QUADERNI DEL TOSCANINI Percorsi di ricerca musicale Sull'interpretazione N.1 2013

Piccola biblioteca
Ars Nova

QUADERNI DEL «TOSCANINI»
n. 1

Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»

2013

Sull'interpretazione

Edizione:

CENTRO DI
DOCUMENTAZIONE
PER LA MUSICA

I.S.S.M. "TOSCANINI" Ribera

Piccola biblioteca
Ars Nova

Piccola biblioteca

Ars Nova

QUADERNI DEL «TOSCANINI»

n. 1

Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»

2013

Sull'interpretazione

Edizione:

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE PER LA MUSICA

I.S.S.M. "TOSCANINI" Ribera

Quaderni del Toscanini

n. 1 - marzo 2013

Direzione

Claudio Montesano

Comitato di redazione

Franco Vito Gaiezza, Giulio Pirrotta, Alessandra Sciortino, Marco Stassi

A cura di

Alessandra Sciortino

Editing

Fabio D'Agostino, Alessandra Sciortino

Collaborazioni al presente numero

Fabio D'Agostino, Ilaria Grippaudo, Cristian Petrosino, Francesco Piscitello, Alessandra Sciortino, Anna Maria Sollima, Donatella Sollima, Danilo Tarantino, Antonio Terzo, Stefano Zorzanello

Impaginazione ed edizione web

Marcello Manco

Copia fuori commercio

Proprietà letteraria riservata.

Questo testo non può essere fotocopiato o riprodotto interamente o in parte senza autorizzazione scritta dell'Editore.

Edizione:

Centro di Documentazione per la Musica Ars Nova

viale Regione Siciliana, 2253 - Palermo

Istituto Superiore di Studi Musicali "A. Toscanini"

Gruppo Ricerca e Documentazione

via Roma, 26 - Ribera (AG)

CENTRO DI
DOCUMENTAZIONE
PER LA MUSICA

I.S.S.M. "TOSCANINI" Ribera

INDICE

INTRODUZIONE 05

Anna Maria e Donatella Sollima - *La* Sonata per pianoforte *di Eliodoro Sollima. Aspetti strutturali e linguistici in relazione all'esecuzione.* 07

Alessandra Sciortino - Five Piano Pieces for David Tudor. *Una possibile interpretazione.* 19

Ilaria Grippaudo - *Francesco Paolo Neglia, direttore d'orchestra.* 31

Stefano Zorzanello - *Interpretazione e informazione. Significato, usi e valore.* 47

Cristian Petrosino - *L'*Orfeo *di Monteverdi nell'interpretazione registica di due artisti contemporanei: Trisha Brown e Robert Wilson.* 65

INTERVISTA

Fabio D'Agostino - *La critica musicale come forma di interpretazione. Intervista a Piero Violante.* 77

RECENSIONI

Fabio D'Agostino - *Federico Incardona. Bagliori del melos estremo. Contesti, opera, sviluppi* 85

Danilo Tarantino - *Alfred Brendel. La tartaruga* 91

Francesco Piscitello e Antonio Terzo - *Sakamoto e Debussy Trio Siciliano*: due pareri a confronto 95

APPENDICE

Biografie 101

Gli autori 103

INTRODUZIONE

Sorta come propaggine dell'attività conservatoriale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Arturo Toscanini, pensata dunque anzitutto per gli allievi di questo e di altri istituti, la rivista affronta di volta in volta un tema musicologico con un taglio scientifico-divulgativo, affidandosi ai contributi di docenti di conservatorio, musicologi, critici musicali. Non è casuale, rivolgendosi principalmente a musicisti e aspiranti tali, che l'argomento di questo numero uno – primo prodotto organico e coerente di una chiara linea progettuale che si auspica lunga e proficua – sia l'interpretazione. Sarà analizzata dal punto di vista dell'esecutore, del musicologo e del compositore (relativamente ai primi due saggi sulla *Sonata per pianoforte* di Eliodoro Sollima e i *Five Piano Pieces for David Tudor* di Sylvano Bussotti, sorta di guide a una possibile interpretazione); con un approccio storiografico che offre la visuale di un noto direttore d'orchestra siciliano del secolo scorso attraverso le critiche musicali dell'epoca (è il caso del maestro Francesco Paolo Neglia); un'angolazione ermeneutica che si inerpica nei terreni della logica per investigare significati, usi e valori dei concetti di interpretazione e informazione; infine uno sguardo al mondo del teatro musicale attraverso due letture dell'*Orfeo* monteverdiano. Non ultimo il punto di vista del critico musicale raccolto appositamente per questo numero in un'intervista a Piero Violante, sensibile alle questioni interpretative di taglio sociologico.

Alessandra Sciortino

La *Sonata per pianoforte* di Eliodoro Sollima.[1] Aspetti strutturali e linguistici in relazione all'esecuzione.

di Anna Maria e Donatella Sollima

> Per costruire bene occorre conoscere il materiale da costruire; per comporre bene occorre saper scomporre, ridurre una musica alla sua struttura essenziale, anatomizzarla osservandola come in una lastra radiografica: questa capacità di smontaggio – necessaria all'interprete se vuole capire il peso di ogni suono – è essenziale al compositore.[2]

In queste parole di nostro padre si condensano i tre diversi piani dell'esperienza musicale che egli mantenne costantemente complementari, compositivo-esecutivo-didattico, e trova fondamento la doppia prospettiva da cui si intende proporre un'analisi della sua *Sonata* per pianoforte, partendo cioè dal presupposto che la comprensione degli aspetti strutturali e linguistici di una composizione costituisca l'indispensabile corollario all'approccio interpretativo. È un'analisi realizzata a quattro mani nella quale confluiscono competenze diverse ma complementari (più di natura musicologica da una parte e specificamente tecnico-interpretative dall'altra) e chi scrive, inoltre, parte da una posizione in un certo senso privilegiata, in quanto la conoscenza di questa composizione è frutto di un lavoro di approfondimento condotto a suo tempo sotto la diretta guida dell'autore con lo specifico intento di mirare ad un approccio totale del brano.

[1] Vedi breve biografia in Appendice a p. 101

[2] Eliodoro Sollima, cit. in Danilo Dolci, *Chissà se i pesci piangono. Documentazione di un'esperienza educativa*, Torino, Einaudi 1973, p. 197.

La *Sonata* venne composta nel 1966 e nello stesso anno fu presentata alla VII edizione del Concorso Nazionale di Composizione Pianistica Città di Treviso dove ottenne il primo premio assoluto e il diritto di pubblicazione da Curci. Il lavoro si inquadra nella fase centrale della produzione di Eliodoro Sollima ed esemplifica bene i tratti peculiari del suo linguaggio e soprattutto i fondamenti della sua poetica compositiva; la chiave di lettura non soltanto di questa composizione, ma dell'intera produzione di nostro padre riteniamo sia efficacemente racchiusa in questa sua affermazione: «Vecchio?, Nuovo? Credo che debba esserci solo un termine nella musica: valido».[3] Queste parole assumono particolare importanza nel caso della *Sonata* che, essendo stata composta nel 1966, è rappresentativa di una visione del 'nuovo' non assimilabile agli indirizzi della neo-avanguardia musicale, soprattutto quelli più radicali che in quegli anni si imponevano all'attenzione con atteggiamenti spesso fortemente provocatori.

Se si volessero individuare in modo schematico gli aspetti fondamentali che sono alla base dello stile compositivo di nostro padre, così potremmo riassumerli:

- solidissimo mestiere, frutto di uno studio profondo delle regole delle tecniche compositive, di quelle del passato come di quelle più moderne, senza atteggiamenti di esclusione aprioristica di nessuna eredità;
- senso rigoroso della forma e chiarezza della logica costruttiva;
- rispetto della dignità della scrittura, conseguenza certamente del fatto che oltre ad essere compositore Sollima era anche un interprete;
- spiccata dimensione del 'canto' e costante ricerca di un linguaggio in cui la sperimentazione di nuove possibilità

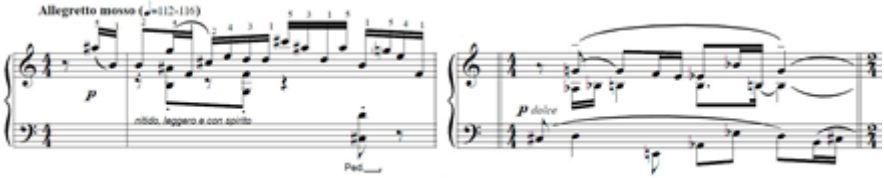
[3] Eliodoro Sollima, cit. in Sergio Albertini, *Eliodoro Sollima: l'autobiografia mai pubblicata*, Il Mediterraneo, 17 marzo 2000.

d'espressione si coniughi sempre con l'esigenza di mantenere il rapporto di comunicazione con l'ascoltatore (il compositore – egli era solito affermare – deve sempre scrivere «musica musicale»).

La *Sonata* per pianoforte risulta esemplare rispetto a ciò che abbiamo appena puntualizzato; il lavoro infatti si riallaccia in modo chiaro alla tradizione – sia in senso generale, sia nel senso più specifico della tradizione della scrittura pianistica – ma al tempo stesso reinterpreta questa tradizione attraverso una concezione linguistica assolutamente moderna, in cui gli urti e le durezze riescono ugualmente a fare emergere la dimensione del canto.

Sotto il profilo formale la *Sonata* è impostata sul modello rigorosamente classico, sia in termini di macrostruttura - consta infatti dei tradizionali tre tempi allegro/adagio/allegro - sia per quanto riguarda la costruzione interna di ciascun movimento: il primo tempo,"Allegro mosso", è infatti in forma sonata con chiarissima articolazione della struttura in esposizione, sviluppo e ripresa e con il tradizionale contrasto di carattere fra i due temi; il tempo centrale – "Largamente con grande espressione" – segue lo schema ternario della cosiddetta forma *Lied*; il terzo tempo – "Allegro vigoroso" – è un rondò. Tutti e tre i movimenti, pur nella loro individualità, sono sottilmente collegati attraverso una logica costruttiva che ripropone alcuni elementi sotto forma di echi sonori e ritmici; ciò conferisce alla composizione forte coesione sia sul piano formale che espressivo.

Già le misure[4] iniziali del primo tempo presentano il carattere della scrittura pianistica che domina nei due movimenti veloci (e in modo particolare nel primo): si tratta di una scrittura secca, nervosa, con pochissimo pedale, che richiede un pianismo percussivo ma al tempo stesso – come le indicazioni sottolineano – estremamente "nitido" e "leggero". È quindi una scrittura per così dire molto 'scoperta' che necessita di notevole articolazione, estrema pulizia tecnica e grande precisione ritmica; il carattere teso, nervoso del tema è legato sia alla sua incisività ritmica(uso ampio di sforzati, sincopi e contrattempi), sia al clima sonoro dissonante. Questa prima idea (miss. 1-10) è infatti ricavata da accordi di tre suoni i cui estremi formano intervalli di settima maggiore; il carattere dissonante tuttavia risulta 'ammorbidito' perché spesso il suono interno viene a trovarsi una terza sotto rispetto al suono più alto (oppure una terza sopra rispetto al suono più basso). La struttura melodica del tema si caratterizza anche per un forte senso di spazialità in quanto i suoni raramente si muovono per gradi congiunti. Si presti particolare cura alla resa dello staccato richiesto sia sul ribattuto dell'inciso iniziale sia sul bicordo di settima affidato alla mano sinistra, essenziale per rendere efficacemente il carattere spigoloso del tema; è in questo senso infatti, e non certo col significato di 'spiritoso', che va interpretata l'indicazione "con spirito"associata a "nitido" e "leggero" che troviamo nelle prime battute. (es. n. 1). Un colore sonoro diverso, più dolce, deve invece caratterizzare la seconda frase (da mis. 5) che rappresenta un'espansione del tema in senso più lirico.

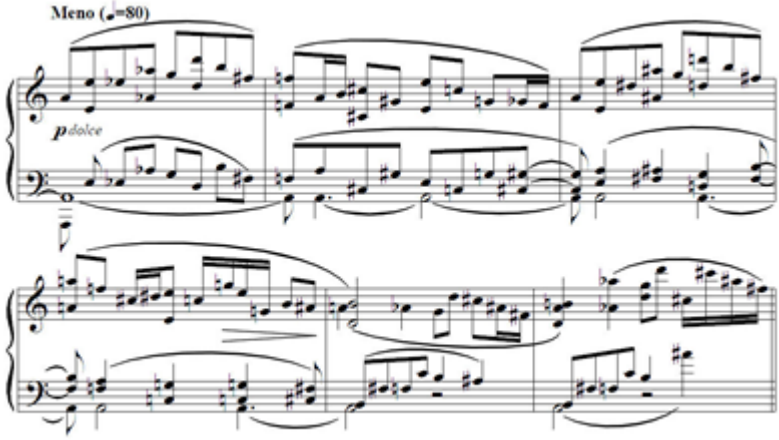


[esempio n.1] [esempio n.2]

[4] D'ora in poi 'mis.' per musura e 'miss.' per misure.

Questo primo tema viene sfruttato nell'episodio di transizione (miss. 11-19); qui il carattere del tema viene intensificato non solo attraverso una graduale crescita dinamica, ma anche per l'uso di registri sempre più acuti e per un aumento dello spessore armonico rispetto alla prima enunciazione (ai bicordi iniziali affidati alla mano sinistra, ora subentrano accordi di tre suoni).

Il secondo tema instaura un clima sonoro nettamente diverso; si caratterizza infatti per un ritmo più disteso, per una dinamica compresa fra il *p* ed il *pp* e soprattutto per la presenza di suoni legati (in contrasto con l'effetto di staccato secco della prima parte). Vi predomina una sonorità più dolce anche perché la costruzione melodica si basa fondamentalmente su intervalli di quarta e di quinta. In questa sezione all'esecutore è quindi richiesto un tipo di pianismo completamente diverso, sia in senso tecnico che espressivo: suoni legatissimi, tocco soffice, delicato. Il cambiamento è preparato nelle misure immediatamente precedenti, dove allo"staccatissimo" sugli accordi in contrattempo che chiudono la prima parte subentra una nota pedale sul LA (miss. 18-19) che rimane incorporata nel tessuto armonico del secondo tema. Pur non essendo espressamente indicato uso di pedale, esso è in un certo senso sottinteso e potrebbe anche inglobare lo staccato sulla semicroma affidata alla mano sinistra all'inizio di mis. 21.



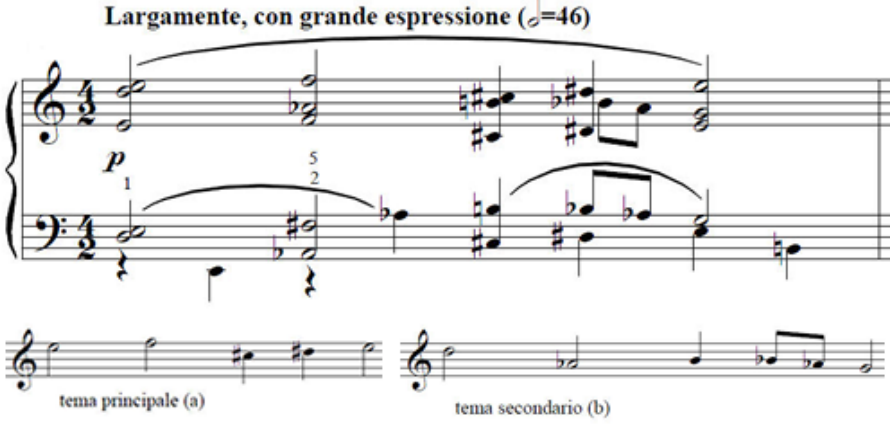
[esempio n.3]

Da mis. 34 le indicazioni ("riprendendo", "crescendo molto" e "affrettando") preparano il cambiamento di clima che conduce alla sezione di sviluppo. Quest'ultima (che ha inizio da mis. 36) elabora soprattutto materiale ricavato dal primo tema e sfrutta in particolare l'effetto di contrattempo caratteristico appunto di questa prima idea. L'indicazione "pesante" nel *ff* di mis. 55 non deve compromettere la sonorità secca delle figurazioni accordali in contrattempo; ciò allo scopo di evidenziare il contrasto con l'effetto di legato che caratterizza il secondo tema quando, da mis. 58, quest'ultimo viene riproposto sullo stesso *ff* (anche in questo punto si consiglia l'uso del pedale, benché non espressamente indicato, in modo da potenziare la sonorità); l'incipit del secondo tema viene quindi elaborato prima per moto contrario e poi per moto retrogrado su un progressivo "calando" sia di sonorità che di registro, senza che questo tuttavia comporti un "rallentando".

Da mis. 65 si ha la ripresa del primo tema, sottoposto a parziali modifiche ma sempre caratterizzato dall'intervallo di settima. Segue l'episodio di transizione già presente nell'esposizione e da mis. 84 ha inizio la coda; questa pur essendo ricavata dalla seconda idea tematica,

incorpora figurazioni ritmiche che chiaramente alludono al primo tema. La conclusione è in *pp* e nel registro grave, con la scrittura che si va progressivamente assottigliando. Anche in questo caso il tempo va mantenuto rigorosamente. Nelle ultime quattro misure si consiglia un legato affidato solo alle dita, senza ausilio di pedale.

Il secondo movimento mostra un tessuto melodico-armonico sottilmente complesso, in cui ogni elemento, pur nella sua individualità, è predisposto ad assumere un ruolo differente nell'evolversi variato dell'idea iniziale. Formalmente tripartito, questo secondo tempo presenta un clima sonoro che si caratterizza per la presenza di suoni legatissimi e per una dinamica smorzata incentrata su varie sfumature timbriche ed espressive del *p* e del *pp* (come si rileva dalle numerose indicazioni). Il tema iniziale è costituito da due distinti motivi sovrapposti, uno con funzione principale, l'altro – posto in parte interna – con funzione secondaria.

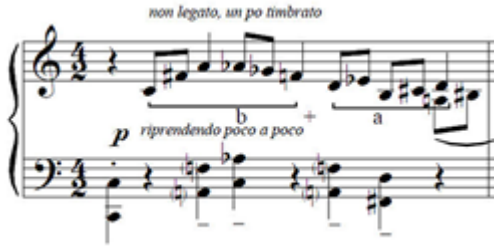


[esempio n.4]

In questo primo episodio (miss. 1-9) la dinamica si mantiene sul "piano", ma il canto deve intensificarsi a mano a mano che prende più

spazio la figurazione in semicrome contenuta nel motivo secondario. Questa dimensione più espressiva del canto – che culmina nelle sestine ascendenti di semicrome – è sottolineata dai trilli che non devono tuttavia indurre ad eccessiva libertà; un lieve indugio, che non deve tradursi in un vero "rallentando", può però servire a chiudere questo episodio in modo da valorizzare la successiva ricomparsa del tema nella veste iniziale. Da mis. 14 il tema secondario, trasferito alla terza superiore, viene ora ad assumere funzione principale.

La sezione centrale ("non legato e un po' timbrato", da mis. 21*)* si pone in posizione dialettica di maggiore tensione; tematicamente questa sezione propone un'altra combinazione dei due motivi che, anziché essere sovrapposti, ora si congiungono e formano insieme un nuovo tema. In questa nuova veste i due motivi, oltre ad essere trasportati un tono sotto, sono utilizzati in diminuzione; inoltre il tema secondario – che in questa nuova combinazione compare per primo – presenta il primo intervallo rovesciato.



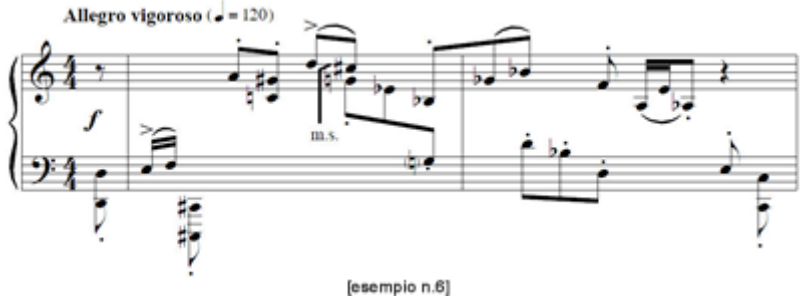
[esempio n.5]

A questa nuova versione del tema, subito dopo, viene sia sovrapposta che accostata la versione originale (miss. 23-24). La crescita di tensione che caratterizza l'episodio compreso fra le miss. 29-35 si può già preparare prima, come infatti suggeriscono sia l'elaborazione 'a stretto' della cellula tematica, sia il cambio di misura. Dopo questo

leggero "affrettando", insieme alla sonorità (come indica il *p subito* alla mis. 29), si può ridurre anche l'andatura; in questo modo si valorizza ulteriormente l'episodio successivo, un "animando" che culmina in un *ff*, che per la presenza di contrattempi e staccati richiama molto il clima sonoro del primo movimento. La corona che chiude questa sezione centrale va sfruttata bene per valorizzare la dimensione del *pp* che nella ripresa (da mis. 37) ristabilisce la sonorità quasi lunare della prima parte. Le indicazioni di *pp* e "legatissimo" della conclusione sono finalizzate ad ottenere un effetto di dissolvenza che l'uso del pedale, potenziando la risonanza di armonici, potrà certamente mettere maggiormente in risalto.

Il terzo tempo è un "Allegro vigoroso", molto sonoro, che ripropone la secca incisività del primo movimento. Formalmente si tratta di un rondò, con un episodio che funge da *refrain* e separa fra loro episodi di carattere ben differenziato sia tematicamente che sotto il profilo timbrico ed espressivo (lo schema complessivo che ne risulta è il seguente: ABCADA).

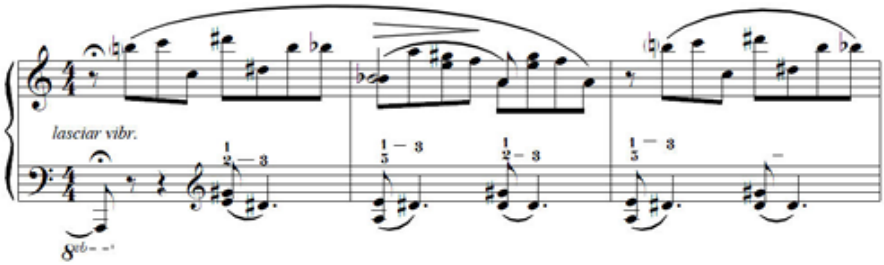
Il primo motivo si caratterizza per la presenza di appoggiature, effetti di sforzato e staccato che alludono al tema iniziale del primo movimento. Si presti grande attenzione ad accentare il battere dell'inciso iniziale affinché sia ben chiaro che il ritmo è anacrusico.



