Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.13 maggio 2017

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

AEDES de VENUSTAS
AMOUAGE
ANDY TAUER
ATELIER DES ORS
BARUTI
BOGUE Profumi
BRECOURT
BYREDO
CLIVE CHRISTIAN
The DIFFERENT Company
DIPTYQUE Paris

D.S. & DURGA
ESCENTRIC-MOLECULES
FLORIS
FREDERIC MALLE
GARDELIA
HƎELEY Parfums
INDULT Paris
ISABEY Paris
JOVOY Paris
JUSBOX Perfumes
LM PARFUMS

KEIKO MECHERI
By KILIAN Parfums
Maison FRANCIS KURKDJIAN
Maitre Parfumeur et Gantier
MDCI Parfums
MEO FUSCIUNI
Mona Di ORIO
MONOM Italia
MONTALE Paris
NABUCCO Parfums
NAOMI GOODSIR Parfums

NASO MATTO Profumi
O'DRIÙ
Off.Profumo S.Maria Novella
ORMOND JAYNE
ORTO PARISI
PANTHEON ROMA Profumi
PARFUMERIE GENERALE
PROFUMUM Roma
PUREDISTANCE
STEPHANE HUMBERT LUCAS
THE PARTY Parfums
VERO.PROFUMO

Antica Profumeria **AI SACRO CUORE** Galleria "Falcone – Borsellino", 2/E (entrata di via de' Fusari) 40123 Bologna
Tel. 051.23 52 11 – fax 051.35 27 80 www.sacrocuoreprofumi.it info@sacrocuoreprofumi.it

EDITORIALE

Nella società odierna, la dissociazione tra un nome - o un aggettivo - e il suo significato appare, talvolta, stupefacente, in tutta la sua evidenza.

Pensiamo al caso dei cosiddetti *social*: c'è qualcosa di più antisociale che pensare di "chiedere un'amicizia" su facebook a qualcuno che nemmeno si conosce o di più deprimente del vedere gruppi di persone, atomizzate, alle prese col proprio telefonino, convinte di fare qualcosa di "sociale", appunto, quando potrebbero certo meglio parlare col proprio vicino?

Oppure, pensiamo all'uso del nome di grandi artisti del passato per dare dignità a luoghi e paesaggi devastati dalle più becere logiche commerciali e di "modernizzazione": se si percorre qualche statale veneta andando verso città come Padova, Castelfranco Veneto, Treviso, balza agli occhi una lunga teoria di orrendi capannoni - spesso vecchiotti e un po' malmessi - che si adornano dei nomi di Tiziano, Cima da Conegliano, Tintoretto, Vivaldi, e così via, per abbellire centri commerciali, pizzerie, fabbriche di arredamenti, outlet di abbigliamento, chiassosi e a buon mercato.

Allo stesso modo, alcune categorie merceologiche, dai profumi agli oggetti di arredo, alla telefonia, alle automobili, si fregiano di aggettivi che cercano di evocare nel potenziale compratore un senso di appartenenza a un club esclusivo, a un'élite. E allora, ecco le auto più popolari chiamarsi "deluxe", ecco le offerte "solo per te" da compagnie telefoniche con milioni di clienti, ecco gli occhiali da sole "esclusivi" in regalo con la rivista che si trova in edicola.

Anche i prodotti dell'intelletto sembrano, talvolta, incappare in questo equivoco: pletore di giornalisti che scrivono per giornali e riviste di grande tiratura, che pubblicano libri in continuazione e che sono in televisione un giorno sì e uno anche, sono definiti e si autoproclamano "fuori dal coro" o "scomodi".

Arrivati al nostro mondo, quello dei teatri, vi sono due termini che ne funestano le cronache: "provocatorio" e "contemporaneo". Dell'uso della parola "provocatorio" si realizza ormai un abuso, perpetrato per movimentare l'ambiente da parte di registi che calcano da anni la scena con produzioni che spesso stravolgono addirittura il senso stesso del testo teatrale, per il puro piacere di far parlare un po' di sé e invece, generalmente, annoiano più che mai. La cosa interessante è che molto spesso queste opere "scomode" e/o "rivoluzionarie" sono applaudite da un pubblico perlopiù della buona borghesia che, teoricamente, dovrebbe sentir vacillare il proprio mondo e le proprie sicurezze nell'affrontare queste messe in scena e, invece, se ne torna a casa soddisfatto e, semmai, lusingato di aver colto la provocazione. Invece di preoccuparsi se lo spettacolo era semplicemente bello o meno.

Stesso discorso per l'aggettivo "contemporaneo": la guerra per bande che spesso vivacizza i dopo concerti tra fautori della musica contemporanea e i suoi detrattori, verte spesso su opere che risalgono ormai a cinquanta, sessanta anni fa e che di contemporaneo non hanno più nulla. Sono storicizzate, digerite dal flusso delle mode e, talvolta, sono ormai dei classici. Ancora, sembra di fare un'operazione di avanguardia a mettere in programma opere di Stavinskij o Bartok. D'altro canto, alcuni compositori d'oggi restano tuttora legati a stilemi, tecniche e visioni della musica - se non della cultura in genere - risalenti a diversi lustri fa; questo permette loro, forse, di vivere nell'illusione che il tempo non passi né per loro, né per la loro musica, credendo così di essere sempre coevi a se stessi.

Per fortuna nostra, invece, il tempo passa eccome, e svolge il suo ruolo di grande scultore, come diceva Marguerite Yourcenar, permettendo di vivificare, anche quando non ce ne accorgiamo, il mondo dell'arte e della cultura, in un alternarsi di fama e dimenticanza, senza posa.

Guido Giannuzzi
Direttore Responsabile
"Filarmonica Magazine"
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 05
Duetti al telefono e oggetti parlanti... | 07
Alfredo Casella e il linguaggio musicale... | 10
Shakespeare musicografo | 13
Wagner e Jung | 15
Melos vs Scaenam? | 18

Filarmonica Magazine
n. 13 mese maggio anno 2017
Aut. Tribunale di Bologna
N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Associazione Filarmonica
del Teatro Comunale di Bologna
Via Bertoloni, 11 – Bologna

Redazione
Sede operativa
c/o Teatro Auditorium Manzoni
via De'Monari 1/2, 40121 Bologna

Direttore responsabile
Guido Giannuzzi
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

Redazione
Caterina Coretti
caterina.coretti@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Pasquale Fameli
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Daniele Muleri

Foto di copertina
© Stefano Cenerini

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

Sede legale: Via A.Bertoloni, 11
40126 Bologna
Sede operativa c/o
Teatro Auditorium Manzoni
via De' Monari 1/2, 40121 Bologna
e-mail: segreteria@filarmonicabologna.it

www.filarmonicabologna.it

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

PEI
Protezioni
Elaborazioni
Industriali

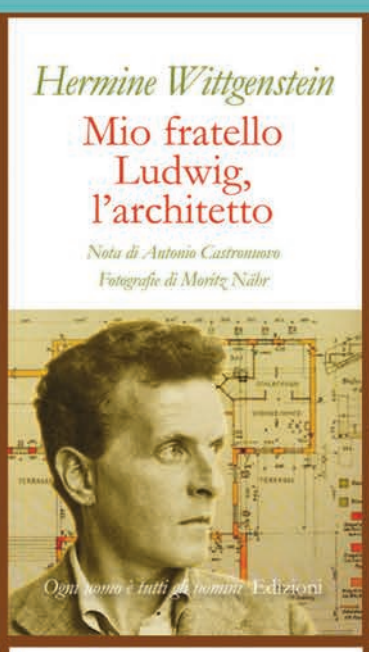
In libreria a

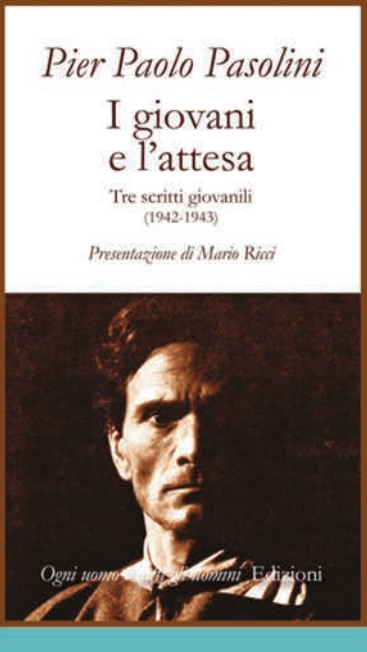
Lugano: *Dietro l'Angolo*
Lugano: *Il Segnalibro*
Mendrisio: *Il Ponte*
Chiasso: *Leggere*
Milano: *Ulrico Hoepli*
Milano: *Feltrinelli (Manzoni)*
Milano: *Lirus*
Milano: *Cortina (Lgo Richini)*
Milano: *Cortina Città Studi*
Milano: *Cortina Politecnico*
Milano: *Il Libraccio (S. Tecla)*
Milano: *Il Libraccio (Candiani)*
Venezia: *Toletta*
Mantova: *Coop Nautilus*
Mantova: *Di Pellegrini*
Trieste: *Umberto Saba*
Bologna: *Zanichelli*
Bologna: *Ambasciatori*
Bologna: *Il Libraccio (Oberdan)*
Bologna: *Irnerio*
Bologna: *IBS (Martiri)*
Bologna: *Dei Colli*
Ferrara: *Il Sognalibro*
Firenze: *degli Alfani*
Roma: *Fahrenheit*
Roma: *Fanucci*
Napoli: *Dante & Descartes*
Napoli: *Colonnese*

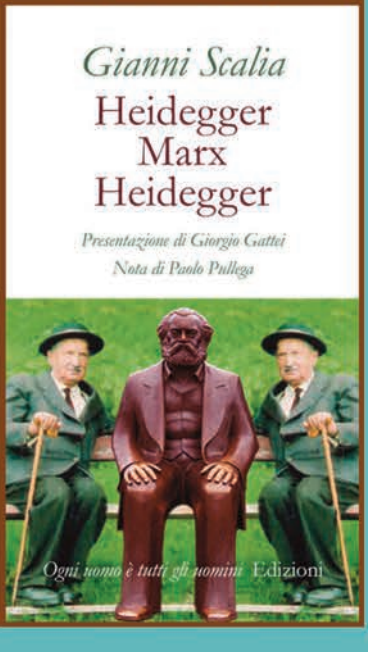
Per ordinazioni: silvia.gajani@fastwebnet.it

Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni

www.ogniuomoedizioni.it







LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> Meglio suonare *Chiquita Banana* e avere la piscina che suonare Bach e morire di fame.
>
> *Xavier Cugat*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

A Giorgio Valdrè. Giunto a Bologna a metà degli anni '70 per l'università, vi è rimasto, con tentativi di fuga. Ha lavorato in una grande casa editrice cittadina occupandosi, perlopiù, di testi scolastici per le materie umanistiche. Non ha fatto studi musicali regolari ma ha frequentato, nella Faenza dell'infanzia, due grandi musicisti, il maestro Ino Savini e padre Albino Varotti.

