



2008

L'Orecchio di Giano

Dialoghi della Antica & Moderna Musica



L'Orecchio di Giano





con il patrocinio di
Ambasciata di Finlandia presso la Santa Sede
Comune di Lucca
Fondazione Simonetta Puccini - Istituto di Studi Pucciniani



con il sostegno di
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



in collaborazione con
Associazione Amici di Villa Lante al Gianicolo



VILLA LANTE AL GIANICOLO
Passeggiata del Gianicolo, 10
Roma 00165
tel. 06.68801674 • fax 06.68802349
www.irfrome.org



MUSICAIMMAGINE
tel. 06.36004667 • cell. 328.6294500
musicaimmage.prom@tiscali.it

Ingresso: 23,00 Euro / 12,00 Euro (ridotto)

INSTITUTUM ROMANUM FINLANDIAE
ENSEMBLE SEICENTONOVECENTO
MUSICAIMMAGINE



L'Orecchio di Giano 2008

Dialoghi della Antica & Moderna Musica

direzione artistica Flavio Colusso

28 maggio • 17 settembre • 1 ottobre • 15 ottobre • 29 ottobre • 12 novembre • 3 dicembre

VILLA LANTE AL GIANICOLO



LA MUSICA E I FANTASMI DEL PASSATO

KAY SANDBERG Direttore dell'*Institutum Romanum Finlandiae*

Quando la musica riempie le stanze del piano nobile di Villa Lante, specie alla fine di una giornata piena di attività didattiche o di ricerca relative al passato e alla storia romana, si capisce benissimo perché non sono riusciti ad andarsene.

Non molto è cambiato nella loro vecchia casa sulla cima del Gianicolo, in un mondo altrimenti per loro non più riconoscibile. Mi riferisco ai ben noti “fantasmi” della nostra villa.

Già alla fine dell'Ottocento si vociferava che la dimora rinascimentale fosse abitata da fantasmi. È noto che apparizioni di spiriti luminosi sono state segnalate più volte ai tempi di Nadine e Wolfgang Helbig, la famosa coppia che ha abitato Villa Lante a partire dal 1887. Anche loro, a quanto sembra, hanno deciso di prolungare la loro permanenza nella villa oltre l'arco di una vita.

Ogni studioso o artista che ha avuto il privilegio di risiedere a Villa Lante ha almeno sentito parlare di spettri ivi

osservati. E strane esperienze vengono riportate ancora, ogni tanto...

La residenza degli Helbig, lei principessa russa, lui eminente archeologo tedesco, era uno dei più prestigiosi centri della cultura mondana nella Roma ottocentesca. Il loro salotto, frequentato dai grandi personaggi della ricerca e della vita artistica dell'epoca, ha una continuazione nell'Istituto finlandese che dal 1954 ha sede a Villa Lante.

Come ai tempi degli Helbig la villa, di nuovo un luogo per incontri, ospita manifestazioni culturali di vario genere. Oltre a convegni scientifici e conferenze l'Istituto offre concerti. A maggio 2008, dopo i successi degli anni scorsi, prende il via la VII edizione dell'*Orecchio di Giano*.

Gli Helbig erano grandi amanti della musica: Nadine era addirittura pianista di formazione, e di grande talento. Sicuramente alla vecchia coppia sono piaciuti, e piaceranno, i concerti ideati dal maestro Colusso.





Jean Sibelius

COMPOSITORI FINLANDESI A VILLA LANTE

SIMO ÖRMÄ Intendente dell'*Institutum Romanum Finlandiae*

La settima edizione del ciclo di eventi *L'Orecchio di Giano: Dialoghi della Antica & Moderna Musica* presenta anche una piccola carrellata sulla musica finlandese contemporanea: nel concerto di apertura, affidato al compositore-violoncellista Juho Laitinen, ascoltiamo brani, oltre che di Sibelius e dello stesso Laitinen, dei compositori più importanti della generazione post-bellica, come Kaija Saariaho e Jukka Tiensuu; Kimmo Hakola, il compositore già noto al pubblico di Villa Lante per il suo lavoro *Consolation*, eseguito qui in prima esecuzione assoluta nel 2004, è tra i compositori del concerto-omaggio a Giacomo Puccini programmato per ottobre di quest'anno.

La musica ha fatto parte della vita dell'*Institutum Romanum Finlandiae* fin dall'inizio: secondo lo statuto, scopo dell'Istituto è quello di avvicinare la vita culturale finlandese alla cultura classica e a tal fine l'Istituto ospita - oltre a borsisti e studiosi delle scienze umanistiche - scrittori, artisti, compositori e musicisti.

Già nell'autunno del 1955 Uuno Klami, il compositore finlandese più famoso dopo Sibelius, soggiornò nella villa. Klami non venne a Roma per un puro caso: dopo gli stu-

di a Parigi, egli aveva negli anni Trenta rinnovato il linguaggio musicale nazionale nello stile di Ravel e Stravinsky ed aveva sempre avuto interesse per il mondo musicale mediterraneo. A Villa Lante già lavorava alla musica per il balletto *Pyörteitä (Vortici)*, il suo ultimo grande lavoro rimasto incompiuto dopo la prematura morte avvenuta nel 1961; il balletto - del quale il primo atto, in partitura per pianoforte, fu trovato soltanto nel 1985 e orchestrato da Kalevi Aho nel 1988 - è pieno di ritmo e colore e non trova precedenti nella musica finlandese. Nel novembre del 1955 Klami scriveva dal terrazzo di Villa Lante: «La chiarezza e la limpidezza del mattino sono una novità per noi nordici».

Numerosi sono i compositori finlandesi che dopo Klami hanno lavorato a Villa Lante: Erkki Salmenhaara (1941-2002), uno dei padri del modernismo musicale in Finlandia che poi si "convertì" allo stile neotonale, soggiornò all'Istituto nel 1985 e nel 1986. Della nuova generazione meritano attenzione - oltre a Juho Laitinen, ospite quest'anno all'Istituto - i compositori Juha T. Koskinen il quale compose qui il suo sestetto *Sogno di Dante*, vincitore nel 2004 del premio internazionale Takefu e Olli Kor-





tekangas, uno dei grandi nomi della nuova opera lirica finlandese che ha tenuto nel 1994 a Villa Lante una conferenza sulla musica finlandese contemporanea.

Negli anni Sessanta a Roma e a Villa Lante venivano a studiare molti cantanti lirici: basta ricordare i baritoni Usko Viitanen e Kari Nurmela - un grande "Scarpia" nella *Tosca* pucciniana che cantò anche al Teatro dell'Opera di Roma - e soprattutto i famosi bassi finlandesi Martti Talvela e Matti Salminen. Per loro Roma era un luogo dove prepa-



Uno Klami e sua moglie sulla terrazza di Villa Lante nel 1955

rare il repertorio italiano con il leggendario maestro Luigi Ricci e Villa Lante luogo ideale dove alloggiare e incontrare connazionali, giovani studenti, vecchi professori, artisti di tutte le età. E, come disse qualche decennio più tardi il tenore Raimo Sirkkiä - studente di canto all'Istituto nel 1983, più tardi direttore artistico del Festival di Savonlinna - «[...] a Roma si impara il canto anche stando seduti nei caffè».

2008: "SEICENTONOVECENTO" A VILLA LANTE

FLAVIO COLUSSO Direttore artistico e Direttore musicale dell'*Ensemble Seicentonovecento*

[...] Allora il sacro Giano, mirabile nel duplice aspetto, si offrì d'improvviso al mio sguardo con i suoi due volti. [...] E quello, tenendo un bastone nella destra ed una chiave nella sinistra, con la bocca anteriore mi disse queste parole: «Deposto il timore, apprendi, operoso poeta dei giorni, ciò che desideri sapere e tieni a mente quanto dico. Mi chiamavano Caos gli antichi, - ch'io sono antica divinità -; vedi quali remoti eventi io stia celebrando. [...] Quanto vedi ovunque, il cielo, il mare, le nubi, le terre, tutto si chiude e s'apre per mia mano. Presso di me è la custodia del vasto universo, il diritto di volgerne i cardini è tutto in mio potere. Quando mi piace trarre dalla quiete del tempio la Pace, ella cammina libera per vie interrotte. Il mondo intero sarebbe lordato dal mortifero sangue se robuste sbarre non tenessero rinchiuso le guerre; insieme con le miti Ore custodisco le porte del cielo, e il fatto che Giove stesso ne esca e rientri è nelle mie mansioni. Perciò sono chiamato Giano; [...] Ogni porta di qua e di là ha due facciate: di esse, l'una guarda la gente, l'altra gli dèi Lari» [...]

Ovidio *Fasti*

L'Orecchio di Giano: Dialoghi della Antica & Moderna Musica, giunto alla VII edizione, rinnova l'invito, al pubblico e agli artisti riuniti nel simbolo "seicentonovecento" del nostro gruppo musicale insieme affacciati dalla loggia sulla città eterna, ad "ascoltare" verso nuove direzioni al rinnovar-

si del miracolo dell'Occaso nel panorama incantato del giardino e dell'*Urbs*: colori, odori che inebriano i sensi ed espandono l'immaginazione.

Musicisti di fama internazionale, vecchi amici e nuovi compagni di viaggio, si passano il testimone per offrire al pubblico di questo salotto privilegiato sul Gianicolo un'esperienza, non solo musicale, qualificante, ascoltando e meditando nuove composizioni, riscoprendone antiche inedite e rintracciando "tesori nascosti" nell'incontro fruttuoso del passato con il presente.

Tra i "protagonisti" del nostro ciclo è divenuta presenza familiare il bel pianoforte *Pleyel* donato da Liszt all'amica e allieva Nadine Helbig, principessa russa che abitò Villa Lante dal 1887 e la rese uno dei più famosi salotti culturali di Roma: il *Pleyel* - che fu suonato da Ferruccio Busoni, Edvard Grieg, Anton Rubinstein, Giovanni Sgambati e da altre illustri personalità - ancora oggi, con la sua voce antica e profonda, è più che uno "strumento" dei concerti Seicentonovecento.

La consolidata collaborazione con l'*Institutum Romanum Finlandiae* costituisce un ponte con gli artisti finlandesi:





con *Recercarecrea* il violoncellista e compositore Juho Laitinen presenta rare composizioni antiche e contemporanee per violoncello: i *Ricercari* del secentesco Domenico Gabrielli, uno dei primi virtuosi di questo strumento, e brani per violoncello e sistemi elettronici di Jukka Tien-
suu, Kaija Saariaho e dello stesso Laitinen, oltre ad una piccola “gemma” poco conosciuta di Jean Sibelius. Teppo Koivisto dedica il suo *recital* pianistico a Franz Liszt eseguendo brani legati ai lunghi soggiorni romani del compositore ungherese, esperienze che segnarono profondamente la sua vita di artista e di uomo: «Tutto quello che io desidero e spero si è di soggiornare a Roma quanto più mi sia possibile; non la vita del mondo io vi cerco, ma raccoglimento e pace, nel lavoro e nella preghiera».

Il concerto *Musica, maschere e viandanti* prende il titolo dall'ultimo libro della pianista e musicologa Chiara Bertoglio, che con questo programma si addentra nella complessa rete di rapporti fra musica, cultura, filosofia, letteratura e spiritualità del Romanticismo e, soffermandosi sulle icone del *Doppio* di Schumann e del *Viandante* di Schubert, invita gli ascoltatori ad un cammino metafisico ritrovandosi nel “labirinto” del *Viandante* contemporaneo.

Importante compositore fiorentino pienamente rappresentativo del suo tempo ma troppo poco frequentato, Mario Castelnuovo-Tedesco, appartenente ad una agiata famiglia ebrea, nel 1939 espatriò negli Stati Uniti definendosi nella sua autobiografia «Ormai per sempre (o

almeno per gli anni che mi rimangono) sospeso fra due mondi». Massimo Felici, tra i maggiori interpreti di Castelnuovo-Tedesco, insieme al giovane soprano Angela Nisi, offre un omaggio nel quarantesimo della morte del compositore, con la prima esecuzione integrale del ciclo op. 207 *The Divan of Moses-Ibn-Ezra*, composto sui testi di Moses-Ibn-Ezra, poeta sefardita del XII secolo, e con il ciclo degli *Shakespeare songs* op. 24.

Nell'anno pucciniano, con il patrocinio del Comune di Lucca e della Fondazione Simonetta Puccini-Istituto di Studi pucciniani, una nuovissima proposta: nel concerto *Recondita armonia di “bellezze diverse”*, insieme ad alcune fra le più belle arie e duetti di Giacomo Puccini interpretate dal soprano Margherita Pace e dal tenore Luigi Petroni, saranno presentate alcune prime assolute commissionate ai compositori Erik Bach, Kimmo Hakola, Richard Trythall, Riccardo Biseo, al giovane Giacomo Del Colle Lauri Volpi, e al sottoscritto, chiamati a riscrivere sui testi di famose arie del musicista lucchese. Le melodie, i personaggi, le storie delle opere di Giacomo Puccini fanno indelebilmente parte della cultura universale e risuonano nel cuore di milioni di appassionati e nella memoria comune: con questa iniziativa l'arte e lo spirito di Puccini potranno rivelare nuove sfaccettature.

Nell'anno bicentenario della nascita di Maria Felicità García Malibran, il soprano Patrizia Pace presenta alcune fra le più belle melodie di Vincenzo Bellini e di Nicola Vac-





caj che furono cavalli di battaglia della “mitica” interprete del belcanto, e alcune rarità composte dalla Malibran stessa.

Infine, dopo il successo nello scorso anno del film *Quo Vadis* (1925), il pianista e compositore Antonio Coppola chiude il nostro “Giano 2008” con l'esecuzione dal vivo della colonna sonora appositamente commissionatagli per una nuova operazione di archeologia filmico-musicale su un altro kolossal del passato: il primo *Ben Hur* (1927).

Queste settimane “*januariae feste*” sono un segno distinto del nodo che unisce e fa incontrare luoghi, uomini e cose

e ci mostra che, anche dove i beni mancano, le idee creano beni. Il titolo di un evento è un po' l'anima della manifestazione e la dichiarazione del suo progetto. Un titolo, se però è vuoto e pretestuoso – quanti ne vediamo! – non aggiungerà mai nulla al suo “corpo”. Qui è colta la “sfida” del tema: *Janus Pater* – Padre creatore: nessun luogo, nessuna “figura”; dio unico, “bifronte”, trino; nessuna citazione, nessun testo, nessuna memoria. È svelata la chiave della favola del ritrovare luoghi, ambienti, persone, immagini e voci che credevamo perduti. Non lo sono, soprattutto perché non sono più, ovvero sono sempre. È il nostro destino “spirituale”: ritrovarsi.



2008: IL PROGRAMMA

mercoledì 28 maggio • ore 20,00

RECERCARECREAЯ

Juho Laitinen *violoncello*

*musiche di D. Gabrielli, J. Laitinen, K. Saariaho
J. Sibelius, J. Tiensuu*

mercoledì 17 settembre • ore 20,00

FRANZ LISZTA ROMA

Teppo Koivisto *pianoforte*

musiche di Franz Liszt

mercoledì 1 ottobre • ore 19,30

MUSICA, MASCHERE E VIANDANTI

Chiara Bertoglio *pianoforte*

musiche di F. Schubert, R. Schumann e F. Colusso

mercoledì 15 ottobre • ore 20,00

UNO SGUARDO FRA I DUE MONDI

Angela Nisi *soprano* Massimo Felici *chitarra*

musiche di Mario Castelnuovo-Tedesco

mercoledì 29 ottobre • ore 20,00

RECONDITA ARMONIA DI "BELLEZZE DIVERSE"

omaggio a Giacomo Puccini

Margherita Pace *soprano* Luigi Petroni *tenore*

Silvia De Palma *voce recitante* Alberto Galletti *pianoforte*

musiche di G. Puccini e di E. Bach, R. Biseo*, F. Colusso**

G. Del Colle Lauri Volpi*, K. Hakola*, R. Trythall*

mercoledì 12 novembre • ore 20,00

OMAGGIO A MARIA MALIBRAN

Patrizia Pace *soprano*

Guido Galterio *pianoforte*

musiche di V. Bellini, M.F. Malibran, N. Vaccaj

mercoledì 3 dicembre • ore 20,00

BEN HUR (1926)

*nuova colonna sonora di Antonio Coppola**

Antonio Coppola *pianoforte*

* PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA



RECERCARECREAЯ

Jukka Tiensuu (1948)

oddjob (1995)

Domenico Gabrielli (1659-1690)

Ricercare in Re maggiore

Ricercare in sol minore

Juho Laitinen (1977)

Seestä (2006)

Domenico Gabrielli (1659-1690)

Ricercare in Do maggiore

Ricercare in Mi bemolle maggiore

Jean Sibelius (1865-1957)

Tema e variazioni (1887)

Domenico Gabrielli (1659-1690)

Ricercare in re minore

Kaija Saariaho (1952)

Prés (1994)

Juho Laitinen *violoncello*





Questo programma nasce dai miei principali interessi: le composizioni per violoncello più antiche e quelle contemporanee, con una piccola “gemma” poco conosciuta del tardo Ottocento.

Il violoncello nasce in Italia nella seconda metà del XVI secolo e si afferma come strumento solistico attorno alla metà del Seicento: uno dei primi virtuosi di questo strumento fu Domenico Gabrielli (1659-1690), noto anche come compositore di musica vocale.

Come era solito all'epoca, e come rimase fino agli inizi del XX secolo, la musica che un virtuoso suonava era di sua stessa composizione. I *Ricercari* dimostrano come Gabrielli fosse perfettamente consapevole delle possibilità sonore e tecniche di questo “nuovo” strumento. Tali opere costituiscono le fondamenta senza le quali la musica per violoncello solista, come – ad esempio – le *Suites* di Johann Sebastian Bach, non sarebbe stata possibile.

