

*Bruno Bettinelli.*

**Sala Puccini del Conservatorio**

mercoledì, 10 novembre 2004, ore 20.30

9

**Maria Grazia Bellocchio**, pianoforte  
**Marco Rogliano**, violino  
**Giorgio Casati**, violoncello

**Ars Cantica Choir**  
**Marco Berrini**, direttore

Giulio Mercati  
introduce il concerto

**Bruno Bettinelli (1913)**

*Sintesi* (1974) 10'

per pianoforte

*Preludio*

*Monodia*

*Armonia*

*Polifonia*

*Notturmo*

*Capriccio*

*Omaggio a Dallapiccola*

*Omaggio a Petrassi*

*Ostinato*

*Toccata*

*Fantasia* (1955) 13'

per pianoforte

*Preambolo*

*Ritmico*

*Notturmo*

*Intermezzo*

*Finale*

*Trio* (1991) 19'

per pianoforte, violino e violoncello

*Mosso*

*Calmo*

*Veloce*

*Allegro*

*Dittico ambrosiano* (1997): 15'

per coro a quattro voci miste

*Aurora cursus provehit*

*Deus creator omnium*

In collaborazione con il  
Conservatorio "G. Verdi"

In collaborazione con RAI - Radio Tre  
(trasmissione in diretta)

## Bruno Bettinelli

Bruno Bettinelli scrive la *Sinfonia da camera*, opera d'esordio, nel 1938; l'anno prima Berg aveva portato a termine *Lulu* e Picasso la poderosa *Guernica*. Da quel tempo ormai lontano Bettinelli ha coltivato con passione tutti i generi della tradizione occidentale, dalle opere teatrali alla letteratura sinfonica, dal repertorio cameristico alla musica corale, lasciando lavori che certamente non saranno dimenticati: basti citare le sette *Sinfonie*, i tre *Concerti per pianoforte e orchestra*, il *Concerto per violino*, i quattro *Concerti per orchestra*, le tre opere liriche, oltre a una grande quantità di musica da camera e di musica vocale sacra e profana.

La decennale attività didattica di Bettinelli comincia invece nel 1957, quando Giorgio Federico Ghedini, Direttore del Conservatorio di Milano, gli affida l'incarico provvisorio di docente di Composizione, esortandolo comunque a partecipare al concorso bandito per la cattedra stessa. Dal 1959 prosegue come titolare la propria attività di insegnante che, sempre presso il Conservatorio di Milano, durerà ininterrottamente fino al 1979. Alla sua scuola si sono formati, tra gli altri, Riccardo Muti, Claudio Abbado, Aldo Ceccato, Maurizio Pollini, Francesco Degrada, Armando Gentilucci, Azio Corghi, Riccardo Chailly.

### **Sintesi per pianoforte (1974)**

Le *Sintesi* per pianoforte, che ci riportano al 1974, costituiscono un lavoro decisamente atipico: si tratta infatti di un brano caratterizzato dall'esplicita finalità didattica; dedicata ai giovani pianisti impegnati negli studi del corso medio e superiore, l'opera si assume l'intento di contribuire efficacemente alla formazione di un indirizzo estetico e tecnico dalla cui base l'allievo possa partire alla scoperta dei segreti e delle intrinseche difficoltà proposte dalla musica contemporanea. Davanti a tale affascinante progetto, Bettinelli, reduce dalla composizione del magnifico *Studio* per orchestra, opta per un brano articolato come suite di piccoli pezzi chiusi, ognuno dei quali orientato alla valorizzazione di un singolo aspetto della complessa e variegata estetica musicale novecentesca. I titoli delle dieci distinte sezioni, *Preludio*, *Monodia*, *Armonia*, *Polifonia*, *Notturmo*, *Capriccio*, *Omaggio a Dallapiccola*, *Omaggio a Petrassi*, *Ostinato* e *Toccata*, manifestano la palese volontà di Bettinelli di

penetrare nelle stesse strutture portanti della musica del nostro secolo: mi riferisco in primo luogo alle tecniche costruttive, ai generi, alle forme e infine alle diverse tendenze stilistiche. In tal senso sono da interpretare i due *Omaggi*, concepiti come pezzi *à la manière de*, sebbene naturalmente inquadrati nelle maglie della stringente logica "bettinelliana"; mi sembra comunque importante sottolineare come la scelta del nostro autore per i due brani "dedicati" cada su due compositori caratterizzati da orientamenti estetici palesemente distanti dal proprio; Bettinelli pare qui riconoscere e dunque premiare, benché consapevole della diversità delle idee, la coerenza e l'"onestà" di Dallapiccola e Petrassi, autentici punti di riferimento nel quadro della vita musicale italiana nel dopoguerra. Il programmatico fine didattico delle *Sintesi* non preclude tuttavia a questo lavoro la possibilità di essere proposto in sede di concerto; i dieci aforistici pezzi, fra i quali mi piace segnalare il riuscitissimo *Preludio*, il suggestivo *Omaggio a Dallapiccola* e la brillante *Toccata*, risultano nondimeno assai efficaci nel contesto di una pubblica esecuzione, anche quando, come nelle sezioni dedicate alla *Monodia*, all'*Armonia* e alla *Polifonia*, le intenzioni esplicative e dimostrative dell'autore si fanno più pressanti; basti citare del resto, a conferma di tale naturale disposizione, l'ottima esecuzione di Isabella De Carli, nel contesto di un "concerto profilo" dedicato, nel 1976 presso la Piccola Scala, a Bettinelli dall'allora sovrintendente Paolo Grassi.

### **Fantasia per pianoforte (1955)**

Opera vincitrice nel 1955 del Premio Internazionale di Composizione "Ferruccio Busoni" di Bolzano, nell'esecuzione di Maurizio Pollini, la *Fantasia* per pianoforte costituisce in effetti una tappa importante nell'ambito dell'attività musicale del compositore milanese, che trasferisce per la prima volta in un brano pianistico le conquiste tecniche e linguistiche che caratterizzano i coevi lavori orchestrali. L'opera, dedicata alla solista Ornella Puliti Santoliquido, è articolata in cinque tempi, *Preambolo*, *Ritmico*, *Notturmo*, *Intermezzo* e *Fugato*.

Il primo movimento è di carattere apertamente improvvisativo; lo stile liberamente toccatistico che Bettinelli adotta per tale brano è inoltre as-

sociato a una scrittura spoglia ed essenziale, che alterna sezioni brillanti e clavicembalistiche a brevi momenti in stile calmo e accordale, dove lo strumento sembra recuperare la propria ottocentesca compiutezza armonica. Il seguente *Ritmico*, sottotitolato *Omaggio a Stravinskij*, manifesta invece palesemente i propri legami con l'arte del Maestro pietroburghese; mi riferisco al costante movimento virtuosistico che anima la sezione, tutta giocata tra le violente asserzioni tematiche, suonate in ottava dalle due mani, gli ossessivi e martellati ribattuti accordali, caratterizzati dal sistematico spostamento degli accenti ritmici, e le rapidissime volate da eseguire in costante *fortissimo*, di stampo evidentemente *fauve*.

Il terzo movimento, *Notturmo*, rappresenta al contrario un'autentica "isola" di pace e di estatica malinconia. Si tratta infatti di una pagina di grande ispirazione poetica, segnata da una cantabilità sofferta e rarefatta, che l'impostazione armonica pantonale trasfigura profondamente.

Il successivo *Intermezzo* è costruito, come il *Preambolo* iniziale, in uno stile schiettamente improvvisativo e clavicembalistico; gli insistiti, toccatistici tremoli ne costituiscono un'evidente testimonianza; l'associazione di tale *Intermezzo* al *Fugato* che conclude la *Fantasia* ripropone per altro uno degli accostamenti più fecondi tramandati dalla tradizione occidentale. È ancora una volta necessario mettere in luce la sensibilità di Bettinelli verso il genere musicale della fuga, *summa* dell'arte contrappuntistica, la cui inesauribile potenza drammatica sembra affascinare i musicisti di tante epoche diverse. L'evidente presa di coscienza della propria ricomprensione storica, implicita nella scelta di tale forma, è inoltre accentuata in questo *Fugato* dall'impostazione ritmica del soggetto, che sembra riprendere la caratteristica struttura dinamica di un celebre brano bachiano; mi riferisco alla *Fuga* in sol minore per organo BWV 578, che fornisce a Bettinelli il modello per la costruzione del soggetto in quattro elementi fondamentali, fra i quali i due ultimi fungono da materiale propulsore per il contro-soggetto. L'attenta elaborazione dinamica del soggetto non rappresenta tuttavia una pura citazione storica: nel corso della fuga il costante impulso ritmico pare progressivamente emergere dalla superficie melodica per assumere infine palesemente il ruolo di assoluto dominatore del brano; la *Fantasia*, dopo una breve citazione rias-

suntiva dei tempi precedenti, è così impetuosamente portata alla sua conclusione.

### **Trio per violino, violoncello e pianoforte (1991)**

Accanto al *Quarto Concerto* per orchestra, alla *Terza Cantata* per coro e orchestra e al *Quartetto n. 2*, opere di straordinaria potenza espressiva e capolavori in senso assoluto, spetta certamente un posto di rilievo, nel quadro della prodiga maturità del compositore, al *Trio* per violino, violoncello e pianoforte, lavoro risalente al 1991. Commissionato dalla Società del Quartetto di Milano, il brano fu splendidamente eseguito in prima assoluta nel 1993, nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano, dal Trio statunitense composto dal pianista David Golub, dal violinista Mark Kaplan e dal violoncellista Colin Carr, formazione alla quale l'opera è dedicata.

Ciò che con maggiore evidenza caratterizza il *Trio* è senza dubbio l'ardua e straordinaria sintesi delle conquiste stilistiche maturate dal compositore nel corso del lungo cammino evolutivo intrapreso fin dagli anni di apprendistato: il tematismo sfuggente, le continue variazioni microgerminative, il contesto armonico liberamente atonale e ormai peculiarmente bettinelliano, la spontanea vocazione lirica, la minuziosa elaborazione ritmica fino alle tensioni costruttive emerse negli ultimi lavori cameristici e volte all'estrema concisione formale, tutto è sussunto nella perfetta unità linguistica del *Trio*.

Il primo dei quattro movimenti nei quali il brano è articolato, *Mosso*, è introdotto da una breve frase del pianoforte il cui inciso iniziale viene ripreso per inversione dal violino; scorre fluido dunque il contrappunto nel cui ordito tali preziosismi si fanno struttura e linguaggio; solo una breve sezione lenta interrompe l'incedere del tempo principale, che conclude infatti il movimento recuperando efficacemente la cellula tematica dell'esordio. Il *Calmo* che segue si muove sul filo sottile di un'emozionalità distillata e priva d'enfasi, pur senza rinunciare a linee distese e a tratti drammaticamente declamate; rapidissimo trascorre invece il terzo movimento, *Veloce*, che pare dissolversi come rapito dal proprio stesso vortice ritmico. Assai più composito risulta infine l'ultimo movimento, *Allegro*. Dopo una prima sezione dominata dalla consueta, vigorosa scrittura contrappuntistica, si assiste infatti a una

imprevedibile interpolazione: mi riferisco a una cadenza riservata ai due archi, che liberamente si succedono in un plastico recitativo; quando la ripresa del Tempo dell'inizio, sottolineata dalla ciclica riesposizione dell'inciso tematico del primo movimento, sembra così condurre il brano al suo epilogo, la sezione si trova improvvisamente immersa nella frenesia ritmica del terzo movimento; ma è questa l'ultima interruzione, perché la terza esposizione dell'*Allegro* conclude infine l'opera.

### **Dittico ambrosiano per coro a quattro voci miste (1997)**

Nel dominio della pur vastissima opera di Bruno Bettinelli, la musica corale rappresenta indubbiamente uno dei mezzi d'espressione privilegiati. Duplice è infatti il ruolo assunto dal più puro linguaggio musicale concesso all'uomo, per il nostro autore: in primo luogo tale attenzione costituisce una evidente manifestazione della costante volontà di comunicazione di Bettinelli, profondamente persuaso rispetto alla necessità "quotidiana" di musica e di "fare musica" come carattere intrinseco dell'essenza ontologica stessa dell'uomo. Secondariamente la produzione per coro, che accompagna infatti costantemente il cammino evolutivo compiuto dal compositore nel corso degli anni, pur in posizione volutamente sotterranea rispetto ai maestosi lavori per orchestra, rappresenta per Bettinelli un momento indispensabile di introspezione stilistica ed emotiva, resa possibile dall'estrema sintesi dei mezzi espressivi. Non è del resto un caso che l'attività compositiva del nostro autore sia dominata in questi ultimi anni proprio dalle opere corali, occasioni privilegiate per Bettinelli di porsi in piena luce e senza rischi di mistificazioni di fronte a se stesso, figura ormai completa e definita di musicista e di uomo.

