



A VOCE ALTA

TRANSITI TRA IMMAGINI MUSICHE LETTURE

V EDIZIONE

CONDIVIDERE LA MUSICA

Incontri curati e condotti da
Francesco Maria Paradiso

Prof. di Composizione e Composizione per Nuove tecnologie
Conservatorio Brescia-Darfo

ASSOCIAZIONE AGON
ACUSTICA INFORMATICA MUSICA
CENTRO STUDI ARMANDO GENTILUCCI
viale Sarca 336 – 20126 Milano
Tel. +39 02 66104043
agon@agonarsmagnetica.it - www.agonarsmagnetica.it
P. I. e C. F. 09963370151 - R.E.A. 1992595



Venerdì 19 aprile ore 18.00

«E alla Scala son nato veramente»

Mozart e Stendhal

La musica. Linguaggio delle emozioni.



*Stendhal, pseudonimo di Marie-Henri
Beyle (1783 - 1842)*

Qualche giorno prima della battaglia di Marengo (14 giugno 1800) **Stendhal**, pseudonimo di **Marie-Henri Beyle**, si reca al teatro di Novara per assistere a *Il matrimonio segreto* (1792) di Domenico Cimarosa. Per il giovane Stendhal, la scoperta di Cimarosa fu la scoperta della musica. La folgorazione del *bel canto* italiano, è la rivelazione di un sè stesso inedito a cui la musica, - visione senza immagini - dà forma. Sprofondato nella penombra, il giovane sottotenente napoleonico si lascia rapire dalla melodia, riesce finalmente a superare i limiti del proprio corpo e ad accedere ad una *rêverie* senza fine. Trincerato nell'ascolto musicale come evocazione,

il tracimare del sentimento oltre i limiti spaziali della sensibilità, Stendhal, l'autore della *Vita di Mozart* e delle Vite di Rossini, Haydn, Metastasio si chiederà, anni dopo, se la musica gli piaccia «come segno, come ricordo della giovinezza o per sè stessa». Tenterà di raccogliere Mozart in una trinità di cui Cimarosa e Rossini costituiscono gli altri due lati e scrive: «Talora la forza della sua musica è tale che, poichè l'immagine resta indistinta, l'animo si sente d'un tratto invaso e inondato di malinconia. Rossini diverte sempre. Mozart mai». Rossini è le «piccole note veloci», la vivacità della frase; Cimarosa lo sviluppo lento, compiuto della melodia. Mozart è il contrario dell'uno e dell'altro»; ma «più ci si lascia rapire, più ci si nutre



Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)



della musica di Rossini e Cimarosa, più ci si prepara alla musica di Mozart». Il *Don Giovanni*, Stendhal confessa nell'autobiografico *Vita di Henry Brulard*, «è l'opera che fra tutte gli procura un piacere vivo». Mozart in musica è finalmente Mozart: il grande centro in cui melodia e armonia si confondono e la musica diviene un linguaggio a sé. Non segno, non ricordo, ma evocazione che vanifica tutti i suoi oggetti, luogo in cui il segreto di una vita si raccoglie e si cancella. Stendhal assomiglia a Mozart: «E alla Scala son nato veramente», annota al suo arrivo a Milano. “Arrigo Beyle, milanese. Scrisse. Amò. Visse». La sua divina spensieratezza la dice lunga sulle sofferenze dell'uomo.

Stendhal, *Vita di Mozart*, Introduzione di Attilio Scarpellini. Cura e traduzione di Maurizio Grasso. 1995 Newton Compton editori s.r.l.



Venerdì 24 maggio ore 18.00

«Una Cinzia cantò nel suo nido selvaggio»

Grazie Deledda e Franco Oppo

La musica. Immagine agente.

