURA

edizione 2021

*Nel mezzo del cammin...*



I valori della musica che incrociano quelli della pittura e della poesia sono un esempio da seguire e portare nel mondo della finanza, traducendoli nell'ascoltare le persone e dare loro le risposte giuste alle domande che ci pongono, portando valore professionale, portando valore personale: questo è ciò che facciamo in Finecobank tutti giorni.

Un ringraziamento particolare alle persone che anche quest'anno ci concedono l'opportunità di essere presenti a Rovigo in occasione di tale prestigioso evento: grazie al dott. Giorgio Lazzarini, presidente della Fondazione Banca del Monte di Rovigo, grazie al prof. Giovanni Boniolo, presidente dell'Accademia dei Concordi, grazie al prof. Fiorenzo Scaranello, presidente del conservatorio Francesco Venezze.

OTTAVIO CORALI  
Area Manager FinecoBank



PRIVATE  
BANKING

## La Domenica ai Concordi

**MUSICA**  
**E POESIA**

**MUSICA**  
**E PITTURA**

edizione 2021

# Gli eventi si svolgono in Sala Oliva dell'Accademia dei Concordi\*

Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

L'ingresso è gratuito. In base all'attuale protocollo di sicurezza per la prevenzione del rischio epidemiologico, è obbligatoria la prenotazione da effettuare

via mail a [prenotazioni@conservatoriorovigo.it](mailto:prenotazioni@conservatoriorovigo.it)

oppure via **whatsapp/sms al numero 327 2210644** (no chiamate vocali).

I posti sono numerati e saranno assegnati seguendo l'ordine di prenotazione.

A partire da lunedì 4 ottobre, fino ad un'ora prima dell'inizio di ogni concerto, sarà possibile effettuare la prenotazione agli eventi.

L'accesso ai concerti è consentito nel pieno rispetto dei seguenti obblighi:

- utilizzo dei dispositivi di protezione individuale (mascherine);
- rispetto della distanza di sicurezza interpersonale di almeno un metro negli spostamenti verso il posto assegnato dallo staff sicurezza in sala e nel deflusso al termine dell'evento;
- temperatura corporea non superiore a 37,5°;
- possesso ed esibizione allo staff di sicurezza della certificazione verde COVID-19 (green pass) digitale dell'UE. Sono esclusi dall'obbligo di presentare il green pass i bambini e i ragazzi di età inferiore ai 12 anni e tutti coloro che sono esclusi dalla campagna vaccinale o esenti in seguito a un'idonea certificazione medica.

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

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

[www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it](http://www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it)

[www.conservatoriorovigo.it](http://www.conservatoriorovigo.it)

[www.concordi.it](http://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.

\*Il concerto del 24 ottobre, invece, si terrà presso l'Auditorium Marco Tamburini, via Pighin - Rovigo

Una tradizione che si rinnova. È quanto rappresenta la rassegna, duplice, Musica e Poesia-Musica e Pittura. Con il 2021, le tre istituzioni Accademia dei Concordi, Conservatorio di Musica “Francesco Venezia” e Fondazione Banca del Monte di Rovigo, collaborano per realizzare la XIII edizione di Musica e Poesia e la XXVI di Musica e Pittura. Come filo conduttore del ciclo di incontri domenicali non poteva, quest’anno, mancare l’omaggio a Dante Alighieri di cui ricorre il settecentesimo anniversario della morte. Molto celebrato da tanti e in diverse forme d’arte ma mai abbastanza per scoprirne la potente scrittura, la profondità del pensiero, la conoscenza dell’animo umano, di quell’essere universale la cui natura, oggi, non differisce da quella medievale. Il contesto storico e la cultura cambiano ma nelle vicende umane e nei personaggi descritti nella Divina Commedia tutti ci possiamo rispecchiare, e Dante, così, ci guida alla comprensione di noi stessi e delle situazioni che sembrano ripresentarsi nel tempo.

*Nel mezzo del cammin...* è l’incipit della Divina Commedia che ben ritrae la difficoltà di questo momento storico e i problemi di un percorso tortuoso. Ma dopo gli abissi e lo smarrimento, la luce. Speranza e coraggio vanno ravvivati: anche noi, resilienti e fiduciosi, aspiriamo ad un nuovo stato di mente e di animo, come Dante e il suo Maestro nell’ultimo verso dell’Inferno, *E quindi uscimmo a riveder le stelle*.

L’arte ci sostiene e ci incoraggia, inducendoci anche alla riflessione. Di cultura e arte abbiamo bisogno. I tre enti organizzatori e promotori sono ancora una volta insieme e vicino alla città e alle persone che la vivono presentando un programma che propone la letteratura confrontata con la realtà e scoprendo quanto è attuale lo scibile di un poeta vissuto 700 anni fa. E ancora, propongono concerti che allietano e ampliano la nostra cultura musicale spaziando in epoche e stili differenti. Infine, presentano un patrimonio artistico che nel corso degli anni e dei secoli hanno rappresentato il Poeta e interpretato in modo figurativo i suoi versi.

Musica e Poesia-Musica e Pittura, oltre che contributo all’offerta culturale, si pone lo scopo condiviso di valorizzare i giovani talenti del Conservatorio cittadino, guidati dai loro docenti, e di disvelare la ricca collezione d’arte dell’Accademia dei Concordi.

Conservatorio *Francesco Venezia*

*Presidente*  
**Fiorenzo Scaranello**

Fondazione Banca del Monte di Rovigo

*Presidente*  
**Giorgio Lazzarini**

Accademia dei Concordi

*Presidente*  
**Giovanni Boniolo**

## Presentazione della rassegna alla stampa e al pubblico

Saluti istituzionali

*Nel mezzo del cammin...* a cura di **Natalia Periotto Gennari**

*L'altro mondo di Dante* a cura di **Pier Luigi Bagatin**

*La musica da camera nell'opera di Thomas Mann e Musiche nelle e tra le due guerre mondiali*

Musiche di Claudio Monteverdi, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Guglielmo Innocenti, Isko Thaler e Giulio Castagnoli

Presentazioni ed esecuzioni a cura di **Anna Bellagamba, Raffaele Deluca, Giuseppe Fagnocchi** e degli studenti del Conservatorio **Jacopo Borin, Nicola Cecchetto, Caterina Colelli, Laura De Silva, Marina Miani, He Qing e Ma Taizhe**

Gli estratti musicali proposti assumono un significato simbolico dei temi svolti negli otto appuntamenti con particolare riferimento all'opera di Thomas Mann, enciclopedia "aperta", evoluzione novecentesca della *Commedia*.

Beethoven è uno dei perni del pensiero di Mann, a partire dai *Buddenbrook* fino al *Doctor Faustus* (celebre è l'analisi della *Sonata op. III* svolta nel romanzo tramite l'organista Kretschmar), mentre *der Lindenbaum* di Schubert allude, ricorrendo come un vero e proprio refrain, al taglio che nell'opera manniana è figura dell'essenza universale della creazione in contrasto alla precarietà delle vite umane. Ciò in corrispondenza, soprattutto, con quella di Adrian Leverkühn, la cui *Lamentatio Doctoris Fausti* riassume, in una innovativa composizione ciclopica, tutta la storia della musica suggerita dal monteverdiano *Lamento di Arianna*, per concludersi tragicamente nell'ultimo cosciente sospiro del protagonista, divenuto figura del Cristo sulla croce. I brani di Thaler e Innocenti sono brevissime testimonianze del Novecento compreso tra le due guerre mondiali, un'epoca malata e come tale denunciata più volte sempre da Mann: la composizione musicale si fa breve, nella più ingenua e nazional-popolare semplicità nell'Inno *Mater admirabilis* di Innocenti, di contro ad una diafana texture intervallare ai limiti del silenzio nel *Ghettolied* di Thaler. In quest'ultimo si percepisce il clima viennese di sintesi di armonia e contrappunto come nuova traccia di cammino per l'umanità secondo schemi musicali-matematici che, oltre a richiamare numerosi passi della *Montagna magica*, sono ripresi anche da compositori nostri contemporanei come Castagnoli che "traduce" in musica alcuni rebus di Leonardo da Vinci.

**10** DOMENICA ORE 11.00  
OTTOBRE 2021

**“Noi divenimmo intanto a piè del monte”  
(Purg. III, 46): Purgatorio e Zauberberg**

Li Wei *tenore*, Ma Taizhe *baritono*,  
Camilla Masin *flauto*, Alessia Bruno *violoncello*,  
Carlo Alberto Bacchi *pianoforte*, Marina Miani *pianoforte*

**17** DOMENICA ORE 11.00  
OTTOBRE 2021

**Beethoven op. 102:  
“La cantilena del violoncello!”**

Caterina Colelli *violoncello*, Beatrice Bruscinin *pianoforte*  
Marina Pavani *violoncello*, Andrea Mariani *pianoforte*

**24** DOMENICA ORE 11.00  
OTTOBRE 2021

**Buddenbrook und Kammermusik**

Elisa Spemulli *violino*,  
Giuseppe Fagnocchi *pianoforte*

**31** DOMENICA ORE 11.00  
OTTOBRE 2021

**Media vita: intervalli di voci sul Medioevo**

Ensemble vocale a cura di Marina De Liso  
VenezzeALTERensemble: Jacopo Borin,  
Beatrice Bruscinin, Fabiana Sommariva, Alberto Zongaro

Relatrice *Natalia Periotto Gennari*

**7** DOMENICA ORE 11.00  
NOVEMBRE 2021

**Lamentatio Doctoris Fausti et alii hymni**

Laura De Silva *soprano*, Luca Talassi *violoncello*,  
He Qing *pianoforte*

**14** DOMENICA ORE 11.00  
NOVEMBRE 2021

**Magiche geometrie (quadrati magici)**

VenezzeALTERensemble: Camilla Masin *flauto/ottavino*,  
Fabiana Sommariva *oboe e corno inglese*, Jacopo Borin e  
Nicola Cecchetto *sassofoni*, Silvia Raise *violino*,  
Caterina Colelli *violoncello*, Beatrice Bruscinin *pianoforte*,  
Simone Caparrucci e Alberto Zongaro *percussioni*

**21** DOMENICA ORE 11.00  
NOVEMBRE 2021

**La “Parola” ai Sax**

Venezze Saxophone Quartet: Marco Brusaferrero *sax soprano*,  
Nicola Cecchetto *sax contralto*, Giacomo Semenzato *sax tenore*,  
Jacopo Borin *sax baritono*

**28** DOMENICA ORE 11.00  
NOVEMBRE 2021

**EXIL. Tradotti agli estremi confini:  
i musicisti ebrei internati nei campi del Duce (II)**

Laura Rampin *soprano*, Su Chenwei *soprano*,  
Ma Taizhe *baritono*, Caterina Colelli *violoncello*,  
Marco Voltan *pianoforte*

Relatore *Pier Luigi Bagatin*

## EXIL

### Exodus et exitus

*Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis, post hoc exsiliium, osténde.*

Paradossalmente “esiliati” nelle nostre case, pur se per periodi e con restrizioni minori a quelle della primavera 2020, abbiamo attivato, anche negli scorsi mesi invernali, un ulteriore corso in didattica a distanza, secondo ciclo di *Kammermusik* la cui prima avventura è ora contenuta nel volume omonimo, *Kammermusik > prove per una didattica a distanza di repertori cameristici in epoca COVID* (Apogeo Editore, Adria, 2021).

Oltre alle fondamentali lezioni introduttive dedicate all’excursus sui molteplici repertori da camera dall’età barocca alla contemporaneità, i corsi teorici di quest’anno - sempre col pensiero rivolto ad una successiva esecuzione di alcuni tra i testi più significativi soprattutto in questo ciclo di concerti - si sono focalizzati in particolar modo sulla musica cameristica nell’opera letteraria di Thomas Mann, sulle “letture” e “analisi” delle composizioni contenute in tre suoi lavori ossia *Buddenbrook*, *Zauberberg* e *Doktor Faustus*, sulla riproducibilità tecnica della musica che si affaccia nel primissimo Novecento e sulla tragedia degli esili causati dai regimi totalitaristici che coinvolsero tra i tanti lo stesso Mann e diversi musicisti a lui contemporanei, tra i quali Schönberg e Stravinskij.

Dall’altro lato eravamo consapevoli di un ulteriore Leitmotiv legato alla presente rassegna, quello riferito a Dante Alighieri nel settimo centenario della scomparsa, altra figura di esiliato per cui immediatamente si rinveniva in questo un primo, drammatico, punto di contatto tra Dante e Mann, di per sé già sufficiente per crearne un solido binomio, ma non solo: Dante e Mann percorrono nei loro scritti con grandi competenze le rispettive storie progressive della musica giungendo non solo alle soglie delle loro contemporaneità, ma a trascenderle addirittura. E ancora nella *Montagna magica* di Mann siamo subito portati a raffigurarci quella dantesca del *Purgatorio*: in entrambi i “regni” la musica assume un ruolo di indiscussa centralità, mentre nelle narrazioni di entrambi si intrecciano,

nella ricerca della Salute fisica e dell’anima, percorsi iniziatici che chiamano in causa la dimensione del mozartiano *Flauto magico* (*die Zauberflöte*). Se nella “montagna” di Mann la speranza dei suoi “esiliati” è di poter tornare alla “pianura”, segno di guarigione fisica, nella “montagna” del Purgatorio alle anime compete invece l’ascensione verso la completa purificazione spirituale. Ma la terra di laggiù di Mann è anch’essa sempre più gravemente malata divenendo tragico teatro della Grande Guerra per cui sembra che solo il tempo dell’attesa nella “montagna” possa tutelare le migliori condizioni di vita del momento.

Ciò nonostante l’opera lancia l’interrogativo finale, coinvolgente individuale e universale, “Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt’intorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l’amore?”, così contrappuntato, quasi un quarto di secolo dopo, dal finale del *Doktor Faustus* (ne manteniamo la “k” della lingua tedesca): “E quando un miracolo che va oltre la fede farà sì che la luce della speranza possa esser tratta dalla più estrema delle sciagure? Un uomo solitario giunge le mani e prega: Dio abbia misericordia delle vostre povere anime, amico mio, patria mia”. Due finali non dissimili, entrambi lasciati “indeterminati” secondo una forma, quella dei grandi romanzi del XX secolo, che si declina nell’“idea d’una enciclopedia aperta” in quanto - prosegue Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane* - “non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. A differenza della letteratura medievale [...] come la *Divina Commedia*”. Ma con la *Commedia* l’opera di Mann condivide lo stesso cammino e lo fa avvalendosi di disegni strutturali di estremo rigore (come per il numero tre in Dante, in Mann domina il numero sette [3+4] in molteplici combinazioni) che racchiudono al tempo stesso complessi codici esoterici, nel continuo scambio di elementi ora del maligno, ora di elevata purezza. Si pensi a solo titolo di esempio alla forte immagine di *Purgatorio X*, 124-125, “non v’accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l’angelica farfalla” che



nel *Doktor Faustus* diviene *Haetera Esmeralda*, figura dell'amore come eros e quindi della malattia e della morte, il cui nome suggerisce ad Adrian il motto delle sue cinque lettere musicali (secondo l'alfabeto tedesco). Di fatto questa interpretazione, sostenibile e accettata comunemente, si rivela - come osserva Luca Crescenzi nella ricca introduzione all'edizione dei Meridiani da lui tradotta e commentata - ben più complessa in sintonia con un romanzo che fa della musica la sua stessa esistenza e della struttura un suo elemento essenziale e che ha soprattutto nel suo protagonista un maestro del contrappunto: ovvero lo stesso risultato lo possiamo ottenere estrapolando le lettere dalla sequenza dei nomi di Serenus Zeitblom e di Adrian Leverkühn, procedendo con la lettura "contrario motu" e "raccogliendo" una lettera ogni sette. *Commedia* e romanzi di Mann hanno come Leitmotiv comune i "suoni" dei loro tempi e delle loro conoscenze e un'altra coincidenza uditiva li accomuna: se la musicalità della *Commedia* era pensata alla sua declamazione, Thomas Mann non manca di organizzare anche "letture" dei capitoli delle sue opere, vere e proprie "schubertiadi" per definirle con un musicista a lui molto caro, mentre il "suo" Adrian si dedica a mettere in musica frammenti di *Purgatorio* e *Paradiso*.

Ci siamo accostati a Mann in *Kammermusik* per il ruolo di protagonista sempre maggiore nel disegno evolutivo di Mann assunto dalla musica da camera nelle sue diverse espressioni: nei *Buddenbrook* (opera progettata e scritta tra il 1897 e il 1900 e pubblicata nel successivo 1901), che rappresentano l'atto finale dei valori ottocenteschi, si intrecciano due composizioni di grande forza "naturale", la *Sonata in fa maggiore op. 24* (detta *La Primavera*) di Beethoven e il bellissimo *Lied Der Lindenbaum* (da *Winterreise*) di Schubert che diverrà un luogo centrale anche nella successiva produzione di Mann e che nel romanzo dà il nome ad uno dei magazzini di granaglie (grano, segale, avena e orzo), simbolo di fertilità, e al parco in cui la signora Permaneder ha affittato un appartamento. Il tiglio inizia così le sue ricorrenze, dapprima extramusicali, insinuandosi sempre più come una sorta di refrain e poi in un più complesso gioco a canone, come nel *Doktor Faustus*, alla cui ombra la stalliera Hanne insegnava i canti ai bambini.