Il 1997 costituisce per il musicista uno degli anni più intensi e prolifici nel contesto dell'attività compositiva dedicata alla musica per coro; il maestro, giunto ormai all'età non trascurabile di ottantaquattro anni, riesce infatti a portare a compimento, nell'arco dei dodici mesi, ben otto lavori, tutti per coro a quattro voci miste: la *Missa brevis* alla fine di febbraio, l'inno *Deus creator omnium* a marzo, il *Vocalizzo su "Amen"* negli ultimi giorni di agosto, i *Tre lamenti*, *Lamento di*

*un ammogliato*, *Lamento di un italiano* e *Lamento di un innamorato*, tra settembre e ottobre, le *Varianti su "Alleluia"* a novembre, ed infine, a completare con il *Deus creator omnium* il *Dittico Ambrosiano*, *Aurora cursus provehit*, dall'inno *Splendor paternae gloriae*, all'inizio di dicembre. Spicca tra questi lavori il *Dittico Ambrosiano*, opera composta in occasione dell'Anno Ambrosiano, a sedici secoli di distanza dalla morte del sommo Dottore della Chiesa.

Davvero pare ozioso chiosare i versi del *Deus creator omnium*, brano di assoluta compiutezza e potenza espressiva; certo non mancavano a Bettinelli gli spunti musicali forniti naturalmente da un testo nato per essere cantato. Non si hanno ormai più dubbi sulla paternità del brano, attribuito già dalla tradizione allo stesso Ambrogio. Di ciò si ha per altro conferma nelle *Confessioni* di Sant'Agostino che, perduta la madre tornando in patria, dopo aver ricevuto il battesimo, così scrive:

Poi dormii e al mio risveglio trovai il mio dolore non poco addolcito. E mentre me ne stavo da solo, nel mio letto, mi riecheggiarono nella memoria quei versi così veri del tuo Ambrogio: *Dio creatore di tutto / cardine delle stelle / vesti di luce il giorno / la notte d'abbandono: / dolcezza del ristoro / in cui si scioglie il corpo / la mente si fa lieve / calmo nel cuore il lutto.*

Il compositore rinuncia tuttavia a qualsiasi legame con l'archetipo monodico dell'inno, scostandosi in primo luogo dalla popolare forma strofica del componimento: più che sul dolce ritmo del latino medievale, già di fatto accentuativo piuttosto che quantitativo, egli sembra appoggiarsi sul senso profondo dei versi, riconfigurando l'itinerario concettuale del brano in una lineare e madrigalistica struttura *durchkomponiert*.

La struttura musicale dell'opera non può che giovare della significativa esperienza rappresentata dalla *Missa brevis*, le cui ondulazioni espressive si ritrovano palesemente concentrate lungo il percorso suggerito dai versi di Ambrogio.

L'esordio del brano è concepito da Bettinelli come suggestiva ascesa dinamica, culminante sulla parola "lumine", posata su un trionfante accordo di la maggiore, raggiunto, attraverso il moto contrario delle parti estreme, da una assertoria cadenza plagale; già dai primi versi il compositore mostra di non voler considerare il nucleo metri-

co della strofa: il primo periodo musicale non coincide infatti con i limiti della stanza, il cui ultimo verso «Noctem soporis gratia», realizzato sommessamente dalle voci in un cupo accordo di la minore, è evidentemente legato da Bettinelli alla strofa successiva.

Plastico ed elegante si snoda dunque il brano sulla seconda e sulla terza strofa, solo impreziosito da finissimi madrigalismi davvero degni del più riservato Josquin, come l'impercettibile susulto di sincopi sulla parola "anxios"; si spiega invece il canto sull'ultimo verso della terza strofa, *Hymnum canentes, solvimus*, dove si fa giocoso e festante il rincorrersi canonico delle voci. I soli bassi aprono quindi la quarta strofa, che come un fiore si schiude su un luminoso accordo di mi maggiore per descrivere la parola "amor", così come la sezione successiva, oscura e misteriosa rappresentazione dei versi «Ut, cum profunda clauserit / Diem caligo noctium», finisce per celebrare gioiosamente la fede che rischiara la notte, «Fides tenebras nesciat, / Et nox fide reluceat». Dolcemente guidato dai versi della sesta strofa, l'inno conosce nella sezione successiva un improvviso palpito; si fanno infatti imprevedibilmente stridenti le sovrapposizioni verticali, nell'ambito di aspre concatenazioni accordali, volte evidentemente a incrementare la tensione nell'evocazione delle insidie del nemico, «Ne hostis invidi dolo». Tutta l'ultima strofa è invece

un'unica, grande, teologica affermazione d'irremovibile fiducia, che prima si trasforma in alleluatica esultanza, per poi rifluire in intima certezza sugli ultimi accordi di si bemolle maggiore.

Il 7 dicembre, data certamente non casuale, Bettinelli porta dunque a compimento l'ultima opera corale del 1997, *Aurora*, sui versi di una parafrasi poetica dell'inno *Splendor Paternae gloriae*, tradizionalmente attribuito allo stesso Sant'Amrogio. L'opera, seconda parte del *Dittico Ambrosiano*, si manifesta come vasto e luminoso affresco, affatto privo di tensioni dialettiche perché pura ed esaltante affermazione di gioia. L'esordio costituisce forse la parte più suggestiva di un brano che per altro si distingue come autentico capolavoro: Bettinelli riprende qui l'espedito espressivo già utilizzato per il mottetto *Tenebrae factae sunt*, innalzando lentamente, a partire dalle fondamenta di bassi e tenori, un maestoso edificio polifonico di sette voci; se però nel mottetto del 1994 l'incombere dell'oscurità era efficacemente descritto da uno stridente *cluster*, qui dolci sovrapposizioni diatoniche e l'apertura su un abbagliante accordo di fa diesis maggiore dipingono il quotidiano miracolo del giorno nuovo, «Lux lucis et fons luminis, / Diem dies illuminans».

**Giulio Mercati**

**Bruno Bettinelli, *Dittico ambrosiano***

**Aurora cursus provehit**

da Sant' Ambrogio, *Splendor Paternae gloriae*

Aurora cursus provehit:  
Aurora totus prodeat  
In Patre totus Filius,  
Et totus in Verbo Pater.

Verusque sol illabere,  
Micans nitore perpeti,  
Jubarque Sancti Spiritus  
Infunde nostris sensibus.

**Sant' Ambrogio, *Deus creator omnium***

Deus Creator omnium,  
Polique Rector, vestiens  
Diem decoro lumine,  
Noctem soporis gratia,

Artus solutos ut quies  
Reddat laboris usui,  
Mentesque fessas allevet,  
Luctusque solvat anxios;

Grates, peracto iam die  
Et noctis exortu preces,  
Voti reos ut adjuves,  
Hymnum canentes solvimus.

Te cordis ima concinant,  
Te vox sonora concrepet,  
Te diligat castus amor,  
Te mens adoret sobria;

Ut cum profunda clauserit  
Diem caligo noctium,  
Fides tenebras nesciat,  
Et nox fide reluceat.

Dormire mentem ne sinas,  
Dormire culpa noverit;  
Castos fides refrigerans  
Somni vaporem temperet.

Exuta sensu lubrico  
Te cordis alta somnient;  
Ne hostis invidi dolo  
Pavor quietos suscitet.

Christum rogemus et Patrem,  
Christi Patrisque Spiritum:  
Unum potens per omnia,  
Fove precantes, Trinitas.

## Maria Grazia Bellocchio

*Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano con Antonio Beltrami e Chiaralberta Pastorelli, diplomandosi con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Successivamente ha studiato al Conservatorio di Berna con Karl Engel e a Milano con Franco Gei.*

*Ha suonato con l'Orchestra da camera di Pesaro, l'Orchestra Milano Classica, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra della Rai di Milano, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, la Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestra Toscanini di Parma, l'Orchestra da camera di Padova e l'Orchestra Sinfonica "G. Verdi" di Milano.*

*Ha suonato per associazioni concertistiche come l'Autunno Musicale di Como, i teatri comunali di Bologna e Ferrara, il Teatro Regio di Parma, Settembre Musica di Torino, la Società Barattelli dell'Aquila, gli Amici della Musica di Padova, Perugia, Firenze, Palermo, Messina e Vicenza, il Teatro Grande di Brescia, il Teatro Bibiena di Mantova, l'Università di Bologna e Ferrara, il Teatro Donizetti di Bergamo, la Società dei Concerti di Milano, Musica*

*del nostro tempo, Milano Musica, New Music of Middelburg, Klangforum di Vienna, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Festival di Salisburgo, Festival Présences di Parigi, Biennale di Venezia, Printemps des Arts de Montecarlo ecc.*

*Ha suonato in formazioni da camera con Ingo Goritzki, Han de Vries, Renate Greis, Wolfgang Mayer, William Bennet, Sergio Azzolini e Rocco Filippini. Nel 1989 è stata invitata a far parte dell'Orchestra Schleswig Holstein Music Festival diretta da Leonard Bernstein.*

*È assistente di Salvatore Accardo e Rocco Filippini ai corsi di perfezionamento dell'Accademia Walter Stauffer di Cremona. Nel 2001 è stata invitata dall'Università di Valparaiso (Cile) per una masterclass e concerti.*

*Da diversi anni si dedica allo studio della musica contemporanea collaborando con il Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli. Ha inciso CD per Ricordi e Stradivarius con opere di Bruno Maderna, Mauro Cardi, Giulio Castagnoli, Sandro Gorli e Franco Donatoni.*

*Insegna pianoforte presso l'Istituto Musicale Pareggiato "G. Donizetti" di Bergamo.*

## Marco Rogliano

*Conosciuto a livello internazionale come uno dei violinisti italiani più significativi del nostro tempo, ha ottenuto grandi consensi di critica e di pubblico come interprete sia del repertorio tradizionale che di quello contemporaneo.*

*Venuto presto a contatto con la nuova musica, ha esteso il suo repertorio solistico e cameristico includendo nei suoi concerti e nelle sue registrazioni autori e opere del periodo classico, romantico e moderno di rara esecuzione.*

*A tale proposito sono particolarmente significative le incisioni dei Sei capricci di S. Sciarrino per Accord, delle 2 Sonate e la Suite op. 14 per violino e pianoforte di Christian Sinding, del Concerto per violino di F. A. Berwald e Konzertsatz di Beethoven per Bongiovanni. L'incisione dei 24 Capricci di Paganini per Tactus (secondo italiano dopo Accardo) è considerata una summa interpretativa ideale e rivoluzionaria da riviste come Gramophone, Fanfare, Diapason, Le Monde de la Musique.*

*Nato a Roma nel 1967, dimostra presto il suo talento musicale cominciando lo studio del pianoforte a 7 anni e del violino a 8 per poi proseguirlo con Antonio Salvatore al Conservatorio "S. Cecilia" dove si è diplomato con il massimo dei voti e la lode. Appena ventenne viene premiato al Concorso Violinistico Internazionale "Valentino Bucchi" di Roma e nel 1989 fa il suo debutto all'estero vincendo la "Selezione per Giovani Solisti" di Helsingborg (Svezia).*

*Nel 1991 viene ammesso nella classe di Ruggiero Ricci alla Hochschule für Musik "Mozarteum" di Salisburgo, frequenta i Corsi di Musica da Camera dell'Accademia Chigiana di Siena con Riccardo Brengola e successivamente si perfeziona con Salvatore Accardo all'Accademia "W. Stauffer" di Cremona.*

*Nel 1993 debutta come solista alla Sala Čajkovskij di Mosca nel 1998 allo Herkulessaal di*

## Giorgio Casati

*Monaco di Baviera come vincitore (in duo con il pianista Maurizio Paciariello) del 14° Concorso internazionale della ARD e (con lo stesso duo) vincendo la "East and West Artists New York International Selection". Debutta nel 2003 alla Carnegie Hall di New York.*

*È stato invitato come solista da Enti come l'Orchestra Sinfonica Siciliana, I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra del Teatro S. Carlo di Napoli, l'Orchestra da camera italiana e ha tenuto recital per la Filarmonica di S. Pietroburgo, la Casals Hall e la Asahi Hall di Tokyo, il Prinzregententheater di Monaco, il Teatro alla Scala di Milano, il S. Carlo di Napoli, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma. Dal 1996 è titolare di musica da camera al Conservatorio "F. Venezze" di Rovigo. Insegna violino presso l'Accademia Internazionale TEMA di Milano e l'Accademia Musicale Pescaresc.*

*Ha 19 anni e ha studiato violoncello sotto la guida di Marco Bernardin presso il Conservatorio di Milano, diplomandosi nel 2002 con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale. Dal 2001 è allievo di Mario Brunello presso la Fondazione Romanini di Brescia e l'Accademia Musicale Chigiana. Studia inoltre con Enrico Dindo presso l'Accademia Musicale di Pavia, e con Enrico Bronzi presso la Scuola di Musica di Fiesole. Come camerista ha partecipato a prestigiose manifestazioni quali Settembre Musica (Torino 2002), le Settimane Musicali di Stresa, il Festival Ligeti - Milano Musica, Bologna Festival (2003), Ars Musica di Bruxelles, Festival Pontino (2004). Ha collaborato con il Quartetto Borciani, György Rath, Andrea Dindo, Alda Caiello, Mario Caroli, Luigi Gaggero, Giorgio Bernasconi. Inoltre, ha sostituito temporaneamente Claudia Ravetto come violoncellista del Quartetto Borciani. Suona regolarmente in duo con il pianista Luca Ieracitano. Ha suonato per diversi anni in prestigiose orchestre giovanili quali la Gustav Mahler Jugendorchester e la European Union Youth Orchestra, di cui è stato nel 2001 il più giovane musicista. Particolarmente attento al repertorio moderno e contemporaneo, è membro dell'Ensemble Musica d'Insieme di Milano, diretto da Yoichi Sugiyama, e collabora con Icarus Ensemble. Gode del sostegno della Federazione CEMAT per le attività svolte in questo ambito. Nel 2002 è stato insignito dal Presidente della Repubblica della medaglia di bronzo quale Benemerito della Cultura e dell'Arte. Studia Filosofia presso l'Università Statale di Milano.*