[esempio n.6]

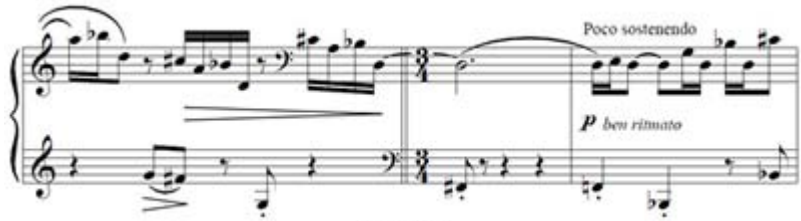
La sonorità si mantiene piena fino al LA ottava bassa di mis. 12; in questo punto non è prescritto pedale, ma la corona e l'indicazione "lasciar vibrare" ne consigliano l'uso così da ottenere un alone di risonanza per l'intera misura.

Il successivo episodio, con funzione di primo *couplet*, ha inizio appunto da mis. 12 e presenta un nuovo motivo che si caratterizza per la spazialità del disegno melodico, costruito prevalentemente su intervalli di settima, ottava e nona, e per la presenza di effetti timbrico-sonori ricollegabili al secondo tema del primo movimento.



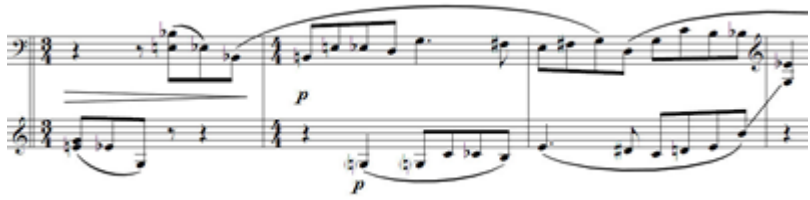
[esempio n.7]

Da mis. 21 compare un'altra idea, che in realtà ha più funzione di collegamento che autonomia tematica; serve infatti a creare un progressivo incalzare del ritmo – riappare la figurazione in semicrome – che prepara il ritorno dell'episodio di *refrain*. I suoni affidati alla mano sinistra devono essere staccatissimi ma nello stesso tempo incisivi in quanto devono sottolineare il 'battere'.



[esempio n.8]

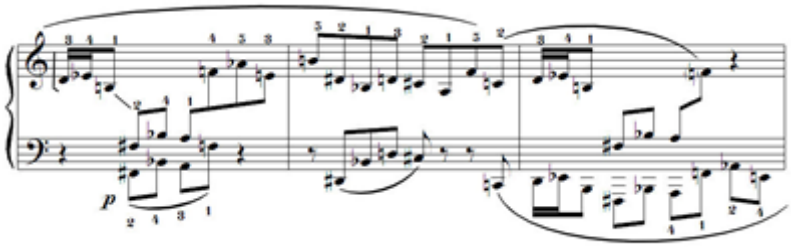
Dopo la riesposizione completa del *refrain* viene presentato ancora un altro elemento tematico, che ha inizio dal levare di mis. 43. In questo nuovo episodio predominano la dinamica incentrata sul "piano" e i suoni legatissimi da articolare senza uso di pedale; per valorizzare l'improvviso passaggio dalla crescita dinamica indicata a mis. 43 al "piano" di mis. 44 si suggerisce un piccolo respiro nel fraseggio.



[esempio n.9]

Dal *pp* di mis. 55 notiamo un breve episodio in cui la testa del tema del *refrain* viene accostata al tema del primo *couplet*; il disegno melodico che ne risulta viene raddoppiato in alcuni punti, affidandolo

ora alla mano destra ora alla sinistra, ma il movimento deve risultare estremamente fluido, senza che l'una o l'altra mano venga evidenziata.



[esempio n.10]

Viene quindi riesposto per l'ultima volta l'episodio con funzione di *refrain* (l'incipit del tema risulta però leggermente modificato ritmicamente). Il movimento si conclude con una coda che, su un vigoroso "crescendo", ripropone frammenti ritmico-melodici del primo tema.

Five Piano Pieces for David Tudor. Una possibile interpretazione.[5]

di Alessandra Sciortino

Il rapporto tra il momento compositivo e quello esecutivo passa attraverso il segno della scrittura musicale che è una dichiarazione progettuale dell'autore, in un rapporto non sempre lineare col suo interprete. La connessione tra i due momenti creativi ha conosciuto infatti degli slittamenti, dissociazioni e disconnessioni che è sempre compito dell'esecutore ricomporre. E ciò è avvenuto sia nell'esasperazione iperdeterminata che voleva fissare sulla carta ogni infinitesimale variazione ritmica e dinamica, sia nel suo libero rovesciamento, dove è facile rintracciare provocazione, gioco e seduzione. Così era intesa una partitura grafica negli anni della contestazione, della crisi dei linguaggi tradizionali, dell'osmosi delle arti, con un elogio spontaneo e a volte inconsapevole dell'apertura interpretativa.[6] È al 1959 che risale infatti *Five Piano Pieces for David Tudor* di Sylvano Bussotti,[7] dedicato a quel pianista irriverente che fu Tudor e scritto da colui che forse è il più dissacrante dei compositori italiani, «nemico dichiarato di ogni evidente e definitivo principio normativo»[8] per cui «non può che creare opere aperte».[9]

> I suoi spartiti sono esempi accattivanti di sinergia tra notazione convenzionale e arte pittorica. Questo stretto legame è imposto

[5] Il seguente articolo è un estratto della tesi di laurea in Discipline della Musica di Alessandra Sciortino intitolata *Five Piano Pieces for David Tudor di Sylvano Bussotti. Dal compositore al pubblico attraverso l'interprete* e discussa il 17/07/2007 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo.

[6] Cfr. Ivanka Stoianova, *Elogio all'apertura*, in Sylvano Bussotti, *Disordine alfabetico*, Spirali, Milano 2002, pp. 335-9: 335.

[7] Vedi breve biografia in Appendice a p. 101

[8] Cfr. Stoianova, *op. cit.*, p. 335.

[9] *Ibid.*

da una forte necessità estetica e dall'urgente bisogno di stimolare la creatività degli interpreti.[10]

L'interpretazione diventa dunque più che mai fulcro dell'opera tanto da determinare un ventaglio ampio di decodificazioni. Quella che qui di seguito proponiamo, grazie alla mediazione del pianista Mauro Castellano, è da intendersi solo come una delle interpretazioni possibili, soprattutto per quel che riguarda il metodo adottato dall'esecutore: Tudor per esempio, avendo una spiccata mentalità matematica, faceva delle trascrizioni numeriche e solo così riusciva a memorizzare i brani. Ma c'è anche chi traduce in notazione tradizionale le partiture grafiche (lo stesso Bussotti lo fece curiosamente in quegli anni), tradendone però il principio estetico che muove i passi proprio dallo stimolo visivo.[11]

Allievo e assistente di Sylvano Bussotti, Castellano ha più volte eseguito in concerto i *Five Piano Pieces* mettendo a punto un metodo interpretativo libero e al contempo strettamente inquadrato che egli stesso definisce «scolastico», soprattutto per quel che riguarda i tre pezzi spiccatamente grafici che compongono l'opera (i restanti due sono infatti in notazione tradizionale). Queste riflessioni su una 'metodologia interpretativa applicata' sono emerse durante un'intervista da me condotta nel 20 marzo 2007 nella casa-museo milanese del maestro Bussotti, a colloquio insieme con Mauro Castellano. L'umorismo tagliente di Bussotti viene a galla di frequente e quel che più sorprende è

[10] *Ibid.*

[11] «Superato […] lo choc di una prima, sconcertata visione capace solo di generare fascino e dubbio, appare chiara la doppia intenzione da un lato di utilizzare il repertorio di simboli tradizionali in un contesto inedito, provocando polivalenze di significato […] D'altro lato […] la invenzione autonoma di segni assolutamente nuovi, che mantengono col segno scolastico una relazione soltanto allusiva […]». (Sylvano Bussotti, *Sull'espressione grafica d'esperienze sonore*, «Collage» n.7, maggio 1967, p. 74).

lo stupore del compositore al disvelo delle soluzioni esecutive dell'interprete cui sottopone una vera sfida, col sottile piacere di vederlo annaspare tra le difficoltà di una scrittura fittissima e impervia, anche laddove non pittografica. D'altronde anche nella sua scrittura più tradizionale – prevalente sul grafismo nell'economia dell'intera sua produzione – c'è sempre un «tranello», così ama dire. Il pittografico è un vezzo, simbolo del suo «culto aristocratico della forma»,[12] denso però di memoria, teatro ed eros barocco. «Nel segno dell'edonismo erotico dell'arte»[13] il Bussotti uomo sembra pervadere sinceramente la sua scrittura e i suoi disegni, senza celare l'aspetto carnale e sessuale o la pungente ironia che lo contraddistingue. Il suo stesso nome, con quell'originale 'y'– nata in Francia per comodità, ma rimasta per vezzo (e sottolineata persino nel lavoro *Silvano Sylvano*) – la dice lunga.

La storia dei *Five Piano Pieces* è una storia di trasmigrazioni, cosa frequente per le opere di Bussotti. Nascono infatti all'interno di *Pièces de chair II*, poi vengono estratti e pubblicati separatamente, successivamente inseriti in *Oggetto amato* e infine in *Pièce de chair* balletto.

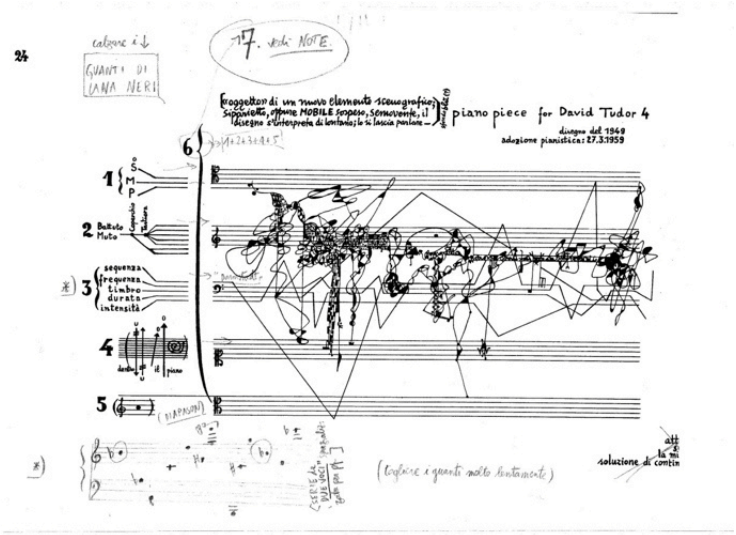
Il quarto dei *Pieces* è forse il più rappresentativo all'interno di un discorso interpretativo sul grafismo, perché quello che si presta a un più ampio ventaglio di chiavi di lettura. E il fatto che nasca originariamente come un disegno, a colori e in rilievo, ne è testimonianza evidente.

---

[12] Mario Bortolotto, *Le cinque tentazioni di Sylvano Bussotti*, in *Fase Seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi,Torino 1969, pp. 201-26: 201.

[13] Catalogo della *Donazione Tono Zancanaro*, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, 1992, cit. in Renzo Cresti, *Il gesto eccentrico di Sylvano Bussotti. Un omaggio critico per i suoi 70 anni*, Associazione culturale Orfeo nella rete (www.orfeonellarete.it), 2001.

È una pittura su carta dalla quale emerge un rosso intenso. La carta è ovviamente quella vera (non di quella prosaica, totalmente bianca perché mischiata alla plastica) che pare affascinare e ispirare di più e della quale fortunatamente conservo ancora qualche risma. Quando scrivo, oltre alla carta pura, uso anche un artiglio a cinque punte con inchiostro color seppia per disegnare il pentagramma. E se alcuni miei colleghi precisi preferiscono usare il righello, stando attenti che non sbavino i bordi, io do anche alle sbavature un significato sonoro.[14]



Piano Piece for David Tudor 4 (Disegno del 1949. Adozione pianistica: 27.3.1959) estratto da *Oggetto amato* ed. G. Ricordi & C. Milano, nella copia usata da Mauro Castellano per lo studio e l'esecuzione.

Il *Tudor 4* è forse il pezzo più enigmatico, che implica dunque più degli altri un approccio scientifico che lasci poco al caso. Astratto quasi totalmente dalla materia sonora, è un affascinante scarabocchio, più o

[14] Dichiarazione di Bussotti nell'intervista condotta dall'autrice il 20 marzo del 2007.

meno denso, che richiama alla vista un po' Klee, un po' Kandinskij e infine Basquiat.

C.[15] Nel *Tudor 4*, per esempio, al disegno sono accostati dei numeri da 1 a 7 (anche se il numero 7 non compare nella versione di *Oggetto amato*). Partendo dal numero 1, la S indica il suono armonico in sordina, la M il suono stoppato sulle corde e la P sta per pizzicato. Questi suoni li eseguo in base alla densità grafica di quello che vedo sul pentagramma. Il numero 2 è il battuto muto sul coperchio o sulla tastiera, cioè si batte all'esterno del pianoforte o sui tasti, ma senza suonare. Il 3 fa invece riferimento ai parametri del suono della scuola di Darmstadt degli anni '50, cioè alla musica seriale. Sempre in base alla densità del disegno sul pentagramma – anche se qui i righi pentagrammati non sono molto chiari – ho preso una serie di Bussotti tratta da *Due voci*, un pezzo per soprano, onde martenot e orchestra.

B. Ma tu pensa!

C. A partire da quella serie, basandomi sempre sulla diversa densità del disegno e riferendomi ai parametri del suono indicati, cambio le dinamiche, le durate o le intensità.

Ma il lavoro di studio su questi brani, Mauro, lo fai autonomamente?

C. Sì, non abbiamo mai lavorato insieme, non ci siamo mai confrontati prima. Dopo magari si parla…

Quindi l'intento di Bussotti è di lasciar libero l'interprete che diventa un po' compositore, molto più che in altri casi.

[15] D'ora in avanti 'C.' indicherà gli interventi di Castellano e 'B.' quelli di Bussotti, sempre in riferimento all'intervista del 20 marzo 2007.

C. Lui mi dice: «Vediamo un po' cosa mi fai sentire, cosa tiri fuori da questi pezzi». Il segreto poi è sempre quello di creare un proprio codice sul quale basarsi rigorosamente. È il contrario della musica iperdeterminata dove il codice ce l'hai già e crei tutte le sonorità e tutto quello che non si può scrivere. Qui è l'esatto opposto: devi creare quello che non è scritto in notazione tradizionale.

Tornando al *Tudor 4*, nel numero 4 compio delle azioni dentro il piano tra cui il groviglio che si trova anche, più simile a un arabesco, nel primo pezzo e gli altri gesti da fare sulla cordiera (presenti anche nel *Tudor 3*, interamente dedicato alla parte interna dello strumento).

B. Però il numero 4 prende poco spazio sul pentagramma.

C. Il LA indicato in chiave di violino accanto al numero 5 invade davvero pochissimo il rigo pentagrammato: e infatti uso un diapason controllando l'accordatura del pianoforte.

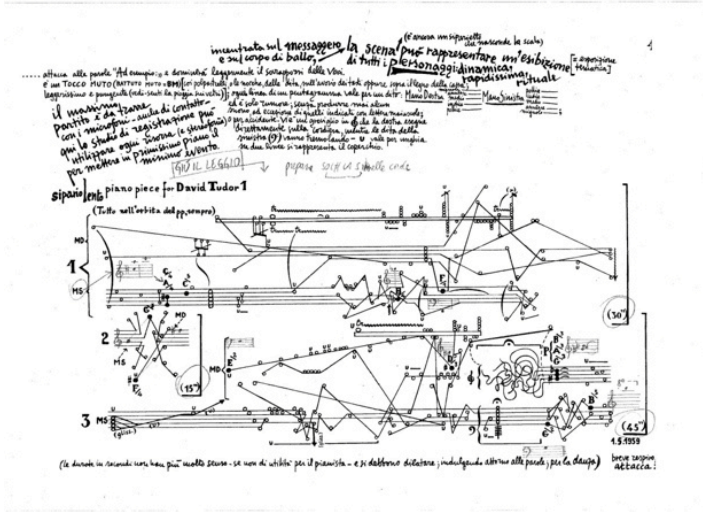
B. Questo LA però è indicato dall'unico puntino presente su quel pentagramma, che in chiave di contralto (come indicato all'inizio del rigo) si legge appunto LA.

Quindi le chiavi che compaiono nei pentagrammi corrispondenti a ciascun numero non sono puramente "museografiche"?

B. No, se vuoi le puoi applicare.

C. Io le applico tutte… Il numero 6 poi è l'unione di tutte le azioni dei numeri precedenti, eseguite velocemente. Al numero 7, invece, c'è scritto «vedi note». E cosa si fa? Le fai!

B. Ma piantala…



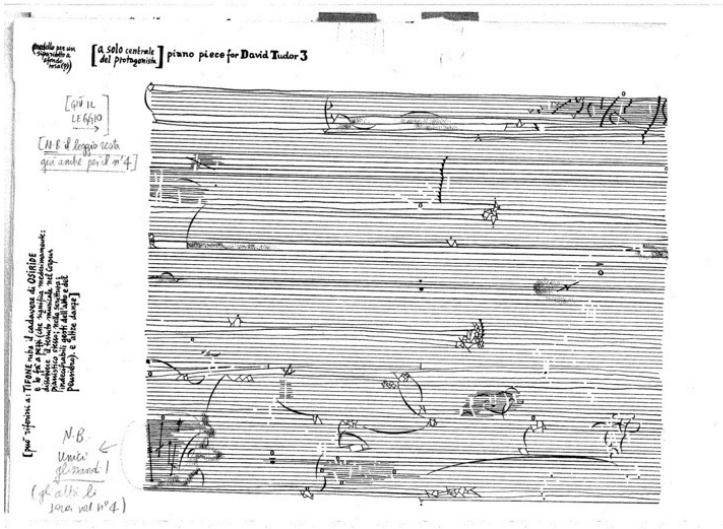
Piano Piece for David Tudor 1 (1.5.1959) estratto da *Oggetto amato*ed. G. Ricordi & C. Milano, nella copia usata da Mauro Castellano per lo studio e l'esecuzione.

Il *Tudor 1* è suddiviso in tre sezioni, rispettivamente di 30", 15" e 45" (tempi da osservarsi più attentamente nella versione esclusivamente pianistica (piuttosto che all'interno di *Oggetto amato* o di *Pièces de chair II*). Al di là delle indicazioni prettamente teatrali, il brano si mantiene dinamicamente sempre nell'ambito del "pianissimo" (come recita l'indicazione tra parentesi) e utilizza dei modi di attacco (leggerissimo muto dei polpastrelli o delle nocche sull'avorio dei tasti o sul legno della cassa) nell'orbita del 'rumore' fuorché per le note indicate con lettere (pizzicate sulla cordiera, laddove indicato con P), le cui altezze sono specificate dal numero che le accompagna. Ciascun rigo del pentagramma (che è tuttavia scarsamente presente in partitura) corrisponde a un dito della mano, come scrive lo stesso Bussotti nella versione di *Oggetto amato*.

Vi sono tremoli e glissandi, ma sempre da eseguire con le unghia (dove c'è il segno ∪). Il groviglio in chiave di violino va eseguito

direttamente sulla cordiera con la mano destra, mentre la sinistra esegue un tremolo, sempre con le unghia, sulle note indicate. Castellano suona col leggio abbassato e preparando, prima dell'esecuzione, l'accordo pizzicato (SOL diesis - LA - SI bemolle) sulle corde. La doppia linea rappresenta il coperchio della tastiera del pianoforte.

Il brano inizia al limite dell'udibile e contro il sussurrato strisciato si stagliano delle note isolate che trovano l'acme sonoro nel groviglio sulla cordiera.



Piano Piece for David Tudor 3 (11.5.1959) estratto da *Oggetto amato*ed. G. Ricordi & C. Milano, nella copia usata da Mauro Castellano per lo studio e l'esecuzione.

C. Per me il *Tudor 3* è come se fosse un enorme pentagramma in cui il tempo scorre da sinistra verso destra. I triangolini rappresentano delle altezze di fatto arbitrarie, mentre le legature sono delle vere e proprie legature di fraseggio. Il pulviscolo, invece, lo rendo con un tremolio delle dita a volte associato a un

vibrato del pedale. Questo effetto, qui realizzato sulla cordiera, può anche eseguirsi sulla tastiera.

Le frustate del terzo Tudor, invece, sono delle frustate a tutti gli effetti?

C. Sì. Per i *Tudor* infatti ho sempre bisogno di una sorta di attrezzatura che comprende la frusta, le bacchette (che uso sulla cordiera suonando in piedi come un percussionista) e il diapason.

B. Una volta, molto tempo fa, in un concerto-dibattito con Massimo Mila (non ricordo cosa fosse stato eseguito), ci fu una di quelle discussioni che allora si usava seguissero il concerto (anziché precederlo come fortunatamente si fa invece oggi): un ragazzino, ora critico musicale torinese, mi fece una domanda riguardo l'atto del frustare i pianoforti per ottenere determinati grappoli di suoni; e me la fece insistendo sull'aspetto scientifico. Mi chiese se frustando un ambito della cordiera potesse venir fuori solo quello che sta in quell'ambito o se invece, per risonanza, risuonassero anche altre corde e come si potesse allora delimitare scientificamente questo suono (tra l'altro dipende anche dallo strumento, perché i pianoforti differiscono tra loro pure nell'incrocio delle corde come porzioni sovrapposte). Allora io cambiai tono immediatamente e gli dissi: «Non frusto mica solo i pianoforti, sai!». Non ha più parlato.

Questo pezzo è interamente dedicato alla cordiera (e ai suoi vari modi di attacco) e va letto considerando la parte più bassa del foglio corrispondente ai suoni gravi in chiave di basso, mentre la parte alta corrisponde agli acuti in chiave di violino.

Vi sono molti segni poi codificati dal compositore nella schematica legenda che accompagna i *Tableaux vivants* per due pianoforti (1964) dello stesso autore, come le frustate violente o i triangolini che

indicano la corda più e/o meno acuta/grave o verso l'acuto/il grave a seconda della posizione degli stessi o di pallini posti sulla punta.

L'effetto è chiaramente molto metallico e a tratti assai violento e cupo, come si evince dalla partitura tendente più al grave che all'acuto (nel riferimento al balletto, del resto, viene fatto a pezzi un cadavere; ed è lo stesso autore ad annotare in partitura che «significa medesimamente: dissolvere il tessuto musicale nel corpus pianistico stesso»).