Al tempo stesso il drammatico finale si permea di un vero e proprio vortice musicale dell'improvvisazione di Hanno - figlio della violinista Gerda - che dal "nulla" del semplicissimo motivo musicale "frammento di una melodia non esistente, un tema di una battuta e mezza" sgorga in una "irresistibile vicenda di avvenimenti" fino all'arpeggio finale "risolto" in maggiore ma destinato a "smorire con esitante malinconia", una sorta di drammatica visione che si manifesta nella congestione di pochissime ma straordinariamente intense pagine. Siamo ormai giunti al termine della vita terrena di Hanno che muore di tifo, cui si contrappunterà nel *Doktor Faustus* la morte del piccolo nipote di Adrian, Echo, di cui la composizione della *Lamentatio* finale sarà una sorta di *tombeau*.

Più articolato il panorama musicale della successiva *Montagna Magica* (elaborata tra il 1912 e il 1924): esso percorre le partiture che ancora oggi rappresentano i "classici" della nostra musica come ad esempio il *Largo* (aria "Ombra mai fu") da *Serse* di Händel o la *Marcia Nuziale* dal *Sogno di una notte di mezz'estate* di Mendelssohn, a fianco dei quali si innestano sia brevi pagine di musica strumentale o vocale tratte da Rubinstein, Grieg e Strauss - cui si aggiungeranno nel *Doktor Faustus* altre di Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms e Dvorák, sia estratti di opere della tradizione italiana, francese e mitteleuropea, suonati ogni due settimane dall'Orchestra di Davos in una delicata e riposante dimensione cameristica, secondo la moda dell'epoca di dare ristoro negli alberghi e nelle strutture termali e di cura agli ospiti attraverso una pragmatica "musicoterapia" dal vivo. Ma a Davos si assiste anche ad un passaggio epocale: l'introduzione della musica riprodotta grazie ai continui sviluppi del grammofofono che diverrà uno strumento di immensa preziosità proprio nel momento di congedo del racconto di Mann, con il protagonista destinato poco dopo a perdersi, essendo sceso al fronte, durante la Grande Guerra, anche se la "degenerazione in musica elettrica" avrebbe messo a dura prova lo stesso *Lindenbaum*, "espressione ed esponente di qualcosa di più spirituale-universale, di un intero mondo di sentimenti e di pensieri che in esso ha trovato il suo simbolo più o meno perfetto", per cui "valeva la pena di morire per quel magico Lied!

Ma chi per esso moriva in realtà già non moriva più per quel Lied, ed era un eroe soltanto perché in fondo moriva per qualcosa di nuovo, con la nuova parola d'amore e d'avvenire nel cuore ...". Il *Lindenbaum* schubertiano, a cui Mann innalza e un vero e proprio inno, diviene pertanto *arbor vitae*, rappresentando il suo disegno musicale un vero e proprio *itinerarium mentis in Deum*, processo verso la Bellezza senza fine in contrasto con la "sagra mondiale della morte" che condanna l'uomo ad un perenne *exilium*, e il vecchio tiglio di casa Leverkühn continua ad emanare il suo meraviglioso profumo, unico segno forse percepibile per il demente Adrian poco prima della sua scomparsa. Anche la scelta dei brani affidata a Castorp assume il valore testamentario della ricapitolazione dei temi espressi nel romanzo: dai sepolti vivi Radamès e Aida trasfigurati dalla bellezza della musica alla dimensione onirica nelle armonie sempre nuove del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, per giungere alla seduzione e fatale attrazione di Carmen (il "doppio" della passione erotica di Clawdia Chauchat), alla preghiera di guerra "Dio possente" nel *Faust* di Gounod e infine, appunto, al Lied schubertiano.

Durante e al termine della guerra diverse saranno le composizioni musicali specificatamente ad essa dedicate, sia nelle grandi forme, sia nei molteplici aspetti popolari di immediata semplicità e massima comunicazione tra cui una sequenza di inni che da un lato preluderanno alla successiva celebrazione della memoria collettiva che prenderà la strada del fascismo, passando attraverso modelli quali *Inno dei volontari ciclisti*, *Inno dei tubercolotici trinceristi* (tangente anche al *Zauberberg*), *Inno a Roma* di Giacomo Puccini, per giungere a *Mater admirabilis*, *Inno delle madri dei caduti fascisti* di cui è presente nella biblioteca del Conservatorio copia con dedica all'allora primo cittadino di Rovigo Giulio Fier, inni che - in una sorta di legge del contrappasso - troveremo anche come elemento di forzata aggregazione in quelli degli internati nei campi durante la seconda guerra mondiale.

L'evento, in Italia, di maggiore popolarità legato alla vittoria - e tendente a mettere sotto il velo il significativo aggettivo di



Scansionato con CamScanner

"mutilata" - ovvero la scelta di un Milite Ignoto che doveva simboleggiare tutti i combattenti e in particolare i caduti di guerra d'Italia e la sua solenne traslazione al Vittoriano - passando, e fermando brevemente, il treno funebre anche per Rovigo il 30 ottobre 1921 - trovò un particolare segno di unità nazionale in solida corrispondenza all'allora sesto centenario dantesco, tanto è vero che nel vagone in cui la salma fu issata ad Aquileia, e in alcune cartoline ricordo, era scritto: "L'ombra sua torna, ch'era dipartita" (*Inferno* IV, 81), mentre non mancarono "omaggi" danteschi di natura militare quale la marcia su Ravenna il 12 settembre da parte delle camicie nere antimussoliniane.

La sequenza di inni ricorda anche quella percorsa dai penitenti nella *Commedia* (ad iniziare dall'intonazione dell'incipit del Salmo 113, *In exitu Israël de Aegypto*) mentre l'*Inferno* della Grande Guerra, e contemporaneamente quello della seconda, è già tragicamente aperto, come annuncia Mann ad esergo del suo *Doktor Faustus* (iniziato il 23 maggio 1943 e concluso il 29 gennaio 1947) accogliendo lì i primi nove versi del secondo canto dell'*Inferno* di Dante, di fatto l'incipit del primo, terri-

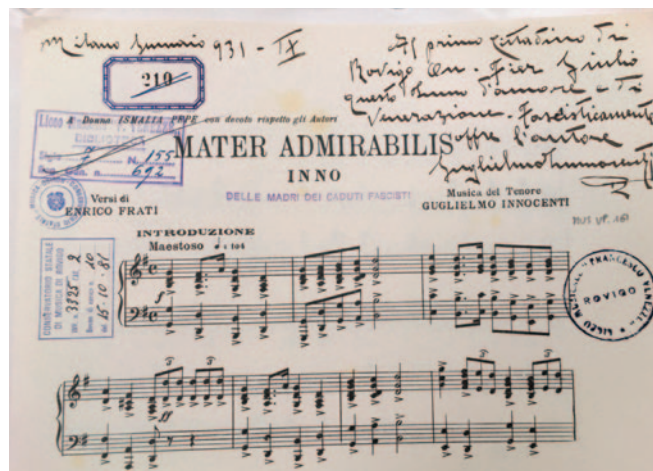
bile, regno, se si considera il primo canto quale *exordium* dell'intera *Commedia*. Il patto col diavolo di Adrian Leverkühn rimanda ai “precedenti” di *Wozzeck* di Berg e *Histoire du soldat* di Stravinskij richiamando il continuo, sempre in agguato, pericolo della tentazione umana non solo nella sua dimensione individuale e morale, ma anche in quella politica dell'intera ecumene. Ma esso nel *Doktor Faustus* è anche pretesto per una superlativa dissertazione di temi musicali a partire dal principio per cui una volta che l'uomo ha iniziato a trasformare la Bellezza naturale del suono in un mondo artistico, egli rischia di divenire servo della manipolazione e combinazione “magica” dei suoni, novello Adamo e novella Eva desiderosi di possedere l'Intero, che un compositore cerca di raggiungere attraverso teorie sempre più ardimentose.

Cruciale per Mann è il rapporto tra dimensione armonica e contrappuntistica e, dopo avere descritto un panorama legato al mondo barocco e settecentesco approda con determinazione alla figura di Beethoven che rappresenta il recupero di questo equilibrio, una successiva tappa del quale sarà raggiunta nella musica dodecafonica. E dire che tutto era partito dalla più struggente melodia di inizio Seicento, forse il primo esempio di seducente “tentazione musicale” ovvero il monteverdiano *Lamento di Arianna* al quale si allaccerà a conclusione Adrian con la sua opera ultima *Lamentatio Doctoris Fausti*, apocalittica “identità che regna fra il cristallino coro degli angeli e le grida infernali”, ma anche in grado di “abbandonarsi all'espressione” prima della lunga e acuta nota finale del violoncello che, nel momento del suo esilio, “resta come una luce nella notte” (richiamando nell'immagine musicale e nel pensiero il *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen). Davvero ampia e preziosa è la biblioteca musicale che si va a formare in progress nel *Doktor Faustus*, così come efficaci sono le lezioni di analisi dei pezzi chiave della letteratura musicale storica nella quale ad un certo punto, allo stesso modo di quanto avvenuto nella *Recherche* di Proust, i concreti protagonisti e le loro opere ricevono una significativa metamorfosi nell'unica figura del protagonista che qui sintetizza i due grandi modelli del Novecento indicati da Adorno, il filosofo amico e

“suggeritore” musicale di Mann: ossia Stravinskij, soprattutto nella Suite di grotteschi teatrali *Gesta romanorum*, affidata a burattini, e i Maestri della *Wiener Schule*, in particolare Alban Berg i cui *Kammerkonzert* e *Violinkonzert* riecheggiano nel *Concerto per violino* di Adrian e Arnold Schönberg la cui *Suite op. 29* fa da riferimento al *Settimino* per tre legni, tre archi e pianoforte di Adrian. È sempre nell'arte combinatoria della dodecafonia che Thomas Mann ritrova i possibili quadrati magici della storia con relative simbologie a partire dall'arte di Dürer che influenzerà il penultimo grande lavoro di Adrian: *Apocalipsis cum figuris*, ma anche dai lavori di Bach come il canone a sei voci (il riferimento è al *Ricercar a sei* del *Musicalisches Opfer*) inteso come “pura musica, musica nella sua astrattezza”.

L'ampio catalogo della musica da camera di Thomas Mann vive non solo di insiemi paritetici di strumenti quali la letteratura sonatistica in duo o in trio, oppure di ensemble allargati tipici del ventesimo secolo, ma si nutre anche di repertori rinascimentali e barocchi, di pezzi strumentali e vocali con accompagnamento di pianoforte e di numerose trascrizioni secondo il gusto dell'epoca che troviamo richiamate sia nella *Montagna magica*, sia nel *Doktor Faustus*. A tali brani appartengono con forte coinvolgimento tematico la *Sonata “Il trillo del diavolo”* di Tartini, oppure, per il senso della vanità della vita e della morte in essi rappresentati, i *Vier ernste Gesänge*

Conservatorio di Musica Rovigo,  
Biblioteca, MUS.VPF.161



op. 121 (in particolare il n. 3) di Brahms, ma anche i nuovi linguaggi del Novecento, dalla raffinata e onirica *Sonata per flauto, viola e arpa* di Debussy, alla freschezza popolare e alla vitalità ritmica del jazz o della musica tzigana, cui contrastano le nuove sperimentazioni nei festival di musica contemporanea. Esso si arricchisce ancora di più nelle pagine del saggio *La genesi del Doctor Faustus* (redatto tra il 1948 e il 1949), che svela ulteriori riflessioni storiche e autobiografiche di Mann tra cui le numerose letture, la partecipazione a concerti e incontri anche informali con intellettuali e musicisti, su cui svetta la fondamentale e continua collaborazione con il filosofo Theodor Wiesengrund Adorno.

La centralità di Ludwig van Beethoven ci offre ancora una volta il pretesto per ricordarne l'anniversario dello scorso anno purtroppo ricordato in tono minore. È una centralità nella quale si collocano soprattutto le opere tarde, quali il *Quartetto per archi in la minore op. 132*, la pianistica *Sonata in do minore/maggiore op. 111* e l'ultima opera cameristica per duo, la *Sonata in re maggiore op. 102 n. 2* per violoncello e pianoforte di cui il *Doktor Faustus* fornisce interessanti modelli di analisi che approfondiscono quelli dapprima timidamente enunciati nelle pagine finali dei *Buddenbrook*, poi sviluppati nella *Montagna magica* per culminare, infine, con quelli svolti sulle composizioni di Adrian, figure - specie nella musica da camera - ben evidenti di lavori storicamente esistenti, oppure più complesse "visioni" dei possibili scenari futuri di sviluppo dei linguaggi musicali. Una ulteriore *summa* dopo quelle precedenti della storia tra cui il "terzo e ultimo periodo" dell'opera di Beethoven che assurge, nella sua pienezza, ad uno di quei valori assoluti che possono essere paragonati, nella storia dei patrimoni culturali e spirituali dell'umanità, al percorso spirituale della *Commedia*: il connubio tra armonia e contrappunto e le brevi strutture sub-tematiche che ne sono i plinti fondanti creano una novella armonia delle sfere che, espansa in eccesso dai sentimenti umani, dalle tenebre dell'irrazionalismo e dalla sconfitta del germanesimo, rischia di deflagrare senza un'ulteriore opera di ricostruzione identificabile nelle grandi scuole del Novecento storico in cui elementi vecchi e nuovi compiono un ulteriore "salto" evolutivo sempre più complesso, rappresentato dall'opera di Adrian a cavallo tra le due guerre.

Le numerose, intense e complesse, pagine di Mann dedicate alla triplice crisi della Grande Guerra, dei totalitarismi e dei nuovi esili - della Shoah, della prigionia e della seconda guerra mondiale - ci riportano ad un tema di ricerca per il quale il Conservatorio di Rovigo ha attinto in questi mesi, insieme a quello dedicato alla riproducibilità tecnica della musica, a nuovi e copiosi patrimoni bibliografici legati ai musicisti ebrei internati in Italia, ora oggetto di studio anche per tesi accademiche. La prima collezione, comprendente rulli e 78 giri oltre a numerose partiture, fa parte del Fondo Carlo Barbierato (organista e studioso polesano scomparso alcuni anni fa), mentre la seconda è stata acquisita grazie alla generosa donazione della dott.ssa Armida Locatelli erede del compositore Kurt Sonnenfeld, ora Fondo omonimo della Biblioteca del Venezia.

Per "chiudere il cerchio" abbiamo voluto dedicare un appuntamento, a partire da quello che è il canto forse più celebre ma senza dubbio umanamente più commovente della *Commedia*, il quinto dell'*Inferno*, c.d. di Paolo e Francesca, creando attorno ad esso un doppio percorso: uno relativo a musiche del periodo di vita di Dante e a letture tratte dal *De vulgari eloquentia*, opera fondamentale anche per la futura *Commedia*, e l'altro con suoni della contemporaneità a partire dalla stessa scomposizione del canto in mesostici, in modo da assumere una delle tante "possibili strade" a cui si prestano la lettura e l'interpretazione dell'opera di Dante, *autor et actor*, il cui esilio, diviene così solo uno dei cammini, ovvero dei tanti "EXIL" che caratterizzano, nelle varie combinazioni possibili, la storia e la ricerca di ogni vita umana in tutta la sua storia, passata, presente e - immaginiamo - futura.

I coordinatori musicali di "EXIL"  
Anna Bellagamba, Daniela Borgato,  
Raffaele Deluca, Giuseppe Fagnocchi,  
Federico Guglielmo

## Nel mezzo del cammin...

Testi di Natalia Periotto Gennari

Editing di Enrico Zerbinati

Dante Alighieri 1321-2021: Madrid, Parigi, Londra, Berlino; poi, ancora, Praga, Varsavia, Istambul, Monaco, Mosca; traduzioni della Commedia in 58 lingue europee. Nel mondo: Rio de Janeiro, Camberra, Sidney; Pechino con la pubblicazione di nuove traduzioni; letture di canti in lingua afrikaans; progetti di teatro virtuale rileggendo Dante in India e in Indonesia... In Italia, celebrazioni di Dante in tutte le città.

Di qui, il nostro contributo e il nostro omaggio per l'anniversario dantesco: otto giornate, di cui quattro dedicate alla sua parola in versi e in prosa, con i seguenti titoli:

“PER TE POETA FUI”,

“EXUL IMMERITUS”,

“DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM”,

“DONNE CHE AVETE INTELLETO D'AMORE”.

Scelte ovviamente personali, nella convinzione, tuttavia, che qualunque fosse stato il percorso, tutto sarebbe ritornato alla Commedia. L'opera di Dante, tutta l'opera, si corrisponde in tutte le sue parti; un canto, un endecasillabo, perfino un'unica parola, desueta o comune, addirittura inventata hanno una funzione narrativa per la creazione di un personaggio e il suo destino, la definizione di un problema, la ricerca della soluzione.

Senza addentrarci nella dimensione dottrinale ci è sembrato buona cosa dunque, lasciare spazio al gusto per la visione - “il visibile parlare” - così naturale alla narrazione medievale, educata dai bassorilievi e dalle figure istoriate nelle vetrate delle sue cattedrali, e ormai connaturata al gusto del lettore contemporaneo abituato alle soluzioni anticonvenzionali delle avanguardie degli ultimi 150 anni.

Non abbiamo trascurato quanto peso abbia avuto nell'orientamento degli scrittori d'Europa la scelta e l'uso,

per la lingua della Commedia, del dialetto di Firenze -“questo mio volgare”- uno strumento popolare e agilissimo che tutti allora capivano e in cui ci riconosciamo.

Né abbiamo dimenticato, anzi per noi è stato importante, sottolineare quell'aspetto rivoluzionario di cui la Commedia in particolare è portatore, preferendolo al significato profetico perché, se profezia è fede in un futuro, rivoluzione è certezza di un cambiamento nel presente.

