

VERONA CONTEMPORANEA 2010


Fondazione
ARENA DI VERONA

INTERSEZIONI

Il '900: la musica, i suoi simboli e le sue storie

4 Appuntamenti di
**MUSICA
DANZA
E TEATRO**

27
FEBBRAIO



Hendrix Adès Turnage

24
MARZO



Danza contemporanea Lorca Maderna

7
MAGGIO



Intersezioni della musica Yiddish

6
OTTOBRE



Donatoni

Prokofiev

IL '900: LA MUSICA, I SUOI SIMBOLI E LE SUE STORIE

di Fabio Zannoni

Nell'intricato panorama del presente musicale e del Novecento - tra i ricordi del passato e ciò che fa parte del linguaggio contemporaneo - ci troviamo ancora di fronte quasi all'impossibilità di tracciare una mappa, di indicare una linea di evoluzione di momenti che si presentino in una successione ordinata, come in una ben strutturata 'storia della musica'.

In un orizzonte in cui le esperienze di chi fa musica si intrecciano in misura sempre crescente, in un complesso quadro di apporti - di *intersezioni* - vorremmo riuscire ad indicare l'emergere, qua e là, di quei mondi musicali che si impongono, perché dotati di una forte carica simbolica e, nello stesso tempo, di una forte capacità di sollecitare l'immaginazione: musiche che sanno trasmettere la forza intrinseca e il senso di tante vite, di tante storie a cui sono

in qualche modo legate, storie vere o immaginarie che siano.

Ed è questa capacità di "impossessarsi dell'immaginazione degli uomini" - per dirla come Borges - che è propria di un gesto sonoro di grande forza, che può riuscire a farci superare i limiti dei generi, per come si presentano nel panorama postmoderno: nelle sperimentazioni o nelle tendenze accademiche, quindi nel pop, nel rock, nel jazz o nella musica etnica, così come attraverso prospettive di neoromantici, minimalisti piuttosto che in orientamenti e tendenze new age...

Per cogliere questa volta - nell'infinito gioco dei rimandi simbolici e delle sollecitazioni, che ogni musica può emanare - oltre che un pensiero o l'individuazione di una linea di connessione con scuole o tendenze, anche l'emergere progressivo del senso di tante 'storie', che a quelle musiche sono legate, di

quella linfa di vita che può scorrere in una voce o nel suono di uno strumento. Per riuscire a guardare in definitiva ciò che musicalmente pulsa e vive, per potersi ritrovare e riconoscere infine nel 'suono in cui viviamo'.

E questo può accadere nella rievocazione di una figura come Jimi Hendrix o dalle visioni legate all'alienazione metropolitana e della droga, di un compositore come Mark-Anthony Turnage, in un brano esplosivo come *'Blood on the floor'*, che scrisse in memoria del fratello morto di overdose; piuttosto che nelle storie di vita degli amanti di una poesia di Tennessee Williams, mirabilmente messa in musica da Thomas Adès.

Ma è un percorso che si può snodare anche attraverso le vicende narrate nel teatro di Federico García Lorca, nell'*Aleluja erótica*, *Don Perlimplin*, *con Belisa en su jardin*, nel momento in cui si incontra con la musica che

Bruno Maderna scrisse per un radiodramma, diventando "Trionfo dell'amore e dell'immaginazione". Dove nello stesso tempo non si può non guardare con una commozione sempre crescente, la dimensione tragica di una parabola esistenziale e di una vita, interamente vissuta - per e nella poesia - come quella di Federico García; di una vita spesa ad esplorare le radici profonde dell'interiorità e dell'anima popolare, tra i villaggi gitani e le quinte dei teatri... quella vita troncata implacabilmente dal plotone d'esecuzione falangista.

Nel nostro itinerario si verranno ad intrecciare anche le musiche della tradizione Yiddish, che ci raccontano della storia di un popolo, di come i suoi echi filtrano nelle composizioni di autori del '900, di tradizione ebraica o che hanno attinto al melos di quella cultura, compositori come Ernest Bloch, Dmitri Shostakovich o che, come Alfred Sch-

nittke, sono nati in quel mondo. Ma anche delle sue ricchissime tradizioni popolari, kletzmer e sefardida, fino ad incontrarsi e trovare punti di contatto con la tradizione araba, nella terra di Al Andalus.

In questo panorama ecco apparire quindi gli echi della prima colonna sonora, pensata fotogramma su fotogramma, su una pellicola cinematografica, di Sergej M. Ejzenstein con la monumentale cantata, per l'omonimo film, *Alexander Nevskij*, di Sergej Prokofiev.

E infine, vogliamo ricordare Franco Donatoni, qui a Verona, nella sua città d'origine, dopo che sono passati dieci anni dalla sua scomparsa; per ricordare anche la sua vita d'artista per certi versi 'eroica': sfuggito al destino di una vita mediocre, che, nel disagio esistenziale, riesce a costruire con lucida visionarietà - tra le astrazioni di un pensiero negativo e suggestioni numerologiche - un mondo sonoro che sa pulsare e trasmettere un'incredibile energia e vitalismo.



Francis Bacon, Blood on the floor

A VeronaContemporanea PRIMA ESECUZIONE INTEGRALE IN ITALIA DI "BLOOD ON THE FLOOR" DI MARK-ANTHONY TURNAGE

VIAGGIO NELL'ALIENAZIONE URBANA

Atmosfere metropolitane e riflessioni dolenti: arte e vita si incontrano con un linguaggio che mescola sapientemente i codici stilistici dell'avanguardia e del jazz

di Alessandro Rigolli

Ispirato all'omonimo dipinto di Francis Bacon, raffigurante schizzi di sangue su un pavimento di legno circondato da mura luride, *Blood on the floor* rappresenta una delle creazioni più significative del compositore britannico Mark-Anthony Turnage. Nato a Grays, Essex, il 10 giugno del 1960, Turnage studia con Oliver Knussen e John Lambert, per poi sviluppare ulteriormente il proprio stile musicale con Gunther Schuller, raggiungendo le prime affermazioni come compositore con il suo pezzo per orchestra *Night Dances*, brano insignito con il Guinness Composition Prize e, successivamente, anche con il Mendelssohn Prize. Per entrare nel novero dei più significativi compositori della sua generazione occorre però attendere la chiamata di Hans Werner Henze, che gli commissiona un'opera per il Munich Biennale Festival. Per questa occasione Turnage compone *Greek*, opera che debutta nel 1988, ispirata all'omonima pièce del drammaturgo inglese Steven Berkoff. Il trionfo di *Greek*, ripresa in seguito in tutto il mondo, consacra Turnage quale originale artista capace di miscelare modernismo e tradizione attraverso una personale mescolanza di jazz e avanguardia di estrazione "colta" o "classica".

Un carattere, questo, che trova in *Blood on the floor* la concretizzazione forse più ispirata tra le creazioni di questo compositore, dove le differenti tensioni stilistiche che rappresentano la cifra distintiva di Turnage trovano un equilibrio sostanziale tra una palese naturalezza di linguaggio e una immediata valenza espressiva. Nata originariamente come movimento singolo, nel corso di una gestazione che culmina nel maggio del 1996 con il debutto alla London's Queen Elizabeth Hall, questa partitura si espande, nella sua versione definitiva, in una struttura di nove parti, contraddistinte da altrettanti evocativi titoli: *Blood on the Floor (Prologue)*, *Junior Addict*, *Shout*, *Sweet and Decay*, *Needles*, *Elegy for Andy*, *Cut Up*, *Crackdown*, *Dispelling the Fears*. Commissionata dall'Ensemble Modern è un'opera caratterizzata da un organico che contempla, oltre al gruppo strumentale e al ruolo non secondario del sound designer ricoperto in origine da Norbert Omme (di seguito entrato nell'organico dello stesso Ensemble Modern), figure solistiche incarnate da jazzisti quali John Scofield, Peter Erskine e Martin Robertson. Per le intrinseche

caratteristiche espressive e i rimandi che la connotano, *Blood on the floor* rappresenta in sostanza un viaggio nell'alienazione urbana e dell'abuso di droga, testimoniato in una pagina descritta dallo stesso Turnage come "la cosa più sporca che ho scritto". Una densità, quella che emerge dalle nove tappe di questo multiforme tracciato musicale, che raccoglie in sé anche momenti drammatici della biografia dell'autore: la parte intitolata *Elegy for Andy*, infatti, rappresenta uno specifico riferimento al fratello minore Andrew, morto di overdose. Una ferita profonda che Turnage ha sentito il bisogno di elaborare attraverso la sua espressività, come ha avuto modo di testimoniare un estimatore del compositore come Simon Rattle: «*Blood on the Floor fu scritto come reazione alla morte di suo fratello dopo un'overdose di eroina. I suoi genitori, quando scrisse il pezzo, tagliarono i ponti con lui per cinque anni. Dissero: "hai trasformato la nostra tragedia familiare in qualcosa di pubblico. Come puoi farci questo? Stai sfruttando il nostro dolore". Per Mark, che conosco da molti anni, che altro modo c'era per affrontare il dolore? E su questo dramma lui ha creato uno straordinario capolavoro, che parla direttamente al cuore e permette che le cose vadano avanti dopo la tragedia. Ora, grazie a Dio, lo capiscono anche i suoi genitori.*» Lo stesso Rattle ha scelto proprio *Blood on the floor* in occasione del primo concerto con i Berliner Philharmoniker, per poi prendere questo brano come punto di riferimento per un progetto dell'Education Programme Zukunft, dedicato a ragazzi di alcune scuole di Berlino. Anche in questo senso quest'opera testimonia il proprio tempo attraverso un linguaggio che miscela musica contemporanea e improvvisazione jazz in un consapevole connubio di codici stilistici, portando lo stesso Turnage a collaborare in seguito con altri esponenti della musica afroamericana contemporanea, come per esempio Dave Holland, oltre a continuare a lavorare con Scofield, orchestrandone l'album *Scorched*. Una musica, quella di Turnage, in cui le atmosfere metropolitane emergono ora con forza a tratti dura e affilata, ora con riflessioni intimamente dolenti, dando forma ad una sensibilità profondamente contemporanea.