Come evidente già dalla storia dei *Five Piano Pieces*, l'intera produzione bussottiana è pervasa di innesti e autocitazioni; e l'opera in esame ne è un chiaro esempio. Assai azzeccata è la definizione di «partition comme théâtre»[16] che Roland Barthes dà delle pagine manoscritte di Bussotti: più che un mero strumento di decodificazione musicale, lo spartito diventa un oggetto degno di autonomia artistica, dove il segno oltrepassa (forse, a volte, surclassa) l'ambito strettamente empirico di traduzione dell'immanente materia sonora. La notazione grafica diventa quindi 'scrittura d'azione', fissando il gesto che deve poi produrre un certo risultato sonoro (emblematico è a tal proposito il terzo *Piano Piece* che utilizza un sistema di scrittura simile all'intavolatura). Tale notazione crea così una seduzione visiva alla quale neppure lo spettatore-ascoltatore può sottrarsi; e a volte il fascino oftalmico di questa scrittura ne oscura la pregnanza strettamente musicale.

[16] Roland Barthes, *La partitura come teatro*, cit. in Moreno Bucci (a cura di), *L'opera di Sylvano Bussotti*, Electa, Firenze 1988, p. 19.

È ancora Barthes a scrivere che «un manoscritto di Sylvano Bussotti è già un'opera totale: il teatro (il concerto) incomincia dall'apparato grafico che ha il compito di trasmettere il programma». Si tratta inoltre – più che mai nel caso dei brani in questione – di un'opera aperta: «In tal senso, un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi, senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata». Ciò «permette di parlare di trans-fantasia proprio nel senso di un gesto sulla superficie degli oggetti; fuori da ogni identificazione drammatica con modelli preesistenti, che potrebbe costituire valido esempio, e ad alto livello, per una trans-musica».[17]

Nei *Five Piano Pieces* la teatralità della partitura è perfettamente corrispondente a una 'gestualità' esecutiva che sottolinea ulteriormente non solo la già citata importanza della visione della partitura come elemento inscindibile dall'ascolto, ma anche la rilevanza della 'messa in scena' concertistica (vedi, per esempio, l'alternarsi dello stare seduti o in piedi, il passare dalla tastiera alla cordiera, l'azione dell'infilare e togliere i guanti).

È importante puntualizzare che il presunto arbitrio dell'interprete sembra essere smentito (come del resto emerge anche dall'approccio scientifico di Castellano stesso) dal testo che il compositore scrive in margine ai suoi *Piano Pieces*, con la cui problematica scrittura solo pochi musicisti – anche a detta di Bussotti – hanno il coraggio di cimentarsi: «[…] quanto poco l'interprete sia libero qui di abbandonarsi all'improvvisazione, per cui un sistema tanto complesso d'induzioni

[17] Achille Bonito Oliva, *La trans-fantasia di Sylvano Bussoti*, cit. in Bucci (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

lascerà trapelare solo un'infima chance; e in che poco conto sia tenuto lo stimolo visivo durante l'elaboratissimo e faticoso atto pratico della lettura».[18]

[18] Prescrizione dell'autore a margine dei *Five Piano Pieces for David Tudor*, cit. in Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, EDT,Torino 1991, p. 147.

Francesco Paolo Neglia, direttore d'orchestra.[19]

di Ilaria Grippaudo

Figura poliedrica e di musicista completo fu quella del siciliano Francesco Paolo Neglia. Durante la breve ma intensa carriera professionale egli, infatti, seppe coltivare i principali ambiti del sapere musicale: dalla composizione all'esecuzione, dalla teoria all'insegnamento, operando in Italia e soprattutto in Germania. A Castrogiovanni (l'odierna Enna) Neglia era nato il 22 maggio del 1874, da una famiglia di musicisti assai rinomati in ambito locale.[20] Il padre Giuseppe, primo violino presso la cappella del duomo, e il nonno Domenico, anch'egli violinista e organista, gli impartiscono le prime nozioni di musica. Allo studio del violino e del trombone il giovane Neglia si dedica sin dai primi anni della fanciullezza, entrando a far parte sia dell'organico della cappella sia di quello della banda municipale. Dalla madre Maria Greca, maestra elementare, eredita invece la passione per l'insegnamento che lo porterà a frequentare la scuola magistrale di Piazza Armerina dove, nel 1893, conseguirà il diploma.

L'anno successivo, quasi ventenne, si trasferisce a Palermo e lì intraprende gli studi di composizione sotto la guida di Guglielmo Zuelli, compositore e direttore del conservatorio palermitano. Anni decisivi e fruttuosi, durante i quali entra in contatto con un ambiente stimolante e ricco di iniziative, condividendo con compagni di corso allievi di Zuelli – quali, ad esempio, Giuseppe Mulè e Gino Marinuzzi – un deciso

[19] Il presente contributo è la rielaborazione di alcune parti tratte dal volume *Francesco Paolo Neglia: la vita esemplare di un musicista ennese tra idealismo e classicismo*, Il Lunario,Enna 2004. Un sentito ringraziamento va a Marcella Musacchia per il supporto e la collaborazione.

[20] Dell'attività dei Neglia parla Salvatore Morgana nell'articolo *Civilerivalità d'arte nella vecchia Castrogiovanni '800*, contenuto in «Enna Nuova. Numero unico a cura del Comune per le celebrazioni Negliane», 30-31 ottobre 1962, p. 4. Le notizie biografiche su Francesco Paolo Neglia sono tratte principalmente da Mario Barbieri, *Francesco Paolo Neglia: vita, arte e pensieri di un musicista italiano*, Libreria Internazionale Di Stefano, Genova 1944.

interesse per la musica strumentale e la predisposizione per la carriera direttoriale. Diplomatosi nel 1900, Neglia si trasferisce a Milano dove, grazie all'interessamento del suo maestro, ottiene di dirigere alcune opere nel Teatro Cavour di Porto Maurizio, provincia di Imperia, e poi in altre città italiane (Bologna, Genova, Massa Carrara).

Il panorama musicale italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento è caratterizzato dal predominio del melodramma, scelta obbligata per quei musicisti che vogliono imporsi all'attenzione del pubblico. Neglia, però, non prova interesse nei confronti di questo ambiente che gli appare del tutto privo di autentica sostanza intellettuale. Il mondo operistico gli risulta estraneo e sin dall'inizio sembra evidente la maggiore inclinazione per la musica strumentale rispetto al teatro, tutto incentrato sulla supremazia vocale dei cantanti e solo di rado sul valore effettivo dei compositori. Ma anche questo breve apprendistato, insieme alle esperienze precedenti, acquista un valore essenziale per l'attività futura di direttore d'orchestra, poiché da subito Neglia si abitua a risolvere situazioni difficili, a mediare le diverse esigenze dei musicisti, a fronteggiare le frequenti bizze dei cantanti. Nel dicembre 1900 esordisce, dunque, con la direzione di *Lucia di Lammermoor*, alla quale seguiranno altri titoli di repertorio: *Don Pasquale*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La forza del destino*. Sin dall'inizio le sue esecuzioni vengono accolte con interesse dai critici del luogo che ne lodano calorosamente le qualità, evidenziando allo stesso tempo quelle difficoltà tecniche (mancanza di strumenti, poco tempo a disposizione) che nonostante tutto non avevano impedito al direttore di proporre allestimenti all'altezza delle diverse rappresentazioni.[21]

In Italia Neglia non rimarrà per molto tempo: nel 1899, durante le vacanze estive a Enna, aveva conosciuto una giovane tedesca, Marie Dibbern, appartenente a una benestante famiglia di Kiel. I due si fidanzano e la famiglia Dibbern seguirà il musicista prima a Palermo e successivamente a Milano, capitale della musica in Italia. A Milano verrà

[21] Alcune delle recensioni pubblicate dai giornali in occasione delle esecuzioni negliane sono riportate in Barbieri, *op. cit.*, p. 37.

celebrato il matrimonio, officiato il 17 dicembre 1900. Ma quasi immediatamente la giovane donna si avvede della insoddisfazione professionale del marito, sicché decide di scrivere a una zia di Amburgo dalla quale riceve incoraggianti promesse per una solida carriera musicale in quella città. Nel 1901 i coniugi Neglia lasciano dunque l'Italia e si trasferiscono in Germania, dove rimarranno sino al 1914. In un primo momento Francesco Paolo mette da parte la carriera direttoriale, dedicandosi alla didattica e fondando nel cuore di Amburgo una scuola di musica, l'*Akademisches Musikinstitut*. La vivace attività musicale di questa città, ricca di stagioni teatrali e concertistiche, stimola enormemente il musicista che sa affrontare con spirito ottimistico le varie difficoltà (soprattutto quelle legate all'acquisizione di una nuova lingua e al contatto con un ambiente diverso), conquistandosi rapidamente le simpatie e la stima della gente del luogo. Comincia così il periodo più felice e gratificante per Neglia, ormai vicino alla soglia dei trent'anni. La fama dell'istituto da lui fondato cresce di giorno in giorno e, nonostante la presenza di altre due scuole di musica, sempre più numerosi sono gli allievi che vi si iscrivono (arriveranno a cinquecento) tanto da assumere nel 1908 il significativo nome di *Neglia-Konservatorium*.

Frattanto Neglia decide di riprendere l'attività di direttore d'orchestra, bruscamente interrotta nel 1901. In questo campo ottiene i successi più fecondi e duraturi: per circa quattordici anni si trova a lavorare sia ad Amburgo che in altre città della Germania, in particolare a Berlino, a Bad Nauheim, a Kiel, a Francoforte sul Meno. Il paziente lavoro di dedizione con cui cura ogni minimo dettaglio trova riscontro nell'approvazione da parte di un pubblico che ben presto lo identifica come uno dei massimi sostenitori della grande tradizione musicale tedesca, rivisitata dalla passione istintiva e mediterranea di un direttore italiano. Il nucleo della sua attività consiste proprio nel trattamento della partitura quale oggetto privilegiato per comprendere il pensiero dell'autore, non tanto attraverso la rigida scansione della battuta, quanto attraverso l'interpretazione di ciò che il compositore ha voluto immettere di sé nell'opera. In tal modo Neglia fa propria una concezione romantica che si adegua perfettamente alla sua sensibilità e

soprattutto ai gusti di quei «pubblici particolarmente colti ed esigenti»[22] che tenevano particolarmente alla valorizzazione della propria cultura, a maggior ragione di quella musicale.

La presenza di un direttore italiano spezzava metaforicamente la continuità germanica, ma allo stesso tempo apriva le porte a un nuovo modo di valorizzare la tradizione musicale di un passato più o meno recente. Ciò nonostante, Neglia dovette confrontarsi con un ambiente musicale del tutto dissimile e di ben altre aspettative rispetto a quello lasciato in Italia. Volendo omaggiare la tradizione sinfonica della musica tedesca, il compositore aveva scelto per il suo debutto la *Quinta* di Beethoven, che tuttavia affrontò nel modo più ingenuo, basandosi esclusivamente sulle esperienze che aveva maturato in poco meno di un anno per un genere diverso, quello del melodramma, in un contesto diverso, quello italiano. Di conseguenza l'esito complessivo di questa prima esibizione fu più che modesto, come Neglia stesso ebbe a ricordare in un articolo scritto dopo il ritorno in Italia e pubblicato nell'ottobre del 1919, nell'ambito di un dibattito sulla necessità di stimolare la cultura popolare della musica sinfonica a Palermo, lanciato da Alberto Favara:

> [...] affinché la musica beethoveniana dia i suoi risultati, occorre l'interpretazione e la direzione di un maestro che, non solo abbia grande pratica e perizia nel dirigere l'orchestra, ma conosca profondamente le opere del Grande con le tradizioni che ci sono pervenute dai celebri direttori d'orchestra: Hans Von Bülow, Richard Wagner e Arthur Nikisch…Lo scrivente è stato quattordici anni in Germania ed anche lui – come molti italiani – ha dovuto colà superare grandi difficoltà, appunto perché durante i suoi studi non ebbe occasioni sufficienti di udire concerti sinfonici. Eppure in quel periodo al R. Conservatorio di Palermo Zuelli aveva diretto diverse volte *La quinta* e *La sesta*, Vanzo aveva raccolto i migliori strumentisti della Sicilia per la esecuzione al Massimo delle più belle pagine di Wagner e Perosi aveva affidato

[22] Vito Cardaci, *La vita esemplare di un artista misconosciuto*, «Enna nuova» cit., p. 1.

allo stesso Zuelli la direzione dei suoi Oratori.[23]

La critica amburghese accusò l'interpretazione di eccessiva superficialità e soprattutto di povertà espressiva, priva delle *nuances* che i tedeschi, per tradizione, ritenevano necessarie alla realizzazione di una corretta prova esecutiva. Neglia però non si perse d'animo e decise di ricominciare da capo, attraverso uno studio attento e consapevole delle Sinfonie beethoveniane e attraverso l'ascolto di alcune esecuzioni realizzate dai maestri dell'epoca, in particolare da Max Fiedler e da Richard Strauss. In questo processo un ruolo fondamentale venne esercitato dall'influsso combinato di due grandi direttori contemporanei di Neglia, Willem Mengelberg e soprattutto Felix Weingartner che avrebbe meglio conosciuto in seguito, durante l'attività allo Stadttheater amburghese. Weingartner aveva pubblicato nel 1895 un importante trattato sulla direzione d'orchestra, lo *Über das Dirigieren*,[24] con cui già nel titolo intendeva esplicitamente ricollegarsi alla tradizione wagneriana della direzione come arte iniziatica, basata sulla categoria assoluta dell'espressione melodica. Da Weingartner Neglia apprese il valore del *μέλος*, la capacità di far "cantare" l'orchestra che lo stesso Wagner aveva a sua volta derivato dall'ascolto della *Nona* diretta da Habeneckalla Societé des Concerts di Parigi.[25] Ma la natura del canto che Habeneck, a parere di Wagner, era riuscito a distillare nelle sue memorabili esibizioni era in realtà molto più complessa e indefinitamente sfumata di quello che l'apparenza poteva suggerire:

> Il *melos* […] non si riduce per Wagner a una banale questione tecnica e non è nemmeno una formula adattabile alle diverse partiture. Costituisce piuttosto l'anima della musica, la natura profonda dalla cui comprensione dipende la bontà di qualsiasi esibizione; e sbaglia chi pensa di ritrovarlo nel canto, ovvero nel tema o in quel che potrebbe valere come frammento derivato. Con linguaggio moderno, esso è l'elemento strutturante della

[23] Lo scritto è riportato in Barbieri, *op. cit.*, pp. 46-8.
[24] Cfr. Felix Weingartner, *Über das Dirigieren*, s.e., Leipzig 1895.
[25] Cfr. Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Kahnt,Leipzig 1870; ed. italiana:Francesco Gallia (a cura di), *Del Dirigere*, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1989, p. 14 ss.

> composizione e può essere identificato nel ritmo, in una voce della trama sinfonica, nella frase senza apparente rilievo o nella tinta orchestrale. Per scoprirlo il direttore deve far "cantare" l'orchestra e dare alla frase il colore che le è proprio. Per quanto armato di una solida tecnica, l'ensemble non perverrà a una buona esecuzione se il direttore non è in grado di determinare anzitempo i tratti del *melos*.[26]

Sulla base di queste suggestioni Neglia operò per una completa depurazione delle proprie abitudini gestuali, in direzione di un'espressività vigorosa che si collocava su un versante opposto rispetto a quell'esuberanza 'all'italiana' di cui era stato accusato dai giornali tedeschi. In tal modo sembrava chiudersi in un cerchio ideale quell'influenza della scuola italiana su Habeneck che per ragioni costituzionali appariva la più adatta alla percezione del *μέλος* come anima profonda dell'opera musicale. Da Wagner, attraverso Weingartner, Neglia dedusse anche la preferenza per la libera oscillazione ritmico-temporale come mezzo privilegiato nell'estrinsecazione espressiva del gusto interpretativo:[27] in ciò consisteva, secondo Wagner, la concreta differenza fra la profondità concettuale del *Dirigieren* e l'automatismo monotono del *Taktieren*, «ovvero l'arte di interpretare in opposizione alla pulsazione meccanica».[28] Neglia riprese questi stessi elementi dall'insegnamento indiretto di Mengelberg che alimentò anche la sua già spiccata inclinazione per il repertorio tardoromantico e per Mahler in particolare, attraverso una pratica esecutiva del tutto originale, basata sul rifiuto della direzione d'orchestra come disciplina rigorosamente preordinata da regole fisse e precetti immutabili. Da Mengelberg Neglia seppe derivare quella spontaneità estroversa e vivacemente incisiva che riusciva a far brillare la sensibilità dell'intuizione nella reinterpretazione romantico-espressiva delle originarie intenzioni compositive:

---

[26] Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra*, Marsilio,Venezia 1998, p. 204.

[27] Fra l'altro lo stesso Zuelli, dopo l'esordio di Neglia con la *Quinta* beethoveniana, aveva suggerito all'ex-allievo di non seguire pedissequamente il tempo segnato perché «il vero metronomo è quello che parte dal cervello e va al cuore» (Barbieri, *op. cit.*, p. 47).

[28] Cavallini, *op. cit.*, p. 207.

> Nei classici l'attività ricreativa si svolge in un ambito strettamente aderente alla lettera del dettato musicale […]. Sono *centripeti*; nel senso che non sfruttano al massimo quelle intenzioni e giochi espressivi marginali che invece acquistano bene spesso gran rilievo nei romantici. Nei quali la realtà musicale, investita totalmente, ripercuote i sensi e le movenze ricevute fin nei particolari, che in tal modo acquistano interesse preminente, spesso morboso. Il loro moto ricreativo e sentimentale è perciò tendenzialmente *centrifugo*. […] Bisogna riconoscere che non di rado singole esecuzioni e singoli interpreti sfuggono a tali classificazioni. Con tutto ciò non temiamo di porre tra i classici interpreti come Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer […]; tra i romantici Weingartner, Mengelberg, Van Kempen […].[29]

Parimenti importante fu la lezione di Mengelberg riguardo all'esecuzione delle Sinfonie beethoveniane e al ritrovamento in esse di quegli elementi che richiedevano quasi una conversione spirituale a carattere assoluto.[30] Ma su questo aspetto fu ancora Weingartner a esercitare l'influsso più significativo, attraverso il saggio *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, pubblicato a Lipsia nel 1906.[31] Di questa assimilazione si ha testimonianza in uno scritto di Neglia che manifesta il pensiero del musicista nel proporre una possibile soluzione al superamento delle difficoltà interpretative offerte dalle opere di Beethoven:

> Proprio in riguardo alla chiarezza, le sinfonie di Beethoven, che sono le più belle e le più grandi opere orchestrali, presentano il compito più difficile, poiché spesso avviene che la più corretta riproduzione di queste opere non lascia sempre tanta chiarezza evidente, per quanto si intuisce nella lettura delle partiture o nella semplice audizione a pianoforte.

---

[29] Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino 1952, pp. 83-4 e p. 86.
[30] A tale proposito cfr. la puntuale analisi stilata da Graziosi sull'interpretazione proposta da Mengelberg per la *Quarta* e l'*Eroica* (*ivi*, pp. 150-60).
[31] Cfr. Felix Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

> Si sa che l'intenzione di Beethoven vagava al di là dei mezzi strumentali che quel tempo gli offriva, specialmente per quanto riguarda l'uso dei corni e delle trombe, strumenti che allora, come è noto, potevano solamente eseguire i suoni naturali della scala e qualche altro incerto suono turato.
> Noi troviamo che corni e trombe spesso interrompono un movimento od una frase, perché in quel tempo mancava ai suddetti strumenti il suono corrispondente all'accordo.
> […] Queste sperequazioni potranno essere evitate con qualche accorto cambiamento strumentale, quali servì anche alle più cospicue personalità artistiche come: Bülow e Wagner.[32]

Nel suggerire agli interpreti degli accorgimenti esecutivi, Neglia da una parte si ricollegava alla linea impostata dai maestri tedeschi, dall'altra metteva in guardia contro l'apparente facilità delle Sinfonie di Beethoven, alludendo a una sorta di spirito indefinito che esigeva al contrario un'attenzione costante e interamente dedita alla penetrazione spirituale del mistero dell'arte. Si trattava dello stesso concetto già espresso da Hoffmann agli inizi dell'Ottocento, in riferimento alla specificità della musica beethoveniana:

> Quanto alla difficoltà, non è piccola, dato che per un'esecuzione esatta e sciolta delle composizioni di Beethoven è necessario comprenderlo, penetrare profondamente nella sua essenza, e, con la coscienza della propria iniziazione, osare di entrare arditamente nel cerchio delle magiche apparizioni evocate dal suo potente incantesimo. Chi non sente in sé questa iniziazione, chi considera la sacra musica solo come un giochetto, come un passatempo per le ore di ozio, come momentanea eccitazione per orecchi ottusi o come un mezzo per mettersi in mostra, se ne tenga lontano.[33]

[32] Cfr. Barbieri, *op. cit.*, pp. 49-50.

[33] Ernst T. Amadeus Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in «Zeitung für die elegante Welt», XIII, 1813; ed. italiana: *La musica strumentale di Beethoven*, in Mariangela Donà (a cura di), *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, Discanto, Fiesole 1985, p. 10.

Questo credo interpretativo venne ben presto applicato e doverosamente apprezzato dalla critica amburghese che seppe riconoscere nelle esecuzioni negliane l'espressione sincera di un animo umile e privo di presunzione, dotato della capacità istintiva di magnetizzare il pubblico attraverso la robustezza di gesti misurati. Programmando i suoi concerti, Neglia peraltro si proponeva due scopi fondamentali: da una parte il recupero del repertorio classico-romantico, dall'altra la riscoperta di opere meno note (contemporanee e non) vivificate da una spontanea veste interpretativa. Il compositore si dedicò quindi all'esecuzione di Mozart e Beethoven, i grandi esponenti del classicismo viennese, insieme alla triade romantica costituita da Schubert, Mendelssohn e Brahms. Non infrequenti furono anche le sue incursioni nella produzione lisztiana, con una speciale predilezione per lavori meno conosciuti, come nel caso dell'oratorio *Christus* o della *Sinfonia Dante*, inserita in un programma nell'ottobre del 1911.