In questo senso è andato il nostro itinerario, sempre affidato al testo di Dante. Per ciò che riguarda i documenti di confronto ci siamo avvalsi in preferenza di quelli contemporanei: ci piaceva vedere il punto di arrivo della lettura di Dante in una specie di arco temporale a garanzia della persistenza, e attualità, del suo pensiero. Ed è sorprendente scoprire come autori di lingua e culture diverse, talora non europee, rileggendo la Commedia, la arricchiscano di echi e prospettive ancora inesplorati, recuperando tratti inusuali, dettagli tralasciati. Senza contare che il 1900 è stato un secolo tormentato, con un percorso accidentato e drammatico in Europa e nel mondo: i totalitarismi con le loro dittature sanguinarie, i colonialismi, la feroce legge del capitale..., hanno come contromoneta il grande rischio della perdita della centralità dell'uomo -l'ideale dell'“hominis dignitatem”- quella formula aurea in cui si è riconosciuta la migliore cultura occidentale; perciò un uomo come Dante che è risalito dall'abisso fino alla luce con le sole forze del suo coraggio e della sua intelligenza è in questo momento di certo un sostegno, un conforto e una speranza; ancora una volta, in sostanza, l'obiettivo dell'Epistola xiii a Cangrande della Scala “di rimuovere i viventi in questa vita da uno stato di miseria e condurli ad uno stato di felicità”.

## “PER TE POETA FUI...” (2, xxii, 73)

Dante riconobbe con parole di gratitudine i propri maestri; altrettanto si vorrebbe testimoniare qui come la sua poesia fu maestra per altri poeti venuti dopo di lui.

L'endecasillabo intero suona così: “Per te poeta fui, per te cristiano”. Si tratta del riconoscimento di un poeta latino verso un altro poeta latino che gli fu guida e maestro.

Il mondo antico ha questo modo di pensare: insieme al legittimo orgoglio del creatore per la propria opera, convive il rispetto per la tradizione, e la volontà di farne parte come anello della catena: così Lucrezio per Epicuro, Orazio per Alceo, fino a quella nobilissima pagina di Machiavelli di omaggio agli Auctores dell'antichità, quando alla fine di una giornata di avvillimento nell'esilio dell'Albergaccio -“dove mi ingaglio per tutto dì”- scrive a un suo amico: “Venuta la sera entro nel mio scrittoio...e in su la soglia mi metto panni reali e curiali e entro nelle antique corti degli antiqui uomini dove io non mi vergogno di parlare con loro; e loro per la loro umanità mi rispondono: et non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, dimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tucto mi trasferisco in loro” (A Francesco Vettori, 10, 12, 1513).

La poesia non è solo frutto di un singolo ingegno, solitario ed eccezionale, ma germoglia da un solco fertilissimo in cui altri nel tempo hanno depositato il proprio seme e le proprie intuizioni. In sostanza una testimonianza di affettuosa gratitudine verso quanti hanno aperto una strada, e per usare le parole di Dante:

“Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,” (II, xxii, 67-69).

“Per quarant'anni mi sono disciplinatamente istruito per scrivere un poema epico che comincia *In The Dark Forest*, attraversa il purgatorio degli errori umani e si conclude nella luce”. Così scriveva nel 1944 Ezra Pound che a Dante deve l'idea e il titolo della sua opera *Cantos*, un viaggio nell'Inferno e Purgatorio del XX secolo, privato del Paradiso, inquinato dalla corruzione senza tempo.



La tomba di Ezra Pound a Venezia

“Io venni in luogo d'ogni luce muto”.

Un luogo senza luce e affollatissimo:

“Politici con i polsi legati alle caviglie  
*Politicians... their wrists bound to  
Their ankles*

E i traditori del linguaggio  
... e la combriccola della stampa  
E gli ingaggiati per mentire;  
i pervertiti pervertitori del linguaggio,  
i pervertiti che ai piaceri dei sensi  
anteposto hanno brama di lucro;”

*“And the betrayers of language  
and the press gang  
the perverts, who have set money-lust  
before the pleasure of the senses;”*

Su tutto, la bestia dai cento piedi

*- the beast with a hundred legs- USURA:*

ancora una volta “la maledetta antica lupa” (Purg.XX,10), e con essa la corruzione, la cupidigia, l'avidità: ΕΙΚΩΝ ΓΗΣ  
“Questa è la terra” (*A draft of xx cantos*, xiv,xv).

Come nella tecnica del transert drawing, l'esuberanza immaginifica di Pound accoglie nella stessa pagina la narrazione epica di Dante e quelle del suo tempo tentando allegorie destinate a rimanere solo descrizioni di un universo senza speranza, private ormai della loro funzione metafisica.

Anche *The Waste Land* di Th. S. Eliot è a suo modo un'allegoria: un correlativo del mal seme di Adamo, e il Tamigi che passa sotto il ponte di Londra nella nebbia prima dell'alba d'inverno è ancora l'Acheronte; qualcosa tuttavia dell'insegnamento della Commedia di Dante rimane, e non è solo simbolo: nell'intervallo ansioso tra il bombardamento e il cessato allarme, a Londra nell'autunno del '40 compare la figura di un maestro, uno spettro a riassumere altri spettri e la voce di molti maestri, e lascia il suo insegnamento:

“Lascia che io ti riveli i doni riservati alla vecchiaia:  
per primo, il freddo contatto di corpi moribondi  
senza incanto, e nessuna promessa da offrire...”

poi, la conscia impotenza della rabbia  
per la follia degli uomini...  
Per ultimo, lo strazio di passare in rivista  
tutto ciò che facesti e fosti, la coscienza  
di cose fatte male e fatte a danno degli altri  
che una volta prendevi per esercizio di virtù”.

Sono gli ultimi consigli in un mondo che sta concludendo il suo viaggio al termine della notte, per il quale non sembra arrivare più Godot, ma sono ancora consigli e appelli all'uomo prima che il maestro si dilegui:

“Ei mi lasciò con un vago commiato  
e dileguò al risuonar del corno  
*And faded on blowing of the horn*” (*Quattro Quartetti, Little Gidding,ii*).

Anche nella Commedia il maestro non fu solo esortazione e consigli, ma anche rimprovero, e anch'esso dileguò, terminato il suo compito:

“Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
di sé, Virgilio dolcissimo padre,  
Virgilio a cui per mia salute diemi” (II, xxx, 49)



Addio a Virgilio, Biblioteca del Carrobiolo, Monza

L'allegoria, in sostanza “il parlare di altro” -di cose astratte, virtuali, che non si vedono ma sono- nel medioevo fu usatissima per la capacità di immaginare oltre il reale. Essa fu, insieme, strumento di arte e di fede e come tale efficacissima. Quando la fede venne meno, l'allegoria si prosciugò in metafore, si semplificò nel simbolo, oppure si arenò irrigidendosi in una dimensione sotterranea senza volontà di uscita come una talpa accecata contenta di non rivedere la luce.

“Non sono riuscito a diventare nemmeno un insetto. Molte volte ho desiderato diventare un insetto, ma perfino di questo non sono stato degno...” con questa dichiarazione di impotenza Fëdor Dostoevskij nel 1864 inizia le “*Memorie del Sottosuolo*”, di nuovo una selva oscura che insiste sulla negatività dello spirito del suo tempo immerso nell'irrazionalità della storia, e, nel contempo, segnala la sofferenza di scrivere, cioè di creare, fermamente convinto che “non soltanto una coscienza troppo lucida ma addirittura ogni forma di coscienza è una malattia”.

Il problema dello scrivere, il problema della lingua: su questo argomento Dante lasciò scritte pagine intere nel *De Vulgari Eloquentia* e ne *Il Convivio* esprimendo appassionatamente le possibilità di espansione di pensiero e di sentire propria

della lingua del suo popolo: “Questo mio volgare, questo mio prezioso volgare” e, in differenti idiomi, anche di tutti gli altri popoli.

Di qui la sperimentazione linguistica della Commedia, la sua facilità di ricezione, le terzine che, se dobbiamo credere agli aneddoti di Sacchetti, venivano cantate a memoria per i vicoli di Firenze quasi a battere il ritmo del lavoro...

Di qui, per ultimo, l’indicazione autorevole di una via maestra per gli scrittori d’Europa.

Nel 1757 il conte di Cisneros donò all’imperatrice Elizaveta Petrovna una copia della *Divina Commedia* in lingua originale. Nella Russia degli Zar i ceti aristocratici parlavano tra loro nella lingua di Voltaire e di Diderot, tutta la comunicazione diplomatica si teneva in quella lingua, solo i servi della gleba parlavano il russo:

“Eh bien, mon prince, ... si vous permettez encore de pallier toutes les infamies, toutes les atrocités de cet Antichrist, je ne vous connais plus...”

Così si esprimeva su Napoleone il Grande nel luglio del 1805 la conosciutissima, e molto chiacchierata, Anna Pavlovna Scherer, damigella d’onore e intima dell’imperatrice Marija Feodorovna, e così commentava, nell’incipit di *Guerra e Pace*, Lev Tolstoj: “Parlava quel francese ricercato in cui non solo si esprimevano ma anche scrivevano i nostri uomini.”

Ma, vent’anni prima, Puskin, che già nel suo Evgenij Onegin riecheggiava temi e tratti stilistici del Purgatorio e dell’Inferno e inseguiva il ritmo della terzina dantesca, aveva dato alle sue opere la lingua della gente del popolo che si parlava, uguale, da Mosca a San Pietroburgo. L’aveva imparata bambino dalla sua njanja, ascoltandone le favole, e

aveva usato per primo questo strumento così duttile tenero, violento: “Da solo ha fatto due lavori: organizzare una lingua e creare una letteratura” disse di lui, con ammirazione, I. Turgenev.



## “EXUL IMMERITUS”

Dante nelle *Epistulae* (i, iii, vi) si pensa e si definisce *florentinus exul immeritus*, ma se rigetta il titolo *florentinus* fino a sconfessarlo nella lettera al signore di Verona, Cangrande della Scala, (*Florentinus natione, non moribus*), rimane fedele a quel sentimento di sé come *exul immeritus*, cioè esiliato senza colpa.

Non vogliamo entrare nel problema di colpa o innocenza in queste righe; quello che conta infatti è che per Dante l’esilio fu doppiamente penoso perché lo visse come ingiustizia, un *vulnus* irrimediabile.

L’esilio è *vulnus*, sostanzialmente una violenza: difficilmente una persona sceglie l’esilio, esso deriva da un editto, da una sentenza, da una decisione altrui.

L’esilio è trauma, ferita profonda immedicabile per la persona, per le popolazioni colpite. Storicamente è un fatto ricorrente, culturalmente ha una letteratura sterminata.

Può prevedere un ritorno, e questa è una prospettiva dinamica che anche a distanza di secoli ne orienta la storia, come fu per la secolare diaspora del popolo ebraico:

“Io vi libererò dalla vostra prigione, l’esilio, che è simile ad un pozzo senz’acqua.

Prigionieri che vivete di speranza ritornate nella vostra città ricostruita.

Io vi annunzio che vi ricompenserò con abbondanza di quello che avete sofferto” (A.T. *Zaccaria*,9)



James Tissot, *La deportazione dei prigionieri* (1896)



Spesso l'esilio è vissuto in termini di rassegnazione, producendo una scrittura elegiaca ricca di persistenze nella cultura europea. Dalle rive inospitali del Mar Nero Ovidio scriveva a Roma libri che allora nessuno rese pubblici perché l'*error* del suo autore era *nefas*.

“Cum subit illius tristissima noctis imago,  
qua mihi supremum tempus in urbe fuit,  
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,  
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.”  
(Ovidio, *Tristia*,1,3)

Ma interi passi passarono di memoria in memoria fino a risuonare negli endecasillabi della Commedia: “tot mihi cara reliqui” ridiventa nelle terzine del Paradiso:

“Tu lascerai ogni cosa diletta  
più caramente ...” (III, xvii, 55-56)

Ogni giorno l'esilio si rinnova nella perdita, nel bisogno di cose perdute, risuona negli accenti altrui, nel pane amaro anche se donato, nelle case che non sono nostre.

Di sicuro quest'aspetto umanissimo e universale ha fatto avvicinare a Dante, fino ad immedesimarsi in lui, poeti lontani per lingua, che, meno sensibili all'aspetto dottrinale o filosofico, si sono immediatamente riconosciuti in una condizione di randagismo, nei panni dell'esule, inseguito dalle polizie segrete di tutti gli Stati:

“Recitava la Divina Commedia giorno e notte; aveva voluto imparare l'italiano per capirla meglio” afferma di Mandel'stam Anna Achmatova che con lui condivideva la stessa passione; da questa appassionata frequentazione nasce una poesia scritta su foglietti di carta grigia che la moglie del poeta imparava a memoria prima di distruggerli:

“Conosco bene la scienza dei commiati  
appresa  
fra lamenti notturni e chiome  
sciolte.  
E ruminano i buoi, dura l'attesa:  
ultima ora di veglia delle scolte;  
e mi piego al rito della notte dei galli,  
quando - in spalla il carico di strazio del viaggio -  
guardavano lontano umidi occhi,  
e pianto di donne  
al canto si univa delle muse” (O. E. Mandel'stam, *Tristia*)

Ma non sta qui, in questa dimensione che possiamo chiamare elegiaca, pur nel suo atroce dolore, l'impatto dell'esilio per Dante.

Esso fu “la cagione de la mia scusa” (*Conv.i,iii*), cioè della Commedia. L'esilio lo estraniò da Firenze, lo rese fuoriuscito non solo dalla sua terra ma anche dalla poetica stilnovistica che stava diventando una scuola, lo costrinse a mezzi propri, ad una scrittura necessariamente personale, ad ancorarsi ad una lingua che unica -non la casa, non il pane- gli ricordava chi fosse, a costruirsi un sistema di riferimento valoriale più giusto dell'antico che lo aveva travolto.

L'esilio fu l'*ἀνάγκη* della sua opera matura.

Privato a forza del mondo in cui era vissuto, vivendo fino in fondo il dolore del non ritorno, Dante riconobbe come proprio quel *disio* che nel termine rimanda *ad sidera*, alla luce, e la rivendicò come condizione necessaria per l'umanità -non è un caso, come niente è un caso nella scrittura sorvegliatissima della Commedia, che tutte e tre le cantiche si concludano con la stessa parola “stelle” cioè “*sidera*”- e su questo *desio*, della patria, degli affetti, dell'eccellenza, egli costruì la sua cosmologia.

Questo fu, a nostro modo di pensare, più rivoluzionario e più produttivo di qualunque composizione elegiaca.

Inverno 1944-45. Nel lager 3 di Auschwitz-Birkenau l'Häftling 174517, fino all'anno precedente Primo Levi, cerca di raccontare al suo amico Pikolo il canto di Ulisse; va a tentoni, non ricorda bene, si aggrappa alla rima, confonde, si dispera, e intanto procedono insieme trasportando la gamella per la zuppa dei prigionieri. Il prigioniero si intestardisce, ricordare il canto per lui è ancora di salvezza, ma di nuovo si perde (“darei la zuppa di oggi per ricordare”), incospicua nelle parole e nel fango ghiacciato sotto il cielo grigio cercando versi che non corrispondono.

Poi, di colpo:

<Attento, Pikolo; apri gli orecchi, ho bisogno che tu capisca:

“Considerate la vostra semenza:

fatti non foste a viver come bruti,

ma per seguir virtute e conoscenza”>:

la terzina esce perfetta; l'Häftling 174517 tira il fiato, si illumina. Per lui, annientato per l'esclusione da quella civiltà in cui era nato, perso nella selva oscura di un campo di sterminio, è “come se anch'io lo sentissi per la prima volta:

come uno squillo di tromba, come la voce di Dio”. L’Häftling 174517 ritorna ad essere Primo Levi.

Ma c’è ancora di più. Per lui, il canto di Ulisse, l’opera di Dante, valgono quanto l’incontro di Dante con Virgilio: si avvera l’identico conforto e si riannoda la linea della tradizione; dopo l’inferno di Auschwitz, la selva oscura del XX secolo, il ricordo di esso e l’impossibilità di dimenticare diventano la “cagione” di un libro “*Se questo è un uomo*” e di nuovo vengono scritte pagine destinate a sopravvivere al loro autore. Di nuovo, da un libro nasce un altro libro.



Riccardo D’Ariano, *Come altrui piacque*

### “DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM”

Prima ci fu Θῆμις, poi Δίκη. Poi, ci furono Νόμος e i Νόμοι della città in nome dei quali Socrate dette la vita all’inizio del V secolo a.C.

La giustizia è un problema enorme, e antichissimo; è storico e metafisico, arcaico e attuale, appartiene al quotidiano e alla storia della cultura. È legge, norma, consuetudine, e la varietà del lessico non è che un segnale di una continua riflessione. Autorevoli grecisti francesi a metà del secolo scorso arrivarono ad argomentare che il teatro greco è da leggersi come una riflessione incessante e pubblica sull’argomento della giustizia: è giusto obbedire alle leggi, ma a quali leggi? Quelle della città, νόμοι γεγραμμένοι, o quelle non scritte - ἄγραπτοι- del cuore (Antigone)?

È giusto uccidere la madre per vendicare il padre (Eschilo, Oresteia)?

E, ancora, è giusto sacrificare se stessi per un’idea o per una

persona (Euripide, Alceste)?

È giusto patire senza aver commesso colpa?

E prima ancora che i tragici greci presentassero al pubblico di Atene questi dilemmi, Omero aveva indicato una strada: nel campo Acheo, il vecchio re Priamo entra supplice nella tenda di Achille per riavere il corpo del figlio. Achille gli va incontro, lo accoglie; si abbracciano. Achille vede in Priamo il proprio padre, il vecchio re piange nella sorte di Ettore la futura morte di Achille.