## Ars Cantica Choir

*Fondato nel 1988, è formato da cantanti professionisti che si propongono di approfondire il repertorio, lo stile e la tecnica esecutiva della musica polifonica rinascimentale e barocca. Il particolare eclettismo del suo direttore, Marco Berrini, ha permesso alla formazione milanese di espandere il repertorio anche a pagine significative dell'Ottocento e Novecento. Vincitore del Primo Premio ai concorsi corali di Vittorio Veneto 1991 e 1996, Bresso 1991, Battipaglia 1995, ha al suo attivo una considerevole attività concertistica e discografica (per l'etichetta Sarx Records) che ha ricevuto lusinghieri consensi di pubblico e di critica. Nell'agosto 2003 il Coro ha conseguito ad Arezzo un'entusiasmante serie di premi: 1° Premio assoluto al 51° Concorso Corale Internazionale "Guido d'Arezzo", il Grand Prix "Città di Arezzo" assegnato al miglior coro nell'ambito del medesimo concorso (primo coro italiano a ricevere questo riconoscimento negli ultimi trent'anni) nonché il 1° Premio assoluto al 20° Concorso Corale Nazionale (Guido d'Arezzo). La formazione ha partecipato a numerose rassegne, festival e stagioni concertistiche in Italia e all'estero, tra i quali il Festival Internazionale Mozart di Rovereto (settembre 1998) e l'International Chor Forum di Alzenau, Germania (ottobre 1998), la Sagra Musicale Umbra (settembre 2003), il ciclo delle Settimane Bach (XV appuntamento) organizzate dalla Società del Quartetto in collaborazione con il Comune*

## Marco Berrini

di Milano, presentando un inedito programma monografico dedicato a J.C. Bach e il prestigioso ciclo Musica e poesia a S. Maurizio (Milano, ottobre 2001 e maggio 2003), collaborando con I Virtuosi Italiani, l'Orchestra Stabile di Bergamo, Il Quartettone, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, l'Orchestra del Teatro "C. Coccia" di Novara e l'ensemble Concerto Palatino. Ha avviato un'importante collaborazione con l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano diretta da Aldo Ceccato: nel giugno 2003 con un concerto alla Basilica di S. Ambrogio con musiche di Bach, Vivaldi e Bettinelli; in occasione della apertura della stagione dei Pomeriggi Musicali, ottobre 2003, con la Messa in do minore KV 427 di W. A. Mozart e con altri due programmi dedicati a G. F. Händel – Il Messia – e F. Schubert – Messa in la bem. magg. D. 678. Annovera prime esecuzioni assolute di composizioni di Bettinelli, Danieli, Dipiazza, Zanolini e la prima edizione italiana del Weihnachtsoratorium per soli, coro e pianoforte di F. Nietzsche (maggio 1998). Tra i prossimi impegni sono previste esibizioni a Milano (per Musica e poesia a S. Maurizio), alla Sagra Musicale Umbra (Petrassi e Vivaldi) e alle Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore (Copland, Bernstein, Bettinelli e Ferrario).

Diplomato presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano in pianoforte, musica corale e direzione di coro e composizione polifonica vocale, ha studiato anche direzione d'orchestra e musicologia e si è dedicato fin da giovanissimo alla musica corale. È risultato vincitore del 1° Premio ai seguenti concorsi corali: Quartiano (1986), Bresso (1987 e 1991), Battipaglia (1995), Vittorio Veneto (1991) e "IV Gran Premio Corale Nazionale E. Casagrande", 1996, Tortona (1999). È stato ammesso alle fasi finali della Prima edizione del Concorso Internazionale per Direttori di Coro "Mariele Ventre" di Bologna e, unico italiano premiato, ha vinto il 3° premio (Bologna, 12-14 ottobre 2001). Ha collaborato con I Virtuosi Italiani, con l'Orchestra Stabile di Bergamo, con le orchestre Musica Rara, Il Quartettone di Milano, l'Orchestra "Gavazzeni" e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, e con importanti enti e stagioni concertistiche in Italia e all'estero, tra i quali la Società del Quartetto di Milano (Milano, giugno 2001, Progetto di esecuzione integrale Cantate di J. S. Bach) e Musica e poesia di S. Maurizio (Milano, ottobre 2001 e ottobre 2003), I Pomeriggi Musicali di Milano. Dal 1989 al 1992 è stato maestro sostituto direttore del coro da camera della Rai di Roma. Ha fondato e dirige il Coro da camera del Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria, con il quale svolge regolare attività concertistica e discografica. La sua discografia in qualità di direttore dell'Ars Cantica Choir comprende incisioni monografiche dedicate a Antonio Lotti (Messa del Primo Tuono e Mottetti), Giovanni Giacomo Gastoldi (Musica Sacra S. Barbara all'epoca di Guglielmo Gonzaga), Giovanni Pierluigi da Palestrina (Missa Pro defunctis a 5 e Il libro dei Mottetti), Orlando di Lasso (18 Responsori per la Settimana Santa), Francesco Durante (Vespro della Beata Vergine & Messa a tre voci), Friedrich Nietzsche (Weihnachtsoratorium,

per soli, coro e pianoforte), Lorenzo Perosi (Missa "Benedicamus Domino" & 8 Responsori per il tempo di Natale), Bruno Bettinelli (Missa Brevis & Mottetti), quasi tutte in prima registrazione assoluta, oltre a opere di autori italiani contemporanei. Ha curato la pubblicazione di musica vocale per le case editrici Suvini Zerboni, Carrara, Rugginenti. È docente di esercitazioni corali presso il Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria.

## Nel centenario della nascita di Luigi Dallapiccola e di Goffredo Petrassi

Quattro serate con film e documentari introdotte da Quirino Principe

In collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana

1

**giovedì 14 ottobre - ore 21**  
**Spazio Oberdan**

### Riso amaro

*Regia:* Giuseppe De Santis

*Soggetto:* G. De Santis, Carlo Lizzani,  
Gianni Puccini

*Sceneggiatura:* Corrado Alvaro, G. De Santis,  
C. Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, G. Puccini

*Fotografia:* Otello Martelli

*Costumi:* Anna Gobbi

*Musica:* Goffredo Petrassi, Armando Trovajoli

*Interpreti:* Vittorio Gassman, Silvana Mangano,  
Doris Dowling, Raf Vallone, Checco Rissone,  
Nico Pepe

Italia, 1949, b/n, 109'

Copia restaurata e gentilmente concessa dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Roma

Un balordo criminale e la sua donna si infiltrano fra un gruppo di mondine per tentare qualche losco traffico. L'uomo, invaghitosi di Silvana, una delle ragazze che lavorano nelle risaie, tenta di coinvolgerla nel furto del raccolto. Ma il piano all'ultimo momento viene sventato, e la vicenda si concluderà in modo tragico, con la morte dei due protagonisti.

2

**giovedì 21 ottobre - ore 21**  
**Spazio Oberdan**

### Non c'è pace tra gli ulivi

*Regia:* Giuseppe De Santis

*Soggetto:* G. De Santis, Gianni Puccini

*Sceneggiatura:* Libero de Libero, Carlo Lizzani,  
G. De Santis, G. Puccini

*Scenografia:* Carlo Egidi

*Fotografia:* Piero Portalupi

*Musica:* Goffredo Petrassi

*Interpreti:* Raf Vallone, Lucia Bosè, Folco Lulli,  
Maria Grazia Francia, Dante Maggio

Italia, 1950, b/n, 100'

Copia restaurata e gentilmente concessa dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Roma

Il pastore Francesco è derubato del suo gregge da Agostino, un uomo prepotente e senza scrupoli, che arriva a violentare la sorella di Francesco e a denunciare il pastore come ladro di bestiame. Agostino, sempre più potente e temuto, diventa il padrone incontrastato della contrada. Ma Francesco, evaso dal carcere dove era rinchiuso, è deciso a vendicarsi, e ingaggia con l'avversario una lotta mortale che si svolge sulle montagne della Ciociaria.

3

**venerdì 22 ottobre - ore 17**  
**Spazio Oberdan**

### L'esperienza del cubismo

*Regia:* Glauco Pellegrini

*Musica:* Luigi Dallapiccola

*Soggetto:* Rodolfo Sonogo

*Consultazione artistica:* Renato Guttuso

*Fotografia:* Antonio Schiavinotto

*Produzione:* S.a. Lux Film (Cristaldi Film)

Cortometraggio b/n, Italia, 1948, 10'30"

*L'esperienza del cubismo* è un documentario di Glauco Pellegrini realizzato nel 1949 per divulgare i concetti fondamentali del Cubismo, movimento pittorico all'epoca ancora poco noto. Le musiche di Luigi Dallapiccola sono finalizzate a una attenta descrizione degli stati d'animo proposti dalle immagini e fanno da contrappunto al testo di Renato Guttuso, che si incarica di far penetrare, in modo semplice, concetti e segreti dell'arte cubista. Il documentario mostra la chiara volontà di unire immagini, testo e musica in un insieme unitario. (M. Ruffini)

### Luigi Dallapiccola

*Quaderno musicale di Annalibera* (1952-53), 14'  
Pianista Maria Grazia Bellocchio

**Il cenacolo. Il miracolo della Cena  
(Le vicende del capolavoro  
di Leonardo da Vinci)**

*Regia:* Luigi Rognoni

*Musica:* Luigi Dallapiccola

*Testo:* Franco Russoli

*Sceneggiatura:* Eva Randi Rognoni

*Supervisione:* Fernanda Wittgens

*Produzione:* Rizzoli Film

Cortometraggio b/n-colore, Italia, 1953, 18'

*Il Cenacolo. Il miracolo della Cena* è un film breve di Luigi Rognoni del 1953, che documenta le varie fasi del restauro a cui Mauro Pelliccioli sottopose il capolavoro leonardesco, in grave pericolo. Dura quasi il doppio dei film d'arte del periodo (poco meno di venti minuti), e risulta particolarmente utile per rivivere le vicende tecniche di un recupero che tenne il mondo con il fiato sospeso. La musica dallapiccoliana, prima trascrizione orchestrale dal *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte, è severamente dodecafonica. (Mario Ruffini)

Interverrà alla serata Mario Ruffini,  
autore del *Catalogo ragionato  
dell'Opera di Luigi Dallapiccola*  
(Suvini Zerboni, Milano, 2002)

---

4

**giovedì 28 ottobre - ore 21  
Spazio Oberdan**

**Cronaca familiare**

*Regia:* Valerio Zurlini, dal racconto omonimo (1947) di Vasco Pratolini

*Sceneggiatura:* V. Zurlini, Mario Missiroli, Vasco Pratolini

*Fotografia:* Giuseppe Rotunno

*Montaggio:* Mario Serandrei

*Musica:* Goffredo Petrassi

*Scenografia:* Flavio Mogherini

*Costumi:* Gaia Romanini

*Interpreti:* Marcello Mastroianni, Jacques Perrin, Salvo Randone, Valeria Ciangottini

Italia, 1962, colore, 122'

Leone d'Oro alla XXIII Mostra di Venezia  
exaequo con "*L'infanzia di Ivan*"  
di A. Tarkovskij

È la storia – quasi una confessione – della commossa e dolente rievocazione che Enrico (Mastroianni) compie dei rapporti e degli incontri col fratello minore Lorenzo (Perrin), allevato a Firenze, dopo la morte della madre, nella casa signorile ma povera di affetti del padre adottivo. L'indigenza e la salute malferma segnano le vite difficili dei due fratelli (Enrico realizza tuttavia il sogno di diventare giornalista, Lorenzo (Dino) si sposa e ha una figlia) fino alla separazione dovuta alla guerra, nel 1944. Ritrovatisi in seguito, Enrico apprende che Dino è agli ultimi giorni di vita a causa di una grave malattia, e riporta il fratello a Firenze.

## L'ingrato cinema di Petrassi e Dallapiccola

### 1. Si ritorna al "système des arts"?

Spesso il male di vivere ho incontrato...  
Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1925

«16 maggio. Mi arriva il numero venti della *Voce* dedicato per intero a Tranquillo Cremona. Rinunzio a leggere la grande Bibbia di Gian Pietro Lucini passatista. Cafarnaum impressionante di nomi, di cose e di fatti. Paganini, Vespucci, Schwob, Grubicy, Weber, Carlo Dossi, il *Verso libero*, Boeklin (preso per un buon pittore), *Orari ferroviari*, Saint-Paul-Roux, Jehova, Filippo Turati, Dostojewski (*sic*), Ferravilla, Meredith, Tecoppa, Tiberio e Caracalla, Troubetzkoy (stimmato grande artista), Wagner, la *Scapigliatura*, la Sfinge, Ugo Ojetti, Massinelli [...] Riassunto, come si vede, di una storia universale, utilissimo, senza dubbio, specie per gli amatori di specialità meneghine, ma per noi "buoni europei", almeno per ciò che riguarda l'arte, di magrissima attrattiva.»