La musica preferita?
L'*Ouverture 1812* di Čajkovskij, quella con i colpi di cannone, gli squilli di tromba e il coro dei cosacchi. La mettevo sul giradischi quando giocavo con i soldatini delle battaglie napoleoniche.

L'opera?
Il ballo in maschera, con il nobile sdegno di Renato che si crede tradito dai suoi due amori: "Eri tu che macchiavi quell'anima!"

La canzone della sua adolescenza?
La mente torna di Mina.

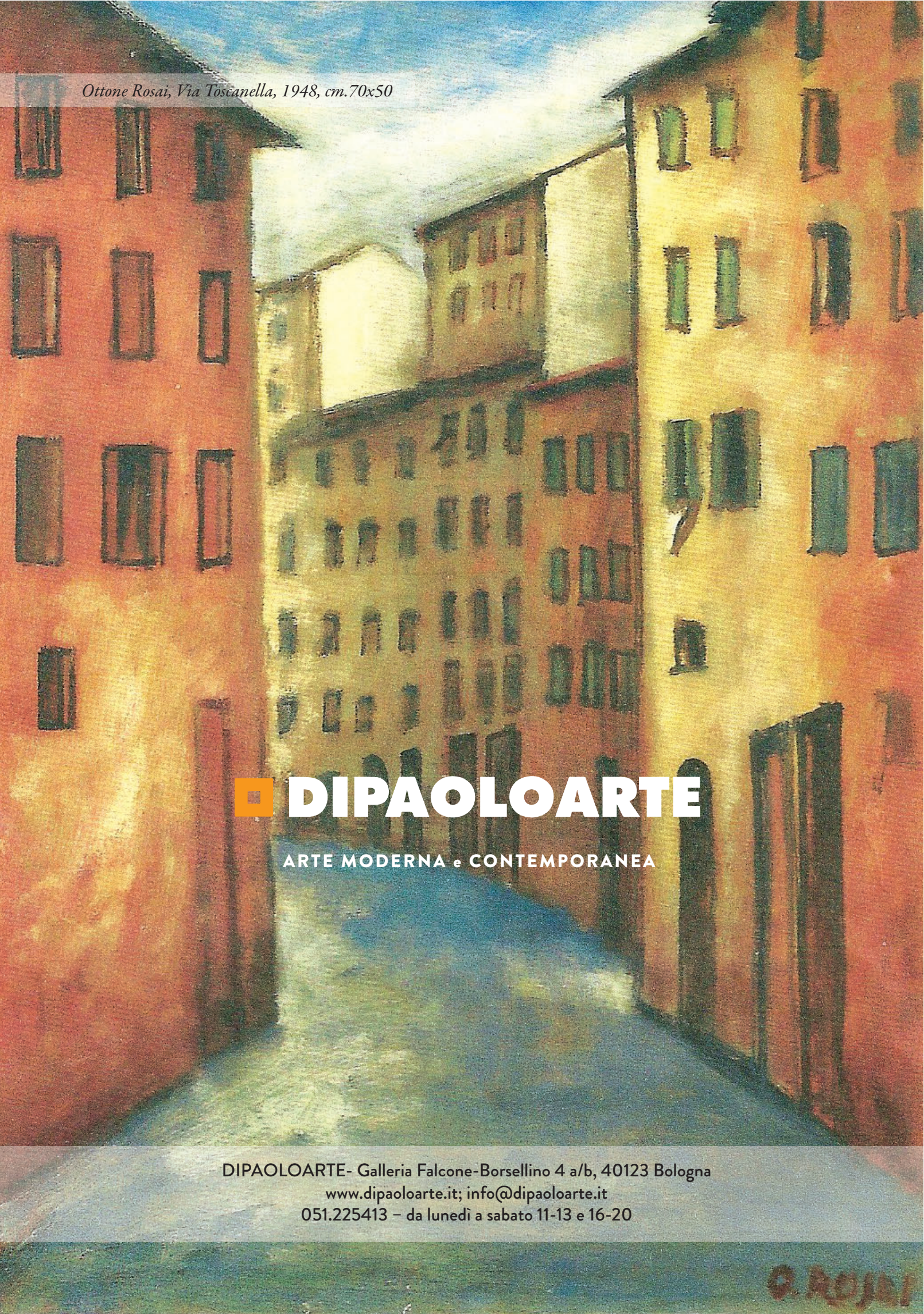
La band preferita?
Per qualche motivo non sono riuscito a farmi piacere la musica della mia generazione. Preferivo le vecchie canzoni degli anni '40 che cantava la mia *dada*, l'orchestra Rabagliati, il trio Lescano, "adios muchachos companeros de mi vida"... Adesso che ho una certa età mi piace Vasco Rossi.

Il suo teatro preferito?
Il Liceu di Barcellona. Proprio di fronte c'è un bar fantastico!

I cavalli, la sua grande passione: cosa ci dice a riguardo?
Cominciò più di cinquant'anni fa al galoppatoio di Villa Borghese a Roma, dove vivevo con mia madre, e prosegue ancora oggi: tutti i giorni che il Signore manda in terra, monto a cavallo. A un certo punto volevo dedicarmi all'importazione e al commercio dei cavalli irlandesi, poi mi è tornato in mente quello che dice il suonatore Jones al mercante di liquori: "Tu che li vendi cosa ci compri di migliore?"

Una domanda che non le ho fatto e che invece avrebbe voluto?
Se mi avesse chiesto: "Cosa farebbe stampare sui biglietti del Teatro Comunale?" avrei risposto "Dress code: abito scuro".

Cecilia Matteucci e Giorgio Valdrè



Ottone Rosai, Via Toscanella, 1948, cm.70x50

DIPAOLOARTE

ARTE MODERNA e CONTEMPORANEA

DIPAOLOARTE- Galleria Falcone-Borsellino 4 a/b, 40123 Bologna
www.dipaoloarte.it; info@dipaoloarte.it
051.225413 – da lunedì a sabato 11-13 e 16-20

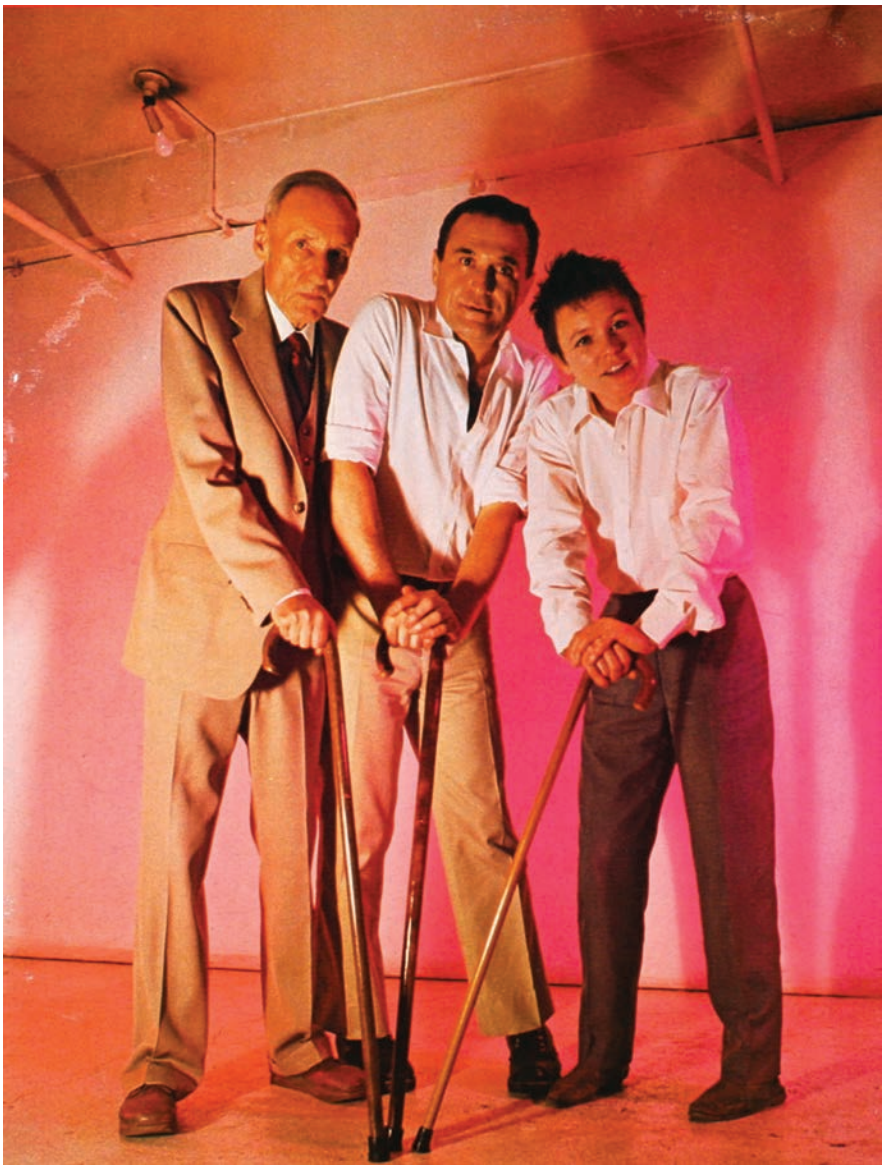
DUETTI AL TELEFONO E OGGETTI PARLANTI. IL MONDO SONORO DI LAURIE ANDERSON

di Pasquale Fameli

Nel corso del Novecento i rapporti tra arti visive e musica si fanno sempre più stretti e proficui, dando vita a stimolanti e articolate esperienze estetiche. Dalle nicchie delle avanguardie artistiche e musicali, questa contaminazione tra i linguaggi arriva a toccare anche le punte più intelligenti della cultura artistica e musicale di massa, capaci di assimilare e "normalizzare" ardite sperimentazioni mediandole in fruttuosi compromessi espressivi. Una delle rappresentanti più emblematiche di quest'avventura è la statunitense Laurie Anderson (1947), divenuta nota al grande pubblico nel corso degli anni Ottanta e Novanta per brani come *O Superman* (1981), incluso nel noto spettacolo *Big Science* del 1982, e *In Our Sleep* (1995), cantato insieme al marito Lou Reed, storica voce dei Velvet Underground. Per quanto consacrata come stella del firmamento musicale contemporaneo, il percorso della cantante statunitense ha le sue radici nelle arti visive, nella scuola del grande artista e teorico minimalista Sol LeWitt, cui Laurie Anderson avrebbe presto dedicato un omaggio musicale, utilizzando un suo disegno come partitura per archi, *Quartet for Sol LeWitt* (1977), dove i valori delle note sono stati stabiliti secondo le posizioni dei numeri del disegno stesso.

