

La Domenica ai Concordi

MUSICA
E POESIA

MUSICA
E PITTURA

edizione 2019



La Domenica ai Concordi

**MUSICA
E POESIA**

**MUSICA
E PITTURA**

edizione 2019

Con il patrocinio



Fondazione per lo Sviluppo del Polesine
in campo letterario, artistico e musicale



Comune di Rovigo
Assessorato alla Cultura

Tutti gli incontri-concerto si svolgono
in Sala Oliva dell'Accademia dei Concordi
Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

L'ingresso è libero fino ad esaurimento dei posti disponibili

In occasione della XI edizione di Musica e Poesia e della XXIV di Musica e Pittura si è deciso di dedicare le due rassegne ad un solo argomento, l'Europa. Sembra che la scelta sia particolarmente indovinata, vuoi per le costanti discussioni, spesso poco produttive, intorno all'Unione Europea vuoi, ed è questa la vera ragione della decisione, perché l'Europa è il luogo dove la musica moderna ha tratto origine, partendo dal canto gregoriano, passando attraverso le prime musiche per più strumenti e l'invenzione dell'opera lirica per arrivare al grande sinfonismo, alla copiosa produzione di musica da camera e alle attuali forme di musica popolare di ogni genere. Certamente in India e in Cina, per citare le zone di più importante e complesso sviluppo della musica, si sono affermate significative forme della stessa, ma quella che ha avuto maggiore successo, ieri e oggi, è la musica europea, anche per la sua capacità di assorbire stili diversi, come quelli orientali e quelli afroamericani.

Similmente, la pittura, che si è affermata in varie parti del mondo, ha avuto il suo più straordinario sviluppo in Europa, a partire, per restare a periodi più recenti e meglio conosciuti, da Cimabue per arrivare ben oltre Picasso.

Quanto alla poesia e, in generale, alla letteratura, ancora una volta Cina e India hanno sviluppato loro importantissimi percorsi autonomi, precedendo in questo anche gli europei; tuttavia, da Omero ed Esiodo in poi, la poesia europea ha prodotto capolavori straordinari che tengono testa a Veda e Upanishad indiani e al Classico dei versi cinese; e la produzione poetica successiva all'alto medioevo europeo ha raggiunto vette straordinarie, da Dante a Shakespeare, da Petrarca a Milton, da Racine ad Ariosto, da Garcia Lorca a Ungaretti.

Molto di tutto ciò è partito dalla Grecia classica ed è passato, anche senza particolari slanci di originalità, per Roma antica; ma l'arte pittorica e musicale che conosciamo oggi è figlia dell'esperienza dell'Europa medievale e post medievale.

Ancora una volta il programma è molto interessante, ed è frutto della faticosa e operosa collaborazione fra l'Accademia dei Concordi e il Conservatorio di Musica "Francesco Venezze", alla quale dà il suo sostegno la Fondazione Banca del Monte di Rovigo.

Conservatorio *Francesco Venezze*

Fondazione Banca del Monte di Rovigo

Accademia dei Concordi

Direttore
Giuseppe Fagnocchi

Presidente
Luigi Costato

Presidente
Giovanni Boniolo

6 DOMENICA
OTTOBRE 2019

Sit phagotus et phagotus fuit!
Il maestro dei dodici apostoli
“Viaggio musicale dal 1535 al...”

INTERPRETI

Ensemble degli studenti della classe di Fagotto
del M° Alberto Guerra
e dei migliori studenti della Masterclass del
M° Alberto Bianco tenutasi dal 30 settembre al
2 ottobre 2019 presso il Conservatorio Statale
di Musica Francesco Venezze di Rovigo

27 DOMENICA
OTTOBRE 2019

Nostalgia della Perfezione

INTERPRETI

Tommaso Boggian *pianoforte*
Alessandro Pelizzo *violino*
Antonella Solimine *violino*
Andrea Bortoletto *viola*
Alessia Bruno *violoncello*

Musiche di
Robert Schumann

13 DOMENICA
OTTOBRE 2019

Libertà di amare...
Clara e Robert

INTERPRETI

Laura De Silva *soprano*
Zhang Wang *pianoforte*
Arianna De Mori *oboe*
Marta Zese *oboe*
Francesco De Poli *pianoforte*