Il riconoscimento del dolore e dell’umanità dell’altro è il primo passo verso un’idea di giustizia. Un po’ quello che succede in un passo del Vangelo (Matteo, 5): “Se stai andando con il tuo avversario in tribunale, mettiti d’accordo con lui strada facendo, ché non accada che ti mette in mano a un giudice”.

In altre parole, la giustizia conciliativa eticamente è più in alto di quella punitiva.

Non fu una strada molto intrapresa, almeno se dobbiamo credere alle pagine della letteratura.

I romanzi non solo in Europa durante l’Ottocento raccontano come l’innocente -e l’idea di giustizia con lui- sia destinato a soccombere nella lotta contro i malvagi.

Esmeralda danza, per guadagnarsi il pane, sul sagrato di Nôtre Dame sotto gli occhi della sua capretta e di Quasimodo che la guarda incantato dalle gargoyles della Cattedrale, ma Phoebus e l’arcidiacono Frollo tramano per averla sfruttando ognuno il proprio potere.

L’intero romanzo del Manzoni dimostra come solo la giustizia divina riesca ad equilibrare l’ingiustizia della storia. Ma è ancora un atto di fede.

Fede di cui non si può parlare per *I Malavoglia* di Verga per esempio, quando “la vigilia di Natale arriva apposta l’usciera in carrozza a casa loro, e va a lasciare un foglio di carta bollata sul canterano accanto alla statua del Buon Pastore”.

A poco a poco la lotta tra giusto e ingiusto non è più contro il malvagio ma contro il Male che ci circonda o che è dentro di noi: dopo tre anni di navigazione nelle acque dall’Atlantico al Pacifico per inseguire la balena bianca che scompare e poi ricompare tra le onde, dopo una caccia estenuante di tre interi giorni, il Pequod cola a picco con tutto il suo equipaggio e Moby Dick si inabissa trascinando con sé il capitano Achab strangolato dalla fune dell’arpione.

Alla conclusione del suo romanzo, Herman Melville in una lettera al suo amico Nathaniel Hawthorne definiva Moby Dick -il romanzo che aveva scritto in un anno e mezzo- “un libro maledetto perché il protagonista del racconto è il Male”. Anche la vittima nell’incessante dibattito tra giustizia e ingiustizia finisce per perdere i suoi caratteri di individuo per rappresentare la condizione dell’umanità sulla terra:

Franz Kafka è solo Josef K.: Josef, un nome comunissimo nell’Europa di quel tempo e soprattutto nelle comunità ebraiche dell’Est, il cognome ridotto ad un’iniziale equivale a chiunque, e “un mattino, senza che avesse fatto nulla di male, egli fu arrestato”. Simbolicamente arrestato da un Tedesco, da un Ceco e da un Ebreo: come dire da chiunque dei suoi concittadini. Anche i luoghi deputati alla giustizia scontornano in edifici assurdi, inquietanti e inspiegabili dalla ragione: “il Tribunale era attirato dalla colpa: rientra nel carattere del tribunale condannare non solo degli innocenti, ma anche degli ignari...”.

Rimane soltanto, di questo lungo, faticoso cammino di riflessione sulla giustizia, la certezza che Aristotele aveva fissato nel 1° libro della sua *Arte Poetica*: non la punizione del colpevole, ma la tragedia dell’*ἀνάξιτος*, di colui che non merita di patire, dell’innocente.

Oppure, se vogliamo sperare, rimane la statua della giustizia, perché anche i simboli hanno una loro storica importanza. La giustizia, sempre femminile, sempre giovane donna, nell’iconografia; la sua bilancia è a due piatti, non per valutare il peso assoluto ma l’equità (forse anche la sua equità: la compensazione tra rigore e clemenza); la sua arma è la spada, non il pugnale a colpire alle spalle, né l’arco o qualunque arma che colpisca da lontano, ed è alzata, brandita, ad ammonire. Infine, è bendata: nessuna disuguaglianza.



## “DONNE CHE AVETE INTELLETTO D’AMORE”

“Donne che avete intelletto d’amore  
i’ vo’ con voi della mia donna dire. (*Vita nuova*, xviii)  
Cecco d’Ascoli, medico e poeta, amico di Dante, professore a Bologna, morto sul rogo in piazza Santa Croce a Firenze, obiettava che non si può insegnare amore alle donne, persone incapaci di imparare.

Ma per noi il problema resta: cosa vuol dire “intelletto d’amore”? Le risposte sono nei versi della *Commedia*:

“l’amico mio, e non de la ventura  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’ è per paura;

...

“I’ son Beatrice che ti faccio andare  
vegno del loco ove tornar desio  
amor mi mosse che mi fa parlare”. (I, ii, 61-63; 70-72)

Nata da un fatto reale, Beatrice di Folco Portinari non fu mai la sposa di Dante e la madre dei suoi figli, non lo seguì nell’esilio; sostanzialmente è figura irrisolta, morta a 24 anni in un giorno di giugno del 1290.

Beatrice fu il nome e la figura di un antico incontro, uno di quegli incontri dell’infanzia felice che si depositano nel cuore così profondamente tutt’uno con la *vis* creativa del poeta. Quell’emozione remota e vivissima si trasformò nell’immagine di donna che Dante avrebbe voluto per sempre avere con sé: una donna di bellezza chiara, di intelligenza generosa, capace di azione e di parola, un interlocutore della sua vita. Da qui nasce la sua energia salvifica. Un angelo, direbbero le persone comuni, oppure un ideale; un *disio* d’amore per Dante.

Questa creatura della poesia ha un nome che la identifica e che essa rivendica: *I’ son Beatrice*, vive una vicenda d’amore di cui è protagonista perché è stata sua la scelta -*l’amico mio e non della ventura*- e conosce le parole di amore “*amor mi mosse che mi fa parlare*”.

Ovviamente la storia che viene dopo è una storia petrarchesca. Ed è una storia di donne silenziose.

Laura non parla al suo innamorato presso le chiare, fresche acque di Valchiusa, anche se ne ascolta le sue rime sparse.



Gustav Klimt, *Ritratto di signora*  
(1917)

senza eredità e sposa imposta a mastro don Gesualdo; le donne di casa Francalanza -i superbi, arroganti, violenti Vicerè- agiscono per reazione capricciosa alla ragione di famiglia, in ogni caso subìta; a guardar bene, il destino di Angelica Sedara, bella e disincantata, è orientato dagli interessi ferocemente convergenti del principe di Salina, di Tancredi Falconeri e del signor Sedara, sindaco e strozzino, suo padre.

Nel nord dell'Italia le cose non vanno meglio: sulle sponde del lago di Lugano Luisa Rigej, poi marchesa Maironi, si annienta in un lutto di cui nessuno ha colpa; nel castello di Fratta, presso Portogruaro, la Pisana "bimba vispa, inquieta, permalosetta", poi donna sensuale e generosa fino a mendicare nelle strade di Londra per aiutare il suo Carlino Altoviti, rimane impigliata in quell'eccezionalità di donna costantemente in fuga, in bilico tra eros ed infanzia.

Neanche le pagine calligrafiche di Henry James riescono a costruire un profilo femminile coraggioso, attivo ed erotico, intendendo in questo senso la capacità di parlare d'amore, chiederlo e corrisponderlo con il proprio compagno.

Lassù, tra i fiordi della Norvegia, Ellida, "*La donna del mare*", quando l'estate ormai sta per finire, prima che "come dice la tragedia tutti gli stretti saranno serrati" vive il tormento di scegliere se restare con il dottor Wangel che ha sposato tre

Dai veroni del paterno ostello Leopardi porge orecchio con tenerezza alla voce di Silvia che canta -ma non parla- accompagnando il lavoro di ricamo. Lucia non riesce a risolvere il problema della odiosa prevaricazione patita, tanto quanto la monaca di Monza è incapace di dire quel no che avrebbe annullato troppi sì.

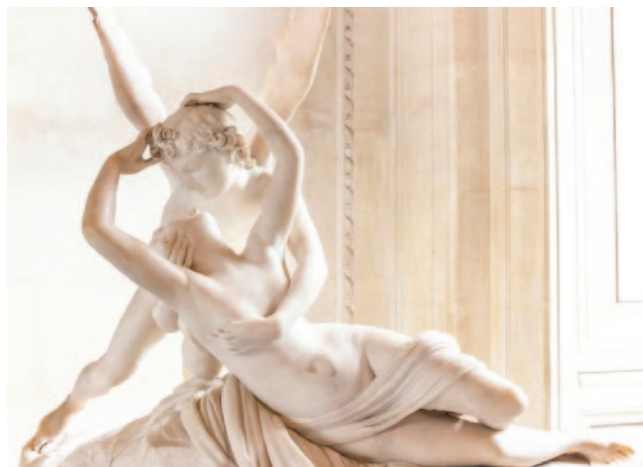
Non conosciamo la voce di Bianca Traho, ultima erede di un nobile casato

anni prima o scappare con l'uomo, il marinaio, cui è legata giovanissima da una promessa di amore di fronte al mare: "Come potresti impedirmi di scegliere? Puoi trattenermi con la forza contro la mia volontà. Ma che io possa scegliere nel segreto della mia anima tra lui e te...questo non puoi impedirmelo! Mai!"

Solo all'ultimo rintocco della campana di bordo, liberata da ogni legame, sola di fronte a se stessa, Ellida sceglie: "Ho potuto guardare dentro di me, ho potuto scegliere liberamente, e se avessi voluto... Allora, così come avrei potuto sceglierlo, ho anche potuto respingerlo."

Ibsen interpreta il conflitto della scelta d'amore come un aspetto del problema del libero arbitrio, ed è cosa naturale all'interno della dottrina e dell'etica protestante. Ma la scelta d'amore non è la stessa cosa dell'intelletto d'amore.

Allora bisogna tornare indietro, molto indietro, quando sulla strada che da Atene conduce al Pireo due amici raccontano di cosa si era parlato una sera a casa di un loro ospite, e tra i racconti prende forma quello di Diotima a Socrate con questa conclusione: "le cose che uno volentieri dice ad un altro che volentieri ascolta, diciamo che sono buone". (Plat. Symp.196c.) Dove la parola semanticamente più significativa è l'avverbio che partecipa di entrambi gli interlocutori: ἐκὼν ἐκόντι- volentieri: allora ogni atteggiamento, ogni azione va bene, ed è la strada per l'intelligenza d'amore.



Antonio Canova, *Amore e Psiche*

## L'esilio, ancora: conclusioni

Su *Il Corriere della Sera* del maggio 2021 è comparsa una nota di autore che rimpiangeva come di Dante non sia rimasto un qualunque oggetto che gli fosse appartenuto.

Gli Spagnoli vanno in religioso pellegrinaggio alla casa di Alcalà de Henares dove nacque Cervantes; a Weimar nella casa di Goethe sono allineate con cura i pennini e le penne d'oca sulla sua scrivania, a fianco delle profonde librerie.

Proust da bimbo passò le estati a Illiers - Combray, in Normandia, e lì, nell'abitazione degli zii, sono conservati i suoi primi libri, qualche giocattolo, e il lettino dove fino a tardi aspettava il bacio della buonanotte della mamma.

Sappiamo moltissimo della dimora di Thomas Mann a Lubeca sul cui frontone compare tuttora la scritta "*DOMINUS PROVIDEBIT*".

A Milano c'è una via che conduce alla casa di Manzoni, dove su una mensola del salotto sono sistemate le sue tabacchiere. Qui, a due passi vicino a Padova, protetta dai colli di Arquà, la casetta del Petrarca diffonde la sua solitudine assieme a quella del suo antico proprietario.

E Dante? Alle fine di questo maggio, a Ravenna, hanno inaugurato il Museo di Dante, raccogliendo a fatica una manciata di date, le fattezze del suo volto, le indicazioni che ha dato di sé (pochissime), il suo segno zodiacale.

Ma di lui? Parlano le sue opere di certo, un intreccio di segni a richiamare fatti cittadini, ampie e rapide digressioni sull'intera Europa, indicazioni di luoghi quasi inesplorati come le selve d'Appennino, acque di fiumi ora vorticose ora stanche... Una storia e una geografia che la *Commedia* di continuo vivifica.

Ma di Dante, cosa conosciamo? Esule dalla sua terra, misconosciuto per secoli, ritorna negli anniversari dopo aver ispirato legioni di pittori per il colore delle sue tenebre e le esplosioni di luce.

Niente di più: di suo, intendiamo. Non una riga, non una lettera di suo pugno perduta in qualche biblioteca, in qualche sacrestia, negli archivi di una chiesa, negli armadi di chissà quale signoria del primo Trecento.

Di lui, della sua scrittura che sembra destinata all'immortalità del mondo, rimane solo la testimonianza della grafia da parte di Leonardo Bruni, cancelliere a Firenze:

"Fu ancora scrittore perfetto, ed era la lettera sua magra e lunga, e molto corretta secondo io l'ho veduta in alcune epistole di sua mano propria scritte".

(L. Bruni, *Della vita e studi e costumi di Dante*, 1436).

## “Noi divenimmo intanto a piè del monte” (Purg. III, 46): Purgatorio e Zauberberg

*Ma pensate che il monte è pazzo di magia,  
oggi, e se un fuoco fatuo vi indica la via  
non dovete aver troppe pretese.*

Johann Wolfgang von Goethe, Faust I, 3868-70

*Un apparecchio musicale. Un grammofono. La fedeltà  
alla musica in forma moderna e meccanica.*

*I malati lo implorarono di farlo e Behrens tirò fuori uno  
di quei muti, magici libri ricchi di contenuto.*

*[Hans Castorp] suonò venticinque dischi, servendosi di  
certe puntine più delicate che restituivano un suono in  
sordina, così da non disturbare e non essere udito nella  
notte... C'erano moltissime ouvertures e singoli movi-  
menti del più sublime repertorio sinfonico... C'erano nu-  
merosi Lieder, cantati con l'accompagnamento del  
pianoforte... esiti sublimi e meditati di un'arte indivi-  
duale o, viceversa, semplici canti popolari, e altri che,  
in un certo senso, stavano a metà tra questi due generi...  
E che altro c'era? Una gran quantità di opere. Tutto qui?  
Oh, no, perché a tutto questo seguiva la serie dei pezzi  
da camera... Hans Castorp vagliò e ordinò tutto que-  
sto... e si lasciava inondare da armoniose dovizie.*

*[Il secondo] era un pezzo puramente strumentale, senza  
canto, un preludio sinfonico di origine francese... capace  
di sfruttare ogni moderno espediente sonoro per irretire  
l'anima in una trama di sogno. Le sue dita passavano su  
un piccolo strumento a fiato di legno, così che quello  
spensierato zufolio si innalzava verso l'alto, nel cielo di  
un azzurro profondo. Qui regnava l'oblio, la beata im-  
mobilità, l'innocenza di un mondo senza tempo.*

*Ce n'era poi un terzo... Il soldato confessava, profonda-  
mente commosso, di avere a momenti maledetto il de-*

*stino di avergli lasciato posare lo sguardo su Carmen...  
poiché lei gli era apparsa in tutta la sua fatale attrazione  
e lui aveva sentito chiaramente di appartenerele, appar-  
tenderle per sempre, dopo un solo sguardo.*

*Il quinto e ultimo brano era un Lied, uno di quei Lieder  
... che sono al contempo patrimonio del folclore e capo-  
lavoro, e proprio da questo loro essere “al contempo”  
traggono una speciale impronta spirituale che rinvia al-  
tresi a una certa concezione del mondo. Stiamo parlando  
del Lindenbaum di Schubert. E tuttavia dietro a quella  
creazione così soave c'era la morte. Quel Lied intratte-  
neva con la morte relazioni che si potevano anche amare,  
ma non senza mettere in conto in modo presago, nel con-  
testo delle incombenze di “governo”, che quell'amore  
era in qualche modo illecito. Il dolce e nostalgico Lied  
di Hans Castorp... era un frutto che, fresco e splendida-  
mente sano in questo momento o un attimo fa, tendeva  
incredibilmente a guastarsi e a marcire, il più puro ri-  
storo dell'animo, gustato al momento giusto, diffondeva  
nell'ingiusto attimo seguente marciume e rovina al-  
l'umanità che lo assaporava. Era un frutto vitale gene-  
rato dalla morte e gravido di morte. Ma il suo figlio  
migliore poteva essere colui che trionfando su se stesso  
consegnava la propria vita alla consunzione e moriva  
con quella nuova parola d'amore sulle labbra che an-  
cora non sapeva pronunciare. Valeva la pena di morire  
per quel magico Lied! Ma chi per esso moriva in realtà  
già non moriva più per quel Lied, ed era un eroe soltanto  
perché in fondo moriva per qualcosa di nuovo, con la  
nuova parola d'amore e d'avvenire nel cuore...*

Thomas Mann, La montagna magica VII,  
Dovizia di armonie

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)  
Sette Variazioni in mi bemolle maggiore  
sul tema “Bei Männern, welche Liebe fühlen”  
da *die Zauberflöte* di Wolfgang Amadeus Mozart  
WoO 46 (1801)

**Anton Rubinstein** (1829-1894)  
Romanza op. 44 n. 1 in re maggiore (1860)  
(trascrizione per violoncello e pianoforte  
di Friedrich Grützmacher)

**Johannes Brahms** (1833-1897)  
*O Tod, O Tod, wie bitter bist du da Vier  
ernste Gesänge* op. 121 (1896)

**Franz Schubert** (1797-1828)  
*Der Lindenbaum* (“Am Brunnen vor dem Tore”)  
da *Winterreise* D 911 (1827-1828)

**Richard Strauss** (1864-1949)  
*Ich trage meine Minne* op. 32 n. 1 (1896)

**Claude Debussy** (1862-1918)  
*Syrinx* (1913)

**François Borne** (1840-1920)  
*Fantaisie brillante sur l'opéra Carmen*  
de *Georges Bizet* (1900)

**Li Wei** *tenore*  
**Ma Taizhe** *baritono*  
**Camilla Masin** *flauto*  
**Alessia Bruno** *violoncello*  
**Carlo Alberto Bacchi** *pianoforte*  
**Marina Miani** *pianoforte*

## PER TE POETA FUI

“tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere”

(*Convivio*, I, I)

Quando nella chiesa di S. Maria delle Grazie il 23 ottobre 1375 Boccaccio cominciò a leggere dal pulpito i primi canti dell’*Inferno* chiamò il manoscritto che aveva tra le mani *Divina Commedia*. Fu un aggettivo felice, rimasto unico, per un’opera completa e straordinaria.