La ricezione e la rielaborazione della lezione di Fluxus, network internazionale di artisti e musicisti d'avanguardia dediti a pratiche intermediali derivate dal gestualismo cageano, entra presto nelle sue performance, come si evince dai suoi primi *events* quale *Car Horn Concert*, concerto per automobili da lei realizzato a Rochester (nel Vermont) nel 1972 e che prevede un'orchestrazione di clacson basata su una grande partitura in cui a ogni colore corrisponde un autoveicolo, operazione che si rifà chiaramente a *Motor Vehicle Sundown* (1959) di George Brecht. Una ricerca che indaga le relazioni tra il suono e lo spazio al di fuori di contesti deputati caratterizza anche altre operazioni come *Chord For A Room* (1972), in cui un ambiente viene trasformato in una gigante coda di pianoforte, con corde metalliche tese tra le pareti da percuotere con un martello, oppure *Duet For Violin And Door Jamb* (1976), dove la musicista americana sfrutta la larghezza del vano di una porta per determinare la lunghezza dei colpi d'archetto da dare sul violino; microfoni fissati agli stipiti della medesima porta provvedono ad amplificare i colpi dell'archetto, che si mescolano alle note del violino e ai rumori provocati dai calci che, di tanto in tanto, lei stessa tira alla porta.

Riconducibili a uno spirito Fluxus sono anche i duetti *New York Social Life* (1977), realizzato al telefono, e *Stereo Decoy* (1977), realizzato sul Niagara: sulla riva canadese del noto fiume che divide gli Stati Uniti e il Canada viene riprodotta la registrazione di un brano per violino e piano, mentre sulla riva opposta, dall'alto di una roccia nell'Art Park Lewiston, lo stesso brano viene suonato dal vivo, provocando un suggestivo effetto stereofonico, un rimbalzo delle stesse sonorità sul confine tra i due Paesi. A differenza di quelle Fluxus, le performance più mature e originali di Laurie Anderson hanno un carattere decisamente meno eversivo, oltre che una durata temporale molto più estesa e un impianto narrativo



William Burroughs, John Giorno e Laurie Anderson, 1979

che caratterizzeranno sempre più la loro autrice come *storyteller* fortemente autobiografica. Già in *Duets On Ice* (1975), brano la cui durata è determinata dal lento scioglimento di un blocco di ghiaccio che fa da palchetto alla musicista, incastrata in esso con le lame dei pattini, l'azione musicale è inframezzata da brevi aneddoti raccontati dalla performer stessa e dà una prima prova di quell'interesse per l'oralità, la narratività e il confronto conversazionale che caratterizzerà via via tutti i suoi spettacoli musicali successivi. In *United States 1-4* (1983), live della durata di sette ore e diviso in quattro parti, la stessa Anderson narra storie incentrate su molti aspetti della cultura americana e accompagnate da immagini e musica, oppure in *Stories From The Nerve Bible* (1995), complesso live multimediale dove teatro, danza, narrazione, rock sperimentale, video e improvvisazione sonora elettronica si fondono in un'unica dimensione performativa, con risultati resi possibili grazie all'uso di sofisticati supporti tecnologici attraverso cui manipolare la propria voce, così da attribuirla ai suoi vari alter-ego (marionette, cloni), oppure far parlare oggetti di scena quali candele, bastoni, cuscini, o ancora trasformare il proprio corpo in un ensemble di percussioni elettroniche.

L'aspetto più interessante e innovativo dell'attività di Laurie Anderson consiste, infatti, nella pratica (mutuata da John Cage) di "preparazione", cioè di modificazione degli strumenti musicali tradizionali, da svolgersi ora in direzione tecnologica. Se lo strumento prediletto da Cage per la pratica "preparatoria" era il pianoforte, per la Anderson è il violino, reinventato in diversi modi: il *Self-Playing Violin* (1974), utilizzato per la prima volta in *Duets On Ice*, è un violino con un altoparlante interno che riproduce a ciclo continuo un brano pre-registrato. La pratica di modificazione del violino trova di volta in volta esiti nuovi e diversi, ma sempre orientati a una significativa collisione tra tradizione colta e tecnologia di massa: il *Tape-Bow Violin* (1977), progettato da Bob Bielecki e utilizzato in una serie di concerti di fine anni Settanta intitolata *Like a Stream*, è un violino con una testina di riproduzione Revox al posto del tradizionale ponticello, da suonarsi con appositi archetti con frammenti di nastro

La copertina di Big Science, il primo album di Laurie Anderson, 1982

magnetico pre-registrato al posto dei crini, mentre il *Viophonograph* (1977), usato per la prima volta nel dicembre del 1978 alla Nova Convention tenutasi all'Entermedia Theater di New York, è un violino modificato per funzionare come un giradischi. Altri due importanti esempi di violino "preparato" sono il *Neon Violin* (1980), violino trasparente con all'interno della luce al neon e il *Digital Violin* (1984), progettato da Max Matthews dei laboratori Bell e personalizzato da Bob Bielecki, che riproduce differenti suoni scaricati da disco rigido.

Parallelamente alla modificazione tecnologica degli strumenti musicali, Laurie Anderson inizia a dedicarsi alla realizzazione di installazioni sonore che richiedono un'attiva partecipazione del fruitore. *Jukebox*, presentata alla Holly Solomon Gallery di New York nel 1977, è un vero e proprio juke-box contenente circa una ventina di brani della stessa Anderson incisi su vinile, mentre *The Handphone Table* (1978) è un tavolo in legno su cui i fruitori vengono invitati a poggiare i gomiti coprendosi le orecchie con le proprie mani a fungere da cuffie: le braccia fungono da canali di trasmissione che veicolano una registrazione, in una sorta di ripetizione frasale dal carattere intimo e confidenziale. *Numbers Runners* (1978), invece, è una cabina telefonica interattiva che registra e riproduce in differita le risposte del fruitore alle domande che una voce registrata gli pone al telefono, mente *Dark Dogs* (1980) consiste in un enorme ambiente buio in cui sono appesi dieci enormi ritratti leggermente sfocati collegati a una console dalla quale il fruitore può selezionarne uno a piacere e far partire così una voce pre-registrata che racconta un sogno. Riprende infine il concetto di "duetto" la piccola installazione *Tilt* (1994), una scatola che, se inclinata da un lato riproduce il canto di una voce femminile, se inclinata dal lato opposto riproduce il canto di una voce maschile, e se tenuta in orizzontale riproduce simultaneamente il canto di entrambi.

Laurie Anderson in Songs and Stories from Moby Dick, 2000

PEI Protezioni® Elaborazioni Industriali

noi sosteniamo l'eccellenza

Via Torretta 32-32/2 • 40012 Calderara di Reno (BO)
Tel. 051 6464811 (r.a.) • Fax 051 6464840
info@pei.it • www.pei.it

ALFREDO CASELLA E IL LINGUAGGIO MUSICALE DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO

a cura di Guido Giannuzzi

Il 5 marzo del 1947, settant'anni fa, moriva a Roma Alfredo Casella, una delle più grandi personalità del Novecento musicale, trascurato in patria per un presunto "classicismo" che, in anni di foga contemporaneista, non gli rendeva certo buon servizio. Eppure, nel 1923, insieme a Malipiero e con il patrocinio di D'Annunzio, Casella fondò la Corporazione delle nuove musiche - che divenne la sezione italiana della Società internazionale per la musica contemporanea, di recentissima istituzione. Casella - sensibilissimo al clima culturale dell'epoca - organizzò importanti prime italiane, come, nel 1924 quella del "Pierrot Lunaire" di Schönberg in diverse città e nello stesso anno diresse personalmente, sempre per la prima volta in Italia, "L'Histoire du Soldat" di Stravinskij e, a Siena, nel settembre del 1928, "Les Noces" dello stesso autore: più in generale, fu merito della Corporazione delle nuove musiche l'aver invitato in Italia compositori come Bartók e Hindemith e aver fatto conoscere le opere di Honegger, Milhaud, Kodaly, Poulenc. Durante gi studi musicali, compiuti a Parigi, maturò una stretta amicizia con altri alunni del Conservatorio come Enescu e Ravel e fece la conoscenza con Zola, Gide, Proust, Daudet, Degas. Compositore, direttore d'orchestra, organizzatore, saggista, in questa sede s'intende rendergli piccolo omaggio, pubblicando un suo scritto sull'opera di Gian Francesco Malipiero, altro grande musicista appartenente a quella stessa generazione, purtroppo oggigiorno ingiustamente poco considerata.