Jukka Tiensuu (1948) è un compositore, improvvisatore e virtuoso di clavicembalo. Citando le parole di Harri Suilamo, si può affermare che «egli si sia sistematica-

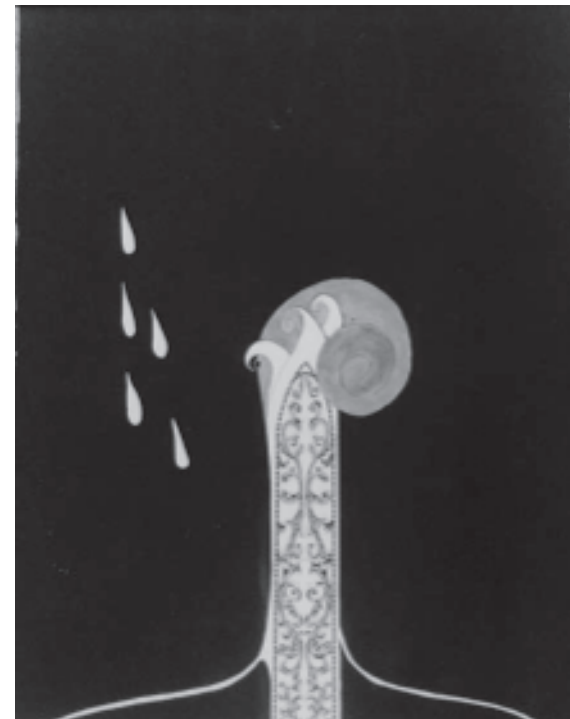
mente astenuto dal dotare i suoi lavori di note di programma. Rinunciando al ruolo di portavoce della sua stessa musica cerca di gratificare la sua audience con la piena gioia della responsabilità della ricezione. Ciò rappresenta una apertura di credito infinita alla capacità di eloquenza e comunicazione della musica». *Oddjob* è stato composto per il violista inglese Paul Silverthorne e trascritto, in seguito, per violoncello. È un pezzo dal carattere gioioso: i suoni emessi dallo strumento vengono talvolta esaltati e talvolta confusi dall'uso di sistemi elettronici, un'unità di riverbero e due canali di delay.

Il titolo del mio lavoro, *Seestä*, si riferisce alla corda più bassa del violoncello e alla chiave di Do, ed è anche un omaggio a Terry Riley che, negli anni Sessanta, compose l'importante opera minimalista *in C*. Il brano vuole fare riferimento alle armonie e melodie insolite dei *Ricercari* di Gabrielli, soprattutto quello in Do maggiore. Il prologo può ricordare Riley: «I investigate aural possibilities of one open string via harmonics and various bow techniques».

Il giovane Jean Sibelius (1865–1957) sognava una car-

riera di violinista e compose molta musica da camera che suonava insieme alla sorella Linda al pianoforte ed al fratello Christian al violoncello. L'inedito *Tema con variazioni* è la prima opera finlandese per violoncello solo e rappresenta una piacevole aggiunta al repertorio. Si apre con un Corale nello stile di Bach seguito da un tema melanconico e popolare in Re minore; le sei variazioni che seguono spaziano dalla monofonia neobarocca alla cadenza romantica, con pause doppie e scale rapide che rivelano le capacità di violoncellista di suo fratello Christian.

Kaija Saariaho (1952) ha studiato con Paavo Heininen all'Accademia Sibelius ed è stata tra i fondatori della Società per la musica contemporanea “*Korvat auki!*” (*Aprite le orecchie!*) con Esa-Pekka Salonen, Magnus Lindberg e altri



giovani compositori e musicisti finlandesi. Ha proseguito gli studi all'IRCAM di Parigi, e ha conseguito il suo primo successo negli anni Ottanta ricevendo numerosi premi in-

ternazionali. È nota per le sue opere liriche, la musica per orchestra e per le composizioni strumentali e vocali che utilizzano l'elettronica.

Gli strumenti elettronici adoperati in *Prés* includono armonizzatori multipli, effetti di risonanza e canali di delay, agendo sui suoni dal vivo che si fondono impercettibilmente a quelli preregistrati. Come tutti i pezzi per violoncello di Saariaho (e di quasi tutti i compositori finlandesi) il brano è stato composto per Anssi Karttunen, rielaborando il suo *concerto Amers*; questa opera di grande respiro è composta in tre movimenti e potrebbe benissimo essere considerata un concerto a se stante.





Il prezioso pianoforte Pleyel della metà del XIX secolo, protagonista dei concerti di Villa Lante; lo strumento, prima di noi, fu suonato da Edvard Grieg, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Nadine Herlbig e da molti altri suoi illustri ospiti e amici.

FRANZ LISZT A ROMA

Franz Liszt (1811-1886)

A la Chapelle Sixtine

Ave Maria

La Notte

*Grato m'è il sonno, e piu l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh' –parla basso!”*

Michelangelo

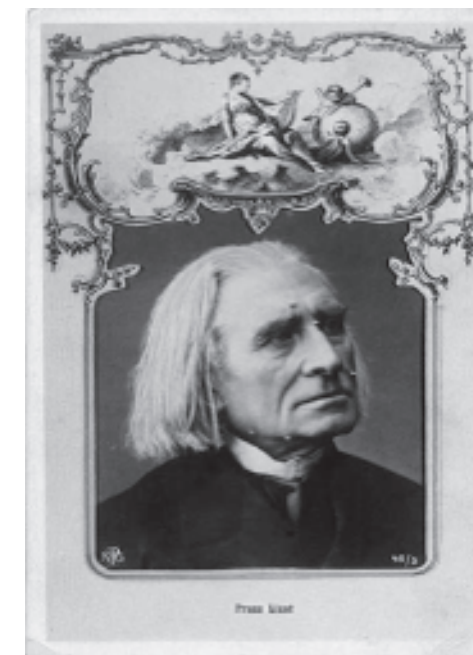
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este

Aux Cypres de la Villa d'Este II. Thrénodie

En Rêve

Ballade n. 2 en si mineur

Teppo Koivisto *pianoforte*





FRANZ LISZT A ROMA

annotazioni di NADINE HELBIG (da *Deutsche Revue*, 1907)

22 OTTOBRE 1906

Oggi è il novantacinquesimo compleanno di Franz Liszt. Lo voglio festeggiare in silenzio solo per me, come si addice a una vecchia signora; voglio rivivere vecchi tempi ormai passati. Dal mio giardino sale verso di me il profumo delle rose tardive, risvegliando il ricordo di quelle rose che, per tanti anni, ebbi la fortuna di poter deporre in quel giorno ai piedi della piccola statua di S. Elisabetta, là nell'angolo dietro al pianoforte... ne sorrisse amichevolmente, si sedette al pianoforte e suonò quel che per lui e per me era la cosa più cara – pii pezzi sacri tratti dai suoi oratori, le sue leggende, “*il miracolo della rosa*”. “*la morte beata di S. Elisabetta*”, il “*Cantico del Sole*”...

Fanciulla diciottenne, nell'autunno del 1865 venni a Roma, uscita direttamente dalla cura di Klara Schumann, la mia amata ed onorata insegnante. Roma era allora, in misura maggiore di quanto non sia ora, musicalmente un deserto. Il soggiorno di Liszt nella Città Eterna vi costituì una oasi felice. Aveva attratto a sé giovani artisti romani, impartendogli le sue geniali lezioni; altri ne aveva mandati in Germania, come ad esempio Ettore Pinelli, che

là divenne un allievo di Joachim. Proprio nel periodo del mio arrivo i tre fratelli Pinelli, il loro zio per parte di madre Ramacciotti, il danese Raunkilde e l'allievo prediletto di Liszt, Giovanni Sgambati, su mio invito cominciarono a dare concerti classici in una sala stretta e scura di via della Frezza, tra il Corso e Ripetta.

Nel corso del primo di questi concerti, pochi giorni dopo il mio arrivo, vidi per la prima volta Franz Liszt. Ero felice di poterlo anche solo vederlo da lontano, e non pensavo che un giorno lo avrei conosciuto, addirittura ascoltato! Come mi sentii quando, proprio in occasione di questo primo incontro, mi venne presentato! Il mio arrossire, la mia timidezza devono aver toccato il suo cuore buono, dal momento che mi venne incontro in un modo infinitamente gentile, accennando ai miei studi musicali fatti da Klara Schumann, che stimava in alto grado; e mi disse che la sera successiva avrebbe cenato da una mia compatriota, la contessa Alexandrine Bobrinskj; e che quindi si permetteva di invitarmi. Allorché aggiunse che avrebbe desiderato in tale occasione sentirmi suonare, avrei preferito sprofondare sotto terra, nonostante la grande gioia provata! Appena tornata a casa ricevetti da parte della mia

colta conterranea l'invito promesso, che ero lieta di onorare. A tavola Liszt fu delizioso, amabile, spiritoso; ma mi sentivo un poco delusa, come se un'immagine sacra fosse discesa da un altare. Questa sensazione mi fu però d'aiuto per la mia esecuzione: suonai diversi pezzi di Schumann, venendo paternamente lodata dal Maestro. Indi fu lui a sedersi al pianoforte e improvvisò... appunto, *improvvisò*...

Quelle cene intime dai Bobrinskj si ripeterono sempre più spesso, divenendo una piacevole abitudine. Già la volta successiva Liszt portò con sé una partitura scritta da lui e mi chiese di suonarla con lui a quattro mani. Le disgrazie insegnano a pregare; il proverbio venne confermato, la preghiera aiutò, tutto andò bene! In seguito a ciò venni anche considerata una “*chère collègue*”.

Alcune settimane più tardi la nostra cerchia si ampliò, grazie all'arrivo del conte Alexis Tolstoj, uno dei nostri più grandi poeti russi, i cui drammi teatrali ora assumono importanza anche in Germania. Sua moglie, la contessa Sophie, nata Bachmétiqueff, era straordinariamente saggia e molto amabile, e non ho mai visto nessuno che come lei fosse capace di attrarre personalità significative come artisti, poeti, eruditi, uomini di Stato, diplomatici, o solo persone amabili. Sua nipote era mia coetanea e diventammo rapidamente amiche inseparabili. Tolstoj conosceva Liszt dai tempi di Weimar, ed allora cominciò una vita estremamente divertente. Quasi tutti i giorni ci recavamo insieme a fare visita ai Tolstoj a Palazzo Campanari

alle tre Cannelle, vicino al Foro di Traiano. Liszt costituiva immancabilmente il centro di ogni riunione. Con il bel tempo si faceva colazione in giardino, tra le camelie fiorite. Gregorovius, Kuno Fischer, Wolfgang Helbig, il legato al soglio pontificio Kurt von Schlözer, i Bobrinskj, il principe Gregoire Gagarin, direttore dell'Accademia di belle arti di Pietroburgo, i pittori Corrodi, de Sanctis, Botkine e Bostnikoff, Hébert, il direttore dell'Accademia francese di Villa Medici, erano tra gli ospiti sempre benvenuti; ma Liszt era il più gradito.

Nei miei confronti il Maestro era stimolante, pieno di riguardi, buono in maniera commovente. Il resto della società a volte si lamentava del fatto che in nostra presenza, giovani fanciulle, si occupasse troppo di noi mentre, quando eravamo fuori portata d'ascolto, era molto meno affabile. Mi domandava continuamente cosa desideravo che lui suonasse, viziandomi in ogni maniera possibile – ma sempre incitandomi a studiare in tutta serietà.

A quel tempo i lavori di Schumann erano del tutto sconosciuti a Roma, e Liszt mi pregò di ricevere una volta alle settimana uno dei suoi allievi nel mio *atelier* per suonare loro i pezzi che avevo studiato con Klara Schumann. Lui stesso però non mi faceva mai visita; credo temesse le nonne e le zie con le quali vivevo! Allora viveva sul Monte Mario presso la chiesa di Sant'Onofrio, per cui più tardi fiorì la leggenda che avesse acquistato la casa di Torquato Tasso sul Gianicolo, posta accanto a Sant' Onofrio.





Nel novembre 1866 tornai a Roma. In quel tempo molte cose erano cambiate. Liszt era diventato abate e si era trasferito nell'indimenticabile appartamento di Santa Francesca Romana, ai Fori. Io avevo seguito l'impulso del cuore sposando Wolfgang Helbig. Eravamo orgogliosi di vivere sul Campidoglio, nella vecchia cara Casa Tarpea. Allora vi era ancora un bel viale ombreggiato da acacie che dai piedi del Campidoglio arrivava alla residenza di Liszt. Diventammo i suoi vicini più stretti, ed anche Liszt fu il primo che ci venne a trovare, cominciando da quel momento a occuparsi di me e di noi con vero amore paterno.

La posizione di mio marito, segretario dell'Istituto Archeologico, ci permetteva di "ricevere"; e si decise di tenere dei "lunedì aperti" ogni secondo del mese. Per me questo tipo di riunioni furono sempre un tormento; sono sempre stata una padrona di casa assolutamente inesperta e maldestra, e tutto questo, poi, in un ambiente a me estraneo. Liszt in quegli anni non prendeva mai parte a nessun incontro di società, ma venne comunque da noi, e mi trovò, già per la prima serata, in uno stato deplorabile di impacciata goffaggine. Capi immediatamente la mia angoscia dinanzi a quel pubblico, per la maggior parte formato da persone che conoscevo poco o nulla, e che per la curiosità erano accorse in gran numero.

Senza che avessi pensato di spingerlo in tale senso, Liszt si sedette al pianoforte, suonando a lungo proprio quello che al pubblico presente risultava allettante: pezzi brillanti, di

facile comprensione, per chiudere con la sua "Backhändl", come si preoccupava di chiamare alcuni dei deliziosi valzer di Schubert tratti dalle sue *Soirées de Vienne*, aggiungendovi sempre nuove variazioni, piacevoli e graziose. In tal modo sostenne il mio "debutto in società", che oltretutto avevo entrambi – il debutto e la società – del tutto dimenticati ascoltandolo.

Ma la sua amorevole assistenza andò oltre: per il successivo lunedì aperto ci fece eseguire la *Kindersymphonie* di Haydn. Con divertita ironia, con scrupolosa coscienziosità provò il pezzo, sedendo al pianoforte, mentre io facevo l'usignolo, e mio marito, privo di qualsiasi senso musicale, produceva rumori significativi alle percussioni; la raganella, la quaglia, il cuculo, la campanella e molti altri erano le parti dei cosiddetti "ragazzi" – cioè i nostri archeologi, filologi, epigrafisti. Chi non stava al ritmo veniva spietatamente allontanato. Ma l'esecuzione riuscì magnificamente. Liszt suonò la sua parte con la più grande serietà. Durante una delle molte prove uno dei nostri ragazzi, Albert von Zahn, osò criticare il tempo esecutivo scelto da Liszt. Il Maestro fu divertito da tanta ingenua improntitudine e cedette – cosa di cui von Zahn rimase smisuratamente orgoglioso per tutti i pochi anni che gli restarono ancora da vivere.

Liszt non provava un particolare amore per i bambini piccoli e non lo dissimulava. Ma non dimenticheremo mai come nel gennaio del 1868 benedisse mia figlia appena nata

prendendola perfino in braccio, portandola al piano e premendo sui tasti le sue piccole dita. Una volta svolto il piccolo dolce incarico, suonò a lungo per noi e per la piccola, dolcemente, teneramente, come in sogno. Ha sempre voluto bene a mia figlia. Ancora all'ultimo, quando i suoi occhi non ci vedevano ormai più impedendogli di uscire da solo, si lasciava guidare volentieri dalla cara fanciulla in fiore, e le dedicò, a lei che lo suonava, perfino un preludio per violino.

Allorché Liszt nell'ottobre 1869 tornò a Roma, mi trovò immersa nelle gioie e nelle preoccupazioni della maternità, con la musica posta piuttosto in secondo piano. Allora mi prese da parte e mi disse molto seriamente che avrebbe considerato un delitto se avesse permesso che io appendessi al chiodo le mie musiche, come facevano la maggior parte delle giovani donne, e mi pregò di prendere lezioni da lui e di rimettermi a studiare seriamente.

Ogni mercoledì i suoi allievi si riunivano da lui che li faceva suonare a turno. Ascoltava attentamente, facendo allo stesso tempo delle geniali osservazioni. Spesso sedeva al piano e mostrava come voleva che i pezzi fossero suonati. All'inizio non desiderava che io dividessi le sue ore con



gli altri e mi invitò ad andare da lui il venerdì a mezzogiorno. Prima si faceva colazione e poi si suonava; quindi lo aiutavo a fare gli onori di casa agli ospiti che riceveva durante il giorno. Osservava molto strettamente il giorno di digiuno; del resto nel mangiare era molto parco e semplice, sebbene di tanto in tanto sapesse onorare un invito a pranzo, e in caso di imbandizioni sontuose tornava ad essere velocemente un uomo di mondo gaio e raffinato. Tanto più spartane, o per meglio dire francescane erano le sue colazioni, che ebbi la fortuna di condividere con lui. Mi insegnò a mangiare i finocchi crudi e le rape rosse, che erano il suo piatto preferito. In occasione di questi frugali pranzi parlava volentieri del "poverello di Cristo", quel san Francesco da Assisi da lui tanto amato, introducendomi nel vero francescanesimo ideale leggendomi o raccontandomi i deliziosi *Fiorretti di S. Francesco*.

Dopo pranzo cominciava la lezione musicale. La prima volta mi fece suonare la *Sonata in fa diesis minore* di Schumann, e già nelle battute iniziali venni sommersa dai suoi commenti meravigliosi e preziosi. Del poderoso basso disse: «pensi quali archi maestosi vi appartengono, per sorreggere questa grandiosa melodia!» – Andava di qua e di là, fumando il suo sigaro toscano forte e disgustoso, si sedeva





al suo scrittoio nella stanza accanto ascoltandomi attentamente senza perdersi alcuna sfumatura, lodando quel che c'era da lodare; mi faceva ripetere, dava ascolto ad ogni mia intenzione, e pretendeva che ci si dimenticasse di se stessi e del resto del mondo. Un pezzo dopo l'altro, si dovevano leggere dei pezzi appena arrivati; lui stesso suonava, da solo o con me a quattro mani. In questo modo sono venuta a conoscenza della maggior parte delle sue composizioni; in particolare amava però quando io suonavo i suoi pezzi spirituali, le sue *Harmonies poétiques et religieuses*, molte delle quali tratte dagli *Années de pèlerinage*. Più tardi suonai con lui su due pianoforti tutte le sue poesie sinfoniche e per ultimo i *Frammenti di San Stanislao*, questi però solo a quattro mani.

Molto presto mi disse di venire anche il mercoledì, insieme con i suoi altri allievi. A quel tempo i più erano romani: Sgambati, Oreste Pinelli, Lippi, Zilda Perini, i Mazza. Negli anni seguenti a dominare era l'elemento straniero: George Leitert che veniva da Dresda, Alfred Reisenauer da Königsberg, la diabolica Olga Janina, Anna Mehlig, Emma Mettler, Dora Petersen, Lina Schmalhausen, Johanna Wenzel, Zaremsky, Ansorge, Friedheim, Pinner, Pohlig, Bertrand Roth, Emil Sauer, Stavenhagen, Stradal e molti altri. Tutti ascoltava pazientemente: ma se cominciava a correggere false note in qualche nuovo arrivato – «Do diesis! Mi!! Si bemolle!!!», in un crescendo di impaziente compatimento tanto che – lo sapevamo già – alla fine del pezzo gli avreb-

be consigliato nelle maniere più amichevoli di utilizzare quella buona occasione per conoscere meglio Roma, oppure di tornarsene tranquillamente in Germania o altrove, in patria; dappertutto vi erano infatti eccellenti conservatori e abili insegnanti di piano, di cui lui riteneva non fare assolutamente parte.