Per Dante il suo capolavoro fu dapprima la “*mia Comedia*”, ma già in corso d’opera (I, xvi, 128); poi, quando la sua fatica stava terminando e il senso di essa appariva chiaro, divenne “*il poema sacro*”. (3, 25)

Immediata, tuttavia, fu l’indicazione del suo maestro d’elezione:

“Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume?”

“O degli altri poeti onore e lume,  
vagliami il lungo studio e il grande amore  
che m’ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se’ lo mio maestro e il mio autore;  
tu se’ solo colui da cui io tolsi  
o bello stile che m’ha fatto onore” (I, i, 79)

Fu il più antico, il più caro, il compagno di un lungo viaggio, ma non il solo.

Nel sabbione ardente, compare un uomo a piedi nudi, irriconoscibile nelle fattezze del viso, ma oggetto di affettuosa sorpresa, poi di rispetto e infin di di gratitudine:

“... Siete voi qui, ser Brunetto?”

....

“I’ non osava scender dalla strada  
per andar par di lui; ma il capo chino  
teneva com’uom che reverente vada”.

....

“Se fosse tutto pieno il mio dimando  
... Voi non sareste ancora  
dell’umana natura posto in bando;  
chè nella mente m’è fitta, e ancor m’accora,  
la cara e buona imagine paterna  
di voi quando nel mondo ad ora ad ora  
m’insegnavate come l’uom s’eterna”. (I, xv, 30...85)

I poeti si aggiungono ai poeti, e tra segni di gratitudine, amicizia e affetto da una parte e riconoscimento di valore dall’altra, viene scritta nel Purgatorio la prima sorprendente pagina di critica letteraria della letteratura italiana:

Guido Guinizelli, di fronte al quale grande e affettuoso è lo stupore di Dante:

“...il padre

mio e delli altri miei miglior che mai  
rime d’amor usar dolci e leggiadre” (2, xxvi, 97-99);

Arnaut Daniel “fu miglior fabbro del parlar materno.

Versi d’amore e prose di romanzi  
Soverchiò tutti...” (2, xxvi, 117)

E tra gli endecasillabi in lingua italiana della *Commedia*, trovano posto e onore le terzine in lingua d’hoc del poeta provenzale:

“jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan”.

In questa concorrenza di testi poetici e di amicizie letterarie, cioè nel solco di una tradizione che è già europea, si matura la poesia di Dante e da qui si fa strada la coscienza della propria originalità. La *Commedia*, infatti, è la narrazione di un viaggio straordinario, in cui il poeta è protagonista sempre, ma è anche la storia di come si fa a scrivere poesia, la



registrazione in umiltà e fierezza delle difficoltà incontrate e superate, degli sforzi della fantasia, dell'insufficienza delle parole di fronte a una realtà che travalica l'uomo.

Strada facendo, di canto in canto, Dante, protagonista e *viator* diventa consapevole della propria arte addentrandosi da solo nel mistero dell'attimo creativo:

“...I' mi son un che, quando

Amor mi spira, noto, e a quel modo

ch' e' ditta dentro vo significando” (2, XXIV, 52);

un cammino di lavoro di un *auctor* che affronta un'avventura tale da fare tremar le vene e i polsi, correndo il rischio di perdere la speranza dell'altezza, affrontando quel “trasumanar che significar per verba/ non si poria”, solca “un'acqua che già mai non si corse” per approdare a momenti di felicità creativa, al premio per l'exul immeritus:

“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 dormi' agnello

nimico ai lupi che li danno guerra;

con altra voce omai, con altro vello

ritornerò poeta, ed in sul fonte

del mio battesimo prenderò il cappello.” (3, xxv. 1-9)

Ancora una speranza che se non fu ritorno e alloro terreno arrivò al senso ultimo della sua poesia, vide e realizzò quella estensione di luce e mistero insieme, strappandola all'ineffabile, e consegnandola come la nuova fiamma di Prometeo a quelli che vennero dopo di lui:

“Nel suo profondo vidi che s'interna  
legato con amore in un volume  
ciò che per l'universo si squaderna;

.....

La forma universal di questo nodo

credo ch'i' vidi, perché più di largo

dicendo questo, mi sento ch'i' godo” (3, xxxiii, 85-93)

Il poema che comincia con un libro ritrovatosi chiude nell'immagine di un altro libro che, come in una rifrazione di luce, “mi parve pinta della nostra effige” (3, xxxiii, 127): un omaggio alla Creazione ma un omaggio anche alla dignità dell'uomo che “in tutta la sua umanità, con la sua carne, può entrare nella realtà divina” (Papa Francesco, Epistola apostolica, *Candor lucis aeternae*).



Michelangelo, Giudizio Universale

## Beethoven op. 102: “La cantilena del violoncello!”

*e quello amor che primo li discese,  
cantando ‘Ave Maria, gratia plena’,  
dinanzi a lei le sue ali distese.*

*Rispuose a la divina cantilena  
da tutte le parti la beata corte,  
sì ch’ogne vista sen fé più serena.*

Dante Alighieri, Paradiso XXXII, 97-102

*La Sonata in se stessa era giunta, anzi, era stata  
condotta alla propria fine, aveva compiuto il suo  
destino, raggiunto una meta oltre la quale non poteva  
procedere, e così si annullava, si dissolveva, prendeva  
congedo. [...]*

*Adesso, poi, l’ultimo movimento della Sonata per  
violoncello in re, op. 102, recava l’indicazione  
“Allegro fugato!”*

*Le grida, raccontò Kretzschmar, si levarono alte, i  
pugni si agitarono minacciosi.*

*Oltre al fatto che il tutto suonava così confuso da  
risultare insopportabile per almeno venti battute, così  
dicevano - a causa di certe modulazioni dal colore  
eccessivo - regnava un caos talmente scandaloso che  
l’incapacità di quell’uomo nello stile severo poteva  
ritenersi pacificamente accertata. [...]*

*In ogni caso i poderosi sforzi compiuti per  
padroneggiare la fuga erano la lotta di un grande  
musicista dinamico e emozionante per la conquista di  
una forma freddamente artistica la quale, in un al di là  
delle passioni rigoroso e altamente astratto governato  
dal numero e dai rapporti di tempo sonori cantava in  
ginocchio le lodi di Dio, ordinatore del cosmo dalle  
innumerevoli vie.*

Thomas Mann, Doktor Faustus VIII

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata in do maggiore op. 102 n. 1 (estate 1815)

*Andante - Allegro vivace*

*Adagio - Tempo d'Andante - Allegro vivace*

**Caterina Colelli** *violoncello*

**Beatrice Bruscajin** *pianoforte*

**Ludwig van Beethoven**

Sonata in re maggiore op. 102 n. 2 (estate 1815)

*Allegro con brio*

*Adagio con molto sentimento d'affetto*

*Allegro fugato*

**Marina Pavani** *violoncello*

**Andrea Mariani** *pianoforte*

## “EXUL IMMÉRITUS”

“...una campana nel cuore vicina, nel tempo lontana.”  
(Pasolini, *La meglio gioventù*)

“Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito agli occhi a molti che forsechè per alcuna fama in altra forma m’aveano immaginato, nel cospetto dei quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare”. (*Convivio*, i,3)

Sono le prime pagine del *Convivio*; i primi anni dell’esilio sono ormai un dato di fatto in questa accorata confessione. Nella *Commedia* invece l’esilio diventa argomento della narrazione poetica ora come tensione elegiaca, struggente nella sua immedicabile perdita:

Era già l’ora che volge il disio  
ai navicanti e’ intenerisce il core  
lo dì c’han detto ai dolci amici addio;  
e che lo novo peregrin d’amore  
punge s’e’ode squilla di lontano  
che paia il giorno piangere che si more; (2, viii,1-6).

Ora come una profezia nel passato tanto strutturale alla poetica del ricordo e quindi del racconto:

Tu lascerai ogni cosa diletta  
più caramente, e questo è quello strale  
che l’arco de lo esilio pria saetta.



Claude Monet, *Tramonto*

Tu proverai sì come sa di sale  
lo pane altrui, e come è duro calle  
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale,  
E quel che più ti graverà le spalle,  
sarà la compagnia malvagia e scempia  
con la quale tu cadrà in questa valle; (3, xvii,55-60).

Ma ciò che si presenta come autentica novità, con una ricaduta rivoluzionaria nell'opera di Dante, sottraendolo così al ruolo di capofila di infinite riletture elegiache e avvalorandolo rispetto ad autori che si sono avvicinati, anzi immedesimati drammaticamente e dolorosamente in questa condizione di profughi, di esuli, di emarginati, ciò che lo distingue quindi è il fatto di aver alzato gli occhi dalla propria miseria e di aver fatto dell'esilio un motivo di denuncia prima e poi di speranza, piegandolo e indirizzandolo alla costruzione di un mondo rinnovato, di certo migliore.

Proprio nel canto dell'addio alle cose che più gli furono care, di fronte all'antenato che gli parla "*né per ambagi... ma per chiare parole e con preciso latino*", si apre per Dante, e per la Commedia, una scelta di poetica, che è insieme di libertà di coscienza e di onestà di scrittura: la paura di raccontare quanto ha visto nel suo viaggio, la paura di offendere, di non essere creduto, e soprattutto di mancare di fede nei confronti della posterità:

“e s'io son del ver timido amico,  
temo di perder viver tra coloro  
che questo tempo chiameranno antico.” (3, xvii, 118-120)

La risposta è prescrittiva:

“...Coscienza fusca  
o della propria o dell'altrui vergogna  
pur sentirà la tua parola brusca  
Ma nondimen, rimossa ogni menzogna  
tutta tua vision fa manifesta;  
e lascia pur grattar dov'è la rogna.” (3, XVII,124 -129)

La risposta è solo una conferma, in linea con i personaggi in cui Dante si era riconosciuto e di cui aveva dato testimonianza: Farinata, Francesco d'Assisi, Nino Visconti... ed equivale al sigillo della scrittura della Commedia, un'opera che se vale il titolo e la tradizione, ha per statuto di muoversi per le vie della città e poi delle città del mondo, e di essere capita nella lingua che tutti parlano.

## Buddenbrook und Kammermusik

*“Oh, signora, Bach, Sebastiano Bach!” esclamò Edmund Pfühl, l’organista di Santa Maria... “A Bach è dovuta la vittoria dell’armonia sul contrappunto. È stato lui a creare l’armonia moderna, siamo d’accordo. Ma in che modo? Devo dirle come? Con l’evoluzione progressiva dello stile contrappuntistico. Lei lo sa come me. Quale è stato dunque il principio movente di quell’evoluzione? Forse l’armonia? No, nient’affatto. È stato il contrappunto, gentile signora. Il contrappunto!”*

*“Pfühl” disse “sia equo e consideri le cose con calma. L’uso insolito dell’armonia la confonde. In confronto lei vede che Beethoven è puro, limpido e naturale. Pensi però come Beethoven concertò i suoi contemporanei educati all’antica. E Bach stesso! Dio mio, gli rimproveravano la mancanza di chiarezza e di armonia!”*

*[...] E dopo si trovarono nel salotto e stavano guardando il ragazzo che, vestito alla marinara, era seduto al pianoforte, e accanto a lui la figura esotica ed elegante di Gerda, la quale suonò prima una magnifica cantilena sulla quarta corda e scatenò poi con virtuosismo impeccabile un torrente di cadenze spumeggianti come una cascata di perle.*

Thomas Mann, I Buddenbrook parte ottava, VI

*Eseguirono la Sonata op. 24 di Beethoven. Nell’Adagio il violino cantava come un angelo; tuttavia Gerda non era soddisfatta e, toltosi il violino dalla spalla, lo guardò seccata e disse che esso non era in vena. Rinunciò a suonare e andò di sopra a riposare. Hanno rimase nel salone [...] e mentre il suo sguardo fisso su un punto indeterminato si rabbuiava a poco a poco, si annebbiava, si velava... incominciò una delle sue improvvisazioni. A un certo punto parve che, come un sommesso monito lontano, si dovessero udire i primi accordi della preghiera supplice e contrita; ma tosto le fu addosso la marea delle cacofonie affioranti che si condensarono minacciose, si spinsero avanti, si ritirarono, s’arrampicarono, sprofondarono e tesero di nuovo verso una meta ineffabile che doveva arrivare, arrivare subito, in quell’istante, nel tremendo apogeo in cui il tormento anelante era diventato intollerabile. [...] C’era un che di brutale e di torpido e nello stesso tempo di ascetico e religioso, qualche cosa come fede e abnegazione, nel culto fanatico di quel nulla, di quel frammento melodico di una battuta e mezza [...] finché, nello sfinimento dopo tanta intemperanza, un lungo e sommesso arpeggio in minore incominciò a ruscillare e, salito di un tono, a risolversi in maggiore e a smorire con esitante malinconia.*

Thomas Mann, I Buddenbrook parte undicesima, II

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Aria sulla quarta corda (dalla Suite in re maggiore BWV 1068)

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata in fa maggiore op. 24 (1800-1801)

*Allegro*

*Adagio molto espressivo*

*Scherzo. Allegro molto.*

*Rondò. Allegro ma non troppo.*

**Maurice Ravel** (1875-1937)

Tzigane - Rapsodia da concerto (1924)

**Elisa Spremulli** *violino*

**Giuseppe Fagnocchi** *pianoforte*

## DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM

ἡ σιγῶσα σύνοιδε  
(Solone, Εὐνομία, 17)

Il panorama politico dell'Europa del 1300 è fortemente disorientato e senza certezze:

“Tu, perché non facci meraviglia  
Pensa che'n terra non è chi governi” (3, xxvii, 139)

Il male comincia nelle città, alcune maledette come Firenze:

“Superbia, invidia, avarizia sono  
le tre faville c' hanno i cuori accesi” (I. vi, 74);  
non c'è posto per merito e qualità nell'occupare i primi posti  
nel governo della città:

“Molti rifiutano lo comune incarco  
ma il popol tuo sollicito risponde  
senza chiamare, e grida: I' mi sobbarco!” (2.vi,132).

I poteri sovrani o sono lontani o indifferenti:

“Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?” (2, xvi,97),  
quando non sono compromessi:

“...ed è giunta la spada  
col pastorale, e l'un con l'altro insieme  
per viva forza mal convien che vada.” (2, xvi, 109-111)

La Chiesa non segue la sua strada, si presta a giochi di parte, è lacerata dal dissidio tra potere temporale e l'obbligo alla povertà.

In un cielo che trascolora nel rosso sangue, tra le note del Gloria, arriva a denuncia e condanna l'infiammata invettiva del primo Papa, Pietro il Pescatore, in difesa della Chiesa, la sposa di Cristo, contro la curia di Roma:

“Se io mi trascoloro  
Non ti meravigliar; chè dicend'io,  
vedrai trascolorar tutti costoro.

Non fu la sposa di Cristo allevata  
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,  
per essere ad acquisto d'oro usata;

...

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano  
de' nostri successor parte sedesse  
parte da l'altra del popol cristiano;  
né che le chiavi che mi fuor concesse,  
divenisser signaculo in vessillo  
che contra battezzati combattesse;  
né ch'io fossi figura di sigillo  
a privilegi venduti e mendaci  
ond' io sovente arrosso e disfavillo.” (3, xxvii, 40- 54)

C'è posto solo per domande: Cosa si può fare? Come uscire da una crisi come questa?

L'uomo del medioevo reagisce alla sua maniera: abituato a ricevere insegnamenti dai bassorilievi scolpiti sui portali “delle cattedrali, dalle sculture dei pulpiti, a essere ammaestrato da storie raccontate a colori sulle vetrate dell'abside, ritrova in questo *visibile parlare*, cioè nel parlare con le immagini, il suo interlocutore naturale.

Non è straordinario per lui che le parole di inizio del Libro della Sapienza: *Diligite Iustitiam...*, cioè “scegliete la giustizia voi che avete il governo del mondo”, raccogliendosi si trasformino in un'aquila gigantesca alta nel cielo incombente sulla terra, perché, in quanto simbolo dell'impero di Roma e delle sue legioni vittoriose, poi contrassegno del Vangelo di Giovanni, già emblema della maestà di Zeus, era facile far confluire, fissare, in esso, quel sentimento di giustizia diffuso nel cuore delle genti.



E non è straordinario per quei tempi ancora magici e tanto ingenui da sentirsi vicini a Dio, rivolgere al Simbolo dei Simboli, domande di senso ultimo.