I primi sintomi della crisi che attualmente interessa l'armonia propriamente detta, l'armonia cioè che si chiama strumentale-classica e che ebbe inizio coi primi albori del Cinquecento, coincidono col nascere del presente secolo. L'armonia classica, basata sulle tre "funzioni" di tonica, dominante e sottodominante, era stata, infatti, oggetto, sin da G. S. Bach, di una progressiva penetrazione cromatica che poco a poco ne aveva alterato la fisionomia, e quel processo cromatico giungeva, già alla metà dello scorso secolo, al formidabile sviluppo del Tristano. Ma dopo Wagner il processo di alterazione cromatica si era ancora accentuato, sino a porre un serio interrogativo dinanzi al problema totale dell'armonia. Negli anni 1910-1915, varie erano le posizioni assunte dalle maggiori scuole europee di fronte alla situazione determinata dai Russi, da Strauss e da Debussy, musicisti tutti che avevano - chi più chi meno - sentito la necessità di uscire dal vecchio binomio "maggiore-minore" e di allargare i limiti del senso tonale. Questo superamento della antica concezione modale - già presagito da Bach e da altri minori musicisti - "bussa già alle porte" col Tristano, nel quale Wagner stesso confessa di avere dimenticato ogni teoria e di muoversi colla più grande libertà (la rivoluzione era però prematura, e Wagner per primo doveva rinunciare - nei lavori successivi al Tristano - ad esplorare più profondamente le nuove terre intravvedute).

Ravel aveva continuato lo sfruttamento degli armonici, superando l'accordo di nona dominante maggiore per usare correntemente l'undicesimo armonico, il quale, assieme ad un uso estremamente sottile e raffi nato delle cosiddette "appoggiature non risolte" costituisce la base della sua armonia (sono del resto oggi ancora numerosissimi i compositori che basano tutto il loro giuoco armonico su settime oppure none dominanti più o meno sapientemente "mimetizzate" mediante sovrastrutture che vorrebbero creare l'illusione di un nuovo linguaggio musicale). Mentre Ravel sviluppava così "in altezza" l'armonia classica e soprattutto romantica basata sugli armonici, il viennese Arnold Schönberg, partito dal cromaticismo wagneriano, riusciva sin dal 1909 (nei tre Klavierstücke op. 11) a sostituire alle antiche scale diatoniche di qualsiasi tipo la scala cromatica, stabilendo l'eguaglianza assoluta dei suoi dodici suoni ed abolendo i vecchi "privilegi" della tonica, della dominante e della sottodominante. Più tardi (nel 1921-26 circa) egli sviluppava la sua conquista e creava il "Zwölftonsystem", vale a dire la composizione "dodecafonica", sia sotto forma di "serie" melodiche, sia sotto quella di regola determinante dell'armonia.

Nel 1913, poi, scoppiava come una bomba la Sagra della primavera, nella quale Stravinskij riaffermava potentemente la vitalità delle antiche scale, ma in pari tempo dimostrava, colla politonalità così prepotentemente usata in questo capolavoro, la possibilità di dare un nuovo significato alla modulazione, dapprima limitata alla successione ed invece ormai raddrizzata nella "verticalità" della sovrapposizione armonica. Riassumiamo dunque le varie posizioni della musica europea intorno al 1910-15: sfruttamento estremo raveliano degli armonici naturali,

138 • OGGI ILLUSTRATO n. 15 - 8-4-1972

FESTEGGIATI 90 ANNI DI FISCHI

Pochi compositori scatenarono nel grosso pubblico tanti dissensi quanto Gian Francesco Malipiero: tuttavia, per i suoi 90 anni, il musicista si è visto festeggiare con calore e ammirazione - Quel fenomeno che si chiama Birgit Nilsson

Cronaca musicale di Alfredo Mandelli

Così va lo mondo », ovvero rovescia alla rovescia: in questo modo Gian Francesco Malipiero intitolò uno dei vari suoi arguti scritti. Adesso che ha compiuto novant'anni, quel suo motteggio sembra ancora più vero. Difatti (certe cose le raccontò egli stesso) poche volte un musicista è stato disapprovato dall'opinione comune quanto lui: gli capitò perfino di leggere su un giornale che la prima esecuzione di un suo lavoro era stata fischiata, mentre in realtà non aveva ancora avuto luogo. Tuttavia il nome di Gian Francesco Malipiero è da tempo fra quelli che le storie della musica e i saggi critici riconoscono come molto importante; ed ecco quindi, per questo suo novantesimo compleanno, una insolita massa di onori e di affetto che contrasta con l'atteggiamento del pubblico in un passato anche recente.

Manifestazioni sono state indette per il giorno stesso del compleanno (il 18 marzo) particolarmente a Milano, dove il maestro è stato ospite di ben due ricevimenti (uno in municipio) e ha assistito a un concerto del « Pomeriggi musicali »; qui l'orchestra (che purtroppo non è più quella di vent'anni fa) ha dedicato l'intero programma a musiche del festeggiato: assieme ai già noti *Sesta sinfonia degli archi* e *Dialogo con Manuel de Falla*, due novità assolute: una *Gabrieliana*, omaggio quasi naturale ai Gabrieli, veneziani con lui e parte non piccola di quella rinascimentale italiana da lui ammirata e in certo senso ricreata, e un *Magister Josephus*, omaggio al grande trattatista di musica Gioseffo Zarlino (1517-1590) (ma, a ben guardare, anche riflessione vagamente umoristica sui casi propri), per orchestra e quattro voci (le signore Mariconda e Ciaffi-Ricagno e i signori Corradi e Desderi). Dirigeva, puntuale e accurato, Gian Paolo Sanzogno, figlio di Nino, dunque un « nipote musicale » di Gian Francesco Malipiero. Così, intervenendo di persona alle multiple onoranze milanesi e presentando pagine recentissime, Malipiero dimostra che i novant'anni lo trovano in piena efficienza fisica e artistica; anzi, proprio in pagine recenti (e in particolare nell'atto *Uno dei dieci* sfornato l'anno scorso) si apprezza un mordente che non sempre la musica e il teatro di Malipiero hanno, nel loro fluire « rinascimentale » condito qua e là di dissonanze novecentesche.

Com'è noto, Gian Francesco Malipiero respinse il concetto di tema e di sviluppo classico-romantici, e in genere fu tra coloro che indussero un'intera generazione musicale a « saltar via » l'Ottocento in genere e a disperdere il melodramma italiano in particolare: una polemica che ha fatto il suo tempo; lo stesso Malipiero probabilmente non condividerà più certe affermazioni, scritte cinquant'anni fa, ad esempio nel volumetto *L'orchestra*. Quelle asserzioni, assieme al troncare di colpo la musica per evitare la « retorica » delle chiuse finali (ma spesso si pensava a un tubo di dentifricio, che quando è vuoto smette di elargire pasta) e qualche sproporzione tra il procedimento di creazione libera senza sviluppi e le dimensioni del pezzo, contribuirono ad attirargli quella antipatia di cui si è detto e di cui Malipiero si dolse sempre. Ma « così va lo mondo »: il festeggiato novantenne di oggi quando aveva diciott'anni si sentì consigliare da Marco Enrico Bossi (che poi si ricredette) di lasciar perdere la composizione e di studiare piuttosto il fagotto.

A Milano, dunque, più che nella sua Venezia (dove pure il compleanno ebbe una serata alla Fenice), e proprio nel giorno preciso, Malipiero ha visto onorare i suoi novan-

• continuazione alla pag. 140

HAN SUONATO PER LUI Milano, Gian Francesco Malipiero, che il 18 marzo scorso ha compiuto 90 anni. In quell'occasione il maestro è stato ospite di due ricevimenti in suo onore e ha assistito a un concerto in cui erano in programma solo sue composizioni.

Articolo per i 90 anni di Gian Francesco Malipiero - Oggi illustrato 1972

base dell'armonia dal Medio Evo al 1900; dodecafonia (impropriamente chiamata atonalità) schönberghiana che doveva poi dare origine ad un nuovo sistema costruttivo-componistico; politonalità infine strawinskiana, colle sue larghe conseguenze di liberazione - sia pur non di rado empirica - dalle antiche regole che avevano diretto per secoli il movimento delle parti nella polifonia vocale e strumentale.

Nel 1910 Gian Francesco Malipiero aveva ventotto anni. Egli usciva dall'insegnamento di M. E. Bossi e di Max Bruch, didatti i quali debbono certamente aver non poco influito - per reazione - sulla formazione della sua potente e spregiudicata personalità. Come tutti quelli della nostra generazione, egli poco poteva imparare in una Italia dove a mala pena si cominciava a pronunciare il nome di Debussy (Stravinskij e Ravel vennero introdotti da me nel 1915 all'"Augusteo", ed erano le loro prime esecuzioni orchestrali in Italia) e dove i musicisti più "aggiornati" scoprivano con sbigottimento la scala per toni interi, che da vent'anni correva il mondo. Ma al giovane veneziano erano bastati pochi mesi di viaggi all'estero per aver una rapida e definitiva conferma della legittimità di quanto la sua sensibilità gli aveva già suggerito. Nel 1913, Malìpiero aveva già pienamente conosciuto le esperienze di Ravel, di Stravinskij (egli udì in quel medesimo anno a Parigi la prima della Sagra) e di Schönberg. Egli sapeva ormai che cosa fosse la musica europea e quali, per un italiano, i problemi da risolvere. L'armonia di Malipiero rappresenta una posizione di totale indipendenza paragonata alle varie espressioni europee sopracitate. Se anche egli ha conosciuto ed approfondito Schönberg, nulla è penetrato nella sua arte della dodecafonia propriamente detta. Nei riguardi di Debussy e di Ravel, la sua armonia è altrettanto indipendente, non basandosi essa mai sulle none dominanti maggiori e nemmeno sull'undicesimo armonico. E se anche questa musica pratica correntemente la compenetrazione di varie tonalità, rimane però sostanzialmente diversa da qualsiasi Stravinskij.

L'allargamento nel senso tonale è ottenuto da Malipiero dapprima col largo uso di modi antichi: dorico, ipodorico, frigio e misolidio. Artificio che egli adopera in comune con altri molti musicisti: Russi, Debussy, Ravel ed infine Pizzetti, senza però che mai si possa confondere Malipiero con uno di quelli. Ma il maestro veneziano riesce soprattutto a creare una nuova atmosfera tonale con continui contrasti ed urti fra modalità e gravitazioni tonali divergenti, determinando così una incertezza tonale, una instabilità modale, che costituisce uno dei lati più potentemente originali di quell'arte.

