

L'Eco di FILIDEI



Ph. Casa Ricordi Harald Hoffmann

La prima mondiale del “Nome della Rosa” alla Scala si espande nel focus dedicatogli da Milano Musica. Fari accesi sul compositore toscano, che racconta il processo creativo dell’opera tratta dal romanzo italiano più tradotto e dal film

Il Festival

“Fiori, tempo, respiro”: il 34° Festival Milano Musica, incentrato su Francesco Filidei, è realizzato in collaborazione con il Teatro alla Scala, in occasione della prima di *Il nome della rosa*. Dal 26 aprile al 6 giugno il lavoro di Filidei incontra autori del passato, da Liszt a Debussy, Messiaen, Ligeti, Xenakis, oltre a Berio e Boulez, e del presente. Nel muoversi tra Scala, Auditorium di Milano, Basilica di San Simpliciano, Biblioteca Braidense, Institut français Milano, Meet Digital Culture Center, Orto Botanico di Brera, Palazzo Invernizzi, Pirelli HangarBicocca, Teatri Arsenale, Elfo Puccini e Gerolamo, il cartellone propone 28 concerti sinfonici e da camera, con 7 prime assolute e 16 prime in Italia, incluse 6 commissioni internazionali. Il 26/4 l'inaugurazione alla Scala con l'Ensemble Intercontemporain e l'Ensemble vocale Les Métaboles diretti da Léo Warynski è tutta dedicata a Filidei (Requiem in prima italiana); il 2/5 di nuovo alla Scala con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Maxime Pascal: *Cantico delle creature* per soprano e orchestra di Filidei e due concerti per violino interpretati da Patricia Kopatchinskaja (*Not alone we fly* di Cattaneo e *Tacet* di Gervasoni); il 16 e 18/5 la Sinfonica di Milano col nuovo Concerto per viola di Filidei.

Difficile immaginare, fino a pochi anni fa, un festival tutto per lui, Francesco Filidei, classe 1973, che un sondaggio di “Classic Voice” segnalava tra i dieci compositori internazionali, unico italiano con Sciarrino, da seguire. C'è di più: in cima alla rassegna di Milano Musica svetta un'opera nuova, che debutta alla Scala il 27 aprile con la regia di Damiano Michieletto e la direzione di Ingo Metzmacher, basata su uno dei casi più clamorosi della letteratura di ogni tempo.

Filidei, *Il nome della rosa* è un libro su un libro assassino. È questo che l'ha attirata?

“C'è qualcosa di più profondo ch'è legato alla fisicità dell'oggetto: chi legge ha tra le mani lo strumento che uccide, si trova nella stessa posizione dei monaci. Qualcosa di tangibile lo porta a immedesimarsi in Adso e nella trama. Il mio problema era riportare questo aspetto, che funziona nel libro, anche nello strumento Opera, il cui mezzo di connessione è la voce. Ho scelto di far vedere le morti dei monaci all'inizio: l'opera come strumento espressivo per un giallo non funziona molto bene”.

Avvicinarsi a un libro che Umberto Eco presentava come “labirinto della narrativa” è un bel confronto.

“Ma l'Opera è lo strumento più efficace per rispondere, se non alla dimensione del giallo, a quella del labirinto. Con il contrappunto possiamo permetterci di far passare in simultanea tutta la complessità che in un contesto narrativo ha bisogno anche di ore per dispiegarsi”.

In questo Francesco Filidei è favorito dall'aver un apparato linguistico molto ramificato.

“La scelta del romanzo viene anche da un percorso che seguo da anni. Provengo da un mondo musicale legato alla sperimentazione. Eco è nato nel Gruppo 63, insieme a Sanguineti, Balestrini, Manganelli e altri grandissimi autori che hanno scritto romanzi magnifici ma non accessibili a chiunque. Eco è riuscito a far quadrare le cose. Ho sempre cercato, in musica, un primo strato di comprensibilità senza rinunciare alla ricerca. *Il nome della rosa* era l'opera letteraria ideale: nella sua complessità, aveva un primo

piano di lettura che mi parlava. Nella scrittura musicale mi sono sentito libero di usare stilemi che vanno da Perotinus a Stockhausen e oltre, anche grazie alla ‘pasta’ creata dal gregoriano, ch'è un canto atemporale: dopo secoli di storia vive in piena indipendenza. Del resto questo Eco cercava, nel rifarsi a narratori come Salimbene e altri monaci del tempo, col suo sistema di imbricazione di epoche”.

Il millecento della narrazione non l'ha dunque preoccupata.

“È giusto recuperare la forza delle cose del passato, diceva Pasolini, di cose che non ci sono più. Vedo quest'opera come un'installazione in un museo di arte contemporanea, con quadri d'epoca ma *splash* di colori diversi e una cornice metallica che dà un senso nuovo senza oscurare il vissuto”.

Adso è un mezzosoprano, ma anche l'inquisitore Gui ha voce di donna.

“I personaggi sono quasi tutti maschili, si trattava di evitare un impasto di registri troppo eguale. Di qui la necessità di variare. Ricordo che, a una *Chovancina* all'Opéra di Parigi, in una scena che non stavo guardando, ho sentito all'improvviso la voce di Anita Rachvelishvili. Mi ha fatto balenare qualcosa. Avevo due cattivi e uno era già descritto come una voce di basso nel libro; anche l'altro non poteva avere lo stesso registro. Ho scelto di usare per Gui un mezzosoprano che tengo basso fino al momento in cui il personaggio non dimostra quella cattiveria di cui l'emissario del Papa è portatore, salendo sempre di più, poco a poco, fino al climax del processo dove, con la sentenza di morte, arriva a note più acute e sfodera una potenza espressiva maggiore. Anche altre voci come quelle dei controtenoristi contribuiscono a variare i colori”.