Sotto il profilo ideologico e storico appare inoltre significativo il recupero di alcune opere-chiave del repertorio moderno, come i Lieder di Hugo Wolf o i lavori sinfonici di Anton Bruckner. Neglia infatti fu uno dei primi direttori italiani a dirigere le opere dei due compositori e a favorirne la diffusione in Germania, da dove si originerà un interesse crescente che coinvolgerà molti paesi dell'Europa centrale e successivamente anche l'Italia. Se si considera che il repertorio liederistico era allora interamente dominato dalle figure di Schumann, Schubert e Brahms, la scelta di Wolf può apparire inconsueta per un direttore che nel suo repertorio privilegiava quasi esclusivamente opere sinfoniche. Eppure tale scelta non è casuale, dal momento che i Lieder di Wolf si prestano a una vera e propria lettura sinfonica per la particolare costruzione e per la presenza di illuminazioni sorprendenti che mirano all'instaurarsi di un intimo rapporto fra suono e testo. Neglia dunque preferisce riproporre i Lieder wolfiani trascrivendo la parte pianistica per orchestra, perché in tal modo asseconda le proprie inclinazioni e allo stesso tempo mostra di aver compreso la reale natura di questi pezzi, dal momento che «nelle mani di Wolf, come non era mai accaduto prima, il Lied divenne un poema sinfonico per pianoforte con

commento vocale».[34]

Anche Bruckner in quegli anni era poco conosciuto e non del tutto apprezzato dai tedeschi che lo consideravano «un transfuga, un traditore – in un certo senso – della purezza tedesca perché si era alleato con questo misticismo cattolico e del Sud, che loro bene non comprendevano».[35] Le motivazioni che spingono Neglia verso Bruckner sono di ordine strutturale e poetico: da una parte la concezione monumentale e l'assoluto dominio della forma sinfonica ereditata dal passato, dall'altra lo sfondo religioso, talora misticheggiante, in cui si muove gran parte della sua produzione. Tutto ciò unito a una notevole condensazione armonica che, attraverso la rivisitazione del contrappunto barocco, crea organismi complessi e sempre in bilico, nonostante la serenità formale che sembra caratterizzarli. In questo senso Neglia assunse un ruolo pionieristico nel proporre lavori tardoromantici contraddistinti da un linguaggio meno familiare rispetto alle composizioni del primo Ottocento. Non bisogna inoltre dimenticare la programmazione di opere recenti ma dimenticate, come la *Karelia-suite* di Sibelius o la sinfonia *Asraël* di Josef Suk, composizioni caratterizzate da un forte senso pittorico che indubbiamente influirà su gran parte della produzione compositiva del siciliano. Ricordiamo anche l'esecuzione, nel 1908, della *Sinfonia in Fa maggiore* di Hermann Goetz, compositore tedesco vissuto nella seconda metà del XIX secolo e dotato di un gusto raffinato per le forme della tradizione classica rivitalizzate dall'influsso romantico di Mendelssohn e Brahms.

Alla luce di quanto detto, non stupisce che l'importanza di Neglia nel campo della direzione d'orchestra sia stata sottolineata unanimemente da tutti gli studiosi che di lui si sono occupati, da Giulio

[34] Leslie Orrey, *La lirica da camera. Germania*, in Gerald Abraham (a cura di), *Storia della musica. Il Romanticismo (1830-1890)*, IX, Feltrinelli, Milano 1991, p. 709.
[35] Giulio Confalonieri, *Commemorazione di Francesco Paolo Neglia nel 25° della morte. Discorso tenuto [...] il 26 Novembre 1957 al Circolo della Stampa di Milano (Ripreso da una registrazione con magnetofono)*, Milano, 26 novembre 1957, p. 5. Documento dattiloscritto conservato nel Fondo Neglia della Biblioteca Comunale di Enna.

Confalonieri a Giovanni Carli Ballola, da Sergio Martinotti a Massimo Mila. Fu infatti in questo ambito che il musicista seppe offrire i frutti più fecondi della propria ispirazione artistica, attraverso una pratica attenta e coerentemente sviluppata. Essa trovò pieno riconoscimento a partire dagli anni '40, con l'approfondirsi in Italia dello spinoso dibattito sull'interpretazione musicale che proprio alla direzione d'orchestra aveva inizialmente riferito le proprie speculazioni.[36] In questo periodo gli studiosi italiani cercarono infatti di capire quale dovesse essere l'ideale atteggiamento interpretativo da assumere nei confronti dell'opera musicale, se di semplice traduzione o di vera e propria ricreazione artistica;[37] l'appianamento di una questione talmente controversa rimane tutt'oggi irrisolto perché richiede una soluzione immaginaria nella pirandelliana utopia della necessità dell'opera di rappresentarsi da sé.[38] Da parte sua Neglia preferì mantenersi in una posizione intermedia nel tentativo di rielaborare con sensibilità le indicazioni dell'autore all'interno di un organismo il più possibile personale. La conquista di questo orizzonte venne ottenuta in modo graduale, attraverso un'evoluzione che – come in ambito compositivo – portò al raggiungimento di validi risultati.

In effetti tutte le critiche di quegli anni sembrano concordare nell'esaltazione delle qualità interpretative del maestro, insieme al riconoscimento di quella dedizione artistica verso le opere beethoveniane che aveva favorito, secondo il parere dell'Hamburger Fremdenblatt (14 febbraio 1912), «una sempre più profonda comprensione per il mondo spirituale del grande creatore

[36] A tale proposito cfr. il celebre articolo pubblicato nella «Rassegna musicale» nel 1930 da Guido Maria Gatti che, a partire da alcune considerazioni sull'attività direttoriale di Arturo Toscanini, sviluppò il primo coerente discorso sul problema interpretativo e sulle sue implicazioni a carattere critico, estetico e filosofico [Guido Maria Gatti, *Dell'interpretazione musicale*, in Luigi Pestalozza (a cura di), *La Rassegna musicale. Antologia critica*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 485-91].

[37] Su questo argomento e sullo scontro relativo fra Alfredo Parente e Salvatore Pugliatti cfr. il paragrafo *Il problema dell'interpretazione musicale* in Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 258-62.

[38] Cfr. Gatti, *op. cit.*, p. 489.

musicale».[39]Da un po' di anni Neglia, inoltre, aveva cominciato a collaborare stabilmente con lo Stadttheater di Amburgo, alternandosi sul podio con il già citato Weingartner, una delle figure più importanti nella direzione d'orchestra di inizio '900. Il prestigioso incarico accrebbe notevolmente la sua fama, tanto che nel 1910 Biergfeld, critico della rivista «Signal für die Musikalische Welt», lo definì uno dei migliori interpreti della *Nona* di Beethoven, mentre a proposito della *Sesta* Heinrich Chevalley così scriveva sulle pagine dell'Hamburger Fremdenblatt:

> Io conosco dozzine di direttori tedeschi, i quali, come figli del Paese, sentono rumoreggiare il ruscelletto di Beethoven (Pastorale, secondo tempo) dove sono cresciuti, ai quali non si apre mai, come al Neglia, l'immagine precisa dell'avvenimento per descrivere la natura.[40]

Nel 1912 Neglia tornava a dirigere la *Nona* insieme alla *Prima*, suscitando ancora il pieno consenso di pubblico e critica:

> Il prof. Neglia diresse ambedue i lavori a memoria. Ciò certamente non è semplice esibizionismo ma per il Neglia, che è avverso a ogni forma di esibizione, significa ben altro. Da questo infatti si scorge non solamente l'indispensabile familiarità con le composizioni da eseguire, ma anche l'amore, addirittura commovente per uno straniero, che il Neglia dimostra a Beethoven. Questa instancabile dedizione permette al Neglia una sempre più profonda comprensione per il mondo spirituale del grande creatore musicale. Questa graduale maturazione non ha fatto del Neglia un musicista sofisticato e pedante, che si muove soltanto sulle grucce della ragione, né lo farà diventare mai tale. Egli è un musicista che possiede soprattutto un cuore. Diede all'ultimo tempo il superlativo desiderato, un'etica spirituale senza

[39] Cfr. Nello Gandini, *Riscattando un immeritato oblio la città rende onore a F. P. Neglia*, Giornale di Sicilia, 30 ottobre 1962.
[40] Cfr. Barbieri, *op. cit.*, p. 51.

> la quale non si può avere la disposizione d'animo di essere il trionfatore su tutte le avversità della terra.[41]

E per quella stessa circostanza Ferdinand Pfohl, uno dei maggiori musicologi tedeschi, ebbe a scrivere nell'Hamburger Nachrichten:

> Della moltissima soddisfazione […] deve aver procurato all'eminente direttore il fatto di vedersi attentamente seguito nella sua meritevole iniziativa […] da una eletta moltitudine plaudente. […] E chi vorrebbe negare questo successo al leale, diligente, entusiasmante artista, esemplare nel suo idealismo?[42]

Lo stesso Hamburger Nachrichten, nel 1910, aveva sottolineato la personalità non comune del compositore siciliano nel rivelarsi «quel direttore focoso e capace di dominare con indiscussa sicurezza l'orchestra, quale noi l'abbiamo conosciuto ed apprezzato nei suoi concerti orchestrali, sempre basati su un grande idealismo e su una personale gioia di sacrificio».[43] Queste peculiarità riuscirono a emergere con ancor più evidenza durante l'esecuzione di lavori musicali che rispetto ad altri si presentavano tecnicamente più complessi per l'utilizzo di smisurate masse di esecutori, come nel caso della Sinfonia *Gloria* di Jean Louis Nicodè che prevedeva la partecipazione di cinquecento interpreti. Essa venne presentata al pubblico amburghese il 26 ottobre 1908 e il giorno dopo l'Hamburger Nachrichten così scriveva:

> Il Maestro Neglia, proseguendo la sua opera virile e disinteressata per la presentazione di lavori nuovi, incluse nel programma del suo primo concerto sinfonico della stagione, la sinfonia *Gloria* di Jean Louis Nicodè, lavoro di colossale mole che ricorda delle

[41] Cfr. Gandini, *op. cit.*
[42] Cfr. Nello Gandini, *Una "bacchetta" rivela un destino*, «Enna Nuova» cit., p. 4.
[43] Cfr. Gandini, *Riscattando un immeritato oblio la città rende onore a F. P. Neglia* cit.

strane costruzioni architettoniche che si ergono in alto e si dividono in sottili giardini, bastioni e merlature medievali.
Il M.o Neglia si è procurato un grande merito artistico per la sua iniziativa e per la eccellente padronanza della straordinariamente complicata partitura. Dirigendo con un temperamento acceso e con notevole accortezza, nel suo modo egli ricordava molto spesso Max Fiedler, con cui ha comune la vivace linea dei gesti, lo stile esteriore ed anche la gioia appassionata, il proprio godimento nel dirigere. Una presenza affatto simpatica, che lascia l'impressione di lealtà artistica e di disinteressato abbandono verso mète elevate dell'arte.
L'esito dell'opera fu insolitamente cordiale e culminò alla fine con strepitose chiamate al direttore e al compositore.[44]

Sei anni più tardi Neglia decise di affrontare un'opera ancor più complessa rispetto alla Sinfonia di Nicodè, l'oratorio *Quo vadis?* che era stato composto alcuni anni prima (nel 1907) dal musicista polacco Feliks Nowowiejski, ma che ancora non era stato eseguito nei teatri tedeschi per la presenza di difficoltà di carattere pratico. Infatti anche in questo caso la realizzazione prevedeva l'intervento di circa cinquecento esecutori fra solisti, coro e membri dell'orchestra. Neglia affrontò l'iniziativa con quella professionalità che da sempre lo aveva contraddistinto e anche questa volta i giornali tedeschi decisero di premiare la sua coerente dedizione con la pubblicazione di recensioni nettamente positive, fra cui quella apparsa il 22 marzo nell'Hamburger Fremdenblatt dove veniva esaltata con spontaneità la bravura di questo «coraggioso idealista» che era «pervenuto all'attuazione dei suoi ideali attraverso sacrifici personali».[45]

Non meno difficoltosa fu la preparazione delle opere di Bruckner e in particolar modo delle Sinfonie, presentate ad Amburgo tra il 1910 e

[44] Barbieri, *op. cit.*, pp. 123-4.
[45] Questa recensione è citata in uno scritto anonimo, programma di sala del *Concerto commemorativo di Francesco Paolo Neglia*, Salone di Palazzo Ducale, Genova, 20 marzo 1952, p. 7. Si può supporre che l'autore sia Vito Cardaci il quale, dieci anni dopo, redigerà un articolo pressoché simile.

il 1914 in una serie di memorabili esecuzioni che vennero poi ricordate da Edward Neill all'interno di un suo contributo pubblicato a cura dell'Associazione Italiana "A. Bruckner":

> […] l'esecuzione ad Amburgo di un'opera così difficile come la Terza di Bruckner da parte di un direttore italiano è la cosa più straordinaria che potesse accadere allora. Ancora più straordinario se accadesse oggi, ove si tenga conto del fatto che le esecuzioni di opere bruckneriane da parte di direttori d'orchestra italiani sono così rare che si possono agevolmente contare sulle dita. […] L'esempio del Neglia viene a sfatare la leggenda che vuol fare di Bruckner un "genius loci" comprensibile soltanto dagli austriaci e dai tedeschi e ci dimostra chiaramente che anche la sensibilità di un artista italiano può aprirsi al Bruckner più difficile, e in apparenza inaccessibile. Tanto più che, da una scorsa ai programmi dei concerti amburghesi del Neglia, notiamo che già nel 1911 (eppoi nel 1914) egli presentò quell'opera così complessa e difficile persino agli stessi tedeschi, che è la Nona Sinfonia in Re Minore del Maestro austriaco.[46]

In occasione dell'esecuzione della *Nona* di Bruckner, il 31 gennaio 1911 venne redatta un'entusiastica recensione che ancor meglio riesce a definire e a far comprendere la natura intrinseca di uno spirito onesto e profondamente intriso di un amore disinteressato nei confronti dell'arte musicale:

> Francesco Paolo Neglia, questo valoroso artista, continua a lottare con coraggio; lo stimolo interiore della sua natura tutta protesa all'attività artistica e l'intimo, impellente bisogno della sua anima musicale è diventato l'unico, categorico imperativo della sua vita: egli dirige perché deve dirigere e dà i suoi concerti anche

[46] Edward D. R. Neill, *Un pioniere italiano di Bruckner*, in *Anton Bruckner Simposium*, Associazione Italiana "A. Bruckner" (a cura di), Tipografia delle Arti Grafiche, Genova 1958, p. 39. Sul ruolo di Neglia per la diffusione delle opere di Bruckner si veda anche Sergio Martinotti, *Bruckner*, EDT, Torino 2003, p. 213.

se gli costano grandi sacrifici. Egli è dunque un vero idealista.[47]

Si trattava dunque di quell'imperativo categorico a carattere etico che avrebbe caratterizzato non soltanto le prove da direttore d'orchestra, ma anche la produzione compositiva e in genere la parabola della sua travagliata esistenza, a partire da quel fatale 1914 che lo riporterà in Italia, spinto da un inopportuno amor di patria, lasciando la Germania e quanto ottenuto a costo di fatica e sacrifici. Finita la guerra nessuno si ricorderà del musicista, della sua valenza di direttore d'orchestra, della fama raggiunta in suolo tedesco, nonostante le raccomandazioni di personaggi influenti quali Richard Strauss, Siegfried Wagner, Giacomo Puccini. Neglia dovrà recuperare il diploma di maestro e insegnare nelle scuole elementari, prima in Sicilia e poi nel nord, ma manterrà immutata l'integrità morale di uno spirito che sino all'ultimo si mostrerà coerente con se stesso nel decidere di non scendere ad alcun tipo di compromesso.

[47] Cfr. Gandini, *Una "bacchetta" rivela un destino* cit., p. 2.

Interpretazione e informazione. Significato, usi e valore.

di Stefano Zorzanello

Di cosa parliamo quando parliamo di interpretazione? Cosa intendiamo con questo termine? Il termine 'interpretazione' ricorre nei contesti più svariati, con significati a volte simili, a volte molto diversi tra loro. Parliamo di 'interpretazione di un discorso' o di 'un testo scritto' come particolare 'comprensione'di quel testo o di quel discorso. Si tratta di una comprensione che può privilegiare e mettere in relazione particolari aspetti piuttosto che altri: le situazioni possono variare dalle più innocue alle più rilevanti, dalla chiacchierata al bar, al traduttore che nel rendere un'espressione in un'altra lingua sceglie una parola al posto di un'altra, al giudice che interpreta una norma di legge, e sulla base di questa interpretazione formula una sentenza. Parliamo di interpretazione quando un esecutore, un pianista, un cantante, di musica classica, di jazz, o di musica leggera, suona una partitura,o esegue un'improvvisazione su un giro armonico. Parliamo di interpretazione quando un compositore di musica per film asseconda o contrasta il senso delle immagini, o delle scelte di un regista quando mette in scena una *pièce* teatrale.

Cosa hanno in comune tutti questi usi del termine 'interpretazione'? C'è qualcosa per cui ha senso mettere in relazione tutte queste pratiche, così diverse, sotto un termine comune?

Nella breve casistica di occorrenze d'uso sopra descritta ho in realtà omesso un altro caso di impiego del termine 'interpretazione', dal quale tuttavia vorrei partire per proporre in seguito una chiarificazione e un legame con un altro concetto, quello di informazione. Si tratta dell'impiego nell'ambito della logica simbolica dove per 'interpretazione di un enunciato' si intende la particolare 'attribuzione di valori di verità' agli elementi che formano l'enunciato stesso.

Nel cosiddetto 'Calcolo degli enunciati del prim'ordine' vengono simbolizzati con le lettere *p, q, r , s* etc. gli enunciati semplici o atomici, che stanno per proposizioni semplici del linguaggio naturale, ad esempio:

p, 'Giorgio corre'
q, 'Marta mangia una mela'

Gli enunciati atomici e gli enunciati complessi nella logica classica, a due valori di verità possono essere o veri (valore simbolizzato con la lettera V), o falsi (valore simbolizzato con la lettera F).Tra loro gli enunciati sono combinati attraverso l'uso dei connettivi logici. I connettivi sono di due tipi:

tipo unario:
- la negazione 'non', simbolizzata con ¬

tipo binario:

- la congiunzione 'e', simbolizzata con ∧;
- la disgiunzione 'o – oppure', simbolizzata con ∨;
- il condizionale materiale 'se – allora', simbolizzato con ⟶;
- il bicondizionale 'se e solo se', simbolizzato con ⟷.

Pertanto nella logica simbolica un enunciato 'complesso'come 'Giorgio corre e Marta mangia una mela'verrà simbolizzato con (*p* ∧*q*). L'enunciato 'Giorgio non corre' può essere trasformato in'non (Giorgio corre)' e di conseguenza simbolizzato con ¬ *p*; pertanto la proposizione 'Giorgio non corre e Marta mangia una mela' viene simbolizzata così (¬ *p* ∧*q*)mentre la proposizione 'Giorgio non corre e Marta non mangia una mela' può essere simbolizzata così (¬ *p* ∧¬ *q*) oppure in questo modo ¬ (*p* ∧*q*).

A stabilire il funzionamento logico dei connettivi, per regola definitoria, sono le famose 'Tavole di verità' ovvero un algoritmo che a seconda dei valori in ingresso per ciascuna variabile (gli enunciati *p, q, r, s,* etc.) genera un risultato (un valore di verità corrispondente) in uscita.

La definizione di tali valori stabilisce il tipo di logica che si va a costruire. Nella logica classica si propongono queste tavole di verità per i seguenti connettivi:

TAVOLA DI VERITÀ DELLA NEGAZIONE:

P	¬P
V	F
F	V

dalla quale si deduce la seguente regola (principio di non contraddizione):

Se *p* è vero, ¬ *p* è falso, se *p* è falso, ¬ *p* è vero.

In altre parole non può darsi il caso che *p* sia contemporaneamente vero e falso; da questa definizione discende anche che la negazione inverte il valore di verità di un enunciato e che la doppia negazione

¬ (¬ *p*) equivale logicamente a *p*.

TAVOLA DI VERITÀ DELLA CONGIUNZIONE:

P	Q	P^Q
V	V	V
V	F	F
F	V	F
F	F	F

dalla quale discende la seguente regola:

Una congiunzione è vera se e soltanto se entrambi i congiunti sono veri. In altre parole è sufficiente che uno degli enunciati congiunti sia falso per rendere falso il valore della proposizione formata dalla congiunzione dei due enunciati.

TAVOLA DI VERITÀ DELLA DISGIUNZIONE:

P	Q	PvQ
V	V	V
V	F	V
F	V	V
F	F	F

dalla quale discende la seguente regola:

Una disgiunzione è vera se e almeno uno dei disgiunti è vero. In altre parole è sufficiente che uno degli enunciati disgiunti sia vero per rendere vero il valore della proposizione formata dalla disgiunzione dei due enunciati atomici.

TAVOLA DI VERITÀ DEL CONDIZIONALE MATERIALE:

P	Q	P→Q
V	V	V
V	F	F
F	V	V
F	F	V

dalla quale discende la seguente regola:

Una proposizione condizionale è vera se non si dà mai il caso che da un antecedente vero si giunge a un conseguente falso.

Il condizionale materiale esprime la nozione di condizione sufficiente, essenziale in filosofia. Consideriamo il condizionale $p \longrightarrow q$, osserviamo che l'enunciato *p* si presenta come una condizione del darsi di *q*; infatti secondo la legge del condizionale, se *p* è vero allora sarà vero anche *q*. Osserviamo il seguente esempio:

'Se continuerà la siccità le piante moriranno'

Affinché le piante muoiano è sufficiente che non piova più per un certo periodo di tempo. Però le piante potrebbero morire anche per un'altra causa, ad esempio un incendio. Quindi il non piovere è condizione sufficiente ma non necessaria.

TAVOLA DI VERITÀ DEL BICONDIZIONALE:

P	Q	P↔Q
V	V	V
V	F	F
F	V	F
F	F	V

dalla quale discende la seguente regola:

Una proposizione bicondizionale è vera se e solo se i termini antecedente e conseguente sono entrambi veri oppure entrambi falsi.

Il bicondizionale inoltre rappresenta la nozione di condizione necessaria e sufficiente, anch'essa decisiva in filosofia. Osserviamo il seguente esempio:

Un corpo si riscalda se e solo se aumenta l'energia cinetica alle molecole che lo compongono.

Questo implica che se le molecole che compongono un corpo aumentano la propria energia cinetica questo si riscalderà. Quindi l'aumentare dell'energia cinetica delle molecole di un corpo è sufficiente per riscaldarlo. Ma dal momento che è necessario aumentare l'energia cinetica delle singole molecole di un corpo perché questo si riscaldi, non vi sono cioè altri metodi, non si danno altre possibilità. Abbiamo in questo caso definito una condizione necessaria e sufficiente per il darsi del fenomeno.

Date queste regole di partenza, date le regole di buona formazione delle stringhe[48] e date le 'Tavole di verità', siamo in grado di stabilire il valore di verità di proposizioni complesse formate dalla combinazione di più proposizioni semplici, partendo dal valore di verità delle proposizioni e gruppi di proposizioni che formano la proposizione, sempre in funzione della combinazione dei valori di verità degli enunciati atomici (dal microlivello al macrolivello).

Prendiamo ad esempio la seguente proposizione:

'Se Paolo trova interessante il film, lo vedrà stasera con Giulia, ma soltanto se io potrò badare alla bambina e Marco non dovrà prendere Giulia subito dopo il lavoro'.

p, 'Paolo trova interessante il film'
q, 'lo vedrà stasera con Giulia'
r, 'io potrò badare alla bambina'
s, 'Marco dovrà prendere Giulia subito dopo il lavoro'

La proposizione, che chiameremo enunciato E,viene simbolizzata nella seguente forma:

$$[(p \longrightarrow q) \leftrightarrow (r \wedge \neg s)]$$

[48] Nel senso che si dà per scontato che le stringhe (ovvero le proposizioni, semplici o complesse) siano 'ben formate' sintatticamente, e che eventuali stringhe non ben formate siano automaticamente escluse. I criteri di buona formazione sono criteri puramente sintattici, che qui per brevità omettiamo, ma che sono per noi tutto sommato intuitivi, mentre ad esempio non lo sono per un computer che deve all'uopo essere istruito per distinguere, ad esempio, se la stringa $(p \wedge \vee q)$ è o non è ben formata.