Quale 16 maggio? L'anno non ha importanza, essendo un calendario o libro d'ore perpetuo quello che Ardengo Soffici (1879-1964), nato a Rignano sull'Arno presso Firenze e perciò fieramente antilombardo, pittore indeciso (cubista? futurista? neotradizionalista?) e sconcertato più che sconcertante, scrittore non cattivo bensì maldestro, propone ai lettori con il suo *Giornale di bordo*, dal quale abbiamo citato la pagina 96 della terza edizione (Vallecchi, Firenze, 1921; la prima edizione è del 1915). A parte l'astio antilombardo, antimilanese, antimeneghino, quale caos in questa pagina! Qualche imprecisione da parte di un Soffici severissimo contro "Dostojewski" ma sdruciolante sull'esatta grafia di Böcklin e di Saint-Pol. Veleno riversato sul milanese Gian Pietro Lucini (1867-1914), la cui qualità culturale e letteraria surclassa quella del vociano-rondista Soffici. In particolare, il veleno sommerge due libri luciniani, *L'ora topica di Carlo Dossi* (1911) e *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908), che, se ripugnò a Soffici, piacque a Filippo Tommaso Marinetti e fu anello di congiunzione tra Scapigliatura e Futurismo. Ecco nella pagina di Soffici un frullato in cui si agitano *La class di asen* (1879) di Edoardo Ferravilla (1846-1916) e figure di conio ferravilliano, il somaro Massinelli e il cialtrone Tecoppa; artisti obnubilati come Paolo Troubetzkoy (1866-1937), lombardo di Intra, "pittore di pittori" (ritrasse Al-

berto Pasini e Giovanni Segantini) e il milanese Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920), pittore e mercante d'arte, sostenitore di Emilio Longoni, Gaetano Previati e del già menzionato Segantini; e ancora, due scrittori francesi allora "d'avanguardia" e oggi semidimenticati, Saint-Pol-Roux ("Pol", non "Paul", pseudonimo di Paul-Pierre Roux, 1861-1940) e Marcel Schwob (pseudonimo di André Mayer, 1867-1905).

Insomma, qui sì, un *cafarnaum*. Affermiamo però che la pagina di Soffici, culturalmente approssimativa e stilisticamente arruffata, ha il merito involontario di combinare (si prega di agitare prima dell'uso...!) una serie di sintomi di *varia* provenienza, da linguaggi e ambiti d'arte che tendono a convergere pur essendo palesemente eterogenei. Nella combinazione entra una dualità: la duplice aura lombarda e padana da un lato, toscana dall'altro. Non è forse, tutto questo, un'anticipazione necessaria, la prefigurazione dell'inventiva che tra il 1942 (l'anno di *Fari nella nebbia* di Luigi Franciolini, ma già prima, dopo l'avvento del sonoro intorno al 1930) e la metà degli anni Sessanta investì il cinema italiano, prima degli squallori poliziotteschi e catto-populisti seguiti al 1968? Possiamo definire in mille modi quei poco più di vent'anni, nell'arco storico del linguaggio cinematografico, ma, se non prendiamo in considerazione i grandi professionisti in qualche modo "impiegati" nell'organico dell'industria cinematografica come Giuseppe Becce, due caratteristiche sono certe.

La prima: mentre è occasionale, eccezionale e perciò di alto rilievo l'intervento di grandi compositori nei decenni del film muto (meglio sarebbe dirlo "sordo", poiché in esso i personaggi parlano, ed è il pubblico che non li ode), come fu il caso di Saint-Saëns per *l'Assassinat du duc de Guise* (1908) di André Calmettes e Charles Le Bargy o di Mascagni per *Rapsodia satanica* (1914) di Nino Oxilia, dopo il 1930 e soprattutto dopo il 1942 s'infittisce come non mai la presenza di compositori italiani altrettanto significativi: ancora una volta tralasciando i professionisti "addetti" come Piero Piccioni, Carlo Rustichelli, Francesco Lavagnino, Alessandro Cicognini e simili, siamo obbligati a nominare Gian Francesco Malipiero (*Acciaio* di Walter Ruttmann, 1933), Riccardo Pick Mangiagalli (*T'amerò per sempre* di Mario Camerini, 1933, *Scandalo per bene* di Esodo Pratelli, 1940), Mario Zafred (*Achtung banditi* di Carlo Lizzani, 1951; *Cronache di pove-*

ri amanti del medesimo, 1954), Giorgio Federico Ghedini (*Don Bosco*, 1936), Ildebrando Pizzetti (*Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, 1937; *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada, 1949; ma già nel 1914 Pizzetti aveva scritto la *Sinfonia del fuoco* per il celebre nonché dannunziano *Cabiria* di Giovanni Pastrone *alias* Piero Fosco), oltre a Goffredo Petrassi di cui parleremo in dettaglio. Apparve presto sulla scena il più giovane Nino Rota, di cui sarebbe inutilmente lungo elencare le colonne sonore per innumeri film, da *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo alla trilogia *The Godfather* (1972-1990) di Francis Ford Coppola.

Seconda caratteristica è la suggestione pittorica lungo un arco di quasi un secolo e agisce, spesso secondo geniali intuizioni di gusto, in correlazione con il soggetto e la sceneggiatura da un lato, dall'altro con la musica ideata sovente proprio dai compositori or ora nominati. Narratologia, studio delle arti visive e analisi musicale hanno qui pane per i loro denti. Giovanni Fattori lascia il segno in *Senso* di Luchino Visconti, legandosi idealmente all'aura della scena iniziale (*Il trovatore* di Verdi in teatro), non a Bruckner. Ottone Rosai, pittore di tutt'altra generazione e fiorentinissimo, investe di emozione *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini, tratto dall'omonimo romanzo di Pratolini, intrecciandosi come meglio non si potrebbe alla musica di Petrassi, che pure non inclina esattamente, né qui né altrove, alla fiorentinità, bensì a un forte senso di italianità eccezionalmente austera e segnata dal male di vivere. La felice circostanza di un coordinamento efficace tra i tre elementi di linguaggio è frequente nel trentacinquennio preso in esame, e si associa sovente al paesaggio culturale toscano. Un altro film "pratoliniano" questa volta in bianco e nero, il già ricordato *Cronache di poveri amanti*, è splendidamente ambientato in una Firenze anni Venti che, non potendo suggerire i colori di Rosai, risveglia continuamente in noi le terse emozioni suscitate dall'archivio fotografico Alinari, storica gloria fiorentina. A volte, però, il bianco e nero sa evocare "colori" padani, come in *Riso amaro* dove un De Santis in stato di grazia si associa a una vigorosa inventiva sia pure "vecchio stile" di Petrassi e a una fotografia che dichiara l'inconfondibile magistero di Piero Portalupi. La convergenza è felice anche in casi più recenti: così in un tardo capolavoro di Ettore Scola, *Passione d'amore* (1981), le suggestioni pittoriche di

Tranquillo Cremona, di Silvestro Lega e di Giovanni Segantini si armonizzano cupamente con l'arte narrativa raggiunta da Igino Ugo Tarchetti nel romanzo postumo *Fosca* (1869) e con la musica ideata da uno di quei professionisti "adde-tti", Armando Trovajoli, del quale varrebbe la pena misurare il talento un po' meglio di quanto non si sia fatto finora.

## 2. Neorealismo simbolico

...il sogno degli uomini, la viva freschezza del tramonto, [...] per traghetti da meandri oscuri a canali di misero contrabbando.

Roberto Roversi, *Pianura padana* (*Dopo Campofornio*, 1965)

Esistono colonne sonore per film che si potrebbero eseguire in concerto, tanto perentorio e dichiarato e ben tornito è il loro incipit: musica scritta bene, collocata nel film con un abile lavoro di montaggio, e magari, all'inverso, smontabile in un pezzo unico. Gli esempi sono innumerevoli: dalla musica di Ildebrando Pizzetti per *Il mulino del Po* (1949) di Alberto Lattuada (n. 1914) alla scopertamente "classica" composizione per pianoforte e orchestra di sir Arnold Bax per *Oliver Twist* (1948) di sir David Lean (1908-1991), alla quasi sfrontata melodia che si dichiara nitida su un seducente brusio nella colonna sonora di Zbigniew Preisner per *Trois couleurs: Rouge* (1994) di Krzysztof Kieślowski (1941-1996). Nelle musiche per film di Goffredo Petrassi, l'incipit è raramente di tale natura: emerge quasi sempre dal nulla come un fiume da Pian del Re o da Prati di Drava, ed è un avvenimento che cogliamo con severa attenzione. Petrassi, insieme con Dallapiccola uno dei due grandi musicisti italiani di cui quest'anno si commemora il centenario della nascita, è morto quasi novantanovenne in una clinica di Roma nella notte tra domenica 2 e lunedì 3 marzo 2003, ed era nato sabato 16 luglio 1904 a Zagarolo in provincia di Roma. «La mia musica è terragna come il luogo in cui sono nato» ci disse nel 1984, quando lo intervistammo per un nostro libro. In realtà, così come Petrassi è stato un italiano al quadrato, senza allomorfie e senza quei convenzionalismi tipologici che dell'italiano sono la caricatura, né settentrionale né meridionale e nep-

pure "centrale" ma italiano e basta in un senso finalmente nobile, in modo analogo la sua Zagarolo è campagna laziale al quadrato: è il borgo in cui lo sfortunato Guido Morselli scrittore di razza collocò la nuova residenza dell'immaginario papa irlandese Giovanni XXIV in *Roma senza papa* (1974), e dove fu ambientata una turpe parodia di *Ultimo tango a Parigi* diretta – si fa per dire – da Nando Cicero e interpretata da Franco Franchi senza Ciccio Ingrassia (*Ultimo tango a Zagarolo*, 1973).

Si diceva «raramente» e «quasi sempre» in relazione con ciò che accade o non accade nei film e nei documentari per i quali Petrassi ha realizzato la colonna sonora. Ma tali termini hanno un senso se alla frequenza corrispondono quantità assolute. Quante sono quelle pellicole? Meno di dieci. Esattamente, indicando il regista, il titolo e l'anno:

- Corrado Pavolini, *La creazione del mondo*, 1948
- Virgilio Sabel, *Lezione di geometria*, 1948
- Giuseppe De Santis, *Riso amaro*, 1949
- Giuseppe De Santis, *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950
- Piero Nelli, *La pattuglia sperduta*, 1954
- Gianni Vernuccio, *Cartouche*, 1954
- Valerio Zurlini, *Cronaca familiare*, 1962
- Glauco Pellegrini, *La porta di S. Pietro di Manzu'*, 1964
- John Huston, *La Bibbia*, 1966

In verità, l'elenco va diminuito di un'unità. Com'è noto, Petrassi lavorò con il massimo impegno, sospinto dalla sua visione profondamente e austeramente religiosa dell'arte e della storia, per comporre una musica adatta alla *Bibbia*, film detestabile, orrendo, trasudante comicità involontaria, assolutamente penoso. *La Bibbia* non è soltanto il peggiore fra i film di un grande regista quale fu Huston; è tale da rendere incredibile che chi lo diresse esordì alla regia con un capolavoro sublime (*The Maltese Falcon*, 1941) e lasciò a proprio testamento d'arte il magnifico arazzo di *The Dead* (1987). Sarebbe stato plausibile che il musicista, intuendo la qualità del film dai lavori in corso, ritirasse la propria partitura. Avvenne l'assurdo: fu Huston che rifiutò la colonna sonora di Petrassi (la vicenda è analoga all'iniquo gesto di Alfred Hitchcock, che nel 1966 respinse la musica di Bernard Herrmann per *Torn Curtain* sostituendola con quella di John Addison), e per l'involucro musicale del suo costoso pasticcio

si rivolse prima a Ennio Morricone, che non poté accettare essendo vincolato da un contratto con la RCA, e infine all'allora trentasettenne giapponese Toshio Mayuzumi. Petrassi diede un esempio di signorilità e di alta classe, rinunciando a ogni forma di contesa e chiudendosi nel silenzio. A conferma di un'indole da gran signore della musica, il raffronto con la perentorietà d'esordio di cui abbiamo addotto ad esempi Bax, Pizzetti e Preissner (fra mille altri, *cela va sans dire*) accentua la discrezione con cui Petrassi procede abitualmente nelle sue invenzioni musicali per il cinema. Più che mai rappresentativo di tale atteggiamento di stile è il lavoro che egli svolse per il capolavoro del trentaduenne Giuseppe De Santis (Fondi, Latina, domenica 11 febbraio 1917 – Roma, sabato 17 maggio 1997): il film-culto *Riso amaro* (1949).