Ma, per quanto fossero assai interessanti e istruttivi quei mercoledì, mi rallegravo veramente di cuore quando mi pregava di tornare da lui il venerdì, come prima, sperando di poter essergli utile in qualche modo.

Solo ora, trovandoci in condizioni simili, quasi separati dal resto del mondo, sul Gianicolo a Villa Lante, bella esteticamente ma scomoda nella struttura, ho compreso i motivi che spinsero Liszt ad abbandonare l'appartamento di Santa Francesca Romana; da un lato apprezzava la superba vista, dall'altro non aveva vicini, *ergo* nessun pianoforte e sia la lontananza dal centro della città che la relativa difficoltà dei collegamenti gli permisero di raggiungere quella quiete tanto agognata.

La sua abitazione era molto semplice. Costruita sul lato occidentale della chiesa, era costituita da una serie di stanze, le cui finestre davano tutte sui fori, sull'Arco di Tito, sul Palatino. Pochi gradini conducevano in una vuota anticamera, indi ad una stanza da pranzo altrettanto spoglia, fatta eccezione per il piccolo tavolino quadrato e le poche sedie; cui seguiva quindi una stanza di ricevimento con della brutta stoffa a fiori marroni alle pareti. Alle due pareti lun-

ghe si trovavano un divano ed alcune sedie imbottite, dinanzi alla parete di fondo il suo pianoforte, dietro il quale, nell'angolo, vi era la statuetta di Santa Elisabetta d'Ungheria. Lo strumento gli era stato recentemente inviato dall'America da Chickering; sotto le sue dita d'oro risuonava in maniera naturalmente celestiale, ma nessuno di noi vi voleva suonare, specialmente perché dopo breve tempo i tasti erano divenuti ineguali in misura fastidiosa, e vi erano sempre nuovi guai. Ci ricordiamo di certe giornate nelle quali il si bemolle di mezzo doveva essere accuratamente evitato, perché il tasto nero si rifiutava testardamente di risalire alla posizione iniziale. Alla stanza di ricevimento seguiva lo studio, dove Liszt progettava ad uno scrittoio alla finestra così tante pagine che appartengono ai tesori più inestimabili dell'umanità, sollevando in tal modo l'anima dai dolori tormentosi di questo mondo e schiudendole i nuovi orizzonti di consolazione e di beatitudine. Alle pareti vi erano due grandi, bei disegni per mano di Gustav Dorè, illustrazioni sulle *Due leggende* di Liszt: San Francesco di Paola che placa le onde e San Francesco d'Assisi che predica agli uccelli. Dopo lo studio vi era la stanza da letto, veramente francescana.

Il cameriere e conterraneo di Liszt, Miskza, era un uomo bravo ed abile, devoto con tutta l'anima al suo signore, pronto a comprendere al volo ogni suo cenno. A quel tempo, le scatole italiane di fiammiferi erano decorate con delle immagini indecorose. Mi ricordo di come una volta Liszt

gli diede dei soldi dicendo soltanto: «Rien que des monuments!». Il brav'uomo capì al volo la laconica indicazione, riportando a casa castissime immagini del tempio di Vesta, della piazza di San Pietro, di Castel Sant'Angelo e così via. Negli ultimi anni fu sempre Miskza a salvare il suo padrone, allorché una folle arpia piombò nel suo studio e gli sparò. La morte del fedele servitore colpì il Maestro come una perdita tra le più dolorose.

L'inverno del 1869-1870 fu allo stesso modo faticoso e interessante. Il concilio ecumenico aveva portato a Roma numerosi dignitari sacerdotali con il loro seguito. Il venerdì il salotto di Liszt conteneva a mala pena i molti ospiti. Cardinali e prelati, tra i quali l'elegante Haynald, vescovo di Kalocka, come il potente Strossmayer, vescovo di Diakovar, Simor, arcivescovo di Besprim e primate d'Ungheria, e molti altri con i loro abati si ritrovavano da Liszt, che in questi casi era delizioso e straordinariamente spiritoso. Così, sosteneva che non so più quale di questi signori spirituali amasse un solo pezzo musicale, *La Violette* di H. Herz, ed ogni volta gli suonava quel melenso pezzo, ma sempre con nuove deliziose variazioni. Anche molte signore in questo periodo si recavano in visita da lui, specie quelle che ritenevano loro dovere occuparsi dell'andamento del concilio, e per le quali Liszt aveva coniato la definizione de "Les matriarches". Dappertutto Liszt era ospite gradito, negli ambienti diplomatici come nei salotti dell'aristocrazia romana, a quel





tempo molto esclusivi. Una amicizia particolare lo legava alla famiglia Caetani, il cui capo era allora don Michelangelo, Duca di Sermoneta, certamente il più significativo, assennato ed erudito romano del suo tempo. Suo figlio don Onorato, Principe di Teano, e la sua giovane consorte, attraente e signorile, donna Ada, portavano con la loro amabilità e cordialità un raggio di sole nel buio palazzo. Entrambe le generazioni nutrivano la più profonda ammirazione per il Maestro, che tenne a battesimo il piccolo Roffredo, che ora è diventato un grande musicista, mentre nessuno dei suoi cinque fratelli mai aveva mostrato alcuna propensione per la musica. Il vecchio Duca teneva a quel tempo, nonostante la cecità, conferenze meravigliosamente interessanti sulla *Divina Commedia* di Dante, mentre il marchese Francesco Nobili Vitelleschi recitava magistralmente, cioè a memoria, il testo dantesco di riferimento. Tale esegesi dantesca fu ciò che spinse Liszt a comporre la sua *Sinfonia su Dante*, la più maestosa delle sue composizioni. Indimenticabile resta per me la prima di questa opera, avvenuta in occasione dell'inaugurazione della sala dietro Fontana di Trevi, che per questo ha mantenuto il nome di "Sala Dante"; tale prima fu allo stesso tempo il primo concerto della nostra Società orchestrale, nata sotto gli auspici di Liszt e diretta da Ettore Pinelli, e che per molti anni ci ha offerto la possibilità di ascoltare e apprezzare pezzi nuovi e vecchi. Scrivendo riemergono continuamente vecchi ricordi. Ri-

penso ai pomeriggi domenicali dai Minghetti, nel meraviglioso salotto artisticamente arredato della nostra cara donna Laura, la quale, eternamente giovane, intellettualmente sempre vivace e amabile, riusciva molto bene a riunire intorno a sé amici ed estranei. Allora cantava ancora deliziosamente. Tosti, ancora giovanissimo, le portava i suoi primi canti divertenti, freschi, originali. Liszt li apprezzava in somma misura e li faceva continuamente cantare a donna Laura e a Tosti stesso; ed ogni volta ne godeva, come anche di quando suonava la figlia di donna Laura, la bella e provocante duchessa Marie Dönhof, ora consorte del cancelliere tedesco. Marco Minghetti allora era presidente del consiglio, e tutta la Destra si raccoglieva intorno a lui. Quanto spesso ammirammo l'enorme conoscenza di Liszt di tutte questioni concernenti la storia e la politica che risuonavano in questo salotto! Una volta mio marito gli chiese dove trovasse il tempo per acquisire un sapere tanto diversificato. Liszt allora ci raccontò che lui teneva sul pianoforte, principalmente nel corso delle ore in cui faceva esercizi per le dita, un'enciclopedia dalla quale leggeva assiduamente. Ma, accanto a questo sapere appreso, possedeva una grande intuizione per le doti di chi gli stava accanto. Così fu il primo a riconoscere, già allora, la grande importanza del conte Gobineau, rendendocene tutti edotti.

traduzione dal tedesco di Gabriele Guerra



MUSICA, MASCHERE E VIANDANTI

Franz Schubert (1797-1828)
Quattro improvvisi op. 142

Flavio Colusso (1960)
Labyrinthus

Robert Schumann (1810-1856)
Papillons op. 2

Chiara Bertoglio *pianoforte*

prima del concerto, Andrea Coen presenta il volume di Chiara Bertoglio *Musica, maschere e viandanti*





LA VIA, DIO E L'IO

CHIARA BERTOGLIO

[Walt] aveva sempre guardato con malinconia più che con divertimento a quei *quodlibet*, che gli apparivano come anagrammi ed epigrammi dell'esistenza, ma stavolta l'esaminò anche con attenzione, perché c'era una testa di Giano le cui fattezze differivano poco dalla sua e da quella di Vult.
[Jean Paul Richter, *Flegeljahre*]

Non so se il breve e limitato spazio di un recital pianistico possa avanzare la pretesa di affrontare tre tematiche così grandi; e tuttavia mi sembra bello cogliere questo filo rosso che vi si dipana, e che costituisce, a sua volta, un “percorso”, un “cammino” musicale che trascorreremo insieme, pianista ed ascoltatori, con la misteriosa compagnia di viaggio degli autori della cui musica mi faccio tramite, e di quel Dio biblico che, dall'esodo ebraico ad Emmaus, passando per le strade della Palestina, non ha mai disdegnato la fatica e la gioia del pellegrinaggio condiviso con la sua creatura.

Stare in casa è crearsi uno spazio protetto, un guscio che può diventare una corazza: un accumulare strati di certezze per proteggere gelosamente la propria identità dalle influenze esterne. Affrontare un lungo cammino vuol di-

re sottoporsi al noto ed all'ignoto, con una preponderanza del secondo; “subire” il paesaggio, con salite e discese, terreni accidentati e belle strade; “subire” gli eventi meteorologici, gli incontri imprevisi, i compagni di viaggio generosi e quelli importuni... La propria identità può esserne scombussolata, può risultarne sconvolta; ma può anche ritrovare il proprio baricentro, uscirne arricchita, ridefinita e più ricca e completa.

Quando il cammino è pellegrinaggio, effettuato con animo aperto, disponibile ed accogliente, non solo disposto a farsi influenzare dall'esterno e dall'Altro, ma in vera e propria ricerca di una tal influenza, allora l'identità del viandante non solo non è a rischio, ma è pronta ad affrontare quei disagi e quelle “potature” che risulteranno in una fioritura splendida ed opulenta. È il caso del cammino di Santiago, sfida ai piedi, alla pazienza ed al coraggio che tuttavia ripaga abbondantemente dei sacrifici; uno dei bellissimi frutti che ha prodotto, a livello di creazione artistica, è il *Labyrinthus* di Flavio Colusso. Attraverso la metafora del labirinto il cammino si fa ulteriormente complicato: apparentemente assurdo, perché nel migliore dei casi non va lontano, e nel peggiore ritorna continua-

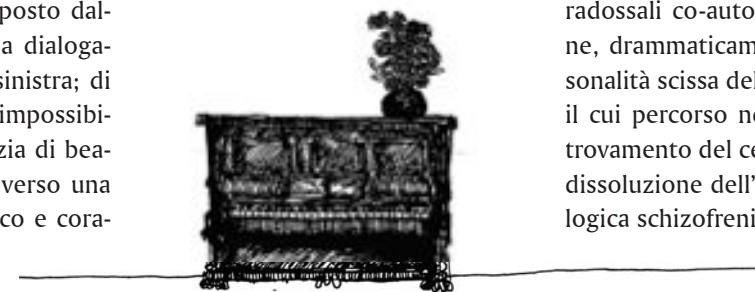
mente sui suoi passi; pericoloso, perché l'addentrarsi nell'anima, di cui il labirinto è figura, rischia di svelare angoli nascosti e polverosi; è un cammino che si svolge sul crinale sottilissimo che separa l'esperienza mistica dalla follia, perché l'identità così sondata può risultarne scossa terribilmente. E tuttavia ne val la pena se il labirinto, in fondo, racchiude un “centro”, un irraggiamento in cui l'identità si fa d'un colpo chiara, precisa, limpida attraverso l'incontro con l'Altro.

Ben diverso è il cammino del viandante schubertiano, che nei quattro *Improvvisi* dell'op. 142 ci narra il suo percorso infinito alla ricerca dell'Assoluto. I passi del viandante costellano l'intero ciclo, in cui Schumann scorre le tracce di una Sonata. Si tratta di passi “in avanti”, con una direzione, alla ricerca di un Dio che si è perso (o che è fuggito) ma nella cui esistenza non si smette di sperare, nelle cadenze regolari del tema con variazioni n. 3; di passi “in cerchio”, nel secondo tema del grande improvviso n. 1, con l'accompagnamento “a ghironda” o “ad arcolio” proposto dalla mano destra alla melodia dialogata e spezzata della mano sinistra; di passi “verso casa”, verso l'impossibile ritrovamento di un'infanzia di beatitudine, verso la madre e verso una fede semplice, nel n. 3, lirico e cora-

le ad un tempo; di passi di danza, di una danza disperata come quella di re Lear nella tempesta, nel tragicamente ilare n. 4.

Se l'identità, l'essenza, la ragion d'essere e la vita stessa del viandante schubertiano dipendono dal suo essere per via, e il suo smettere di camminare vorrebbe dire semplicemente smettere di esistere, la crisi di identità che troviamo *in nuce* nel ciclo giovanile *Papillons* op. 2 di Robert Schumann investe invece l'unità dell'io. Questa sorta di suite, infatti, fu ispirata all'autore dalle suggestioni letterarie e psicologiche provocate dalla lettura del romanzo *Flegeljahre* di Jean Paul, e precisi riferimenti a singole scene del libro sono presenti in ciascuno dei brani che la compongono. Dal fascino esercitato sul giovane Schumann dalle vicende e dalle problematiche vissute dai protagonisti del romanzo, i gemelli Walt e Vult, prenderanno gradualmente forma i suoi alter-ego *Florestan* ed *Eusebius*, dapprima pseudonimi per gli articoli della sua rivista, poi

personaggi di *Carnaval* op. 9, poi paradossali co-autori dell'op. 6, ed infine, drammaticamente, poli della personalità scissa dello Schumann adulto, il cui percorso nel labirinto fallì il ritrovamento del centro e ne provocò la dissoluzione dell'identità in una patologica schizofrenia.





MUSICA, MASCHERE E VIANDANTI

prefazione di GIANFRANCO RAVASI *Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura*

«La scala musicale è la scala di Giacobbe che gli angeli hanno dimenticato sulla terra». Queste parole di Elie Wiesel ci riportano a quel sogno remoto del patriarca ebreo Giacobbe-Israele narrato nel capitolo 28 della Genesi: gli angeli avevano steso una scala che univa cielo e terra permettendo così all'umanità un'ascensione verso l'eterno e l'infinito. Un'ascensione che è possibile non solo con la “scala del paradiso” della mistica ma anche col settenario delle note e il pentagramma delle partiture musicali. Non per nulla l'ultimo dei Salmi, il 150, suggella la preghiera con un alleluia corale e con l'evocazione dell'orchestra del tempio di Sion, mentre l'Apocalisse si rivela come una palinodia per soli, coro e orchestra destinata a celebrare l'approdo ultimo e perfetto della storia, cioè l'escatologia.

Musica e spiritualità, dunque, sono sorelle e spesso si sono abbracciate ed è per certi versi ciò che propone anche Chiara Bertoglio nel suo saggio, così raffinato eppure così trasparente, dedicato a due suoi amori musicali, Schubert e Schumann. Certo, il primo intreccio da lei evocato è quello tra musica e filosofia, anche perché non vi fu pensatore o scrittore dell'Ottocento romantico che non si sia

confrontato coi percorsi musicali e, d'altra parte, Schubert e Schumann tracciano nelle loro composizioni un reticolo fitto e mobile di itinerari simili a ragionamenti e a riflessioni “sonore”. Ma l'autrice di queste pagine ribadisce anche l'altro incrocio, quello tra fede e musica, non solo per testimonianza personale ma soprattutto per intrinseca appartenenza: la musica, certo, può affacciarti sull'abisso della disperazione ma può anche farsi tramite di redenzione e di risurrezione dalle ceneri del male.

Da un lato, infatti, c'è la mitica convinzione che la musica sia principio di devastazione interiore, di follia dionisiaca. Nel tragico racconto ove musica e morte s'avvinghiano, che Tolstoj ha intitolato beethovenianamente *La sonata a Kreutzer*, si leggono queste righe terribili: «Dicono che la musica abbia per effetto di elevare l'anima... Sciocchezze! Non è vero! Agisce, agisce tremendamente ma non nel senso di elevare l'anima: non la eleva né la abbassa, l'esaspera». D'altro lato, però, c'è la ferma professione di fiducia nella “bontà” della musica che Cervantes proclamava nel Don Chisciotte: «*Donde hay música, no puede haber cosa mala*». Non c'è, dunque, spazio per la cattiveria dove irrompe la musica. Il Lorenzo del *Mercante di Venezia*

di Shakespeare è sicuro che «nulla vi è di così insensibile, brutale e scatenato dalla rabbia che la musica non riesca a trasformare nella sua stessa natura. Colui che non ha nessuna musica dentro di sé [...] è pronto al tradimento, agli inganni e alla rapina; i moti dell'animo suo sono oscuri come la notte e i suoi affetti tenebrosi come l'Erebo».

Musica è luce, quindi, capace com'è di unire il nitore del pensiero all'intensità della speranza. Questa esperienza è da Chiara Bertoglio illustrata attraverso una trama molto ricca di analisi e di comparazioni che rivelano uno straordinario repertorio di conoscenze musicali e letterarie, musicologiche e teoriche: emblematico è il finissimo gioco di rimandi nell'analisi del *Car-*

naval di Schumann e nel relativo caleidoscopio delle “maschere” e del “doppio”. Ma particolarmente potente è il cammino intrapreso sulle «strade del viandante Schubert», che non è inseguito solo come il *Wanderer* dell'omonima *Fantasia in do maggiore*, ma che è anche spiato in tutto il suo *Wandern*, cioè in quel pellegrinare che segna in filigrana i suoi *Lieder*. E i risultati di questo viaggiare lungo i percorsi della musica e dello spirito confermano in modo sorprendente quanto la scala di Giacobbe sia ancora aperta a tutti coloro che amano le ascensioni o i pellegrinag-



gi nel mondo dell'armonia e della fede. «Canta e cammina, anima mia», scriveva padre David Maria Turoldo: «Anche tu o fedele di chissà quale fede, / oppure tu, uomo di nessuna fede. / Camminiamo insieme! / E l'arida valle si metterà a fiorire. / Qualcuno, Colui che tutti cerchiamo, / ci camminerà accanto». Queste righe di premessa non vo-



gliono, però, essere la presentazione tradizionale a un'opera di ricerca condotta da una studiosa di musicologia che è anche musicista e interprete. Esse sono soprattutto una testimonianza di affetto e di ammirazione nei confronti di una giovane donna che ha stabilito un vivo legame di amicizia con me attraverso la lettura

costante di alcuni miei scritti, soprattutto con le brevi note quotidiane della rubrica *Mattutino* che appariva sul giornale “Avvenire”. Anche in questo caso si è trattato di un *Wandern*, un viaggiare giorno per giorno insieme, ascoltando voci antiche o recenti della cultura o della spiritualità che parlavano a me e ai lettori. Si confermava, così, il rilievo della metafora del camminare insieme proprio come diceva il filologo francese Joseph Bédier: «*Au commencement était la route*», in principio si apre davanti a tutti una strada. Quella strada che ha condotto Chiara, pur nei brevi an-





ni della sua esistenza, a diventare una pianista affermata e a scandire la sua vita attraverso la piena e appassionata fedeltà alla musica, alla sua verità, sacralità e bellezza. È molto significativa la confessione autobiografica dell'introduzione al saggio che ora è davanti a noi: «Questo libro, infatti, è quasi un giornale di bordo, un diario di viaggio, il resoconto in itinere di un percorso che sto compiendo da anni e che è ben lungi dal potersi considerare concluso. È un percorso, infatti, che si sovrappone alla mia intera "vita con la musica", a tutto il mio cammino di musicista e di interprete». È, quindi, legittimo che a un'opera così "personale" possa associarsi anche questa mia testimonianza di stima e di affetto. Anch'io ho accompagnato la mia esistenza con la musica, pur senza la competenza di Chiara Bertoglio. Ho, infatti, avuto la fortuna di amicizie intense e profonde con grandi direttori d'orchestra come Riccardo Muti, Riccardo Chailly e l'indimenticato e dolce Carlo Maria Giulini. Ho intessuto dialoghi con alcuni protagonisti del Novecento



musicale: un nome, che vorrei ricordare tra tutti, è quello di Goffredo Petrassi.