SABATO 27 FEBBRAIO

HENDRIXIANAMENTE

Il complesso rapporto della chitarra elettrica con la musica contemporanea dopo Hendrix. Tra i ricordi degli anni di formazione di giovani chitarristi e quelli della cartolina/icona che, dal fango di Woodstock, si diffuse in tutto il mondo e ne alimentò il mito.

di Franco Fabbri

Vorrei raccontarvi due o tre cose che so su Jimi Hendrix e sulla chitarra elettrica, cercando di non abbandonare lo stile del musicologo (in veste del quale l'Arena mi invita alle sue manifestazioni), ma tenendo conto della mia esperienza di chitarrista elettrico (veste nella quale sarebbe impossibile che l'Arena mi invitasse). Suono da molti anni: lo dice il numero di matricola della mia chitarra Fender Stratocaster bianca, comprata nuova (ma, pare, di contrabbando) nell'autunno-inverno tra il 1965-1966. Dello stesso colore, e forse un po' più vecchia di quella che Hendrix suonò a Woodstock nell'agosto del 1969 (lo si può capire dalla forma e dalle dimensioni della paletta). Feci a tempo a suonarla per un paio d'anni prima di ascoltare il primo disco di Hendrix; direi che eravamo intorno a Natale del 1968 quando provai a cantare e suonare una sua canzone, «Crosstown Traffic» (dall'album *Electric Ladyland*). Altri

chitarristi a Milano lo facevano meglio di me. Tutti, direi, eravamo spaventati dal torrente di note che usciva da quei dischi, che erano l'unica fonte a nostra disposizione. Hendrix aveva suonato al Piper, il 23 maggio del 1968, e probabilmente molti di quelli che ambivano a suonare la sua musica erano stati lì, in una bolgia pazzesca, tentando di vedere i suoi «trucchi»: le diteggiature, le pennate, l'uso della leva del vibrato, i distorsori, gli amplificatori. Ma io non ce l'avevo fatta, e come molti altri avrei continuato a decodificare il suono dei dischi, in assenza di qualsiasi altra informazione. Ora so che partivo estremamente svantaggiato, e che non aver visto Hendrix allora fu all'origine del mio sostanziale fallimento. Avevo studiato chitarra classica, ma il mio maestro era «moderno», quindi mi aveva introdotto anche all'uso del plettro e allo stile della chitarra jazz; poi avevo suonato i pezzi degli Shadows, dei Beatles,

dei Rolling Stones, ma sempre con il retaggio di un'impostazione della mano sinistra di derivazione tradizionale: dita per-pendicolari alla tastiera, piegate a martelletto, pollice sotto. Certo tra Charlie Christian a Keith Richards c'è una bella differenza: ma il riff di «The Last Time» si può suonare anche con quella mano, e le ottave di George Harrison in «Please Please Me» ancora di più. «Crosstown Traffic» no.

Le riprese di Hendrix nel documentario sul festival di Woodstock sono molto generose di inquadrature su entrambe le mani del nostro chitarrista: senza malizia, si può anche dire che si soffermano su quei dettagli per evitare di mostrare lo sfondo: poche migliaia (forse anche poche centinaia) di spettatori, al termine del festival. È anche per questo, direi, che Hendrix suona l'inno statunitense: non solo come commento aspro e sarcastico sulla guerra nel Vietnam (l'unica interpretazione che i critici rock abbiano mai dato di quella scelta), ma per parodiare un'usanza angloamericana, quella di suonare l'inno nazionale al termine di uno spettacolo. «Mi avete messo ultimo, davanti a una manciata di superstiti?» sembra dire Hendrix «E allora vi suono l'inno.» Come è noto, Hendrix iniziò con «Voodoo Chile», seguito dall'inno «The Star-Spangled Banner», da «Purple Haze», da una lunga improvvisazione di carattere più ritmico-accordale. Generosamente il regista ha montato al termine, sulle ultime note del set di Hendrix, una ripresa dall'alto del festival in uno dei momenti di maggiore presenza di spettatori, non senza farla precedere però da immagini malinconiche sull'enorme distesa di fango, dove pochi hippies raccolgono e bruciano i rifiuti. Ma torniamo a Hendrix e alla sua chitarra. Si vede bene nel film che le casse dell'amplificatore sono molto vicine, per permettere quell'effetto di feedback che trasformava la chitarra di Hendrix in una specie di oscillatore elettronico sempre attivo. Si comprende allora che la sua tecnica della mano

destra (la sinistra dei non mancini), con le dita a quarantacinque gradi (o anche meno) rispetto al manico, e il pollice che sporge interamente e spesso preme sui bassi, ha anche una funzione legata a quella caratteristica: smorzare la vibrazione delle corde che *non devono* suonare, e che invece sarebbero attivate per simpatia dal feedback. Le corde che *suonano* sono azionate da pochi colpi di plettro, e le volate rapidissime sono generate da effetti di martellato ripetuti, resi possibili dal volume e dal feedback. È chiaro che chi cercasse di riprodurre quelle sequenze di note con una tecnica chitarristica tradizionale si troverebbe a fronteggiare l'abbinamento tra diteggiature «impossibili» (per la difficoltà di accedere a tasti che la mano inclinata di Hendrix invece raggiungeva con naturalezza, e con dita più forti) e colpi di plettro che dovrebbero essere perfettamente sincronizzati (ma che Hendrix non dava). In sostanza, quello di chi all'epoca cercava di suonare «come Hendrix» era un problema di trascrizione, da uno strumento (la chitarra elettrica iperamplificata di Hendrix, suonata con la sua tecnica) a uno strumento completamente diverso. Non vi avrei intrattenuto su questi particolari se il problema al quale ho accennato fosse stato solo mio, o di pochi dilettanti. In realtà, è stato alla base dei rapporti molto difficili tra la musica contemporanea e la chitarra elettrica. Per un periodo abbastanza lungo (e non ancora concluso) i compositori hanno guardato alla chitarra elettrica come a una normale chitarra amplificata, dimenticandosi di investigare non solo le sue caratteristiche foniche, ma anche la sua tecnica e tradizione esecutiva. Salvo rarissimi casi, non sono riusciti a pensarla hendrixianamente. Ecco perché ne parliamo.

SABATO 27 FEBBRAIO

TEATRO CAMPLOY
“ROCK/JAZZ/AVANGUARDIA”

17.00 - “Solid body!”

Corteggiamenti, abbracci, repulsioni tra la chitarra elettrica e le musiche contemporanee
Conversazione con FRANCO FABBRI

18.00 - “Around Jimi Hendrix”

Giovanni Falzone, tromba - Valerio Scignoli, chitarra elettrica
Michele Tacchi, basso - Riccardo Tosi, batteria

21.00 - Tennessee Williams, “Life Story”

Olga Manganotti e Siabhra Woods, voci recitanti
Salvatore Maiore, contrabbasso

Thomas Adès, “Life Story”

Per voce, due clarinetti bassi e contrabbasso

Silvia Balistreri, soprano - Stefano Conzatti e Bruno Matteucci,
clarinetti bassi - Marco Graziola, contrabbasso

Mark-Anthony Turnage, “Blood on the floor”

1) *Blood on the floor* 2) *Junior Addict* 3) *Shout* 4) *Sweet and Decay* 5) *Needles*
6) *Elegy for Andy* 7) *Cut Up* 8) *Crackdown* 9) *Dispelling the fears*

Per solisti jazz e orchestra

Mauro Negri, sassofoni e clarinetto basso - Peo Alfonsi, chitarra elettrica

Mauro Beggio, batteria - Salvatore Maiore, basso

direttore, Stefano Salvatori

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

Hendrix In Jazz

VISTO DA GIOVANNI FALZONE

E se Jimi avesse incontrato Miles?