Realizzato su soggetto di Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Gianni Puccini, che furono anche sceneggiatori del film insieme con Ivo Perilli, Carlo Musso e Corrado Alvaro, *Riso amaro* è una sorta di robusto, umorale e tragico-decadente western in ambito italiano: di un'Italia da pochi anni uscita dalla guerra e dal fascismo, e non ancora uscita dalla povertà e dalla miseria (che è altra cosa dalla povertà, si rammenti!), non ancora capace di frenare il disordine crudele e la criminalità postbellica. Silvana (Silvana Mangano, rivelazione in questo film, suscitatrice di tempeste ormonali, indescrivibile nella sensuale danza dell'inizio) è una mondina giovanissima, volutamente "libera"; la sua libertà sessuale, che raggiunge il vertice nel momento in cui, con segnale in codice, pone una mano sulla coscia di un imbarazzato Marco, è metafora di una sognata indipendenza antropologica, esistenziale, ontologica. Nel momento in cui la libertà, aspirando a un grado superiore di trasgressività, cede alla tentazione del cinismo, Silvana è investita da un'onda tragica: non regge all'urto, e sceglie il suicidio. A sua volta Marco (Raf Vallone), uomo d'ordine, militare, addirittura gendarme in imminente procinto di abbandono dei suddetti mestieri, è un uomo "morale" che tende all'anarchismo, pur di essere interamente autentico: ma non è noioso come di solito sono i cosiddetti "eroi positivi", troppo è complesso, fragile nei propositi, incline alle tentazioni. Francesca (Doris Dowling, attrice eccellente, sorella della mediocrissima attrice Constance Dowling per la quale, si è detto, si uccise Cesare Pavese travolto da passione inappa-

gata) è una giovane donna "media": tanto cinica da "mettersi" con Walter, relitto umano e delinquente senza ombra di scrupolo, ma tanto armata di buon senso da scegliere una relativa onestà pur di non «terminare nel *pâté* / destinato agli Idii pestilenziali». La citazione da Eugenio Montale, *Il sogno del prigioniero*, da *La bufera e altro* (1956), è pertinentissima anche per motivi di cronologia dell'arco creativo e per attinenza con le poetiche del verso, della musica e del cinema nel quindicennio 1945-1960. Walter (Vittorio Gassman) è un bellissimo mascalzone allo stato puro. È il Male. Alla fine, si merita una morte atroce, sanguinaria e granguignolesca, *à la* Dario Argento *ante litteram*. Altri attori, tutti superlativi: Checco Rissone, Nico Pepe, Adriana Sivieri, Carlo Mazzarella più tardi noto come giornalista televisivo.

Questo film, che si apre con un incipit sorprendente in cui un giornalista mezzo dentro e mezzo fuori rispetto al *plot* filmico pronuncia una riflessione storico-filosofica sul mestiere della mondina come specchio di secoli di condizione femminile umiliata e sfruttata, è un'opera il cui linguaggio si va gradualmente distanziando dal neorealismo di scrittori come Seborga e Vittorini e Fenoglio e di cineasti come Vergano e Rossellini. Inclina, per così dire, a una sorta di neorealismo simbolico, quindi a una negazione del realismo *tout court* sotto le mentite spoglie di una persistenza di tradizione neorealista. Segno avvertibile di questa ambiguità è la duplice presenza nell'invenzione della colonna sonora, da un lato commento musicale (Goffredo Petrassi), dall'altro lato musica "nel film" quali sono i balli campestri negli spazi intorno alla cascina del Vercellese o sequenze di azione concitata (Armando Trovajoli). In tutto il film, si direbbe che Petrassi si ponga in secondo piano acustico rispetto al suo artisticamente meno rilevante collega. L'incidenza di Petrassi si annuncia inizialmente con un tenue richiamo, quasi soltanto un lieve tappeto armonico. Si snoda lungo una versione "sinfonizzata" (vien voglia di avvicinarla a un contrassegno respighiano) di un canto di mondine. Si disegna sommessamente come musica degli umili nel primo dialogo Marco-Silvana. Crea un raffinato e grottesco dialogo tra fiati nella prima concitata conversazione tra Walter e Francesca. Non meno ironica, e ancor più sottile con il suo gioco d'inversioni di significato, è la musica "pastorale" intessuta da un'acre polifonia

di fiati durante la visita di Silvana a Walter. Questa sezione musicale è una sorta di *Adagio* al principio dell'episodio; diventa un vero e proprio *Scherzo* sinfonico nel momento in cui Silvana entra nel cortile della cascina e incontra Walter. La battaglia in stile western nel deposito del riso è enfaticamente e sempre grottescamente "inflata" dall'invenzione ritmica e timbrica; diventa musica dal profilo straordinariamente basso nella scena del suicidio di Silvana. Nel Finale, si riveste di connotati tardo-romantici. La musica di Petrassi, in questa colonna sonora, riproduce anche, con un gioco di capovolgimenti tematici, lo scambio di coppia: inizialmente Marco-Silvana (legame possibile) e Walter-Francesca (legame "malato" ma passionale), infine Marco-Francesca e (velenosamente, tragicamente) Walter-Silvana, quasi una *Wahlverwandschaft* dei poveri in aura di malavita.

Anche l'incipit del successivo film di Giuseppe De Santis, *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950; la proprietà linguistica e semantica avrebbe dovuto imporre la forma "fra gli ulivi", ma non si può pretendere troppo...) è memorabile. La voce fuori campo del regista (o di chi ne è la maschera acustica) riassume con efficace brevità la condizione storica che è descritta e rammenta le tragedie dimenticate cui soccombono periodicamente gli umili di questa plaga, comprese le "orde marocchine" che oggi, in pieno calar di brache da parte dell'Occidente e con la Chiesa cattolica che s'infuria al minimo accesso di eurocentrismo e di "razzismo", nessuno tranne noi oserebbe menzionare. E conclude, il regista: «Io stesso sono nato in questi luoghi». Girato nei pressi di Fondi, il film è su soggetto di De Santis e Gianni Puccini, entrambi anche sceneggiatori insieme con Libero De Libero e Carlo Lizzani. Prodotto da Domenico Forges Davanzati per la Lux-Film, si avvale di un attore già apparso nel precedente capolavoro desantisiano, Raf Vallone, nonché di un'esordiente Lucia Bosè già Miss Italia 1947 e in procinto di diventare diva in quello stesso 1950 grazie a *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni. Inoltre: un losco e viscido Folco Lulli, Maria Grazia Francia, Dante Maggio, Michele Riccardini, Piero Tordi, e quel curioso personaggio che è Vincenzo Talarico, filosofo, psicologo, critico cinematografico, animatore radiofonico, e all'occasione, come qui, attore. In nome del cinema-verità (ma questo è tutto meno che un film "realistico") agiscono come attori i

veri pastori della contrada "Le Quercie" [sic] di Fondi.

Titoli di testa "in legno", paesaggi verissimi di campagna semimontana che fanno tanto drammaturgia da teatro di posa (la "realtà" pare *fictio*: non c'è male, come esito!). Il pastore Dominicini (Vallone), mentre è in guerra, è truffato e derubato da un lestofante (Lulli) che gli sottrae anche la fidanzata (Bosè). Si vendica atrocemente, ma sua sorella (Francia), irretita dalla canaglia, è vittima sacrificale. A noi la recitazione di Vallone e della Bosè appare infame, e tutto il film ci pare al limite del ridicolo, tanto da rendere incredibile che soltanto l'anno prima fosse nato *Riso amaro*. È vero: molta critica è di parere opposto, e Paolo Mereghetti, nel suo *Dizionario dei film* (Baldini & Castoldi, Milano, 1993, p. 779), parla di «originale messa in scena quasi brechtiana», concludendo: «L'uso sapiente della profondità di campo, l'utilizzo della voce *off* in prima persona e la recitazione straniante degli attori ne fanno un'opera stilisticamente raffinata, senza però soffocare gli aspetti emotivi del racconto». Noi restiamo della nostra opinione. Il velleitarismo di questo film nuoce anche a Petrassi. In questo film, più che altrove, Petrassi omologa la musica intorno a un centro, con invenzioni elementari: suoni ribattuti di flauti frullati, trovate in cui il "popolare" è nobilitato (meglio, nazionalizzato) alla maniera di Casella o Respighi, scampanio finale alla *Boris Godunov*, offrendo all'ascoltatore/spettatore l'impressione iniqua che la musica per film sia un riempitivo.

### 3. Echi neorondisti e neosolariani in musica

Questa terra toscana brulla e tersa  
dove corre il pensiero di chi resta  
o cresciuto da lei se ne allontana.

Mario Luzi, *Dalla torre*  
(*Dal fondo delle campagne*, 1965)

Sergio Miceli ha osservato che, forse con l'unica eccezione di Nino Rota, «raramente i musicisti "senza aggettivi" hanno dato qualcosa di buono al cinema: per carenze culturali specifiche, per eccesso di pregiudizi, per un "crocianesimo" più o meno manifesto [ma qui, chiediamo scusa, che c'entra il crocianesimo? - *N.d.R.*], per un malinteso senso di dignità? unico in Europa? la cui matrice accademica ha condizionato la musica

italiana almeno fino alla Neoavanguardia» (*Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze 2000, p. 392). Adattando il giudizio di David Thomson (*The New Biographical Dictionary of Film*, Little, Brown, London, 2003, p. 231) sul *Giardino dei Finzi-Contini* di De Sica, potremmo dire che Petrassi, in entrambi i film desantisiani, ha fatto sul serio, comportandosi «with rather hollow rectitude». È andata diversamente (e meglio) a Petrassi, con *Cronaca familiare*, con un'aura né padana né ciociara e molto più sottile e tersa, toscana? Esiste certo un fattore distintivo: i due film di De Santis cui Petrassi collaborò sviluppano sceneggiature *ad hoc*, mentre il film di Zurlini nasce dal testo letterario e originario di uno scrittore discutibilissimo e segnato da molti lati deboli, ma autentico e di buon metallo.

Nell'opera narrativa di Vasco Pratolini, nato a Firenze nel quartiere di San Frediano lunedì 13 ottobre 1913, morto a Roma sabato 12 gennaio 1991, è consuetudine distinguere due fasi. La prima fase, "fiorentina", è quella di Pratolini autodidatta che entra in contatto con gli artisti e scrittori frequentanti, a metà degli anni Trenta, la casa del pittore Ottone Rosai (Firenze, 1895 - Ivrea, 1957); che collabora al periodico "Il Bargello"; che nel 1938 diviene redattore, insieme con Alfonso Gatto, della rivista "Campo di Marte". Nome evocativo: Campo di Marte, scrive Pratolini nell'editoriale di presentazione per primo numero, è a Firenze il luogo dove «ci si portava anche la ragazza», e la sua memoria ha irradiazioni visive, cinematografiche, e uditive, musicali. Fu una rivista post-rondista, e in fondo, a giudicare da analogie con la pittura fiorentina del tempo, anche post-rosaiana. Nella sua brevissima vita (fu chiusa nel 1939 per ordine delle autorità fasciste) ebbe collaboratori di alto rango: Carlo Bo (a dire il vero, di rango medio-basso), Eugenio Montale (sacrilego accostare il suo nome a quello di Bo), Mario Luzi, Romano Bilenchi, Carlo Betocchi, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni. Insieme con il cattolico "Frontespizio" (Piero Bargellini, Domenico Giuliotti, Leone Traverso, Giorgio Caproni) e con "Letteratura" (Alessandro Bonsanti, Giansiro Ferrata, Elio Vittorini, Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Tommaso Landolfi, Giorgio Pasquali, Carlo Emilio Gadda), "Campo di Marte" l'invenzione letteraria dagli anni Trenta ai Quaranta sotto il cielo di Firenze. La prima fase pratolini-

niana, che per convenzione estendiamo sino al 1950, vede nascere *Il tappeto verde* e *Via de' mazzini* (1941), *Le amiche* e *Il quartiere* (1943), *Cronaca familiare* e *Cronache di poveri amanti* (1947), *La ragazze di San Frediano* (1949).

La seconda fase, "romana", si apre con il trasferimento definitivo dello scrittore a Roma (1951), e vede nascere, accanto a testi propriamente narrativi e molto (fin troppo) ambiziosi, lavori teatrali (*La domenica della povera gente*, 1952, in collaborazione con Giandomenico Giagni; *Lungo viaggio di Natale*, 1954) e soggetti cinematografici. Ma già nel 1946, cinque anni prima dell'aprirsi di questa fase, Pratolini era stato fra i soggetti del rosselliniano Paisà. Sul terreno del romanzo e del racconto questa fase fu dominata da una trilogia, *Una storia italiana*, costituita dai romanzi *Metello* (1955), *Lo scialo* (1960), *Allegoria e derisione* (1966). Ancora un romanzo è dedicato a Firenze e al mondo dell'adolescenza: *La costanza della ragione* (1963). Debolezza poetica e irrefrenabile suggestione coesistono stranamente nella raccolta di poesie *La mia città ha trent'anni* (1967).

Il cinema ha pescato con frequenza nel vivaio pratoliniano, e sempre senza che lo scrittore desse il minimo contributo personale. Ricordiamo i casi di maggiore rilievo.