Musiche di
Clara Wieck Schumann
Robert Schumann

3 DOMENICA
NOVEMBRE 2019

Punti luminosi di un'epoca oscura
Musicisti nei campi di internamento
dell'Italia fascista

INTERPRETI

Luigi Caselli *pianoforte*
Genadi Gershkovich *violino*
Edoardo Francescon *violoncello*
Raffaele Deluca *relatore*

Musiche di
Anton Stepanovič Arenskij
Petr Il'ič Čiakowsky
Isak Thaler
Johann Sebastian Bach
Tomaso Antonio Vitali

Relatrice *Natalia Periotto*

10 DOMENICA
NOVEMBRE 2019

Viaggio musicale in Italia nell'età di Farinelli

INTERPRETI

Xiao Hong *soprano*
Marina De Liso *mezzosoprano*
Anastasia Rollo *violoncello*
Paola Nicoli Aldini *clavicembalo*

Musiche di
Antonio Vivaldi
Baldassarre Galuppi
Nicolò Porpora
Georg Friedrich Händel

Relatrice *Roberta Reali*

24 DOMENICA
NOVEMBRE 2019

Antonio Caldara (Venezia 1670 - Vienna 1736) Suonate

INTERPRETI

Dario Palmisano *violino barocco*
Michele Saracino *violino barocco*
Silvia Valletta *violino barocco*
Alessia Bruno *violoncello*

Musiche di
Antonio Caldara

Relatrice *Alessia Vedova*

17 DOMENICA
NOVEMBRE 2019

Stabat Mater

INTERPRETI

Laura De Silva *soprano*
Sun Qian Hui *mezzosoprano*
Joel Kim *violino*
Elena Spremulli *violino*
Valentina Borgato *viola*
Marina Pavani *violoncello*
Alessandro Spada *contrabbasso*
Marco Ricciarelli *clavicembalo*

Musiche di
Giovanni Battista Pergolesi

Relatrice *Cristina Elettra Ferrari*

1 DOMENICA
DICEMBRE 2019

A tutto SAX!!!

INTERPRETI

Marco Brusaferrero *sax soprano e sax contralto*
Marco Marabese *sax contralto*
Nicola Cecchetto *sax contralto e sax tenore*
Jacopo Borin *sax baritono*
Giuseppe Fagnocchi *pianoforte*

Musiche di
Johann Sebastian Bach
Jean Absil
Paul Hindemith
Claude Debussy

Relatrice *Roberta Reali*

OTTO NOTE DI VIAGGIO

di Giuseppe Fagnocchi

*Dai mari del Nord al Mediterraneo, dalle steppe all'Atlantico,
che squilli una musica nuova che dica davvero chi siamo, che esprima
la forza di una cultura comune e narri l'appartenenza a uno spazio
unico al mondo, fertile e misurabile, ricco di storia, lingua, piazze, culture, paesaggi.*

Paolo Rumiz, da *Il filo infinito*

Il fagotto: uno strumento giunto oggi alle soglie dei cinquecento anni di vita! Sua fonte generatrice scelta per questa occasione il quadro di un anonimo pittore ferrarese del Cinquecento alla corte di Alfonso I e di Ercole II d'Este, ma attivo anche in diocesi di Adria-Rovigo, battezzato come il Maestro dei dodici Apostoli - da lui ritratti - e autore di un dipinto su tela (cm. 98,5 x 137,5) conservato alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, *Giacobbe e Rachele al pozzo* risalente circa al 1540 nel quale, in basso a sinistra, emerge tra gli altri uno strumento musicale, il *phagotus*, “un particolare tipo di aerofono ad ancia doppia, che ispirandosi alla meccanica della zampogna permetteva al musicista di realizzare musica polifonica con svariate possibilità timbriche e dinamiche. Il suo funzionamento era piuttosto articolato: il musicista legava un piccolo mantice sotto il braccio destro, che comprimeva aria in una sacca fissata a sua volta al braccio sinistro; da qui si regolava l'accesso di aria nel canneggio vero e proprio, costituito da due grosse colonne in legno tornito, collegate tra loro e dotate di numerose chiavi” (Camilla Cavicchi).

Ciò testimonia la presenza nella rinascimentale Ferrara degli Este di un importante virtuoso di questo strumento, tale Afranio degli Albonesi da Pavia, ma soprattutto la possibilità di costruzione di nuovi strumenti a fiato - in questo caso con ausilio del mantice - quali anche il triflauto o il policalamo, che potessero assumere un volto polifonico, in sintonia anche con il trionfo contrappuntistico di questa età.