Di Gigi Sabelli

A quarant'anni dalla morte, Jimi Hendrix (Seattle, 27 novembre 1942 – Londra, 18 settembre 1970) esercita ancora un fascino irresistibile. La vita leggendaria, la forza dirompente della chitarra, la sua interpretazione del blues, le immagini di Woodstock e i suoni dell'inno americano distorto circondano la sua figura di un'aura mitologica, facendone un'icona generazionale che ha saputo resistere nel tempo. Il carattere peculiare della musica di Hendrix fu anche legato alla capacità di anticipare i tempi nel coniugare in una straordinaria estetica il rock e l'eredità della musica afroamericana, la cultura hippie e l'America del mltin' pot transnazionale, i primi chitarristi girovaghi sui carri merci e l'elettricità, arrivando anche grazie a innovazioni stilistiche senza precedenti, fatte di feedback e distorsione, a risultati inimmaginabili per i bluesman suoi contemporanei che avevano tentato qualcosa di simile. Tra i suoi grandi ammiratori ci fu anche Miles Davis che intraprese, seppur approdando a risultati completamente diversi, una strada parallela a quella imboccata dal leggendario chitarrista nero. Proprio da questa analogia si potrebbe partire per parlare del progetto che il trombettista Giovanni Falzone ha dedicato ad Hendrix intitolandolo semplicemente con il nome di una delle più celebri band del chitarrista americano: The Jimi Hendrix Experience; un progetto che presto si trasformerà in un disco per la Cam Jazz e un gruppo completato da Valerio Scignoli alla chitarra elettrica, Michele Tacchi al basso e Riccardo Tosi alla batteria. In fondo è nel sincretismo di Hendrix che i jazzisti, da Gil Evans a Bill Frisell, hanno sempre trovato un elemento di grande attrazione ma forse anche nella capacità di coniugare immediatezza, profondità e ricchezza. E proprio a questo sembra guardare Falzone, trombettista trentacinquenne originario di Agrigento (ma da anni residente a Milano) che oltre a importanti esperienze come musicista classico (ha lavorato con Sinopoli, Abbado, Giulini, Chailly, Sado, Berio) ha affrontato il jazz con spirito curioso e attenzione alla contemporaneità. Per capirlo basterebbe ascoltare alcuni dei suoi tanti progetti che si muovono tra improvvisazione totale, elettronica e una serie di composizioni originali con cui ha regalato al jazz italiano alcune delle pagine più mature e durevoli. Del resto di lui dicono molto anche la vittoria nel 2004 del Django d'or, il massimo riconoscimento della critica francese, e il titolo di miglior nuovo talento nel referendum Top Jazz indetto annualmente dalla rivista Musica Jazz. La sua tecnica mirabolante e la sonorità del suo strumento al servizio di Hendrix sembrano valorizzarne la forza espressiva e, attraverso le sue ineffabili improvvisazioni, coglierne la potenza e la genialità.



Life story di Tennessee Williams

Dopo che siete andati a letto per la prima volta, senza i vantaggi o gli svantaggi di una precedente frequentazione, molto spesso l'altro ti dice:

"Parlami di te, voglio sapere tutto di te, qual è la tua storia?".

E tu pensi che davvero, e sinceramente, voglia conoscere la storia della tua vita, e così ti accendi una sigaretta e cominci a raccontare - voi due distesi, in posizione del tutto rilassata, come due bambole di pezza mollate sul letto da un bambino annoiato.

E tu racconti la tua storia - o quella parte di storia

che il tempo e un certo grado di prudenza ti permettono di raccontare - e allora ti senti dire: "Oh, oh, oh, oh, oh" -

ogni volta in modo sempre più flebile, fino a che "oh" diventa un respiro appena udibile, e poi ovviamente

arriva un'interruzione. Sale in ritardo il servizio in camera con una coppa di cubetti di ghiaccio mezzo sciolti; oppure uno dei due si alza e va pisciare, guardandosi attonito allo specchio del bagno.

È allora che... - prima di rendertene conto, prima di avere il tempo di riprendere il filo del discorso dell'affascinante storia della tua vita... -

È allora che realizzi che l'altro ti sta raccontando la storia della sua vita, e che quella era sempre stata la sua vera intenzione.

E tu stai lì a dire: "Oh, oh, oh, oh, oh;" -

ogni volta in modo sempre più flebile, con la vocale che diventa infine soltanto un sospiro appena udibile, mentre l'ascensore - a metà corridoio, poi a sinistra - emette un ultimo sospiro; lungo, profondo, stremato;

e finisce di respirare per sempre. E poi?

Be', uno di voi due si addormenta,

e l'altro fa lo stesso, con una sigaretta accesa tra le labbra;

ed è così che la gente muore negli incendi nelle stanze d'albergo

da "THE COLLECTED POEMS"

Traduzione di Milly Rubbi e Fabio Zannoni, con i poetici consigli di Alessandra Berardi.

Life story di Thomas Adès di Fabio Zannoni

L'immagine è quella di una stanza d'albergo di terz'ordine, dove due amanti occasionali si trastullano nello squalore di una quotidianità senza domani. Tennessee Williams, in "Life story", ci introduce in una delle atmosfere tipiche del suo mondo: evocando il sordo silenzio di parole gettate al vento, dove l'emergere di fatti e oggetti di una quotidianità ordinaria diventano magicamente il racconto poetico di vite immerse in solitudine e disillusione, vite bruciate; vite consumate in un errare senza meta in quella terra di nessuno che sono le stanze d'albergo. Autodafé esistenziale con epilogo scioccante: *ex abrupto* la lentezza di un tempo senza tempo, trascinato stancamente, s'interrompe per portarci fra le fiamme di un incendio, per chi tra le lenzuola si addormenta con l'immancabile sigaretta tra le labbra; e così sia.

Il racconto degli sventurati amanti di Tennessee Williams viene ripercorso con forza e passione nella trasposizione musicale di uno, tra più interessanti, di

una nuova generazione di compositori inglesi: Thomas Adès (classe 1971); un racconto che viene tratteggiato con colori e toni caldi, a tratti cupi, di un organico tutto spostato nella regione bassa - contrabbasso e due clarinetti bassi - a contrappuntare un canto proiettato gradualmente verso le zone acute, con una sempre maggiore tensione espressiva. Un canto per voce di soprano ma che guarda - come lo stesso compositore inglese aveva voluto raccomandare - al modello "dell'ultima Billie Holliday", quindi non certo ad una vocalità pienamente lirica. *Life Story* fu scritto nel 1993 da un Adès - molto immerso nel clima postmoderno - che porta avanti con coerenza e fantasia modelli di scrittura, in cui contestualmente si sovrappongono stilemi di diversa provenienza, senza forzature, senza produrre la sensazione di un'operazione artificiosa.

L'incedere stanco dei pizzicati di un contrabbasso, spesso repentinamente interrotto da sferzanti colpi d'arco,

è l'apertura che già ci introduce in un clima musicale jazzistico, quasi di maniera, ma tutto giocato su irregolarità ritmiche - abile mimesi musicale di un risveglio post sbornia - e su un raffinato lavoro di cesello degli interventi dei clarinetti bassi. La vocalità dai toni sommessi e languidi dell'inizio si spinge quindi verso una tensione espressivista, di grande forza emotiva; anche con tratti quasi parlati, di un canto che da sussurrato può diventare, aggressivo, sarcastico fino all'urlo disperante; dove le esclamazioni, che nella poesia di Williams sono quegli "oh", di stupore dissimulato ripetuti all'infinito, qui divengono una straziante melopea, fino ad una chiusa, subitanea - come l'epilogo di un fuoco che spegne improvvisamente ogni cosa - che nel disegno e nell'inflessione della voce si tramutano in ironia e disincanto.

MERCOLEDÌ 24 MARZO

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín

di Federico García Lorca

Farsa tragica dell'uomo meno cornuto del mondo

di Piero Menarini

Il 5 aprile 1933 il Club amatoriale Anfístora mise in scena al Teatro Español di Madrid, per la regia dello stesso autore, *Amore di Don Perlimplino con Belisa nel suo giardino* (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*), uno dei capolavori assoluti di Lorca, nonché "l'opera che predilige, un'opera breve che, a causa del suo lirismo autentico, nessuna compagnia di professionisti ha il coraggio di mettere in scena".

In effetti tale predilezione è dimostrata sia dall'intenzione più volte dichiarata dall'autore di scriverne una versione più lunga, non semplicemente "da camera", come recita il sottotitolo, sia dalle insolite vicissitudini di stesura.

Federico la compose tra il 1925 e il 1928. All'inizio del 1929 la sua messinscena fu proibita dalla censura mentre si stava già approntando la prova generale e tutte le copie esistenti vennero sequestrate. Al di là dei pretesti, ora si sa che il motivo reale della censura fu il suo "carattere pornografico", come sta scritto in rosso sulle copie requisite

recuperate presso la Direzione Generale di Sicurezza. Alla fine del 1929, a New York, Lorca riscrisse a memoria *Amore di Don Perlimplino* e lo lasciò a Mildred Adams perché lo traducesse in inglese. La versione "americana" fu recuperata nel 1931, ma poi se ne perse di nuovo e per sempre le tracce. Si arriva così al 1933 quando Pura Ucelay ritenne di poter mettere in scena l'opera senza problemi di censura e riuscì a recuperare una delle copie sequestrate nel 1929, cioè la versione messa in scena e che oggi conosciamo.