Ora idealmente mi metto all'ascolto di questa nuova guida, giovane eppur già sapiente: condurrà tutti noi suoi lettori lungo le vie "sconfinite, inesauribili e sempre affascinanti" della bellezza musicale. Esse diverranno anche per

noi una parabola della nostra storia personale, del nostro itinerario di ricerca e di cammino nel mondo. È quello che suggeriva simbolicamente Pasternak nel suo Dottor Živago: «Fra la strada che giorno e notte si agita e rumoreggia senza interruzione dietro i muri e l'anima moderna, la corrispondenza è così

stretta come fra l'ouverture che si comincia a suonare e il sipario del teatro, pieno di mistero e di tenebre, ancora abbassato, ma già acceso dalle luci della ribalta. La città formicolante che ringhia senza tregua dall'altra parte delle porte e delle finestre è un'immensa introduzione di ciascuno di noi al cammino della vita».

per gentile concessione di Effatà edizioni

UNO SGUARDO FRA I DUE MONDI

dedicato a Mario Castelnuovo-Tedesco nel quarantesimo anniversario della morte

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 -1968)

Shakespeare Songs da *The Passionate Pilgrim* op. 24 (1922/23 – trascrizioni del 1942)

Seals of Love da *Measure for measure* • *Arise!* da *Cymbeline*

Ballata dall'esilio (1956) su testo di Guido Cavalcanti

Romances viejos op. 75 (1934/35 – trascrizioni del 1962)

La Ermita de San Simon • *Romance del Conde Arnaldos*

Francisco Goya y Lucientes, pintor (I) dai 24 *caprichos de Goya* op. 195 (1961)

Sueño de la Mentira y Inconstancia (XXIV) dai 24 *caprichos de Goya* op. 195 (1961)

The divan of Moses-Ibn-Ezra op. 207 (1966)

I Songs of wandering When the morning of life has passed • The dove that nests in the tree-top • Wrung with anguish

II Songs of friendship Sorrow shatters my heart • Fate has blocked the way • O brook

III Of wine, and of the delights of the sons of men Drink deep, my friend • Dull and sad is the sky • The garden dons a coat of many hues

IV The world and its vicissitudes Men and children of this world • The world is like a woman of folly • Only in God I trust

V The transience of this world Where are the graves • Let man remember all his days • I have seen upon the earth

Come now, to the Court of Death • Peace upon them • I behold ancient graves

Epilogue Wouldst thou look upon me in my grave?



Angela Nisi *soprano*

Massimo Felici *chitarra*



UNO SGUARDO FRA I DUE MONDI: MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

MASSIMO FELICI

E la mattina dopo [il 13 luglio 1939] salpammo. Quel che provai in quel momento non lo saprei ridire; e chi non conosce l'amarezza dell'espatrio non lo può immaginare. Non si può parlare di dolore, di rimpianto, di sofferenza morale: fu quasi uno strazio fisico, uno strappo, una mutilazione (mi parve quasi la prova generale della morte); e da allora qualche cosa è definitivamente morta in me: non la speranza, ma l'illusione; e se qualche cosa mi ha tenuto in vita è stato l'amore per i miei cari e l'amore per la musica. Per quanto con gli anni mi sia sinceramente affezionato al mio paese d'adozione, non ho saputo più attaccarmi agli uomini e alle cose; ho vissuto come sospeso a mezz'aria, come in una nuvoletta, in attesa: senza rancori (anzi coll'animo pieno di comprensione e di pietà per questa povera umanità martoriata), ma ormai "lontano".

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica*, Cadmo, Fiesole, 2005

Mario Castelnuovo-Tedesco, nato a Firenze in una agiata famiglia ebrea sefardita il 3 aprile 1895, dice di sé nella sua autobiografia: «Ormai per sempre (o almeno per gli anni che mi rimangono) sospeso fra due mondi». Definizione più appropriata non si potrebbe trovare: profondamente italiano – meglio, profondamente fiorentino – e radicato nel tessuto della sua Toscana, e allo stesso tempo cosmopolita e aperto alle influenze europee del primo Novecento; nato in una famiglia ebrea e vissuto nella

culla del cattolicesimo; cittadino discriminato durante gli sciagurati anni della persecuzione razziale e straniero nei pur ospitali Stati Uniti; compositore pienamente rappresentativo del suo tempo, eppure invisibile a molti esponenti delle avanguardie europee per la sua facilità melodica, per la sua predilezione per architetture formali elaborate e per lo sviluppo strutturale del materiale tematico.

Tra i compositori italiani genericamente individuati nella scia della "generazione dell'Ottanta", Castelnuovo-Tedesco condivise alcuni degli ideali di Ildebrando Pizzetti che gli fu maestro, e simpatizzò con le idee di Alfredo Casella, ma seguì un cammino proprio, assai differente da quello dei due compositori suddetti, per non parlare di Respighi e di Malipiero, con i quali ebbe ben pochi punti di contatto.

La sua apertura intellettuale e la sua vasta preparazione culturale lo portarono, negli anni Venti e Trenta, a stretto contatto con i maggiori compositori e interpreti europei: amico di de Falla, stimato da Puccini e da Ravel, Castelnuovo-Tedesco ha annoverato tra gli interpreti della sua musica Toscanini, Gieseking, Heifetz, lo stesso Casella.

A Natale del 1938 la decisione di espatriare per salvarsi dall'incombente genocidio era già stata presa e, proprio nei giorni delle festività cristiane, il compositore stava tenacemente lottando per ottenere dal regime il permesso di uscire dall'Italia legittimamente e a testa alta, e non con una fuga clandestina. Questa sua ostinazione sarebbe stata premiata ma quel Natale, vissuto nell'incertezza più angosciata, sarebbe stato il peggiore della sua vita se non fosse giunta, inattesa e consolatrice, la visita dell'amico chitarrista Andrés Segovia: questi era infatti giunto a Firenze dove trascorse le feste vicino al compositore e ai suoi familiari, per recar loro conforto e per incoraggiarli nel proposito di emigrare negli Stati Uniti. Castelnuovo-Tedesco, in segno di ringraziamento per l'attenzione dimostratagli, in quegli stessi giorni iniziò a comporre il *Concerto per chitarra e orchestra* op. 99, composizione che portò a termine poco più tardi, prima della partenza per New York.

Trasferitosi molto presto in California, la sua strabiliante bravura nello scrivere e orchestrare velocemente musiche per il cinema gli procurò subito nell'industria hollywoodiana una fama di apprezzatissimo *ghost writer* e di quotato maestro di compositori di musiche da film e di direttori d'orchestra: furono suoi allievi, tra gli altri, André Previn, Jerry Goldsmith, John Williams, Henry Mancini.

Questo successo lo indusse, negli anni immediatamente

seguenti la fine della guerra, a rifiutare l'offerta di tornare in Italia a dirigere Conservatori e Enti musicali, rifiuto che avrebbe pagato con una nuova serie di umiliazioni, come quella che gli fu inflitta nel 1955 quando, assegnatogli da una qualificatissima giuria internazionale il prestigioso Premio Campari per l'opera lirica *Il Mercante di Venezia*, il Teatro alla Scala decise di non allestirne la rappresentazione, accogliendo una subdola pressione di Pizzetti (che pure aveva presieduto la giuria del Concorso).

A fianco di una vasta produzione strumentale, cameristica e sinfonica, si deve sottolineare la spontanea propensione che Castelnuovo-Tedesco nutriva nei confronti della musica vocale da camera: è opinione di molti storici che la parte migliore della sua opera consista proprio nelle liriche, nei *lieder* e nei *songs*, che egli seppe creare lungo tutta la sua carriera con estrema facilità, avvalendosi di una straordinaria conoscenza delle lingue e delle letterature europee e americane. D'altronde le suggestioni letterarie, in particolare quelle provenienti dall'appassionato approfondimento della lettura delle opere di Shakespeare, si estendono nella sua musica oltre il campo della lirica vocale da camera e appaiono spesso sullo sfondo della sua musica strumentale, dalle *Ouvertures* per orchestra alle composizioni per chitarra.

Al monumentale ciclo *The Passionate Pilgrim – 33 Shakespeare Songs* op. 24 per voce e pianoforte (di cui fu interprete straordinaria il soprano Madeleine Grey, prediletta





da Maurice Ravel), composto tra il 1921 e il 1925, appartengono *Seals of love* (da *Measure for measure*) e *Arise!* (da *Cymbeline*), rielaborate dal compositore per voce e chitarra nel 1942.

Agli anni tra il 1933 e il 1935 appartengono le due serie di *Romances Viejos* op. 75 per voce e pianoforte su poesie medievali spagnole; la prima dedicata a Manuel de Falla, la seconda al soprano Conchita Supervia.

Romance del Conde Arnaldos [...] narra di come questo conte Arnaldo, che se ne va a caccia col suo falcone [...] giunto sulla riva del mare, veda una barchetta dalle vele di seta, dove un marinaio canta una soave canzone che acqueta i venti, attira gli uccelli migranti e fa venire a galla i pesci; grida il conte Arnaldo: «O marinaio, insegnami la tua canzone!», ma il marinaio risponde: «Io non insegno la mia canzone se non a quelli che vengon con me!» [...] Fra le due serie v'è un'altra ballata, di cui mi diede la poesia Segovia, e di carattere scherzoso, *La Ermita de San Simon*: narra di questa cappella di San Simone, a Siviglia, dove van tutte le belle dame a udir messa; ma la più bella è la dama del poeta, la quale arriva frusciante di gonne, mantiglie e nastri svolazzanti: prima di entrare si dà gli ultimi tocchi di cipria e di carminio e, quando varca la soglia, è così risplendente che l'abate, che dice messa, perde il filo, e i chierici, invece di rispondere «Amen! Amen!» sospirano «Amor! Amor!».

L'amore per la poesia medievale traspare ancora nella *Ballata dall'Esilio* del 1956, su testo del fiorentino Guido Cavalcanti (ca. 1255-1300) costretto all'esilio dall'allora priore Dante Alighieri, nonostante il profondo rapporto di amicizia che legava i due poeti; proprio durante l'esi-

lio di Sarzana, il Cavalcanti scrisse la famosa *Perch'io non spero di tornar giammai*, il cui testo è alla base di questa composizione.

L'ultima delle composizioni per voce e chitarra di Castelnuovo-Tedesco è il vasto ciclo *The Divan of Moses-Ibn-Ezra* (1966), ispirato ai testi del filosofo, linguista e poeta Rabbi Moses ben Jacob Ibn Ezra (ca1060 ca1140); il suo *Divan* (termine derivato dal *pahlavi* che indica una raccolta di poesie di un singolo autore) contiene canti di argomento esistenziale e filosofico, quali l'amicizia, il viaggio, i piaceri, la transitorietà del mondo, la morte.

L'Italia che Mario Castelnuovo-Tedesco lasciò nel 1939, alla cui vita musicale e artistica egli aveva contribuito con la sua creativa presenza, era un mondo che con la guerra sarebbe definitivamente scomparso. Per quel «signorile umanista toscano» – così lo definì Massimo Mila – non ci sarebbe stato più posto nell'Italia culturale del dopoguerra dominata dalle contrapposizioni ideologiche, devastata dai falsi miti della subcultura di massa e, per quanto riguarda la vita musicale, governata da un regime politicizzato delle avanguardie, intollerante e prevaricante.

Con la sua opera scompare definitivamente, dalla storia della musica italiana, l'ultima traccia di quella cultura umanistica toscana che aveva illuminato, con il suo splendore artistico e con la sua sapienza filosofica, il Rinascimento.

RECONDITA ARMONIA DI "BELLEZZE DIVERSE"

dedicato a Giacomo Puccini (1858-1924) nel centocinquantésimo anniversario della nascita

Giacomo Puccini

Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar?

Giacomo Puccini

Che gelida manina

Giacomo Puccini

Recondita armonia

Giacomo Puccini

Quando me n' vò soletta

Giacomo Puccini

O mio babbino caro

Giacomo Puccini

Bimba dagli occhi pieni di malia

Richard Trythall (1939)

*Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar? **

Kimmo Hakola (1958)

*Che gelida manina **

Flavio Colusso (1960)

*Recondita armonia di "bellezze diverse" **

Erick Bach (1946)

*Quando me n' vò soletta **

Giacomo Del Colle Lauri Volpi (1981)

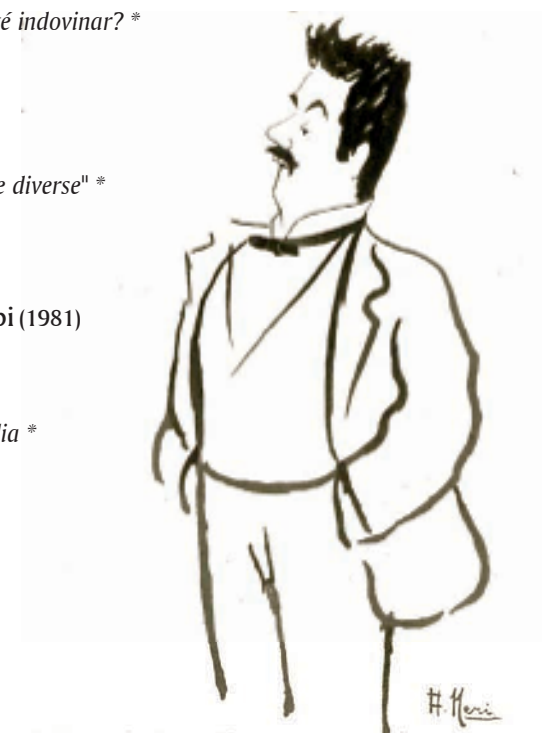
*O mio babbino caro **

Riccardo Biseo (1959)

*Bimba dagli occhi pieni di malia **

Margherita Pace *soprano*
Luigi Petroni *tenore*
Silvia De Palma *voce recitante*
Alberto Galletti *pianoforte*

* PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA





DA LA RONDINE

MAGDA – V'impongo di cantar! E voi laggiù, silenzio! Il Poeta Prunier, gloria della nazione, degna le nostre orecchie d'una nuova canzone!

PRUNIER – Argomento?

MAGDA – L'Amore!

PRUNIER – Il tema è un po' appassito...

MAGDA – L'Amore è sempre nuovo! Sù, Poeta!

PRUNIER – Mi provo!

*Chi il bel sogno di Doretta
poté indovinar?*

Il suo mistero nessun scopri!

Un bel giorno il re la bimba volle avvicinar:

*«Se tu a me credi, se tu a me cedi, ti farò
ricca! Ah! Creatura... dolce incanto! La vana
tua paura, il tepido tuo pianto ora sparirà!»*

*«No, mio sire! No, non piango! Ma come
son, rimango, che l'oro non può dare la
felicità!»*

Il finale mi manca: se voi l'indovinate vi cedo la mia gloria!

MAGDA – La conquista mi tenta, e la semplice istoria!

Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar?

Il suo mister come mai, come mai finì?

Ahimé! un giorno uno studente

*in bocca la baciò e fu quel bacio rivelazione:
fu la passione! folle amore! folle ebbrezza!*

*Chi la sottil carezza d'un bacio così ardente
mai ridir potrà?*

Ah! mio sogno! Ah! mia vita!

Che importa la ricchezza

se alfine è rifiorita la felicità!

O sogno d'or poter amar così!



DA LA BOHEME

RODOLFO – Che gelida manina!

Se la lasci riscaldar...

Cercar che giova?

Al buio non si trova.

Ma per fortuna

è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.

Aspetti signorina,
le dirò con due parole

chi son, cosa faccio,
come vivo: vuole?

Chi son? sono un poeta.

Che cosa faccio? scrivo.

E come vivo? vivo.

In povertà mia lieta

scialo da gran signore

rime ed inni d'amore.

Per sogni, per chimere

e per castelli in aria

l'anima ho milionaria.

Talor dal mio forziere

ruban tutti i gioielli

due ladri, gli occhi belli.

V'entrar con voi pur ora,

ed i miei sogni usati

e i bei sogni miei

tosto si dileguar.

Ma il furto non m'accora

poiché v'ha preso stanza

la speranza!

Or che mi conoscete,

parlate voi,

deh, parlate! chi siete?

Vi piaccia dir.

DA TOSCA

IL SAGRESTANO – *Angelus Domini nuntiavit
Mariae, et concepit de Spiritu Sancto. Ecce
ancilla Domini; Fiat mihi secundum verbum
tuum. Et Verbum caro factum est et habita-
vit in nobis ...*

CAVARADOSSI – Che fai?

IL SAGRESTANO – Recito l'*Angelus*..

Sante ampolle! Il suo ritratto!...

CAVARADOSSI – Di chi?

IL SAGRESTANO – Di quell'ignota che i di
passati a pregar qui venia, tutta devo-
ta e pia...

CAVARADOSSI – È vero. E tanto ell'era infer-
vorata nella sua preghiera ch'io ne pinsi,
non visto, il bel sembiante.

IL SAGRESTANO – (Fuori, Satana, fuori!)

CAVARADOSSI – Dammi i colori!

Recondita armonia di bellezze diverse!

È bruna Floria...

l'ardente amante mia!

IL SAGRESTANO – (Scherza coi fanti e lascia
stare i santi...)

CAVARADOSSI – E te, beltade ignota!

Cinta di chiome bionde...

Tu azzurro hai l'occhio...

Tosca ha l'occhio nero...

