

PARADISI

La rivista del *Piccolo Auditorium Paradisi*

numero 15

gennaio-dicembre

2023

EDVARD GRIEG, IL MAESTRO DELLA PICCOLA FORMA

- * IL NOVECENTO ORGANISTICO ITALIANO
- * MUSICA PER FILM MUTI D'EPOCA
- * L'ARTE ACCOGLIE
- * TOURANDOT: ENIGMA IRRISOLTO
- * UN ATTO SACRO



Indice

DEGLI ARTICOLI

Stagione 2022/2023	p. 4
Edvard Grieg, il maestro della piccola forma	p. 8
Analisi della sonata di Grieg per violino e pianoforte	p. 10
Fattori del Novecento organistico	p. 12
Musica per film muti d'epoca	p. 17
L'arte accoglie	p. 20
Turandot: un enigma ancora irrisolto	p. 22
Un atto sacro	p. 24
Parola d'ordine: maestosità	p. 27

CON IL SOSTEGNO DI



CON IL PATROCINIO DI



Teatro Regio Torino Stagione d'Opera 2017-2018.
Turandot di Giacomo Puccini. Regia, scene, costumi,
coreografia e luci di Stefano Poda.
Foto Ramella&Giannese © Teatro Regio Torino





editoriale

di Carlo Maria Amadesi

Orientarsi tra coloro che non trovano niente da dire o coloro che fanno del sarcasmo la loro cifra principale vuol dire entrare in guerra, quella guerra dell'opinionismo che non mette mai nessuno d'accordo. Gli eterni accigliati e i giullari convivono scambiandosi, a volte ma per breve tempo, i loro ruoli per tornare presto nelle loro posizioni. Anche sui binari della moralità e della correttezza ci si scontra come se la strada dovesse essere obbligatoriamente unica.

Nella musica il contraddittorio è rappresentato dall'azione dell'autore da un lato, e da quella del fruitore, colui che ascolta, dall'altro. Sembra così facile affidarsi ad un orecchio capace di distinguere i suoni e metterli in ordine crescente o decrescente in relazione

tra loro, ma già questo è soggettivo. Così accade che la musica diventi un problema, non trovandosi nel pensiero di un altro.

L'interprete non può essere completamente fedele al pensiero dell'autore, perché è impossibile dare una risposta unica sempre e per tutti, ma si portano alla luce significati da altri trascurati. Autore e interprete sono persone diverse, al punto che l'interprete mette in luce cose che forse l'autore stesso non aveva previsto. Scantiamo nel mondo delle *cover*, cioè quel rifacimento di brani musicali famosi e riconoscibilissimi.

Tutti gli interpreti si fanno comunque scrupolo di eseguire esattamente il testo scritto dall'autore, ma le sfumature, quelle che rimarcano il messaggio emozionale, sono decisive.

STAGIONE 2022/2023

21 gennaio 2022 - venerdì

Maraya Concert Hall - Al-Ula, Saudi Arabia
Tournée Arabia Saudita
ORCHESTRA SINFONICA DI ASTI CON ANDREA BOCELLI

23 luglio 2022 - sabato

Villa Amadesi - Valdellatorre (TO)
Bastiano e Bastiana - K50 Opera Singspiel del giovane Mozart
Giulia Ghirardello soprano
Davide Galleano tenore
Diego Maffezzoni basso
Amadesi, Totaro, Melania Destefano violini
Rebecca Scuderi viola
Marco Fella violoncello
Pamela Pelaez flauto
Stefano Ruffo corno
Isabella Stabio oboe
Carlo Maria Amadesi direttore

12 settembre 2022 - lunedì

Moncalvo (AT)
ORCHESTRA SINFONICA DI ASTI
Andra Braidò chitarra
Symphony of rock

17 settembre 2022 - sabato

Serre di Racconigi (TO)
Martina Amadesi violino, *Katia Zunino* arpa

17 settembre 2022 - sabato

Chiesa di San Bartolomeo a Castelnuovo don Bosco (AT)
Christian Puligheddu, Anna Maria Cigoli pianoforte
Liszt: un sospiro, la campanella
Balakirev: Islamey (Christian Puligheddu)
Mozart: sonata k 448 per 2 pianoforti (Puligheddu - Cigoli)

25 settembre 2022 - domenica

Chiesa di San Bartolomeo a Castelnuovo don Bosco (AT)
Giulia Ghirardello soprano
Davide Galleano tenore
Diego Maffezzoni basso
Wolfgang Amadeus Mozart: Opera Singspiel "Bastiano e Bastiana" K 50

ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO diretta da
Carlo Maria Amadesi
Amadesi, Totaro, Imbrea, La Carrubba violini
Federica Marco, Luca Infante viole
Marco Fella, Giovanni Actis violoncelli
Pamela Pelaez flauto
Isabella Stabio oboe
Leopold Mozart: Sinfonia dei giocattoli

2 ottobre 2022 - domenica

Chiesa di San Bartolomeo a Castelnuovo don Bosco (AT)
AD ALTA QUOTA - Arduo virtuosismo al servizio di grandi interpretazioni
Rachmaninoff: Momento musicale op 16 n 1 - Asya Frozzi
Mussorgsky: La grande porta di Kiev - Andrea Catalano
Wagner- Liszt: morte e trasfigurazione di Isotta - Ariel Lanteri, Andrea Catalano
Liszt un sospiro, la campanella - Christian Puligheddu
Williams piano solo from Harry Potter - Giorgio Veronese
Chopin ballata op 23 - Fabio Tornabene
Chopin studi op 25 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 - Giulio Pagano

9 ottobre 2022 - domenica

Chiesa di San Bartolomeo a Castelnuovo don Bosco (AT)
Balletto con Fabricadanza di Chieri e due pianoforti della Accademia di Castelnuovo don Bosco
Schubert: Improvviso (Catalano- Cigoli)
Liszt: Sogno d'amore (Veronese - Cigoli)
Debussy: Reverie (Martinelli - Cigoli)
Chaikowsky: Schiaccianoci, 3 brani (Puligheddu- Lanteri)

Ponchielli: Danza delle ore (Cigoli - Catalano)
Le Quattro Stagioni
Primavera di Vivaldi (Veronese - Cigoli)
Estate di Piazzolla (Cigoli - Pagano)
Autunno di Vivaldi (Lanteri - Cigoli)
Inverno di Piazzolla (Cigoli - Pagano)

22 ottobre 2022 - sabato

Palazzo Carignano, Torino
Concerto per il principe Filiberto "Le note del Risorgimento"
Orchestra da camera Italiana "Antonio Vivaldi"

16/18 novembre 2022

Teatro dell'Opera di Amman, Giordania
Concerto per il principe Filiberto "Le note del Risorgimento"
Amman opera festival
Verdi: Traviata
direttore: Riccardo Canessa - orchestra "Amici di Fritz"

3 dicembre 2022 - sabato

Orchestra del Conservatorio della Valle d'Aosta, Aosta
Stephanie Pradouroux direttore
Auditorium Renato Collito Arnod
Mozart: Flauto magico ouverture
Sinfonia concertante in mib K 364

11 dicembre 2022 - domenica

Ecomuseo Leumann - Corso Francia 349 - Collegno (TO)
Concerto di Natale
Martina Amadesi violino, Carlo Maria Amadesi pianoforte
Beethoven: sonata op 12 n 1 violino e piano
Brahms: 5 danze ungheresi violino e piano
Dvorak: sonata op 100 violino e piano

21 dicembre 2022 - mercoledì

Orchestra del Conservatorio della Valle d'Aosta, Aosta
Stephanie Pradouroux direttore
Conservatorio della Valle d'Aosta

6 gennaio 2023 - venerdì

Teatro Milanollo, Savigliano (CN)
Concerto La bella e la bestia - Musical
Elisa Bellezza direttore

2 aprile 2023 - domenica

Ecomuseo Leumann - Corso Francia 349 - Collegno (TO)
CONCERTI SENZA ORCHESTRA
Martina Amadesi violino, Carlo Maria Amadesi pianoforte
Bach: sonata per violino e cembalo BWV 1019 in sol magg.
Allegro - Largo - Allegro - Adagio - Allegro
Allemanda dalla partita n.2 in re min per violino solo
Beethoven: concerto op 15 in do magg. per pianoforte solo

27 aprile 2023 - giovedì

Auditorium Arnod, Aosta
Orchestra di archi del Conservatorio della Valle D'aosta
Pavone, Zocco, Bovet, Marchuck, Vittone, Amadesi,
Aemenghi, Botrugno, Grosa, Sbeglia, Cerrato, Iacopetti
violini
Redegoso, Zanevich viole
Castenaro, Bussetto violoncelli
Ruggeri, Rosa contrabbassi
Spadarossi, Giardina flauti
Stephanie Pradouroux direttore

6 maggio 2023 - sabato

Sala consiliare del comune di Castelnuovo Don Bosco (AT)
con letture varie e concerto con gruppo di otto chitarre
"I Menestrelli di Torino"

13 maggio 2023 - sabato

Teatro Civico - Vercelli (VC)
Savoia al Femminile
Orchestra da Camera Italiana "Antonio Vivaldi"
Roberto Allegro direttore

STAGIONE 2022/2023

19 maggio 2023 - venerdì

Teatro Splendor, Aosta
Orchestra Conservatorio Valle d'Aosta
Stephanie Pradouroux direttore
Sibelius: Finlandia
Dvorak: Sinfonia dal Nuovo Mondo

27 maggio 2023 - sabato

Sacra di San Michele - S. Ambrogio (TO)
Messiah di Haendel
Orchestra e coro diretti da *Enrico Euron*
solisti Davide Galleano tenore - A. Ramon soprano

6 giugno 2023 - martedì

Conservatorio di Aosta, Aosta
Beethoven sonata n. 1
Martina Amadesi violino A. *Gaston* pianoforte

20 giugno 2023 - martedì

Circolo Dirigenti Tecnici CDT, Volvera (TO)
Tenuta Canta - Cena d'estate
Guido Saracco rettore del Politecnico di Torino
Musiche di Bach
Martina Amadesi violino solo

25 giugno 2023 - domenica

Ala di Castelnuovo don Bosco (AT)
2 pianoforti, balletto e immagini
Saint-Saens, Schubert, Debussy, Rachmaninoff,
Chaikowsky
con i pianisti *Christian Puligheddu, Ilaria Catalano, Anna Maria Cigoli e Ariel Lanteri*
Gershwin con i pianisti *Fabio Tornabene, Andrea Catalano, Giorgio Veronese e Anna Maria Cigoli*
Il Carnevale degli Animali di Saint-Saens con 2 pianoforti e balletto
I Pirati dei Caraibi, grande fantasia tematica arrangiata per 2 pianoforti da *Giorgio Veronese*

12 luglio 2023 - mercoledì

Castello san Martino, Alfieri (AT)
Donizetti: Elisir d'amore
Orchestra "Amici di Fritz" direttore *Luigi Canestro*

4 agosto 2023 - venerdì

Chiesa parrocchiale di San Donato, Valdellatorre (TO)
I 300 anni della Parrocchia di San Donato
Marcello allegro dal concerto in re min
Vivaldi Mottetto nulla in mundo
Bach concerto brandeburghese n 3
Mozart divertimento k 138
Giulia Ghirardello soprano
Martina Amadesi violino
Isabella Stabio oboe
Carlo Maria Amadesi direttore
Amadesi, Fiamingo, Imbrea, Cargnino, Chirico violini
Marco, Nastro viole
Fella, Paronuzzi violoncelli

24 settembre 2023 - domenica

Sala Consiliare, Castelnuovo Don Bosco (AT)
Il pianoforte e il violino solisti con l'orchestra
Mozart divertimento k 138 per archi
Mozart dal concerto per piano violino e orchestra k 315f allegro
Beethoven concerto per pianoforte e orchestra in do magg op 15
Martina Amadesi violino solista
Carlo Maria Amadesi pianista e direttore
Orchestra archi: *Amadesi, Fiamingo, Imbrea, Lercara, Cargnino, Chirico* violini
Marco, Nastro, Actis viole
Fella, Paronuzzi violoncelli
Crispatzu contrabbasso

1 ottobre 2023 - domenica

Sala Consiliare, Castelnuovo Don Bosco (AT)
La musica racconta la grande poesia della vita

.....