“ ...Un uom nasce a la riva  
de l'Indo, e quivi non è chi ragioni  
di Cristo nè chi legga né chi scriva;  
e tutti i suoi voleri e atti boni  
sono, quanto ragione umana vede,  
senza peccato in vita o in sermoni.  
Muore non battezzato e senza fede:  
ov'è questa giustizia che 'l condanna?  
ov'è la colpa sua, se ei non crede?"

Sorprendente invece la risposta che arriva:

“Ma vedi: molti gridan Cristo! Cristo!  
e saranno in giudicio assai men prope  
a lui, che tal che non conosce Cristo”. (3. xix, 70-78)

La risposta è al di là del tempo e fuori dalla storia; è tuttavia una risposta, e può bastare.



Canto XIX del Paradiso

## Media vita: intervalli di voci sul Medioevo

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.*

*Amor condusse noi ad una morte.  
Caina attende chi a vita ci spense.*

Dante Alighieri, Inferno V, 100-107

*“Il letto, dicevo, è il luogo in cui si uniscono l'amante e l'amato, ed è il simbolo dell'isolamento contemplativo dal mondo e dalle sue creature in vista dell'unione con Dio”.*

Thomas Mann, La montagna magica VI,  
Ancora qualcuno

Lecture dal *De vulgari eloquentia*  
a cura di **Su Chenwei**

**Musiche del Medioevo** di Walther von der  
Vogelweide, Arnaut Daniel, Scuola di  
San Marziale, Francesco Landini e canto  
gregoriano, a cura di **Marina De Liso**,  
eseguite da:

**Beak Jeonghyun, Jingyue Guan, Li Mingqi,  
Liu Yang, Ruozhou Wang, Ma Taizhe,  
Giorgio Siviero Fabrizio Giovannetti,  
Giovanni Trimurti, Francesco Toso**

**John Cage** (1912-1992)

Paolo & Francesca. A Divine CIRCUS ON  
the Commedia

*A means of translating a book into a  
performance without actors, a performance  
which is both literary and musical or one  
or the other* (1979)

Realizzazione a cura del

**VenezzeALTERensemble**

**Jacopo Borin, Beatrice Bruscin,  
Fabiana Sommariva, Alberto Zongaro**

## DONNE CHE AVETE INTELLETTO D'AMORE

“L’oggetto d’amore è realmente bello e dolce e perfetto e felice”  
(τὸ ἔραστὸν καλὸν καὶ ἄβρον καὶ τέλειον καὶ μακαριστόν, Platone, *Symp.* 204 c)

Firenze, 1283; le 3 del pomeriggio: “L’ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse era fermamente nona di quello giorno... questa mirabile visione apparve a me vestita di colore bianchissimo...”.



J. Holiday, *Incontro al ponte Santa Trinita* (1884)

Fu subito un’opera all’insegna del cambiamento dal titolo emblematico “*Incipit vita nova*”, una scrittura nuovissima in prosa e versi, quasi un diario, vissuto per le vie della città, e poi trascritto, alla sera, nel proprio studio:

Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia quand’ella altrui saluta,  
ch’ogne lingua deven tremando muta,  
e li occhi no l’ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d’umiltà vestuta;  
e par che sia una cosa venuta

da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per li occhi una dolcezza al core,  
che ’ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d’amore,  
che va dicendo a l’anima: sospira. (*Vita Nuova*, XXVI)

Beatrice nacque nella Vita nova e morì in essa al capitolo xxii: “Allora cominciai a piangere molto copiosamente, piangea con gli occhi bagnandoli di vere lacrime...”.

La creatura che entra nel 2° canto dell’Inferno e guida il suo amico fino alla conclusione del Paradiso è una Beatrice diversa per profilo e per carattere da quella che ci aveva lasciato nel *La Vita Nuova*.

Dalle *labbia* da cui sembrava muoversi un “spirito soave” ad invitare al sospiro ora escono parole di fierezza a ribadire un’identità:

I’ son Beatrice che ti faccio andare  
vegno del loco ove tornar desio  
amor mi mosse che mi fa palare” (I, ii, 70-72),  
a rivendicare una scelta: “l’amico mio, e non della ventura”  
(I, ii, 61)

Da questo nuovo modello di creatura d’amore germogliano altre figure femminili, tessute nella stessa poetica della Commedia, donne colte, fiere di una scelta che se fu vietata, viene poi rivendicata a diritto, come Piccarda Donati e

Costanza di Altavilla, ributtate nel mondo contro il loro volere, ma fedeli nel cuore alla scelta del chiostro:

“perché fino al morir si vegghi e dorma  
con quello Sposo ch’ogne voto accetta” (3, iii, 100);

come Francesca figlia del signore di Rimini e Ravenna, e innamorata di Paolo Malatesta, fratello di suo marito:

“Noi leggevamo un giorno per diletto  
di Lancillotto come amor lo strinse  
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate gli occhi ci sospinse  
quella lettura e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante,  
Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante”. (I, v, 127-138)

Nell’oscurità de “*l’aria senza tempo tinta*”, il tempo notturno per convenzione complice dell’incontro d’amore, si snoda una narrazione a una voce sola in grado di fare innamorare chi ascolta: si ricorda la bellezza del corpo, la tenerissima corrispondenza dei sensi, si parla di un piacere così forte che vive ancora -“*che come vedi ancor non mi abbandona*”- si narra di disio, di innocenza, di dolci pensieri, di un bacio.

Il linguaggio del corpo si porta dietro le ragioni del corpo: se Paolo e Francesca rimangono imprigionati per sempre nella bufera infernale, nessun lettore è mai riuscito a condannarli, e la confidenza con il corpo, anzi la religione del corpo - *religio* da *relīgo*: unisco, stringo insieme- chiarisce e qualifica l’intelletto d’amore.

Dante è stato uomo colto, lettore assiduo di Tommaso, di Agostino, attentissimo alla dottrina della Chiesa; conosceva e rispettava i dogmi definiti dal Concilio di Nicea sulla verginità e maternità di Madonna, ma forse la strada per giungere alla preghiera a Maria nell’ultimo canto del Paradiso aveva avuto un percorso più personale, tormentato anche, di sicuro anticonvenzionale, ma glorioso:



Ary Scheffer, *Paolo e Francesca*, 1835

“Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d’eterno consiglio  
tu se’ colei che l’umana natura  
nobilitasti sì, che ‘l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.  
Nel ventre tuo si raccese l’amore,  
per lo cui caldo nell’eterna pace  
così è germinato questo fiore.  
Qui se’ a noi meridiana face  
di caritate, e giuso, intra i mortali,  
se’ di speranza fontana vivace.  
Donna, se’ tanto grande e tanto vali  
che qual vuol grazia e a te non ricorre  
sua disianza vuol volar sanz’ali.” (3, xxxiii, 1-15)

Riteniamo che non sia un caso se nell’inno a Maria venga santificato il suo corpo nella ricomposizione dell’antitesi verginità e maternità; che la terza strofa, svolgendosi, si soffermi su parole vitali e segrete: *nel ventre tuo - per lo cui caldo - così è germinato questo fiore*, e soprattutto che un termine che aveva connotato la creatura d’amore nella prima canzone della Vita nova - “*il suo valore*”- ritorni a qualificare come virtù la Vergine Maria: “*Donna, se’ tanto grande e tanto vali...*”

## L'ALTRO MONDO DI DANTE

di Pier Luigi Bagatin

La fortuna di Dante presso la critica e il pubblico Carducci l'ha compendiata con un aggettivo piano ma molto azzeccato: quello di «varia». Come dire che nell'arco di sette secoli l'indice di gradimento del gran toscano ha oscillato e non poco: riconoscimenti vastissimi, sì, ma talora anche vistosi cali di *audience* e qualche disaffezione puntuta. Da superstar sfavillante a vate un po' arrochito, a vecchia gloria da archiviare: il passo è stato breve in qualche fase culturalmente poco comunicante. Fatte le debite eccezioni, Trecento e Seicento si son specchiati in modo opposto nella *Commedia*: *summa* di poesia, di fede e di scienza per gli uomini del medioevo: «*un miscuglio o capriccio senza regola e senza forma di poetica azione*» per i più severi alfiere di Tasso e Marino.

Tra questi poli estremi si sono inserite, con tonalità sempre diverse, le altre stagioni della civiltà italiana: il Rinascimento, tiepido con Dante, che non è classico latino o greco; il Settecento, che lo riscopre anche come padre della lingua; l'Ottocento del Romanticismo e degli ardori patriottici, che si esalta a pieno cuore per l'Alighieri.

Nel Novecento e nei primi decenni del XXI secolo il pendolo della popolarità sembra essersi finalmente assestato. Gli appuntamenti dei centenari della nascita (1265) e della morte del grande fiorentino (14 settembre 1321) e soprattutto le ricerche di studiosi del calibro di Parodi, Barbi, Croce, Russo, Momigliano, Singleton e altri valorosi colleghi internazionali, hanno finalmente

propiziato la pace fra filologia ed estetica, fra gusto del tempo e validità imperitura del poema. Il posto che compete a Dante nell'Olimpo letterario sembra adesso più cristallino e universale che mai.

Se talora, nei decenni scorsi, a livello di fruizione generale, è parso appannato la *feeling* nei riguardi della *Commedia* (anche nel mondo della scuola, per dire, ma è destino anche di altri grandi della letteratura, a cominciare da Manzoni, che talora non sembrano godere di tanta salute), non poche iniziative invece hanno riscosso largo successo, come - esempio felicissimo ma non isolato - qualche anno fa la splendida *lectura Dantis* di Sermonti a Ravenna, nella basilica di S. Francesco, a un passo dalla tomba del poeta: tutto il poema canto per canto nel giro di tre anni, una riproposizione integrale, non frettolosa, nel segno di un fascino totalizzante dell'altro mondo dantesco.

Il riscontro, dunque, di come Dante rimanga sempre attuale è la più importante e intima meraviglia di oggi e anche dei tempi passati. La sua gigantesca e poliedrica opera sa parlare a generazioni di lettori, di studiosi, di artisti. Le terzine fiorite sette secoli fa continuano a suscitare suggestioni ed emozioni sempre fresche, improntando livelli di lettura e di conoscenza sempre nuovi e vitali. Le grandi mostre nazionali per il settecentenario, partite da poco dopo mesi di giogo della pandemia, stanno dimostrando quanto sia vasta, viva e irrinunciabile la sua straordinaria eredità. Nella Forlì degli Ordelaffi, dove Dante sul far del XIV secolo

cominciò il suo esilio, trecento opere di grandi artisti, dal medioevo ad oggi, da Giotto a Filippino Lippi, da Lorenzo Lotto a Michelangelo, da Tintoretto a Boccioni, Casorati e altri maestri del Novecento, testimoniano ai musei di San Domenico quanto fu importante e fecondo il dialogo con le visioni *della Commedia* calate e fermentate *nelle sensibilità* artistiche di culture diverse. A Ravenna, la città che ospitò gli ultimi anni del poeta e ne custodisce tuttora le reliquie, due mostre celebrano l'Alighieri sotto due diverse visuali: la sua figura nell'arte di un secolo che lo amò molto, l'Ottocento, e soprattutto, presso la Chiesa di San Romualdo, *Gli occhi e la mente. Le Arti al tempo dell'esilio*, un percorso sulle suggestioni figurative e sui riferimenti al mondo reale che si impressero sul poeta nella natia Firenze e nei forzati spostamenti dell'esilio da Roma ad Arezzo, Verona, Padova, Bologna, Lucca, Pisa, fino all'approdo a Ravenna, riaffiorando nelle terzine in vivide immagini di capolavori d'arte allora in auge, in nitidi ricordi di signori, di corti, di personaggi, di situazioni, di eventi delle istituzioni, della cultura, del costume, della storia di quei giorni. Firenze, cuore di ogni iniziativa in memoria del grande figlio, al Museo del Bargello ricorda «*l'onorevole e antico cittadino*», cercando di ricostruire il suo non facile rapporto con la città e di questa con lui, lueggiando manoscritti ed opere d'arte, interrogando copisti, miniatori, commentatori, lettori, volgarizzatori della sua opera nel secondo quarto del Trecento, quando morto Dante dovette fare i conti con la sua eccezionale figura e soprattutto con l'altezza della sua poesia, il cui testo era da fissare, preservare, illustrare, diffondere. In Santa Croce, luogo di memoria condivisa dei più alti valori cittadini e nazionali, ha preso vita un progetto di moderna efficacia intorno a *Dante poeta eterno*, in un colloquio di particolarissima suggestione tra gli spazi del complesso monumentale cari al poeta, gravidi di storia civile ed artistica, e le superbe incisioni di uno dei massimi illustratori della *Commedia*, le 135 tavole di

Gustavo Dorè, dall'*Inferno* al *Paradiso*, riproposte in un avvincente rimbalzo multimediale e multimodale. Su una simile convergente varietà di accostamenti aveva fatto leva, già nei difficili mesi del 2020 funestati dal Covid, una indovinata mostra a Rovigo, nella sale di Palazzo Roncale. Alla rievocazione del gentile mito della grande "rovra" di San Basilio, la "quercia di Dante" nelle tradizioni orali locali (un'antica e monumentale quercia sovrastante da secoli il paesaggio basso polesano, sporgendosi dalla quale Dante e i suoi compagni reduci da un'ambasceria a Venezia, persi nell'intrico di canali e boschi nel Delta del Po, avrebbero ritrovato il cammino verso Ravenna), si è accompagnato un ventaglio di acute parafrasi di artisti internazionali applicate alla cantica di più radicale fascinazione visiva, naturalmente quella delle sulfuree visioni dell'*Inferno*. Da un lato quindi sono state allineate tutte le 75 fondamentali tavole dedicategli nell'Ottocento da Dorè. Dall'altro a riprova di una ispirazione cangiante ed originale, si sono poste le violente modernizzazioni a metà del Novecento di Robert Rauschenberg, con le laceranti visioni delle balze dantesche nelle contraddizioni della società americana postbellica, calate nella tecnica combinatoria del disegno, misto all'acquerello, e al riporto di ritagli di riviste patinate; infine le recenti ispirazioni di Brigitte Brand che intravede l'umanità che popola gli inferi del poeta medievale nelle pene, nelle tragedie, nelle vesti e nei colori delle genti delle più diverse latitudini del pianeta. Il cerchio delle testimonianze si è poi allargato in maniera curiosa all'*Inferno di Topolino* del 1949, disegnato da Angelo Bioletto e sceneggiato da Guido Martina in terzine dantesche, o alle reinterpretazioni di Go Nagai, famoso maestro mangaka, o ancora a quelle sapide di energia di giovani artisti d'oggi al cospetto della straordinaria allegoria ultraterrena di sette secoli fa. Su un ultimo itinerario della mostra rodigina conviene soffermare l'attenzione: quello delle antiche edizioni della *Commedia* presenti nelle biblioteche del

capoluogo. Cammino desueto l'andare per edizioni dantesche dall'avvento della stampa nel Quattrocento, ma ricco di sorprese per le conferme che dà sulla "varia" fortuna dell'opera poetica dantesca, e anche per il riscontro dell'inventiva degli stampatori e della bravura dei più lontani illustratori di Dante attraverso sapienti incisioni su legno e poi su rame.

Prendiamoci come guida - anche se non è il saggio Virgilio o la celeste Beatrice - tale Giovanni Durazzo che volenterosamente, in occasione del VI centenario della nascita del poeta (1865) si prese la briga di censire le edizioni di Dante presenti nelle librerie pubbliche di Rovigo. Non lo potremo seguire il nostro Durazzo in tutti i suoi passi, perché il tempo e le due guerre hanno lasciato il segno nelle raccolte librerie di parecchie biblioteche. Quindi salteremo gli incunaboli (i primi libri editi nel XV secolo) che non ci sono più (3 edizioni veneziane con i commenti di Cristoforo Landino) e la rara aldina del 1502 (introvabile pur essa) e cominceremo da quella immediatamente successiva e sostanzialmente analoga del 1515. Per la quale non è da dimenticare che la tipografia di Manuzio lavorò su un autografo di Bembo di un importante codice vaticano: proprio da quella trascrizione prese avvio la «vulgata», cioè il testo più autorevole delle successive edizioni (gioco del destino: il cardinale veneziano riteneva la *Commedia* «grande e magnifico poema» ma anche «grave e senza piacevolezza»).

Delle trenta che videro la luce in Italia nel Cinquecento (ben 19 a Venezia) dobbiamo segnalare per lo meno le due edizioni che sono rappresentate rispettivamente in Accademia e nella Biblioteca del Seminario: la *Commedia* del "nasone": cioè l'edizione dello stampatore veneziano Sessa del 1564, nota appunto per un'immagine del poeta, in cui il naso, notoriamente aquilino, fu poco rispettosamente accentuato; l'altra è il volume edito da Francesco Marcolini nel 1544: edizione di pregio, con alcune ottime illustrazioni dello stesso stampatore forlivese le cui marche tipografiche offrono spunti autonomi di meditazione anche per i

nostri giorni: «*Veritas filia temporis*» (la Verità è figlia del tempo, cioè il Tempo assicura la vittoria alla Verità anche se è flagellata dalla Menzogna) e «*Veritas odium parit*» (cioè la Verità genera risentimenti, ed ogni commento è superfluo data l'esperienza che tutti quotidianamente ne facciamo). Le figurazioni di Marcolini fecero epoca, venendo riprese da vari altri editori fino al Settecento. Le riprodusse integralmente nel Cinquecento anche il veneziano Sessa nelle sue tre edizioni dette appunto "del Nasone".

Il Seicento, s'è detto, fu secolo stitico verso Dante. Infatti è una sola l'edizione presente ai Concordi, opera del veneziano Misserini nel 1629.