Quest'armonia è essenzialmente antiromantica, nel senso che è pura di ogni residuo cromatico ottocentesco. Da essa sono eliminate non solamente, come già abbiamo veduto, le none maggiori dominanti, ma persino le settime dominanti in funzione cadenzale. Nulla rimane dell'armonia impressionistica francese (se eccettuiamo alcuni parallelismi di accordi perfetti, di lontano sapore debussiano), e nemmeno si trovano (come abbiamo pure constatato a proposito di Ravel) accordi di undicesima dominante maggiore. Viceversa Malipiero usa frequentemente accordi di quarte sovrapposte, riuscendo a dare loro una intensità espressiva come forse non ha saputo raggiungere nessun altro maestro col medesimo artificio. Un altro merito di Malipiero è quello (che solo un altro italiano della sua generazione può condividere con lui) di non aver mai adoperato la poverissima e sciatta scala per toni interi, per quanto quella costituisse un vero pericolo universale al principio di questo secolo. È l'armonia che occorreva per l'arte di Malipiero e che sola poteva permettere alla sua musica di realizzare quella fermezza di linee, quel pathos doloroso e così umano, quella totale assenza infine di ogni decorativismo e persino di ogni virtuosità strumentale. Carattere quest'ultimo che è essenziale della musica malipieriana, e che è una delle ragioni maggiori della grande difficoltà di esecuzione di quella musica.

Ma soprattutto è un'armonia di profonda, inconfondibile originalità. Sotto apparenze che ai loro tempi scandalizzarono i cosiddetti "benpensanti" della nostra terra, e che fecero persino accusare Malipiero di mancare di "italianità", è invece quella un'armonia tipicamente nostra, per le sue qualità di indipendenza e di meraviglioso equilibrio. In essa, eliminato quanto vi è ormai di caduco e di superato del linguaggio romantico, rimangono vivi e possenti gli echi della maggiore coralità nostra e della scuola veneziana cinquecentesca, perché Malipiero non rinuncia al culto della consonanza e dell'accordo perfetto quando la sua arte lo richiede. Ma accanto a questi elementi di secolare nobiltà, egli oppone - fondendole in una medesima eloquenza - le conquiste più legittime dell'attualità. In quest'epoca ove quattro secoli di armonia sembrano oggi dissolversi in una specie di "dissociazione atomica", aurora probabilmente di un nuovo mondo sonoro che però non sarà concesso a nessuno di noi di conoscere e nemmeno di immaginare, in questa epoca oscura ed inquietante, ogni parola che valga - come è precisamente l'arte di Malipiero - a tener presente quanto rimane tuttora vivo e fecondo della tradizione passata ed a difendere l'ordine artistico di fronte all'anarchia, è parola altamente benefica e, nel caso specifico dell'autore delle Sette canzoni, risponde ancora una volta al compito che la storia ha sempre assegnato all'arte italiana.

(Da *La Rassegna musicale*, febbraio-marzo 1942)

Felice Casorati - Ritratto di Alfredo Casella, 1926

MP associati

STUDIO LEGALE

SHAKESPEARE MUSICOGRAFO

di Piero Mioli

"Con Eschilo, Sofocle, Euripide, Lope de Vega, Racine, Goethe e Alfieri senza dubbio William Shakespeare è il massimo drammaturgo della civiltà occidentale (in una selezione ulteriore forse pari solo al secondo). Ed è un artista di teatro e di penna fra l'altro frequentemente e felicemente compromesso con la musica, su tutti i versanti possibili. Personaggio piuttosto oscuro, nacque nel 1564 a Stratford-on-Avon (Warwickshire), non lontano da Birmingham, da famiglia modesta; nel 1592 andò a Londra e partecipò alla fondazione di una compagnia teatrale detta prima Lord Chamberlain's Men e poi, grazie al nuovo re Giacomo I Stuart, King's Men, con la quale collaborò intensamente come autore e come attore lavorando a fianco dei vari teatranti e quindi anche dei musicisti; e nel 1616 morì, nel paese natale. La sua opera comprende 36 drammi (tragedie e commedie) e ha tre tipi di rapporto con la musica: la quale è citata direttamente nella scrittura; fu un tipico elemento sonoro delle rappresentazioni d'epoca; e doveva divenire un aspetto speciale della fortuna.

Alcuni riferimenti: secondo il *Mercante di Venezia* l'uomo che non abbia musica in sé è un malvagio, un falso, un traditore; nell'*Amleto* si insegna a suonare il flauto; nella *Bisbetica domata* il bravo Ortensio dà lezioni di musica all'amata Bianca; in *Pericle, principe di Tiro* tal Thaisa ritorna in vita al solo suono della viola; qua e là, inoltre, si cita il liuto, la musica è invocata come mezzo di distensione, la viola viene elogiata (a scorno del *fiddle* ovvero violino e a volte anche della musica sacra), le didascalie chiedono di suonare ai corni e alle trombe. Ma i testi di Shakespeare a volte abbandonano la prosa della recitazione e propongono dei versi per il canto, con indicazioni lampanti come "He/She sings" (egli/ella canta): cantano in *Amleto* Ofelia e il primo becchino (costui zappando), in *Otello* Desdemona (la canzone del salice, dopo aver detto "quella canzone non mi esce di mente"), nella *Tempesta* Ariele ("Where the bee sucks", cioè "Dove l'ape succhia"). E si sa che allora le rappresentazioni prevedevano preludi, minuetti, *hornpipes* (danze allegre come le omonime cornamuse), *slow airs* (arie lente), ghighe finali, musiche scritte appositamente o disinvoltamente parafrasate da melodie precedenti, anche anonime e popolari, per mano di compositori come Morley, Johnson, Jones, Lauder, Wilson, Nicholson.

Quanto alla fortuna del teatro e della drammaturgia di Shakespeare presso i musicisti dei secoli futuri, i contributi sono sterminati: alcune costanti di quattro secoli di felicissima sopravvivenza sono i generi particolari della musica di scena e della colonna sonora, destinati ad agevolare la messinscena o il film almeno là dove il testo lo richiede; la notevole e certo ovvia prevalenza dei musicisti inglesi; e un'attenzione costante nel tempo con l'eccezione del periodo classico (dall'estetica un po' troppo formalistica per la prepotente irregolarità di William), forte nell'800 e non di meno nel '900. Fra i nomi più ricorrenti, ecco Walton, Humperdinck e Castelnuovo Tedesco. Alcuni esempi in genere possono essere *Antony and Cleopatra* di Barber, *Henry VIII* di Saint-Saëns, *Re Lear* di Frazzi, *Das Liebesverbot* di Wagner (da *Misura per misura*), *Béatrice et Benedict* di Berlioz (da *Molto rumore per nulla*), *Riccardo III* di Canepa. E finalmente i casi speciali di *Hamlet, Macbeth, The merchant of Venise, The merry wives of Windsor, A midsummer night's dream, Othello, The tempest, Romeo and Juliet.*

Amleto è diventato poema sinfonico con Liszt, ouverture con Čajkovskij, balletto con Blacher, e opera fra gli altri con Mercadante e Thomas. Da parte sua *Macbeth* è diventato opera una decina di volte con l'ovvio capolavoro di Verdi, poema sinfonico con Strauss e altro con Smetana e Malipiero. *Il mercante di Venezia* ha avuto minor fortuna, ma il libretto che Giorgio Tommaso Cimino scrisse per la musica di Ciro Pinsuti (1873) fa cantare a Porzia un'aria dal senso chiarissimo, "Di sua carne aver puoi tu / una libbra, e nulla più! / [..] Ancor pon mente / che il contratto non consente / con le fibre il sangue aver!!" (alla fine "l'empia tribù" degli ebrei s'allontana mentre i cristiani implorano loro pietà). Commedia teatralissima, *Le allegre comari di Windsor* sono diventate opera comica con Salieri, Balfe, Adam, Verdi e spesso con il titolo del personaggio più originale

Charles-Antoine Cambon (1802-1875) bozzetto per Macbeth, 1865

Johann Heinrich Füssli
Lady Macbeth, 1812

ovvero *Falstaff*. Estraneo alla sensibilità italiana, il magico *Sogno di una notte di mezz'estate* ha allettato presto Purcell, più tardi Weber, ancora dopo Britten. Notevole la fortuna di *Otello*, se non per altro per il melodramma di Rossini (mediato da una versione francese) e il dramma lirico di Verdi che sono capolavori entrambi. Quindi la *Tempesta*, che non agli italiani ma agli stranieri è sempre piaciuta molto, con i casi novecenteschi di Honegger e Sibelius e l'ennesimo contributo di Čajkovskij, una vibrante "fantasia" per orchestra.

Ed ecco alcune notizie speciali sulla fortuna sonora del mito di *Romeo e Giulietta*. A dire il vero, il Seicento e il primo Settecento passarono disinteressandosi alquanto al lavoro, forse troppo sincero e intimistico per piacere a un'epoca così incline allo spettacolare e allo stravagante come il Barocco (o forse anche troppo poco conosciuto). Dopo il silenzio dei Sei e l'approccio del Settecento, sarà l'Ottocento romantico a impossessarsi cupidamente di un *plot* così appassionato.

Il melodramma italiano avvicina i due personaggi con *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, alla Scala di Milano nel 1796, sopra un libretto scritto da un poeta poi sempre associato alla farsa rossiniana come Foppa: la "tragedia per musica" del fecondo musicista napoletano nel giro di qualche stagione visitò anche Firenze, Bologna e Napoli, e ancora Milano, segno di particolare fortuna in un periodo ancora poco avvezzo alla prassi del repertorio. Lo stesso Shakespeare non era ancora tornato in auge, sebbene l'età romantica s'apprestasse a farne un suo vessillo per esempio in Francia contro l'idolo più recente di Racine; e difatti l'opera di Vaccaj che si chiamava *Giulietta e Romeo* e andò in scena alla Canobbiana di Milano nel 1825 con grande successo più che direttamente da Shakespeare derivava dal libretto di Foppa e da qualche altro testo drammatico o cronachistico.