Giulia Ghirardello soprano
Andrea Catalano pianoforte
Christian Puligheddu pianoforte
Carlo Maria Amadesi direttore
Vivaldi mottetto nulla in mundo per soprano e orchestra
Chopin romanza dal concerto op 21 Andrea Catalano
Chopin concerto op 11 per pianoforte e orchestra Christian Puligheddu pianista
Orchestra archi: Amadesi, Fiamingo, Imbrea, Lercara, Cargnino, Chirico violini
Marco, Nastro, Actis viole
Fella, Salmè violoncelli
Crispatzu contrabbasso

13 ottobre 2023 - venerdì

Duomo di Chieri - Concerto di Gala "La Musica è Cura" dedicato alla associazione V.I.T.A.
J. Sibelius andante festivo
F. Chopin concerto op 11 per pianoforte e orchestra
Christian Puligheddu pianista
Beethoven concerto op 15 per pianoforte e orchestra Anna Maria Cigoli pianista
Carlo Maria Amadesi direttore
Amadesi, Fiamingo, Imbrea, Totaro, Lercara, Cargnino, Chirico violini
Marco, Nastro, Actis viole
Fella, Paronuzzi, Ghirardello, Eugenio Catale violoncelli
Crispatzu contrabbasso
Pamela Pelaez flauto
Andrea Albano, Loris Palladino clarinetti
Andrea Postiglione, Claudia Bellamino oboi
Luca Vacchetti fagotto
Gregorio Demaria, Valentina Bugliarelli corni
Giuseppe Ulloa tromba
Massimo Melillo percussioni

19 novembre 2023 - domenica

Ecomuseo Leumann - Corso Francia 349 - Collegno (TO)
La musica norvegese di Edward Grieg
Martina Amadesi violino, Carlo Maria Amadesi pianoforte
Sonata op 13 per violino e pianoforte

26 novembre 2023 - domenica

Eglise Notre Dame de la mer, Cagnes-sur-Mer
21^{eme} Festival de Musique Sacrée
Musiche di Giacomo Puccini
Giulio Magnanini direttore coro
Gianluca Fasano direttore orchestra

10 dicembre 2023 - domenica

Chiesa di Sant'Alfonso, Torino
Associazione culturale Mythos
Choeur Philharmonique de Nice
Giulio Magnanini direttore coro
Coro e orchestra Mario Braggio di Torino
Gianluca Fasano Direttore
Giacomo Puccini - Messa di Gloria
Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra
Kyrie - Gloria - Credo
Sanctus e Benedictus - Agnus Dei
Oratorio di San Paolino
per baritono solo, coro a 4 voci miste e orchestra

1 gennaio 2024 - lunedì ore 17,00

Teatro Alfieri - Asti (AT)
Orchestra Sinfonica di Asti - Silvano Pasini direttore



15° CONCERTO di CAPODANNO
TEATRO ALFIERI - ASTI
LUNEDÌ 1 GENNAIO 2024 | ORE 17.00
ORCHESTRA SINFONICA DI ASTI
direttore M° SILVANO PASINI
nell'intervallo del concerto
brindisi per tutto il pubblico!
orari biglietteria Teatro Alfieri
(orario continuato)
Martedì e Giovedì 10.00 - 17.00
Giorni di spettacolo (in stagione)
15.00 - inizio spettacolo
per info:
0141/399057 - 347/4271161

EDVARD GRIEG

IL MAESTRO DELLA PICCOLA FORMA

di Carlo Maria Amadesi

Norvegese, vissuto 64 anni (1843-1907), cominciò giovanissimo a studiare il pianoforte con la madre e a 15 anni fu allievo del conservatorio di *Lipsia*.

A 20 anni a *Copenhagen* (fino al 1814 la Norvegia fu unita alla Danimarca e ciò incrementò una forte immigrazione danese) scoprì il folclore norvegese. Rientrato definitivamente in Norvegia si stabilì a *Oslo* per fondare l'*Accademia norvegese di musica*, per promuovere un'arte nazionale che lo tenne impegnato come pianista e direttore d'orchestra nei paesi scandinavi e in tutta Europa.

Come compositore venne considerato il maestro della piccola forma, con innumerevoli melodie e pezzi per pianoforte dotati di perfezione di scrittura pianistica con audacia dell'armonia quasi impressionistica, ma aperti alla ispirazione popolare. Immagini poetiche, umoresche, canti e danze popolari norvegesi, scene di vita popolare, ballata in forma di variazioni su un'aria popolare norvegese, melodie montane norvegesi, danze contadine norvegesi.

I PEZZI LIRICI. Hanno fatto conoscere al mondo l'arte pianistica di Grieg. Dieci libri, 66 composizioni dall'età di 24 anni a quella di 58. Concisi ma mai banali, sentimenti intimi, improvvise emozioni, simili all'arte di *Schumann* e di *Chopin*. I più significativi potrebbero considerarsi la *Melodia Norvegese Op.12 N.6*, *La Melodia Popolare Op.38 N.2*, *La Marcia Dei Nani Op.54 N.3*, *Il Giorno Di Nozze A Trol-dhaugen Op.65 N. 6*.

"Grieg è proprio il tipo di musicista che si basa sul folklore, non soltanto musicale, ma poetico. Si sente che tutta la vita familiare della Norvegia vive nella sua immaginazione... La sua musica è popolata di esseri fantastici che volteggiano o saltellano. Si tratta di geni buoni o cattivi, di elfi, troll nani e giganti; come cornice a tutto ciò, la natura norvegese, con i campi di neve, i boschi fitti di abeti e fiordi e il mare sullo sfondo... Da tutto questo si sprigiona una poesia particolare, timida, fredda, di incontaminata e selvaggia spontaneità, una poesia al tempo stesso intima e visionaria come quella delle fiabe del danese Andersen" (citazione di Louis Aguetant).

"La principessa e i troll"
di John Bauer, acquerello, 1913



Grieg nacque a Bergen, perla dei fiordi norvegesi, il 15 giugno 1843. La città era composta quasi interamente di case di legno e nel tempo danneggiata da numerosi incendi. Verso i cinque anni cominciò a studiare il pianoforte con la madre. Usava lo strumento per sperimentare combinazioni di note.

Quando aveva 15 anni l'incontro con un famoso violinista, amico di famiglia, lo convinse ad andare a studiare al conservatorio di Lipsia. Conservatorio famoso, fondato da **Mendelssohn** nel 1843, sede dell'attuale **Gewandhaus**. La prima sala da concerto fu costruita nel 1781 dall'architetto **Johann Carl Friedrich Dauthe** all'interno del Gewandhaus, il grande magazzino dei mercanti di tessuti: Gewandhaus significa appunto "casa dei panni".

QUEL MALEDETTO CONSERVATORIO DI LIPSIA. I docenti che insegnano a quel tempo al conservatorio Grieg li sente formalisti e scolastici. Edward risse 4 anni, ma per motivi di salute ritorna a Bergen con la sensazione di non aver imparato nulla. Il soggiorno a Lipsia gli ha comunque dato la possibilità di ascoltare buona musica, ma ha generato una grande confusione fra i desideri e la possibilità di realizzarli.

Comincia a eseguire in concerto le sue prime composizioni ispirate dalla musica di **Schubert** e **Schumann**. Nel 1863

Grieg si reca a **Copenhagen** dove trova lo stimolo per creare una musica scandinava, ed abbandonare l'imitazione della musica tedesca. Fonda l'associazione musicale "**Euterpe**" (musa della musica e della poesia) per la promozione e lo sviluppo della musica nordica, che esprime con pezzi brevi e Humoreske.

Nel giugno del 1867 Grieg raggiunge una posizione economica stabile, quando sarà nominato direttore dell'orchestra di Cristiania (l'attuale Oslo). Questo gli permette di sposarsi con sua cugina: la soprano **Nina Hagerup**, che ritenne sempre la migliore interprete delle canzoni da lui composte. Nei primi mesi di matrimonio compone la **sonata per violino e pianoforte op 13** dove esprime il suo stile norvegese. Nel marzo del 1868 nasce la figlia Alexandra che però morirà un anno dopo.

Fisicamente Grieg era minuto e fragile, costretto da una pleurite ad accontentarsi di una resistenza assai limitata (ricorda la figura di Chopin). Aveva bisogno di gite all'aria aperta e in montagna, anche per contrastare l'ambiente culturale norvegese chiuso e isolato. Parecchi sono i suoi brani ispirati alla montagna.

Grieg possedeva una dimensione religiosa, soprattutto ossequiosa della natura come espressione più completa della presenza di Dio. Subiva l'ispirazione dei fiordi e delle montagne circostanti che lo sollevavano dalla mancanza di respiro dovuta alla sua pleurite.

Il fiordo a lui più caro, dove vennero sepolte le sue ceneri, è il fiordo di **Troldhaugen**, che significa "collina degli gnomi" e che evoca i troll, piccoli gnomi della fantasia nordica. Troldhaugen si trova a Bergen e oggi comprende il Museo Edvard Grieg, la villa di Grieg, la capanna dove componeva la musica e la tomba sua e di sua moglie.

“
Grieg poneva se stesso
al centro di tre cerchi:
la sua abitazione di
Troldhaugen, la sua Norvegia
e il mondo intero, a significare
che la sua musica è originaria
di una parte del mondo,
ma è inserita pienamente
nella musica e nella cultura
europea e del resto del mondo.

”

LA HOLBERG SUITE E

L'AMICIZIA CON IBSEN. Si celebrava in quel tempo il bicentenario della nascita di Ludvig Holberg (1684 - 1754). Il drammaturgo e umorista norvegese-danese, contemporaneo di Bach, che aveva introdotto nella cultura scandinava i modelli teatrali di Molière. Per lui Grieg scrisse la "Holberg suite" intrisa di danze sinfoniche del tempo di Holberg (drammaturgo e umanista danese: **Ludvig Holberg** 1684-1754).

L'amicizia con **Henrik Ibsen**, conosciuto durante un soggiorno a Roma, si concretizzò nel 1874 quando gli arrivò da Dresda una lettera in cui Ibsen gli scriveva: "Vi mando un progetto... in relazione al quale siete disposto a collaborare? Desidero adattare il Peer Gynt per una rappresentazione scenica. Potreste voi scriverne la musica?"

La vicenda di **Peer Gynt** è contorta e a tratti violenta, come appunto si presenta il protagonista, affetto da manie di grandezza che poco potevano ispirare il mite Grieg. I soli momenti di tenerezza e descrittivi come la morte di Aase, la canzone di Solveig, il Mattino, la danza di Anitra, permettono all'autore di esprimere la sua vena elegiaca ed il suo temperamento artistico.



Edvard (a destra) e Nina Grieg (in piedi) con lo scrittore Bjørnstjerne Bjørnson e sua moglie Karoline.



Edvard Grieg

SONATA OP 13 IN SOL

Lento doloroso - Allegro vivace - Allegretto tranquillo - Allegro animato

La sonata op. 13 in sol magg. per violino e pianoforte di Grieg non si discosta dai parametri compositivi caratteristici delle sonate romantiche dell'epoca, con una esposizione, una prima idea, una seconda idea, uno sviluppo condotto da frammenti ritmici, melodici, armonici, ampliati e sviluppati per giungere ad una ripresa nel tono principale.

IL PRIMO MOVIMENTO, ALLEGRO VIVACE, è tutto giocato sugli intervalli melodici di 2 grandi idee che si intersecano e mescolano senza avere una spiccata contrapposizione perché nel mondo lirico di Grieg, tutto è sempre avvolto nel paesaggio della natura nordica, nel folklore anche poetico, con i boschi di abeti, i campi di neve, i fiordi. Questo dualismo "morbido" è già presente nella introduzione *Lento doloroso*, che è seria e quasi drammatica,

ma subito seguita da un canto che porta in un clima di natura bucolica. La prima idea dell'*Allegro vivace*, che richiama i numerosi pezzi lirici, risveglia da un sogno meraviglioso da non perdere, seguito subito, come avvenuto in nuce nella introduzione, da un canto più melodico. Ed ecco qua e là creature fantastiche e troll che corrono e pennellano la scena coi loro movimenti repentini avvolti da aure di venti non freddi, ma penetranti.

La seconda idea si apre con una malinconica melodia nella relativa tonalità minore, seguita da un delicato motivo B. La riproposizione variata di questi 2 elementi A e B del secondo gruppo tematico, inframmezzati da un gruppo di collegamento con arpeggi che si estendono su tutta la tastiera, completa l'esposizione. Lo sviluppo si evidenzia con frammenti ritmici, anche ossessivi, me-

lodici e armonici appartenenti alle 2 idee, che si dispongono nel viaggio progressivo verso la ripresa. Lo Sviluppo è quasi interamente costruito sul secondo tema, ricalca a grandi linee il percorso dell'Esposizione, in conclusione la frase B (seconda idea) viene messa in progressione, per poi lasciar spazio a una grandiosa coda finale costruita sul richiamo ritmico del primo tema.

NEL SECONDO MOVIMENTO, ALLEGRETTO TRANQUILLO, il clima non si discosta di molto, ma si fa quasi brahmsiano, dove la melodia, come un canto d'amore tradizionale norvegese, viene dapprima esposta in modo minore, e poi torna in modo maggiore come una variazione. Un percorso dunque minore, maggiore, minore dotato di quegli ingredienti ritmici, dinamici, agogici che contraddistinguono la musica di Grieg.