IL SAGRESTANO – (Scherza coi fanti e lascia
stare i santi!)

CAVARADOSSI – L'arte nel suo mistero...
le diverse bellezze insiem confonde!
Ma nel ritrar costei...

IL SAGRESTANO – (Queste diverse gonne
che fanno concorrenza alle Madonne
mandan tanfo d'inferno.)



CAVARADOSSI – Il mio solo pensiero!
Ah, mio solo pensiero! Tosca, sei tu!

IL SAGRESTANO – (Scherza coi fanti e lascia
stare i santi. [...]) Facciam piuttosto il se-
gno della croce.)

DA LA BOHEME

MUSETTA – Quando me n'vò

soletta per la via,

la gente sosta e mira

e la bellezza mia tutta ricerca in me,

da capo a pie'...

Ed assaporo allor la bramosia

sottil che da gl'occhi traspira

e dai palesi vezzi intender sa

alle occulte beltà.

Così l'effluvio del desio tutta m'aggira,

felice mi fa!

E tu che sai, che memori e ti struggi

da me tanto rifuggi?

So ben: le angoscie tue non le vuoi dir,

ah! Ma ti senti morir!

DA GIANNI SCHICCHI

LAURETTA – O mio babbino caro,

mi piace, è bello bello;

vò andare in Porta Rossa

a comperar l'anello!

Sì, sì, ci voglio andare

e se l'amassi indarno,

andrò sul Ponte Vecchio,

ma per buttarmi in Arno!

Mi struggo e mi tormento!

O Dio, vorrei morir!

Babbo, pietà, pietà!





DA MADAMA BUTTERFLY

PINKERTON – Bimba dagli occhi pieni di malia, ora sei tutta mia.

Sei tutta vestita di giglio.

Mi piace la treccia tua bruna
fra candidi veli...

BUTTERFLY – Somiglio

la piccola deà della luna,

la deà della luna che scende

la notte dal ponte del ciel...

PINKERTON – E affascina i cuori...

BUTTERFLY – E li prende,

li avvolge in un bianco mantel.

E via se li reca al diletto

suo nido, negli alti reami.

PINKERTON – Ma intanto finor
non m'hai detto,
ancor non m'hai detto che m'ami.

Le sa quella deà le parole
che appagan gli ardenti desir?

BUTTERFLY – Le sa. Forse dirle non vuole
per tema d'averne a morir!

PINKERTON – Stolta paura,
l'amor non uccide ma dà vita,
e sorride per gioie celestiali
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

BUTTERFLY – Adesso voi siete per me
l'occhio del firmamento.

E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto. Siete alto, forte.
Ridete con modi sì palesi! E dite cose
che mai non intesi. Or son contenta.



Vogliatemi bene, un bene piccolino,
un bene da bambino quale a me si
conviene. Noi siamo gente avvezza
alle piccole cose umili e silenziose,
ad una tenerezza sfiorante
e pur profonda come il ciel,
come l'onda lieve e forte del mare.

PINKERTON – Dammi ch'io baci le tue mani
care. Mia Butterfly!... come t'han ben

nomata tenue farfalla...

BUTTERFLY – Dicon ch'oltre mare se cade
in man dell'uom, ogni farfalla da uno
spillo è trafitta ed in tavola infitta!

PINKERTON – Un po' di vero c'è.

E tu lo sai perché?

Perché non fugga più.

Io t'ho ghermita... ti serro palpitante.

Sei mia.

BUTTERFLY – Sì, per la vita.

PINKERTON – Vieni, vieni.

Via dall'anima in pena

l'angoscia paurosa.

È notte serena!

Guarda: dorme ogni cosa!

BUTTERFLY – Ah! Dolce notte!

Quante stelle!

Non le vidi mai sì belle!

Trema, brilla ogni favilla

col baglior d'una pupilla.

Oh! quanti occhi fissi, attenti

d'ogni parte a riguardare!

Lungi, via pei firmamenti,

via pei lidi, via pe 'l mare,

quanti fiammei sguardi pieni

d'infallibile languor!

Tutto estatico d'amor

ride il cielo...

PINKERTON – Vieni, vieni!...

CONOBBI PUCCINI...

GIACOMO LAURI VOLPI

Conobbi Puccini negli ultimi quattro anni della sua esistenza, corrispondenti precisamente ai quattro anni iniziali della mia vita artistica. Lo vidi, per la prima volta, nel modo più inopinato e strano, mentre in una saletta del Costanzi imparavo, accompagnato da un bisbetico sostituto, *Gianni Schicchi*, la terza opera del suo *Trittico*, e terza opera, dopo la *Manon* massenetiana e il *Barbiere* rossiniano, che mi era sta assegnata per il ritorno alle scene dello stesso teatro. A un tratto, da una porticina laterale della saletta, vidi entrare un uomo alto, robusto, col "toscano" in bocca, un cappello a cencio sul capo, con addosso un pastrano dal bavero alzato, e andare a sedersi accanto al pianoforte facendo segno di proseguire la prova, senza proferire parola. Lo riconobbi: era Puccini.

Continuai a cantare e, alla "stornellata", il maestro uscì dal suo silenzio con una voce velata, stanca, rauca, per esortare il sostituto a moderare il ritmo, a lasciarmi respirare e sostenere le note. Il sostituto se l'ebbe a male e rispose con un'impertinenza. Puccini non replicò. E filò via fantomatico come era venuto: silenzioso e triste.

In questa spiacevole scena c'è tutto l'uomo Puccini: l'uomo che subiva, che tollerava le persone moleste, che ama-

va la quiete, la pace e portava negli occhi e sul viso la luce e l'ombra d'una immanente tristezza, di una dolorosa, inevitabile, ingiusta amarezza. Proprio in quei giorni Puccini aveva avuto il dispiacere del rifiuto toscantiniano a dirigere alla Scala il *Trittico* che, l'anno prima, aveva riportato al Costanzi un'autentico successo di stampa e di pubblico [...] passati due anni dall'incontro romano mi trovavo alla Scala per una esecuzione di *Rigoletto*: edizione curata, riveduta, sfrondata da Toscanini con meticolosa minuzia fino all'abolizione della cadenza che corona la "cantozone" del quarto atto. Non si fecero meno di una ventina di prove, dopo una delle quali m'imbattei fuori dalla Scala, presso il famoso *Cova*, nel Maestro. Faceva un freddo polare in quel 10 gennaio del 1922. Puccini mi apparve in bella forma questa volta, anche perché, in pieno giorno, potei osservarlo meglio. Lo vidi elegante, aitante, con quel suo sguardo dolce e quelle fattezze corrette e la voce ombrosa e calma. Lo salutai con una certa soggezione. Egli mi riconobbe subito e, con la solita semplicità, vinse il mio impaccio entrando nel vivo di un fatto che tanto gli premeva e l'opprimeva. Mi domandò dapprima se ero disposto a cantare la «sua povera Rondinella» che voleva ri-





suscitare a Montecarlo, e poi, riferendosi al *Trittico* che Pannizza stava provando in orchestra, mi confessò, come ad un vecchio amico: «Vede, Lauri Volpi, non posso nemmeno entrare alla Scala per assistere alle prove della mia opera». Non era chiaro se volesse alludere al timore di scontrarsi con il "padrone", oppure ad un divieto particolare nei suoi riguardi. Incoraggiato dal tono familiare del Maestro, gli confidai che il "padrone" ci stava sfiatando con prove al piano, mattina e sera, e che alla fine noi esecutori vocali saremmo giunti alla recita con voci spolpate, stilizzate, meccanizzate; e che, se al grande Puccini la "Bacchetta" aveva opposto "il gran rifiuto", a me, piccola cosa, alla mia voce incolpevole, aveva vietato la cadenza, aveva tagliato le ali. Puccini rise di cuore, mi salutò e si allontanò. Rimasi a guardarlo, ad ammirarlo, così umano ed alto nella sua gloria, finché non scomparve entrando nel portone della sua splendida casa situata di fronte al lato destro della Scala. Certo il suo cuore era rimasto ferito dalla ripulsa del grande direttore d'orchestra: Toscanini riparerà tre anni appresso, dirigendo l'opera postuma del Maestro. Puccini non volle mancare, sei giorni dopo il nostro incontro alla prima del tanto lustrato e raffinato *Rigoletto*. Ad un amico tedesco confidò l'indomani le sue impressioni riconoscendo che l'opera verdiana era stata «veramente bene eseguita. I tempi sereni e giusti. Quarto atto non straordinario. Però uno spettacolo che prende». Critica severa ma equilibrata, giusta, nonostante il risentimento che, nella

contingenza, il maestro lucchese avrebbe potuto nutrire contro il principale responsabile dell'esecuzione complessiva [...] negli stessi giorni Puccini andava faticosamente componendo l'ultima sua opera, rimasta poi incompiuta. Aveva già in mente la voce che avrebbe dovuto interpretare la parte ardita e baldanzosa, quanto spregiudicata del "principe Ignoto": una voce acuta e abbagliante quale si addice a un folle d'amore, atta alla sfida e pronta alla lotta. Sono ormai a tutti note le vicende della designazione della parte di Calaf, ma è bene ricordarle agli smemorati: scritta per Lauri Volpi, poi offerta a Gigli in mancanza del primo, infine affidata a Fleta. Adami, librettista insieme a Renato Simoni della *Turandot*, è esplicito nell'attestare che «l'autore aveva in un primo tempo pensato a Lauri Volpi, desiderato e sognato da Puccini vivente, come creatore del principe Calaf di *Turandot*». Commentando, Eugenio Gara asserisce che «Lauri Volpi sarà effettivamente per un quarto di secolo il tenore cui l'ultima opera di Puccini risulterà più congeniale». Riferisco tutto ciò con un poco di legittimo orgoglio ripensando che qualche critico in una certa occasione tentò di intorbidare le acque e confondere la verità storica, citando le intenzioni di Puccini come rivolte ad altro cantante.

Al fine di ottenere la "voce sognata", Puccini giungeva alle volte ad umiliarsi, a dimenticare chi era, pur non perdendo il senso della dignità. Per amore della sua arte sapeva soffrire ed implorare, se era necessario. Quando eb-

be bisogno di una gran voce che interpretasse l'*Edgard*, la sua opera giovanile, egli era alle prime armi. Dovendo affermarsi all'estero, aveva chiesto ed ottenuto la collaborazione di voci straordinarie: la Tetrizzini e la Pasqua. Mancava però il tenore e non esitò ad invocare il consenso di Tamagno con parole piene di speranza, cariche di commovente attesa: «La preghiera che ti espongo coraggiosamente è che tu abbia a creare la importantissima parte del protagonista... sarò esaudito?... se tu accetterai puoi star sicuro che la mia riconoscenza sarà illimitata. Fra tante disgrazie capitatemi avrò almeno questa fortuna!... È tanta l'emozione a pensare che forse, chissà?, tu eseguirai roba mia... sta in te, caro amico, di far felice il tuo...».

Tamagno non fu insensibile a tanta umiltà, cantò a Madrid l'*Edgard* e «fece felice» il "suo Puccini". Così era il Maestro di Lucca [...] così erano trattati i nostri cantori dai grandi compositori [...] quando Puccini chiese la cooperazione di Tamagno si era nel 1892. Si obietterà che allora il musicista era un esordiente e si raccomandava a tutti per andare avanti. È facile contestare l'asserzione ricordando che nel 1922 Puccini si avvicinava



al termine della sua attività artistica e della sua stessa vita, ed era carico di fama e stanco di lotte e inimicizie. Eppure incontra un tenorino che aveva appena incominciato ad aprirsi una strada e, per strada, gli chiede di cantare la sua *Rondine*, e a lui pensa creando in quei giorni stessi un

personaggio che, nella vigilia ansiosa, canterà alla notte stellata: «All'alba vincerò!». Era la sospirata alba di un giorno radioso che, per Giacomo Puccini, non avrà tramonto.

Puccini, che durante la sua vita d'artista non aveva incontrato altro che avversatori e negatori del suo valore e dei suoi meriti nel mondo dei critici e dei musicisti, in compenso ebbe il consenso e l'amore dei pubblici di ogni paese appunto per quel senso di malinconica umanità e di umiltà ch'egli trasfuse nelle sue tenere e fragili eroine canore, assetate di pace e di dissolvimento. Considerava l'armonia, la solitudine e il

silenzio l'uomo che, nello smarrimento e nella desolazione, aveva confessato: «Vorrei la pace ma si ama rimanere nell'ostilità». Amava la pace, dopo una vita tribolattissima, nell'imminenza, quasi presentita, del distacco da un mondo troppo litigioso, nemico di quanti osano alzarsi, con i





meriti, un po' al di sopra degli altri.

Se Puccini oggi vivesse, assisterebbe a straordinarie, paradossali conversioni. Il pontefice massimo della musica moderna [Stravinskij *ndr*], il più grande compositore vivente, che si è divertito a scrivere composizioni d'ogni stile e tendenza, ha avuto l'ammirevole coraggio di rendere giustizia al nostro Autore: ad alcuni "dodecafonici", suoi ammiratori fanatici, che gli domandavano di recente quale fosse l'opera che più gli piacesse ha risposto: «La *Bohème* di Puccini». Un fulmine a ciel sereno. Quale gioia avrebbe provato il "cantore di Mimì" se fosse stato qui tra noi, ricordando, per contrasto, la serata infasusta dell'11 febbraio 1896, al Teatro Regio di Torino dove, per la prima volta, la "modistina di Montmartre" si presentò al pubblico «il quale - racconta Puccini - l'aveva accettata bene. La

critica il giorno dopo ne disse male. Fra un atto e l'altro nei corridoi sentii surrurare accanto a me: "Ecco un'opera che non vivrà a lungo...". Avevo in me una tristezza, una malinconia, una voglia di piangere... E la mattina ebbi il saluto astioso dei giornali.»

Ecco qui: tristezza, voglia di piangere, astiosità di giornali accompagnarono la nascita di Mimì, la creatura musicale che, contro le previsioni degli astrologhi, vivrà ancora a lungo, forse non morirà mai nel cuore degli uomini, piccoli e grandi, che sanno amare.

Stravinskij, il dottissimo, lo scienziato della musica, è dello stesso parere della modesta sartina che piange sul loggione mentre Mimì reclinava il capo nel sonno senza risveglio.

per gentile concessione di La Biblioteca di Prospero



OMAGGIO A MARIA MALIBRAN

nel secondo centenario della nascita (1808-1836)

Nicola Vaccaj (1790-1848)

Ah! Se tu dormi, svegliati
finale dell'opera *Giulietta e Romeo*

Vincenzo Bellini (1801-1835)

Deh! Tu bell'anima
finale dell'opera *I Capuleti e i Montecchi*

Maria Malibran (1808-1836)

Addio a Nice
Au bord de la mer
Le montagnard
Les refrains
Le beau page
La bayadere
No chiù lo guarracino

Patrizia Pace *soprano*
Guido Galterio *pianoforte*





LA MALIBRAN

MICHAEL ASPINALL

Nel 1958 Maria Callas visitò Château Ixelles, vicino a Bruxelles, una volta residenza del violinista Charles de Bériot, secondo marito di Maria Felicita García, ricordata sempre però sotto il nome del primo marito, Malibran: la Callas si fece fotografare accanto ad un busto di Maria Malibran. La foto simboleggia un fenomeno per allora nuovo: visto che la musica contemporanea non offriva più scopo ad una cantante “virtuosa”, la Callas divenne la prima di una nuova ondata di cantanti che avrebbero cercato, nelle opere di una scuola antica e considerata eclissata, nuove dimensioni per l’interpretazione musicale.

Manuel del Populo Vicente Rodriguez nacque a Siviglia il 21 gennaio del 1775. Divenne un celeberrimo tenore e compositore sotto il nome di “García”, che sembra fosse un nome di famiglia di suo nonno. Manuel García cantò alcuni anni in Spagna ed a Parigi, poi andò a Napoli nel 1811 per imparare dal celebre tenore Giovanni Ansani la tecnica e lo stile dell’antica scuola italiana. Da questi studi nacque la “scuola di García”, i cui sani principi furono tramandati da generazione a generazione, riconoscibili anche nell’arte di cantanti quali Joan Sutherland e Alfredo Kraus.

Sia la prima che la seconda moglie di García erano cantanti: dalla prima moglie, Manuela Morales, ebbe una figlia, Josefa Ruiz-García, che cantò con successo in Italia, anche in coppia con la sua sorellastra Maria Malibran.

Dalla seconda, Joaquina Briones (sposando la quale sembra fosse diventato bigamo) ebbe tre figli che si rivelarono autentici geni musicali: Manuel Patricio (1805-1906), Maria Felicita (1808-1836) e Pauline (1821-1910). Sotto la guida del padre Maria e Pauline (Pauline Viardot García) divennero cantanti straordinarie, e Manuel figlio, dopo una breve carriera da baritono, si dedicò all’insegnamento ed allo studio scientifico della voce; con la sua invenzione del laringoscopio aprì la strada alla moderna foniatra. Nel 1842 scrisse il suo *Trattato Completo dell'arte del Canto*, che dovrebbe essere la Bibbia di tutti i cantanti e direttori d’orchestra che vogliono interpretare il repertorio da Mozart a Donizetti.

Maria García fece il suo debutto teatrale come Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, accanto a suo padre nel ruolo di Almaviva (scritto per lui da Rossini) al King’s Theatre di Londra l’11 giugno 1825. Nel novembre del 1825 Maria e Manuel

Patricio accompagnarono i loro genitori a New York per presentare per la prima volta negli Stati Uniti una stagione di opere italiane. Lì Maria, non tollerando più la tirannia del padre, sposò il mercante francese François Eugène Malibran, che aveva quarantaquattro anni. Nel 1827 il marito fece bancarotta e Madame Malibran dovette imbarcarsi per l’Europa nella speranza di poter restaurare le fortune dell’uomo che si pentiva amaramente di aver sposato. In soli nove anni di folgorante carriera nei teatri di Londra, Parigi, Milano, Napoli, Roma, etc., Maria Malibran impresso il suo nome a caratteri indelebili nella storia del canto lirico. Morì a Manchester a ventotto anni in seguito alle complicazioni subentrante dopo una caduta da cavallo.

Spagnola, nata a Parigi ed educata a Londra, la Malibran fu la prima autentica diva internazionale. Parlava correntemente almeno quattro lingue, era una brava pittrice e le sue composizioni per canto e pianoforte riverberano in una maniera suggestiva il suo carattere piccante. Era frizzante e apparentemente instancabile; anche nel suo ultimo concerto, sul punto di morire, fu capace di abbagliare i suoi uditori con l’impeto della sua bravura nel duetto di Mercadante in cui volle ad ogni costo annientare la sua rivale, il soprano Maria Caradori-Allan.