In base alla definizione dei connettivi logici fornita sopra, la tavola delle 'interpretazioni' dell'enunciato E pertanto apparirà come segue:

	p	q	r	s	$p \rightarrow q$	$r \wedge \neg s$	"E" $(p \rightarrow q) \leftrightarrow (r \wedge \neg s)$
1	V	V	V	V	V	F	F
2	V	V	V	F	V	V	V
3	V	V	F	V	V	F	F
4	V	F	V	V	F	F	V
5	F	V	V	V	V	F	F
6	V	V	F	F	V	F	F
7	V	F	F	V	F	F	V
8	F	F	V	V	V	F	F
9	F	V	V	F	V	V	V
10	F	V	F	V	V	F	F
11	V	F	V	F	F	V	F
12	V	F	F	F	F	F	V
13	F	F	F	V	V	F	F
14	F	F	V	F	V	V	V
15	F	V	F	F	V	F	F
16	F	F	F	F	V	F	F

L'enunciato E formato da quattro variabili proposizionali, in una logica a bi-valore, dà origine a sedici permutazioni possibili dei valori di verità, ognuna delle quali costituisce una 'interpretazione logica dell'enunciato'. Come si vede facilmente, l'enunciato E risulta vero unicamente in certe interpretazioni, ovvero sotto certe condizioni di verità dei suoi enunciati componenti, e falso nelle altre.

A ben vedere ogni interpretazione logica consiste in una particolare scelta di valori di verità attribuiti alle variabili proposizionali in gioco. Si tratta di una combinazione di valori, scelti dall'interprete o verificati dall'interprete, da esso attribuiti alle variabili, alle componenti dell'enunciato, per dargli un senso.

Anche se a questo punto già possono cominciare a delinearsi una strada e un collegamento intuitivi tra questi mondi diversi, ci si può giustamente chiedere cosa c'entri tutta questa faccenda del calcolo proposizionale, presa soltanto a titolo di esempio, con l'uso che comunemente, negli altri contesti, facciamo del termine 'interpretazione'. Per capire questo legame è necessario affrontare un altro concetto ovvero quello di 'informazione'.

In che senso possiamo dire che un'interpretazione è informativa? In che modo ci informa di qualcosa? E infine, che rapporto c'è, qualora si dia come tale, tra il numero infinito di interpretazioni possibili di un testo artistico e la plausibilità o la correttezza dell'interpretazione?

Il concetto di 'informazione' definito dalla teoria shannoniana della comunicazione appare come «misura della libertà di scelta che si ha quando si sceglie un messaggio»;[49] in questo senso «il termine informazione nella teoria delle comunicazioni non riguarda ciò che si dice effettivamente, quanto ciò che si potrebbe dire».[50] In tal modo anche il concetto di 'informazione' viene pragmaticamente definito come riduzione di incertezza all'interno di una configurazione di dati (potenzialmente infinita). È l'osservatore che con l'operazione di distinzione all'interno di uno sfondo/ambiente (associabile all'idea di una varietà di partenza potenzialmente infinita) compie una scelta, dunque 'crea' informazione. In questo modo risulta chiaro come il sistema (che include l'osservatore) processi informazione 'dall'interno' del sistema stesso, operando distinzioni entro lo spazio del suo ambiente e sfondo cognitivo.

Come sottolinea in più di un'occasione von Foerster[51] il termine 'informazione' è uno dei più «maltrattati» nel nostro vocabolario in

---

[49] C.E. Shannon-W.W.Weaver, *La teoria matematica delle comunicazioni*, trad. italiana di Paolo Cappelli, Fabbri, Milano 1971, p. 9.

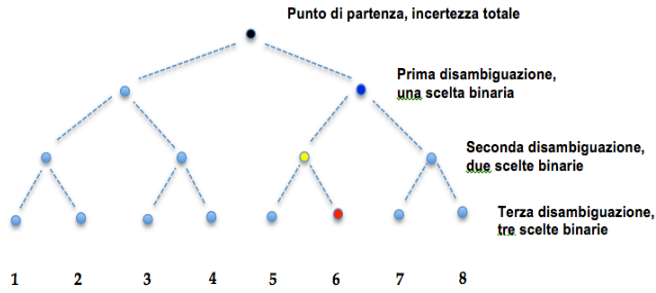
[50] *Ibid.*

[51] Cfr. i saggi di Heinz von Foerster,*Pensieri e note sulla cognizione*e *Epistemologia della comunicazione*, in M. Ceruti-U. Telfner (a cura di), *Sistemi che osservano*, Astrolabio, Roma 1987. Cfr. anche Paolo Vidali, *La ragione osservativa. Per una teoria dell'auto-osservazione sistemica*, in G. Barbieri-P. Vidali (a cura di) *La ragione possibile. Per una geografia della cultura*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 88-115.

quanto l'informazione viene «venduta, compressa, comprata, immagazzinata» come se si trattasse di merce qualsiasi. In questi usi il termine sembra significare maggiormente un oggetto di scambio che un 'processo' quale è indicato dalla teoria matematica dell'informazione. Se secondo quest'ultima è possibile riconoscere un messaggio solamente a partire da una varietà data, il processo informazionale non consiste in altro che nell'operare, all'interno della rosa di possibilità offerte, una scelta più o meno precisa.

Facciamo un esempio per chiarire questo significato operazionale. Immaginiamo una piazza di un vecchio centro storico, dalla quale si dipartono a raggiera otto strade (A, B, C, D...H), ognuna delle quali prosegue in una diversa direzione. Supponiamo che un turista voglia visitare un museo situato nella via A, e che ignorando la direzione da prendere interroghi un passante indigeno, chiedendogli appunto la 'informazione' desiderata. Se il passante è a conoscenza della posizione del museo indicherà al visitatore la strada A. In questo caso il visitatore avrebbe l'informazione dal valore più alto possibile, consistente in una determinazione (una scelta) all'interno dell'incertezza di otto possibilità.

Nei termini della teoria matematica dell'informazione è possibile anche definire il valore numerico di quest'informazione, definibile come numero delle scelte binarie necessarie per passare dallo stato di totale incertezza allo stato di disambiguazione totale.



Se il turista non avesse alcun aiuto dal passante dovrebbe decidere da solo come disambiguare la situazione, quindi dovrebbe decidere ad

esempio di cercare il museo andando a destra nel primo gruppo di quattro strade o a sinistra nel secondo gruppo. Una volta fatto questo dovrebbe ancora una volta scegliere se andare a destra o a sinistra nel secondo sottogruppo, e così ancora una terza volta fino ad arrivare al sospirato museo. La sua ricerca necessiterebbe almeno di tre scelte binarie consecutive. Quest'informazione pertanto è quantificabile in tre bit (forma contratta per 'binarydigit', digitazione binaria, scelta tra due stati possibili, vero-falso, 0-1 etc). Tale valore è equivalente al logaritmo in base due della varietà di partenza:

$$\log_2 8 = 3$$

Se tuttavia il passante interrogato non sapesse rispondere con tale precisione e si limitasse ad indicare approssimativamente la via da seguire dando al turista la possibilità di scegliere tra la via A e la via B, in qualche modo 'fornirebbe' comunque una 'informazione' valida, operando anche in questo caso una riduzione di incertezza; intuiamo tuttavia che questa informazione avrebbe senza dubbio un valore minore.

Immaginiamo ancora il caso di un numero molto alto di vie diramantesi dalla piazza: maggiore sarà il numero delle possibilità e più precisa la determinazione operata in esse, più alto sarà il valore informazionale in questione. Da ciò emerge chiaramente quanto l'informazione sia relativa unicamente a una domanda associata a un insieme di possibilità da disambiguare, e sia ben lontana dall'essere un 'dato', un qualcosa che si possa scambiare per un oggetto; essa è quindi definibile come un processo in grado di trasformare incognite in dati.

Con l'identificare un insieme di possibilità che costituiscono una possibile varietà di partenza entro cui l'opera va storicamente a determinarsi, e attribuendo valore ad alcune particolari variabili di questa varietà, noi, sia in sede critica, sia in sede poietica,come ad esempio nel realizzare l'esecuzione di una partitura,forniamo una 'interpretazione', dando una 'forma' possibile al significato di tale scelta. È singolare in questa prospettiva, ed è quanto si è tentato di far notare precedentemente, che nella logica simbolica per interpretazione si

intenda 'attribuzione di valori di verità' a un insieme di variabili. Ed è pure singolare che una definizione di forma intesa come 'strutturazione di un gruppo di relazioni in un insieme di elementi'[52]sia direttamente relazionabile al processo di determinazione di alcune possibilità (e delle loro relazioni) all'interno di una gamma più vasta. Dare 'forma' a qualcosa significa dunque 'interpretare' il modo in cui una certa cosa potrebbe essere, conferire 'forma' a un qualcosa che non ce l'ha, pertanto, la 'interpretazione' diviene un gesto che produce informazione, significa 'in-formare'. In tal modo sia la pratica della critica, sia il momento poietico dell'arte, nonché la teoresi stessa, vengono ricondotte a un unico principio, che è quello di dare una forma al possibile.

Questo è il lavoro che svolge un interprete: tanto si tratti di un pianista che esegue Chopin, o di un compositore che inventa una musica per una sequenza cinematografica, o di un attore che recita Shakespeare, un traduttore che sceglie di tradurre in francese la parola italiana 'sentire' con *ouïr* piuttosto che *entendre* o *écouter*. Certamente il contesto fornisce delle indicazioni per disambiguare le scelte che il più delle volte poggiano su una prassi, su una tradizione spesso inconscia e inconsapevole. Ma l'ambiguità, la pertinenza e la dimensione differenziata delle aree semantiche di ogni segno e della concatenazione dei segni comportano quel margine di incertezza che fa divenire il mare del senso un mare navigabile in molteplici direzioni, con molteplici traiettorie. Naturalmente gli ambiti di determinazione delle scelte sono estremamente diversi e variabili. Un interprete di musica classica avrà di fronte a sé il dominio delle dinamiche, del tocco, dell'articolazione, dell'agogica, dei respiri. Potrebbe apparentemente sembrare un mondo abbastanza limitato ma che, nell'affrontarlo si rivela in realtà enorme, un mondo che si gioca tutto sulla finezza e sulla consequenzialità delle scelte operate. Un interprete di jazz avrà a disposizione un mondo nominalmente più ampio: dovrà scegliere le note stesse e gli intervalli all'interno di un linguaggio armonico storicizzato, oltre alla dinamica e alle durate, alla pronuncia e all'articolazione. E il compositore di musica per film, o di un poema sinfonico, avrà di fronte a sé un dominio ancora più vasto: oltre al mondo delle altezze, delle durate, delle agogiche e

[52] Cfr. Paolo Vidali, *Metamorfosi della ragione e isomorfismi del senso*, Laterza, Roma-Bari 1986.

delle dinamiche avrà i timbri e lo spazio sonoro, e tutta la relazione con il testo extramusicale da rendere esplicita nell'interpretazione.

Il concetto di interpretazione come determinazione di scelte all'interno di un campo di possibilità riguarderà anche lo studioso e il critico. È lo stesso Umberto Eco, pur ancorato a una visione ontologica intratestuale dell'opera d'arte, ad ammettere che «al livello dei segnali, la teoria dell'informazione può certamente dare invece, *a chi si occupa dell'analisi delle forme artistiche*, criteri metodologici rigorosi, se non altro per stabilire, rispetto alle possibili e infinite deviazioni dalla norma, i sistemi di norme sul cui sfondo misurare le innovazioni (...)»,[53]definendo dunque tale approccio come uno strumento valido in sede critica più che una via esaustiva alla verità dell'opera.

Per quel che ci riguarda, il suggerimento pragmatico utile per legare il valore dell'opera all'interpretazione che se ne può dare, sta dal lato qualitativo chiaramente sulla dimensione di informazione come scelta, dal lato quantitativo sul fatto che più alto è il numero delle possibilità di scelta e più precisa la riduzione effettuata, più alto è il valore dell'informazione stessa, quindi più alto il valore dell'interpretazione sotto un profilo estetico.

Potremmo facilmente verificare il fatto che la molteplicità di interpretazioni sincronicamente e diacronicamente in campo corrisponda a un aumento delle possibilità nella varietà disponibile delle interpretazioni, e che ciò sia assimilabile a un 'aumento informazionale' dell'opera. Accade qui tuttavia qualcosa di curioso: se nel processo informazionale usuale, l'informazione deriva dalla riduzione di incertezza che va a determinare una scelta precisa all'interno di un campo più vasto, nell'arena della comunicazione estetica assistiamo a una sorta di inversione del processo in quanto è l'interpretazione stessa, intesa come 'opera' (e in quanto risultato di una serie di scelte concatenate su un mondo di possibilità) a determinare la conseguente varietà interpretativa messa in campo. Un qualcosa che da un lato è una sotto-determinazione di una varietà di partenza, dall'altro genera

[53] Umberto Eco (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano 1972, p.83.

un'esplosione di sensi possibili, di critiche differenti, di altre interpretazioni differenti. Come ormai sappiamo, un aumento delle possibilità di scelta costituisce comunque un aumento del processo informazionale in quanto da questa varietà è possibile attuare scelte ulteriori. Tale aumento delle possibilità di scelta diviene per Heinz von Foerster un fatto positivo tanto da poter divenire uno dei suoi imperativi etici: «agisci sempre in modo da aumentare le possibilità di scelta».[54]

Può tuttavia sorgere il dubbio se tutte le interpretazioni che forniamo rispetto a una determinata opera siano corrette o meno, il che oltre che legittimo è centrale se attribuiamo alla molteplicità di informazioni la capacità di dare valore all'opera stessa. A questo proposito Romano Luperini si esprime in maniera molto chiara e illuminante, affermando che «il significato allegorico è vincolato rispetto a quello letterale e tuttavia non deriva da esso».[55] Qui per «significato allegorico» si intende quella particolare relazione isomorfa tra interpretazione critica e significato letterale. Ad esempio, (riferendosi all'interpretazione di Singleton sul Dante della *Commedia*)

> l'interpretazione allegorica […] è vincolata dal significato letterale, nel senso che esistono due viaggi, uno è un viaggio allegorico e l'altro è un viaggio letterale della storia narrata, ma il viaggio allegorico non può essere immaginato senza il viaggio romanzesco e i due viaggi sono tutti e due viaggi a Dio. Il fatto che Beatrice rappresenta la teologia - è chiaro - non è tuttavia deducibile dal personaggio storico di Beatrice.[56]

Qui l'interpretazione allegorica di Beatrice come simbolo della Teologia appare corretta perché sottolinea una relazione isomorfa resa possibile dal testo, per cui il viaggio tormentato di Dante dall'inferno al paradiso, accompagnato infine da Beatrice, può assurgere a metafora della sua trasformazione esistenziale da mortale nel buio del peccato portato dalla teologia alle eterne verità della fede. Luperini aggiunge:

---

[54] Cfr. Heinz von Foerster, *Ordine/Disordine*, in M. Ceruti-U. Telfner (a cura di), *op. cit.*, p. 202.
[55] Romano Luperini, *Ermeneutica e testo letterario*, in «*Parol*», Bologna, 1985, p. 40.
[56] *Ivi*, p. 41.

> Per questo le interpretazioni di un testo sono infinite ma non illimitate. Sono infinite perché è sempre possibile fornire nuove interpretazioni del testo, ma non illimitate perché non tutte le interpretazioni di un testo sono possibili. Esattamente come sono infiniti i numeri dispari che però escludono i numeri pari. Ci sono delle interpretazioni di un testo che sono sbagliate, e sono sbagliate perché non sono vincolate dal significato letterale del testo. [57]

In un certo senso abbiamo in tal modo una definizione controllabile del concetto di 'interpretazione corretta' che sarà unicamente quella che produce un isomorfismo tra il proprio senso e quello espresso dal testo letterale (il testo in generale per le arti asemantiche). Se tuttavia questa definizione diviene più arduamente applicabile laddove la semantica letterale non sia così a portata di mano, gli elementi formali e contestuali del testo artistico costituiranno comunque un piano di controllo utile per verificare la plausibilità dell'isomorfismo tra interpretazione delle forme semiotiche e del contesto dell'opera, e particolare significato della interpretazione critica.

Potremmo pertanto concludere sintetizzando una definizione di valore espressa nei seguenti termini: il valore dell'interpretazione di un'opera d'arte è rilevabile come funzione della sua capacità polisemica; tale valore risulterà tanto più alto quanto l'interpretazione artistica, posto che partecipi di un circuito d'uso adeguato, sarà in grado di stimolare a sua volta un fenomeno di interpretazioni molteplici, la cui correttezza e accettabilità dipenderà dalla relazione di isomorfismo con le qualità formali inerenti all'interpretazione in oggetto.

Vale la pena soffermarsi infine su alcune distinzioni e le relative conseguenze teoriche e pratiche inerenti all'omogeneità o disomogeneità dei codici linguistici dell'interpretazione e del testo interpretato.

---

[57] *Ibid.*

L'esempio della critica letteraria di Singleton sulla *Divina Commedia* di Dante offre un esempio di omogeneità del codice linguistico. Il testo critico è un testo scritto in una lingua, italiano corrente, stampato su carta, che si viene a porre a fianco al testo interpretato, un testo scritto in una lingua, italiano antico, stampato su carta. Per quanto diversi per epoca e condizioni di fruibilità i due testi sono collocabili in un certo senso su uno stesso piano, entrambi interpretabili attraverso la generazione di un terzo testo dello stesso tipo, e così via. L'interpretazione in questo caso è un testo tra i testi che condividono un piano pressoché omogeneo.

L'analisi di Adorno delle *Sechs Bagatellen für Streichquartett* di Alban Berg è un testo scritto in una lingua, il tedesco contemporaneo, relativo ad una composizione musicale scritta, che impiega pertanto un codice linguistico diverso, la notazione musicale per l'appunto, e strutturalmente differente: il referente è o assente o autoreferenziale (il problema dell'asemanticità della musica strumentale o dell'arte astratta in generale). Il codice è disomogeneo e i due testi non sono collocabili sullo stesso piano linguistico.

L'analisi di Adorno, che è a tutti gli effetti una interpretazione, è una analisi che può esser principalmente volta a due finalità distinte: una finalità critica il cui scopo è di natura conoscitiva e di comprensione tecnica della composizione berghiana, ed una finalità pratica, tesa a fornire all'interprete (lo strumentista del quartetto d'archi) uno strumento a supporto dell'interpretazione musicale.

Gianmario Borio ha messo bene in luce alcuni aspetti cruciali relativi alle *Interpretationsanalysen* di formulazione adorniana, ovvero alle «analisi finalizzate alla messa a punto di un'interpretazione»:[58]

> In un certo senso ci troviamo di fronte a una nuova disciplina critica, anche se ha significativi precedenti nell'*Anleitungzum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* di Adolf Bernhard Marx e

[58] Gianmario Borio,*Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/02-01-SG01/1.

soprattutto nelle *Erläuterungsausgaben* di Heinrich Schenker.[59] Secondo Hermann Danuser le *Interpretationsanalysen* rappresentano un ambito intermedio tra interpretazione performativa e interpretazione critica: non si articolano in suoni strumentali, bensì in parole (lo stesso medium dell'attività critica); al contempo hanno già compiuto un passo al di fuori della teoria, in quanto fanno parte integrante della preparazione all'esecuzione.[60] Va però aggiunto che nei lavori di Adorno tale duplicità si risolve in un rapporto di reciproca influenza. Innanzitutto le sue *Interpretationsanalysen* sono rivolte a opere del Novecento la cui distanza dal linguaggio tonale pone fondamentali problemi di comprensione. L'esigenza di un'analisi di questo tipo si pone ad Adorno in modo urgente, perché una buona parte delle esecuzioni della nuova musica mostra una scarsa consapevolezza delle relazioni strutturali dell'opera; talvolta il grado di incompetenza degli interpreti è talmente alto da pregiudicare la comprensione dell'opera, rafforzando il pregiudizio, già di per sé assai diffuso nel pubblico, che la nuova musica sia ermetica ed elitaria. L'indagine analitica rappresenta per Adorno l'unica strada per giungere ad esecuzioni che abbiano il grado di chiarezza e articolazione che Schönberg e i suoi allievi richiedevano. Ristabilire il rapporto tra analisi ed esecuzione avrebbe dunque anche ripercussioni di ordine sociale, in quanto contribuirebbe a infrangere il tabù dell'incomunicabilità della nuova musica.[61]

Nell'ottica propria della seconda scuola di Vienna e in fondo a tutto lo strutturalismo post-weberniano ad essa conseguente, alla pratica interpretativo-analitica viene conferito un primato necessario, ed ogni interpretazione musicale non motivata da una comprensione analitica dell'opera non potrà che essere una interpretazione fuorviante. Borio fa ancora una volta giustamente notare che

---

[59] Cfr. Adolf B. Marx, *AnleitungzumVortragBeethovenscherKlavierwerke, achder Originalausgabe von 1863 neu herausgegeben von EugenSchmitz*, Bosse-Verlag,Regensburg 1912; cfr. anche Heinrich Schenker, *Der letztenfünfSonatenBeethovens (Erläuterungsausgaben)*, Universal Edition,Wien 1913-1920.

[60] Cfr. Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation. Neues Handbuchder Musikwissenschaft*, Laaber-Verlag, Laaber 1993; cfr. ancheH. Danuser-S. Mauser (a cura di), *Grundtypen der Interpretationsanalyse*, in *Neue Musik und Interpretation*, Schott,Mainz 1994, pp. 23-30.