Dal motivo C prende spunto infine l'ultimo episodio del movimento che, dopo un progressivo crescendo si placa nel pianissimo. Nella ripresa infine riecheggia la figura iniziale del primo tema in una grandiosa coda.

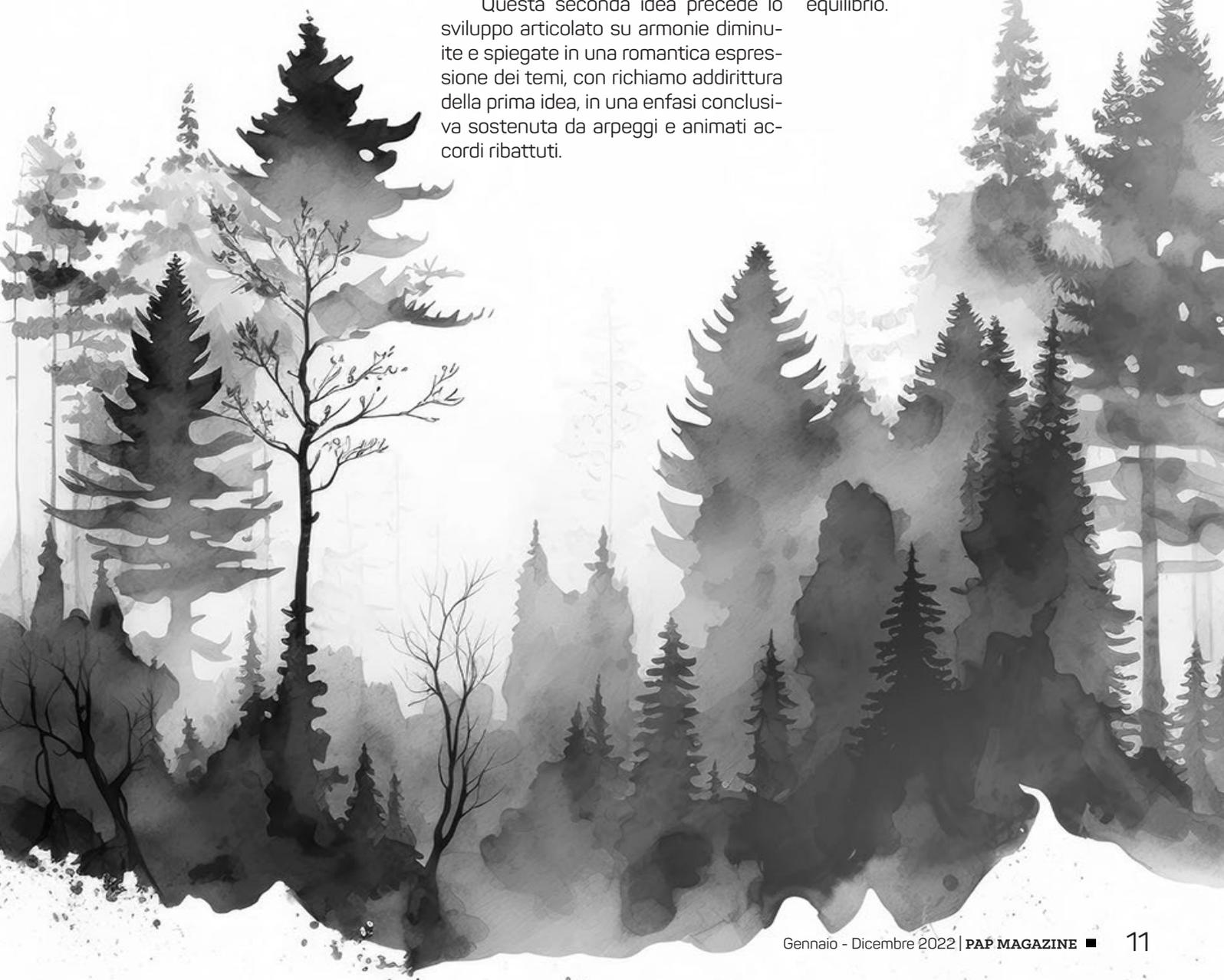
L'ULTIMO MOVIMENTO, ALLEGRO ANIMATO. Si presenta in forma di libero rondò. Il refrain, con un leggero fluire di note staccate, ci porta nei venti freddi dei fiordi norvegesi, e con un gioco di episodi che scomodano anche la tonalità di mi bemolle, conclude in sol maggiore dato all'inizio.

Per concludere e per orientarsi meglio nel corso dell'ascolto, possiamo percorrere queste tappe. Già dalla introduzione dell'intera sonata, dopo pochi accordi che servono per introdurre il clima, l'attacco del violino è perentorio, quasi paganiniano, ma è solo per enunciare il virtuosismo cui si farà ricorso in seguito. Ma ecco subito il clima tenero e affettuoso che viene ritmato nelle prime battute del primo movimento, l'Allegro Vivace dove segue presto la seconda idea in minore che sarà nella attenzione dell'autore fino alla fine di tutta la sonata.

Questa seconda idea precede lo sviluppo articolato su armonie diminuite e spiegate in una romantica espressione dei temi, con richiamo addirittura della prima idea, in una enfasi conclusiva sostenuta da arpeggi e animati accordi ribattuti.

Nel Secondo Movimento, come già rilevato, il clima non cambia, ma campeggia sempre la seconda idea in forma variata. Nel terzo movimento, Allegro Animato, in forma libera di rondò, si presenta un leggero fluire rapido di note quasi staccate che danno ragione alle precedenti volatine riempitive, volendone sottolineare la voluta forza aggregante.

In conclusione una sonata che potrebbe benissimo essere intesa ed eseguita in un unico movimento, senza soluzione di continuità e che per questa ragione trova la sua bellezza e il suo equilibrio.



FAUTORI DEL NOVECENTO ORGANISTICO

MARCO ENRICO
BOSSI E PIETRO
ALESSANDRO YON

di Paolo Giaccone

Bossi mettere didascalia corretto

Nel corso della sua storia la musica organistica italiana ha vissuto alterne stagioni, con epoche di splendore come il *Rinascimento* e *primo Barocco*, quando l'Italia fu il faro organistico d'Europa, ruolo passato poi alla Germania (senza *Girolamo Frescobaldi*, *Bach* avrebbe scritto diversamente...).

OTTOCENTO OPERISTICO. Se il Settecento non portò con sé novità significative, l'Ottocento fu il secolo dello "stile operistico", con un preponderante influsso degli stilemi compositivi del melodramma sul linguaggio organistico. Condizione che, se contribuì alla rinnovata popolarità dello strumento, d'altro canto si tradusse in autarchia stilistica in rapporto al romanticismo d'oltralpe. Per tutto il XIX secolo il repertorio fu all'insegna di trascrizioni, "sinfonie", sonate e versetti dall'andamento marziale o di ouverture rossiniana, cavatine e cantabili, suonati di norma durante i riti in chiesa.

L'organo stesso era concepito in funzione di quel tipo di musica dagli accenti teatrali e bandistico-orchestrale, in sintonia con il clima risorgimentale, che aveva reso la chiesa luogo di riferimento per chi non poteva permettersi il teatro, ove poter ascoltare all'organo pagine di stampo operistico.

Pur con brani brillanti e talune personalità di rilievo, potremmo citare *Vincenzo Petrali* (1830-1889), insinuatasi una certa decadenza nel livello delle musiche, a cavallo tra gli ultimi decenni del secolo e inizio Novecento forte si sentì l'urgenza di dover voltare pagina.

LA RIFORMA DEL NOVECENTO. Fu l'ingresso del mondo dell'organo italiano nella modernità, al netto di un certo ritardo cronologico rispetto alle principali correnti organistiche europee, trainate dalla scuola francese e tedesca. In quel contesto si delinearono le premesse per un programma di riforma organistica e organaria grazie al forte impulso del



movimento ceciliano alla rinascita della musica da chiesa, mentre una fortunata congiuntura vide una nuova classe di organisti italiani dalla solida preparazione mettersi in luce come concertisti e compositori.

La loro fama travalicò le Alpi riscattando l'Italia dall'isolamento, insieme a composizioni organistiche "impegnate" con tutte le carte in regola per poter figurare nel panorama internazionale.

FIGURE DI MASSIMO SPICCO. Le figure di spicco di quel fervente momento davvero tante, basterebbe citare *Filippo Cappocci* e *Oreste Ravanello*, prolifici compositori, organisti il primo a Roma, il secondo alla basilica del Santo di Padova.

Tra tutti, però, vogliamo qui focalizzarci su quelle che furono le due personalità più autorevoli per il profilo internazionale della carriera e l'influsso che ebbero: *Marco Enrico Bossi* (1861-1925) e *Pietro Alessandro Yon* (1886-1943), forti entrambi di un carisma personale che li circondò ben presto di una fama leggendaria.

Bossi rappresenta a tutti gli effetti il fondatore della scuola organistica italiana del XX secolo, instancabile figura di compositore, didatta, interprete. Godette di notorietà in tutta Europa e fu il primo italiano a compiere una tournée oltreoceano, su invito dello stesso *Pietro Alessandro Yon*, il nostro secondo personaggio, che dall'Italia espatriò a New York ricoprendo l'ambitissima posizione di direttore musicale alla cattedrale di St. Patrick. Legati da reciproca stima e amicizia, furono entrambi versatili compositori (nel loro catalogo figura anche musica da camera, pezzi caratteristici per pianoforte, cantate per soli, coro e grande orchestra), tuttavia è per il loro lascito organistico che restano personaggi di spicco.

Bossi può essere considerato il principale fautore in campo organistico degli ideali del movimento ceciliano. Nel suo operato, tuttavia, non si limitò all'ambito liturgico ma si adoperò a 360 gradi per riformare l'organo come

strumento da concerto. Prima di tutto occorre dotarlo delle risorse tecniche necessarie ai fini dell'agevole esecuzione, in modo particolare Bach, impraticabile sui nostri strumenti preesistenti.

Paradigmatico l'episodio che aveva coinvolto *Saint-Saëns*, invitato dalla Società del Quartetto a tenere un concerto al conservatorio di Milano in veste di organista, che non poté condurre a termine per via delle carenze dello strumento. L'organo italiano tradizionale, infatti, pur arricchitosi di registri orchestrali e perfino accessori di tipo "bandistico" (campanelli, rullante), presentava oggettive limitazioni di repertorio principalmente a causa della pedaliera incompleta, il manuale unico e altri fattori costruttivi.

A soli 18 anni, l'esperienza di un viaggio in Inghilterra impressionò fortemente il Bossi mettendolo di fronte a una diversa realtà, i grandi organi moderni delle cattedrali britanniche e il livello della musica organistico-corale, al cui confronto l'arretratezza italiana appariva totale sul versante stesso della didattica, tanto che al rientro decise di ritirarsi dal Conservatorio di Milano, interrompendo il corso di organo intrapreso sotto la guida di *Polibio Fumagalli*. Si diplomò invece in composizione con *Amilcare Ponchielli*. Da allora in poi fu in stretto contatto con gli organari: le ditte *Bernasconi*, *Balbani*, Inzoli, ma specialmente il torinese *Carlo Vegezzi Bossi* (1858-1927), suo omonimo benché non parente, esponente dell'illustre dinastia organaria. Per lui fu un vero consulente artistico. Oltre al riadattamento di organi esistenti curò personalmente il progetto fonico di diverse nuove realizzazioni, come l'organo a tre tastiere del *Liceo Musicale di Bologna* (1908).

Inaugurò il 4 tastiere (!) del *santuario Sacro Cuore di Maria a Torino*, opus magnum di *Vegezzi Bossi*, purtroppo andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale. Il programma di riforma organaria prevedeva standard minimi sia per quanto riguarda la consolle (pedaliera completa di almeno 27 note

Do1 – Re3, eliminazione della tradizionale spezzatura dei registri tra "bassi" e "soprani", ossia tra parte grave e acuta del manuale) sia per la disposizione fonica, con introduzione di nuove tipologie di registri ispirati all'organaria estera. Un po' per volta Bossi riuscì con i suoi strepitosi concerti nelle chiese e sale di conservatorio a conquistare l'ammirazione entusiastica di un pubblico, quello italiano, certamente ancora calamitato dal melodramma. Nei programmi fecero capolino Bach, Mendelssohn e Franck, fino ad allora ineseguiti in Italia.

Dell'organo egli "ebbe il concetto orchestrale", parole di *Arrigo Boito*: le cronache ce lo ritraggono nobilmente seduto alla consolle, intento a trattare lo strumento quale docile orchestra da richiamare nella varietà inesauribile dei suoi timbri, per esaltare l'architettura



del brano secondo l'impellente esigenza artistica. Anche come didatta incarna una figura carismatica: insegnante d'organo al conservatorio di **Napoli**, di composizione e direttore dei conservatori di **Venezia**, **Bologna** e **Roma**, dedicò le sue energie per impostare una rigorosa didattica organistica, in sintonia con l'operato di altre personalità, pensiamo ai coevi **Roberto Remondi** e **Ulisse Matthey** docenti d'organo al conservatorio di Torino.