Molto si è scritto su quest'opera breve ma complessa, costruita come un meccanismo ad orologeria, spesso sottovalutata o letta in maniera erranea, quasi fosse l'ennesima farsa, mentre in realtà l'opera esige una serie di approcci progressivi, ciascuno sempre più in profondità. Anzitutto il genere di appartenenza non è teatrale: le *aleluyas* infatti erano cartelli popolari illustrati con vignette e didascalie. Due di queste, risalenti al 1848, avevano come

protagonista un personaggio grottesco di nome Don Perlimplino. Anche Marcolfa (nome della moglie del nostro Bertoldo) era assai nota nelle *aleluyas* spagnole. Dal folklore grafico, dunque, Lorca assunse quei 2 nomi bizzarri, ma soprattutto il modo di rappresentarlo (in 2 dimensioni, come un fumetto).

Da questo livello si passa a quello propriamente teatrale, in quanto *Don Perlimplino* è dichiaratamente l'ennesima variazione sul tema del matrimonio tra un vecchio ricco e una giovane *senza dote ma dotata*. Ma là dove lo scontro, almeno nella tradizione europea, si consumava sempre entro parametri moralistici o sociologici, qui si realizza tra corpo e anima, tra l'eroticismo istintivo di Belisa e l'immaginazione calcolata di Perlimplino. Non solo, ma là dove il matrimonio (biologicamente) disuguale vedeva in genere sempre vincitrice finale la donna inizialmente vittima, qui la situazione si rovescia e la vittima iniziale, il raggrirato e ingenuo Perlimplino, alla fine trionfa, in quanto

con la sua immaginazione creativa può vendicarsi, seppure col sacrificio della propria vita, della fisicità animalesca e passiva di Belisa.

L'ultimo passaggio da tenere presente è quello metateatrale. Come suggerisce Eutimio Martín, i personaggi costituiscono la metafora dell'attività letteraria: Perlimplino si identifica con lo scrittore, Belisa con il destinatario dell'opera (il lettore), il Giovane dal mantello rosso con l'opera stessa, in quanto non esiste, ma è creazione del primo.

L'interpretazione è allora, come sempre, quella suggerita dallo stesso Lorca che amava affermare: "Don Perlimplino è l'uomo meno cornuto del mondo. La sua immaginazione si risveglia in seguito al tremendo inganno di sua moglie; ma poi lui rende cornute tutte le donne che esistono".

Insomma, non una farsa tradizionale, ma l'abbozzo di una tragedia moderna.



MERCOLEDÌ 24 MARZO

COMPAGNIA PIERLOMBARDO DANZA
diretta da Susanna Beltrami

Biometrie per un corpo a pezzi

Danzare il pensiero

Per una tensione utopica e un'ideale sintesi di Corpo/Pensiero/Suono
di Susanna Beltrami

Il corpo danza il pensiero, il corpo si alimenta di pensiero, il pensiero è corpo e il corpo si muove attraverso un labirinto di pensieri, di concetti messi a fuoco, pieni del loro enunciato, attraverso la parola e negati dal loro stesso processo di fine e trasformazione.

Il suono si crea e si distrugge così come lo spazio astratto si scompone e si riconfigura in infinite dimensioni. La parola è sound e il suono è corpo. Questi sono gli elementi che compongono "Biometrie per un corpo a pezzi": uno spettacolo che fa parte di un progetto sperimentale che ho creato assieme a Giorgio Albertazzi, intitolandolo "La forma dell'incompiuto", andato in scena a Milano al Teatro Franco Parenti nel Febbraio 2008 e distribuito nei più importanti teatri italiani per due intere stagioni.

Lo spettacolo inizia con una conferenza/confessione dell'autrice coreografa, che svela la macchina compositiva e i temi ispiratori della danza d'avanguardia: i danzatori agiscono proponendo sezioni di improvvisazione stimulate dai pensieri enunciati, dal sound delle parole e dalle cellule musicali, composte da ingegneri del suono quali Nico Tripaldi e Sandro Dandria, che emergono dal silenzio e dalla partitura delle parole. Nella seconda parte lo spettacolo conquista una forma compositiva pura, in relazione allo spazio, al suono e alla composizione musicale. Si tratta di una danza fisica guidata da un pensiero astratto tendente ad una comunicazione emotiva forte e compatta perché legata ad un principio di vitalità e trasformazione assoluta.

DON PERLIMPLÍN HA LA VOCE DI UN FLAUTO

L'opera di García Lorca nella versione che Bruno Maderna concepì e realizzò specificatamente per la radio

di Leo Izzo

Dopo un iniziale progetto di messa in scena teatrale (che affiora in una lettera datata 1953), nel 1961 Maderna realizza il *Don Perlimplín*, che egli stesso definisce «un'opera concepita e realizzata specificatamente per la radio».

Per Maderna è il primo lavoro drammaturgico portato a compimento in piena autonomia e il mezzo radiofonico offre al compositore una scena "astratta", assai malleabile e libera dall'eredità ingombrante della tradizione operistica, aperta quindi a nuove soluzioni rappresentative. Nell'originale realizzazione radiofonica la mancanza dell'elemento visivo diventa un punto di forza, lasciando al medium sonoro (inteso come sapiente combinazione di musica, parola e trattamento elettronico dei suoni) l'intera responsabilità della narrazione.

Con un'idea semplice ed estremamente efficace, Maderna assegna il ruolo di protagonista non ad un attore, ma al flauto solista: i brevi interventi dello strumento sostituiscono quindi le battute di Perlimplín nel dialogo con gli altri personaggi e instaurano con la parola un rapporto mimetico. In questo modo il Perlimplín di Maderna, ancor più di quello di García Lorca, acquista un'anima «piccola e spaurita come un paperottolo neonato»; egli non riesce ad imporsi sugli eventi (se non nel tragico finale) e sono gli altri personaggi a farsi carico di rendere intelligibili le sue risposte nei momenti cruciali del racconto.

Con una soluzione innovativa, quindi, Maderna non affida la caratterizzazione psicologica del protagonista ad una musica di commento, ma lascia affiorare il carattere «timido e gentile» di Perlimplín sostituendo il suono alla parola e conferendo così al personaggio una dimensione impalpabile e surreale, ma, al contempo, fortemente comunicativa.

L'idea si ripropone anche per la suocera (sebbene con effetti meno rilevanti sull'impianto drammaturgico), il cui fare complimentoso è reso attraverso un quintetto di sassofoni dal chiaro effetto grottesco.

Ben diverso è l'ingresso di Belisa, l'unico personaggio di quest'opera radiofonica ad esprimersi attraverso il canto. Il canto di Belisa, previsto dallo stesso Lorca, racconta la sua insensibile sensualità, l'amore verso il proprio corpo. Anche in questo caso Maderna gioca a disattendere le aspettative dell'ascoltatore, operando un improvviso scarto stilistico che vira verso il jazz: un momentaneo effetto di "distanziamento", che evoca un immaginario molto più consueto e prosaico, quello della "soubrette", rispetto alla vicenda senza tempo di Perlimplín.

Il clima leggero e caricaturale degli episodi iniziali si incrina definitivamente quando i desideri di Perlimplín si scontrano con la realtà del tradimento e lo *speaker* interrompe l'azione con la cupa poesia sull'«amor ferito» e sul dolore profondo del protagonista. In questo caso è l'orchestra a farsi carico della dimensione esistenziale del dramma: ciò che nei versi di Lorca è il sentimento del *duende*, viene reinterpretato musicalmente come *Blues*, seppur deformato attraverso la lente seriale, e progressivamente il dolore dell'introverso Perlimplín muta in un senso di cupo presagio.

La presenza di elementi musicali eterogenei conferisce una nuova profondità alla commistione di farsesco e tragico che permea il testo lorchiano. Maderna può attingere liberamente alla molteplicità delle sue esperienze precedenti: il rigore della scrittura seriale di impronta darmstadtiana, la libertà interpretativa di alcuni interventi solistici (mediata peraltro dal controllo dell'autore in fase di montaggio), il riferimento ad ambiti stilistici riconoscibili (il jazz come il madrigale cantato da Belisa), il trattamento del suono attraverso il laboratorio dello Studio di Fonologia di Milano, dove Maderna seguì passo dopo passo la realizzazione del nastro definitivo.

Una nuova scommessa per portare sulla scena il racconto del Perlimplín di Lorca, con l'atmosfera e il modo musicale del radiodramma di Maderna

Per un racconto dell'immaginario
NOTE DI REGIA

In una rassegna musicale in cui si cerca di riannodare il filo di tante vicende e di tante storie, legate intimamente alla musica, la 'storia di Don Perlimplín', che Bruno Maderna compose e pensò per la radio, si presenta come emblematica e ricca di spunti ed ha sempre costituito una sfida per chi volesse riportarla sulla scena. È infatti la dimensione narrativa l'elemento che prevale nella trasposizione di Maderna, che gioca con dissimulata ambiguità sull'evocazione dell'immaginazione: immaginazione come disposizione imprescindibile per una ricezione che si attua attraverso il mezzo radiofonico.