[61] Cfr. *Borio, op. cit.*

L'autorità di questa tradizione si è andata però affievolendo negli ultimi decenni con il graduale affermarsi del pensiero contestualista e postmoderno. La semplice constatazione che esistono elementi di primaria importanza per l'analisi i quali invece svolgono un ruolo secondario per l'esecuzione è bastata a fare vacillare le certezze; l'idea di una relativa autonomia della sfera interpretativa ha preso consistenza. A questo si è collegata una maggiore attenzione per l'aspetto intuitivo dell'interpretazione. Tim Howell, per esempio, critica l'equazione «analisi : razionalità = esecuzione : intuizione»; i poli di razionalità e intuizione sarebbero invece coinvolti in una medesima dialettica, sebbene le sue manifestazioni varino a seconda che ci si trovi nell'ambito dell'analisi o in quello dell'esecuzione: «L'analista e l'esecutore lavorano in direzioni 'opposte': il primo razionalizza progressivamente la sua reazione intuitiva con l'obiettivo di illuminare l'astrazione, il secondo impiega una tecnica rigorosamente acquisita in modo che ne risulti un'interpretazione che comunichi un senso di spontaneità e di intuizione naturale».[…] La funzione prescrittiva dell'analisi è uno di quei caratteri che la recente musicologia respinge nelle tradizionali teorie dell'esecuzione. La posizione che Nicholas Cook chiama «fondamentalista» è quella in cui Adorno si sarebbe sicuramente identificato: il senso è individuabile con l'analisi e rappresentabile con il suono. In *Zur Theoriedermusikalischen Reproduktion* si legge la seguente annotazione: «Ogni lavoro musicale presuppone la possibilità di distinguere tra giusto e sbagliato, nell'interprete non meno che nel compositore [...]». Eseguire musica implica che si eserciti questa facoltà di giudizio; il campo della sua applicazione va dall'esattezza di intonazione all'assoluta trasparenza della costruzione. In un altro passaggio Adorno sottolinea che nell'interpretazione musicale non ci sono valori approssimativi, non esiste un *continuum* tra sbagliato, migliore ed esatto: se un dettaglio non è corretto, ciò significa che l'esecuzione nel suo insieme è inappropriata. Questo essenzialismo sembra essere in contraddizione con altri princìpi enunciati da Adorno, come quello del dispiegamento del contenuto delle opere nella storia oppure quello delle ambiguità intrinseche della dimensione mensurale, del testo. È vero che senso e verità si trovano in un campo di oscillazione, ma esso è ben circoscritto. La distinzione tra una lettura strutturale-analitica e una lettura drammatico-

> performativa – come è stato proposto in questi ultimi anni – equivarrebbe per Adorno a una distorsione della realtà.[62]

Se una parte della odierna musicologia abbraccia questo pensiero di natura contestualista, un'altra serie di teorie recenti, tra cui quelle di Edward T. Cone, Eugene Narmour e Wallace Berry rimane saldamente legata alla concezione schönberghiana e adorniana, pertanto, come ben si può notare, il dibattito sulla funzione dell'interpretazione, il suo rapporto con l'analisi, la conseguente ricaduta sui *performances studies* e di conseguenza sulla pratica performativa, sono lontani dall'aver acquisito una stabilità ed una comunanza di vedute. Ciò che tuttavia accomuna la sensibilità contemporanea intorno al dibattito sull'interpretazione musicale ed artistica in particolare, è la consapevolezza dell'operare del gesto interpretativo all'interno di una serie di scelte possibili, indagabili come campo aperto, come terreno per la verifica, il confronto e la costruzione di nuovi sensi e significati dell'azione interpretativa stessa.

[62] *Ibid.*

L'Orfeo di Monteverdi nell'interpretazione registica di due artisti contemporanei: Trisha Brown e Robert Wilson.[63]

di Cristian Petrosino

Il concetto di interpretazione assume una specifica sfumatura di senso se lo adoperiamo in riferimento alla regia d'opera.

Per sua natura la messa in scena di un melodramma ha un carattere effimero e, contrariamente a ciò che accade per la musica, questa forma d'arte giunge a noi spesso accompagnata solo da rarissime prescrizioni presenti nel libretto. Ciò comporta che l'interpretazione scenica sfoci naturalmente in un vero e proprio atto creativo di per sé che può anche essere definito atto di «seconda creazione».[64]

I libretti d'opera, molte volte, sono poco più di una traccia con poche indicazioni extra-testuali.[65] Queste affermazioni sono particolarmente pertinenti se facciamo riferimento al repertorio lirico-teatrale seicentesco. Infatti, quando il melodramma era ancora agli albori della sua epoca, nei libretti non si trovava molto altro rispetto al testo da intonare e sebbene si iniziassero a creare delle convenzioni nella messa in scena non si arrivò mai a una qualsiasi forma di codificazione.

63 Estratto dalla tesi di laurea magistrale in Musicologia *L''Orfeo' di Monteverdi nell'interpretazione di due artisti contemporanei: Trisha Brown (1998), Robert Wilson (2009)*, discussa l'11/7/2012 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo.

64 Sulla concezione di regia come «seconda creazione» si rimanda a Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005.

65 Ossia che non fanno riferimento al testo da cantare.

A tal proposito, oggi, a più di quattrocento anni di distanza dalla prima rappresentazione, può risultare particolarmente interessante mettere a confronto il lavoro di due importanti artisti dell'avanguardia newyorkese degli anni '70, Trisha Brown e Robert Wilson, alle prese con la regia di uno dei capolavori monteverdiani: *L'Orfeo*.[66]

Ma non è un caso che sia proprio l'*Orfeo* a fare da catalizzatore a quest'incontro tra barocco e postmoderno, che come vedremo non è poi tanto improbabile.

Nella sua genesi l'*Orfeo* di Monteverdi è voluto e promosso da un gruppo di intellettuali, spinti dalla curiosità di sperimentare questo nuovo modo di 'recitar cantando'. Sono i membri dell'Accademia degli Invaghiti, fondata nel 1562 da Cesare Gonzaga duca di Guastalla, che in periodo di carnevale e all'interno di una delle loro sedute, organizzano questa rappresentazione. *L'Orfeo* nasce quindi come un esperimento nel quale mettere alla prova un nuovo linguaggio artistico. Non a caso, anzi

[66] La vicenda, con ambientazione arcadica, ripercorre quasi integralmente quella del mito classico a eccezione del finale del quale sono state tramandate due versioni, una presente nel libretto e l'altra nella partitura. L'opera inizia con i festeggiamenti delle ninfe e dei pastori per le nozze di Orfeo ed Euridice. L'atmosfera di giubilo muta rapidamente con la notizia della morte di Euridice riferita da una messaggera. Orfeo scende nell'oltretomba per riportare indietro la sua novella sposa e attraverso il suo canto indurrà al sonno Caronte avendo così accesso agli inferi. In seguito Plutone si farà persuadere da Proserpina ad accondiscendere alle suppliche di Orfeo; al quale verrà consentito di portare con sé la sposa, a condizione che non posi su di lei il suo sguardo prima di essere uscito dall'oltretomba. Invece Orfeo, in un momento di debolezza, cede a tale tentazione perdendo per sempre Euridice. Nel quinto atto il protagonista si ritrova nei campi di Tracia, e qui il libretto di Striggio prosegue con Orfeo che vinto dalla disperazione dichiara di non volersi più abbandonare all'amore di una donna. A questo punto, secondo il mito, un gruppo di Baccanti dovrebbe fargli pagare con la vita questa dichiarazione. Il testo che accompagna la partitura, invece, diverge risolvendo in lieto fine: Apollo mosso a pietà dalle pene patite dal figlio decide di scendere sulla terra per portarlo via con sé.

a conferma di ciò, il luogo della prima assoluta non fu il teatro ducale, bensì l'appartamento di Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este. Gli spazi per la rappresentazione furono quindi ristretti, il palcoscenico di ridotte dimensioni e i posti per il pubblico molto limitati.[67] In sintesi il carattere avanguardista e sperimentale è già scritto nel codice genetico stesso di quest'opera.

I due artisti in questione, Trisha Brown e Robert Wilson, sono agevolati nella loro interpretazione artistico-scenica da una trama semplice e lineare, snocciolata nei versi lirici del libretto di Alessandro Striggio, anch'egli componente dell'Accademia degli Invaghiti.

Le due messe in scena contemporanee sono separate nel tempo da poco più di dieci anni. È il 1998 quando grazie al direttore artistico del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, Bernard Foccroulle, Trisha Brown porta in scena il suo *Orfeo* con la direzione musicale di René Jacobs.

Più recentemente il sovrintendente e direttore artistico del Teatro alla Scala, Stéphane Lissner, decide di affidare l'intera trilogia monteverdiana – *Orfeo* (2009), *Il ritorno di Ulisse in patria* (2011) e *L'incoronazione di Poppea* (2013) – a Robert Wilson per la regia e a Rinaldo Allessandrini per la direzione musicale.

67 Sulle circostanze della prima rappresentazione, cfr. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, pp. 96-115.

Come spesso accade con le recenti produzioni operistiche, di entrambi gli allestimenti sono stati realizzati due DVD attualmente in commercio, che permettono di fruire in maniera più che dignitosa degli spettacoli anche a coloro i quali non hanno avuto il piacere di assistervi dal vivo.

Trisha Brown (Aberdeen, Washington 1936), coreografa e *performer,* può essere considerata una delle maggiori esponenti della danza d'avanguardia americana. Lei stessa si definisce una «coreografa astratta», dato che i suoi lavori generalmente non hanno un intento narrativo o didascalico e specie nel primo periodo sono spesso svincolati dalla musica al punto da farne a meno. Come Robert Wilson cresce artisticamente nella New York degli anni '70. Il fervore culturale della Grande Mela, in quegli anni, è alimentato da *Silence* di John Cage, vero e proprio testo sacro delle correnti artistiche che inondano la città. Dai primi anni '60 le sperimentazioni di Trisha si articolano in cicli tematici di performance che si muovono tra le strade e le sale dei musei. Solo sul finire degli anni '70 le sue coreografie entrano anche in teatro, ma bisogna attendere ancora fino al 1983 perché il suo nome,grazie al lavoro *Set e Reset,*diventi veramente affermato. Il successo diventa mondiale e la coreografa è apprezzata anche in Europa e in particolare in Francia.[68]

Lungo gli anni della sua carriera Trisha sviluppa qualcosa che va al di là di un semplice stile di danza e può essere più correttamente definito non tanto come un «linguaggio monolitico e fisso» bensì come «una qualità e modalità di movimento che nel tempo si sono modificate, intrecciandosi con le esigenze e le scoperte dell'indagine coreografica e arricchendosi del contributo degli stessi danzatori della sua compagnia» e che oggi possiamo definire sinteticamente'movimento browiniano'.[69]

68 Per ulteriori informazioni su Trisha Brown cfr. Rossella Mazzaglia, *Trisha Brown*, L'Epos, Palermo 2007.

69 *Ivi*, p. 27.

Robert Wilson (Waco, Texas 1941), è una figura artistica complessa e difficile da inquadrare in una definizione. Regista ma anche attore, coreografo, designer, fu soprattutto un artista che negli anni '70 migrò verso nuovi modi di intendere la rappresentazione teatrale.[70]Tra le sue caratteristiche peculiari si annovera la durata colossale di alcuni suoi lavori: basti pensare ai sette giorni di *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace* presentato in Iran nel 1972, e alle venti ore di silenzio di *The Life and Times of Joseph Stalin*, che nel 1973 venne rappresentato a New York, in Europa e in Sud America. Il 1976 è l'anno della fama internazionale, ottenuta grazie alla collaborazione con il compositore minimalista Philip Glass, con il quale scrive *Einstein on the Beach*. L'opera viene presentata al Festival d'Avignone e al New York Metropolitan Opera House e segna l'inizio della collaborazione di Wilson con i teatri d'opera europei. Infatti, diversamente da Trisha Brown, quando intraprende la regia dell'*Orfeo* può già vantare un ottimo curriculum in campo operistico. Tra le opere messe in scena abbiamo: il *Parsifal* di Wagner (Amburgo, 1991), *Il Flauto Magico* di Mozart (Parigi, 1991 e 1999), *Lohengrin* di Wagner (Zurigo, 1991; New York, 1998), *Madame Butterfly* di Puccini (Parigi,1993 e 1998; Bologna, 1996; Hammamatsu, 1999; Amsterdam, 2003; Los Angeles, 2004), *Pelléas et Mélisande* di Debussy (Salisburgo, 1997; Parigi, 2004).[71]

Come già accennato ambedue questi artisti sono quindi imbevuti dello stesso fervore culturale che inondava la New York degli anni '70, ma danno vita a due interpretazioni registiche dell'*Orfeo* di Monteverdi che sono per alcuni aspetti molto contrastanti, pur condividendo, come vedremo, alcuni principi estetici di fondo.

---

70 Cfr. Franco Quadri, *Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi,Torino 1984.

71 Per ulteriori informazioni biografiche e maggiori dettagli cfr. http://robertwilson.com/about/biography;per una breve descrizione di opere e principali concetti estetici cfr. http://delteatro.it/dizionario_dello_spettacolo_del_900/w/wilson.php

L'Orfeo della Brown è ricco di danze e di momenti coreografici che si articolano in una scenografia minimalista spesso consistente in un solo fondale con sopra disegnato un cerchio la cui funzione è quella di rappresentare il sole. Il suo modo di agire sulla scena avviene principalmente articolando il numero delle persone presenti in essa e la qualità del loro movimento. Ovviamente per fare ciò, Trisha mette a frutto la sua esperienza di decenni, traendo da essa ispirazione per dare vita alle varie scene. Lo vediamo sin dall'inizio dell'opera, ad esempio da come viene interpretato scenicamente il prologo durante lo svolgersi del quale la cantante che interpreta il personaggio Musica rimane nella buca d'orchestra e non appena intona le prime note, vediamo comparire all'interno del cerchio che sta sul fondale (unico elemento scenico), una ballerina che, sorretta da due cavi e abilmente manovrata da tre macchinisti, esegue una danza aerea, regalando alla vista suggestioni che potremmo assimilare a quelle provate da chi spiasse attraverso un oblò una creatura che si muove leggiadra e libera perché immersa in un ambiente privo di gravità.

Il movimento della ballerina è sapientemente calibrato sulla melodia cantata: infatti la danzatrice compare quasi esclusivamente quando il personaggio Musica sta effettivamente eseguendo la sua parte per poi celarsi alla vista nel ritornello strumentale tra una strofa cantata e l'altra.

Quello che abbiamo appena descritto regala l'illusione che la figura che volteggia all'interno del cerchio sia all'origine della melodia cantata, anche perché il movimento che la ballerina esegue è concepito in modo da sembrare una danza costruita sulla melodia della cantante e quindi giocando su un meccanismo sinestesico: si ha l'impressione che melodia e movimento abbiano la stessa origine.

A livello simbolico, il movimento fluttuante della ballerina echeggia la leggiadria con cui le note, e in particolare le note intonate dal personaggio Musica, si propagano nell'aria ed è quindi appropriato per

rappresentare allegoricamente la Musica.

Questa scena è frutto di uno degli ambiti di sperimentazione su cui Trisha Brown lavora sin dalla fine degli anni '60, ossia lo studio del movimento con l'illusione dell'assenza di gravità. Il ciclo di performance con cui la Brown cominciò a sperimentare in questo campo prende il nome di *equipment pieces* (dall'equipaggiamento necessario a permettere il movimento in contrasto con la forza di gravità) e può essere inquadrato nel tempo a partire dal 1968 fino al 1973.

Fanno parte di questo ciclo di performance la celebre *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) in cui un performer, vincolato da corde e imbracature, scendeva lungo la parete di un edificio camminando su di essa nella maniera più naturale possibile,indossando a conferma di ciò abiti quotidiani fino a raggiungere il suolo; e *Walking on the Wall* (1971), in cui danzatori sorretti da imbracature «camminano, corrono, stanno in piedi orizzontalmente al pavimento su due muri adiacenti all'interno del Whitney Museum of American Art»,[72] con il risultato di far apparire naturale agli occhi degli spettatori qualcosa che è contrario alle forze naturali.[73]

Tornando all'*Orfeo*, al di là della primo quadro la messa in scena di Trisha Brown si distingue per un fatto apparentemente molto semplice ma che in realtà ha richiesto una grande preparazione, ossia che tutti i personaggi in scena si muovessero secondo la grammatica di movimento di Trisha. La vera sfida è stata infatti quella di creare omogeneità di movimento tra tutti i personaggi, ad esempio tra i

72 Mazzaglia, *op. cit.*, p. 54 e p. 61. Si veda inoltre Hendel Teicher (a cura di), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001* (Catalogo della mostra), Adison Gallery of American Art, Phillyps Academy, Andover 27 settembre - 31 dicembre 2002, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002.

73 Cfr. Guillaume Bernardi, *Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque*, «The Opera Quarterly», XXIV/3-4, 2009, pp. 286-92.

ballerini della compagnia della Brown e i cantanti che costituiscono scenicamente il gruppo di ninfe e pastori. Osservando questo gruppo di personaggi muoversi in scena non è affatto immediata la distinzione tra cantanti e ballerini dato che tutti quanti si muovono in maniera tra loro coerente, condividendo quindi il lessico di gesti, movenze e mimica che sono propri della coreografa.

L'impressione che ne risulta è paragonabile a quella di osservare un piccolo gruppo nel quale tutti parlano in maniera naturale la stessa lingua. I cantanti raggiungono quindi una dignità scenica depurata da manierismi e cliché. Ma per fare in modo che ciò avvenisse è stato necessario che i ballerini della compagnia di Trisha impartissero lezioni di movimento ai cantanti parecchie settimane prima dell'inizio delle prove, dilatando di gran lunga i tempi di produzione canonici.

Familiarizzando con il 'movimento browniano' l'attore o il cantante diventa maggiormente consapevole del gesto scenico che sta compiendo, capendone la grammatica e di conseguenza sentendosi libero di esprimersi secondo il nuovo codice.

Specie nei primi due atti, Trisha si rivela particolarmente abile nello sfruttare i frequenti ritornelli strumentali, tra una strofa cantata e l'altra, per dare vita a squisiti momenti coreografici. Questo permette che nonostante la scenografia sia spoglia e povera di sostanziali cambiamenti di luci, essa non ci appaia mai vuota o scialba.

Il principio generatore di tutta la scrittura registica è quello di stabilire un dialogo a tre voci con gli altri elementi ossia il testo e la musica. Agendo quindi sul piano drammaturgico, entrando in un dialogo alla pari con musica e testo, Trisha Brown si propone, attraverso la coreografia, di affermare «un atto poetico in sé».[74]

74 Laurence Louppe, *Trisha Brown dans le pas d'Orphée*, «La Monnaie/De Munt Magazine», n. 32, maggio-giugno 1998, p. 19, cit. in Mazzaglia, *op.cit.,* p. 142.

Prescrivendo dei gesti che siano talvolta di natura narrativa rispetto al testo e che diano informazioni sulla musica, e altre volte andando invece nella direzione opposta a questi, Trisha afferma la sua identità di coreografa astratta. Il risultato è quindi una gestualità la cui vicinanza al testo è in continua oscillazione creando un contrappunto o un dialogo con gli altri due elementi.

La sua scrittura, da un punto di vista generale, come si èdetto, agisce sulle varie scene attraverso il numero di personaggi, il ritmo e la qualità del loro movimento. Quest'ultimo è senza dubbio lo strumento chiave impiegato dalla coreografa statunitense che si può sintetizzare come la capacità di creare 'scenografie umane in movimento'.

Se è il movimento a farla da padrone nelle scene di Trisha, l'*Orfeo* di Robert Wilson è invece calato in un immobilità pittorica artificiale. Il suo gioco di regia si presenta agli occhi come un quadro rinascimentale le cui figure magicamente si animano di una mobilità lenta e fatta di piccoli gesti, come fossero imprigionate in una gabbia espressiva. La lentezza dei movimenti e l'immobilità scenica sono senz'altro alcuni degli aspetti della poetica wilsoniana che vengono maggiormente trasmessi in questa messa in scena. Da sempre nelle sue opere Robert Wilson stupisce per la dilatazione temporale delle azioni sceniche, alla ricerca di una percezione diversa del tempo e dello spazio. Questo è senz'altro uno dei suoi campi di ricerca maggiormente battuti.

I personaggi sono statue alle quali è concesso di muoversi solo per assumere una posa scultorea piuttosto che un'altra, ma possono scegliere esclusivamente tra un numero ristretto e predefinito di pose. Così ogni gesto e ogni movimento è parte di un lessico volutamente molto povero ma proprio per questo capace di traghettarci verso una dimensione 'altra' nella quale il regista texano ha intenzione di far prendere vita al suo *Orfeo*. Ma proprio Orfeo è messo in risalto da

questo meccanismo in quanto è l'unico personaggio dotato di una mobilità fluida ed espressiva, in grado di articolare e modulare gesti e mimica, sia durante il canto che durante i momenti strumentali. Il suo lessico di gesti è estremamente più ampio, come se Wilson nel fare ciò avesse voluto rendere visibili scenicamente le sue straordinarie capacità musicali che fanno parte del mito.

Se nell'*Orfeo* di Trisha lo spazio scenico era volutamente lasciato libero per essere riempito dai corpi in movimento dei personaggi, l'immobilità pittorica di Wilson è invece calata in una scenografia, che non è di certo quella barocchegiante della tradizione operistica ma risponde a calcoli e criteri rigorosissimi immersi in una chiave estetica minimalista.

Wilson per creare il suo spazio scenico si inspira al quadro di Tiziano Vecellio *Venere con organista* (1550-1551 Madrid, Prado), dal quale ruba il viale prospettico di cipressi che guidano lo sguardo verso un punto centrale nel fondale. Dispone gli elementi in scena secondo il suo solito criterio che consiste nel suddividere lo spazio del palcoscenico in sette fasce orizzontali. Anche la gran parte dei movimenti dei personaggi sono concepiti per fare in modo che avvengano all'interno di queste fasce o piani orizzontali. I costumi sono la rivisitazione moderna di abiti rinascimentali, e vengono realizzati con un tessuto che riflette la luce in una maniera particolare, creando effetti cromatici affascinanti.

La cifra stilistica del regista passa anche attraverso l'uso che fa delle luci e del fondale. Attraverso un uso chirurgico della luce, spesso sagomata dall'alto con precisione millimetrica a evidenziare solo le mani o il volto dell'attore, o producendo degli accattivanti effetti di controluce volti a rendere visibile solo la sagoma dei personaggi, Wilson crea la sua atmosfera, cupa ma al tempo stesso affascinante. Il fondale connota, con giochi cromatici nei quali i vari colori sfumano gradualmente in un intenso fascio di luce bianca, i vari passaggi emotivi,

articolando anche repentini cambi di colore che si susseguono come in cicli asimmetrici dettati dal pathos.

Il trucco e i guanti sono elementi comuni a tutti i personaggi, e hanno lo scopo di spersonalizzare gli attori rendendoli come tele bianche pronte ad assorbire i colori della luce. Questa particolare tipologia di trucco, che impallidisce totalmente la pelle e disegna un altro paio di sopracciglia sulla fronte, costituisce un altro degli elementi che rendono immediatamente riconoscibili i lavori di Robert Wilson.

I suoi principi estetici lo portano a cercare di creare «forme pure che si schiudono al movimento»[75] senza che queste siano contaminate da una simbologia o da una funzionalità e queste sono le fondamenta del suo 'teatro formale'.