Il maggior lascito didattico lo si ritrova nel Metodo teorico-pratico per organo (1894), pubblicato in collaborazione con il musicologo e alfiere del movimento ceciliano **Giovanni Tebaldini**, che ha fatto testo fino a oggi.

COMPOSIZIONI MAGISTRALI. Quanto alle sue composizioni organistiche, esse mostrano solidità formale e contrappuntistica "tedesca", ma anche richiami alla scuola francese sotto l'aspetto armonico-timbrico (inoltre i titoli spesso sono in francese o tedesco). Nell'afflato melodico invece traspare cantabilità schiettamente italiana. Possiamo riconoscere tre fasi, la prima influenzata dai tanto ammirati **Brahms**, **Liszt** e **Franck**, una seconda da **Richard Strauss** e **Reger**, una terza nutrita di influssi neo-modali e impressionismo. **Giuseppe Verdi** così si pronunciò: "Inutile che le dica che tutte queste sue composizioni sono fatte in modo magistrale". Significativo per il taglio programmatico la *suite Res severa*, magnum gaudium scritta a soli 24 anni o una Fuga su "**Fede a Bach**", tema propostogli da **Boito** in occasione di un concorso di composizione.

Troviamo pagine di impegno esecutivo: lo sfolgorante virtuosismo dello *Studio Sinfonico op. 78*, di cui fu detto "una vera diavoleria, una ridda di note, un agitarsi continuo della pedaliera in un movimento vertiginoso", il *Thème et Variations op. 115*, o lo *Scherzo in Sol minore op. 49 N. 2*, ricco di chiaroscuri. Omaggia la solennità in *Westminster Abbey "Inno di Gloria" Op. 76*, *Entrée Pontificale*, *Rédemption*, tuttavia

accanto a questi lavori campeggiano quadretti descrittivi quali *Chant du soir* e la sua ultima opera organistica, *Meditazione in una cattedrale op. 144*. Al filone appartengono altresì gli "impressionistici" *Tre momenti francescani op. 140*: *Colloquio con le rondini*, *Fervore*, *Beatitudine* dedicati all'amico Yon. Infine, non va dimenticato l'importante *Concerto per organo e orchestra in La minore op. 100*.

Stretti furono i contatti di Bossi con organisti europei del calibro di **Guilmant**, **Widor**, **Rheinberger**, virtuosi leggendari come gli inglesi **Thomas William Best** o **Edwin Lemare**, e tanti altri dedicatari delle sue opere, i quali lo invitarono a tenere concerti in sedi prestigiose ed espressero giudizi lusinghieri sulla sua opera. Dal punto di vista editoriale pubblicò quasi tutta la sua produzione con case editrici estere, in particolare la tedesca **Rieter-Biedermann e Peters**. "Sentiranno laggiù come si suona l'organo", con questo messaggio **Puccini** gli augurò successo per la tournée negli USA nella stagione 1924/25, che segnò l'apice della carriera e fu l'ultima serie di concerti della sua vita. Morì improvvisamente sul piroscampo in pieno oceano Atlantico nella traversata da New York a Le Havre.

UN ORGANISTA "PURO". Forte di 1500 concerti all'attivo, **Pietro Alessandro Yon**, "l'organista di Toscanini" per via dell'amicizia e stima del direttore, fu un musicista instancabile, dalla determinazione pervicace. Ricordiamo quest'anno gli 80 anni dalla sua scomparsa.

Nativo di Settimo Vittone, nel Canavese, formatosi sotto la guida di valenti didatti tra Torino, Milano e Roma, sembrava destinato a una nomina in San Pietro in Vaticano che nei fatti sfumò (decenni più tardi sarà nominato solo "organista onorario"). Emigra invece negli Stati Uniti essendogli stata offerta la posizione di organista presso St. Francis Xavier, tra le parrocchie più ricche di New York. Il tutto quasi per caso, dopo esser stato notato da un prelado statunitense in visita a Roma, in parte però di certo grazie all'interessamento di suo fratello Costantino, anche lui musicista, assunto in un'altra importante chiesa sempre a New York.

Trascorso un periodo di circa 20 anni, Yon viene chiamato come chancel organist (organista dell'organo del coro) alla cattedrale di St. Patrick. Il trionfo di una sua esibizione in cattedrale di fronte a un pubblico di 5000 invitati gli facilita la successiva nomina a direttore musicale della stessa (director of music), incarico di alta responsabilità



Pietro Alessandro Yon all'organo, 1919

che conserverà fino alla morte. Si noti che nel mondo anglosassone in genere due sono i ruoli di musicista di chiesa: organista e director of music. Essi sono spesso assegnati a due distinte persone, ma nel caso di Yon riunite nella stessa persona.

Il ruolo gli imponeva di comporre in gran quantità musica sacra, messe e mottetti per coro, organo e orchestra, ma oggi è la pastorale Gesù Bambino, pubblicata in diverse versioni nel 1917, a restare la composizione sua più famosa, cantata perfino da Pavarotti. Ciò che colpisce in Yon, ancor più che in Bossi, è l'abilità con cui si destreggiò tra le responsabilità del musicista di chiesa del centro del cattolicesimo statunitense e la mondanità del concertista in quella stessa America spensierata, culla del blues, del ragtime e del jazz, negli anni precedenti la crisi del '29. Brillò come una vera star esibendosi come solista ben 23 volte alla Carnegie Hall! Lo contraddistinse inoltre un non comune senso degli affari nel gestire la propria attività attraverso pubblicità su stampa e in radio, oltre al fatto che fu il primo a introdurre il concerto a pagamento in ambito organistico negli USA. Andando controcorrente rispetto alla "moda" del momento, Yon non inserì trascrizioni di opere orchestrali nei programmi dei suoi

concerti ma eseguiva sempre letteratura organistica "pura", mandando ogni volta in visibilio il pubblico. Oltre a Bach spicca una predilezione per autori contemporanei o di poco precedenti: i francesi *Franck, Guilmant, Widor* e gli italiani *Bossi, Renzi, Ravanella, Pagella*, per la pubblicazione delle cui composizioni si adoperò alacremente presso l'editore *Fischer & Bro*. Curiosamente nessun nome americano nei suoi programmi (!).

CONCERTISMO D'ORGANO. Va constatato che, mentre in Europa il concertismo d'organo stentava ancora ad affermarsi al di fuori delle chiese, negli Stati Uniti già molte erano le sale da concerto dotate di organo, utilizzato come accompagnamento dell'orchestra. A un artista come Yon va riconosciuto il merito di aver rivelato al pubblico l'organo nella veste di strumento da concerto tout court tramite programmi solistici, un po' come fece in Italia il Bossi. Il "gioco" era per lui relativamente facile, trovandosi di fronte a strumenti forti di potenzialità timbrico-dinamiche orchestrali, provvisti di consolle a quattro tastiere che offrivano incredibili mezzi. Furono siffatti organi a ispirargli pagine ricche di contrasti, dove a seconda dei momenti prevalgono un pirotecnico virtuosismo, la solidità formale, l'espressi-

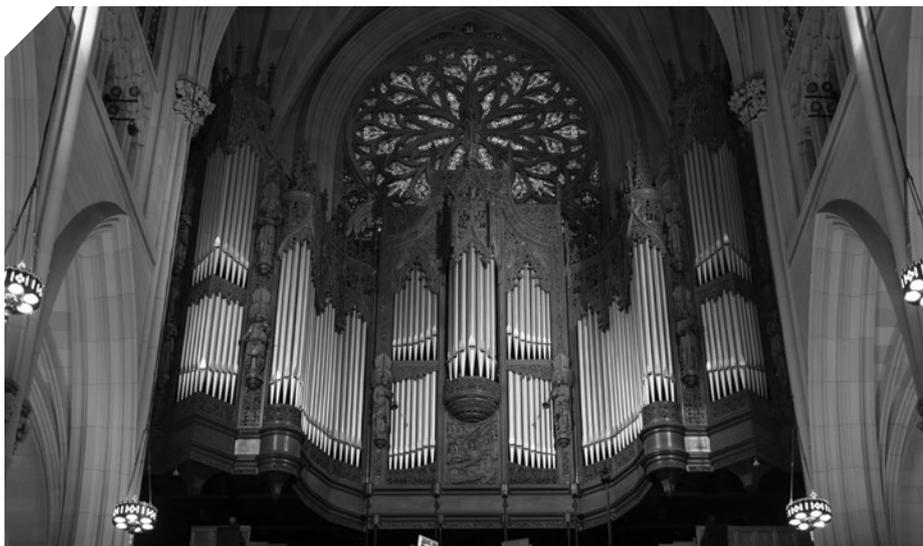
ività e persino un pizzico di humor.

È autore di tre Sonate (Prima, Cromatica, Romantica), 12 Divertimenti for Organ. Nei Divertimenti inserì una Rapsodia italiana su temi garibaldini e "La bella Gigogin" e per par condicio una Rapsodia americana sull'inno statunitense, a fianco di quadretti evocativi delle tradizioni italiane, tra cui una Cornamusa siciliana e Christmas in Settimo Vittone. Ciliegina sulla torta, due strabilianti Studi da concerto per la pedaliera, che eseguiva con le mani alzate mandando in visibilio l'uditorio; al polo opposto non manca di strizzare l'occhio a un certo ironico minimalismo, come ne Humoresque L'organo primitivo: Toccata for Flute (il registro organistico). Nell'insieme cogliamo screeziati riflessi della personalità caleidoscopica del virtuoso dalla preparazione tecnica senza pari.

LE BASI DELLA SCUOLA DEL NOVECENTO. Yon il compositore non si lascia inquadrare in una precisa scuola, avendo rielaborato con disinvoltura stilemi della koiné del sinfonismo organistico di matrice tardo romantica.

Fu lui a stabilire le basi di quella che sarà la scuola organistica americana del Novecento. Ne risulta un'idiosincrasia in cui l'italianità delle sue origini traspare nella gioviale vena melodica di certi passaggi, nella citazione del folclorico, laddove in altre pagine ritroviamo seriosità formale e contrappuntistica, come nell'impegnativa Sonata Cromatica (Seconda), tesa di un cromatismo quasi alla Max Reger.

A ben vedere, una costante nel mondo dell'organo è il legame inscindibile esistente tra composizione e strumento. Avendo ogni organo una sua personalità unica, un'identità fonica diversa da tutti gli altri, l'organista compone avendo in mente uno strumento ben preciso, spesso il "proprio", quello di cui è titolare (ancora oggi la nomina ad organista titolare rappresenta la somma ambizione, pensiamo a Parigi, città dove da secoli ogni chiesa importante ha uno o più titolari). Ad esempio, le Sinfonie per organo di Louis Vierne (1870-1937) sarebbero impensabili senza l'organo di Notre-Dame.



L'organo Kilgen, nella cattedrale di San Patrizio a New York, tutt'ora perfettamente funzionante

Per Yon il luogo di lavoro, la cattedrale di New York, fu dunque effettiva fonte d'ispirazione per via dell'eccezionale organo realizzato per suo stesso interessamento dalla ditta *Kilgen*, a 4 tastiere e 157 registri, costato \$ 134000, a tutt'oggi in perfetta efficienza.

D'altronde un lavoro organistico può nascere su commissione per uno specifico strumento "esterno" da inaugurare, è questo il caso del Concerto Gregoriano per organo e orchestra del nostro Yon, del 1921, con dedica a Bossi e composto per la dedizione del titanico strumento del Wanamaker Store a Philadelphia. Ivi eseguito per la direzione di Toscanini, resta una delle pagine più convincenti del nostro organista, specie nel grandioso Finale di ieratica atmosfera modale, resa vibrante da troneggianti passaggi di stupefacente agilità con arpeggi e glissandi al pedale.

Bossi e Yon, musicisti a 360 gradi, esponenti di una delle ultime generazioni di organisti "a tutto tondo" a cui l'Italia abbia dato i natali: musicisti di chiesa, appassionati didatti, concertisti, fautori di un corpus compositivo innovativo per l'organo del XX secolo. Il loro instancabile spirito didattico e concertistico troverà dopo di loro rari eredi (viene in mente una figura come il romano Fernando Germani (1906-1998) con i suoi 2000 concerti, la dedizione per la divulgazione di Bach e l'iniziativa d'un nuovo Metodo per organo). La loro opera incarna l'anello di congiunzione tra post romanticismo e Novecento e, senza ricorrere a linguaggi d'avanguardia, pur riflette l'inarrestabile evoluzione dell'organo verso potenzialità vieppiù avanzate, esprimendo un duplice aspetto di attualità: la conquista di un nuovo pubblico unita allo slancio sinfonico-concertistico del repertorio.

L'auspicio è che, finiti i tempi di un ingiustificato oblio, la riscoperta attualmente in atto dell'opera di questi grandi organisti italiani prosegua attraverso iniziative concertistiche e registrazioni, affinché si ridesti l'attenzione su un intero settore della nostra storia musicale che ci appartiene.