Bisogna giungere al secolo dei Lumi per trovare abbondanza di nuove edizioni dantesche, ben 26, a testimoniare il risveglio per i versi dell'Alighieri. Ma delle 6 o 7 *Commedie* rodigine una attira la nostra attenzione: quella famosa di Antonio Zatta, uno dei più prolifici stampatori veneziani, una monumentale edizione in tre volumi, riccamente decorati, usciti dai suoi torchi nel 1757. Era la prima volta che dopo il '500 si tentava l'impresa di illustrare la *Divina commedia*. Ma si era a Venezia, capitale europea del libro illustrato, e Zatta disponeva di un *atelier* e di maestranze adeguate: quelle che gli consentirono più tardi di condurre in porto imprese come il *Parnaso italiano*, l'*Orlando furioso* e le *Commedie* di Goldoni. Si pensi che ogni canto della *Commedia* di Zatta è corredato di una tavola antiporta a tutta pagina, di una testata iniziale con l'argomento, di una lettera incipitaria, e talora di un finalino (come del resto aveva fatto pochi anni prima un illustre collega di Zatta, Giambattista Albrizzi, con una stupenda edizione della *Gerusalemme liberata*, con i disegni del Piazzetta, "il più bel libro illustrato del settecento veneziano). Una fatica quella di Zatta moltiplicata per cento canti, distribuita sulle spalle di artisti tutt'altro che oscuri. Fra i disegnatori furono mobilitati Fontebasso, Diziani, Novelli, Schiavonio e Magnini, mentre le incisioni furono affidate alle cure esperte di Leonardis, di



Crivellari, di Rizzi, di Giampiccoli, di Zuliani. Non che tutto l'apparato illustrativo sia risultato eccezionale - si è detto giustamente; né che lo spirito profondo del Trecento dantesco riluca più di tanto nella grazia un po' leggera ed arcadica del bulino settecentesco. Ma è altrettanto vero che l'opera è di indubbia qualità, soprattutto quando la mano che disegna è felicemente ispirata (è il caso quasi sempre di Fontebasso).

La ricognizione di Durazzo si chiude con una delle tante edizioni che l'800 dedicò a Dante (non meno di 400 solo in Italia). Era ed è conservata nella libreria del vescovo Speroni. Fu pubblicata a Firenze «all'insegna dell'ancora» fra il 1817 e il 1819. Sono quattro superbi in folio, dall'arioso specchio di stampa che ricorda Bodoni, e con dei leggerissimi rami, disegnati da Francesco Nenci di chiaro sapore neoclassico. Di fronte a quei tomi il mai ciarliero Durazzo sbotta in una esclamazione inequivocabile: «magnifica edizione». Non gli si può dar torto. Ma altrettanto fine e più significativa in termini di dibattito artistico è l'edizione romana di inizio Ottocento presente in Accademia, arricchita dalle raffinate incisioni tratte dai disegni a puro contorno dello scultore neoclassico John Flexman eseguite nel soggiorno italiano tra il 1792-1793. Il segno nitido e assolutamente sobrio, rigoroso eppur morbido, del tratto di Flexman, più adatto alle celesti raffinatezze del Paradiso che all'accesa umanità dell'Inferno dantesco, si stacca nettamente dalla tradizione precedente e - come si è autorevolmente detto - apre quasi le porte al "grado zero della pittura". Un omaggio a Dante limpido e assolutamente singolare quello dello scultore inglese che si aggiunge alla eletta schiera di artisti che hanno tentato l'alta impresa di materializzare per immagini il fascino dell'*altro mondo* di Dante. Perché come scrisse Leopardi in uno dei *Canti* (per l'appunto in *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze* composta nel 1818): «qual può voce mortal celeste cosa / agguagliar figurando» ?

## Lamentatio Doctoris Fausti et alii hymni

*... ed io sol uno  
m'apparecchiava a sostener la guerra...*

Dante Alighieri, Inferno II, 3-4

*L'ombra sua torna, ch'era dipartita*

Dante Alighieri, Inferno IV, 81

*'Deus venerunt gentes', alternando  
or tre or quattro dolce salmodia,  
le donne incominciaro, e lagrimando;  
Dante Alighieri, Purgatorio XXXIII, 1-3*

*Gli inni erano destinati al canto, ma erano privi di note. Erano testi nuovi per vecchie melodie, e in tal modo furono utilizzati per anni dalla comunità. Poi, però, Johann Conrad Beissel fu sfiorato da una nuova ispirazione [...] Cercò dunque di creare qualcosa di nuovo, qualcosa di meglio, e di realizzare una musica più rispondente alla semplicità... Decise che la triade doveva essere considerata il centro melodico di ogni tonalità, dichiarò maestri i suoni costitutivi dell'accordo medesimo e inservienti le altre note della scala. Tutte le sillabe accentate di un testo dovevano essere rappresentate da un maestro, quelle non accentate, invece, da un inserviente. Non ritenne però di stabilire una relazione fissa tra i valori delle note e in tal modo preservò la notevole flessibilità del suo metro. Quanto all'armonia ricorse a un procedimento sommario. Elaborò tabelle di accordi per tutte le possibili tonalità, per mezzo delle quali chiunque poteva tranquillamente trascrivere le proprie melodie a quattro o cinque voci.*

Thomas Mann, Doctor Faustus VIII

*Il problema che non solo da ieri mi occupa interamente: il dualismo di spirito e natura, il conflitto nell'essere umano tra tendenze civili e tendenze demoniache è reso eclatante dalla guerra, e nella desolazione e depravazione della mia Montagna magica la guerra del 1914 irromperà come soluzione, questo è stato certo sin dall'istante in cui è scoppiata.*

Thomas Mann, lettera a Samuel Fischer, 22.8.1914

*Così giaceva sdraiato, e così ancora una volta, in piena estate, nel periodo del suo arrivo quassù, l'anno compì per lui il suo giro, per la settima volta, ed egli neanche se ne accorse. In quella si udì un rombo. Vergogna e pudore ci trattengono dal riempirci la bocca col racconto di ciò che risuonò e di ciò che avvenne. Niente prosopopea, niente rodomontate! Smorziamo i toni nell'annunciare il rombo del tuono di cui tutti sappiamo, l'assordante detonazione di mille sciagure, ebbertudini e suscettibilità da gran tempo accumulate... un tuono epocale, per dirla con rispettosa pacatezza, che scosse la terra dalle fondamenta e che per noi è il tuono che fa saltare la montagna magica, mettendo indelicatamente alla porta colui che ha dormito come uno dei sette dormienti. [...]. Il piccolo popolo di "quelli di quassù" si scaraventava a capofitto cinquemila piedi più giù verso le terre basse della visitazione, gravando sui predellini del treno preso d'assalto. [...] Dove siamo? Che cos'è? Dove ci ha gettato il sogno? Crepuscolo, pioggia e sporcizia, rossi bagliori nel cielo cupo, ininterrotto brontolio di roboanti tuoni che riempiono l'aria umida, squarciata da sibili acuti, da proiettili che sopraggiungono furibondi come latrati di*

*cani infernali e concludono il loro percorso tra schegge, schizzi, scoppi e fiammate, da gemiti e grida, tra squilli di tromba laceranti e tamburi crepitanti che spingono in avanti, in fretta, sempre più in fretta. [...] Tutti questi ragazzi nel fiore degli anni con lo zaino e la baionetta, con la mantella imbrattata e gli scarponi! [...] Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt'intorno il piovosso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l'amore?*

Thomas Mann, La montagna magica VII, Il tuono

*Non per nulla la Cantata di Faustus si ricollega in modo così netto e inconfondibile, dal punto di vista stilistico, a Monteverdi e al XVII secolo, la cui musica prediligeva gli effetti d'eco fino a diventare, a volte, maniera: l'eco, la restituzione del suono umano in forma di suono naturale e la sua scoperta in quanto suono naturale è essenzialmente lamento, è l'esitante annuncio della solitudine dell'uomo [...]*  
*Leverkühn si sedette davanti al pianoforte e con la mano destra spianò i fogli dello spartito. Vedemmo le lacrime scorrergli giù per le guance e cadere sui tasti che egli premette, bagnati com'erano, traendone accordi fortemente dissonanti. Poi aprì la bocca, come per cantare, ma dalle sue labbra provenne solo un lamento che mi è rimasto per sempre nelle orecchie.*

Thomas Mann, Doctor Faustus XLVI e XLVII

**Venanzio Fortunato** (530-607)

*Vexilla regis*

**Claudio Monteverdi** (1567-1643)

*Lamento di Arianna* (1608)

**Johannes Brahms** (1833-1897)

*Denn es gehet dem Menschen*  
da *Vier ernste Gesänge* op. 121 (1896)

**Claude Debussy** (1862-1918)

*Berceuse héroïque* in omaggio a S.M. il re Alberto I del Belgio e ai suoi soldati (1914)

**Luigi Fidelio Fedeli**

*Inno volontari ciclisti*

**Oreste Capozzi**

*Inno dei tubercolotici trinceristi*

**Giacomo Puccini** (1858-1924)

*Inno a Roma*

**Marino Cremesini** (1890-1973)

*Saluto alla bandiera* (1923)

**Guglielmo Innocenti**

*Mater admirabilis*. *Inno delle madri dei caduti fascisti*

**Olivier Messiaen** (1908-1992)

*Louange à l'Éternité de Jésus* da *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1941)

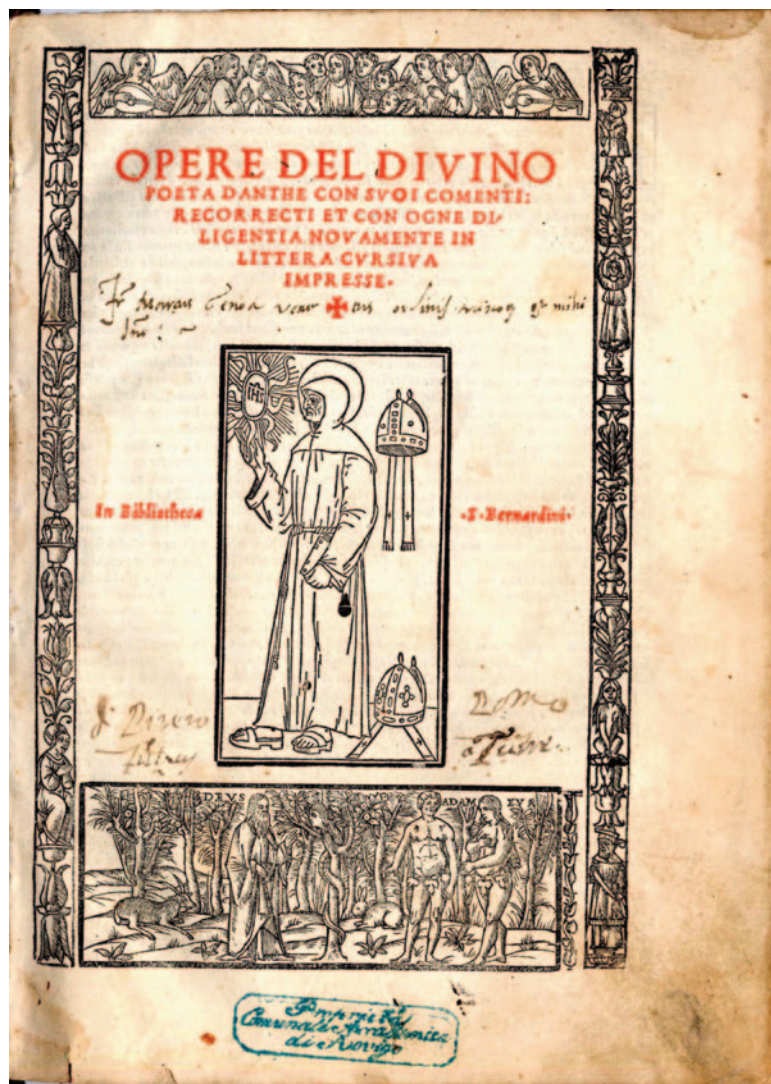
**Laura De Silva** *soprano*

**Luca Talassi** *violoncello*

**He Qing** *pianoforte*

*Opere del diuino poeta Danthe con suoi comentii recorrecti et con ogne diligentia nouamente in littera corsiuua impresse. [Venetia], In bibliotheca S. Bernardini (Impressa in Venetia, per miser Bernardino Stagnino da Trino de Monferra, 1512). Accademia dei Concordi, Silvestriana R. 270.*

Edizione rara, col frontespizio in rosso, stampata in caratteri corsivi, avendo come modello la fortunata edizione veneziana del 1491 di Bernardino Benagli e Matteo Codecha di Parma. Ogni canto è preceduto da un'incisione in legno. All'inizio del testo figurano anche piccole lettere incipitarie. Il commento di Cristoforo Landino è posto in caratteri più piccoli attorno alle terzine. Le due ultime carte contengono il *Credo*, il *Pater nostro* e l'*Ave Maria* di Danthe. Nei primi trentacinque anni della stampa furono una quindicina le edizioni della *Commedia*; le prime furono realizzate a Foligno, Mantova e Jesi nel 1472. A Venezia Vindelino da Spira nel 1477 ne curò una particolarmente corretta. Nel '500 furono trenta circa le edizioni della *Commedia* in Italia. Di queste ben 19 furono realizzate a Venezia (contro 34 del solo Petrarca). Le altre apparvero a Firenze (2), Fano, Milano, Bologna, Ancona, Napoli.



Frontespizio



441

PATER NOSTRO DI DANTE

**O** Padre nostro che ne i cieli sei  
Sanctificato sia sempre il tuo nome  
Et laude et gratia da coe che ci sia  
A dargli al regno suo si come puote  
Quisq; oration tua volente si facia  
Si come in celo in terra in unione.  
Padre da oggi a noi pan che ci placia  
Che ne perdoni li peccati nostri  
Ne cosa non facian che ti dispacia  
E che noi perdoni omi i nostri  
Ezempla in noi per la tua gran virtute  
Et dal inimico tuo ognun se schiaffri  
D'iuono padre pien dogni salute  
Anchor ci guarda dalle tentatione  
Del infernal nimico e sue ferite  
S' i che a te faciamo oratione  
Che merita tua gratis el regno vostro  
A possider vegnan con oratione  
Pregiantire de gloria e signor nostro  
Che tu ci guardi da dolor e afflito  
La mente hauendo in te col cor coposto  
L' a vergin benedetto qui adito

Laudiamo o benedimo anzi che fine  
Aggiungo a quel che e di sopra scritto  
E il tuo pregian che a le gratie diuine  
Si ne conduca con suoi santi preghi  
Et scampino da eternas pene  
E i tanti peccati che del peccor son cinghi  
A luoni e sciogli per sua cortesia  
Et da la cet infernal sine disleggi.

AUE MARIA DI DANTE.

**A** Verregine vergine Maria  
Piena di gratia e Dio sempre teo  
Se era ogni donna benedetta sia  
E benedetto il frutto el quale io preico  
Che ci guardi da mal Chritto Iesu  
Et che alla nostro fin ci tira seco  
Vergine benedeta sempre tu  
Creper noi a Dio che ci perdoni  
Et che a viver ci dia fin qua giu  
Che a nostra fin paradiiso ci dani.

A M E N

REGISTRO

AA a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u v x y z aa bb cc dd ee ff gg  
hh ii kk ll mm nn oo pp qq rr ss tt vv xx yy zz aa bb cc dd ee ff gg  
Tutti son quadrati excepto AA che e octonario

L. Piero Lomo I. I. 66166

Proprietà di  
Com. di Venezia  
n. 3

Colophon

## Magiche geometrie (quadrati magici)

*Quell' uno e due e tre che sempre vive  
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,  
non circunscritto, e tutto circunscrive,*

*tre volte era cantato da ciascuno  
di quelli spirti con tal melodia,  
ch'ad ogne merto saria giusto muno.*

Dante Alighieri, Paradiso XIV, 28-33

*Il tempo è l'elemento del racconto così come lo è della vita... a essa indissolubilmente legato come ai corpi nello spazio. Ed è anche l'elemento della musica che, come tale, misura e articola il tempo rendendolo tutt'a un tratto piacevole e prezioso: in ciò imparentata, dicevano, alla narrazione. Ma è altrettanto palese che ci sia una differenza. Il tempo, come elemento della musica, è una cosa sola: un segmento dell'umana esistenza terrena nella quale la musica si riversa, nobilitandola ed elevandola in modo ineffabile.*

Thomas Mann, La montagna magica VII,  
Passeggiata sulla spiaggia

*Vede, un pezzo da concerto senza pretese durerà forse sette minuti - giusto? - che così sono qualcosa di per sé, hanno un inizio e una fine, si staccano dal resto e, in qualche modo, sono preservati dal destino di affondare inopinatamente nel solito tran-tran. E quei minuti sono poi ulteriormente e variamente scanditi dal disegno del pezzo, il quale a sua volta è diviso in battute, per cui accade sempre qualcosa e ogni istante acquista un qualche senso cui ci si può aggrappare, mentre di solito... Non so se mi sono ben...*

*Bravo! - esclamò Settembrini - Bravo, sottotenente! Lei ha descritto assai bene un tratto indubitabilmente morale nell'essenza della musica, quello di conferire al corso del tempo vigilanza, spirito e apprezzabilità grazie a un criterio di misurazione vivissimo e peculiare. La musica sveglia il tempo e sveglia noi stessi al più raffinato godimento del tempo, sveglia insomma... e per questo è morale.*

Thomas Mann, La montagna magica IV,  
Politicamente sospetta!