Per Wilson il suo lavoro è appunto formale, non interpretativo, la sua intenzione è quella di comporre una cornice, di presentare degli elementi che significano ma non in quanto simboli, ma semplicemente in quanto tali e cioè che rimandano solo a se stessi. Su questi cardini si erige il formalismo di Wilson: nella volontà di creare una scena, di comporla con degli oggetti, con dei costumi, delle luci che sono giustapposte a significare se stesse senza la pretesa di essere interpretate come simboli.[76] Procedimento che comunque può avvenire, ma attenzione, può anche non avvenire, in una fase successiva e nella mente dei fruitori.

75 Vittoria Crespi Morbio, *Robert Wilson alla Scala*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York 2004, p. 25-6.

76 Cfr. Alfonso Amendola, *Robert Wilson, uno sguardo oltre il possibile delle cose*,«Quaderni d'altri tempi», IV/11, gennaio-febbraio 2008. Rivista digitale consultabile online all'URL:
http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero11/06visioni/visioni11_conv.htm.

La sua cura maniacale per gli elementi visivi e uditivi è mirata affinché prendano forza gli uni dagli altri, e interagendo si fondino in azione sinergica per dare vita al contenitore o cornice formale che Wilson crea per i suoi spettacoli. Una forma fine a se stessa che lui plasma, senza pretese interpretative, lasciando che siano gli spettatori a riempirla di senso.

In questa direzione ritroviamo alcuni concetti estetici condivisi da Trisha Brown, primo fra tutti la tendenza all'astrazione, ribadita scenicamente anche dall'uso dei gesti. Entrambi i registi prescrivono una gestualità agli attori che solo alle volte, e solo in parte, è aderente al testo che stanno intonando. D'altronde anche il lavoro di Trisha può essere definito formale. Il suo lavoro di scrittura registica è partito dallo studio sulle strutture formali del testo poetico sulle quali la Brown ha innestato le sue strutture. Quindi ancora una volta è sulla forma che si è lavorato piuttosto che sull'interpretazione o sul contenuto.

Questo breve articolo vuole essere solo un invito alla visione di due spettacoli operistici le cui regie sono molto curate e a mio giudizio anche particolarmente riuscite perché non concepite con l'intento di creare una semplice traduzione scenica del duplice testo dell'opera (libretto e partitura), ma con l'intento di forgiare un oggetto estetico che, pur nel rispetto di alcuni vincoli, cerchi di porsi sempre e comunque in una prospettiva dialettica con il testo, avendo come esito quello di dare nuova linfa all'opera stessa.

La critica musicale come forma di interpretazione. Intervista a Piero Violante.

Palermo, 6 dicembre 2012

di Fabio D'Agostino

Sensibile alle interferenze tra musica e politica, docente di Sociologia della musica e Storia delle dottrine politiche presso l'Università degli Studi di Palermo, Piero Violante ha studiato storia della musica con Luigi Rognoni e si occupa dagli anni '70 di critica musicale. Giornalista pubblicista, ha scritto per Il Giornale di Sicilia, L'Ora e collaborato con Stampa-Sera, Il Sole 24ore, L'Europeo, Il Mondo e svariate riviste. Dal 1997 è editorialista e critico musicale de la Repubblica Palermo.

Professore Violante, lei inizia l'attività di critico musicale qui a Palermo alla fine degli anni '60, prima al Giornale di Sicilia, poi a L'Ora. Oggi scrive per La Repubblica Palermo. Il pezzo giornalistico, coi suoi tempi precipitosi, ha in sé dei limiti interpretativi?

Nel '68, quando io iniziai al *Giornale di Sicilia* e a *L'Ora*, si aveva da pubblicare la recensione l'indomani, e poteva capitare di avere un po' più di tempo se si trattava di un concerto pomeridiano: ma non più di quaranta minuti. Per un concerto serale, venti righi in venti minuti. Per l'opera accadeva invece che andavi alla prova generale, scrivevi sulla prova generale, e dopo aver visto la prima correvi al giornale e correggevi. Anche qui i tempi erano molto stretti, anche se va detto che il tempo stretto in qualche modo può aiutare a condensare il giudizio:

diciamo che è una scarica adrenalinica che costringe a essere molto sintetici.

In generale, però, una critica fatta così non può che risolversi in una sorta di pagellina. E d'altronde già ai miei tempi, per restare all'opera, la critica in Italia era in sostanza un dare voti al cantante di turno.

Come lo spiega?

Non c'era l'esigenza di mediare tra spettatore e interprete …

Allude al concetto di mediazione di Adorno, al fatto che la coscienza di un individuo si esplica attraverso la mediazione dei rapporti sociali.

Già. In Italia per tradizione la critica di un'opera predilige in modo prevalente aspetti legati alla voce, in qualche caso alla regia. Ciò non toglie che esistevano eccezioni a cui si guardava con ammirazione. Massimo Mila, per esempio, faceva una cosa bellissima: nei suoi lunghi pezzi che allora scriveva per La Stampa, partiva con un pistolotto iniziale in cui raccontava l'opera, esprimendo beninteso un netto giudizio critico sul significato di quell'opera. Poi, nella seconda parte, si dedicava all'analisi tecnica e musicale dello spettacolo. Era una cosa completa.

Altri punti di riferimento?

Fedele D'Amico. Lui e Mila erano i critici italiani più importanti. E la loro predilezione era assolutamente musicale.

A Palermo invece?

Palermo vanta un'ottima tradizione. Prima che io scrivessi sul Giornale di Sicilia, il critico era Roberto Pagano, musicologo, clavicembalista, musicista per davvero. E dall'altro lato, a L'Ora, c'era Gioacchino Lanza Tomasi, non meno puntuale nell'interpretazione della resa musicale, ma più attento all'aspetto visivo. L'analisi di Pagano era più tradizionale, il suo pezzo si muoveva con puntigliosità all'interno del canone musicale. Per quel che mi riguarda è stata una buona scuola, anche se io propendo per l'aspetto interpretativo generale. Sono più colpito dall'insieme che dalla resa parziale delle singole voci.

Tornando alla forma testuale, nei suoi *I papillons di Brahms* edito da Sellerio lei s'ispira al saggio breve.

Sì, i saggi brevi che strutturano il libro derivano dall'esperienza dell'ascolto amplificata dall'approfondimento. Il modello testuale del saggio breve consente di andare al di là dell'impressione momentanea.

La reazione del pubblico a una performance dal vivo per lei è dunque marginale.

Bisogna distinguere di che musica parliamo. Prendiamo quella d'oggi: proprio non si può evitare di dire che lo spettatore palermitano è tendenzialmente disattivo a recepire il nuovo. Le reazioni della città alle Settimane Internazionali di Nuova Musica erano di quel poco pubblico che vi accorreva. Anche a Milano c'è stato un tentativo con Abbado e Pestalozza di slargare il repertorio attraverso il moderno. Sono però casi sempre più rari, una goccia di fronte all'attuale standardizzazione dei cartelloni. Del resto la stessa musica contemporanea risulta essere ingessata: l'avanguardia che Boulez rappresenta ha pur sempre

ottant'anni. A Palermo Sciarrino è stato il sintomo di questo scollamento al di là delle celebrazioni che lo hanno riguardato. Basti ricordare che nel '71, dopo l'allestimento integrale del *Ring* di Matačić al Massimo, si era tutti d'accordo nel definire Palermo 'città wagneriana'. Peccato che poi il teatro si spaccò in un'estenuante diatriba sull'allargamento della fossa orchestrale.

E in tutto questo la funzione del critico? Fedele D'Amico da lei citato scriveva: «Non ad esibire una sensibilità speciale il critico è pagato, il critico non è tenuto a 'sentire' meglio di chicchessia ma soltanto a saperne di più». È d'accordo?

D'Amico si riferisce allo spettatore e al ruolo di mediazione assunto dal critico. La musica si ascolta istintivamente, ma non è solo sentimento, è anche costruzione. Ascoltare una sinfonia di Mahler permette certamente di calarsi nell'atmosfera di fine secolo, ma se non si ha presente cos'è stata quella cultura…Sulla sensibilità poi, ritengo che il critico deve comunque averla spiccata, e che l'esperienza musicale vada vissuta come un'avventura culturale. A mio avviso Beethoven è come Kant.

Mi spieghi il suo approccio e cosa cerca.

Ho un approccio 'ingenuo' e cerco la sorpresa. Vado a teatro a vedere com'è, per scoprire se viene fuori qualcosa di nuovo dallo spettacolo. L'interprete ha un suo bagaglio umano e sensibile che va compreso, ma se il direttore e il regista filtrano senza andare oltre non c'è contemporaneità. E se andando oltre emergesse qualcosa dall'inconsapevolezza del momento, non sarebbe affatto un tradimento. Si prenda in mano la biografia di un musicista: c'è uno scarto enorme tra ciò che egli pensa di sé e ciò che egli legge di sé. La stessa recitazione

retorica è mutata nel tempo anche grazie al presentimento dell'interprete. La tecnica belcantistica italiana, scomparsa da Renata Scotto in giù, può sempre rivivere nella gestualità antica a essa legata che uno Zeffirelli sa recuperare.

Mi pare di capire che la critica musicale da lei praticata è una forma aperta e in divenire che si dirama a partire dall'epifania dell'ascolto.

David Joseph Bach, su cui ho incentrato la mia *Eredità della musica* pubblicata da Sellerio, diceva che scrivere di musica è estremamente complesso. I critici hanno l'esigenza di mostrarsi tecnicamente preparati e rigettano sul lettore innumerevoli tecnicismi, che però sono e restano marginali. Mostrare la grande forma, fornire indicatori sulla grande forma: questa è la critica. Riguardo all'epifania dell'ascolto, è evidente che l'esperienza dal vivo supera di gran lunga quella registrata del disco. Questo vale per il critico e vale per il pubblico.

Dunque un approccio alla Arbasino, intellettuale, non metodico, saltuario, può avere valore senz'altro educativo.

Credo che Arbasino rientri nella categoria dell'ascoltatore culturale desunta da Adorno: borghese, abbonato, informato, interessato ai fenomeni della società. Non importa se non ha studiato al conservatorio, si muove convinto che perdersi nel tutto apra la via all'interpretazione corretta. Arbasino ha visto tutto e tutto dice. Naturalmente da un'ottica che può divergere dal mio modo di vedere le cose. Mi viene in mente una memorabile *Quinta* di Beethoven diretta da Celibidache a Palermo, da me molto amata per l'assenza di perentorietà, che Pagano invece giudicò fiacca e inespressiva. Ognuno scriva ciò che vuole ma a me pare che l'argomentare di Arbasino vada oltre la forma di

un brano musicale per cogliere il sentimento che la infonde. Il drammaturgo berlinese Peter Stein sostiene che le regie debbano estrarre questo sentimento intrinseco alla forma senza prevaricare il testo, depurando il gesto da un'espressività estranea. E anche Boulez, il grande e freddo comunicatore di un tempo, mi pare che negli anni sia diventato un interprete un po' più 'sentimentale'.

In sostanza, lei dice che lo stile di un interprete può ricreare nel presente il sentimento contenuto nella forma di un'opera del passato. Il critico può quindi definirsi, come asseriva Salvatore Pugliatti nel suo saggio sull'interpretazione del '40, un ri-creatore dell'opera che analizza?

Certamente, la difficoltà rimane nella comunicazione parziale che si viene a creare tra critico e pubblico. Il primo sente cose diverse e ha necessità di esprimerle, il secondo vorrebbe sentirsi dire cosa che già sa. Pugliatti era un elegante e fine affabulatore, ne parlo nei miei *Papillons*. Un affabulatore che però muoveva dal confronto e dalla comparazione con altri autori e posizioni. L'appesantimento del testo fitto di citazioni era frutto di un metodo che vedeva nella memoria, nella continua elaborazione della memoria, la sua stessa ragion d'essere. A tutto vantaggio della mediazione sociale che il critico dovrebbe condurre.

Ma oggi il critico musicale si scontra quotidianamente con la crisi e l'inattualità della critica in generale. In più, la funzione formativa della musica nella cultura italiana è quasi inesistente. Lei parla di mediazione sociale: è ancora possibile sostenere, come faceva Adorno, che il vero soggetto di una composizione musicale è sempre collettivo e mai individuale, che «ogni singolo suono dice già "noi"»?

No. Distinzioni nette come queste di Adorno, che pure resta un maestro dal quale non si può ancora prescindere, non sono più attuali per la semplice ragione che stabilire differenze nella società di oggi, egemonizzata da grafici riassuntivi, è impossibile. Suonano come l'occasione perduta di una critica che ha nel frattempo abdicato, spesso con atteggiamento settario, al proprio ruolo guida. Il critico musicale è diventato musicologo. In Italia, poi, la centralità educativa della musica non è mai stata promossa dal sistema politico. Ci si può consolare leggendo i pezzi di Arbasino, esempio unico di ascoltatore, che muove dall'esperienza dell'ascolto e poi la elabora con la sua cultura infinita.

Stefano Lombardi Vallauri e Marco Spagnolo (a cura di), *Federico Incardona. Bagliori del melos estremo. Contesti, opera, sviluppi*

Palermo, Duepunti 2012

di Fabio D'Agostino

Il vuoto a cui rimedia la silloge su Federico Incardona (1958-2006), uscita per Duepunti dalla neonata collana 'Fonogrammi', non è soltanto editoriale. Scritti illuminanti sul compositore palermitano, seppure di natura interlocutoria, ne sono stati pubblicati ancora prima della scomparsa; ed era già chiaro, Incardona vivo, che non vi fosse alcuna contrapposizione semantica tra etica del dolore e musica densamente problematica. Adesso questo volume corale fa il punto avendo dalla sua il tempo trascorso, che naturalmente ha giocato a favore dell'assimilazione dell'opera (e della metabolizzazione del trauma). Si dovrà poi convenire, muovendosi tra i saggi ordinati in sezioni tematiche, che la figura di Incardona inquadrata per fotogrammi, ripresa da angolazioni e piani trasversali, dia di sé l'immagine più fedele all'idea di frammento in divenire formalizzata nelle sue partiture. 'Trasmutazioni' resta forse la parola che meglio qualifica il senso dell'incessante processo di creazione cui è piegato il materiale musicale (A. Collisani, *Incardona o delle trasmutazioni*, in *Federico Incardona*, a cura di Tonin Tarnaku, CIMS, Palermo 1999, pp. 5-7). Ma tornando alla silloge, agli incastri ai quali costringe la lettura episodica, piace pensare che questa iniziativa editoriale sia anche nata per rimediare al vuoto di memoria che Palermo riserva, invariabilmente, ai suoi ingegni più inquieti. I curatori – Stefano Lombardi Vallauri e Marco Spagnolo – si

annodano infatti alla due giorni di studio promossa per Incardona ai cantieri culturali della Zisa (13-14 dicembre 2011), fissando su carta gli atti orali del convegno palermitano.

L'unica voce allora assente, e qui integrata nella sezione 'Contesti generali', è di Marinella Ramazzotti (*La "lontananza" di Luigi Nono e Federico Incardona: due poetiche convergenti*). La quale nel «suono mobile» e trasfigurante di Incardona, innescato da intervalli espressivi che acquisiscono lo stato di soggetto interiore, vede la medesima proposizione teorica di Nono. L'evocazione iconica di intervalli storicamente riconducibili all'armonia tonale, mediata da processi seriali che abdicano non alla dodecafonia ma al manierismo della neoavanguardia, per Incardona concorre a disvelare nella coscienza collettiva, al di là della comprensione diretta, il sentimento del tempo presente: la lacerante condizione umana nell'età moderna. È una poetica della solitudine in funzione dialettica, sottolinea a ragione Ramazzotti, che si manifesta con devastante impatto nello scioglimento del timbro umano in neutro e bianco «canto strumentale». E quando in *Mehr Licht! II* (1989) il pianto di madre raggela in piatta e afona linea, la lezione di Nono sul trattamento del suono è già assorbita e superata. Coesistono tuttavia divergenze intrinseche all'atto del comporre che anzitutto emergono, conclude la studiosa, dalla rispettiva grafia dei due autori. Diversamente dal maestro veneziano, che nei suoi fogli tende a incorporare la dimensione scenica entro la quale si dispiega la musica, Incardona esaspera la notazione tradizionale addensando il pentagramma con un profluvio di indicazioni espressive.

Questa fitta rete di segni grafici, del tutto estranea a rimandi extramusicali che non siano di natura poetica o letteraria, muta la partitura in «un teatro per l'udito» dove l'azione scaturisce dalla condotta drammaturgica delle reazioni intervallari. Lo ravvisa Giovanni Guanti in apertura ai sopra ricordati 'Contesti generali', all'interno di

una dotta analisi avviata a distinguere *L'anomalia selvaggia di Federico Incardona* rispetto alle tendenze artistiche del suo tempo. Sul filo di una storicità lineare che da Webern risale fino a Beethoven, la scrittura «pura» del compositore palermitano è qui tradotta come il sintomo di un'etica donchisciottesca insensibile a compromessi estetici. La sordità alle sirene del teatro musicale – alla politica consolatoria del riconoscimento sociale – scava difatti un solco tra Incardona e la generazione degli anni '80 cui appartiene. Denota non meno un'integrità individuale che non contempla opzioni morali, e che Guanti tra l'altro rinviene nella rinuncia dell'autore a sdoppiarsi in esecutore della propria opera.

Gli enigmi interpretativi che pongono le partiture di Incardona, dall'articolazione del suono alla forma temporale complessiva, investono aspetti concettuali ancor prima che pratici. Un'esecuzione congruente al dettato del compositore non dovrebbe in alcun modo prescindere dalle informazioni espressive che plasmano il notato. È l'assunto da cui muove nella sezione 'Sviluppi' la lucida disamina di Marco Spagnolo (*Il virtuosismo della lentezza. Tratti stilistici e problemi esecutivi*). Dove, a dirimere l'intricata questione, si trae spunto dalla composizione che più di altre esplica la perpetua oscillazione alla quale è sottoposta l'intensità del suono: *Des Freundes Umnachtung. Dialoghi sinfonici per grande orchestra* (1985). Assodato che il timbro è per natura mutante per le diverse destinazioni strumentali che non si preclude, Spagnolo ricava che l'equilibrio dinamico prescritto da Incardona non significa affatto uniformità del tessuto polifonico, ma «provare a trattenere il più possibile la divergenza delle voci»; alla dicitura 'dinamiche non equilibrate', si dovranno invece «esasperare al massimo le escursioni dinamiche». Sarebbe di conseguenza ragionevole, alla luce delle svariate indicazioni che infoltiscono la partitura, distinguerle per colore e carattere tipografico. Ma esteso il principio all'intera opera, definita da Spagnolo «una musica dell'intensità dell'attimo», la concentrazione

dell'esecutore è intanto estenuata dallo stillicidio della lentissima agogica, l'inosservanza della quale pregiudicherebbe la tenuta espressiva del mobile disegno melodico.

L'orizzonte melodico che si dispiega in sequenze, tramite dissonanti figurazioni di alto contenuto semantico, trova dunque nella lentezza la sua stessa ragion d'essere. Tutto sta nell'esecuzione di questa immagine che dilata mutando; ottenuta la quale, si noterà che la macrostruttura è unita da cellule intervallari espunte da serie dodecafoniche, ma amplificate nella loro funzione espressiva dalla selezione medesima. La serie perde senso tematico per garantire coesione organica alla partitura; il melos dissonante degli intervalli eletti parafrasa il discorso musicale in serialismo erotico. È quanto desunto dall'altro curatore del volume, Stefano Lombardo Vallauri, nella preziosa relazione inclusa nella sezione 'Opera' (*L'opzione dodecafonica postseriale*). Ed è appunto il recupero della melodia (in forma seriale) a proiettare Incardona nel cuore della tradizione siciliana: ramificato tema che all'interno della stessa sezione occupa Davide Gambino in una dissertazione sulle connessioni tra 'colto' e 'popolare', tra Mahler e Favara, nell'etica del dolore e dell'impegno politico che connota il mondo del compositore (*L'ispirazione folklorica: riscritture di un mito*).

Ma nulla togliendo ai rimanenti contributi, è nel vibrante 'Prologo' di Paolo Emilio Carapezza (*Autodidatta, discepolo e maestro*), e nei saggi ineccepibili di Piero Violante (*Della marginalità attiva*) e Pietro Misuraca (*Federico Incardona, lo Zephir Ensemble e i concerti di Nuova Musica a Palermo 1988-2003*), che segni ed essenze assumono lentamente densità vivissima. E allora succede quasi di rivedere il compositore che ha creduto nel «radicalismo dell'immaginazione», nella serie dodecafonica quale «sonda nell'ignoto», sempre agendo da una posizione «decentrata e marginale», ostinatamente autodidatta, e in una città matrigna che non lo ha sostenuto fino in fondo. Provato dalla radioterapia, in una mail a

Carapezza datata 2004, Incardona ricorda i corsi di perfezionamento di Franco Donatoni alla fine degli anni '70, ancora una volta sottraendosi all'ipotesi di un'arte burocratica che non sia esperienza continuamente vissuta e sofferta:

> Che abominio immediatamente linguistico! Come si fa a perfezionare ciò che per definizione sfugge a qualsiasi atteggiamento programmatico: l'atto compositivo, la pure vertigine dello sconosciuto, dell'inaudito, che abbisogna spietatamente, oggi più che mai fieramente! di inventarsi la sua propria tecnica ad ogni passo, e rinnegarla il passo dopo, nonostante i progetti seriali, le grigliature e tutti i sistemi e i tralicci di cui comunque, scaramanticamente, ci dotiamo!

Piero Rattalino, *Alfred Brendel. La tartaruga*

Varese, Zecchini 2010.

di Danilo Tarantino

Nel 2008, all'età di settantasette anni, Alfred Brendel, uno dei pianisti più importanti del XX secolo, si congedò dall'attività concertistica con un'ultima, memorabile tournée.

Nel 2010, la casa editrice Zecchini gli ha reso omaggio pubblicando il libro *Alfred Brendel. La tartaruga*, XIV volume della collana diretta da Piero Rattalino e dedicata ai 'Grandi pianisti' della storia del concertismo.

In centosettantotto pagine ripartite in dodici capitoli, il musicologo e critico italiano, noto per le sue numerose pubblicazioni sulla letteratura pianistica e sulla sua interpretazione, si sofferma sulla carriera artistica di Brendel seguendo parallelamente gli sviluppi della sua poetica e le sue riflessioni teoriche – affidate a numerosi saggi, ampiamente citati – coll'intento di valutarne il valore e l'operato in prospettiva storica. Il percorso del musicista moravo – paragonato a una tartaruga, come recita il titolo – appare del tutto atipico rispetto a quelli della maggior parte dei pianisti della sua generazione (e di quella successiva). A differenza di Emil Gilels, Svjatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Leon Fleisher, Friedrich Gulda, Harvey Van Cliburn, Vladimir Ashkenazy, John Ogdon, Maurizio Pollini, Marta Argerich e Radu Lupu che s'imposero da giovanissimi vincendo un concorso internazionale (oppure, come Glenn Gould e Daniel

Baremboim, in seguito a un esordio concertistico straordinario), Brendel riuscì a raggiungere il pieno successo solo in età matura e dopo una lunga e solida esperienza professionale negli studi di registrazione.