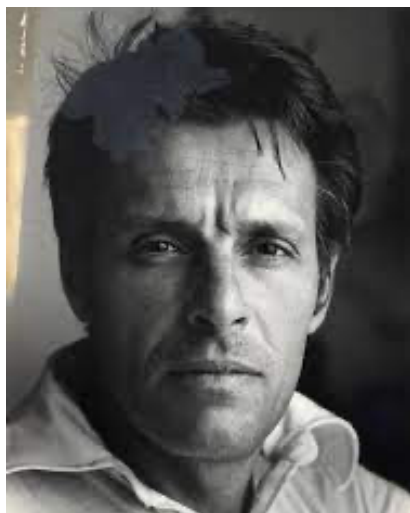
Cenere film muto dal romanzo di Grazia Deledda con Eleonora Duse (1916)

Sonorizzazione di Francesco Maria Paradiso - AGON

Grazia Deledda nasce a Nuoro nel 1871, quinta di sette di una famiglia benestante. Dopo aver frequentato le scuole fino alla quarta elementare, Deledda proseguì gli studi con un precettore; anche in Sardegna, al tempo, le ragazze non frequentavano le scuole superiori. Di fatto la sua formazione, soprattutto letteraria, è stata da autodidatta. Carattere quieto, trattenuto, la sua giovinezza venne segnata da una serie di tragedie familiari dolorose. Di sé scriveva: [...] *amo intensamente il mio paese, e sogno [...] di poter un giorno narrare, intesa, la vita e le passioni del mio popolo, così diverso dagli altri così vilipeso e dimenticato e perciò più misero nella sua fiera e primitiva ignoranza. Avrò tra poco vent'anni, a trenta voglio avere raggiunto il mio sogno radioso quale è quello di creare da me sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda.* Nell'ottobre del 1899 la scrittrice si trasferì a Roma. Il verismo della sua narrativa, i toni cupi e l'ansia di liberazione delle sue opere, le storie di passioni primitive che racconta nei suoi romanzi fecero breccia nella critica. Il 10 dicembre 1926 la consacrazione: il conferimento del premio Nobel per la letteratura, «per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano».



Grazia Deledda(1871 - 1936)



Franco Oppo (1935 - 2016)

Franco Oppo è stato un compositore originale nel campo della musica italiana del secondo novecento: per la «tecnica formale», la «tecnica del suono», e «la “diversità” della sua posizione estetica». Oppo nasce a Nuoro nel 1935, scrive musica in una logica «mitteleuropea» - testimonianza di un *sonorismo italiano* e della sua formazione dal contatto con l'avanguardia polacca di composizione anni '60 - e nello stesso momento insulare-sarda. Il compositore accosta un «approccio al suono decisamente avanzato» - il timbro musicale come elemento di costruzione - ad una impostazione teorica fondata sull'idea strutturalista di una

poetica musicale che si associa alla semiologia e alla teoria dell'informazione. Dalla seconda metà degli anni '70 Oppo collega l'estetica del suono - in polacco “sonorystika” (sonoristica) - e lo strutturalismo musicale, due dottrine vicine l'una all'altra nel tentare di manipolare il materiale musicale, con la «variabile culturale» che per natura gli appartiene: le microstrutture e i procedimenti combinatori della musica tradizionale della Sardegna. I moduli della musica tradizionale sarda entrano stabilmente nel linguaggio sonoro del compositore dopo il 1976. Di sé spiegava: *La mia doppia identità culturale è innegabile e credo che proprio da qui si debba partire per inquadrare e capire la mia musica.* La “sardità” entra nelle sue composizioni «come un valore aggiunto prettamente musicale». «Le strutture della musica tradizionale della Sardegna si aggiungono a quelle della tradizione classica europea» nel cambiamento della musica del secondo '900.



Venerdì 14 giugno ore 18.00

«Cosa ne farà il mondo della musica»

Puccini Novecento World music

La musica. Voce fuori campo.