Nostra intenzione è quindi riportare sulla scena la dimensione narrativa dell'idea maderniana cercando però di evocare la figura e alcuni aspetti del teatro di Lorca. un narratore, interpretato da Andrea Brugnara, che inizialmente avrà le sembianze dello stesso García Lorca si trasformerà poi in una sorta di un cantastorie - di un ideale aedo/lorchiano - che, con i tratti di una figura da commedia dell'arte, racconterà al pubblico le vicende di Don Perlimplín e Belisa, riportandone i sentimenti, i dialoghi e il triste epilogo; del protagonista ne proporrà i lati grotteschi, caricaturali ma anche la profondità dei sentimenti e la sua dimensione tragica. Il suo racconto, fin dalla sua entrata, si caratterizzerà con un vocabolario che riprende, qua e là, tutta una serie di spunti tratti da lavori di Lorca, quali *Il pubblico*, *Commedia senza titolo*, i prologhi parlati per *I burattini col randello* e *Teatrino di Don Cristobal*, fino alla *Canzone d'autunno*, con l'intenzione di far sentire la presenza del poeta come occulto suggeritore, che nell'ombra riesce a mettere le parole in bocca alla nostra voce narrante. Una voce narrante che, a sua volta, ci farà anche sentire le voci dei protagonisti, attraverso i loro battibecchi, per poi conversare con gli strumenti/personaggio - il flauto/Perlimplín il sax/suocera - che quindi entreranno nell'azione teatrale assieme anche alla danza ed alle marionette. Alle marionette García Lorca ha infatti dedicato numerosi lavori e un grande interesse: espressione magica e ingenua di caratteri intimamente legati alle loro radici popolari, come le vignette di un *alehuya*, o come le maschere della commedia dell'arte italiana. *Don Perlimplín* del resto è stato più volte ripreso e interpretato da diversi maestri del teatro delle marionette della ricca tradizione iberica. La danza, perché il susseguirsi vorticoso di spunti e di sollecitazioni musicali, di cui è ricca la partitura di Maderna, ha suggerito la costruzione di un percorso che, ancora di più, fosse di supporto all'immaginazione, con le idee e gli spunti di una coreografa di danza contemporanea come Susanna Beltrami. Sul palco avremo, da un lato, il teatrino delle marionette, sul lato opposto l'ensemble da camera con il direttore, quindi, disposti seduti a semicerchio, tutti i protagonisti della rappresentazione - solisti, cantante, ballerini, marionette e marionettisti, con il narratore al centro - pronti ad entrare di volta in volta in scena, a dare il loro apporto ad una sorta di percorso dell'immaginazione, nel caleidoscopico succedersi di musica, danza e poesia.

Fabio Zannoni & Andrea Brugnara

I momenti di danza incentrati, sulla figura di Belisa, vogliono rappresentare il desiderio, la fantasia d'amore che si esprimono nel corpo della bianca Belisa, attraverso un danza non plastica, dove il corpo, come dissolto, si muove nello spazio in forma liquida, come un languore di desiderio, come un flusso che attraversa il suono e le parole di questa partitura....come vento.

Solo alla fine il movimento della danza si trasfigura, acquisisce lo scheletro della consapevolezza, la geometria della vita, con i suoi assurdi accadimenti e con gli spigoli della realtà.

Susanna Beltrami

MERCOLEDÌ 24 MARZO

TEATRO CAMPLOY “MUSICA/DANZA/TEATRO”

17.00 - “Don Perlimplín nel teatro di Lorca e nel radiodramma di Maderna: trionfo d'immaginazione e di fantasia d'amore”

Tavola rotonda con Piero Menarini (Università di Bologna, studioso dell'opera e del teatro di García Lorca), Leo Izzo (musicologo) e Susanna Beltrami (coreografa)

18.00 - “Biometrie di un corpo a pezzi”

Spettacolo di danza contemporanea della Compagnia Pierlombardo, diretta da Susanna Beltrami

21.00 - “Don Perlimplín”

Ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione.

Alleluja erótica en cuatro cuadros di Federico García Lorca musiche di Bruno Maderna

Andrea Brugnara, voce recitante - Roberto Fabbriani, flauto
Silvia Balistreri, soprano

Jimmy Davies e Laura Bartolomei, marionette

Luca Richelli, regia del suono - Paolo Mazzon, light designer

coreografie di Susanna Beltrami

regia di Andrea Brugnara e Fabio Zannoni

direttore, Pietro Borgonovo

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

AL CULMINE DELLA STORIA

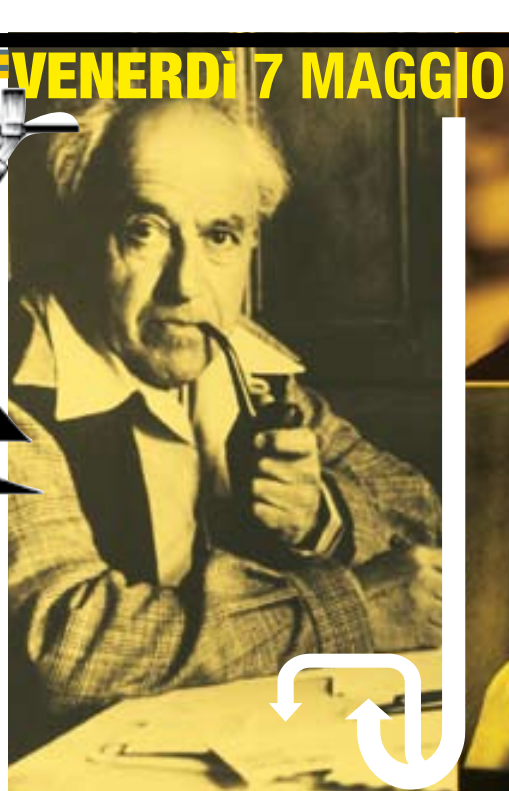
Un itinerario musicale che ci porta attraverso le opere di tre compositori come Ernest Bloch, Dmitri Shostakovich e Alfred Schnittke, per considerare le influenze del mondo e della storia ebraica nella cultura musicale del XX secolo.

di Leonardo Zunica

Una riflessione e un'inquietudine si impongono, sempre, profonde, allorché ci si appresta ad entrare nel mondo della cultura ebraica, anche se esplorata nel campo della musica. Vi è un'intonazione, qualcosa che riconosciamo come nostra, inevitabilmente nostra, pur, al fine, non appartenendoci. E' la voce che similmente sentiamo nella lettura dei romanzi dell'ebreo Chaim Potok, o delle peregrinazioni nella profondità della storia e della cultura, con furore cabalistico, di George Steiner. Ed è, paradossalmente, certo, l'orrore ineluttabile dello *shoah* e dell'antisemitismo sovietico a tenerci stretti in qualche modo alla cultura ebraica, a percepirla le valenze e le intime declinazioni - come non citare il recentissimo *Il Concerto*, film di Radu Mihaileanu, storiella ebraica, ma che ci rivela l'intima connessione tra ebrei e musica, raggelata nelle *purge* staliniane. E raggela il sangue di antisemitismo-machismo, sottotesto di una cultura abissale, tesa fra la soggettività sentimentale dell'anima russa, raziocinio rivoluzionario anti-borghese, e oggi ormai inferma intolleranza, quella stessa che girava ancora qualche anno fa al Conservatorio di Mosca nel detto: "se vuoi fare carriera devi essere o ebreo o omosessuale". Ma il catalogo potrebbe forse allungarsi all'infinito. La cultura ebraica si innerva nella cultura tutta. Di tale intreccio, di tale complessità, che non si districa, ne è simbolo l'attività di compositori come Ernest Bloch, Dmitri Shostakovich, Alfred Schnittke, rappresentanti di un pensiero musicale

che si affianca alle "avanguardie" della musica occidentale del XX secolo. In Ernest Bloch (1880-1959), il cui linguaggio è chiaramente inscritto in una tradizione tardo-romantica, l'ascendenza ebraica è momento di riflessione, anche personale, dando alla luce lavori ispirati direttamente alla vita e alle tradizioni ebraiche come *Israel* (1916), per orchestra, *Schelomo* (1916), per violoncello e orchestra, *Baal Shem*, scene di vita ebraica (1923), per violino e pianoforte, e *Avodath Hakodesh* (1933), per voci, coro e orchestra e altre ancora. Solo parzialmente però la musica di Ernest Bloch si deve al suo *essere* ebreo. Anzi in essa, come emerge da alcuni dettagli biografici, vi si rivela un sentimento della natura e dell'uomo più vicino a posizioni panteistiche e universalistiche, sensibile alle istanze cristiane (lo stesso Bloch, che possedeva una statua del Cristo nel suo appartamento di New York, dichiarerà ad una signora: "certo è vero che sono Ebreo; ma dovrei ugualmente essere orgoglioso di potermi chiamare anche *cristiano*"); in altri momenti, come nel poema pianistico *Nirvana*, si avverte invece una sensibilità prossima alle istanze provenienti dalle culture orientali. Certi studi hanno voluto forzare l'identificazione di Bloch con la cultura ebraica (vedi l'interpretazione cabalistica della serie di note di apertura del lavoro *Avodath Hakodesh*, attraverso le lettere del tetragramma sacro YHWH). Tuttavia, come nota acutamente David Z. Kushner, uno fra i più autorevoli biografi del compositore svizzero, "la sua musica, anche quando