Nato a Wiesenberg, nella Repubblica Ceca orientale, il 5 gennaio 1931, studiò pianoforte sin dall'infanzia e a diciassette anni esordì come concertista. Classificatosi quarto, a diciotto anni, al concorso Busoni, ottenne in premio la possibilità di esibirsi per la prima volta con l'orchestra e l'ingaggio per due *recital* a Vienna. Scritturato nel 1955 dall'etichetta discografica Vox-Turnabout, vi collaborò fino al 1968 realizzando numerosi e ambiziosi progetti musicali (come l'integrale delle *Sonate* di Beethoven).

Il suo sconfinato repertorio include una ventina di autori da Bach ai Romantici, spingendosi fino agli esponenti della cultura musicale mitteleuropea, francese e russa del primo Novecento.

A giudizio di Rattalino, il suo maggior contributo alla storia dell'interpretazione va tuttavia ricercato in relazione alla musica di Schubert, Haydn e Liszt (uno dei suoi autori prediletti, assieme a Beethoven). Secondo Rattalino, Brendel va annoverato trai massimi interpreti di Schubert, compositore di cui si occupò intensamente sia in sede concertistica che discografica (e persino televisiva, come attestano i tredici filmati registrati dalla televisione di Brema). Il suo interesse fu rivolto in particolare alle composizioni pianistiche successive al 1822, data che com'è noto segnò una svolta nella vita e nella musica di Schubert. Il suo intento, come ebbe modo di spiegare in un saggio dedicato alle *Sonate* schubertiane, fu quello di sottrarre il compositore viennese allo stereotipo critico del melodista piacevole, riconsegnandolo

invece alla Storia come un creatore eccelso di opere anche complesse ed espressivamente articolate.

Di Haydn, Brendel iniziò a occuparsi intensamente a partire dal 1979, dedicandosi allo studio di quel repertorio più di quanto avesse mai fatto qualsiasi altro pianista di successo. Suo intento e merito fu di dare il giusto peso alla conquista secondo lui più importante del compositore: la comicità e l'umorismo in una musica puramente strumentale. Per Rattalino, Brendel fu non solo un pioniere nell'esecuzione di Haydn, ma anche uno straordinario interprete della sua comicità musicale: una categoria estetica mai prima contemplata dai grandi del concertismo, di cui il pianista seppe svelare il segreto anche in diversi saggi.

Quello per Liszt, infine, fu un amore presente sin dagli anni giovanili. Il suo approccio, in questo caso, fu sempre creativo e originale. Egli ebbe il merito di proporre,in controtendenza rispetto alla prassi corrente, soprattutto le opere della maturità lisztiana, che oggi sono ritenute fondamentali per gli sviluppi della musica del '900ma che allora non godevano ancora di fortuna critica.

L'interesse per Liszt, da lui considerato il padre del concertismo moderno, coinvolse anche l'ambito teorico del lavoro di Brendel ed esercitò un'influenza sul suo pensiero estetico, seconda solo a quella, per lui ancor più decisiva, di Ferruccio Busoni. Partendo dall'idea lisztiana dell'esecuzione come messa in scena dei sentimenti dell'interprete (riletta alla luce dell'assioma busoniano sull'affinità di creazione, trascrizione e interpretazione), Brendel elaborò infatti una sua personale concezione dell'interprete, che a suo dire deve possedere tre competenze specifiche corrispondenti ad altrettante fasi di lavoro:

quella di conservatore di museo, di esecutore testamentario e di ostetrico. Al primo è demandata la conoscenza approfondita dei dati storici e delle questioni filologiche relative a fonti, notazioni e prassi esecutive; al secondo è richiesta la capacità di comunicare al meglio il valore e l'originalità dell'opera; al terzo, infine, spetta l'onere di infondere vita al pensiero musicale impresso nella pagina scritta,quasi ripercorrendone i percorsi creativi. È sulla base di questa visione che Brendel mantenne sin dall'inizio una posizione di estraneità e diffidenza nei confronti delle cosiddette esecuzioni storicamente informate (figlie della moda filologica che andava diffondendosi negli anni '60), alle quali contestava la subordinazione del ruolo dell'interprete al culto dello strumento antico e del suono 'autentico'. Alla presunta'fedeltà al testo' contrappose infatti la propria concezione del ruolo attivo dell'interprete.

Nel suo volume, Rattalino prende infine in esame la ricezione di Brendel concertista, riportando il proprio resoconto di due concerti: uno risalente al 1970 - epoca dell'ascesa di Brendel - e l'altro al 2008, l'anno del suo inaspettato ritiro al culmine della carriera.

La monografia è apprezzabile per la capacità dell'autore di rendere accessibile, attraverso la scorrevolezza di una scrittura essenzialmente divulgativa, argomenti di specifico spessore musicologico. Il testo, che si rivolge quindi al lettore musicofilo come al musicista e allo studioso, è infine corredato da tre appendici rispettivamente dedicate all'opera saggistica di Brendel, all'elenco delle composizioni eseguite in concerto ma mai incise e a un'ampia discografia e videografia a cura di Luca Segalla.

Debussy e Sakamoto

Trio Siciliano

Undici07, 2012

due pareri a confronto

Il Giappone è vicino

di Francesco Piscitello

Debussy e Sakamoto, rappresenta un curioso quanto audace esperimento che accosta a Claude Debussy il compositore giapponese Ryuichi Sakamoto.

Del resto il Trio di Silviu Dima (violino), Giorgio Gasbarro (violoncello) e Fabio Piazza (pianoforte) non è nuovo a simili sperimentazioni: pur mantenendo fede alla propria formazione classica eseguendo composizioni di Brahms, Dvořák, Shostakovich (per citarne alcuni), l'ensemble, nella sua pluriennale carriera, ha anche saputo spaziare rileggendo con un organico classico le musiche di compositori di derivazione 'extracolta' come ad esempio Piazzolla (*Astor Piazzolla*, U07, 2010) o addirittura rock come i Led Zeppelin.

La prima parte del disco è dedicata al *Trio in sol maggiore* che Debussy compose nel 1880 a Firenze dove si trovava come istruttore musicale del figlio della nobildonna russa Nadezhda von Mech

(protettrice e amica di Tchajkovskij). Il Trio riesce a esprimere attraverso il sapiente uso dei mezzi espressivi dei loro strumenti la ricchezza del chiaroscuro sonoro delle raffinate melodie debussiane senza forzare troppo un'esecuzione che altrimenti rischierebbe di divenire patetica. Il Trio conduce l'ascoltatore, attraverso l'equilibrato dialogo strumentale, in una vivida esperienza in cui i suoni lo avvolgono affascinandolo.

Le note di *The Last Emperor*, che valsero a Sakamoto il premio Oscar per le musiche del film di Bernardo Bertolucci del 1987, aprono la seconda parte che vede protagonista l'autore nipponico molto stimato dalla formazione siciliana. Gli accordi iniziali sussurrati dal pianoforte ci introducono in un mondo più intimo in cui le pause lasciano ampio respiro alla melodia cantata da un violino che con i suoi glissandi dona all'intera composizione una maestosità dal sapore orientaleggiante.

Il ritmo incalzante di *Rain*, seconda traccia tratta da *L'ultimo Imperatore*, crea quasi un contrasto con le atmosfere intime della precedente composizione. Lo scambio melodico tra violino e pianoforte è sorretto da un solido violoncello che ne scandisce il dialogo.

In *The Sheltering Sky*, colonna sonora de *Il tè nel deserto* sempre di Bertolucci (1990), l'atmosfera più cupa e nostalgica in cui la melodia arriva (forse troppo bruscamente) a spezzarsi è cadenzata da una temporalità dilatata in cui i silenzi si fanno più importanti delle note.

NJP è l'unica composizione non estrapolata da una colonna sonora. In essa si può intravedere la commistione tra oriente e occidente, antico e moderno del comporre di Sakamoto. Le melodie dialogate dagli archi si appoggiano al tessuto accordale di un pianoforte che a tratti richiama quello di Debussy in *Reflet dans l'eau* o in *Pagodes*.

Il viaggio nel mondo musicale dell'autore giapponese si conclude con *Merry Cristmas Mr. Lawrence*, rilettura intimistica della colonna sonora del film di Nagisa Oshima *Furyo* del 1983. Le sonorità sintetiche e la scansione della batteria elettronica e dei ritardi digitali sono abbandonate, al fine di lasciare respiro alle note scaturite dalle vibranti corde degli strumenti.

In *Debussy e Sakamoto* si confrontano due repertori temporalmente e geograficamente lontani che però rimandano idealmente l'uno all'altro. Nella musica di Sakamoto si percepisce l'influenza della musica debussiana che il compositore giapponese non ha mancato di far notare citandola come forte punto di riferimento del suo percorso formativo. Al tempo stesso, sebbene Debussy abbia subìto il fascino delle melodie orientali solo durante l'esposizione del 1889, nel *Trio in sol* si può intravedere in nuce l'approccio intimistico e coloristico che si sarebbe realizzato in tutta la sua opera rendendo grande l'influenza del francese nelle future generazioni di compositori.

Scelta coraggiosa quella del Trio Siciliano di affiancare alla grande musica da camera europea quella creata per accompagnare le immagini delle pellicole cinematografiche, quindi anche concettualmente lontana dalla prima. Forse un *booklet* meno essenziale avrebbe aiutato l'ascoltatore nel viaggio attraverso questi due mondi così lontani ma che

ciononostante sembrano condividere un indefinibile elemento comune che l'ensemble isolano ha delicatamente saputo sottolineare con la sola forza delle note.

Debussy attraverso Sakamoto. Sakamoto attraverso Debussy

di Antonio Terzo

'Interpretazione' potrebbe essere la parola chiave di questo lavoro discografico. Del resto il Trio Siciliano – Fabio Piazza al pianoforte, Silviu Dima al violino e Giorgio Gasbarro al violoncello – pur avendo una solida formazione accademica, si è mosso spesso nell'ambito di altri contesti musicali, dedicandosi alla rilettura non soltanto del repertorio classico propriamente detto (Brahms, Dvořák, Shostakovich), ma anche ad autori contemporanei quali Eliodoro Sollima, Marco Betta, Maurizio Bignone e perfino a un genere per così dire fuori dai ranghi, con un CD interamente dedicato ad Astor Piazzolla. 'Interpretazione', dunque, perché nell'accostamento tra Claude Debussy e Ryuichi Sakamoto il Trio offre la lettura dell'uno alla luce dell'altro compositore.

L'accostamento tra *Premier Trio en Sol*, unica opera per questo organico scritta dal compositore di Saint-Germain-en-Laye, e i quattro fra i più celebri brani di Sakamoto tratti dalle sue splendide colonne sonore per il cinema, tuttavia è soltanto in apparenza insolito. Lo stesso Sakamoto, infatti, ha più volte dichiarato di avere Debussy fra i propri riferimenti classici. Ecco quindi che il sottile *fil rouge* prende forma con un'esecuzione raffinata e delicata dei quattro movimenti del *Trio* debussiano, per proseguire, quasi senza stravolgimenti nel paesaggio

sonoro, con l'interpretazione di Sakamoto.

'Interpretazione': sì perché ancor di più qui trapelano sfumature vibranti e appassionate che solo chi sente un profondo legame con un autore sa provare e, a sua volta, trasmettere. Se infatti le pagine del compositore nipponico sono proposte secondo gli arrangiamenti originali, è evidente un coinvolgimento più emotivo del Trio, ma non meno evocativo. Emergono le immagini da *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci, sia nel languido omonimo tema che nel tumultuoso *Rain*, in questa versione più sostenuto e meno distaccato. Le atmosfere spaziose e nel contempo tragiche de *Il tè nel deserto* (ancora Bertolucci) sono rese dal Trio attraverso un incedere più lento e carico di *pathos*, con una malinconia meno marcata rispetto al maestro Sakamoto.

L'Oriente raffinato filtrato attraverso le forme occidentali in *Merry Christmas Mr. Lawrence*, che traduce in musica la drammatica e a tratti morbosa pellicola del regista Nagisa Oshima (in Europa nota con il titolo *Furyo*, interpretato da un magnifico David Bowie), nella lettura del Trio Siciliano presenta un violino nettamente più romantico e solo a tratti meno incisivo. Sakamoto riunì nel 1996 una selezione dei brani che fino a quel momento ne avevano segnato la carriera, intitolandola appunto *1996*, un CD in cui figura anche *(Tribute to) NJP*, composizione che nelle mani del trio diventa trasognata e smussata di alcune maliziose spigolosità presenti in Sakamoto.

Ma lungo tutto l'album, gli accordi di pianoforte insistiti, ora quasi in sordina, ora con maggiore enfasi, e l'intreccio degli archi da essi sostenuto, le vibranti voci del violino e del violoncello, entrambi intensi e drammatici a seconda dei casi, sono la prova evidente di quanto Sakamoto possa dirsi legato a Debussy. Al Trio Siciliano il merito d'aver saputo scovare e fatto risaltare in quest'affiancamento un'affascinante,

forse per alcuni insospettata *liaison* fra due autori così lontani eppure così vicini.

Eliodoro Sollima (Marsala 1926-Palermo 2000)

È stato un compositore 'non allineato', come lui stesso si definiva, il cui linguaggio sapeva conciliare tradizione e sperimentazione,ma è stato anche un instancabile didatta e un brillante pianista. Basti pensare che nel 1954 Arturo Benedetti Michelangeli, del quale aveva seguito i corsi di perfezionamento, lo propose come pianista per la prima esecuzione italiana del *Kammerkonzert* di Berg ai Pomeriggi Musicali di Milano.

È a tutt'oggi una figura di riferimento per la vita musicale siciliana eppure di respiro internazionale: le sue musiche sinfoniche, da camera e di scena sono state infatti pubblicate da Schott, Heinrichshofen, Curci, Ricordi, Sonzogno. Alcune di queste hanno anche ricevuto importanti riconoscimenti come la *Sonata per pianoforte* che è risultata vincitrice nel 1966 del primo premio assoluto al VII concorso di composizione pianistica di Treviso.

Al Conservatorio di Palermo ha studiato con Maria Giacchino Cusenza il pianoforte e con Pietro Ferro la composizione, poi ha ricoperto il ruolo di docente di composizione e, per un decennio, di direttore dell'Istituto. Rappresentativo del suo lavoro didattico - alla sua scuola si sono formati, tra gli altri, Marco Betta e il figlio Giovanni Sollima - è il testo *Come nasce la musica* edito da Curci nel 1987.

Sylvano Bussotti (Firenze 1931)

Nasce in una famiglia che vede la presenza di due pittori: lo zio Tono Zancanaro e il fratello maggiore Renzo. La sua formazione musicale comincia con lo studio del violino, prosegue con gli insegnamenti di Dallapiccola e Max Deutsch (allievo di Schönberg) e con l'importante sodalizio con Metzger e Cage, senza tralasciare la devozione per Puccini da un lato e l'avversione per i post-weberniani dall'altro. Sempre lontano dagli accademismi, Bussotti vive nella culla dell'Umanesimo il fervore del cenacolo di cui egli fa parte (la Schola fiorentina), ma anche la distanza del pubblico — e non solo — che lo considera un mero provocatore. Il 1958 è l'anno che segna lo spartiacque tra le precedenti composizioni dodecafoniche e quelle che risentono dell'influsso cageano. L'ingresso nell'orbita di Cage si ha proprio con i *Five Piano Pieces for David Tudor*, nati dietro suggerimento di Metzger, apripista anche della nuova stagione compositiva che troverà l'acme nella *Passion selon Sade*.

Le prime importanti esecuzioni delle opere di Bussotti, all'epoca ancora censurate, hanno luogo proprio a Palermo, nelle Settimane Internazionali di Nuova Musica, nella stessa città in cui firmerà memorabili regie per il Teatro Massimo e dalla quale riceverà nel 2003 la cittadinanza onoraria.

Fabio D'Agostino si laurea nel 2007 in Discipline della Musica, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, con una tesi sul compositore e acquerellista siciliano Francesco Pennisi; nel 2010 consegue la laurea magistrale in Musicologia allargando i suoi interessi ai nessi tra musica, sentimento e immagine nella sfera pubblica occidentale. La tesi specialistica – *Die Macht der Gefühle, film per musica* – riceve nel 2011 il Premio Gullotti dal Rotary Club Palermo Sud e, ridotta in forma di breve saggio, viene pubblicata nello stesso anno da «Musica/Realtà». L'autore, che ha curato laboratori musicali in enti di assistenza sociale per anziani, ha collaborato con diverse riviste e con il Teatro Massimo di Palermo nella stesura di programmi di sala.

Ilaria Grippaudo ha conseguito nel 2003 la laurea in DAMS all'Università di Palermo. Dopo l'abilitazione all'insegnamento della musica nella scuola secondaria, dal 2010 è dottore di ricerca dell'Università di Roma La Sapienza. Dal 2005 ha collaborato con la Fondazione Cini di Venezia nell'ambito di progetti per lo studio della musica sacra. Fra gli ambiti di ricerca, la vita musicale in Sicilia e la storia dell'opera, con particolare attenzione ai meccanismi drammaturgici fra XIX e XX secolo. Ha inoltre presentato numerosi contributi a convegni e seminari, in Italia e all'estero. Attualmente è nel comitato editoriale della rivista accademica *Drammaturgia musicale e altri studi*. Fra le pubblicazioni, diversi contributi sulla musica in Sicilia e due volumi.

Cristian Petrosino si laurea nel 2009 in Discipline della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo discutendo la tesi sperimentale *Indagine sui teatri chiusi nella provincia di Messina*. Nel 2012,

nella medesima facoltà, consegue la laurea specialistica in Musicologia, con la tesi *L'Orfeo di Monteverdi nell'interpretazione di due artisti contemporanei: Trisha Brown (1998), Robert Wilson (2009)*. Dal 2011 si impegna come volontario nell'organizzazione di eventi artistici volti a promuovere l'emancipazione culturale nel territorio della sua città natale.

Francesco Piscitello è laureato in Discipline della Musica all'Università di Palermo con una tesi sul rapporto tra la sezione aurea e *Musica per archi percussioni e celesta* di Bartòk. Si è specializzato poi in Musicologia con un lavoro organologico sugli organi meccanici italiani del costruttore Anton Bayer. Appassionato di registrazione digitale e *computer music*, si è dedicato all'insegnamento nell'ambito dei progetti P.O.N.

Alessandra Sciortino ha compiuto studi pianistici e si è laureata in Musicologia col massimo dei voti presso l'Università di Palermo, con una tesi su Alberto Savinio e Luigi Rognoni. Giornalista pubblicista e critico musicale, collabora dal 2006 con La Repubblica e coi mensili nazionali «Suonare News» e «Il Giornale della Musica». Ha collaborato con l'Associazione Curva Minore, l'Associazione Amici della Musica di Palermo e la Fondazione Teatro Massimo per la stesura di programmi di sala e progetti didattici. Collabora con l'agenzia Vivace come addetto stampa di festival musicali nazionali e internazionali. Nel 2010 ha conseguito il primo premio della sezione critica musicale del Tim-Torneo Internazionale di Musica intestato a Massimo Mila.

Anna Maria Sollima è nata a Palermo da una famiglia di musicisti. Ha studiato pianoforte e chitarra e si è laureata in lettere moderne con una tesi su Antonio Scontrino. Ha collaborato con quotidiani e riviste

musicali («Rassegna Musicale Curci», «Rivista Musicale Italiana della Radiotelevisione ERI», «Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano»), teatri e associazioni (Teatro Massimo di Palermo, Amici della Musica di Palermo, Trapani e Marsala). Ha curato inoltre due cicli di trasmissioni radiofoniche musicali per la sede regionale della RAI. Nel 1981 ha pubblicato *Musicisti nel trapanese tra fine '800 e primo '900* per la casa editrice i.l.a. Palma-Athena e dal 1982 insegna Storia ed estetica della musica al Conservatorio "V. Bellini" di Palermo.

Donatella Sollima si è formata alla scuola di pianoforte di Antonio Trombone, presso il Conservatorio di Palermo dove ha conseguito il diploma con il massimo dei voti e dove insegna dal 1978. Ha seguito i corsi di musica da camera della Musikhochschule di Stoccarda e del Mozarteum di Salisburgo. Nel 1983 ha costituito il Sollima Ensemble insieme al padre Eliodoro e ai fratelli Giovanni e Luigi. Ha suonato in prestigiose stagioni concertistiche italiane (tra cui la Società del Quartetto di Milano, il Teatro La Fenice di Venezia e le principali istituzioni concertistiche palermitane) ed estere (Jugend und musik di Vienna, Musikhalle di Amburgo, Concertgebouw di Amsterdam, Cité internationale des arts di Parigi). Ha registrato, fra le altre, per la Radio televisione italiana e la ORF di Vienna.

Danilo Tarantino si è formato presso l'Università degli Studi di Palermo dove ha conseguito nel 2008 la laurea triennale in Discipline della Musica e nel 2012 quella specialistica in Musicologia discutendo due dissertazioni sulla musica e le arti palermitane contemporanee.

Dal 2009 al 2012 ha anche svolto attività divulgativa collaborando con la Fondazione Teatro Massimo e l'Associazione Amici della Musica di Palermo alla stesura di brevi guide all'opera e programmi di sala. Nel

2010 ha inoltre partecipato al Progetto Scuole dell'Ufficio Marketing del Teatro Massimo presentando nelle scuole le opere in cartellone.

Antonio Terzo coniuga l'orecchio per il jazz e la passione per le lingue a una scorrevole penna critica. Giornalista pubblicista con numerose collaborazioni all'attivo, fra le quali «Jazzit», «Jazzreview» e «Jazzitalia», *voting member* dell'americana Jazz Journalists Association, dal 2007 è direttore dell'email-zine jazzColours, rivista mensile in PDF da lui stesso ideata.

Stefano Zorzanello, musicista e studioso, è nato a Vicenza nel 1969.Ha svolto attività di ricerca in Italia, Australia e Portogallo producendo audio-documentari per RadioRAI, audio-installazioni per musei, musica per la scena in opere dirette da J.Grosso e G.B.Corsetti. Le sue composizioni sono state eseguite da Mistress, Fred FrithGuitar Quartet, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Strumentisti dell'Arena di Verona. Nel campo dell'improvvisazione radicale ha suonato con Jon Rose, OtomoYoshihide, Alvin Curran, Thomas Lehn, Alex Kolkowsky, Mike Cooper. Vive attualmente a Catania dove si dedica ad attività di ricerca ed insegnamento nel campo dei *soundscape studies*, *environmental music* ed ecologia acustica.