Fresco trionfatore scaligero con *Il pirata* e *La straniera*, Bellini fece fiasco a Parma con la *Zaira* di Voltaire, e quando fu richiesto di un'opera nuova e veloce da Venezia non vide l'ora di riciclare quella musica. Romani aggiustò e accorciò il libretto scritto per Vaccaj, lui trascrisse e variò certe melodie di *Zaira*, i fiammanti *Capuleti e Montecchi* colsero un grande successo, nel 1830, e non si fermarono lì. Giulietta fu soprano, ovviamente; e Romeo mezzosoprano, perché un amoroso pressoché adolescente non era ancora adatto all'adulta voce del tenore e perché tenore era già Tebaldo stesso. Quando poi a cantare l'opera fu la somma Maria Malibran, nei panni vocalmente a lei più acconci di Romeo, capitò che la scena finale recuperasse il vecchio testo di Romani e la musica di Vaccaj: semplicemente, alla divina cantatrice piaceva così.

Ma non solo teatro, per tanto soggetto. Nel 1839 Berlioz ne fece eseguire una versione concertistica: con lui *Roméo et Juliette* fu una lunga sinfonia drammatica per tre solisti, 98 coristi e 160 orchestrali, plastica e commossa, traboccante di sentimento nel momento dell'amore e vispissima con lo "scherzo" della *Reine Mab*. E quanto al teatro, il generoso Ottocento musicale diede due bei contributi lo stesso anno: nel '65 nacquero il dramma lirico di Marchetti e l'*opéra* in cinque atti di Gounod (con pezzi indimenticabili come l'aria virtuosistica di Juliette e il duetto d'amore dell'allodola e dell'usignolo). Appena quattro anni, ed ecco Čajkovskij comporre una stupenda ouverture-fantasia per sola orchestra, grondante di spasimo amoroso e irta di contrasti drammatici: la prima esecuzione ebbe luogo a Mosca nel 1870 (la terza versione doveva aspettare l'80), e la partitura non ha mai smesso di incontrare il favore dei pubblici (e dei grandi direttori d'orchestra). Di seguito, musicarono la funesta istoria nomi di varia bravura e notorietà come Mihalovich, Gui, Delius, Zandonai, Milhaud, Blacher, Dusapin.

Nel frattempo, due versioni di particolare lustro sono sorte dal balletto e dal musical. Il balletto è *Romeo i Džuljetta* di Prokofiev, eseguito a Brno nel 1938: piccolo miracolo da parte di un autore in genere classicheggiante, incisivo, ironico, il lungo balletto è una pietra miliare nella via odierna della danza, splendido crogiuolo di musiche ora nobili e ora popolari, di cerimonie cortigiane e di approcci amorosi, di personificazioni strumentali (il flauto per lei, la viola d'amore per lei e lui, di tutto per il paesaggio, la notte, la fontana) e di strumentali assurdità. Quanto al musical, si tratta di un'opera di Bernstein che risale al 1957: *West Side Story*, la "Storia del quartiere Ovest" che quattro anni dopo sarebbe approdata al cinema grazie a Robert Wise ha il coraggio di mutare anche il finale del vecchio ma imperituro argomento. Infatti Tony viene ucciso dai suoi nemici amici di lei, Maria crolla e dispera sul corpo dell'amato, una buona volta le due bande rivali rinunciano alle ostilità e danno sepoltura al giovane. Un giovane di origine europea, questo Tony, e una giovane di origine portoricana, invece, la sua Maria: come dire, quasi quasi, un ragazzo ghibellino e una fanciulla guelfa nella Verona medievale. Verona come New York, dunque, e grazie sia al genio di Shakespeare che alla geniale disponibilità dell'arte dei suoni.

West Side Story'
LP con autografo
di Leonard Bernstein

WAGNER E JUNG

di Daniele Muleri

Lo psichiatra e psicoanalista svizzero Carl Gustav Jung (1875-1961), padre della "psicologia analitica", inizialmente seguace delle teorie freudiane, se ne distaccò definitivamente nel 1913, a seguito della pubblicazione, avvenuta nel 1912, dell'opera *Wandlungen und Symbole der Libido* (*Trasformazioni e simboli della libido*). Fra le altre cose, il principale punto di divergenza era costituito dal concetto di "libido", che, per Jung, non rappresenterebbe solo l'energia sessuale ma l'energia vitale *in toto*. Secondo la tesi junghiana, l'inconscio rappresenterebbe una fonte di creatività, funzionale allo sviluppo psichico della personalità (*processo d'individuazione*), non sarebbe più il luogo del "rimosso". Il testo fu tacciato di eresia dalla scuola psicoanalitica freudiana, poiché oltre a questo, Jung riteneva che il desiderio incestuoso, base della vicenda edipica, non andasse inteso letteralmente, quindi sessualmente, ma solo simbolicamente.

Per Jung, il desiderio di congiungersi alla madre sarebbe il desiderio dell'individuo di ritornare alle proprie radici, per rinascere rigenerato: rappresenterebbe un desiderio di trasformazione. L'incesto, da questo punto di vista, acquisirebbe il significato di un'iniziazione alla vita spirituale e andrebbe oltre l'interpretazione meramente sessuale (la stessa spiegazione pansessualista sarebbe addirittura il sintomo patologico dell'interpretazione stessa). Sebbene Jung non abbia mai esplicitamente usato il termine androginia, la psicologia analitica si fonda su concetti duali, fra loro speculari, che si rifanno all'*enantiodromia* (passaggio dialettico degli opposti).

Il filosofo francese Gaston Bachelard (1884-1962) sosteneva che "fra tutte le scuole contemporanee di psicanalisi, è quella di Jung ad avere dimostrato nel modo più limpido che la psiche umana, nel suo stato primordiale, è androgina". Temi centrali della psicologia del profondo sono: l'inconscio individuale, l'inconscio collettivo, l'"ombra" (intesa come la parte istintiva e irrazionale inconscia contrapposta all'Io razionale), per non parlare degli archetipi *anima* e *animus* che rappresentano gli aspetti psichici principali della personalità. L'*anima*, nell'accezione junghiana, rappresenta l'idea inconscia presente nell'uomo della personalità femminile e l'*animus*, specularmente, l'idea inconscia che ha la donna della personalità maschile.

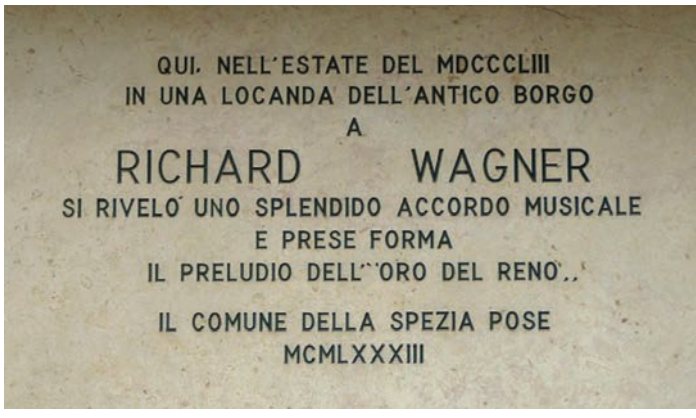
In ambito drammaturgico-musicale, Jung fu molto affascinato dalle opere di Wagner e se ne occupò in prima persona in *Tipi psicologici*, in cui vengono esaminate alcune parti del *Parsifal* e in *Trasformazioni e simboli della libido* in cui analizzò l'*Anello del nibelungo*, offrendo una rilettura della *Tetralogia* attraverso il binomio *Anima/Animus*. Secondo queste immagini archetipiche, Wotan rappresenterebbe sia l'autorità paterna sia l'immagine del Sé; egli è in realtà non solo il re degli dei ma anche il custode dei patti e delle leggi, il sommo garante del diritto positivo. Due donne incarnano il suo *anima*, Fricka e Brunilde: entrambe rappresentano, in momenti diversi, la parte inconscia (causa dei forti turbamenti portati alla parte conscia e decisionale di Wotan). Fricka ha una connotazione molto marcata, rappresenta indubbiamente l'eterno femminino, con aspetti negativi, legati alla severità e al rigore ereditati dal maschile. Jung è affascinato dalla figura di Brunilde e, nel volume *Simboli della trasformazione* - da cui sono tratte anche le successive citazioni - ne parla in questo modo:

> È una delle molte figure-anima attribuite a divinità maschili, che rappresentano tutte senza eccezione una dissociazione nella psiche maschile, una dissociazione in cui è insita la tendenza a menare un'esistenza autonoma ossessionante. La tendenza all'autonomia fa sì che l'Anima anticipi pensieri e decisioni della coscienza maschile, con il risultato che quest'ultima viene continuamente messa di fronte a situazioni inaspettate e che apparentemente non ha provocato. Wotan si trova in questa situazione al pari di ogni eroe maschile che è inconsapevole degli intrighi intessuti dal suo proprio lato femminile.

Brunilde, disobbedendo al padre, in realtà, accoglie la volontà inconscia di Wotan, quella di salvare il figlio Siegmund dalle mani di Hunding:

> Brunilde è una sorte di dissociazione di Wotan, una parte della sua personalità, come nel caso di Pallade Atena e di Zeus. Essa è per così dire una messaggera o un'emissaria di Wotan [...]. Il fatto che Wagner abbia affidato l'esecuzione dei disegni di un dio bellicoso come Wotan nelle mani d'un essere femminile è alquanto singolare, nonostante il precedente greco di Pallade Atena.

È interessante notare come il destino di Brunilde, legato a scelte di grande importanza emotiva, sembri collegato al fatto di essere una Valchiria. Il nome deriva dal tedesco medievale antico *Walkür* che si compone di *Wal* e di *Kür*, laddove *Walstatt* significa "campo di battaglia" e *kür* vuol dire "scelta". Compito delle Valchirie è, infatti, quello di scegliere gli eletti tra gli eroi caduti in guerra e accompagnarli nel Walhalla. Le Valchirie rappresentano l'eterno femminino così come le Norne, le figlie del Reno, Freia ed Erda (madre della terra e anima del mondo). Fafner e Fasolt, ancorché maschi, rappresentano la più fosca e tetra



Wagner a La Spezia, 1883

personificazione del femminile, Loge, secondo le *Edde* e le leggende germaniche, è addirittura un Dio ermafrodito. Sieglinde e Siegmund, uniti da un'unione incestuosa, sono l'immagine più emblematica di *anima* e *animus*, dato che la relazione incestuosa rappresenta l'immagine più prossima all'ermafrodito, che a sua volta è immagine della natura indifferenziata. La nascita di Sigfrido, rappresenta la nascita del dio solare, Mime che sostituisce la madre e cresce Sigfrido, in realtà vuole che venga ucciso da Fafner:

> Egli è il rappresentante maschile della madre terribile che mette il verme velenoso sulla strada del figlio, l'anelito di Sigfrido all'imago materna lo trae lontano da Mime.