più marcatamente ebraica, parla ugualmente agli ebrei e ai *non* ebrei". In Dmitri Shostakovich il rapporto con la cultura ebraica si fa testimonianza di un dolore personale, come nel *Trio* op. 67. Dedicato all'intimo amico Ivan Sollertynsky, intellettuale e musicologo sovietico di spicco. In quest'opera celebrativa, Shostakovich si sofferma su quella "tristezza infinita" che egli stesso riscontrava come una delle caratteristiche tipiche della musica ebraica (quella tristezza che percepiamo anche in alcune righe del nostro Sergio Quinzio, allorché si interroga sul silenzio di Dio, che è sconfitta, nei confronti della sofferenza del popolo ebraico). Shostakovich, prima di iniziare la composizione del *Trio*, stava completando un'opera tratta dal racconto di Anton Chekov, *Il violino di Rothschild*, composta dall'allievo Veniamin Flejsman, deceduto nei primi mesi dell'entrata in guerra dell'Unione Sovietica. La leggerezza con cui ci appare il tema ebraico nel terzo movimento del *Trio*, come fosse preso direttamente da uno *shetl*, ci fa venire in mente i quadri di Chagall "con feste nuziali ebraiche, musica e danze". Ma il tutto si commuta in delirio, in *danse macabre*, ponendoci senza via di scampo, in una drammatica riflessione, che ci porta innanzi l'orrore delle persecuzioni, dei *pogrom*. Da molti considerato il maggior compositore sovietico (e oggi russo) dopo Shostakovich, Alfred Schnittke (1934-1995) è il simbolo di una vicenda storica che si sviluppa, dopo la morte di Stalin, durante tutta l'era di Breznev e



si esaurisce con il collasso dell'Unione Sovietica. Nato in Russia "senza una goccia di sangue russo", nella città di Engels - una volta capitale della Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei Tedeschi del Volga - da un padre ebreo (di lingua tedesca) e da madre tedesca, Alfred Schnittke è stato, come afferma Alfred Ivashkin, un "compositore senza una madre patria, straniero ovunque. In Russia fu etichettato un ebreo (jew) da quando era ragazzo; in Germania egli era considerato un compositore russo". Legato alla grande tradizione austro tedesca di Bach e Mozart, fino a Mahler, sensibilissimo alle avanguardie "occidentali", da Schönberg, Berg fino a Ives, forse Schnittke è uno dei grandi compositori post-moderni. Ne è prova il *Quintetto* per pianoforte e archi, dedicato alla madre, opera nitida, lontana da alcune audaci e radicali sperimentazioni del compositore, ma che nasconde un'inquietudine profonda, l'inquietudine di un uomo giunto ai confini della storia: "come i miei antenati tedeschi, vivo in Russia, posso parlare e scrivere russo molto meglio che il tedesco. Ma non sono russo...la mia metà ebraica non mi dà pace: non conosco nessuna delle tre lingue ebraiche; ma appaio come un tipico ebreo".



VENERDÌ 7 MAGGIO

TEATRO CAMPLOY

"LE INTERSEZIONI DELLA MUSICA YIDDISH"

16.00 "Percorsi e incontri di un popolo che canta"

Tavola rotonda con **Ariel Toaff** (Università di Tel Aviv, storico) con **Andrea Gottfried** (musicologo, studioso di musica e cultura ebraica) ed **Evelina Meghnagi** (cantante e studiosa della tradizione ebraica sefardita e yemenita).

Incontro realizzato in collaborazione con il festival Eterotopie di Mantova

18.00 - Ernest Bloch, "Quintetto n. 2"

(Animato, Andante, Allegro)

Dmitri Shostakovich, "Trio n. 2 in mi minore"

(Andante-Moderato, Allegro con brio, Largo-Allegretto)

Alfred Schnittke, "Quintetto con pianoforte"

(Moderato, In tempo di valse, Andante, Lento, Moderato pastorale)

Quartetto d'archi dell'Arena di Verona

Leonardo Zunica, pianoforte

21.00 - Klezmerata Fiorentina

Igor Polesitsky, violino - **Riccardo Crocilla**, clarinetto

Francesco Furlanich, fisarmonica - **Riccardo Donati**, contrabbasso

Jamal Ouassini Trio

Jamal Ouassini, violino - **Abdesselam Naiti**, kanun

Otomane Ben Yahyaha, percussioni

Evelina Meghnagi, voce



UN POPOLO CHE CANTA

Sefardita o Akenazita: influssi, orientamenti, di diverse correnti e tendenze, della tradizione musicale ebraica

di **Andrea Gottfried**

Il popolo ebraico è il popolo del libro e questo libro da più di tremila anni è cantato in tutte le comunità sparse per il mondo: ecco dove nasce il profondo legame tra musica ed ebraismo. Il suono dello *shofar* (corno d'ariete) apre i cieli e ci mette in comunicazione diretta con il Signore. Nel divieto assoluto di sviluppare un'arte figurativa per non cadere nell'idolatria, la musica ha rappresentato per millenni l'unico mezzo espressivo consentito. Dalla cantillazione della Bibbia alla musica di Schönberg il passo non è breve ma ripercorre fedelmente quella che è stata la travagliata storia del popolo ebraico, condannato ad una diaspora, grazie alla quale ha avuto la possibilità di arricchire il proprio bagaglio culturale diventando uno dei fattori essenziali dello sviluppo dell'Occidente. In questo coacervo di esperienze umane possiamo in generale riconoscere due macro correnti tradizionali: quella Sefardita specifica degli ebrei che popolavano la Spagna (in ebraico Sefarad), sparsi dopo l'espulsione del 1492 per mano di Ferdinando II in tutto il bacino del Mediterraneo dal Nord Africa alla Turchia, e quella Askenazita tipica degli ebrei dell'Est Europa, dalla Germania alla Russia, che ha avuto nello *Shtetl* (villaggio) la sua massima espressione sociale, microcosmo ideale per il fiorire di letteratura e musica.

L'immagine di Re David con la sua Lira assurge a simbolo di patrono della musica e i Salmi a lui attribuiti sono cantati in tutto il mondo. La figura del *Chazzan* (cantore) è centrale all'interno della liturgia delle comunità ebraiche, e ricopre quella che era la funzione dei leviti nel Tempio di Gerusalemme. Il cantore con la sua voce "educata" risveglia le coscienze e innalza le lodi al Signore. Gli infiniti modi di intonare i canti secondo i luoghi di provenienza sono stati tutti tramandati oralmente di generazione in generazione. Per secoli la musica ebraica ha vissuto entro le "mura del tempio" a parte rare eccezioni come il caso di Salomone de' Rossi, compositore alla corte dei Gonzaga.

L'inizio dell'emancipazione, avvenuta con la rivoluzione francese, porta con sé anche la liberazione dagli stretti lacci della tradizione sinagogale, spingendo alcuni musicisti quasi a rinnegare le proprie origini; basti citare l'esempio di Felix Bartholdy Mendelssohn, nipote del grande filosofo Moses Mendelssohn. Con l'affermarsi dell'idea di una Nazione Ebraica si sviluppa la coscienza di una musica ebraica. Così nel 1908 un gruppo di musicisti fonda a San Pietroburgo la Società Musicale del Folklore ebraico che raccoglie, arrangia e pubblica un grandissimo numero di melodie. Alla musica ebraica viene finalmente riconosciuta la stessa dignità della musica classica, il che permette di proporre regolarmente nelle sale da concerto brani ebraici interpretati dai virtuosi come Joseph Achron e Leon Berdichevsky. L'interesse si allarga alla cerchia dei compositori non ebrei che si cimentano nella creazione di opere ispirate alla tradizione ebraica. Fra gli esempi più noti possiamo citare l'*Ouverture su temi ebraici* di Sergej Prokofiev e il *Kaddish* di Maurice Ravel. Mentre la tradizione ebraica era amplificata e assorbita dalla musica classica colta, la tradizione popolare dovette subire una svolta drammatica, man mano che veniva sterminato il popolo ebraico in Europa. Ciò nonostante, lo spirito dei Klezmerim (musicisti ebrei erranti dell'Est Europa) è sopravvissuto alla barbarie nazista giungendo a noi sotto la forma di centinaia di gruppi Kletzmer che suonano e divertono in tutto il mondo fondendo la tradizione e l'attualità in un canto vitale e gioioso.

MERCOLEDÌ 6 OTTOBRE



Verona ricorda il suo concittadino Franco Donatoni, a 10 anni dalla scomparsa, con un incontro tenuto da Enzo Restagno - il 6 ottobre alle 17.00 in sala Maffeiana - a cui seguirà un concerto cameristico.