- *La domenica della buona gente* (1953, bianco e nero: il titolo fu variato rispetto alla "povera gente" dell'originale teatrale dello scrittore), diretto da Anton Giulio Majano, sincero e fervido ma troppo spesso macchietistico (tre persone vivono momenti di crisi durante la partita Roma-Napoli), con Renato Salvatori, Maria Fiore, Vittorio Sanipoli, Ave Ninchi, Fiorenzo Fiorentini, Marioliva Bovo, Memmo Carotenuto, Nino Manfredi, Carlo Giuffrè, Bice Valori, Riccardo Cucciolla e una detestabile e nasuta Sophia Loren.
- *Cronache di poveri amanti* (1954, bianco e nero), diretto da Carlo Lizzani, con Marcello Mastroianni, Antonella Lualdi, Cosetta Greco, Anna Maria Ferrero, Wanda Capodaglio, Adolfo Consolini, Bruno Berellini, Gabriele Tinti, Eva Vaniček, Giuliano Montaldo. Per la cronaca, Montaldo avrebbe esordito come regista nel 1961 con *Tiro al piccione*, film robusto e appassionante, tratto dal romanzo del mediocrissimo scrittore di riporto Giose Rimanelli. In veste filmica, *Cronache* è affascinante, indimenticabile: chi abbia letto il romanzo ri-

conosce gli unici volti e gli unici gesti possibili nel tipografo Mario (Tinti), nella sua fidanzata Bianca (Vaniček), negli antifascisti Ugo (Mastroianni) e Maciste (Consolini, celebre come campione olimpionico di lancio del disco alle Olimpiadi londinesi del 1948), nei bottegai Milena (Lualdi) e Alfredo (Montaldo). Un'infamia: il film, pur avendo ottenuto a Cannes il premio speciale della giuria, non ottenne il permesso di esportazione dalla censura democristiana dell'epoca (i cattolici del "culturamc" scelbiano), forse perché Lizzani mostrava i carabinieri e la polizia di allora quali docili strumenti del regime fascista.

- *Le ragazze di San Frediano* (1954, bianco e nero), primo lungometraggio diretto da Valerio Zurlini, su sceneggiatura di Benvenuti e De Bernardi, con Antonio Cifariello nel ruolo del giovane meccanico motociclista nonché seduttore fiorentino. In quelli delle cinque contemporanee "fidanzate" da lui illuse: Rossana Podestà, Giovanna Ralli, Marcella Mariani, Corinne Calvet, Giulia Rubini. Infine, Luciana Liberati e ancora Giuliano Montaldo (il Venturini). Con molti aspetti freschi e vivaci, ma eufemistico nel finale rispetto a quello, assai crudo, del romanzo. È d'obbligo citare Pratolini: «Quanto v'è di perfetto in una civiltà diventata essa stessa natura, l'immobilità terribile e affascinante del sorriso di Dio, avvolge San Frediano e lo esalta».
- *Cronaca familiare* (1962), di cui parleremo.
- *La costanza della ragione* (1965, bianco e nero), diretto da Pasquale Festa Campanile, su sceneggiatura del regista e di Fabio Carpi. Produzione italo-francese. Nella trama, in cui l'intransigente Bruno finisce per inquinare con il compromesso la verità dei propri sentimenti, agiscono come interpreti Catherine Deneuve, Samy Frey, Enrico Maria Salerno, Andrea Checchi, Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Sergio Tofano, in un film finalmente accettabile fra gli altri, tutti deprimenti, di Festa Campanile.
- *Metello* (1970, a colori), diretto da Mauro Bolognini, su sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico e Ugo Pirro, con musica di Ennio Morricone. Interpreti: Massimo Ranieri (il muratore Metello Salani), Ottavia Piccolo (premiata a Cannes), Lucia Bosè, Tina Aumont, Frank Wolff, Renzo Montagnani, Luigi Diberti, Pino Colizzi, Mariano Rigillo, Corrado Gaipa.

Ne abbiamo fatto cenno, ed è circostanza curiosa che assume un grande valore etico e insieme estetico: Pratolini rimase sempre estraneo alle numerose sceneggiature cinematografiche tratte da suoi romanzi e racconti. Fu invece operoso e attento nello sceneggiare per lo schermo testi e soggetti altrui, con particolare frequenza tra il 1946 e il 1976. Ricordiamo:

- *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini e con musica di Renzo Rossellini, cui Pratolini partecipò scrivendo tre episodi: siciliano, napoletano, fiorentino. Altri sceneggiatori: Federico Fellini, Sergio Amidei, Marcello Pagliero.
- *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, con musica di Nino Rota. Pratolini collaborò alla sceneggiatura insieme con il regista e con Suso Cecchi d'Amico, Massimo Franciosa, Enrico Mediolani.
- *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy, di cui Pratolini scrisse il soggetto originale, curando la sceneggiatura insieme con il regista, con Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa.
- *La colonna infame* (1973) di Nelo Risi, con il *Requiem* di Giuseppe Verdi misto alle urla dei torturati a far colonna sonora. Pratolini fu lo sceneggiatore principale, se non unico.

Secondo film diretto da Valerio Zurlini (Bologna, venerdì 19 marzo 1926 - Verona, mercoledì 27 ottobre 1982) fra quelli tratti da testi pratoliniani, *Cronaca familiare* apparve nel 1962, dopo un lungo intervallo dagli altri eminenti casi di cinema ispirato alla narrativa dello scrittore fiorentino. Film a colori, naturalmente, poiché uno fra gli impegni del regista bolognese fu di rendere l'immagine dell'arte di Rosai. Nelle molte inquadrature e in più d'un piano-sequenza in cui si scende o si sale? con il male di vivere addosso? lungo vie solitarie di Firenze, è onnipresente, in tutta la sua tristezza, un modello: *Via Toscanella*, che Rosai dipinse nel lontano 1922. Interpreti principali: Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Lorenzo), Salvo Randone (Salocchi), Valeria Ciangottini, Serena Vergano, Marco Guglielmi.

La musica di Goffredo Petrassi, in forza della quale scendiamo in alcuni dettagli, appare in tre sezioni che si alternano e sono a dire il vero qualcosa di più che i consueti ed efficaci moduli di musica per il cinema. Sotto l'aspetto formale, nel contributo di Petrassi si possono distinguere tre aree: quella meditativa-religiosa, quella

drammatica e concitata con aspetti di acce serietà, quella elegiaca e umbratile (i mandolini). Ne risulterebbe una sorta di suite o addirittura di breve sinfonia in tre tempi, e come tale si è tentato di eseguirla in concerto. Sotto l'aspetto, per noi più importante, dello stile e dell'aura, questa musica sembra alludere a varie composizioni petrassiane, e di epoche diverse: *Passacaglia* (1931), lavoro di un Petrassi esordiente; *Quartetto* e *Saluto augurale* del 1958; nei momenti di migliore ispirazione, si avvertono reminiscenze di un capolavoro, *Noche oscura* (1951) da S. Juan de la Cruz. Centro stilistico dell'insieme è una zona (o uno strato, o una sostanza) che sta alla musica italiana del Novecento come l'aura circolante nella rivista "La ronda" (1919-1923), mista a quella che pervase le pagine di "Solaria" (1926-1936), sta alla letteratura poetica, narrativa e saggistica italiana del medesimo arco di tempo, ossia degli anni tra le due guerre mondiali, se vogliamo parlare in termini più estesi. Ma il tutto è come osservato *a posteriori*, con la malinconia delle cose che furono, la quale è tanto capace di ferire da rendere sofferente anche la consapevolezza che fra ciò che più non è sono anche motivi di sofferenza oggi inattivi. Si potrebbe parlare, a proposito della musica ideata da Petrassi per questo film, di umori postmoderni e postsolariani. A volte, al di sopra del clima poetico distillato da quelle due riviste fiorentine, ci colpisce un sentore che ci ricorda per brevi tratti un grande scrittore, Federigo Tozzi (Siena, 1883 - Roma, 1920), senza la cui presenza non si spiegherebbero né la personalità di Pratolini né l'arte di Rosai né, probabilmente, la testimonianza offerta da Petrassi in musica.

Nelle sequenze di *Cronaca familiare*, Petrassi si fa udire subito dopo l'epigrafe foscoliana: «Il fior de' tuoi gentili anni caduto», e subito dopo i primi suoni dal meccanico squallore: ticchettio di macchina per scrivere e squillo di telefono. La musica sale dal nulla immediatamente dopo la notizia della morte di Lorenzo, e accompagna i primi piani di Enrico che in piena notte ritorna nella sua miserevole dimora. La musica si arresta nel momento in cui egli entra in casa, e si riattiva quando riaccende la luce. Altra situazione generatrice di musica è nel successivo *flashback*: Costa Scarpuccia, Villa Rossa, Enrico a otto anni sfamato per elemosina e con degnazione, il piccolissimo Lorenzo tra le braccia della nonna che lo chiama "Dino" suscitando la riprovazione del

maggiordomo Salocchi («Dino è un nome volgare...!»), la spaventosa uscita della moglie del Salocchi: «Per il bambino è stata una fortuna che gli sia morta la madre». Qui la musica nasce elegiaca, quasi religiosa, ma informale. La sua informalità, in quest'area dell'ispirazione di Petrassi, può accompagnarsi ai rumori dei furgoni che portano le copie della "Nazione" o commentare la descrizione della madre fatta da Enrico in risposta a Lorenzo: «Questa è nostra madre? Com'era?»

Accrescono l'evidenza i lunghi silenzi: la visita di Lorenzo che chiede ospitalità a Enrico, l'abbaio di cani mentre la musica tace. Infine, il riemergere dell'aura elegiaca che si lega musicalmente alla scena in via de' Malcontenti, dilaga, con reminiscenze bachiane, nella raggelante sequenza in casa Salocchi, dove l'ex maggiordomo, che vive in subaffitto in via Ognissanti, è ormai in nera indigenza, mascherata da un decoro tutto sdrucito. L'area centrale è quella dei mandolini, la tristissima Pasqua in trattoria con la nonna. Poi la musica elegiaca ricomincia dopo le parole: «In quell'inverno, morì la nonna», ma si tronca subito, con effetto tanto sgraziato quanto è chiaro il significato di quella malagrazia. L'area concitata della musica si lega alla conversazione per la strada («E mi scriverai, da Roma?»), alla voce fuori campo («Avevo trovato un nuovo lavoro», e «Io lasciai definitivamente Firenze»), all'ingresso dei due fratelli nell'ospedale romano. Nel finale, al partire dell'ambulanza, la musica elegiaca assume sembianze lugubri.

In un'intervista di Sergio Miceli a Ennio Morricone (*Musica e cinema...*, cit., pp. 488-489), il primo domanda: «Petrassi, come tu sai, dopo aver difeso alcuni suoi lavori per il cinema, in questi ultimi anni ha parlato invece di "prostituzione". Senti di accettare questa definizione?». Risponde Morricone: «Sono convinto che *Riso amaro* fu un buon commento. Per *Cronaca familiare* ha dovuto accettare il compromesso che tutti i musicisti del cinema accettano, e probabilmente ne è uscito amareggiato. Quando andai a comperare il disco, di cui si parlava molto bene, mi aspettavo di sentire la musica di Petrassi: non c'era la sua musica, era di Petrassi ma non era sua, era una esercitazione su Albinoni. A Spoleto, Bogianckino domandò a Zurlini come mai avesse chiamato Petrassi per *Cronaca familiare*, e lui rispose: "Il nome di Petrassi era così importante che mi andava di chiamarlo". Ma poi, perché gli

ha fatto fare l'imitazione del *Largo* di Albinoni?... È il cinema, e io non mi sento di attaccare né Zurlini, con cui ho lavorato nel *Deserto dei Tartari*, e molto bene, né Petrassi, che in quel caso si è dovuto inchinare all'esigenza del regista? che probabilmente aveva già montato sul film il pezzo di Albinoni? ma constatare ancora una volta che il cinema condiziona anche un grande musicista». Morricone è un geniale inventore di musica per film, ma le sue parole sono di una desolante povertà teoretica, e il valore "in sé" della musica di Petrassi non è né un fallimento progettuale né una battaglia perduta. Non potrebbe darsi argomento più stolido della "somialtanza" di un incipit petrassiano con il vulgatissimo *Adagio* di Remo Giazotto elaborato su modello di Albinoni ("Alvin Honey", scrisse anni fa un roccettaro perplesso a una rivista di radio e televisione).

#### 4. Rovesciamento di priorità

Una ruota di mola, un vecchio tronco,  
confini ultimi al mondo...  
Eugenio Montale, *Notizie dall'Amiata*  
(*Le occasioni*, 1939)

L'argomento giusto, semmai, è un altro. Rispetto al suo coetaneo Petrassi, Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, mercoledì 3 febbraio 1904 - Firenze, mercoledì 19 febbraio 1975) rovescia il rapporto di causa e d'effetto, di azione e reazione. Petrassi, artista originale e per così dire "puro", lascia pur sempre che la musica segua l'immagine, nella persuasione che a sua volta l'immagine segua la sceneggiatura del film, e che quest'ultima segua a sua volta la trama narrativa. Dallapiccola, gran signore di educazione mitteleuropea, pur con tranquilla discrezione tende a porsi in condizione di superiorità nel suo impegno di compositore per film, alquanto circoscritto nel numero dei casi e nell'estensione dedicata a ciascun lavoro: è come se la sua musica fosse concepita prima delle immagini, e capace d'intuire la loro natura e sequenza mediante il ricorso a una preliminare riflessione culturale.

Mario Ruffini (*L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Suvini Zerboni, Milano, 2002, pp. 192-195, 196-198, 221-225) ha classificato con somma precisione il contributo dato da Dallapiccola alla musica per film. Esso si concre-

ta in tre documentari, il più lungo dei quali non raggiunge i 20 minuti primi di durata.