Maria Malibran ispirò artisti come Liszt, Thalberg, Moscheles, Chopin, Mendelssohn, Donizetti, Bellini e persino Rossini, che la descrisse così:

Quando doveva cantare la *Semiramide*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*, *Il barbiere* e soprattutto *Otello*, niente sarebbe riuscito ad impedirmi dall’andarla a sentire; la verità è che ogni volta il suo genio creativo l’ispirava in una maniera stupefacente e sempre diversa a creare degli effetti inaspettati sia vocali che di declamazione [...] e nella stessa maniera, ogni volta mi insegnò come io avrei potuto fare meglio il mio lavoro.

Balfe, Donizetti, Bellini, Halévy, Pacini, Persiani, Ricci e Vaccaj scrissero opere appositamente per lei. La sua straripante personalità, insieme alla morte precoce, le hanno assicurato il primo posto fra le dive del Romanticismo; l’iscrizione poetica sulla sua tomba fu composta da Lamartine.

E come cantava, la Malibran? In origine un contralto rozzo, debole e limitato, la voce fu sviluppata dal padre (a forza di frustate) in uno specie di mezzosoprano molto esteso capace di sonorità sorprendenti nelle note di petto e di testa, e con un’agilità formidabile. Come tutti gli allievi di García, dovette studiare la composizione. A Londra cantò spesso sia *La sonnambula* che *Fidelio* in inglese, alle volte eseguendo tutte e due queste opere nella stessa serata! Gli spartiti furono pubblicati con tutti i cambiamenti della Malibran, e possiamo ammirare il tatto con cui aveva saputo adattare due ruoli ostici ai propri mezzi. Le sue cadenze erano così particolari che Moscheles pubblicò una serie di *Gems à la Malibran*, fantasie brillanti per pianoforte sulle arie di Mozart, Rossini, Mercadante, etc.





con le variazioni di Maria. Citiamo una recensione del suo debutto teatrale:

Deve altrettanto allo studio quanto alla natura. La sua voce è un mezzo soprano emesso senza sforzi in un'estensione di due ottave dal La al La, capace di qualche nota più bassa e più acuta. Il registro più basso è soddisfacente sia di rotondità che di potenza, mentre la zona più acuta, dal MI in su, attualmente manca di forza e vibrazione [...] Entro la sua tessitura naturale le note di Made-moiselle García sono estremamente piacevoli, ricordando il timbro pieno, fresco e sano della sua voce parlata, notevole per la dizione perfettamente nitida [...] Tale perfezione probabilmente non fu mai trovata in un'artista della sua età.

Il più grande critico dell'Ottocento, Henry Fothergill Chorley, la descrive dettagliatamente in *Thirty Years' Musical Recollections* (Londra, Hurst & Blackett, 1862):

La natura non l'aveva dotata di una voce di prima qualità. Era un mezzosoprano, l'estensione del quale verso il basso e verso l'acuto era stato aumentata da quell'esercizio tremendamente spietato nei vocalizzi che si suppone fosse stato introdotto da suo padre. Per reggere questa fatica ci vuole una forza e tenacia fisica fuori del comune, e forse non si può mai completare questa discipli-

na ferrea senza qualche sacrificio di potenza e sicurezza. Già da ragazza sviluppò uno strumento di un'estensione di più di due ottave e mezza, più debole nelle note centrali fra Fa e Fa – una debolezza che sapeva audacemente e brillantemente nascondere, introducendo le sue modifiche e le sue variazioni. Contrastava continuamente le note più basse con quelle più acute nonostante la natura del brano, fosse l'aria di bravura dall'*Ines di Castro* oppure *With verdure clad* di Haydn. In teatro le sue improvvisazioni erano di un effetto elettrizzante. Anche in queste variazioni si sentiva la sua natura meridionale, appassionata ed irrequieta; la sua invenzione ed il suo gusto musicale erano tali che non aveva bisogno di nessun maestro per suggerire o correggere le sue cadenze. Tuttavia, si notava un desiderio istintivo di evitare lo sfoggio di acrobatismi nella zona centrale della voce, dove tale sfoggio sarebbe stato controproducente [...]. Benché cantante creativa, la Malibran non era creativa come artista drammatica [...] Molti dei nostri abbonati (spesso più spaventati che sedotti dal genio originale) la giudicavano disuguale, bizzarra e faticosa [...] Non stabili mai un'interpretazione di un personaggio che altre cantanti avrebbero potuto emulare. Passò attraverso il teatro d'opera come una meteora, un'apparizione meravigliosa, piuttosto che come un'artista che lascia il suo mantello per i successori.

BEN HUR

Antonio Coppola (1956)
*musiche originali per il film muto Ben Hur**

BEN HUR

Film storico - USA - 1926 - Metro Goldwyn Mayer

regia

Fred Niblo

cast

Ramon Novarro *Judah Ben-Hur*, Francis X. Bushman *Messala*
May McAvoy *Esther*, Betty Bronson *Mary*, Claire McDowell *Princess of Hur*
Kathleen Key *Tirzah*, Carmel Myers *Iras*, Nigel De Brulier *Simonides*
Mitchell Lewis *Sheik Ilderim*, Leo White *Sanballat*
Frank Currier *Quintus Arrius*, Charles Belcher *Balthazar*
Dale Fuller *Amrah*, Winter Hall *Joseph*

sceneggiatura

June Mathis, Carey Wilson, Bess Meredith
dall'omonimo romanzo di Lew Wallace

fotografia

René Guisart, Karl Struss, Clyde De Vinna



Antonio Coppola *pianoforte*

* PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA



TRAMA E VICENDE DI UN COLOSSAL

Nell'anno della crocifissione del Signore a Gerusalemme due amici d'infanzia, uno giudeo, Giuda Ben Hur, l'altro romano, Messala, in contrasto per motivi politici, vengono a diverbio. Ben Hur è mandato schiavo sulle navi ma salva la vita al console Arrius che gli restituisce la libertà. Tornato a Gerusalemme Ben Hur trova la vendetta; sconfigge Messala nella corsa delle quadrighe, poi incontra Gesù che porta la croce e infine riabbraccia la famiglia ritrovata trasformando la sua casa nel primo santuario della cristianità. Tratto dall'omonimo romanzo del generale Lew Wallace (il secondo libro più venduto negli Stati Uniti dopo *La Bibbia*) è un film esclusivamente spettacolare, girato con l'occhio rivolto ai kolossal italiani del periodo e imperniato in due sequenze chiave: la battaglia navale

(ripresa da 48 telecamere) e la corsa delle quadrighe (42 operatori di ripresa e 17.000 metri di pellicola girati in un solo giorno con 250 metri definiti in montaggio da Lloyd Noster) alla quale collaborò un giovanissimo William Wyler poi regista del più famoso remake del '59.

Già filmato nel 1907 da Sidney Olcott, *Ben Hur* consacrò il mito di Ramon Novarro nel mondo, ma non ebbe grande riscontro di pubblico, al punto che la MGM faticò non poco per rientrare dei 4 milioni di dollari (record di budget produttivo per un film muto) spesi per la realizzazione del film. Quattro anni di tempo per completarlo; riprese iniziate a Roma e proseguite poi a Hollywood.

Nel 1931 fu ripresentato nelle sale, parzialmente colorato e con l'aggiunta di effetti sonori.



DA IL "CORRIERE DELLA SERA" DEL 12 MAGGIO 1931

Ci sono almeno tre cose che concorrono a fare di *Ben Hur* un'opera unica.

La prima è il costo. C'è chi ha parlato di sei, chi di sette milioni di dollari: centoquaranta milioni di lire all'ingrosso! Un calcolo più moderato fissa il totale dei costi effettivi di produzione a circa ottanta milioni di lire, oltre le somme pagate per i diritti alle varie parti interessate, che fu una spinosa questione.

Cominciato in America nel 1923, ricominciato di sana pianta a Roma nel 1924, poi continuato e rifatto in parte in America l'anno seguente, *Ben Hur* incontestabilmente è il film più costoso che sia mai esistito, un film a petto del quale *Il Re dei Re* per esempio coi suoi 40 milioni di lire fa una povera figura, *L'aquila dei mari* o *Gloria* coi

loro 20 milioni ciascuno fanno compassione, e quanto a *La grande Parata* coi suoi 4 milioni, è meglio che vada a nascondersi.

Il secondo motivo per cui *Ben Hur* è un unico, è perché c'è dentro quello che, senz'ombra di dubbio, resta il pezzo più mirabolante e trascendentale che la tecnica cinematografica di questi primi trent'anni abbia prodotto, cioè la corsa delle quadrighe. È una corsa di quadrighe vera, rifatta dentro a un circo vero, un quadro vasto e completo in cui la monumentalità più ardita si allinea alla precisione più evocatoria. Non bisogna intendere questa verità in un senso puramente descrittivo o archeologico. La corsa nel circo di Antiochia è vera non perché l'azione e la scenografia copiano più o meno fe-





delmente modelli antichi, perché i finimenti dei cavalli sono tolti dal tale bassorilievo, o le fasi della corsa riprodotte dal tale testo, ma perché per mezzo di puri elementi cinematografici, attraverso cioè un montaggio fulmineo e una fotografia sbalorditiva, Fred Niblo è riuscito a comunicare la vita a questa macchina immensa: vera perché lo stadio pesa con i suoi centomila metri cubi di marmo sullo schermo, vera perché quella folla immane riempie lo spazio delle sue gesticolazioni e del suo clamore, vera soprattutto perché fin dal principio quella irrompente fiumana di carri, di destrieri, di polvere, ci afferra e ci sommerge fino alla fine nel suo rombo. Per quasi venti minuti, vale a dire (caso inaudito in cinematografo dove la durata di un avvenimento è sempre ridotta a una frazione minima del normale) per quasi tutto il tempo effettivo della corsa, quel duello formidabile ci inchioda, aggrappati ai braccioli della seggiola, nell'attesa spasmodica del traguardo fatale. Mai la tensione sportiva fu colta, nella sua essenza eterna e nella sua attualità di ogni giorno, come in questa ricostruzione di una corsa di quadri-



ghe, in questo rifacimento di una forma di competizione ormai obliterata, in questo Gran Premio di un San Siro di duemila anni fa.

La terza ragione per la quale *Ben Hur* si stacca da tutti i film della sua categoria, è che ha un'anima. Se quei colossi e supercolossi nei quali la cinematografia si è per un certo tempo compiacentemente indugiata, sono ormai, nel più dei casi, dei **dinosauri** da museo, è perché mancano di solito di quel piccolo dettaglio. Fatti per la ricerca dell'enorme, dello sbalorditivo, del sesquipedale, essi pagano la loro spettacolosa imponenza con la perdita del più caro dei doni umani, il dono dell'emozione. *Ben Hur* fa un'eccezione a questa regola. *Ben Hur* è un gigante che sa piangere. Popolare, elementare finché si vuole, c'è, in esso, anche nelle parti più convenzionali e più dolciastre, le parti in cui è francamente vignetta, oleografia, cartellone da fiera (il quadro dell'Adultera, l'episodio della colomba, ecc.), c'è sempre come la grazia di un fremito segreto, una sorta di pudore profondo, di religiosa pietà: il pudore al quale si deve quella stupenda trovata, di non

far mai vedere la faccia di Cristo; la pietà che ispira quella grandissima scena, quando la madre di Ben Hur, malata di lebbra ed errante con la figlia pur essa lebbrosa davanti alla soglia del palazzo, che fu la dimora dei loro tempi felici, trova il figlio addormentato su di un sedile di pietra, e per toccare qualcosa di lui, e per baciare qualcosa di lui, senza contaminarlo, bacia e accarezza la pietra su cui si posa l'ombra del caro capo reclinato.

Questa grande forza comunicativa di *Ben Hur* viene dalla sua sincerità. Fred Niblo, posto di fronte all'intreccio titanico che fondeva la vita di due razze e di due mondi, non si è lasciato prendere dalla tentazione teologica o sermoneggiante, dalla quale si è lasciato prendere De Mille nel *Re dei Re*: si è contentato di guardare con occhio umano tutto quello che poteva trovare di umano in quella vicenda e in quei caratteri, e di raccontarlo con entusiasmo e con chiarezza. Direttore cinematografico e americano, non ha voluto fare né lo storico né il pastore, e si è lasciato andare agli istinti della sua educazione di direttore cinematografico americano, ricostruendo *Ben Hur* secondo quello che



era nelle sue competenze e nelle sue esperienze: e quindi con la sua storiella d'amore, col suo *vamp*, col suo fello, col suo duello, e con le sue nozze finali. È per questo che non bisogna forse nemmeno prendere troppo sul tragico, come è stato fatto, le sospettate tendenze antiromane di *Ben Hur*. Se Fred Niblo ha presentato dei legionari che trattano più duramente del necessario dei prigionieri, e un ufficiale romano che si comporta male, abbiamo l'impressione che non lo abbia fatto proprio con l'intenzione di mancare di riguardo alla maestà di Roma, ma piuttosto perché aveva bisogno di un manipolo di sgherri e di un prepotente, e sarebbe stato assolutamente indifferente per lui, se lo avesse potuto, metterci dei soldati cartaginesi, per esempio, o magari dei poliziotti americani. E poi, anche se questi episodi di brutalità soldatesca dimostrassero che per fare l'Impero Romano c'è stato bisogno di commettere qualche leggero sopruso, e che per questo? Si può sempre dire: «Fate lo stesso, se siete capaci»; sì che, in fondo, scandalizzarsene, è la cosa meno romana che ci sia.



GLI ARTISTI

Ensemble Seicentonovecento

Fondato e diretto da Flavio Colusso, considerato uno dei gruppi più originali fra quelli che si sono imposti sulla scena internazionale, è già da venti anni impegnato nella rivalutazione e “rivisitazione” di capolavori inediti e nella produzione di prime esecuzioni di musica d'oggi; di esso il musicologo H. C. Robbins Landon ha scritto: «Il lavoro dell'Ensemble Seicentonovecento è di grande importanza nella vita musicale in Italia. Non solo le esecuzioni delle musiche da loro scelte sono di alta qualità, ma spesso portano a risultati sorprendenti».

Fra le produzioni teatrali, concertistiche e discografiche l'Ensemble ha al suo attivo numerose prime esecuzioni di musiche antiche e contemporanee tutte realizzate avvalendosi della collaborazione di solisti ed esecutori di prestigio (M. Devia, C. Gasdia, P. Pace, N. Beilina, J. Carerras, G. Sabbatini, P. Spagnoli, V. Paternoster, S. Verzari, etc.) con cui ha ottenuto lusinghieri successi di pubblico e di critica: tra le altre si segnalano le *Musiche per il castrato Farinelli* (Festival Int.le di Fermo, Festival Int.le di Musica Antica di Barcellona, Festival Int.le di Granada, etc.) incise con il sopranista Aris Christofellis in un fortunato CD facente parte di un ciclo di produzioni realizzate per la EMI.

Nell'ambito della sua considerevole attività discografica (oltre 50 CD per EMI, MR Classics, *INEDITA*-Bongiovanni, M10-France) spiccano l'Oratorio *San Petronio* di Perti, la *Messa di Gloria* di Mascagni, il *Primo Libro di Madrigali di Archadelt* realizzato in collaborazione con l'Académie de France à Rome e il Museo del Louvre in occasione dell'esposizione su Francesco Salviati e “La bella Maniera”, l'Oratorio *La nascita del Redento-*

re di Anfossi la cui prima esecuzione moderna, realizzata dall'Ensemble presso l'Auditorium RAI del Foro Italico, è stata trasmessa in diretta radiofonica europea per la stagione U.E.R.

Dopo l'esecuzione dei Concerti de *Le quattro stagioni* di Vivaldi al Palais des Beaux Arts di Bruxelles ha realizzato la prima incisione mondiale dell'Opera *Ottone in villa*, lavoro d'esordio teatrale del maestro veneziano. È inoltre impegnato nello studio, riscoperta ed esecuzione dell'Opera di Giacomo Carissimi di cui ha inciso discograficamente l'edizione integrale degli Oratori realizzata in collaborazione con importanti partner europei nell'ambito del progetto multimediale *Giacomo Carissimi Maestro dell'Europa musicale* posto sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana. Ha curato per il Teatro San Carlo di Napoli la prima esecuzione delle imponenti *Musiche per le Quarant'ore* del seicentesco Padre Raimo.

L'Ensemble ha realizzato molti programmi anche sotto la direzione di F. Caracciolo, C. Franci, M. Panni, C. Piantini, F. Polgar, V. Sutej, A. Zedda, etc.

Flavio Colusso

È stato allievo dei compositori Domenico Guàccero e Franco Evangelisti ed ha approfondito lo studio delle prassi esecutive del passato specializzandosi con Andreina von Ramm.

Sue composizioni sono state eseguite in Teatri ed Istituzioni in Italia e all'estero, trasmesse per radio e televisione in molti paesi del mondo e pubblicate discograficamente e in video.

Nel campo della musica sacra ricordiamo gli *Esercizi Spirituali Concertati* (*Peccavimus Domine; Stabat Mater; Flamma; Il “Castello” interiore*); le pagine





polikorali del *Tu es Petrus* dedicato al papa Giovanni Paolo II in occasione del Giubileo del 2000 ed eseguito alla Sua presenza in piazza San Pietro in Vaticano; la *Missa de Tempore in Aevum - I popoli uniti dal nome del Signore*, per 12 cori e grande orchestra, interpretata da José Carreras; l'oratorio *Humilitas*, ispirato a Sant' Umile da Bisignano; la *Missa Sancti Jacobi "super Gracias"*, eseguita in occasione del Giubileo Compostellano 2004 e la recente *Missa Sancti Andreae Avellino*.

È Maestro di Cappella della Basilica di San Giacomo in Augusta di Roma, istituzione che annovera Alessandro Scarlatti fra i suoi maestri. È Maestro di Cappella dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini e Direttore della Cappella Musicale Theatina. Ha collaborato con il Grand Theatre del Liceu di Barcelona (*Norma* con Joan Sutherland), il Palais des Beaux Arts di Bruxelles, il Teatro de La Maestranza di Siviglia, l'Académie de France à Rome, la RAI, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo. Ha partecipato ai festival di: Spoleto, Urbino, Arezzo, Val di Noto, Granada, Barcelona, Tenerife, Bratislava, etc. Nella sua vasta discografia (EMI, MR-Classics, Bongiovanni-Inedita) si segnalano le *Musiche per il castrato Farinelli* per la EMI; la prima incisione assoluta della *Messa di Gloria* di Mascagni, con la quale ha debuttato negli USA; *Il Primo Libro di Madrigali d'Archadelt*; *La Maga Circe* e *La nascita del Redentore* di Anfossi; la prima incisione assoluta dell'*Ottone in Villa* di Vivaldi, e la monumentale opera *Integrale* di Giacomo Carissimi, attualmente in fase di esecuzione, edizione ed incisione discografica. È Direttore Artistico dell'Istituto di ricerca *Musicaimmagine*, della Fondazione “Le Colonne del Decumano”, della collana discografica ed editoriale “Musica Theatina” (MR / LIM), del Festival *Venite Pastores* e del progetto multimediale *Giacomo Carissimi Maestro dell'Europa Musicale*. È Accademico Pontificio.