Nei seguenti versi, tratti dal *Sigfrido*, possiamo vedere l'aberrazione che Sigfrido prova nei confronti di Mime e allo stesso tempo il forte desiderio dell'imago materna:

"Alla malora quell'elfe! Non lo posso più vedere! Ma, come mai sarà stato l'aspetto di mia madre? Questo nome lo posso ora proprio pensare! Simile a cerbiatta, brillavan di certo a lei chiarolucenti gli occhi; sono molto più belli ancora! Da poi che in ansia mi dette alla luce, perché in quel punto mai venne a morire? Via se ne muoiono le madri umane, per i loro figli tutte? Sarebbe questo triste, in fede mia! Ah potessi, io figlio, mia madre vedere! Mia madre, una donna umana".

Jung precisa in nota:

> Il drago della caverna è la madre terrificante. Spesso nella leggenda tedesca, la giovane vergine da liberare appare sotto forma di serpente o di drago che bisogna baciare mentre riveste questo aspetto e che allora si trasforma in una bella donna.

Considerando quindi Fafner come l'immagine della madre terribile creata da Mime, Jung aggiunge:

> Il suo anelito (di Sigfrido) all'imago materna l'ha esposto inavvertitamente al pericolo di svolgere lo sguardo al passato, all'infanzia e alla madre umana, che per tal motivo si trasforma immediatamente nel drago foriero di morte. In tal modo egli ha evocato l'aspetto maligno dell'inconscio, cioè la sua natura divoratrice impersonata dall'abitatore dell'antro, terrore della foresta. Fafner è il guardiano del tesoro; nel suo antro sta il tesoro, fonte di vita e di potenza. Apparentemente la madre possiede la libido del figlio (il tesoro ch'essa custodisce così gelosamente) e in realtà è così fin tanto che il figlio rimane inconsapevole di se stesso. Tradotto in linguaggio psicologico questo significa: nell'imago materna, cioè nell'inconscio, sta celato il "tesoro difficile da raggiungere".

Sigfrido intraprende dunque un viaggio verso la nuova madre (Brunilde), abbandonando allo stesso tempo Mime, l'incarnazione dell'immagine angosciante della madre del passato. In questo viaggio, sarà accompagnato dall'uccello della foresta, associato alla grande madre. Sigfrido, uccide il drago bevendone, senza volerlo, il sangue: così il drago Fafner assume l'aspetto delle Buona Madre che lo mette in contatto con la natura. Dall'altro lato, Brunilde non rappresenta solo la figlia-anima di Wotan ma anche l'*anima* di Sigfrido; lei è allo stesso tempo, madre, sorella e sposa.

Fritz Feinhals (1869-1940) come Wotan

Fra Brunilde e Sigfrido, avviene nel *Crepuscolo degli dei* uno scambio di *animus* e *anima* sotto forma di anello e cavallo. L'*anima* di Sigfrido subirà una scissione nel momento in cui sarà personificato da Gutrune che cercherà di fargli dimenticare Brunilde. L'effetto negativo di Gutrune non gli permetterà di riconoscere l'archetipo della figura madre, rappresentato dalle figlie del Reno. Ritroverà il suo *anima* solo nel momento in cui, morendo sotto i colpi di Hagen, recupererà la memoria offesa dal filtro e ricorderà Brunilde. Contemporaneamente Brunilde aveva perso il suo *animus* credendo, e cedendo, alla macchinazione di Hagen; si avrà la riconciliazione del maschile col femminile, attraverso il suo sacrificio, consacrato dalle fiamme. A questo proposito, la psicologa francese Anne Marie Matter integra l'analisi di Jung, rilevando la forte presenza del "materno" nei personaggi maschili e sostenendo che nei drammi wagneriani, articolati attorno alla coppia *animus-anima*, la parte femminile sia quella più forte:

> È Isotta a prendere l'iniziativa della richiesta d'amore, mentre Tristano si nega e si confonde. È ancora lei a predisporre il doppio suicidio, mentre Tristano si rassegna alla sua sorte. È Sieglinde che versa al detestato sposo la bevanda che l'addormenta, è lei a decidere il loro comune destino, a mostrare al Wälsung la spada infissa nel frassino rivelandone il valore; è lei infine che trascina l'amato in fuga.

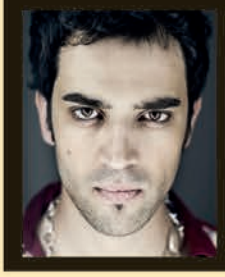
Individua inoltre altre coppie che rappresentano il binomio animus-anima, come ad esempio Tristano e Isotta, Siegmund e Sieglinde, Lohengrin ed Elsa e perfino Wotan e Alberich (vedendo nel nibelungo la parte "ombra" di Wotan); Wagner stesso li aveva definiti *Licht-Alberich* e *Nacht-Alberich* per indicare l'oscurità, il funesto, l'ombra archetipica.

CANTINA
BENTIVOGLIO
RISTORANTE, ENOTECA E OSTERIA
OGNI SERA IL MIGLIOR JAZZ DAL VIVO

SECONDO " DOWN BEAT" DA 16 ANNI
TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO
SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA TRENT'ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

I NOSTRI PROSSIMI GRANDI EVENTI

12 Maggio
RAFFAELE CASARANO
BIRTHDAY CONCERT

RAFFAELE CASARANO & ZAMUA

23 Maggio
CONCERTO PER LA SIRIA
GIOVANNI CECCARELLI P.FORTE
FELICE DEL GAUDIO C.BASSO
Life 4 Syria

12 Giugno - Villa Zarri
-GRANDE FESTA PER IL NOSTRO-
30° Anniversario
SUL PALCO:
Paolo Fresu & Gaetano Curreri

Salotto del JAZZ 2017
DAL 13 GIUGNO AL 28 LUGLIO
19esima Edizione!
-Salotto Swing-
Mascarella la Sfoglia
DAL 31 LUGLIO AL 2 SETTEMBRE

VIA MASCARELLA 4/B, BOLOGNA
TEL. 051 265416 FAX. 051 225811
JAZZ@CANTINABENTIVOGLIO.IT - WWW.CANTINABENTIVOGLIO.IT
PRENOTAZIONE SEMPRE CONSIGLIATA

MELOS VS SCAENAM?

a cura di Piero Mioli

Il canto contro il teatro? O il teatro contro il canto? Quanto spesso capita che canto e teatro, melodramma e dramma, musica e messinscena siano nemici o anche solo poco amici, in quella famosa convergenza delle arti che presiede al teatro d'opera e può sembrare piuttosto un coacervo di esperienze centrifughe. Spesso, ma non poi sempre: inevitabile *casus belli* è il tutto moderno e pure non indiscutibile fenomeno della regia.

Circa la sua bibliografia, ecco qualche momento generale e i momenti invero speciali di Visconti, Strehler e Pizzi. In genere: Philippe Beaussant, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005; Paolo Fabbri, "*Di vedere e non vedere*". *Lo spettatore all'opera*, in «Il saggiatore musicale», XIV, 2007, n. 2, pp. 359-376; Gerardo Guccini-Luca Zoppelli-Lorenzo Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in «Il saggiatore musicale», XVII, 2010, n. 1, pp. 83-118 trattano del fenomeno di grande e a volte triste attualità. Più in particolare, *Album Visconti*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, "la vita e le opere in 221 fotografie" (Milano, Sonzogno, 1978), mantiene la ghiotta promessa iconografica sacrificando parecchio il melodramma, pubblica un'intervista di Lietta Tornabuoni a Michelangelo Antonioni (che suona come un inno all'istintività di Visconti), termina con un catalogo delle opere dirette. *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (Roma, Bulzoni, 1997), rinuncia del tutto all'iconografia e purtroppo anche a ragguagliare sull'attività operistica di Strehler, nel corso di 17 saggi dedicati alla prosa: alla fine, almeno, propone una serie di testimonianze di attori e allievi e la cronologia degli spettacoli, dove nemmeno volendolo si potrebbe espungere il contributo dato allo spettacolo musicale. Integra lo spessore dell'artista Matteo Paoletti, che scrive *Strehler e la musica. Il «direttore d'orchestra mancato» attraverso le sue partiture* e pubblica il saggio nella «Nuova Rivista musicale italiana» (XLV, 2011, n. 4, pp. 509-528).

Da parte sua non ha dubbi *Pier Luigi Pizzi inventore di teatro*, testo di Lorenzo Arruga (Torino, Allemandi & C., 2006). Da una *Leocadia* di Jean Anouilh andata in scena a Genova nel 1951 (tosto seguita da un *Don Giovanni* ancora genovese) ai ben sette spettacoli inscenati allo Sferisterio di Macerata nel 2006 (fra l'altro *Aida* e *Turandot*), l'indefessa attività dell'"inesauribile, geniale scenografo e regista" di oltre 500 spettacoli di teatro e di lirica in tutto il mondo è tutta precisamente documentata. E mentre gli autori, i titoli, i teatri, le occasioni, le colleganze sono giusta materia di riflessione, l'iconografia è magnifica materia di contemplazione e ammirazione. È chiaramente neoclassica l'arte spettacolare di Pizzi: neoclassica nel senso pienamente stravinskiano della capacità di plasmarsi e riplasmarsi continuamente al contatto con tutte le opere di tutti gli autori possibili nell'universo melodrammatico.