PAOLO GIACONE

ORGANISTA

Torinese, classe 1986, si è diplomato in organo e composizione organistica sotto la guida di *Massimo Nosetti* nel 2009 presso il Conservatorio "G. F. Ghedini" di Cuneo.

Musicista eclettico, ha partecipato a diverse masterclass di perfezionamento, in particolare nell'ambito della European Organ Academy al Conservatorio di Lipsia sotto la guida dei docenti *P. Jacobs*, *H. Fagius* e *T. Lennarzt*.

Ha approfondito svariati settori dell'interpretazione organistica, da Bach al repertorio romantico-sinfonico, insieme all'improvvisazione in diversi stili per situazioni liturgiche e concertistiche.

Si dedica in modo particolare all'esecuzione di pagine organistiche del romanticismo e del Novecento italiano, con un costante lavoro di approfondimento interpretativo e di ricerca.

Dal 2011 è organista titolare presso il *Santuario di Sant'Antonio da Padova* e nel 2018 è stato anche nominato organista della Comunità Evangelica Luterana di Torino. Membro dell'associazione internazionale *Gesellschaft der Orgelfreunde*, svolge attività concertistica in Italia (Festival Organalia), Francia (Cattedrale di Montpellier, Festival Musique Sacrée Cagnes-sur-Mer) e Germania (Orgelmusik zur Marktzeit Bad Säckingen, Rosenheim).

Dal 2016 è organista del Coro polifonico "*Mater Ecclesiae*" di Al-

lese (TO), con il quale ha eseguito importanti pagine del repertorio sacro (Magnificat di Vivaldi, Requiem di Mozart e Fauré, Oratorio di Natale di Saint-Saëns, Sinfonia Lobgesang di Mendelssohn, Messe Solennelle di Vierne).

Ha anche registrato un CD dedicato alla produzione per organo e coro di *Massimo Nosetti*. Collabora con l'associazione Piccolo Auditorium Paradisi. Laureato in Storia della musica presso l'Università di Torino con tesi sulla letteratura per organo e orchestra tra Ottocento e Novecento, unico studio italiano in materia, pubblicato online, si dedica alla ricerca. Su questo repertorio, adoperandosi per sua divulgazione; a tal fine ha elaborato un registro contenente centinaia di titoli di concerti quale utile riferimento musicologico.

Con l'*Orchestra Giovanile di Torino* ha eseguito i concerti per organo e orchestra di Haendel "The Cuckoo and the Nightingale" e J. Rheinberger, Concerto in Fa per organo, archi e corni op. 137).

È inoltre autore di pagine organistiche, tra cui un "Trumpet Tune", brani per coro e organo oltre a trascrizioni, tra cui un arrangiamento della Sinfonia dalla Cantata BWV 29. Agli impegni organistici concertistici e liturgici affianca l'attività didattica presso la scuola secondaria.

MUSICA PER FILM MUTI D'EPOCA

GIOVANI MUSICISTI
RIACCENDONO LA MAGIA
DEL CINEMA MUTO TRA
TORINO E KARLSRUHE

di Maria Adorno

Con i suoi 130 anni circa di vita, il cinema è la più giovane tra le arti. La sua nascita si fa generalmente coincidere con la prima proiezione pubblica de *"La Sortie de l'usine Lumière à Lyon"* (Lumière, 1895), avvenuta a Parigi il 28 dicembre 1895.

Da quel momento la settima arte si diffonde in modo capillare. Come dimostrato dalla storia dei libri animati e dalle sperimentazioni ottiche che costellano l'800, infatti, sembra essere intrinseco alla natura umana il desiderio di vedere le immagini muoversi. E questo è sempre andato di pari passo con un altro desiderio: quello di vederle sonorizzate.

All'epoca, i dispositivi per registrare tracce audio erano ancora rudimentali e, tuttavia, nessun film muto

è mai stato proiettato in silenzio, contrariamente a quanto il termine sembra suggerire. Imitando le pratiche del teatro, era sempre previsto l'accompagnamento musicale dal vivo nelle sale dove i primi film della storia del cinema venivano proiettati: musicisti solisti o ensemble si dilettevano in accompagnamenti musicali improvvisati al momento. Capitava che anche gli stessi compositori di musica classica si cimentassero nella composizione di partiture orchestrali per film muti. *Dimitri Shostakovich* ha scritto musiche originali per il film storico russo *"La nuova Babilonia"* (Kozintsev e Trauberg, 1929), *Éric Satie* ha scritto le musiche del film sperimentale francese *"Entr'Acte"* (Clair, 1924), mentre la celebre *"Sinfonia del fuoco"* è stata composta da *Ildebrando Pizzetti* appositamente per il film colossale *"Cabiria"* (Pastrone, 1914). Pratica comune era, inoltre, il ricorso ai cosiddetti rumoristi o ai commentatori specializzati (bonimenteurs). Per non parlare dei rumori di fondo: gli spettatori, per nulla abituati a vedere i film, si abbandonavano facilmente a grida di spavento, versi di stupore, risate.

In sintesi, il cinema non è mai stato davvero muto: non c'erano tecnologie per registrare le voci recitanti, ma gli attori sul set durante le riprese parlavano a tutti gli effetti e, soprattutto durante le proiezioni, c'era sempre un qualche tipo di accompagnamento musicale o sonoro.

PROGETTO "SINERGIE - TORINO A KARLSRUHE 2023". Per la sua 20^a edizione, a febbraio di quest'anno il *Silent-Film Festival di Karlsruhe*, città tedesca nel Baden-Württemberg, ha coinvolto come partner il *Liceo classico e musicale Cavour di Torino* e il *Conservatorio Verdi di Torino*. Il Festival di Karlsruhe ha proposto una serie di cortometraggi e un lungometraggio

dagli archivi di Torino, Amsterdam e Parigi, mentre un gruppo di circa 45 musicisti del Liceo musicale Cavour si è impegnato ad eseguire le musiche originali appositamente composte da giovani studenti del Conservatorio.

Tra settembre e febbraio il progetto ha visto impegnate un totale di circa 100 persone, tra studenti, docenti, organizzatori e ospiti; ha portato a 5 incontri formativi sulla storia e le pratiche del cinema muto d'epoca; 40 ore di prove orchestrali, 1740 ore di Scuola Lavoro e 3 cineconcerti tra Torino e Karlsruhe con un totale di circa 800 spettatori.

TORINO: CITTÀ DEL CINEMA (MUTO).

Una settimana all'anno, a inizio febbraio, il Festival di Karlsruhe propone un ampio programma di film muti d'epoca provenienti da archivi internazionali, Torino inclusa, e le proiezioni si svolgono esclusivamente con accompagnamento musicale dal vivo: un vero e proprio reenactment delle pratiche di inizio '900.

Il Festival ospita musicisti e compositori di ogni tipo, spesso anche di fama internazionale quali Gabriel Thi-



Locandina cinematografica per *Cabiria*, di Leopoldo Metlicovitz, 1914

baudeau, Stephen Horne o Günter Buchwald (ospiti fissi anche delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone e del Cinema Ritrovato di Bologna). Per l'edizione 2023, che per altro è stata la XXa, il tema era 'il paesaggio cinematografico': il paesaggio inteso non solo come sfondo, ma come vero e proprio 'attore', come suggerito da Delluc in una sua riflessione sul film "L'Atlantide" (Feyder, 1921).

Quale migliore occasione per coinvolgere l'Italia, da sempre oggetto di riprese di interesse documentaristico e paesaggistico, e nello specifico Torino, capitale del cinema delle origini? Grazie al suo livello di industrializzazione dell'epoca e soprattutto alla posizione vicino alla Francia dei Lumière, infatti, a inizio '900 Torino si afferma rapidamente come sede delle maggiori produzioni italiane. Si pensi già solo al colossale "Cabiria", tra i film muti più noti in assoluto, di matrice torinese.

I film proposti dal Silent-Film Festival di Karlsruhe all'ensemble del Cavour consistono in una carrellata di paesaggi italiani e tedeschi. Il corto-

metraggio tedesco dell'EYE Film Museum di Amsterdam, "Dalla Valle dell'Alba San Blasien" (1911), mostra una natura quasi completamente incontaminata nei pressi della Foresta Nera, non lontano da Karlsruhe; il primo dei cortometraggi in programma provenienti dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, invece, "Attraverso la Sicilia" (Marelli, 1910), descrive alcuni luoghi della Sicilia in chiave più turistica.

Suggerito dal Museo della Montagna di Torino, "Ascensione al Cervino" (Piacenza, 1912) riguarda più l'alpinismo ma, come scrive il direttore Jünger nel catalogo del Festival, "vedere gli alpinisti che camminano lungo un abisso profondissimo è anche un'esperienza estetica". Di particolare interesse per il Festival è stato infine il quarto cortometraggio, "Bellezze d'Italia. Trittico di visioni pittoresche" (Marelli, anni '10), film che riprende due termini centrali delle belle arti: il 'trittico', genere artistico sacro, e il 'pittorresco', tipico della pittura paesaggistica.

Conclude il programma il rinomato capolavoro dai tratti onirici "Parigi che dorme" (Clair, 1925) proveniente dall'archivio della fondazione Seydoux-Pathé di Parigi. Un film selezionato ad hoc per far capire al nostro pubblico che in questa 20^a edizione del Festival non ci si occupa 'solo' del paesaggio in termini naturali, ma anche del paesaggio urbano che, come quello naturale, ha bisogno di principi di progettazione artistica per essere vissuto ed esperito. E il Liceo risponde perfettamente. Ludovico Bellucci, studente di pianoforte accetta la proposta di cimentarsi nell'impresa: comporre musiche originali per tutti i 60 minuti del film proposto dal Festival, da eseguire poi al piano solo. L'idea definitiva era quindi di strutturare le serate in Conservatorio e a Karlsruhe eseguendo prima il programma dei quattro cortometraggi con l'Ensemble musicale Cavour, e poi il lungometraggio con accompagnamento al piano solo.



"La nuova Babilonia" di Iosif Gerasimovich (1929)



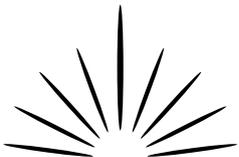
Conclusione del cineconcerto, Karlsruhe, 10 febbraio 2023: Valter Frezzato, Giacomo Pomati, Ludovico Bellucci, Maria Adorno, Josef Jünger, Serena Persia, Giuliano Comoglio (Foto © Rougier)



Ludovico Bellucci esegue un'accompagnamento musicale da lui composto per il film "Paris qui dort" (Foto © Filippo Rougier)

VERSO KARLSRUHE. Vengono integrate le attività con incontri formativi per far conoscere l'universo del cinema muto fino a quel momento noto solo mediante Charlie Chaplin e poco più. Parliamo così di pionieri delle tecnologie sonore tratte da Georges Méliès, Alice Guy, Fritz Lang, Buster Keaton.

Si coinvolgono studenti per documentare, fotografare e riprendere gli eventi. Si organizzano laboratori di traduzione dei sottotitoli dall'inglese all'italiano. Si dà il via ai cineconcerti al Liceo Cavour in termini di 'prova aperta', poi nel Salone dei Concerti del Conservatorio di Torino il 3 febbraio, infine, nella Stephansaal di Karlsruhe il 10 febbraio al *Silent-Film Festival di Karlsruhe 2023*.



**STUMMFILM FESTIVAL
KARLSRUHE**

Per i film ambientati nella Foresta Nera e in Sicilia è Giuliano Comoglio a occuparsi della scrittura delle partiture, ex-allievo del Cavour. Comoglio dà particolare rilevanza alla ritmica: il treno che arriva dallo Stretto di Messina è reso con sperimentazioni di body percussion, mentre nel film tedesco è la carrozza a spiccare e guidare (anche acusticamente) lo spettatore. La compositrice che si occupa del film di montagna, Serena Persia, si concentra invece con grande creatività sugli elementi naturali, usando ad esempio gli archi per esprimere le scene di arrampicata, i legni per rendere le sequenze nei rifugi di montagna, gli strumenti a fiato per simboleggiare le vette alpine. La musica intellettuale di Gilberto Rabino, infine, punta su sonorità più profonde e soffuse per ricordare la complessità degli anni 10 in Italia nel film "Trittico".

Per quanto riguarda il lungometraggio francese, invece, Ludovico Bellucci esordisce come promettente compositore di film muti e pianista solista, con uno stile romantico che riecheggia la Belle Époque. Un approccio

musicale ispirato liberamente alla malinconia di Satie e a Chopin, con un risultato che dimostra l'attento lavoro svolto sulle atmosfere di questa *féerie* del cinema delle origini, nonché primo film in assoluto di René Clair. Al cineconcerto a Karlsruhe Sabine Zimmer, pianista e polistrumentista che suona ogni anno al Festival, ha detto di voler proporre un progetto analogo a Berlino.