- a) *Incontri con Roma. Le Accademie straniere*, 1948, regia di Vittorio Carpignano, 10'30", in 16 mm. Soggetto di Giulio Macchi. Quanto al testo, il commento e le traduzioni poetiche da Percy Bysshe Shelley, Edgar Allan Poe, Johann Wolfgang von Goethe sono di Giuseppe Ungaretti. La partitura originale, manoscritta e inedita, è andata perduta, né sembra possibile poterla rintracciare un giorno: si sa che l'organico è di 21 strumenti, sotto la direzione di Antonio Pedrotti. La pellicola con il sonoro, invece, è conservata, e collocata nella Cineteca Nazionale di Roma. La proprietà del documentario è della Cristaldi Film. Non si conoscono data e luogo della prima visione. Notizie esaurienti in Mario Ruffini, *op. cit.*, pp. 192-195.
- b) *L'esperienza del Cubismo*, 1948 (ma forse 1949, secondo recenti ricerche di Mario Ruffini), in 35 mm. Regia di Glauco Pellegrini. La durata è di 10'30", come per *Incontri con Roma*. Il soggetto è di Rodolfo Sonego, la consulenza artistica di Renato Guttuso. Già considerato perduto, il documentario è stato felicemente ritrovato da Mario Ruffini nel 2002 in una cineteca, e i termini di proprietà e di collocazione sono quasi identici a quelli di *Incontri con Roma*. Perduta è invece, anche in questo caso, la partitura originale manoscritta e inedita. Si sa che l'organico è di 17 strumenti con voce femminile *ad libitum*, e che il direttore è di nuovo Antonio Pedrotti. Abbiamo notizie sulla prima visione. Il documentario, presentato al II Congresso Internazionale dei film sull'arte (Bruxelles, 19-22 febbraio 1950), ottenne il premio per il migliore commento sonoro. Notizie esaurienti in Mario Ruffini, *op. cit.*, pp. 196-198.
- c) *Il Cenacolo*, 1953, regia di Luigi Rognoni, circa 18', in 35 mm. Propriamente, Dallapiccola ultimò la musica il 23 giugno 1953. Il testo è di Franco Russoli, la sceneggiatura di Eva Randi Rognoni. Prodotto dalla Rizzoli Film, il documentario fu realizzato con la collaborazione del Laboratorio di Restauro e Ricerche Scientifiche di Brera, con la supervisione di Fernanda Wittgens, allora direttrice "storica" della pinacoteca braidense. Esistono due versioni: un'*editio minor* di 300 metri, in bianco e nero alternato a colore, e un'*editio maior* di 600

metri, perduta. Conservato è invece, fortunatamente, il manoscritto originale inedito della partitura. Esso è collocato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto "Gian Pietro Vieusseux" di Firenze (L.D.MusG.15). Il film è conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano e, in copia, presso il citato Archivio "A. Bonsanti". La musica, che consta di 14 movimenti, ha il seguente organico: voce recitante (narratore), flauto (con ottavino), oboe, clarinetto in si bemolle, clarinetto basso in si bemolle, fagotto, 2 corni in fa, tromba in do, trombone, tuba, timpani, xilofono, arpa, pianoforte, percussione, doppio quintetto d'archi. Si era prevista una prima visione al Festival del Documentario annesso alla Biennale di Venezia 1953, ma essa non ebbe luogo per ragioni tecniche. La prima visione si attuò a Firenze non molti anni fa, durante il Convegno Internazionale di Studi "Luigi Dallapiccola" (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995). Notizie esaurienti in Mario Ruffini, *op. cit.*, pp. 221-225.

Si aggiunga un lavoro strumentale, composto su commissione da parte della sezione di Basilea della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Sono i *Due studi* per violino e pianoforte (1946-1947), e costituiscono ciò che sopravvive di un progetto di commento musicale per un documentario su Piero della Francesca. Questo "dittico a contrasto" (1. *Sarabanda*, 2. *Fanfara e fuga*) ebbe la prima esecuzione nel St. Albensaal di Basilea il 9 febbraio 1947, con Sandro Matarassi al violino e Luigi Dallapiccola al pianoforte. Nelle musiche per i tre documentari c'è molta omogeneità di stile. I *Cinque frammenti di Saffo* (1942) sono probabilmente, fra le composizioni di Dallapiccola, quella dalla quale il musicista attinge le più forti emozioni poetiche, per rinnovarle in veste di "musica applicata". Tentiamo una breve caratterizzazione della colonna sonora per il più tardo dei tre documentari, *Il Cenacolo*, poiché crediamo che essa bene rappresenti le ragioni estetiche e semantiche delle altre due. Lo splendido incipit, profondo, polifonico, è degno della *Lyrische Suite* di Alban Berg. Dopo l'introduzione lenta, sobbalza e scatta un improvviso *Allegro*: uno Scherzo demoniaco, interrotto bruscamente sulla frase «foco delle bombarde!»: parole leonardesche, che sovrapposte alle immagini dei bombardamenti su Milano durante la seconda guerra mondiale (agosto 1943)

acquistano una traumatizzante evidenza. La musica assume un linguaggio seriale quando la voce fuori campo comincia a parlare di Santa Maria delle Grazie. Un motivo di due suoni, discendente, assume una funzione protagonista quando si parla dei guasti e del degrado dei dipinti esistenti nel refettorio delle Grazie, citando ciò che già scriveva nel 1567 Giorgio Vasari per definire lo stato deplorabile degli affreschi di Leonardo: «Una grande macchia abbagliata». Non mancano i consueti ideogrammi, i *cue sheets*, ossia i “fogli di suggerimento” che prescrivevano, ai tempi del cinema muto, l’accompagnamento musicale in sala da parte di uno o più strumentisti. Dallapiccola non esita a usare lo scontato espediente del tremolo quando la voce fuori campo parla di bombardamenti e le immagini mostrano le prime pagine dei giornali dell’epoca. Analogamente, e con coraggio ripagato dalla bellezza

dell’invenzione occasionale, egli usa una *berceuse* quando la voce narrante parla del restauro. La musica di Dallapiccola sa rivelare la tragedia di *tutta l’arte*, e che è *sempre* nell’arte. Si fa misteriosa, nel momento in cui le sequenze del documentario mostrano come il restauro tolga la velatura e riveli il disegno, e continua con quel carattere, magari con maggiore pienezza di scrittura armonica, quando appare Mauro Pelliccioli, grande restauratore e grande medico del Cenacolo. Un motivo a nota di volta, dolce e arcano, accompagna l’apparizione sullo schermo dei primi abbozzi leonardeschi. «Questa luce verissima del vespro è la verità poetica della Cena». Le ultime parole del documentario sono scandite mentre anche la musica di Dallapiccola, illuminandosi, promette una benefica potenza rivelatrice.

**Quirino Principe**

## Concerti, incontri e video

*In collaborazione con il Centre Culturel Français de Milan*

**lunedì 27 settembre 2004 - ore 18**  
Centre Culturel Français  
Corso Magenta, 63

**Pascal Dusapin: "L'être en musique",  
un film di Michel Follin**

Una produzione ARTE France - Opéra National de Paris  
Centre Pompidou - Point du Jour, 2003

Una lunga intervista a Pascal Dusapin sulla musica e sulla sua vita, con riferimenti a compositori particolarmente amati come Xenakis e Varèse, e con vasti frammenti di sue opere, da *Perelà, l'uomo di fumo*, l'opera rappresentata a Parigi all'Opéra National, ad *à quia*, concerto per pianoforte e orchestra, da *La melancholia*, operatorio, al *IV Quartetto*, alle *Études pour piano*.

**Luca Francesconi, *Striaz***

Videopera notturna di Studio Azzurro ispirata ai Benandanti con il Coro della Radio di Budapest.  
Regia di Luca Scarzella.  
Produzione del Mittelfest 1996.  
Ripresa di Studio Azzurro  
Elettronica di Agon.  
Cividale del Friuli, 20 luglio 1996

*In collaborazione con l'Associazione Musica d'Insieme*

**venerdì 1° ottobre 2004 - ore 21**  
Associazione Musica d'Insieme  
Via Curio Dentato, 1

Presentazione di *Prisma*, gruppo di ricerca in musica

**Concerto dell'Ensemble de Musique interactive**  
dell'École Nationale de Montbéliard  
in collaborazione con Association - flauto dolce - Lausanne

**Paolo Aralla** (1964)  
*Variants* (vers. 2003)  
per violino ed elettronica

**Jacopo Baboni Schilingi** (1971)  
*Concubia nocte* (2003)  
per mezzosoprano ed elettronica

**Nicola Evangelisti** (1968)  
*Reflexus I* (2004)  
per flauto Paetzold subcontrabbasso in fa ed elettronica

**Giacomo Platini** (1967)  
*Yll (Stella) II* (2004)  
per pianoforte, violino ed elettronica

**Michele Tadini** (1964)  
*Buleria* (2002)  
per flauto, pianoforte ed elettronica

Haesung Choe, violino - David Nuñez, violino  
Claudine Bunod, mezzosoprano  
Antonio Politano, flauto Paetzold  
Kim van dem Brempt, pianoforte  
Laurence Coeytaux, pianoforte - Anne Nardin, flauto  
Elettronica dell'École Nationale de Musique di Montbéliard  
Direttore Jacques Clos

In collaborazione con RAI RadioTre  
(trasmissione in differita il 10 ottobre 2004)

Nel giugno scorso del 2001, si è costituito un nuovo gruppo di ricerca in musica che porta il nome di *Prisma*. Questo gruppo ha dato vita a un progetto che si articola attraverso una fase di ricerca musicale, una di diffusione, una di produzione, una di sensibilizzazione e una di insegnamento.

Lo scopo di questo gruppo è di creare una musica «tanto pensata quanto sentita». In quest'azione si deve leggere la volontà di affermare tanto un'estetica quanto una nuova pratica che fonde insieme "calcolo e libertà" all'interno della scrittura musicale.

*Prisma* identifica una chiara categoria di compositori – tutti dell'ultima generazione, riconosciuti dal sistema musicale internazionale – che, spontaneamente e liberamente, si sono riuniti per definire una specifica identità musicale, coinvolgendo nu-

merose istituzioni, centri di ricerca e di produzione a livello europeo.

I fondamenti estetici di questo gruppo sono la teoria dei modelli interattivi – applicati tanto alla musica acustica quanto a quella elettronica – e la teoria della morfologia musicale come logica di controllo del materiale musicale.

*Prisma* è da intendere come l'atto di volontà di diversi compositori di affermare una nuova estetica basata su una teoria, una pratica e una poetica.

Il gruppo di compositori, che fanno parte del progetto *Prisma*, trova sostegno per la ricerca presso il Centro Tempo Reale di Firenze. L'École Nationale de Musique di Montbéliard sostiene l'ideale del gruppo *Prisma* offrendo la collaborazione dell'Ensemble de Musique Interactive e la struttura stessa della scuola nell'ambito di concerti e conferenze.

**giovedì 7 ottobre 2004 - ore 21**  
Spazio Sirin  
via Vela, 15

**Heiner Goebbels, compositore**

un film di Dagmar Birke  
Produzione di IFAGE in coproduzione con SF - DRS  
in collaborazione con ARTE per ZDF

**Introduzione di Franco Fabbri**

Heiner Goebbels (1952) è uno dei più noti compositori della sua generazione, approdato a forme di teatro musicale originalissime. Come per altri, il suo percorso formativo è costellato da incontri con esperienze musicali diverse, ma ciò che lo rende unico è l'intensa appropriazione di ciascuna, e il fatto che oggi, pur eseguito dai Berliner Philharmoniker e dopo anni di magnifica collaborazione con l'Ensemble Modern, di quelle esperienze non rinneghi o dimentichi nulla, nemmeno un piccolo dettaglio.

Non è facile ricostruire in un documentario una carriera musicale articolata come quella di Heiner Goebbels. Quando si ha a che fare con un compositore che a poco più di cinquant'anni è stato eseguito varie volte e con grande successo dai Berliner Philharmoniker, che nel 2004 è in cartellone al Festival d'Automne di Parigi con tre opere, che nel 2003 ha ricevuto dalla critica tedesca il premio di compositore dell'anno, che ha ottenuto diverse nomination ai Grammy Awards per registrazioni di suoi brani sinfonici (*Surrogate Cities*) e cameristici (*Eislermaterial*), il rischio è di concentrarsi sul presente, proiettandone l'immagine all'indietro, ricostruendo retoricamente un'unità fittizia. La retorica del compositore, appunto, buona per il dépliant propagandistico di un Conservatorio privatizzato dei nostri tempi. Ma la realtà non è questa, e il documentario di Arte riesce a non cadere nella trappola, certamente anche per merito di Goebbels. Non sono pochi i compositori della sua generazione ad aver avuto percorsi formativi eterogenei, che sono passati per il jazz e il rock: ma sebbene qualche volta siano ricordati di passaggio, per una forma di snobismo alla rovescia, quasi mai ne troveremo le tracce nelle biografie. Non è così per Heiner Goebbels, anche perché le esperienze giovanili sono di estrema qualità e rappresentatività: la *Sogenanntes linksradikales Blasorchester* (banda di strada che fu a Milano nel dicembre 1979, in un concerto memorabile e politicamente controverso), il duo jazzistico

con il sassofonista Alfred Harth, i Cassiber, gruppo rock radicale con Chris Cutler, Christoph Anders, Alfred Harth.