Il gregoriano è una specie di collante.

“Sì perché mi affascinava che la narrazione fosse distribuita in sette giornate e le giornate nelle ore liturgiche. Intendevo rifarmi ai canti, agli inni, ai versetti propri di quella settimana di dicembre”.

Il libretto?

“Abbiamo passato un anno e mezzo per cercare una sinossi

che stesse in piedi. Dopo averla trovata i personaggi sono andati da soli. Una volta costruita la struttura armonica, disegnata sulla forma stessa della rosa, mi sono sorpreso a scoprire che Severino cantava nello stesso modo dall'inizio alla fine, e così Guglielmo. Ogni personaggio portava avanti una sua fisionomia vocale fino in fondo. Queste modalità non le ho realizzate coscientemente, non sono nate quando ero sulla partitura, sono sbocciate in forma analoga a quella che Eco descrive nel suo procedimento: all'inizio ha passato un anno e mezzo solo a fare disegni di monaci e labirinti. Una volta costruito il mondo, tutto è partito. Ci sono 'strati' che l'opera può evidenziare anche meglio della scrittura".

Qualche anno fa Milano Musica ha eseguito i *Tre quadri*, che mi sembra un pezzo esemplare del suo far musica.

"É vero. E quest'anno si esegue il Concerto per viola che, in comune, ha l'intenzione di inventarsi una forma di Concerto del quale in Italia non c'è una grande tradizione. L'opera, che da noi è invece così cara, mi è servita per insufflare una dimensione latina. Nel Concerto per viola ho seguito inconsciamente le stesse direzioni percorse nel *Nome della rosa*: inizia con un giardino (i *Giardini di Vilnius*); il secondo movimento lavora sull'ironia, come nel libro, con la citazione del *Falstaff* ch'è un topos (tutto nel mondo è burla). Il terzo movimento è *What is a Flower*; nulla di più attinente".

Come riconoscerà il pubblico la selva di labirinti e citazioni?

"Come in una sinfonia di Mahler: tu forse non afferrì la citazione ma senti che si tratta di una citazione".

Nel *Nome delle rose* ci sono francescani e benedettini, pauperisti e papali, perfino dolciniani. Il libro proibito è in arabo, siriano, greco e latino. C'è un intreccio di religioni, di culture, di lingue e anche di sessualità. Come tenere insieme una miriade di elementi diversi e centrifughi?

"La difficoltà maggiore non è stata tanto tradurre dallo strumento libro allo strumento opera, quanto dal piemontese al toscano (*ride*). Abbiamo per storia un'attitudine diversa rispetto alla vita. Penso che ci fosse qualcosa di pudico molto marcato in Umberto Eco che costruiva, intrecciava e alla fine nascondeva in modo eccelso cose che un toscano non nasconde. Nelle postille dice di aver scritto una preghiera per Guglielmo, ma essendosi emozionato insieme al personaggio, e questo non apparteneva al suo modo di sentire, la tolse. L'ho cercata invano".

Umberto Eco, che aveva il dono dell'umorismo, diceva che se uno è noto per aver ucciso Billy the Kid, qualunque cosa farà poi - presidente degli Stati Uniti o inventare la penicillina -, sarà sempre quello che ha ucciso Billy the Kid. Mi sa che nel suo destino c'è *Il nome della rosa*.

"Chissà, può essere. Del resto, dentro c'è perfino il mio nome, *Fili dei*".

Sacra SOFIA

Gubajdulina è stata la voce più rilevante dei compositori russi del post-stalinismo: il suo misticismo ha trasformato il suono in icone di luce. Ci lascia a 93 anni

Sofia Gubajdulina è scomparsa il 13 marzo nella sua casa di Appen (presso Amburgo), dove viveva dal 1992. Era nata nel 1931, aveva studiato a Kazan e a Mosca, dove aveva vissuto prima di trasferirsi in Germania. Dalla concentrazione sulla sua ricerca, perseguita con coerenza, non l'avevano distolta le difficoltà conosciute negli anni di Breznev. Per lei, come per tutti i migliori musicisti sovietici, l'idea di ricerca non comportava scelte radicali, consentiva l'adozione di una varietà di vocaboli, anche tonali, perché il legame con la tradizione non aveva mai conosciuto rotture totali. La lezione di Sostakovic sembrava presente alla Gubajdulina accanto a quella di Bartók, Berg e Webern, e accanto al colorismo e al misticismo visionario di Skrjabin; le esperienze più radicali del secondo dopoguerra erano da lei rivissute con autonomia, tenendo d'occhio anche Ligeti e gli autori dell'Est europeo; ma sempre affermando una personalità ben riconoscibile, oltre che una solidissima sicurezza di scrittura. Apparteneva al suo mondo una forte volontà espressiva, legata ad un misticismo e ad una religiosità che non temevano di manifestarsi in modo diretto: tutto però nella sua opera matura aveva l'accento della autenticità, della necessità interna. Colpiva subito il suo modo di far vivere del suono le luci e i colori, quasi evocando, in una dimensione compiutamente interiorizzata, lirica e visionaria, magie delle antiche icone e dell'Oriente. In molti dei pezzi migliori l'idea centrale sembra legata proprio all'intuizione del suono, al significato espressivo di netti contrasti timbrici, come quelli che troviamo nella sonata per violino e violoncello *Gioisci* (1981). Il nome di Sofia Gubajdulina in Europa cominciò a diffondersi soprattutto con il successo di *Offertorium* (1980, riveduto nel 1982 e 1986), un concerto per violino della durata di 35 minuti, composto per