Erik Bach

Compositore danese, ha al suo attivo oltre settanta opere che spaziano in diversi generi musicali. Rettore del Conservatorio Musicale del-

lo Jutland del Nord (Nordjysk Musikonservatorium) negli anni 1976-1992, poi del Conservatorio Musicale dello Jutland dal 1993 al 2001, dal 2004 risiede a Roma dove è direttore dell'Accademia di Danimarca. Le sue opere sono state interpretate dalle più importanti orchestre di Danimarca: Radiosymfoniorkesteret, Århus Symfoniorkester, Aalborg Symfoniorkester, Odense Symfoniorkester e da importanti gruppi da camera, quali Scottish Windquintet, Ensemble Euterpe Edinburg Stringquartet ed eseguite in prestigiose sale da concerto: Wigmore Hall, London, Auditorium Parco della Musica, Roma. Nella sua produzione ha rivolto una particolare attenzione all'opera lirica (*Bag Spejlet* kammeropera, 1991/92 Nordjysk Operakompagni, *Olympias Havn* 2001/02, Århus Sommeropera) e alla musica corale dedicando composizioni a importanti cori (Grenåkorret, Herning Kammerkor, Nordjysk pigeor, Silkeborg Motetkor).

Chiara Bertoglio

Nata a Torino nel 1983, studia il pianoforte dal 1986. Si è diplomata a sedici anni presso il Conservatorio della sua città con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Suoi insegnanti sono stati Maria Rezzo, Ilonka Deckers, Emmy Henz-Diémand, Paul Badura Skoda, Eugenio Bagnoli e Konstantin Bogino. A diciassette anni ha ottenuto il diploma svizzero di *virtuosité* con la menzione d'onore. Nel 2003 ha ottenuto il diploma dei corsi triennali di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma, sotto la guida di Sergio Perticaroli, con il massimo dei voti e la Lode: è stata la più giovane donna diplomata nella storia dell'Accademia, ed in termini assoluti è stata la terza a diplomarsi ventenne, dopo Daniel Barenboim e Michelangelo Carbonara. Nel 2004 ha ottenuto il prestigioso Diploma di *Fellowship* del Trinity College di Londra ed il Master in “Culture Musicali del Novecento” dall'Università "Tor Vergata" di Roma. Ha seguito corsi e masterclass con A. Lonquich, A. Ciccolini, C. Zacharias, M. Voskressenskij. Ha debuttato con orchestra all'età di otto anni, interpretando il *Concerto KV 414* di Mozart con Ferdinand Leitner e fin da giovanissima ha tenuto concerti come solista in

Italia, Francia, Austria, Inghilterra, Polonia, Svizzera, Olanda, Germania, Danimarca, Norvegia, esibendosi presso alcune delle più importanti sale da concerto come la Carnegie Hall di New York, il Concertgebouw di Amsterdam, il Mozarteum di Salisburgo, l'Auditorium della RAI di Torino, la Sala Verdi di Milano. Ha vinto numerosi concorsi: Muzio Clementi - Kawai (1991); Franz Schubert (1992); IV Rassegna dei Migliori Diplomati dell'anno a Castrocaro (2000); selezione internazionale con orchestra della Schenk-Stiftung (2000); selezione di giovani musicisti per concerti all'estero organizzata dall'Associazione Romana Amici della Musica (2001); Premio Giubilei della FIDAPA (2003); Forum pianistico internazionale di Chioggia (2003), XIII Concorso Pianistico Internazionale "Vanna Spadafora" (2006) e dodici primi premi di categoria in altri concorsi. Ha inciso numerosi CD e svolge una intensa attività pubblicistica e sagistica.

Riccardo Biseo

Nato a Roma, dopo aver seguito lo studio classico del pianoforte con E. Pasini e della Composizione con G. Marinuzzi, si specializza in piano e arrangiamento jazz presso la Goldsmith University di Londra. In campo didattico tiene corsi presso la Saint Louis Academy e lo IALS di Roma ed è per quattro anni assistente nei seminari tenuti a Perugia dalla Duke University e dal Berklee College of Music durante il festival Umbria Jazz.

In campo jazzistico suona con importanti solisti italiani e stranieri (B. Clayton, T. Scott, S. Grappelli, J. Witherspoon, M. Urbani, G. Tommaso, M. Rosa, G. Sanjust, A. o'Day, B. Wilber, B. de Franco, N. Arigliano, G. Telleforo, S. Hampton, B. Golson, T. Gibbs, A. Grey, E. Jones, L. Konitz, J. Moody, G. Basso, D. Goykovich).

Partecipa a numerosi programmi Radiotelevisivi tra cui: *Fantastico*, *Canzonissima*, *RadioUno Jazz Sera*, *Indietro tutta*, *International DOC club*, *Scommettiamo che?*, *Mille lire al mese*. Per il teatro lavora con Patroni Griffi nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, con M. Ranieri ed O. Piccolo in *Barnum*, dirige

la musica di Hamlish nel musical *Stanno suonando la nostra canzone* con G. Guidi e M. Laura Baccarini per la regia di G. Proietti ed anche la versione italiana di *My Fair Lady* e di *Jesus Christ Superstar* con C. Anderson per la regia di M. Piparo. Ha scritto musica di scena per molte commedie (*Taxi a due piazze*, *Mass appeal*, *Regine* con Sandra Milo, *Chiacchierata informale...*) ed il musical *L'Isola di Robinson Crusoe*.

Collabora alla strumentazione dell'opera lirica *Jaquerie* di G. Marinuzzi. In campo cinematografico ha scritto e/o arrangiato e diretto la musica di vari film, collaborando con M. De Sica (*Faccione*, *Il conte Max*, *Nel continente nero*, *Al lupo al lupo*, *Ricky & Barabba*, *TRE*, *Uomini, uomini, uomini*, *Anni 90*, *Ma tu mi vuoi bene?*, *Dellamorte Dellamore*, *Miracolo italiano*, *Nuda proprietà*, *Celluloide*, *Simpatici & Antipatici*, *A spasso nel tempo*, *Anni '50 e '60*, *Vacanze di natale 2000*), con S. Mainetti (*Donna d'onore*, *Il grande fuoco*, *Il deserto di Fuoco*, *The shooter*, *Silent trigger*, *Sub Down*, *Talos the mummy*, *Fine Secolo*), con D. Lucantoni (*Arriva la bufera*, *Compagna di viaggio*) e poi *La Carne* e *La casa del sorriso* di M. Ferreri, *Storia di una capinera* di F. Zeffirelli, *L'ultimo imperatore* di B. Bertolucci.

Svolge inoltre attività di pianista, arrangiatore e direttore per produzioni discografiche, avendo collaborato alla realizzazione di numerosi dischi di musica leggera (Mina, Califano, Mietta, il disco del papa *Abbà Pater...*)

Antonio Coppola

Nato a Roma nel 1956 inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma per seguire corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977.

Già dal 1973 inizia a lavorare come pianista di scena per produzioni teatrali e come pianista accompagnatore per classi di danza contemporanea dove sviluppa una solida e raffinata tecnica di improvvisazione che lo porterà nel 1975 a ricevere dal Cineclub “L'Officina” di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne sul Cinema muto. Questa esperienza lo appassiona e illumina fino al punto di abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusi-





vamente sulla creazione di colonne sonore per il Cinema muto.

Da allora è acclamato ospite in tutto il mondo di festival cinematografici, rassegne e retrospettive sia come musicista che come membro di giurie nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stages sulla tecnica di improvvisazione e composizione di colonne sonore per il Cinema Muto.

Giacomo Del Colle Lauri Volpi

Diplomatosi in flauto traverso presso il Conservatorio "Gioacchino Rossini" di Pesaro, attualmente segue il corso di composizione presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma con Maurizio Gabrieli.

Ha seguito stages di musica applicata con Nicola Piovani (Nuova Consonanza) e presso la *Sacile School for Film Music* (Università di Gorizia) e di composizione con Gavin Bryars (Nuova Consonanza). Nel 2006 ha tenuto uno stage sulla musica nel cinema presso il liceo-ginnasio Mamiani di Roma e nel 2008 ha collaborato con il DAMS di Roma per una serie di lezioni su *Musica applicata e tecniche di composizione su immagini*.

Ha composto musiche per il cinema: *Voci di Rugiada* di Marco De Angelis e Antonio Ditrapani (G. Arcopinto/Università di Roma Tre 2008), *Grand Hotel* di Bela Balazs (1927) nell'ambito del Premio Sergio Amidi, Gorizia (2008), *Al termine della notte* di Samuel Mcfadden (2007); *Tutto in un minuto* di Andrea Bermani (2007), *Ghalah* di Samuel Mcfadden (2003); per documentari: *Il viaggio di Egidio e Mesopotamia* di Giacomo Andrico (2008); *Madre Speranza* di Alberto Di Giglio (2004); per il teatro: *Cellule* (Skoidlab e Matthew Barney, Teatro Vascello 2008); *Il Metodo Gronholm* di Cristina Pezzoli con Nicoletta Braschi (Teatro Quirino 2007); *Myrna* di Daniele Lombardi con Lydia Biondi, (Fontanone Estate, 2003); *La tana di Kafka* (Teatro degli Atti, Rimini 2001); per altri eventi: mostra di fotografia di Peo Vertamy (Neubauten Studio, 2004 e 2006); inaugurazione del Festival internazionale del Teatro Di Ostia Antica (2004), etc.

Sue composizioni sono inoltre state eseguite nell'ambito del Festival di

Musica Elettronica Consonanza Dissonanza, Università di Tor Vergata (2004). Sue composizioni sono pubblicate da RAITRADE.

Silvia De Palma

Avviata agli studi musicali seguendo i corsi tenuti da P. Memelsdorff, H. Orellana e da S. Balestracci, ha poi frequentato la Scuola di Musica di Fiesole dedicandosi successivamente al canto sotto la guida di L. Vinar-di e M. Aspinall.

Membro fondatore dell'*Ensemble Seicentonovecento*, della *Cappella Musicale di San Giacomo* e della *Cappella Musicale Theatina* con i quali si è esibita come Cantante e come Voce recitante in prestigiose sedi (Villa Medici, Villa Lante al Gianicolo, Galleria Borghese, Museo della Musica di Bologna, Palazzo Farnese, Auditorium RAI di Roma e di Napoli, Aula Nuova del Sinodo in Vaticano, Basilica dell'Aracoeli, Palazzo della Cancelleria, IUC-Istituzione Universitaria dei Concerti, Oratorio del Gonfalone, Oratorio del SS.mo Crocifisso, Festival "Magie Barocche" del Val di Noto, di Medjugorie, Arezzo, Siracusa, Tenerife, etc.), partecipando inoltre a registrazioni e prime assolute di musiche di J. Adams, R. Caravella, F. Colusso, A. Galterio, E. Marocchini, G. Mazzuca, anche sotto la direzione di F. Caracciolo, C. Franci, M. Panni, V. Sutej, A. Zedda. Dal 1981 cura la produzione di numerosi eventi ed iniziative teatrali, concertistiche, editoriali e discografiche con istituzioni quali: Académie de France à Rome, Institutum Romanum Finlandiae, Deutsches Historisches Institut in Rom, Biblioteca Casanatense, EMI France, Kennedy Center di Washington, AIDAF "The Family Business Network 2001", Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Libreria Musicale Italiana, RAI, Soprintendenza Speciale al Polo Museale di Roma, Teatro Massimo di Palermo, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Sociale di Rovigo, Teatro Quirino di Roma, Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli.

È Direttore generale della Fondazione *Le colonne del Decumano* e Segretario generale di Musicaimmagine.

Massimo Felici

Definito dall'American Records Guide «uno dei migliori chitarristi europei mai ascoltati», Massimo Felici deve la sua formazione ad Agostino Valente e Stefano Grondona. Si è perfezionato con Oscar Ghiglia presso l'Accademia Chigiana di Siena e la Musik-Akademie di Basilea, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti di studio: Primo Premio nei Concorsi Internazionali di Gargnano, Malaga, Cagliari, Fiuggi e "Palma d'Oro" di Finale Ligure, si è anche affermato nei Concorsi di Alessandria, Parma, Bari, "Andrés Segovia" di Granada. Fin da giovanissimo la sua intensa attività concertistica lo ha portato ad esibirsi come solista e in formazioni da camera in tutta Europa, Stati Uniti, America Latina e in Estremo Oriente. È stato ospite come solista, oltre che di molte Orchestre italiane, della Camerata Virtuosi di New York, della Orquesta Sinfonica de México, della Greensboro Philharmonia, della Mainzer Kammerorchester, della Neues Orchestre Basel, della Orquesta Sinfonica de Aguascalientes, della Orchestra "Dimitri Mitropoulos" di Atene, della Orchestra di Avignone-Provence, del Biava Quartet, del Quartetto di Dubrovnik.

Nell'ambito della sua attività cameristica sono degni di nota i sodalizi con i chitarristi Alessandro Paris e Lorenzo Micheli, con il flautista Massimo Mercelli, con il Quartetto "Leonardo", con l'Athestis Chorus; membro del New York Alaria Chamber Ensemble, ha debuttato nel 1997 alla Weill Recital Hall (Carnegie Hall).

Ha tenuto Masterclasses in Spagna, Finlandia, Croazia, Estonia, Repubblica Ceca, India e Corea del Sud.

Nel 1995 ha inciso il CD *Escarraman*, presentando in prima mondiale alcune opere di Mario Castelnuovo-Tedesco, suscitando reazioni entusiastiche da parte della critica internazionale; nel 2004 ha inciso l'integrale dei Concerti per chitarra e orchestra di Mario Castelnuovo-Tedesco con Lorenzo Micheli e l'Orchestra Sinfonica Abruzzese.

Giovanni Sollima gli ha dedicato *Free Life on Earth* (2004) e il *Il Bestiario di Leonardo* (2006); Sergio Rendine la *Serenata per chitarra e archi* (2002).

Suona una chitarra di Miguel Simplicio (Barcellona 1934).



Alberto Galletti

Ha compiuto gli studi musicali presso il conservatorio Santa Cecilia di Roma e si è diplomato brillantemente in pianoforte con V. Gobbi-Belcredi e in direzione di coro con D. Bartolucci; ha inoltre completato gli studi di composizione sotto la guida di G. Marinuzzi jr.

Ha svolto intensa attività concertistica sia come solista che in formazioni cameristiche in Italia ed all'estero; ha collaborato dal 1986 al 1988 con l'Orchestra della RAI di Roma sia come primo pianoforte che come Maestro collaboratore del coro.

Ha collaborato con il Teatro dell'Opera di Roma (accompagnatore stages Paolo Montarsolo, Luigi Alva, Nino Bonavolontà).

Partecipa ai corsi estivi del Mozarteum di Salisburgo dove ha tenuto due concerti nel 1998 e del Campus internazionale di Sermoneta come accompagnatore della classe di Peter-Lukas Graf.

Ha fondato e diretto diverse formazioni corali con le quali ha effettuato numerose tournéed ed incisioni discografiche (in particolare la prima incisione su CD della *Messa di Gloria* di Pietro Mascagni e del *Romance-ro gitano* di Mario Castelnuovo-Tedesco).

Nel 2002 ha collaborato con Musica per Roma all'allestimento di *Hansel e Gretel* di H. Humperdink per il Teatro dell'Opera di Roma e de *L'enfant e les sortilèges* di M. Ravel eseguito a Parigi al Théâtre du Châtelet. Per la stessa associazione ha effettuato concerti sotto la direzione di Claire Gibault.

Con il mezzosoprano Silvia Marini ha inciso un CD (Videoradio Fonoladischi) dedicato alle liriche di Mussorgskij, Cajkovskij e Rachmaninov e un CD dedicato alle liriche russe del '900. Nel 2002 è stato invitato al festival internazionale di Inazawa in Giappone tenendo anche concerti a Tokyo e Nagoya.

È pianista accompagnatore titolare e docente di Corripetizione e collaborazione al pianoforte (Diploma accademico di II livello) presso il Conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone dove attualmente svolge la sua attività didattica.



Guido Galterio

Ha studiato pianoforte con D. Biligova e composizione con A. Sbordoni. Si è in seguito perfezionato con K. Bogino presso l'Accademia di Portogruaro e in “accompagnamento pianistico” con B. Bloch al Mozarteum di Salisburgo.

Ha suonato come solista e collaborato con l'Ensemble d'Archi del Mozarteum di Salisburgo, l'Orchestra Alessandro Scarlatti della RAI di Napoli, l'Orchestra Sinfonica della Radio Televisione di Zagabria, l'Orchestra Internazionale d'Italia, I Solisti Aquilani, la Florence Symphonietta, l'Orchestra Sinfonica Abruzzese, l'Ensemble Seicentonovecento.

Ha collaborato con direttori e solisti di fama internazionale come L. Ballov, N. Beilina, J. Carreras, F. Colusso, C. Gasdia, A. Pay, K. Ricciarelli, L. Serra, G. Shirley, A. Zedda.

Tra gli altri, ha partecipato a importanti festival, fra cui: V festival pianistico di Napoli (RAI), “Autunno Musicale” a Como, Romaeuropa Festival, “R. Leoncavallo” di Locarno, Gedung Kesenian di Jakarta, Millennium Festival di Madrid e Barcellona, Omaggio a Maria Callas al Lincoln Center (New York City Opera), Festival di Lugano, e alle celebrazioni verdiane al Teatro dell'Opera di Francoforte e al Teatro della Maestranza di Siviglia. Ha inciso per le case discografiche Bongiovanni, MR Classics, Diapason e Hungaroton Classic.

Sue esecuzioni sono state trasmesse da RAI-Radio3, RSI-Radio della Svizzera Italiana, Radio Vaticana, ORF-Österreichischer Rundfunk, SBS-Nippon Radio.

Kimmo Hakola

Nato nel 1958 ha iniziato a studiare composizione con Einojuhani Rautavaara; entrato nel 1981 alla Sibelius Academy ha proseguito gli studi con Eero Hämeenniemi e Magnus Lindberg.

Nel 1987 con il *Quartetto per archi. 1* e nel 1993 con *Capriole* ha vinto il premio *Rostrum* dell'UNESCO.

Tra le sue composizioni, tutte più volte eseguite, ricordiamo il *Concerto*

per Pianoforte (Helsinki 1996), il *Concerto per clarinetto* (2001), il *Concerto da Camera* (Milwaukee 2002), *Sinfonietta* (1999), *Verdoyances crepuscules* (2003) e *Maro*, commissionati dalla Radio Svedese e Berward hall (Festival del Mare Baltico 2006); *Consolation* (L'Orecchio di Giano 2004) per violoncello e pianoforte, *Arara Lunaire* (2004) per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, e *Altar* per organo (2006).