Questa fase importante nella storia di Goebbels è presente nel documentario, e anzi contribuisce a garantirne l'unità formale: dall'incontro giovanile con la musica e l'esperienza politica di Hanns Eisler, attraverso un lungo percorso, fino a una delle opere più riuscite e toccanti del periodo più recente, *Eislermaterial*, raccontata con le immagini delle prove e del concerto dell'Ensemble Modern, con interviste al compositore e all'interprete vocale Josef Bierbichler, e una conferenza al Lincoln Center di New York. Ma altrettanto interessante è la parte del documentario in cui veniamo messi a contatto con la più recente produzione di Goebbels per il palcoscenico: un teatro musicale di grandissimo fascino e felicissima intensità innovativa, al quale Goebbels è arrivato per gradi (come dichiara) scoprendone lui stesso a poco a poco le possibilità, senza pianificazione, e nonostante il teatro sia sempre stato a portata di mano nella sua formazione, come autore di musica di scena e poi attraverso la collaborazione con drammaturghi come Heiner Müller. Le immagini di questi lavori, fra i quali il magnifico *Paysage avec parents éloignés*, ci incoraggiano a sperare che presto saranno accessibili anche al pubblico italiano.

**(F.F.)**

venerdì 29 ottobre 2004 - ore 21  
Associazione Musica d'Insieme  
via Curio Dentato, 1

## Concerto dell'Ensemble Musica d'Insieme

### Introduzione di Oreste Bossini

**Liza Lim** (1966)  
*The Heart's Ear* (1997)  
per ensemble

**Peter Eötvös** (1944)  
*Derwisch Tanz* (2000)  
per clarinetto

**Yoichi Sugiyama** (1969)  
*Divertimento I* (1997)  
per ensemble

**Emilio Pomarico** (1953)  
*Nachtfragmente* (1995-98)  
per violino, viola e violoncello

**Gérard Pesson** (1958)  
*Mes béatitudes* (1995)  
per violino, viola, violoncello e pianoforte

In collaborazione con  
RAI RadioTre  
(trasmissione in differita  
il 2 gennaio 2005)

Yoichi Sugiyama, direttore  
Sonia Formenti, flauto - Paolo Casiraghi, clarinetto  
Aldo Campagnari, violino - Andrea Mascetti, violino  
Paolo Fumagalli, viola - Giorgio Casati, violoncello

Il **Musica d'Insieme Ensemble** nasce nel 2002 ed è costituito attualmente da sette giovani talenti. Il loro percorso è sempre stato caratterizzato dalla scelta di repertori originali, a volte radicali, che hanno consentito all'ensemble di ottenere immediatamente importanti esibizioni, come quelle per Milano Musica e per il Mittelfest, oltre agli appuntamenti con l'Associazione Musica d'Insieme. L'ensemble collabora attualmente con vari musicisti come Yoichi Sugiyama (direttore/compositore), Robert HP Platz (direttore/compositore), Gérard Pesson (compositore), George Lopez (compositore), Misato Mochizuki (compositrice).

Sugiyama dirige il Musica d'Insieme Ensemble fin dalla sua nascita. Come direttore collabora inoltre con varie orchestre e ensemble illustri (Klangforum Wien, Ensemble Modern Orchestra, Collegium Novum Zürich, Remix Ensemble Porto, Alter Ego, Gunma Philharmony Orchestra, Orchestra Friuli Venezia Giulia). Come compositore, le sue musiche sono eseguite in occasioni prestigiose: Venezia Biennale, Takefu International Music Festival, Milano Musica, Music Today. Attualmente insegna presso l'Accademia Internazionale della Musica.

Il programma di questa serata rispecchia chiaramente l'obiettivo generale del Festival. Si tratta di un punto d'incontro di varie culture e diverse realtà musicali, particolarmente fecondo e stimolante.

Nel concerto è prevista la presenza di **Gérard Pesson**, compositore francese di sensibilità straordinaria e di invenzioni quasi magiche. Pesson non trascura mai la musica del passato, e ci sorprende mostrandocene aspetti sempre nuovi. In *Mes béatitudes* lo guidano diverse ispirazioni provenienti da autori classici.

**Liza Lim** è una compositrice australiana di origine cinese. Il suo stile sembra consistere in una conversazione tra linee quasi sensuali e il silenzio. *The Heart's Ear* è ispirato da una melodia Sufi che emerge in maniera intermittente.

**Peter Eötvös** compie quest'anno sessant'anni. Un compositore e direttore d'orchestra che sa perfettamente esprimere la sua meditazione sulla musica. *Derwisch Tanz* è un piccolo gioiello, nel quale l'autore usufruisce esaurientemente dello spazio sonoro.

*Divertimento I* di **Yoichi Sugiyama** è un'esperienza ludica ed è stato ispirato dalla lettura delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, nelle quali si parla della "leggerezza".

L'illustre direttore d'orchestra italiano **Emilio Pomarico** non ha mai abbandonato il suo cammino come compositore. *Nachtfragmente*, costruito da 7 frammenti, esprime una cantabilità e un'espressività tragica, a volte quasi dolente.

**venerdì 5 novembre 2004 - ore 21**

Spazio Sirin  
via Vela, 15

Proiezione del video:

**Medea di Adriano Guarnieri**

Opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide, per soli, voce leggera, coro, orchestra, soli strumentali e live electronics  
Testo di Adriano Guarnieri

*Medea 1* - Sonia Visentin - *Medea 2* - Antonella Ruggero

*Medea 3* - Alda Caiello - *Giasone* - Andrew Watts (controttenore)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia

Direttore: Pietro Borgonovo

Direttore del Coro: Guillaume Tourniere

Regia, scene, costumi, coreografia,

riprese video: Giorgio Barberio Corsetti

Realizzazione spazializzazione

e live electronics: Tempo Reale/Alvise Vidolin

Spettacolo commissionato dal Teatro La Fenice, vincitore del Premio Abbiati, 2002.

Prima assoluta: Venezia, ottobre del 2002

Ripresa video a cura di Gianni Di Capua.

Un'opera video non va concepita come opera teatrale. E nemmeno come teatro musicale con proiezioni, o musica per film. La destinazione allarga l'orizzonte del pubblico a quella mass-medialità che è ormai il linguaggio vero e nuovo del secolo.

Io ho scelto uno spazio "laico", non teatrale, non consueto, più simile a un set televisivo. Per questo spazio è stata concepita questa opera-video.

Il lavoro nasce dall'osmosi di tre partiture:

1) musicale: nel pensare la scansione del tempo e della forma in quanto nuova, ho tenuto conto della "fraseologia visiva", costruendo una successione di sequenze musicali parallele a sequenze televisive;

2) elettronica con live: uno spartito vero e proprio, realizzato di concerto con gli ingegneri del suono, dove ogni sequenza ha una spazializzazione preordinata (implicita nella scrittura musicale), e costruisce una volumetria sonora elastica, a "celluloide", che si espande nello spazio secondo una logica anche visiva;

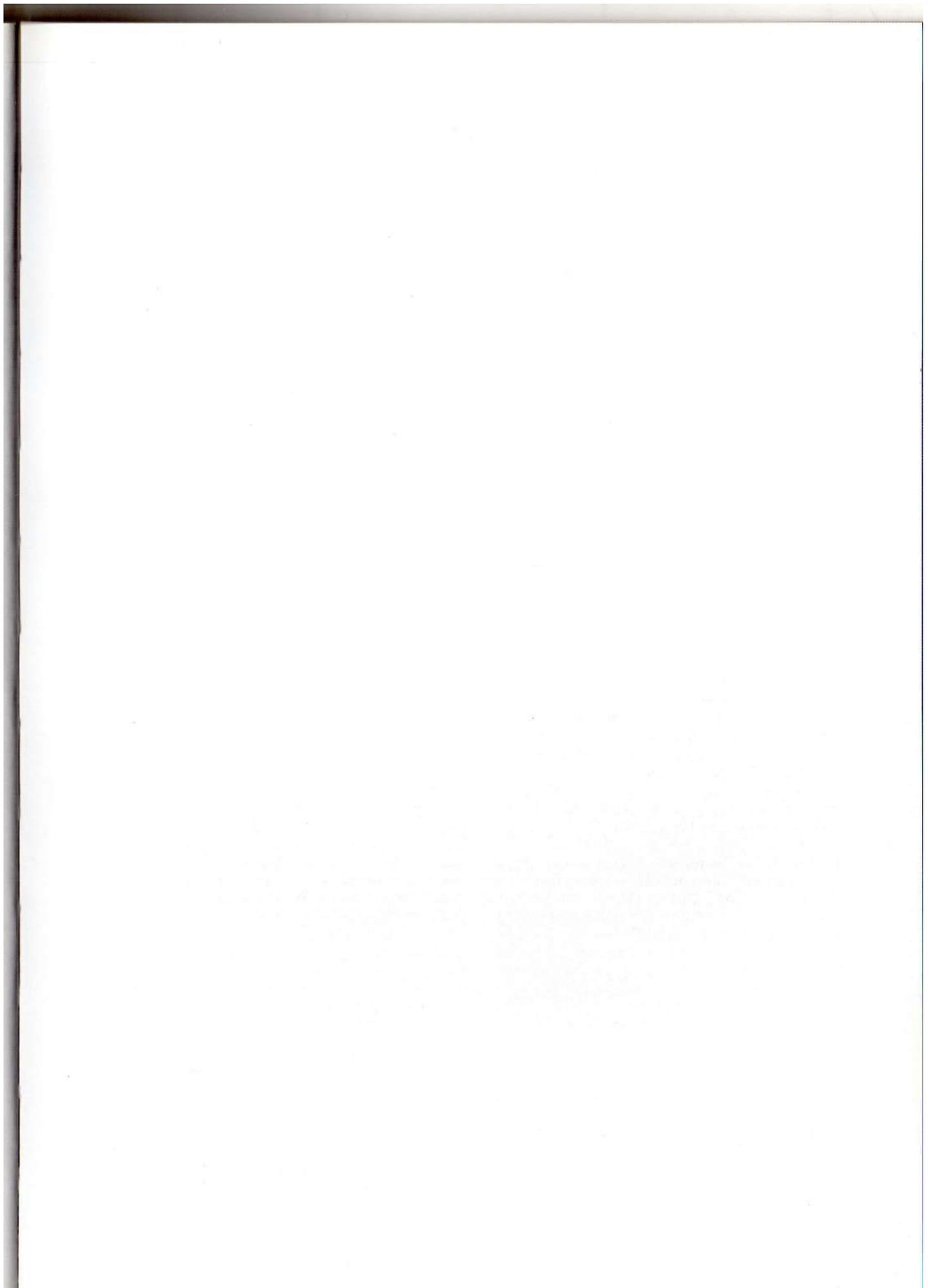
3) "televisiva", che sovrappone al suono il proprio progetto di sequenze concatenate, tenendo conto della fraseologia musicale, e rispecchiando precisi richiami della partitura.

Il canto, il coro, l'orchestra, i soli in sala (quattro tromboni, otto trombe in due punti lontani, un flauto contrabbasso), una cantante rock (Antonella Ruggero) e via dicendo. L'insieme è pensato secondo una nuova drammaturgia, non più operistica, che sta in un suono globale non statisticamente storizzato, ma flessibile come celluloide. Tutto con-

corre a un lavoro musicale in cui la forma del suono e il tempo di espansione delle immagini formano un tutt'uno.

Sono arrivato a questo lavoro dopo trent'anni di ricerca sulla vocalità, sulla sonorità smaterializzata attraverso il live electronics, e ora con una proiezione nello spazio: uno spazio semovente-mobile, non da concerto, non da opera lirica. Il belcanto nocecentesco cede il passo a una vocalità da celluloid: cioè vera, e non più fatta di accademia operistica. Naturalmente ci sono cento e più microfoni. Il microfono, certo! È lo strumento nuovo della nostra quotidianità, con il quale ormai ci si confronta in maniera disinibita. Nulla, dunque, che possa far richiamo al rock. Ma nemmeno alla "contemporanea", "stoccafisso e accademia", che ancora gira nelle sale da concerto. Ormai il nostro orecchio viaggia sulla dimensione "suono-immagine": l'autentica dimensione dello spirito che è in noi, oggi. Basta mode. Ma basta soprattutto con la brutta moda del "nuovo" colto, neoborghese, con i finti "raffinatismi" neosalottieri. La musica oggi sta dove sta la gente. Con il falso artistico (la bella mano!) non ci si può proprio più confrontare. Un netto spartiacque dunque. Tagliare nettamente con chi si serve della contemporaneità per ricalcare il già fatto. È rischioso, ma con l'umiltà di tante persone che hanno fatto questo, *Medea* prova a dire ciò che è vero oggi. Ecco perché *Medea* 2002.

(A.G.)



**Edizioni del Teatro alla Scala**

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Capo ufficio edizioni  
Renato Garavaglia

A cura di  
Francesco Degrada  
Professore ordinario di Storia della Musica moderna  
e contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano

Il volume *L'emozione del nuovo*  
è a cura di Laura Ajmar  
e Luciana Pestalozza

Redazione  
Luisella Viziano  
Marina Raglianti

Progetto grafico  
Giorgio Fioravanti  
*G&R Associati*

In copertina, elaborazione grafica di Claudio Pestalozza

Riproduzioni a cura dell'Archivio Fotografico  
del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali:  
"Progetto D.A.M." per la gestione digitale  
degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione  
il Museo Teatrale alla Scala

*Siamo disponibili a regolare  
eventuali diritti di riproduzione  
per quelle immagini per cui non  
sia stato possibile reperire la fonte*

Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16  
20121 Milano - Tel. 02/866.152

Finito di stampare nel mese di settembre 2004  
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2004, Teatro alla Scala