ECHI DI UN PROGETTO. In seguito ai cineconcerti di febbraio si è continuato a lavorare alla composizione di musiche per film muti con formazioni più ridotte e musicisti solisti. Sono stati composti o improvvisati accompagnamenti sonori per le fantasmagorie di Méliès, per la filmografia di Pastrone, per documentari d'epoca, a seconda degli interessi dei musicisti e della complessità dei film.

Per il prossimo anno scolastico si pensa di dare seguito all'iniziativa con "Cinema muTO": un progetto annuale per avvicinare i giovani musicisti torinesi ai film muti con l'archivio del Museo del Cinema di Torino (e non solo).

L'ARTE ACCOGLIE

di Marco Giacomasso

È state 1994, Pàvana, appennino pistoiese, notte fonda. Una bella luna e i muri dello stretto vicolo, abitati da folto rampicante, fanno da cornice all'imponente figura che, dandoci le spalle, s'incammina verso casa, un po' barcollante per l'ora tarda e forse anche per l'ingente quantità di alcol consumata.

Si tratta di **Francesco Guccini**, idolo della mia adolescenza e con il quale avevo appena trascorso, insieme a pochi amici fidati, un'indimenticabile quanto insperata serata di musica e racconti, abbeverandomi avidamente alla sua sconfinata cultura e a una capacità affabulatoria davvero straordinaria.

Settembre 2022, Pàvana, *"Festa da intorto"*, celebrazione per la chiusura dei lavori del nuovo disco di Francesco.

Eccomi tra gli invitati!

I quasi trent'anni trascorsi dal nostro primo incontro non hanno evidentemente cancellato il ricordo di quella serata, nel corso della quale avevo suonato – emozionatissimo – il mio banjo per Guccini. Tant'è che Francesco, nel momento di dar vita al suo ultimo progetto musicale, ha chiesto alla casa discografica di cercare proprio me per aggiungere un po' di colore con il banjo in alcuni brani.

SOGNI E SEGNI. Una bella sfida, non c'è che dire: ho sempre vissuto la musica da semplice appassionato, senza alcuna velleità, pur dedicando tempo e fatica allo studio dello strumento. Trovarmi proiettato nella realtà di una registrazione discografica di alto livello

era davvero cosa da far tremare i polsi; infatti, la prima tentazione è stata quella di declinare la pur allettante proposta.

Devo dire grazie a mia moglie Chiara che, come già in passato – e ne parlerò più avanti – mi ha spinto a mettermi in gioco, a credere di più nelle mie capacità. D'altro canto, è probabile che a Guccini sia rimasto impresso qualcosa di me che va oltre alle semplici doti musicali... forse il mio genuino entusiasmo, forse il trasporto che metto nel suonare: quello che scherzosamente definisco "il sacro fuoco".

Il fatto che poi in sede di mixaggio del mio banjo sia rimasto poco-niente, spostata di nulla il valore dell'esperienza nella sua globalità, un'eccitante amalgama di studio, emozione, attesa, condivisione. Mi piace citare qui la dedica di mia moglie, che in parte ben riassume questo percorso.

"Avete presente per l'attempato calciatore del giovedì sera immaginare di giocare una finale di Champions?"

O per la giovane danzatrice un pas de deux con Roberto Bolle? Ci sono sogni talmente grandi da non poter essere nemmeno sperati. Eppure, talvolta, diventano realtà.

È accaduto ad una persona buona che con la sua semplicità e leggerezza ha lasciato un segno, senza accorgersene, in un cuore speciale. Sono felice per te, che mai avevi osato sperare ma senza saperlo avevi lasciato un segno che ti ha fatto ricordare."

ARCIERI IN BIANCO. Ma le mie passioni mi hanno offerto anche un'altra occasione estremamente significativa per entrare nuovamente in contatto con il mondo dell'arte, quella vera, di alto livello.

Andiamo con ordine.

Da anni pratico il tiro con l'arco, nella sua declinazione più tradizionale e più vicina alla natura: tiro solo all'aperto, nei boschi, in una sorta di incruenta simulazione venatoria.



Marco e Francesco Guccini a Pàvana, 1994.

Ebbene, alcuni anni fa, grazie a una fortunata coincidenza di tempi, mi giunge una proposta dal coordinatore delle comparse del *Teatro Regio di Torino*: sta per avviarsi l'allestimento della *Turadot di Puccini* e l'estroso e visionario regista, *Stefano Poda*, insiste per la presenza di alcuni arcieri "veri", che possano quindi scagliare realmente delle frecce, nella scena iniziale. Tre compagni d'arme e il sottoscritto siamo invitati a presentarci. Ero già stato al Regio, ma passare dall'ingresso "artisti" ha tutto un altro sapore!

In analogia con l'esperienza gucciniana, anche in questo caso la spinta di mia moglie Chiara è fondamentale a farmi superare timori e insicurezze.

Raggiunto l'accordo con la produzione, eccomi immerso in un mondo artistico che non mi appartiene, fatto di talento, professionalità, sacrificio, cura dei dettagli.

Il mio ruolo si esaurirà con una singola freccia scagliata nei primi se-

condi dello spettacolo ma, nonostante questo, devo partecipare a tutte le prove, che includono anche una specie di corso di teatro accelerato ad uso di tutte le comparse, e sono trattato con pari dignità dei prestigiosi interpreti dell'opera. Lo stesso regista ci chiama affettuosamente "i miei arcieri".

Nel corso delle tante prove e delle numerose repliche si costruisce con le altre comparse, con le maestranze e con gli interpreti un clima di grande cordialità e cameratismo che difficilmente potrà dimenticare.

Dovendo riassumere l'intera esperienza in una sola parola, mi viene subito in mente "emozione". Innanzitutto, l'emozione di far parte di un grande allestimento e l'emozione che la meravigliosa musica di Puccini sa trasmettere, ma poi l'emozione di vivere l'opera "da dentro", come un vero artista, con le giornate scandite dalle prove e poi dalle repliche, con il rituale della vestizione e del trucco, e infine presentarsi

su un grande e prestigioso palcoscenico, sentire l'adrenalina che scorre, nel silenzio religioso della sala prima che si apra il sipario.

Cito un piccolo stralcio della recensione scritta allora da Renzo Bellardone su "Scritti d'arte": "[...] *Arcieri in bianco, il colore dominante della scena insieme al nero, appaiono sul palco e vigorosa prorompe la musica ed il primo livello di beatitudine viene raggiunto.* [...]"

Gli applausi finali, pur gratificanti, sono accolti quasi con dispiacere perché stanno a scandire il termine di una replica... poi tutto finirà e dovrò tornare alla vita di tutti i giorni, ma sempre accompagnato dal ricordo di emozioni indelebili. Cosa mi "porto a casa" da queste due esperienze artistiche, così diverse e distanti e allo stesso tempo così correlate tra loro? Direi forse questo: l'Arte - sì, proprio quella con la "A" maiuscola - sa essere accogliente nei confronti di chi l'avvicina con rispetto, garbo e passione.



La *Tourandot* di Puccini, nell'allestimento di Stefano Poda per il Teatro Regio.

TURANDOT UN ENIGMA ANCORA IRRISOLTO

di Valentina Faussonne

La storia di Turandot ha viaggiato attraverso epoche, nazioni autori i più vari, per giungere nelle mani di Giacomo Puccini che ne ricavò la ben nota opera. Opera che però rimase incompiuta a causa della morte del maestro.

UN ENIGMA LUNGO SECOLI. Non è completamente chiara l'origine primigenia del racconto, che faceva parte di una ricca tradizione orale medio orientale. Questi racconti vengono via via trascritti in un arco di tempo lungo: tra il 600 e il 1200.

La prima apparizione scritta nella letteratura araba di ciò che sarà Turandot è nella raccolta persiana *Javāmi' al-ḥikāyāt va lāvāmi' al-rivāyāt, di Muḥammad 'Awfī's*.

La storia è più breve delle successive versioni che appariranno, ma ha già tutti i tratti caratteristici della sanguinaria principessa: la figlia di un sovrano orientale (una volta cinese, un'altra greco o turco o di Bisanzio), non vuole sposarsi. Impone quindi ai principi che la chiedono in moglie una prova di valore. Una serie di enigmi che, se li troveranno incapaci di risolverli, li porterà alla decapitazione.

Dopo una lunga serie di morti, un principe risolve gli enigmi e sposa la principessa. Il tema ritorna in molte altre fiabe successive, al punto da potersi considerare "un format".

Ma come arrivò una fiaba ancestrale nelle mani di Giacomo Puccini? Turandot appare in Europa nella raccolta di fiabe francesi di *François Pétiŕ de la Croix* intitolata *Les mille et un jours*, pubblicato in 5 volumi tra il 1710 e il 1712.

Les mille et un jours è un rimaneggiamento abbastanza libero del *Ferec ba'd eŕ-ŕidde* turco: a sua volta una raccolta di fiabe mediovali persiane la cui origine spazia dal 600 al 1200... Da qui il commediografo italiano Carlo Gozzi ne ricavò una commedia. Questa venne tradotta in tedesco, ispirò una successiva commedia in *Schiller*, la quale venne a sua volta tradotta e giunse in mano a *Giacomo Puccini*. Tuttavia Puccini non è stato il primo compositore a interessarsi a questo racconto colorato. *Antonio Bazzini* scrisse *Turanda* nel 1867, *Ferruccio Busoni Turandot* nel 1917 solo pochi anni prima che Puccini iniziasse la sua versione, nel 1920.

HO MESSO, IN QUEST'OPERA, TUTTA LA MIA ANIMA. Scrive il direttore d'orchestra Marcello Motadelli che *"Puccini amava molto l'Oriente e in un'occasione era a una cena orientale. C'era un carillon che suonava tre melodie. Puccini prende il numero tre come un numero magico delle fiabe. Turandot ha tre assistenti, Ping, Pang e Pong, sono tre gli enigmi che Calaf deve risolvere, sono tre gli atti. (...) Per Puccini, il teatro era come quel carillon magico, come una fiaba dove tutto è possibile."*

Tuttavia la scrittura di Turandot risulta particolarmente faticosa. Nei quattro anni prima della sua morte, Puccini è indeciso sul numero di atti,

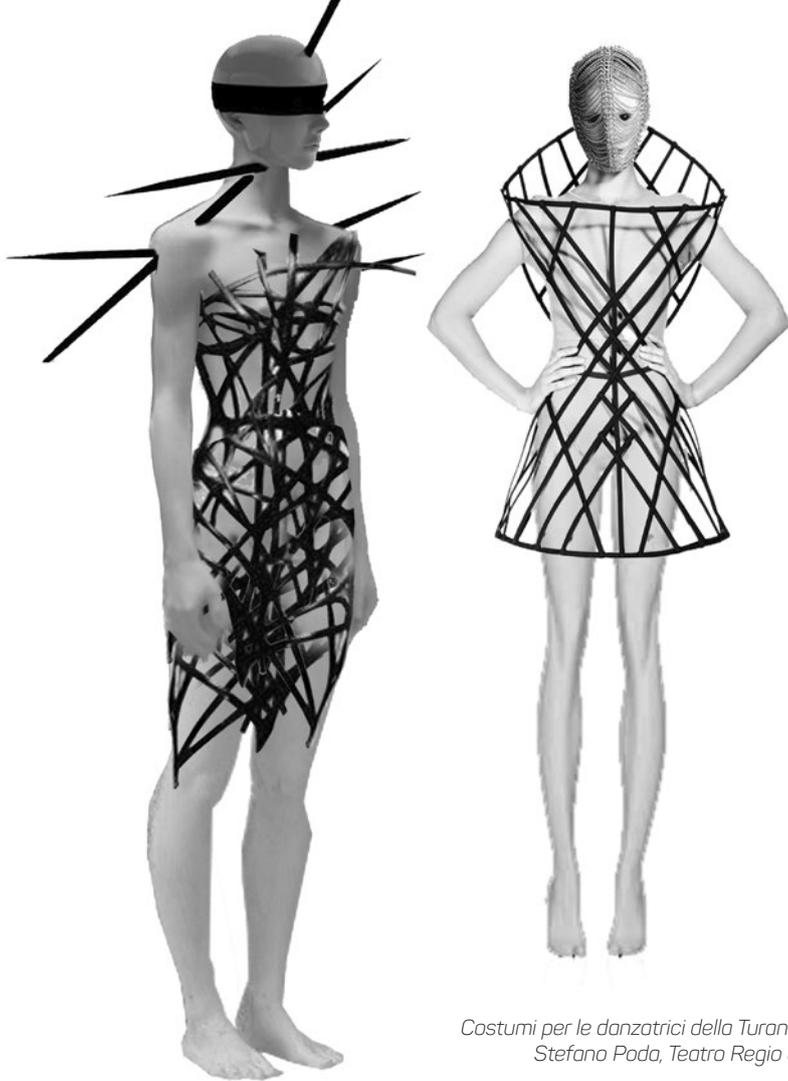
ma soprattutto è ossessionato dal duetto d'amore finale. Questo avrebbe dovuto essere il culmine, il momento determinante dell'opera.