Giacomo Puccini (1858 - 1924)

L'avventura creativa di Giacomo Puccini, si legge in *Puccini* di Enzo Siciliano, «segna la dissoluzione d'un genere musicale ricco di tradizione secolare, il melodramma». Un tale disfacimento va unisono a quello del segreto collasso «d'un paese giovane anagraficamente ma vecchio di storia, nel quale le idealità romantiche si erano corrose al loro nascere. Un paese che era cambiato radicalmente negli ultimi cento anni perché niente cambiasse nella sostanza». Tutto nel quotidiano si risolveva nel pratico: si realizzava nei tentativi velleitari di un ceto smanioso, affaristico, incapace di scrutare oltre i propri occasionali orizzonti. La piccola borghesia italiana scoprì in Puccini non un giudizio sui propri sbandamenti e crolli, quanto la loro codificazione e ambigue possibilità identificatorie e di lusinghe. Tali illusioni si risolvevano nel morbidissimo tessuto orchestrale di Puccini ma in quella morbidezza l'ambiguità del compositore celebrava il suo successo. Sentimentalismo, autocommiserazione trovavano il loro sintomatico riflesso nel risuonare d'inni nazionali (giapponese e americano) di *Madama Butterfly* (1904), sprofondavano dentro il molle della loro pochezza, girovagavano stupiti attorno alla figurina della protagonista in cerca d'un appiglio. Morti gli dèi - i piccoli dèi italiani della generosità e della passione - muore il dramma in musica. Per la parola da cantare, scrive Siciliano, «Wagner aveva inventato tralicci di armonie, supporti di metallo prezioso su cui si fissavano ricordi, moti dell'anima e le occasioni per cui lo spirito identificava sè stesso. Puccini lascia che quel metallo di ossidi, che la



ruggine lo divori. I personaggi di Wagner furono gli ultimi eroi; vivevano il loro crepuscolo consapevoli del proprio nero destino». Nel 1912 e nel '13, le lettere di Puccini a Luigi Illica, parlano della disperazione ormai radicata nel cuore del compositore: «Credo che il libretto d'opera sia “una pianta esaurita”». Sono lettere di percezione acutissima della crisi in cui versava il teatro d'opera, la crisi della musica, e per Puccini, la crisi personale. Il '12, ancora, è l'anno in cui Fausto Torrefranca pubblicava il suo pamphlet, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*: un attacco all'arma bianca contro il teatro e la musica pucciniana. Nel *Trittico* (1918), Puccini volle osservare al caleidoscopio le proprie possibilità drammatiche: una scommessa col proprio talento. Ma tali scommesse sono ciò che forzano il limite dell'espressione verso il manierismo: l'espressione allo specchio. Il destino della “maniera” è stato quello di molta musica del '900. Puccini osservò quella maniera con distacco raffinato: fu elegante ne lasciar strepitare l'orchestra, scrittore indiavolato delle proprie note. Sì, Debussy, Stravinsky: ma gli si fa torto. «Solo Puccini lascia fibrillare il materiale sonoro in una indecisione tanto prolungata per cui l'acuto dei cantanti arriva liberatorio ma anche rancido». Il grande Puccini di *Manon*, *Bohème*, *Tosca* sembra perduto, è diventato un fine manierista, dalla tastiera formidabile, un alchimista dell'orchestrazione. Passò la guerra con la domanda: «Se non finisce, che cosa se ne fa il mondo della musica?». Curioso per Respighi, Casella, Pizzetti, a Puccini il panorama che offriva la giovane musica italiana non sembrò mai stimolante. Nel '13 a Parigi, del *Sacre* di Strawinsky scrisse: «Una cacofonia all'estremo. Curiosa però e fatta con un certo talento. Ma nell'insieme roba da matti». Nel '20 per la *Donna senz'ombra* di Strauss mormorò: «Sono logaritmi!». Nel '24, lavorando a *Turandot* annotava: «Oggi si va verso l'atonalità e si giravolta a piacere... Intanto nel campo lirico non c'è nessuna più piccola conquista. Tre o più ore di tale musica accoppiano; va bene in concerto...». Il 1° aprile, ammalato, viaggia da Viareggio a Firenze per ascoltare, «né snob, né neofita», il *Pierrot Lunaire* di Schönberg. L'epilogo di Puccini è a Milano, *Turandot* 25 aprile 1926, tema: il rapporto rituale fra la folla e il potere. Come in *Turandot*, la musica nella svolta '900, è forse diventata, definitivamente, un cerimoniale impassibile, auto-compiaciuto, persino crudele?