Alle 20.30 al Filarmonico l'appuntamento sinfonico che si 'interseca' con il "Settembre dell'Accademia", con *Hot* e *Duo pour Bruno*, dedicato all'amico Bruno Maderna.



RICORDARE DONATONI

Disagio esistenziale e tensione all'oggettività nell'opera del compositore veronese.

Pierre Boulez sosteneva che egli sapeva: "unire le qualità minute dell'artigianato con l'originalità di un raffinato mondo immaginario"

Di Gregorio Moppi

Franco Donatoni riferiva di andare soggetto a crisi nervose fin dall'infanzia solitaria, imbalsamata nel quotidiano trantran protettivo di una famiglia piccolo borghese che progettava per lui un futuro da ragioniere e, tanto per arrotondare lo stipendio, di violinista part-time in Arena. Raccontando ciò, il compositore scomparso dieci anni fa pareva quasi voler sottolineare una sua predisposizione fisiologica a quella depressione che, profonda e ricorrente, lo aggredì in età adulta. Al di là del dato clinico, difficile non leggere tale malessere anche come una sorta di drammatica proiezione psichica, di somatizzazione intellettuale di un disagio artistico dovuto, prima che a carenza d'autostima o a una pressione autocritica comunque elevatissima, alla consapevolezza di trovarsi ad agire in un'epoca (la seconda metà del Novecento) problematica, fluida, instabile quante altre mai. Come se il musicista veronese avesse ineluttabilmente trasfuso sul piano della propria salute mentale, alterandola, le tensioni creative comuni a tanti suoi colleghi d'allora.

In più Donatoni, nato nel 1927, al principio possiede pure una forte dose di insicurezza. Si sente provinciale, inadeguato, incolto. Sa di non essere aggiornato sull'attualità musicale: a sua conoscenza le punte estreme del moderno sono rappresentate da Bartók e Goffredo Petrassi; da quest'ultimo, peraltro, riceve molti buoni consigli. Ma decisivo nella sua formazione risulta soprattutto l'incontro con Bruno Maderna, grazie a cui scopre le partiture di Mahler e della Scuola di Vienna. Da lì ad approdare (la prima volta nel 1954) ai corsi estivi di Darmstadt, dove sul tronco della dodecafonia viene forgiata la nuova musica, il passo è breve: Donatoni resta impressionato, addirittura intimidito, da quanto stanno facendo i suoi coetanei Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, e giudica doveroso seguirne le orme. "Il mio artigianato nasceva dunque su invenzioni altrui, la mia lingua si articolava disponendo in modo individuale, e quanto mai impacciato, sillabe note; e tutto questo nasceva sotto il segno dello strutturalismo musicale coniato da Stockhausen", dichiarerà in seguito. Prende avvio così un periodo durante il quale Donatoni, parole sue, ambisce ad "arrivare alla negazione della volontà, alla sospensione delle facoltà dell'anima, dell'intelletto, della memoria". Lavora insomma, sebbene tra fulminei cambiamenti di rotta, per conseguire la massima oggettività nell'elaborazione musicale con il fine ultimo di condurre il soggetto-creatore all'estinzione: dapprima appropriandosi delle tecniche seriali postweberniane; poi, sull'esempio di Cage, aprendosi

all'improvvisazione aleatoria e sperimentando asettici automatismi combinatori – come in *Per orchestra*, 1962, dove ciascun strumentista può decidere autonomamente se suonare o no con il direttore e se obbedirne al gesto; o nel *Quartetto IV-Zrcadlo*, 1963, in cui a far da partitura sono i quotidiani del giorno. Sempre, tuttavia, il compositore mantiene assidua, ossessiva, l'attenzione a rintracciare e fissare, nelle proprie opere non meno che nella vita, rapporti matematici e simbologie numerologiche cogenti.

In memoria dell'amico Maderna: *Duo pour Bruno*, per poi ricominciare

Allo scoccare dei quarant'anni, in una stagione assai positiva per la carriera, la depressione comincia ad attanagliare Donatoni. Al punto da indurlo, metà anni Settanta, a rinunciare alla composizione. Il nefasto proposito, per fortuna presto abbandonato, si manifesta non appena terminato *Duo pour Bruno* (1974-75), da Petrassi salutato come "opera eccelsa per l'emozione che la pervade". A giustificare il titolo di *Duo* per questo epicedio in onore di Maderna (deceduto prematuramente nel novembre '73) è la strutturazione a coppie dell'organico orchestrale: due sono i percussionisti, da collocare in posizione simmetrica alle estremità destra e sinistra della compagine orchestrale, due i violini solisti emergenti dal gruppo dei 46 archi, due i pianoforti, due le arpe; inoltre vi sono le coppie celesti più vibrafono e legni più ottoni. La melodia della celebre canzone *La biondina in gondola*, omaggio al veneziano Maderna che già l'aveva citata nel suo *Venetian Journal*, fornisce al pezzo l'ossatura intervallare e ritmica di base. Non si tratta tuttavia di una citazione pura e semplice, bensì di una riorganizzazione dei suoi rapporti interni compiuta preventivamente da Donatoni allo scopo di lasciarne affiorare relazioni numeriche altrimenti dissimulate, come quella a base 27, sua cifra personale, e l'altra a base 13, emblema di morte. A livello macroformale *Duo pour Bruno* appare tagliato in 10 pannelli: i primi nove di 27 battute (13 + 1 + 13; nella battuta-cerniera centrale ogni volta si odono differenti rintocchi di campane tubolari); nell'ultimo pannello, poco più ampio, il brano giunge al suo climax dinamico, concludendosi con esplosioni violente e liberatorie del suono dell'orchestra.

Verso il "Jazz immaginario" di *Hot*

Dalla fine degli anni Settanta in avanti gli elementi di utopia e astratto radica-

lismo da sempre presenti in Donatoni poco a poco si stemperano in ironia, guizzo ludico, teatralità carnale. Addirittura, nel 1998 a Strasburgo, lui in persona sale sul palcoscenico per interpretare se stesso e le proprie crisi depressive nell'opera buffa *Alfred, Alfred*. L'apparente libertà di quest'ultima fase compositiva non si traduce però in anarchia: difatti l'obiettivo che Donatoni esplicitamente si pone, consiste nel produrre una musica talmente artificiale da apparire spontanea. E' quanto avviene, per esempio, in *Hot* (1989) per sax soprano o tenore e altri sei strumentisti. Pagina di "jazz immaginario", lo dice l'autore stesso, costruita con materiale originale disposto in sezioni strofiche, da 34 battute ciascuna, la cui traccia ritmica scaturisce da *Alamari*: un pezzo cameristico, del 1983, a sua volta costituito dal reimpasto di brani precedenti, nel quale Luciano Berio aveva intravisto potenzialità ritmiche da sfruttare ulteriormente. Appunto accogliendo tale suggerimento Donatoni progetta *Hot*, al principio ipotizzato per jazz band anche se poi scritto per un sassofono sostenuto da un sestetto jazz tradizionale: clarinetto, tromba, trombone, percussioni (compresi vibrafono e marimba), piano, contrabbasso. L'articolazione interna prevede l'alternanza fra episodi d'insieme e solistici (gli assoli di sax, piano, contrabbasso, batteria, di sax con clarinetto, di tromba con trombone, delle ance con gli ottoni). Agli esecutori viene richiesta, nei limiti del possibile, un'interpretazione non avara di swing e vibrato.

Ecco, quindi, come esigenza di spontaneità e compiacimento per l'artificio riescono a tenersi stretti per mano nell'ultimo Donatoni; un compositore che, per ricorrere a una frase di Boulez, ha saputo "unire le qualità minute dell'artigianato con l'originalità di un raffinato mondo immaginario".

Sergej Prokofiev, *Alexandr Nevskij*, cantata per mezzosoprano, coro e orchestra

MUSICA DA CINETECA

Una cantata che ripercorre i temi della colonna sonora del capolavoro di Ejzenstein

di Cesare Venturi

Dalla Hollywood di Walt Disney alla Russia sovietica il passo fu breve. Quando nel 1936, il geniale compositore Sergej Prokofiev intraprese un'ultima tournée in America – erano ormai quattro anni che era rientrato definitivamente in patria dopo la lunga stagione negli Stati Uniti prima e a Parigi poi – visitò gli studi cinematografici della Disney e rimase affascinato dalle possibilità tecniche ed espressive della musica da film. Studiò i meccanismi che regolano il rapporto tra immagine e suono (il sonoro era una recente novità) ed essendo dotato di una forte capacità di assimilare i diversi generi musicali, seppe affrontare la chiamata del regista Sergej Ejzenstein con una competenza e preparazione tale che, dal connubio tra i due artisti, nacquero due capolavori della storia del cinema e della musica: *Alexandr Nevskij* (1938) e *Ivan il Terribile* (1942/45).

Ejzenstein, già autore di importanti film dell'epoca del muto e anche eccellente musicista, nel realizzare la vita di *Alexandr Nevskij*, con il viatico di Stalin, era convinto che la musica in quel film avrebbe dovuto avere un ruolo fondamentale, che non si limitasse ad un semplice commento all'azione. Prokofiev aggiunse la sua competenza, non solo come compositore, ma anche nell'uso dei microfoni in fase di registrazione e nella sincronizzazione.