Nel 1923, proprio quando Puccini sta lavorando alla Turandot al meglio, riceve la diagnosi di tumore alla gola. Operato a Bruxelles nel 1924, muore il 29 novembre, a 65 anni, per emorragia interna.

La Turandot è incompiuta: si ferma alla morte di Liù, la schiava che per non tradire Calaf, il padrone che ama, e rivelare il suo nome alla terribile Turandot, preferisce uccidersi. Dopo doveva esserci il duetto finale tra Calaf e Turandot, il bacio, lo "sgelamento" della Principessa e il lieto fine con il matrimonio tra i due pronti a regnare. Puccini non era convinto di quel finale così rapido, di quel cambio che trasforma la crudele principessa, solita uccidere i suoi pretendenti dopo averli sottoposti a tre enigmi, in una donna innamorata.

Dopo la morte di Puccini, il suo amico *Arturo Toscanini*, che avrebbe diretto la prima, suggerisce al giovane compositore *Franco Alfano* di finire la partitura. Sebbene Alfano avesse a sua disposizione gli appunti di Puccini, molti di essi sono difficili da interpretare e del tutto discontinui. Del duetto d'amore, ad esempio, Puccini scrive in modo sconcertante *"Allora Tristano..."*, in riferimento all'opera di Wagner.

Turandot debutta alla *Scala di Milano* nell'aprile del 1926. Quando l'opera giunge all'ultima nota scritta da Puccini, Toscanini termina la performance, dicendo *"Qui il Maestro posò la penna"*. La versione Alfano viene presentata, ma solo la sera successiva. Negli anni successivi la fiaba di Turandot prosegue il suo viaggio - com'è sempre stata la sua natura - passando tra registi, direttori e interpreti diversi. Lascia però a noi tutti un enigma irrisolvibile: la Turandot ha un finale? E qual è?



Costumi per le danzatrici della Turandot studiati da Stefano Poda, Teatro Regio di Torino, 2018

“LA MIA TURANDOT NON ESISTE E IL FINALE È UN ENIGMA” Nessuna cineseria, niente pagode, troni o mossette: la Turandot secondo Stefano Poda è «uno spazio dell’anima».

«Mi hanno proposto tante volte di fare la regia Turandot e ho sempre rifiutato perché non avrei saputo come risolvere il finale che non mi ha mai convinto. Così quando il Regio mi ha proposto di fare questo spettacolo senza il finale ho subito accettato: questa decisione di Nosedà mi ha aiutato, mi ha dato la possibilità di una riflessione, di creare un finale più aperto, più libero e non definitivo. (...) se farò altre regie di quest’opera sceglierò sempre la versione senza finale»

Chi assiste alla Turandot di Poda «compie un viaggio, assiste a un processo che prima o poi tutti dobbiamo vivere. È quella che io definisco la storia del mistero dell’alterità: è il confronto con l’altro con il “fuori da sé”. (...) C’è chi ha paura di questo confronto, e questo diventa un simbolo di quello che io chiamo poema dell’alterità.

È questo che mi ha affascinato di questa storia. (...) a differenza del cosiddetto “teatro di regia”, non offro interpretazioni, non sposto l’opera da Pechino al tempo delle fiabe alla New York di oggi per rendere la vicenda più vicina allo spettatore... (...).

Lavoro per sottrazione e permetto allo spettatore di vedere uno spazio dell’anima».

Il punto di partenza per mettere in scena Turandot «per me è stata una frase delle tre maschere Ping, Pong, Pang: “Turandot non esiste”. Ecco, Turandot non esiste. La principessa di gelo è una “creazione” di Calaf. Ognuno di noi costruisce un oggetto d’amore, ma poi ci accorgiamo che chi amiamo non corrisponde a ciò che abbiamo idealizzato. Solo attraverso il dolore, la crescita, l’accettazione nasce quello che è un amore grande. In quest’opera solo Liù, che è più uterina e meno cerebrale degli altri, accetta la vita e accetta allo stesso modo di donarsi e di sacrificarsi, ma forse per arrivare ad essere Liù prima bisogna già essere stati Turandot. Calaf ha paura, Turandot ha paura del confronto, gli enigmi sono prove, sono un confronto con sé stesso».

E le tre maschere Ping Pong Pang, sono l’elemento ironico dell’opera? Chi sono? «Io ho sempre amato tantissimo quest’opera, ma mi sono sempre domandato come poter rendere questi tre personaggi che sono sì l’ironia novecentesca, ma sono anche difficili da realizzare. Loro sono la mediocrità, hanno deciso di non esporsi, stanno al sicuro, vivono bene: sono imbalsamatori, hanno a che fare con la morte ma quasi non se ne rendono conto, sono abituati. Ma sono le loro ultime frasi, davanti al cadavere di Liù, che mi hanno fatto molto riflettere. Pang dice: “Si è svegliato qui dentro il vecchio ordigno, il cuore, e mi tormenta”: la mia regia è partita di lì.

Io voglio che lo spettatore possa identificarsi con tutti i personaggi, non che una donna si identifichi con Liù o un uomo con Calaf (...) Io non sono in contatto con Puccini, non do risposte assolute, mi piacerebbe che lo spettatore si facesse delle domande così come me le sono poste io».

UN ATTO SACRO

Come il Festspielhaus wagneriano rompe definitivamente con l'architettura teatrale "all'italiana".

di Valentina Faussone

Baviera. Bayreuth. Poco distante dal centro di questa piccola cittadina, su una collina a nord della città, si scorge un'immensa costruzione. È il Festspielhaus, progettato da Otto Brückwald. Il teatro rivoluzionario che Richard Wagner fece costruire - sotto sua diretta supervisione - per far rappresentare esclusivamente alcune opere: le sue.

Ma perché costruire un teatro apposta per questo scopo, scopo che

rimane vivo tutt'oggi? Le strutture teatrali dell'epoca erano dominate dal modello della "sala a palchetti" o "sala all'italiana", che favoriva soprattutto gli intrecci sociali.

Essa rappresentava, secondo Wagner, "una semplice passerella dove potevano sfilare tutti i membri dell'alta borghesia", poco importava dell'opera che andava in scena.

Dalla seconda metà dell'Ottocento il modello della 'sala a palchetti', o 'sala

all'italiana' - che aveva dominato l'architettura delle strutture teatrali fino a quel momento - venne ritenuta inadeguata per accogliere gli spettacoli concepiti dai nuovi autori teatrali.

In questo teatro, che può ospitare ben 1800 spettatori, Wagner avrebbe potuto - grazie a rivoluzionarie innovazioni scenotecniche - portare sul palcoscenico i suoi spettacoli così come li aveva originariamente concepiti e offrire un'esperienza unica agli spettatori.



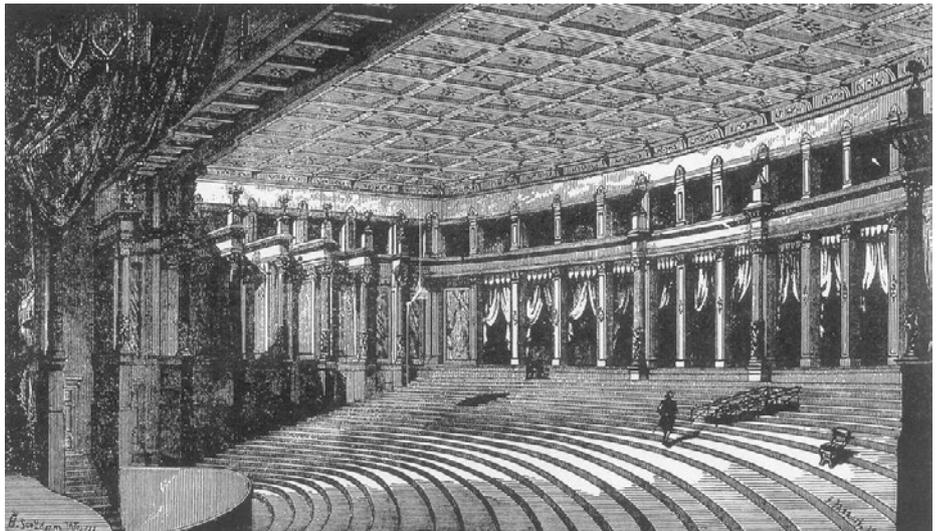
UN NUOVO PRESENTE. Il Festspielhaus wagneriano ruppe definitivamente con l'architettura teatrale precedente. Dalla seconda metà dell'Ottocento il modello della *'sala a palchetti'*, o *'sala all'italiana'* – che aveva dominato l'architettura delle strutture teatrali fino a quel momento – venne ritenuta inadeguata per accogliere gli spettacoli concepiti dai nuovi autori teatrali. Sintomatico di questo nuovo corso di pensiero fu il progetto, e la successiva realizzazione, di una nuova tipologia di edificio teatrale concepito da Richard Wagner inizialmente con l'architetto **Gottfried Semper**.

La collaborazione tra i due culminò nel progetto per il **Teatro Monumentale di Monaco**. In questo progetto Semper *«arriva ad usare ferro e vetro, si pone il problema dell'auditorium collocando i posti in platea su archi di curve troncate in una sala a ventaglio, cerca di nascondere la fossa dell'orchestra, definisce il doppio proscenio»*.

Il progetto per il teatro di Monaco non venne mai realizzato a causa di mancanza di fondi, ma l'idea di Semper, la sua nuova concezione dell'edificio teatrale, venne usata da Wagner e dall'architetto **Otto Brückwald** per la progettazione del **Festspielhaus di Bayreuth**, inaugurato poi nel 1876. I fondi necessari si dovettero quasi interamente al **re Ludwig II di Wittelsbach**.

Ludwig aveva assistito a 17 anni a una rappresentazione del **Tannhäuser** e la musica aveva avuto su di lui *“un effetto impressionante. A volte, durante lo spettacolo, le sue reazioni erano quasi patologiche.”* Per tutta la vita il re di Baviera avrebbe percepito la musica di Wagner come una specie di droga, divenendo quindi il suo più fervente e dedito mecenate.

Con il Festspielhaus, Wagner volle rendere lo spettacolo teatrale un **'atto sacro'**: uno spazio pensato per accogliere sul palco esclusivamente le sue opere. Egli era fortemente critico verso l'organizzazione della sala all'italiana



che era, principalmente, funzionale ad un intreccio di relazioni sociali. Essa rappresentava ormai, secondo Wagner, un'idea di teatro che metteva in secondo piano gli spettacoli, una semplice passerella dove potevano sfilare tutti i membri dell'alta borghesia, poco importava dell'opera che andava in scena.

La concezione wagneriana del teatro, invece, verteva su quella che si può definire come la *'sacralità'* dello spettacolo teatrale. Esso doveva ritornare ad avere quella funzione sociale che trovava le sue radici nel teatro dell'Antica Grecia. Per far sì che questo modello potesse tornare in essere era necessario modificare innanzitutto l'architettura dell'edificio teatrale. Wagner concepì il **'luogo teatro'** funzionale unicamente verso la perfetta riuscita dell'opera che veniva rappresentata sul palcoscenico.

LE INNOVAZIONI DI WAGNER E BRÜCKWALD. Per Wagner lo spettatore doveva sentirsi totalmente immerso nell'opera rappresentata sul palcoscenico, senza alcuna distrazione. Il progetto del Festspielhaus prevedeva le distanze dalla forma a ferro di cavallo dei teatri *'classici'* e vennero eliminati i palchetti lungo il perimetro. In questo modo venne meno la divisio-

ne gerarchica e, di conseguenza, ogni sorta di divisione sociale che caratterizzava, invece, i teatri precedenti. Si creò, così, una sorta di *'democratizzazione'* della sala.

UN NUOVO TEATRO GRECO. Rifacendosi alle idee neoclassiche di **Karl Friedrich Schinkel**, Brückwald ritenne che la forma ideale per raggiungere lo scopo fosse quella del teatro classico greco. Propose, quindi, una disposizione radiale basata sulla pianta di quest'ultimo. Più precisamente, si può osservare come la pianta della platea del Festspielhaus corrisponda all'accostamento di tre settori del **teatro greco di Epidauro**, scelto come esempio di perfezione acustica. Come nel teatro greco vennero adottate le gradinate poiché consentivano, per ciascuna fila di sedute, un chiaro campo di visuale al di sopra di quello precedente.