Ha composto tre opere liriche; *Marsin mestarilaulajat (I maestri cantori di Marte)*, *Sinapinsiemen (Seme di senape)*, e *Vierivä kivi (Pietra smossa)*, eseguita nel luglio 2008 a Noormarkku.

Tra gli oratorii ricordiamo *Le Sacrifice*, una delle sue composizioni più ampie, composizione legata al film di Andrei Tarkovsky (Parigi, IRCAM 2002 e Helsinki 2005), vincitrice del premio di “Teosto”, assegnato dalla Società Finlandese per i Diritti d'Autore dei Compositori nel 2003 e l'oratorio *Song of Songs* (2006 Festival Internazionale Corale di Espoo). Ha coperto gli incarichi di Direttore Artistico del festival di musica contemporanea “Musica nova” a Helsinki durante gli anni 1999–2006. Dall'autunno del 2005 riveste il ruolo di Direttore artistico del Finnish Radio Chamber Choir.

Teppo Koivisto

Ha iniziato gli studi presso l'Accademia Sibelius con Jussi Siirala e Eero Heinonen proseguendo poi alla Scuola di musica dell'Università di Indiana a Bloomington (USA) con Menahem Pressler e ancora a Parigi con Bernard Ringeissen, vincendo prestigiosi premi.

Si è esibito frequentemente come solista e in formazioni da camera (Festival di Helsinki, Concerti estivi di Riihimäki, Settimana musicale di Kangasniemi, Festival musicale di Mänttä e Kemiö, Festival di Rauma, Eloserenadi di Seinäjoki, etc.) e come solista con le più importanti orchestre finlandesi sotto la guida di prestigiosi direttori (Peter Csaba, Roy Goodman, Olli Mustonen, Jukka Pekka Saraste, John Storgårds e Arvo Volmer). Insegna presso l'Accademia Sibelius dal 1988 e svolge una intensa attività didattica in Finlandia, Olanda, Germania, Israele. Viene

spesso invitato come esperto di musica per pianoforte dalla Radio e dalla Televisione finlandese.

Juho Laitinen

Violoncellista, compositore e ricercatore di tutto ciò che è nuovo, ha studiato presso il Conservatorio di Turku e il “Royal College of Music” di Londra con Timo Hanhinen e Jerome Pernoo.

Ha partecipato a masterclass di Natalia Gutman, Tsyoshi Tsutsumi e del Chilingirian Quartet, nonché ai corsi di violoncello barocco tenuti da Markku Luolajan-Mikkola. Nell'autunno 2002 ha trascorso un periodo di studio a Roma e nel 2004-2005 è stato borsista del “Programma Fulbright” a New York. Si è esibito come solista e camerista in Finlandia, Svezia, Regno Unito, Italia, Francia, Repubblica Ceca, USA e, come artista interessato alla musica contemporanea ha lavorato con numerosi compositori quali Christian Wolff, Betsy Jolas, John Zorn e Juhani Nuorvala, e con gruppi come Ostravska banda, S.E.M. Ensemble, American Contemporary Music Ensemble, Orchestra Carbon, con il gruppo finlandese *Albero Quartet* (ensemble che ha come obiettivo di unire l'improvvisazione e il materiale scritto); si è inoltre avventurato in altri generi musicali collaborando con la cantante brasiliana Rosalia de Souza e il Jazz Workshop del chitarrista Niklas Winter. Ha collaborato con il Teatro dell'Opera Nazionale Finlandese e con le orchestre sinfoniche di Helsinki, Oulu e Turku; con la Czech Philharmonic Chamber Orchestra ha interpretato il *Concerto in Re maggiore* di Haydn, mentre lo scorso autunno ha effettuato un tour di nove concerti solistici in Finlandia. Prossimamente suonerà a Turku, con la Navy Wind Orchestra, il Concerto per violoncello di Friedrich Gulda; al *Time of Music Festival* di Viitasaari, la prima esecuzione del Concerto per violoncello di Riikka Talvitie per materiale elettronico e big band, e parteciperà alla prestigiosa stagione *Interpretations* di New York. Continua inoltre la sua ricerca di dottorato presso l'Accademia Sibelius concentrandosi sull'innovazione della scrittura per il violoncello nelle composizioni del XX secolo.



Ha registrato per la Finnish Broadcasting Company. Steve Smith, sulle pagine del “Time Out New York”, lo segnala al pubblico come un artista «da non perdere».

Angela Nisi

Soprano, si è diplomata in canto nel 2004 sotto la guida di Rosanna Casucci presso il Conservatorio “Nino Rota” di Monopoli con il massimo dei voti, lode e menzione speciale. Ha compiuto studi di perfezionamento con Rosita Frisani, Johannes Sterkel, Stelia Doz, Guido Salvetti, Françoise Ogéas, Gunter Neuhold, Adalberto Tonini: dal 2004 al 2007 ha studiato canto e repertorio con Margaret Baker-Genovesi; attualmente studia con Manuela Custer. Si è laureata con il massimo dei voti e la lode in Storia, Scienze e Tecniche della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Roma “Tor Vergata” con una tesi su *La musica da camera per voce e pianoforte di Saverio Mercadante*. In ambito operistico ha rivestito il ruolo principale di Rosaria in occasione della prima ripresa moderna di *Pulcinella finto maestro di musica* di Giacomo Insanguine (Monopoli, 2003) e il ruolo del titolo ne *La vedova allegra* di Franz Lehar in vari teatri e festival in Europa (2005-2007). Collabora come solista con varie formazioni vocali e strumentali: Ensemble 05, Florilegium vocis, Ars Cantica Choir & Consort, Orchestra Filarmonica Marchigiana, Orchestra della Società dei Concerti di Bari, Roma Sinfonietta, Orquesta Filarmónica de Málaga. Per quanto attiene al repertorio cameristico ha tenuto concerti in Italia e in Germania con melodie italiane e Lieder tedeschi; si dedica al repertorio per voce e chitarra con Massimo Felici e a quello per voce e basso continuo con Maurizio Manara.

È risultata tra i vincitori o tra i finalisti di numerosi concorsi di canto: Concorso lirico nazionale “Valerio Gentile”, Fasano (Brindisi), 2004; Concorso lirico internazionale “Beniamino Gigli Jr”, Roma, 2005; Concorso lirico internazionale “Ottavio Ziino”, Roma, 2006; Concorso lirico internazionale “Enrico Caruso”, Pignataro Maggiore (Caserta), 2006; Concorso internazionale di canto barocco “F. Provenzale”, Napoli (Cen-



tro di Musica Antica Pietà dei Turchini), 2006; borsa di studio 2007 conferita dall'Associazione Wagneriana di Milano; 'Premio Simpatia' assegnato dal pubblico e 'Premio Giovane Finalista' Concorso lirico internazionale "Mattia Battistini", Rieti, 2007.

Margherita Pace

Inizia la sua carriera come attrice, lavorando tra gli altri con Lucia Poli, Mario Monicelli e Maurizio Nichetti. Studia canto con Maria Teresa Pediconi e danza all'Accademia Nazionale di Danza a Roma. Debutta come soprano nel 1991 al Festival di Fermo (*Il curioso indiscreto* di P. Anfossi). Ha interpretato tra gli altri i ruoli rossiniani nella *Cenerentola* (1995 Teatro Municipale di Piacenza, Teatro di Vevey, Svizzera), nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Comunale di Todi, Verdi di Terni 1996, Amelia e Narni 1999); i tre ruoli di le Feu, la Princesse e le Rossignol ne *L'enfant et les sortilèges* di Ravel con la regia di M. Scaparro (1999 Auditorio de Galicia a Santiago de Compostela, produzione del Teatro La Fenice di Venezia), di Lindoro ne *Lo sposo burlato* di Paisiello (1998), Lauretta ne *I virtuosi ambulanti* di Fioravanti (2000), Pamina ne *Il sogno del flauto magico* (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Teatro di Lugo 2000), Norina nel *Don Pasquale* (Cantiere Internazionale d'arte di Montepulciano 2001), Abra nella *Juditha triumphans* di A. Vivaldi (2004), Melia in *Apollo et Hyacinthus* di Mozart (2001-2006). Nel 1997 ha recitato e cantato in *Master class con Maria Callas* di T. McNally prodotto dal Teatro Eliseo con Rossella Falk. Per la musica contemporanea ricordiamo il ruolo di protagonista ne *La dichiarazione dei Diritti dell'uomo* di Giovanna Salvucci Marini (1988) e la partecipazione alle prime esecuzioni assolute per l'Accademia Filarmonica Romana di *Nessuna coincidenza* di Mario Cardì e dei *I dialoghi degli Dei* di Marcello Panni (Teatro Olimpico 1995, Opera di Nizza 2000, Theatre Municipal di Tourcoing 2001). L'operetta la vede riunire le sue passioni: *Monsieur et Madame Denis* di Offenbach, *Acqua cheta* ed *Addio Giovinezza* di Giuseppe Pietri e lo spettacolo *Al bal Tabarin* (Fontanone estate 2004 di Roma, in seguito al Teatro Ghione).

Nella sua discografia: *Lo sposo burlato* di Paisiello, *I virtuosi ambulanti* di Fioravanti (Bongiovanni) e numerose incisioni di colonne sonore tra cui ricordiamo quella di *Casa Ricordi* di Bolognini.

Patrizia Pace

Figlia d'arte, inizia lo studio del canto sotto la guida del padre e, contemporaneamente, quello del pianoforte presso il Conservatorio di Torino. Da bambina partecipa all'esecuzione di *Mese Mariano* e *Il diavolo in giardino* di F. Mannino; il suo debutto in scena avviene a 17 anni nel *Pel-léas et Mélisande* con la regia di G. Menotti. A 19 anni debutta al Teatro alla Scala nel *Lucio Silla* diretto da S. Cambreling e vi torna poi come Micaela nella *Carmen* e come Liù nella *Turandot*, entrambe dirette da C. Abbado; poi per Susanna nelle *Nozze di Figaro* e per Zerlina nel *Don Giovanni*, entrambe con la direzione di R. Muti e con la regia di G. Strehler. Vincitrice di concorsi internazionali come il "Viotti", il "Pertile" (1983), il "Callas" (finalista nel 1984), le sono assegnati il premio "Maschera d'argento" (1987) – premio precedentemente dato a L. Pavarotti, M. Chiara, R. Scotto, P. Cappuccilli – e il "Mascagni d'oro" (1996). Nel 1985 canta al Petruzzelli di Bari (tourné in Norvegia, Russia, Spagna) nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello per la regia di M. Scaparro; nel 1986, alla Scala, ne *La sonnambula* e in *Un ballo in maschera* entrambe dirette da G. Gavazzeni; al Maggio Musicale Fiorentino, nella *Medea* con la regia di L. Cavani. Da allora ha cantato i principali ruoli in numerose opere (*Alahor in Granata*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *I Capuleti e Montecchi*, *Don Giovanni*, *Elisir d'amore*, *Falstaff*, *Fidelio*, *Gianni Schicchi*, *L'italiana in Algeri*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *Le Nozze di Figaro*, *Orphée aux enfers*, *Orfeo ed Euridice*, *Ottone in villa*, *I quattro rusteghi*, *Rigoletto*, *La sonnambula*, *Turandot*, *Zauberflöte*, etc) nei più importanti teatri e sale da concerto del mondo (Amburgo, Avenche, Bellinzona, Berlino, Bilbao, Bologna, Bonn, Charleston, Chicago, Cordoba, La Coruña, Lyon, Londra, Mannheim, Monaco di Baviera, Napoli, Nizza, Palermo, Parma, Praga, Roma, Santander, Santiago del Cile, Seul, Siviglia, Torino, Torre del

Lago, Toulouse, Venezia, Verona, Vienna, Zurigo, etc), sotto la direzione di Abbado, Arena, Bartoletti, Cambreling, Campanella, Colusso, Conlon, Gavazzeni, Lombard, von Karajan, Muti, Oren, Santi, Sawallisch, Sinopoli, Soustrot, Viotti, Soudant, Weikert, e con registi come: Cavani, Cheureau, Cox, D'Anna, De Ana, Del Monaco, De Simone, Faggioni, Joel, Kokkos, Miller, Olmi, Pasqual, Strehler, Vitez. Ha inciso discograficamente e in video con C. Abbado, F. Colusso, N. Järvi, A. Lombard, R. Muti, M. Panni per Almoviva, Bongiovanni, Deutsche Grammophone, EMI, MR Classics, Naxos, e per le maggiori emittenti radio-televisive. Con l'Ensemble Seicentonovecento ha eseguito e registrato molte prime assolute di autori come P. Anfossi, G.A. Perti, V. Paternoster, A. Vivaldi e l'integrale degli oratori di Carissimi.

Luigi Petroni

Dopo aver vinto nel 1980 il "I Concorso Internazionale Enrico Caruso per voci sole di tenore", nello stesso anno ha vinto il Concorso Internazionale indetto dal Teatro Regio di Torino per i ruoli de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, opera con cui ha debuttato in quel teatro nel 1981. Ha iniziato da allora una intensa carriera, che lo ha visto impegnato in numerosi teatri e festival in Italia (Teatro dell'Opera di Roma, Bellini di Catania, San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, Comunale di Piacenza, Sperimentale di Spoleto, RAI di Napoli, Verdi di Trieste, Regio di Torino, Festival Internazionale di Fermo, Cantiere dell'Arte di Montepulciano, Opera di Dublino, Lirico di Cagliari, Comunale di Bologna, Festival Rossiniano di Pesaro, Comunale di Treviso, Comunale di Modena, Sociale di Mantova, Valli di Reggio Emilia etc) e all'estero (Nuova Opera di Israele, Teatro di Montpellier, Festival di Wexford, du Capitol di Tolosa, Teatro di Zurigo, etc.). È stato interprete, oltre che di un repertorio tradizionale, di prime riprese moderne e di prime esecuzioni assolute teatrali e discografiche: ricordiamo tra le altre *Civil wars* di Philip Glass, *I vampiri* di Silvestro Palma, *Il curioso indiscreto* di Pasquale Anfossi, *La secchia rapita* di Salieri, *l'Armida abbandonata* di Jommelli. Con l'Ensemble Seicentonovecen-

to ha realizzato le prime incisioni discografiche dell'*Integrale degli Oratori* di Giacomo Carissimi, de *La nascita del Redentore* di Pasquale Anfossi, dell'*Ottone in villa* di Antonio Vivaldi. Ha collaborato con illustri direttori tra cui Chailly, Maag, Scimone, Rasilainen, etc. Ha inciso tra gli altri, per la Decca, Virgin, Bongiovanni, Musicaimmagine Records.

Richard Trythall

Nato a Knoxville (Tennessee, USA) si è laureato in composizione all'Università di Princeton e, dopo studi avanzati in composizione e pianoforte alla Hochschule für Musik di Berlino, si è trasferito a Roma, dove da quarantatre anni vive. Come compositore ha vinto alcuni dei più prestigiosi premi americani: Rome Prize, Guggenheim Fellowship, Naumburg Recording Award, Fulbright Fellowship. È autore di numerose composizioni per orchestra (eseguite tra l'altro dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma, dalla Hessian Rundfunk Orchestra di Francoforte e dalla Tanglewood Festival Orchestra del Massachusetts). Altre sue composizioni da camera sono state coreografate da compagnie di danza quali il Corpo di Ballo del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile e la compagnia "Danza Lorca" di Capetown, Sud Africa. Sue composizioni sono registrate da CRI Records (USA), Aspen Records (USA), ReR Records (GB), Thorofon (Germania), Minstrel Records (Italia) e Atopos (Italia). Come pianista ha vinto il primo premio al Concorso Kranichstein a Darmstadt (Germania) per interpreti di musica contemporanea per pianoforte nel 1969. Da allora ha partecipato alle più qualificate rassegne di musica nuova: Biennale di Venezia, Festival di Musica Contemporanea di Darmstadt, Festival Pianistico di Brescia e Bergamo, *Evenings for New Music: Carnegie Hall* di New York, *Musica nel Nostro Tempo* di Milano, *Settembre Musica* di Torino ed ha svolto un'intensa attività concertistica in Italia ed all'estero. Ha inciso un CD con composizioni di Charles Ives (Centaur Records - USA), e un CD con musica di Ferdinand "Jelly Roll" Morton (Musicaimmagine Records - Italia). Dal 1970 è "*Musica Liaison*" dell'Accademia Americana a Roma (soprintendente al programma musicale dell'Accademia), incarico che tuttora riveste.





Villa Lante al Gianicolo **Storia della Fabbrica e cronaca degli abitanti**

a cura di
Tancredi Carunchio e Simo Örmä

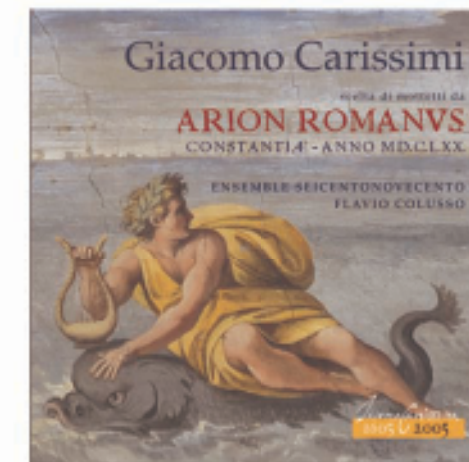
contributi di
Carla Benocci, Tancredi Carunchio, Maria Teresa Cesaroni
Mika Kajava, Henrik Lilius, Outi Merisalo, Simo Örmä
Silvio Panciera, Rita Randolfi, Heikki Solin

Palombi Editori / Institutum Romanum Finlandiae
Roma 2005, pp. 302

per acquisti: EDIZIONI QUASAR via Ajaccio, 43 - 00198
tel. 06.84241993 • qn@edizioniquasar.it



la novità discografica 2008 **dell'Ensemble Seicentonovecento**



GIACOMO CARISSIMI **scelta di mottetti da ARION ROMANUS**

Elena Cecchi Fedi, Margherita Chiminelli, Maria Chiara Chizzoni soprani
Antonio Giovannini alto • Maurizio Dalena tenore • Aurio Tomicich basso
Valerio Losito, Pietro Meldolesi violini • Massimo Cialfi trombone basso
Andrea Damiani fiarpa • Andrea Coen organo

ENSEMBLE SEICENTONOVECENTO
direttore al cembalo FLAVIO COLUSSO

Musicaimmagine 2008
via del Corso, 494/a - Roma 00186, Italia
tel. 06.36004667 • musicaimmagine@tiscali.it

progetto "Giacomo Carissimi
Maestro dell'Europa musicale"

www.giacomocarissimi.net





*Ensemble
seicentonovecento*