Alexandr di Novgorod era un condottiero che nel 1240, in un episodio simbolo del Medioevo russo, aveva sconfitto gli svedesi sulle rive del fiume Neva (da qui il nome Nevskij). Il film prende avvio dalla successiva calata dell'esercito mongolo, sconfitto da Nevskij, e dalla celebre battaglia sul lago ghiacciato Chud (vicino ai confini con l'Estonia), dove i cavalieri teutonici trovarono la morte nel 1242. Questo è l'episodio centrale del film, uno dei pezzi da cineteca, ed è anche il centro espressivo della *Cantata* per mezzosoprano coro e orchestra, che Prokofiev scrisse nel 1939, in sette movimenti che rispettavano, in fedele ordine, gli episodi del film, che contava 21 episodi musicali.

La Cantata si apre con la desolazione di *La Russia sotto il giogo dei Mongoli* (con l'orchestra divisa nei registri più alti e bassi), mentre con la *Canzone di Nevskij* si risveglia l'animo patriottico dei russi al pensiero della vittoria di Nevskij sugli svedesi. *I Crociati a Pskov* descrive la barbarica violenza dei cavalieri teutonici che impongono un canto gregoriano, inventato da Prokofiev con un latino onomatopeico, al popolo russo per la forzata conversione. *Sorgi popolo russo* è un altro brano corale, un'esortazione a sconfiggere l'invasore. Nella *Battaglia sul ghiaccio* Prokofiev abilmente accresce l'attesa dello scontro tra i due eserciti con un'introduzione lenta, che ci trasmette il gelo del lago, per poi far risuonare in lontananza il canto dell'esercito teutonico; ma il momento culminante, espresso da un'orchestra eccitata, è quello in cui i soldati tedeschi cavalcano nel ghiaccio e vengono poi trascinati nei crepacci apertisi sulla superficie del lago. Il suono dell'orchestra al momento della rottura del ghiaccio è formidabile: accordi dissonanti, ostinati rabbiosi, con gli strumenti a percussione che dominano il brano.

Il campo di battaglia è uno struggente canto affidato alla voce di mezzosoprano, un lamento di una giovane donna che vaga tra i morti e i feriti in cerca dei valorosi che ama, mentre la Cantata si chiude con le danze di celebrazione della vittoria di Nevskij, che per Stalin non poteva che suonare come prefigurazione della vittoria della Russia Sovietica sulla Germania. La scelta del tema fu consigliata dalle autorità russe ad Ejzenstein: un tema che aveva un pericoloso risvolto d'attualità, considerando la chiara chiave antigermanica della storia di Nevskij. Fortunatamente il patto di amicizia con la Germania nazista durò poco e Stalin stesso a partire dal 1941 favorì la diffusione del film e della Cantata, che rimane a tutt'oggi uno dei capolavori della musica per film e una delle più ispirate partiture di Prokofiev.

MERCOLEDÌ 6 OTTOBRE

SALA MAFFEIANA

17.00 - "In ricordo di Franco Donatoni"

(nel decennale della scomparsa)

Incontro con Enzo Restagno e momento musicale

TEATRO FILARMONICO

20.30 - Evento realizzato in collaborazione con l'Accademia Filarmonica per il "Settembre dell'Accademia"

Franco Donatoni

"Hot, per sassofono e sei strumenti"

"Duo pour Bruno, per orchestra"

Sergej Prokofiev, "Alexander Nevskij"
cantata per mezzosoprano, coro e orchestra
ORCHESTRA E CORO DELL'ARENA DI VERONA

ACCADEMIA
FILARMONICA

INTERSEZIONI

Il '900: la musica, i suoi simboli e le sue storie
4 appuntamenti di **MUSICA, DANZA E TEATRO**

SABATO 27 FEBBRAIO – TEATRO CAMPLOY
“ROCK/JAZZ/AVANGUARDIA”

ore 17.00 - Conversazione con Franco Fabbri

ore 18.00 - “Around Jimi Hendrix”

Giovanni Falzone, tromba - Valerio Scignoli, chitarra elettrica - Michele Tacchi, basso - Riccardo Tosi, batteria

ore 21.00 - Musiche di Thomas Adès e Mark-Anthony Turnage

Silvia Balistreri, soprano - Mauro Negri, sassofoni e clarinetto basso - Peo Alfonsi, chitarra elettrica

Mauro Beggio, batteria - Salvatore Majore, basso - ORCHESTRA DELL' ARENA DI VERONA - direttore, Stefano Salvatori

MERCOLEDÌ 24 MARZO – TEATRO CAMPLOY
“MUSICA/DANZA/TEATRO”

ore 17.00 - Conversazione con Piero Menarini, Leo Izzo e Susanna Beltrami

ore 18.00 - “Biometrie di un corpo a pezzi”

Danza contemporanea COMPAGNIA PIERLOMBARDO
diretta da Susanna Beltrami

ore 21.00 - Don Perlimplín – ossia il trionfo dell'amore
e dell'immaginazione. “Aleluya erótica” di Federico García Lorca
musiche di Bruno Maderna

Andrea Brugnera, voce recitante - Roberto Fabbriciani, flauto
Silvia Balistreri, soprano - Jimmy Davies e Laura Bartolomei, marionette

Paolo Mazzon, light designer - Luca Richelli, regia del suono
coreografie di Susanna Beltrami - regia di Andrea Brugnera e Fabio Zannoni
ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA - direttore, Pietro Borgonovo

VENERDÌ 7 MAGGIO – TEATRO CAMPLOY
“LE INTERSEZIONI DELLA MUSICA YIDDISH”

ore 16.00 – Tavola rotonda con Ariel Toaff, Andrea Gottfried ed Evelina Meghnagi

ore 18.00 - Musiche di Ernest Bloch, Dmitri Shostakovic
e Alfred Schnittke

QUARTETTO D'ARCHI DELL'ARENA DI VERONA - Leonardo Zunica, pianoforte

ore 21.00 - Klezmerata Fiorentina/Jamal Ouassini Trio/Evelina Meghnagi, voce

MERCOLEDÌ 6 OTTOBRE
SALA MAFFEIANA

ore 17.00 - “In ricordo di Franco Donatoni” (nel decennale della scomparsa)
Incontro con Enzo Restagno e momento musicale

TEATRO FILARMONICO DI VERONA

ore 20.30 - Evento realizzato in collaborazione con l'Accademia Filarmonica
per il “Settembre dell'Accademia”

Musiche di Franco Donatoni e Sergej Prokofiev
ORCHESTRA E CORO DELL'ARENA DI VERONA



Fondazione
ARENA DI VERONA

Sovrintendente: **Francesco Girondini**

Direttore artistico: **Umberto Fanni**

Consiglio di amministrazione

Presidente: **Flavio Tosi** Sindaco di Verona

Vice Presidente: **Paolo Arena**

Consiglieri: **Paolo Arena, Giorgio Benati, Francesco Girondini**

Renzo Rossi, Luigi Tuppin, Giulio Violati

Collegio dei Revisori dei conti

Maria Grazia Zucchini (Presidente), **Claudio Pigarelli, Stefano Romito,**

Roberta Spizzica (Membro supplente)

Sono stati Soci Fondatori

Accademia Filarmonica di Verona

Banca Popolare di Verona

Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona

Soci Fondatori



STATO ITALIANO



REGIONE VENETO



COMUNE DI VERONA



PROVINCIA DI VERONA



CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA,
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI VERONA

INFO

VERONA CONTEMPORANEA

“Circuito di manifestazioni culturali per la candidatura del Nordest a Capitale Europea della Cultura 2019”

Informazioni e prenotazioni

Biglietteria (+39) 045 8002880 - Call center (+39) 045 8005151

Biglietto per tutti gli eventi della giornata: € 10 intero - € 5 ridotto

www.veronacontemporanea.com - www.arena.it

Sala Maffeiana - via Roma, 1G

Teatro Filarmonico - via dei Mutilati, 4k

Teatro Camploy - via Cantarane, 32

“Progetto VeronaContemporanea/Intersezioni”

direzione artistica e comunicazione a cura di Fabio Zannoni

Impaginazione grafica e manifesti www.mypopcorner.com di Recchia Emanuela

Sito web a cura di Paul Houston

RINGRAZIAMENTI

un grazie particolare per l'aiuto, i contributi offerti, per la ricerca, il reperimento
dei materiali e i consigli nell'elaborazione del progetto, a:

Mario Baroni, Susanna Beltrami, Sandra Berardi, Costantino Berto, Camillo Coronella,
Rossana Dalmondo, Stefano Gentilini, Phoebe Luton, Silvia Mandolini, Piero Matarrese,
Piero Menarini, Carlo Miotto, Ximo Nadal, Luca Richelli, Milli Rubbi, Carlo Saletti,
Stefano Salvatori, Nicola Verzina, Isabella Zannoni, Marcello Zanuso, Leonardo Zunica.