L'interno del Festspielhaus fu decorato in stile neoclassico, con la scansione delle colonne a esaltare e creare un ambiente geometrico, solenne e completamente privo di ogni tipo di decorazione. Questo espediente serviva a non distrarre lo spettatore da ciò che era narrato sul palcoscenico. Ai lati della cavea furono inseriti



Der Ring des Nibelungen, Atto III, Bayreuth 1938

dei muretti che avevano la funzione di 'riflettori' del suono. L'unico elemento che Wagner riutilizzò dal modello della sala all'italiana era la possente macchina scenica che si adattava perfettamente alle scenografie utilizzate per la messinscena delle sue opere costruendo una delle torri sceniche più alte d'Europa.

UNA ESPERIENZA TEATRALE DEL TUTTO NUOVA. Il Festspielhaus presentò diverse innovazioni: l'assenza di palchi laterali, la semplicità degli arredi interni, la disposizione semicircolare della sala.

L'innovazione più importante tuttavia è una buca, sprofondata sotto il palcoscenico e coperta da un tetto che la rende invisibile agli spettatori. È il posto dell'orchestra¹ che, nonostante la scomoda posizione, venne romanticamente definito da Wagner *golfo mistico*. Il *golfo mistico* fu sempre di vitale importanza per Wagner, per due motivi.

Riequilibrava il volume tra i cantanti e la musica, creando l'acustica

ideale per le rappresentazioni wagneriane. Permetteva inoltre che il pubblico si concentrasse sul dramma e non venisse distratto dai movimenti del direttore. Negli spettacoli realizzati sul palco del Festspielhaus non vi erano mutazioni a vista della scenografia, ma, questi cambiamenti, avvenivano solamente col sipario calato. L'aura di sogno e magia delle rappresentazioni era infine assicurata dal doppio proscenio (che fa sembrare il palcoscenico più lontano del reale) e il buio totale in sala, controllato dalla novità tecnologica di quegli anni: la corrente elettrica.

Anche l'esterno del Festspielhaus presenta caratteri di innovazione pur rimanendo rispettoso di una certa tradizione architettonica nazionale tedesca. Il teatro di Bayreuth presentava un esterno molto semplice e, a differenza di tutti gli altri teatri europei non era inserito nel tessuto urbano della città, ma sorgeva in un luogo isolato rispetto al centro cittadino.

L'INAUGURAZIONE. Il 13 agosto 1876 il Festspielhaus inaugura la sua carriera, con la prima rappresentazione assoluta della Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (L'anello del Nibelungo), con la regia del compositore stesso e con *Hans Richter, Lilli Lehmann e Heinrich Vogl*. Erano inoltre presenti *Franz Liszt, Edvard Grieg, César Cui, Walter Damrosch, Hermann Levi, Nikolai Rubinstein, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Camille Saint-Saëns, Friedrich Nietzsche, Lev Tolstoj*, l'imperatore *Guglielmo I di Germania* e re *Ludovico II e Pyotr Ilyich Tchaikovsky* come critico musicale.

LIMITI DEL FESTSPIELHAUS, IERI E OGGI. Nonostante le novità introdotte da Wagner e Brückwald a livello architettonico, il rapporto tra spettatore e scena non viene rinnovato. Il pubblico rimaneva comunque in una condizione di 'passività', legato all'illusorietà della scena stessa. Le innovazioni del Festspielhaus erano legate solo all'architettura dell'edificio teatrale. La portata innovativa del Festspielhaus era tutta nella progettazione della pianta dell'edificio teatrale che si distaccava completamente dalla sala all'italiana, distruggendone l'ambiente e i limiti che esso portava.

Il Festspielhaus è inoltre il teatro che anche i migliori direttori d'orchestra del mondo considerano "il più difficile in cui dirigere". Il motivo è proprio la struttura del golfo mistico. La buca è molto affollata, totalmente immersa nel buio e presenta un riverbero acustico che rende impossibile sincronizzare l'orchestra con i cantanti. I direttori devono dunque riabituarsi a ignorare le entrate dei cantanti.

La maggior parte dei direttori del Festival - se non tutti - ha affermato di considerare l'esperienza al Festspielhaus come la sfida più difficile della propria carriera.

La presenza della buca d'orchestra non era una novità assoluta. Venne introdotta per la prima volta nel Teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux ed edificato tra il 1775 e il 1784.

PAROLA D'ORDINE MAESTOSITA'

di Davide Angelillo

Se non siete mai andati a sentire o vedere l'opera di Wagner al Festspiele di Bayreuth, è ora che recuperiate.

Io non sono mai stato un appassionato di opera lirica. Tuttavia mia fratello - percussionista classico - e mio padre - grande appassionato di musica - hanno fatto sì che io espandessi il mio interesse ai generi più diversi. So-

prattutto hanno fatto sì che tenessi la mente (e le orecchie) aperte.

Nell'estate del 2022 mi trovo a vedermi proporre un lavoro estivo inaspettato: fare la maschera per la stagione operistica al Festspiele di Bayreuth. Divento quindi uno dei fortunati della scorsa edizione 2022 che non solo ha potuto lavorare al suo interno, ma ha anche potuto assistere a tutte le messe in scena.

Le prime volte che ho sentito Wagner non è stato semplice. Molto complesso da ascoltare e soprattutto da capire. Poco a poco si è fatta strada quell'aura di epicità di cui le opere di Wagner sono permeate, aiutato anche dall'incredibile location.

Immaginate un teatro per niente sfarzoso. Niente a che vedere con il Teatro della Scala di Milano o la Konzerthaus di Berlino. Qui la parola chiave è "maestrosità". Nonostante abbia un palco relativamente piccolo, la platea e lo spazio sopra di essa è maestosa e imponente, con altissime colonne ai lati che sorreggono l'intera struttura.

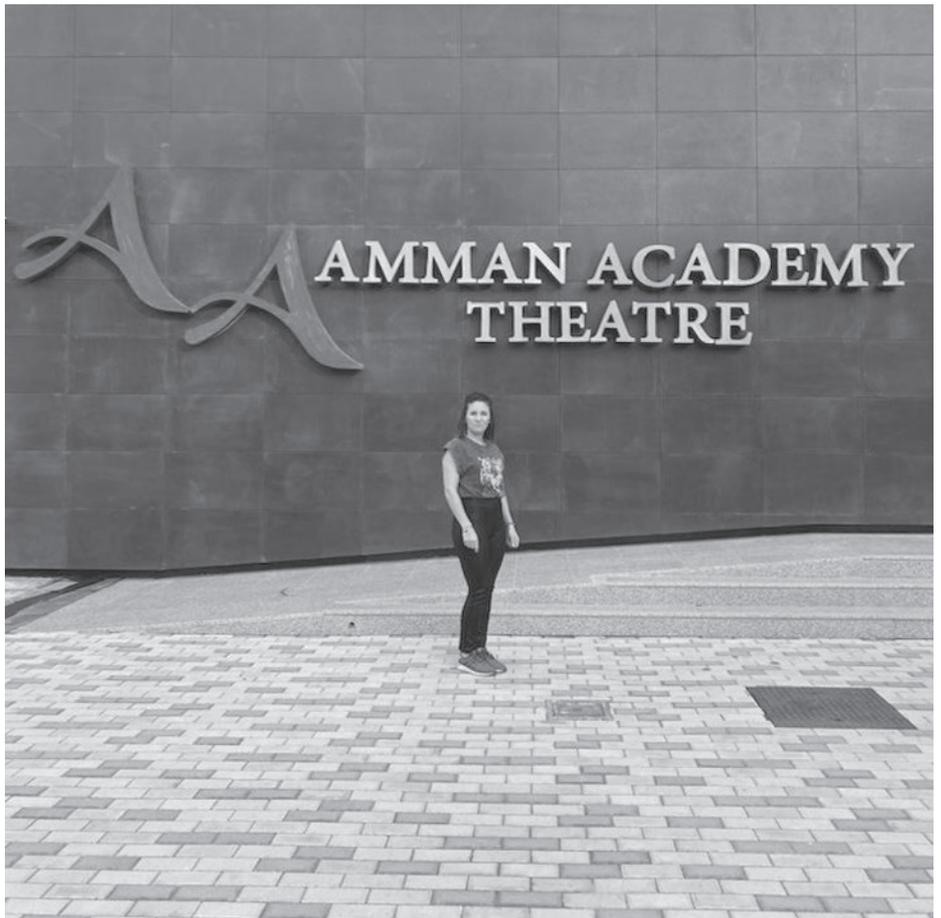
Immaginate ora una sala occupata da poco meno di duemila persone, l'odore di legno vecchio, e un'acustica inaspettatamente eccelsa. Il teatro infatti fu costruito in pochissimo tempo e con i soldi che c'erano. Il materiale di poca qualità e a buon mercato, ha imprevedibilmente reso l'acustica del teatro, con un po' di sana fortuna, unica ed eccellente.

La stessa musica creata per questo stesso teatro, nato 147 anni fa, viene ancora oggi suonata in quella sala magnifica. Sentir suonare l'assolo di corno inglese in *Tristan und Isolde* o poter ammirare le magnifiche ed enormi scenografie proposte dal Bayreuther Festspiele sono state un'esperienza impagabile.

E da allora - a chiunque mi parli di voler fare un'esperienza nuova, interessante o magica - io vado sempre sul sicuro dicendo: "vai al Bayreuther Festspiele, a sentire Wagner!"



Bayreuther Festspiele: "Lohengrin" in una foto di Enrico Nawrath





hanno recentemente collaborato

Andrea Albano	Anna Maria Cigoli	Diana Imbrea	Arianna Nastro
Francesco Actis	Marlon Crispatzu	Federica Marco	Stefano Paronuzzi
Martina Amadesi	Gregorio Demaria	Daniele Lercara	Andrea Postiglione
Claudia Bellamino	Valentina Faussonne	Marco Giacomasso	Cecilia Salmé
Valentina Bogliarelli	Marco Fella	Giulia Ghirardello	Isabella Stabio
Alessia Cargnino	Ugo Fiamingo	Massimo Melillo	Raffaele Totaro
Eugenio Catale	Valter Frezzato	Pamela Pelaez	Luca Vacchetti
Mathilda Chirico	Paolo Giacone	Loris Palladino	Giuseppe Ulloa



UNDER THE PATRONAGE OF HRH PRINCESS MUNA AL-HUSSEIN

AOJ
AMMAN OPERA FESTIVAL
JORDAN

Giuseppe Verdi **Aida**

THE OPERA!
OCTOBER 25TH, 27TH & 28TH 2023 8:00 PM

THE FIRST OPERA FESTIVAL IN THE ARAB WORLD
AT AMMAN ACADEMY THEATRE

ZEINA BARIHOUM as AIDA
RICCARDO GATTO as RAMSES II
CHRISTINA DEL BARRIO as AMENHOPE
PIERO TERESANOVA as ACHMOSIS
FEDERICO DI ANTONI as SETI

STEFANO PALLADINO as CONDUCTOR
TARA CHIROFFI as SOLOIST
SARA BERARDI as SOLOIST
ARFALLIPI KAYALI as SOLOIST
GIORGIO FERRI as SOLOIST
RAIA O'NEILL as SOLOIST

ACCOMPANIMENT: CLASSIC ORCHESTRA
ORFEBRA ARAB INTERNATIONAL CHOIR
CONDUCTOR: CLAUDIO MORDI
TRANCOR: TAREK BLOOMBERG

CALL AOJ ON 0799822446
VISIT OUR TICKET BOOTH AT COZMO 7TH FLOOR
TICKETS ONLINE & INFO AT WWW.AMMANOPERAFESTIVAL.NET

Logos for sponsors: GIN, Jordan, and various cultural institutions.





ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO

Mendelssohn
Concerto per violino e piano



ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO

Mozart
"Bastiano e Bastiana" singspiel K 50



ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO

Joaquín Rodrigo
Concerto de Arahjuez



**ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO
DIRETTORE CARLO MARIA AMADESI**

Frédéric Chopin Concerto op 11 in mi minore
primo movimento "Allegro maestoso"

Direzione Carlo Maria Amadesi
Coordinamento concerti Martina Amadesi
Montaggi audio-video, assistenza web
Marco Rolle Pubblicazioni Neos Edizioni
Silvia Ramasso
Progetto grafico Valentina Faussone
*La rivista del Piccolo Auditorium Paradisi
è in distribuzione gratuita.*

L'Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi è una associazione senza scopo di lucro costituita a Torino nel 2001.

Ha il fine di promuovere l'attività dei giovani musicisti con concerti e spettacoli in ambiti talora non convenzionali collaborando con altre associazioni rivolte allo stesso bene comune.

Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi
via Mazzini 7 - 10123 Torino.
Iscritta al Registro Associazioni della Città di Torino
Iscritta all'Albo Associazioni culturali di Collegno n. 379
C.F. 95592960017

www.piccoloauditoriumparadisi.com

LA RIVISTA DEL PICCOLO AUDITORIUM PARADISI

È in distribuzione gratuita durante i nostri concerti o presso: "Neos Edizioni" via Beaulard 31, Torino
"Beethoven Haus" via Giuseppe Mazzini 12, Torino
"Scritti sulla Musica" via Ugo Foscolo 11/b, Torino