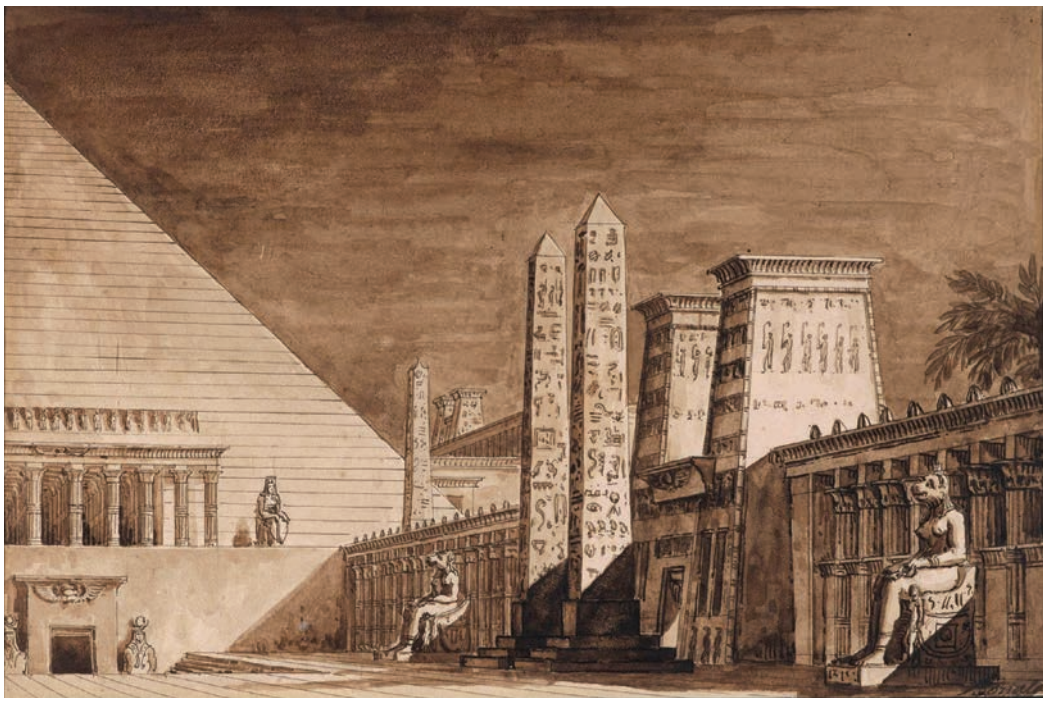
Casi eccellenti, senza dubbio. Dalla regia alla scenografia, alla costumistica, allo spettacolo in genere virano i numerosi i volumetti che gli Amici della Scala hanno dedicato agli *Artisti dello spettacolo alla Scala* dal 2002 in poi e da Edel in avanti, tutti studiati in saggi, apparati, biografie, cataloghi, cronologie: Galliari, Picasso, Cocteau, Fiume, Aulenti, Chagall, Gontcharova, Sciltian; nel solo 2011 Bussotti, Bilinsky, Sironi e Appia; nel solo 2016 Berman, Cagli, Casorati e Pericoli. Esemplare ne sia *Pier Luigi Samaritani*

Bozzetto di Pier Luigi Samaritani per Manfred - Opera di Roma, 1966-67

alla Scala di Vittoria Crespi Morbio (Milano, Amici della Scala – Umberto Allemandi & C., 2009): scenografo e regista formato a Brera e perfezionato a Parigi, Samaritani (Novara, 1942 – Milano, 1994) ha lavorato dal 1963 al 1994: nella stagione '67-68 ha avvicinato con passione il genere dell'opera, dove si è distinto come artista della scena e del costume verosimile, diafano, raffinato; ma dopo aver firmato così una cinquantina di produzioni, nel '78 ha assunto anche l'onere della regia curando il *Werther* di Massenet a Firenze; in seguito, dividendosi fra il Metropolitan di New York, diversi altri grandi teatri e alcuni piccoli festival di ricerca, ha continuato a dar prova di un gusto sobrio, squisito, difficilmente catalogabile e felicemente eclettico. Obbedendo al progetto generale, il libro comprende saggio, immagini e cronologie. Accortamente, le cronologie non riguardano solo la Scala: circa la collaborazione con il tempio milanese si danno tutte le notizie possibili, dai cantanti impiegati gli estremi tecnici dei bozzetti conservati (misure, inventario ecc.); circa le altre soltanto gli elementi principali, bastevoli però a illustrare appieno la folta carriera. Ecco dunque la celeberrima *Semiramide* di Rossini programma dal Maggio Musicale Fiorentino nel 1968, protagonista Joan Sutherland, e poi gli allestimenti di *Lucia di Lammermoor, Evgenij Onegin, Traviata, Madama Butterfly* e *Manon* che negli anni hanno fatto il giro dei teatri, dopo le prime evidentemente baciate dal successo. Fondamentale la piazza di Firenze, per Samaritani, e decisivi i sodalizi con Gianandrea Gavazzeni e Giancarlo Menotti.

Se la regia è fenomeno d'oggi, scenografia è di tutti i tempi dell'opera. Così risplendono di immagini *Giuseppe Borsato, scenografo alla Fenice 1809-1823* e *L'immagine e la scena. Francesco Bagnara, scenografo alla Fenice 1820-1839* a competente cura di Maria Ida Biggi (Venezia, Marsilio, 1995 e 1996, grazie agli Amici della Fenice), che al di là dei meriti intrinseci di cultura, di scrittura, di stampa, potrebbero essere delle miniere inesauribili per la scenografia operistica d'oggi (ma il condizionale non è il presente, si sa). *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, atti del congresso internazionale di studi tenuto a Parma nel 1994 pubblicati dall'Istituto nazionale di studi verdiani (Parma, 1996), accoglie le relazioni di Mecedes Viale Ferrero, Peter Ross, Markus Engelhardt, Natalia Metelitsa e Helene Fedosova, Maria Teresa Muraro, Marinella Pigozzi, Olga Jesurum, Nicole Wild, Gilles de Van, Emilio Sala, Giacomo Agosti-Perluigi Ciapparelli, Marco Capra, Marcello Conati, Marian Smith, Horst-Joseph Lederer, Roger Parker, Knud Arne Jürgensen. Più che curioso, davvero sconvolgente è David J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, volume edito da Chicago University Press nel 2007.

Freschi di stampa, infine, sono due volumi che, seguaci di altri dello stesso genere, autore ed editore, altri ne presuppongono certamente in futuro: *Il Seicento* e *Il Settecento* di Elvio Giudici (Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 501 il primo, 823 il secondo), entrambi forniti del sottotitolo "L'Opera. Storia, teatro, regia". Non si tratta di una storia del teatro d'opera, mancando la trattazione di un ordine cronologico e di troppi nomi e titoli (inoltre il primo comprende Galuppi, pienamente settecentesco, e il secondo comincia con *Fidelio*, opera del 1805-14), ma della vasta raccolta di recensioni che l'autore, specialista della prassi, ha effettuato di spettacoli d'opera poi resi disponibili in video. Insomma, è l'allargamento e aggiornamento del già corposo volume dedicato all'*Opera in CD e video* che Giudici pubblicò nel lontano 1995 esibendo preparazione, chiarezza di idee, personalità, gusto, finezza di scrittura. Quasi 190 pagine spettano all'amato Händel, quasi 580 all'altrettanto amato ma più saggiato Mozart, mentre su posizioni minoritarie stanno Cavalli, Paisiello, Cimarosa, Spontini e così via. Nessun pregiudizio alligna nei giudizi dell'autore, che li esprime di volta in volta, davanti a questo o a quell'allestimento, con molta convizione e altrettanta ironia, spesso confortandoli con la necessaria descrizione delle scene. Certe durezze, contro Zeffirelli, Ronconi e De Simone, non sono regolamentari, così come certi entusiasmi verso messinscene stravaganti, almeno apparentemente estranee al dettato dell'opera (quale, poi?), sanno capovolgersi davanti a spettacoli ritenuti fallimentari. A dare un'idea del percorso seguito, ecco i nomi dei registi impeganti con la monteverdiana *Incoronazione di Poppea*: Jean-Pierre Ponnelle, Peter Hall, Michael Hampe, Pierre Audi, Klaus Michael Grüber, Robert Carsen, Xavi Bovè. Nessun italiano, come si vede, né alcun italiano vi si legge che prenda in mano la bacchetta o dia volto ai personaggi scolpiti da Gianfrancesco Busenello per il divino Claudio. Ma anche questo è un angolino del grande poligono di rassegnazione cui deve sottostare il giudice per antonomasia.



Bozzetto di Giuseppe Borsato per Semiramide di Rossini
Teatro La Fenice, 1832

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO DI PRODUZIONE BRITANNICA

Era l'anno 1932, i De Paz iniziarono a importare i tessuti dalla Gran Bretagna; i famosi Shetland, il cashmere, i preziosi pettinati, l'Irish donegal, il Thornproof.

Pensarono i De Paz di trasformare la stoffa in prodotto, quel prodotto ben caratterizzato e necessariamente modellato in uno stile classico-sportivo fuori dai canoni della moda.

Questo prodotto del tessuto, così naturalmente filtrato, con quei disegni di vecchia simpatia ed elevata tradizione, ha chiamato con sé la maglia, la cravatta, la camicia e tutto quell'insieme del vestire che classicamente si lega senza abbinarsi.

Questo è uno stile, una maniera propria di vestire, non vincolante né dettata, ma libera, classica, disinvolta. De Paz continua oggi, in maniera ortodossa questo stile, anche se forti sono gli stimoli delle mode e delle vendite veloci.

DE PAZ VI ATTENDE IN VIA UGO BASSI 4/D, IN VIA CALZOLERIE 2/D (DONNA) E IN VIA TAGLIAPIETRE 12/A (PROMOTIONAL) PER DARVI IL MEGLIO.

Tessuti Inglesi
Sartoria Interna
Giacche Sportive • Abiti
Pantaloni • Impermeabili
Paleto • Loden Originali
Maglieria • Camicie
Cravatte • Sciarpe
Calze • Cappelli
Ombrelli • Scarpe
Kilts • Tartans Scozzesi
Plaids • Guanti

VIA UGO BASSI, 4/D
40121 BOLOGNA (ITALY)
TEL. 051.23.13.54
www.depaz.it info@depaz.it