*Un'opera d'arte viene sempre concepita come un tutto, e se anche l'estetica filosofica pretende che l'opera del linguaggio e della musica, a differenza dell'arte figurativa, sia rimessa al tempo e al suo dipanarsi, purtuttavia anch'essa aspira a essere presente come un tutto in ogni momento. Nel suo inizio vivono già il centro e la fine, il passato impregna il presente, e anche quando è massima la concentrazione su quest'ultimo, si fa strada la preoccupazione per ciò che deve ancora accadere.*

Thomas Mann, La genesi del Doctor Faustus XIV

Egli mi fece vedere il “quadrato magico” d’uno stile o d’una tecnica che svolge massima varietà da motivi identici e fissi, dove non vi è nulla di extratematico, nulla che non possa considerarsi variazione d’un motivo sempre uguale. Questo stile, questa tecnica, si diceva, non ammettono alcun suono, nemmeno uno, che non adempia alla sua funzione di motivo nell’edificio totale, di modo che non vi è più alcuna nota libera. Enorme lavoro di variazioni del Lamento esso si allarga in cerchi, ognuno dei quali trae dietro a sé irresistibilmente l’altro: sono i tempi, le variazioni in grande, che corrispondono alle parti del testo o ai capitoli d’un libro e in sé non sono altro che sequenze di variazioni. Tutte però risalgono, come a loro tema, ad una assai plasmabile figura fondamentale di suoni suggerita da un determinato passo del testo. Questo spirito sta alla base di tutta la composizione, [in esso] il creatore del Faustus può abbandonarsi, liberamente e senza preoccupazioni per la costruzione di un’opera di calcolo estremo e ad un tempo puramente espressiva. Ma si deve ricordare, e ricordare con tutto il cuore, il tempo finale della Cantata nel quale il coro si perde: è un brano orchestrale che sembra il lamento di Dio per la perdita del mondo, quasi un doloroso “non sono stato io a volerlo” del Creatore. E se al paradossoso artistico che dall’edificio totale nasce l’espressione in quanto lamento corrispondesse il paradossoso religioso che dalla più completa dannazione, sia pure come lieve interrogativo, germina la speranza? Sarebbe la speranza al di là della disperazione, la trascendenza della disperazione - non il tradimento ai suoi danni, bensì il miracolo che va oltre la fede.

Thomas Mann, Doctor Faustus XVI

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)  
 14 Canones diversi BWV 1087 (1747 ca.)

**Henri Pousseur** (1929-2009)  
 Automates dans leur jardin (2000-2001)

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)  
*Ta ta ta lieber Mälzel,*  
 canone a quattro voci WoO 162 (1815 ca.)

**Anton Webern** (1883-1945)  
 Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier  
 op. 11 (1914)  
*Mäßige Achtel*  
*Sehr bewegt*  
*Äusserst Ruhig*

**Henri Pousseur**  
 Huit petites géométries (2006)

**Giulio Castagnoli** (1958)  
 Quattro Rebus di Leonardo (2019)

**VenezzeALTERensemble**  
**Camilla Masin** flauto/ottavino  
**Fabiana Sommariva** oboe e corno inglese  
**Jacopo Borin** sassofoni  
**Nicola Cecchetto** sassofoni  
**Silvia Raise** violino  
**Caterina Colelli** violoncello  
**Beatrice Bruscin** pianoforte  
**Simone Caparrucci** percussioni  
**Alberto Zongaro** percussioni

*Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie & riformato, riueduto, & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino fiorentino. In Venetia, appresso Giouambattista Sessa, Marchiò Sessa, & fratelli, 1564. Accademia dei Concordi, Concordiana 1564.*

I Sessa stamparono a Venezia nel 1564 la Commedia ispirandosi da un lato all'edizione aldina del 1502 e dall'altro a quella del forlivese Marcolini del 1544. Dal primo autorevole modello mutuarono l'impostazione con il testo in corsivo nella parte centrale di ogni carta, e attorno le note in carattere romano. Dal secondo il commento del Vellutello (che fu unito a quello del Landino pubblicato per la prima volta a Firenze nel 1481) e soprattutto lo splendido apparato iconografico: sono 96 le belle xilografie nel testo ad illustrazione delle varie cantiche, ideate con ogni probabilità dal Marcolini stesso. Anche numerosi cartigli, capilettera e finalini sono incisi. Nel frontespizio, entro un'elaborata cornice ad ovale, con volute e figure alate, figura un ritratto di Dante, ispirato a quello del Vasari, ma con accentuate le proporzioni del naso (tanto che a questa e a successive riprese dei Sessa è stato attribuito l'appellativo di "edizioni del nasone").

Colophon







Pagina 1, Canto I

## La “Parola” ai Sax

*Io sentia voci, e ciascuna pareva  
pregar per pace e per misericordia  
l’Agnel di Dio che le peccata leva.*

*Pur ‘Agnus Dei’ eran le loro essordia;  
una parola in tutte era e un modo,  
sì che pareva tra esse ogne concordia.*

Dante Alighieri, Purgatorio XVI, 16-21

*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, Purgatorio XXII, 67-69

*Musica e linguaggio, ripeteva, si appartengono e in fondo sono un tutt’uno, il linguaggio è musica e la musica è un linguaggio, e le due cose quando vengono separate si richiamano sempre l’una all’altra, si imitano, utilizzano gli stessi mezzi, lasciano intendere di essere l’una la sostituta dell’altra. Tentò poi di dimostrarmi che la musica può essere inizialmente parola, e come parola può essere pensata e pianificata in un primo momento, ricordando che Beethoven era stato osservato mentre componeva con le parole. E Adrian, visibilmente affascinato, insisté un po’ su quel tema.*

Thomas Mann, Doctor Faustus XX

*L’impressione che sortì su Leverkühn questa “musica riservata”, una musica degli affetti che, per reazione al costruttivismo degli olandesi, trattava la parola biblica rivestendola di gesti strumentali smaccatamente descrittivi con una libertà umana e un’audacia espressiva di tipo declamatorio davvero stupefacenti - quell’impressione fu fortissima e duratura. [...]*

*Chi non ritrova nella musica quasi spirituale degli ultimi anni, nell’Apocalisse e nel Doctor Faustus, l’influsso stilistico di quel madrigalismo? In lui la volontà espressiva spinta fino al limite estremo, congiunta alla passione intellettuale per l’ordine severo e la linearità olandese, fu sempre un elemento dominante. In altre parole: calore e gelo regnavano appaiati nella sua opera, e a volte, nei momenti più geniali, si sovrapponevano, l’elemento espressivo si impadroniva del contrappunto rigoroso, l’oggettività si incorporava di sentimento, e in tal modo nasceva l’impressione di una costruzione ardente che mi avvicinava come nient’altro all’idea del demoniaco e mi ricordava costantemente il disegno infuocato che, secondo la leggenda, qualcuno tracciò nella sabbia per l’esitante architetto del duomo di Colonia.*

Thomas Mann, Doctor Faustus XXI

**Anonimo XIV secolo\***

*O Virgo splendens*

**Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594)

*O bone Jesu* dal *Libro terzo dei Mottetti* (1575)

**Carlo Gesualdo da Venosa** (1566-1613)\*

*Itene, o miei sospiri* dal *Libro quinto dei Madrigali* (1611)

**Carlo Gesualdo da Venosa \***

*Tu m'uccidi, o crudele* dal *Libro quinto dei Madrigali*

**Georg Friedrich Händel** (1685-1759)

*Ombra mai fu* da *Serse* (1738)

**Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847)

*Marcia nuziale*

da *Sogno di una notte di mezza estate* (1843)

**György Ligeti** (1923-2006)

*Sechs Bagatellen* (1953)

**Samuel Barber** (1910-1981)

*Adagio* dal *Quartetto per archi op. 11* (1936)

\* tratto da:

*Pagine. Elaborazioni da concerto per quartetto di sassofoni* di **Salvatore Sciarrino**

**Venezze Saxophone Quartet**

**Marco Brusaferrero** *sax soprano*

**Nicola Cecchetto** *sax contralto*

**Giacomo Semenzato** *sax tenore*

**Jacopo Borin** *sax baritono*

*La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestà di Elisabetta Petrowna imperatrice di tutte le Russie ec. ec. ec. dal conte don Cristoforo Zapatà de Cisneros. Tomo I [- IV]. In Venezia, presso Antonio Zatta, 1757. Accademia dei Concordi, Silvestriana 1757.*

Importante edizione illustrata e commentata uscita dai torchi del tipografo, calcografo, editore e libraio veneziano Antonio Zatta tra il 1758 e il 1759. Raccoglie in cinque volumi tutte le opere di Dante. Il testo riprodotto è quello della stampato a Padova presso Giuseppe Comino nel 1727, che a sua volta riprendeva la lezione della *Commedia* fissata dall'Accademia della Crusca. Il IV volume, diviso in due tomi, contiene le prose e le rime edite ed inedite dell'Alighieri. Il ricco apparato illustrativo (112 incisioni) è concentrato nei primi tre volumi che contengono la *Commedia* decorata con ben 106 incisioni fra tavole antiporta a tutta pagina, testate iniziali, lettere incipitarie, e talora finalini per ogni canto. Fra i disegnatori furono mobilitati pittori di vaglia come Francesco Fontebasso, Gaspare Diziani, Gaetano Zompini, Pietrantonio Novelli, Michelangelo Schiavoni. La dedica alla zarina testimonia l'attenzione per la *Commedia* nella tradizione letteraria della Russia.



Argomento, Canto VI, particolare



Antiporta

## EXIL. Tradotti agli estremi confini: i musicisti ebrei internati nei campi del Duce (II)

con il patrocinio della Fondazione Memoria della Deportazione di Milano

*Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote;  
e ciò non fa d'onor poco argomento.*

Dante Alighieri, Paradiso XVII, 133-135

*Il mio racconto si avvia alla fine... come tutto. Tutto muove e precipita verso la fine, il mondo sta sotto il segno della fine, almeno per noi tedeschi, la cui storia millenaria, smentita, portata ad absurdum, sciaguratamente fallita e resa manifestamente erronea dal suo esito, termina nel nulla, nella disperazione, in una bancarotta senza precedenti, in una discesa all'inferno circondata da una ridda di fiamme assordanti.*

*La profezia della fine, chiamata Apocalipsis cum figuris, fu eseguita in modo struggente e grandioso nel febbraio del 1926 a Francoforte sul Meno. [...]*

*Che effetto farà appartenere a un popolo che dovrà vivere chiuso in se stesso, come gli ebrei nel ghetto?*

*Che effetto farà appartenere a un popolo che non potrà più farsi vedere?*

*Ci furono anni in cui noi, figli del carcere, sognammo un inno di giubilo per festeggiare il giorno della liberazione della Germania. Ora, invece, solo quest'opera può sgorgarci come un canto dell'anima: il lamento del figlio dell'inferno, il più spaventoso lamento dell'uomo e di Dio che sia mai stato intonato su questa terra, un lamento che muove dall'individuo e si dispiega sempre più fino ad abbracciare, per così dire, l'intero cosmo.*

Thomas Mann, Doctor Faustus XLIII e XLVI

**Isko Thaler** (1902)  
Ghettolied (1934)

**Isaac Albeniz** (1860-1909)  
Malagueña op. 165 n. 3 (1886)  
versione per violoncello e pianoforte  
a cura di Joachim Stutschewsky e Isko Thaler (1929)

**Isko Thaler**  
Tema e Variazioni per pianoforte (1937)

**Gideon Klein** (1919-1945)  
*Dämmerung senkte sich von oben* op. 19 n. 2  
dal *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* di Goethe (1940)

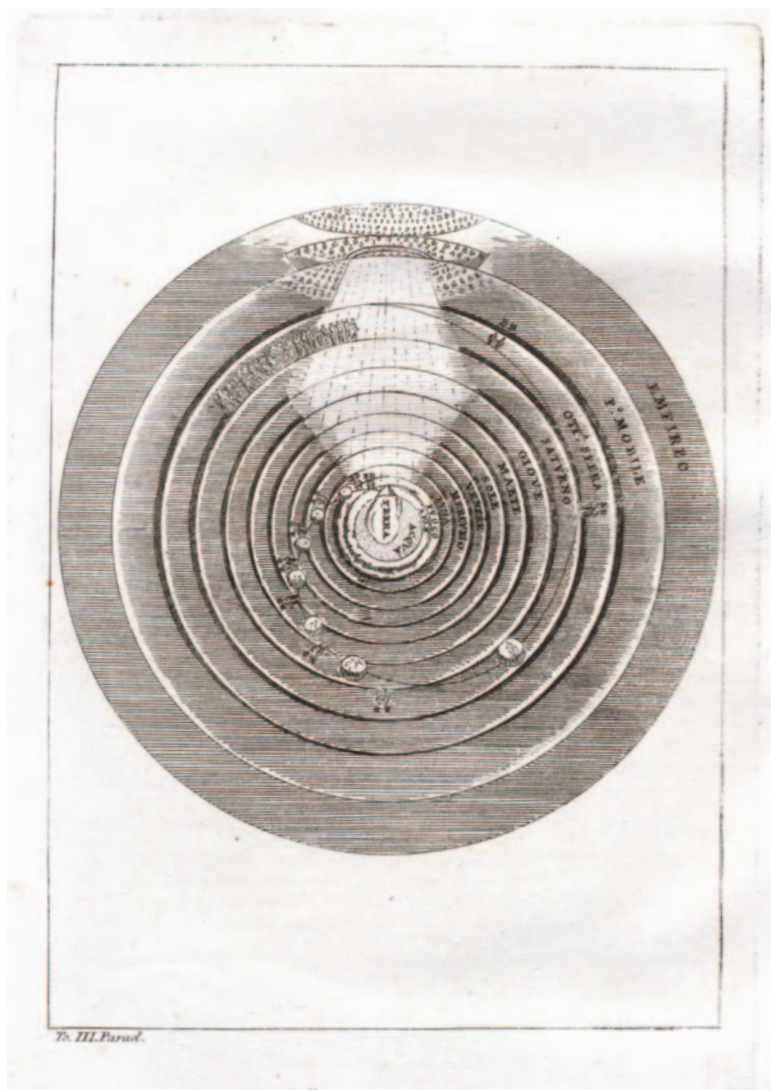
**Hermann Leopoldi** (1888-1959)  
*Powidlitatschkerin* (1949)

**Kurt Sonnenfeld** (1921-1997)  
Sonata per violoncello e pianoforte (1950)

**Laura Rampin** *soprano*  
**Su Chenwei** *soprano*  
**Ma Taizhe** *baritono*  
**Caterina Colelli** *violoncello*  
**Marco Voltan** *pianoforte*

*La Divina Commedia di Dante Alighieri corretta spiegata e difesa dal p. Baldassarre Lombardi M.C. nel 1791. Riscontrata ora sopra preziosi codici nuovamente emendata di molte altre vaghe annotazioni e di un volume arricchita in cui tra le altre cose si tratta della visione di frate Alberico. Tomo I [- IV].*  
Roma, nella stamperia De Romanis, 1815-1817. Accademia dei Concordi, *Concordiana* 1816.

Durante un soggiorno in Italia lo scultore e disegnatore John Flaxman (York, 1755- Londra, 1826) eseguì fra il 1792 e il 1793 per il banchiere olandese Thomas Hope un ciclo di illustrazioni della commedia dantesca che furono il corredo illustrativo di due edizioni romane che uscirono dalle stampe rispettivamente nel 1802 e nel 1815-1817. Le incisioni vennero curate da Tommaso Piroli. I disegni di Flaxman innovarono la tradizione settecentesca: erano a puro contorno, con un segno essenziale e di grande delicatezza. Nel corso dell'Ottocento furono non meno di quattrocento le edizioni dantesche, due terzi delle quali pubblicate in Italia. L'attenzione per la *Commedia*, pubblicata nel testo originale, si diffuse in vari paesi europei come Francia, Belgio, Germania, Inghilterra, Svizzera e negli Stati Uniti d'America. In altre nazioni come Russia, Polonia, Ungheria, Grecia, Romania furono edite traduzioni. Si intensificarono gli studi filologici con la riproduzione e il confronto dei codici medievali. Si affermò grandemente la illustrazione libraria del testo dantesco, grazie anche al progresso delle tecniche tipografiche. Risale al 1861 la pubblicazione da parte di Gustavo Dorè dell'*Inferno*, il capolavoro dell'artista francese, autore della più celebrata e diffusa illustrazione della *Commedia* dantesca dall'Ottocento in poi.







Prima di copertina:

*Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tauole, argenti, & allegorie & riformato, riueduto, & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino fiorentino.* In Venetia, appresso Giouambattista Sessa, Marchiò Sessa, & fratelli, 1564. Accademia dei Concordi, *Concordiana 1564*.

Ultima di copertina:

Edward Munch, *Il Sole* (1911)

#### **Enti promotori**

##### **Fondazione Banca del Monte di Rovigo**

Piazza Vittorio Emanuele II, 48 - Rovigo

Tel. 0425 422905

[www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it](http://www.fondazionebancadelmonte.rovigo.it)

##### **Conservatorio Statale di Musica *Francesco Venezze***

Corso del Popolo, 241 - Rovigo

Tel. 0425 22273

[www.conservatoriorovigo.it](http://www.conservatoriorovigo.it)

##### **Accademia dei Concordi**

Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

Tel. 0425 27991

[www.concordi.it](http://www.concordi.it)

Grafica e stampa: Fancy grafica - Rovigo

Tel. 0425 30976

Tiratura: 400 copie

Finito di stampare nel mese di settembre 2021



*E quindi uscimmo  
a riveder le stelle*



**FINECO**  
BANK

PRIVATE  
BANKING