Nel frattempo nasceva e si sviluppava nel Nord Europa il fagotto “vero e proprio”: esso si trova ad esempio registrato in un inventario inglese del 1574, ma ancor prima possiamo attestarne la presenza a Norimberga - in quanto nel 1578 vi morì un rinomato costruttore, Siegmund Schnitzer - e a Bruxelles dove nello stesso anno Philip van Ranst viene nominato sonatore di corte del nuovo strumento destinato, poco alla volta, a sostituire la dulciana nella esecuzione del basso continuo. Per renderlo più diffuso, più adatto a molteplici situazioni e anche più agevole nella tecnica, esso veniva costruito in più tagli e con la presenza di chiavi già agli inizi del Seicento, come ci informa e documenta Michael Praetorius nel suo *Syntagma musicum* del 1619.

Non staremo qui a compiere la storia di questo strumento ad ancia doppia - elemento questo di evidente riferimento organologico all'antica classicità greca nella quale aveva primeggiato l'aulos, in linea pertanto con il recupero rinascimentale di questo mondo "perfetto" - che assurgerà ben presto a ruoli solistici nei celebri Concerti di Antonio Vivaldi, Wolfgang Amadeus Mozart e Carl Maria von Weber per poi essere impiegato in vari modi in orchestra e in insiemi cameristici.

Va comunque almeno aggiunto come nella memoria collettiva "musicale" il fagotto sia anche lo strumento simbolo di un altro, successivo e ben più drammatico, momento di rinascita, quello rappresentato *dal Sacre du printemps* del russo Igor Stravinsky, ampia partitura eseguita in prima assoluta con scandalo a Parigi nel 1913. "Impiccato" nel suo registro acuto il fagotto apre con il suo celebre "solo" questo capolavoro nel quale riti pagani rievocano un brutale primitivismo al quale milioni di soldati di lì a poco sarebbero stati ricondotti durante la Grande Guerra. Oltre ad essere stato terribile araldo di questa tragica apocalisse dell'umanità, la lezione di Stravinsky - fondamentale nella continua evoluzione di tecnica dell'orchestrazione e dello sviluppo idiomatologico di ogni strumento - apriva anche le strade alle sperimentazioni del ventesimo secolo che ancora una volta) ricercheranno "nuovi suoni per i legni" tra cui i cosiddetti multifonici: ecco allora riemergere quella polifonia che chiude il cerchio del desiderio del *phagotus* di Afranio, fotografatoci dal Maestro dei Dodici Apostoli nella Ferrara della prima metà del Cinquecento, e ben presto diffuso pur nella sua dimensione monodica in tante città europee.

Un amore difficile e sofferto - non certamente libero - fu quello tra Clara Wieck e Robert Schumann: difficile per le immediate opposizioni del padre di lei e poi sofferto sia per la malattia di Robert sia la carriera pianistica di Clara che, se figura maschile, avrebbe probabilmente avuta una diversa parabola.

Il programma interseca composizioni dei due fidanzati e poi coniugi, impaginando una sorta di amoroso epistolario fatto di brevi forme: da un lato i *Lieder* di Clara e dall'altro le romanze strumentali di entrambi. Indubbiamente tali microstrutture, appartenenti più in generale all'intimo romanticismo poetico (come testimoniano anche i testi dei *Lieder*), simboleggiano nelle loro musicali brevi intuizioni, illuminazioni e frammenti, anche la quotidianità dei piccoli dialoghi della vita comune della coppia e non solo i grandi ideali e disillusioni dell'universale umano.

Le romanze per oboe op. 94 sono un regalo di Natale offerto da Robert a Clara nel 1849: le ampie volute in unici respiri dello strumento a fiato, oltre a mettere tecnicamente ed espressivamente alla prova l'interprete, le immaginiamo anche come gesti di amore così grandi e complessi che non possono essere affidate ad alcun preciso testo, ma parlano solo nella ineffabile, dolce e penetrante timbrica dello strumento a fiato che dialoga con il pianoforte raccontando la bellezza sempre nuova dell'amoroso convivio. Schumann elaborò diverse volte queste piccole forme affidandole in prevalenza ai fiati (si pensi ai *Phantasiestücke* op. 73 per clarinetto oppure ad *Adagio et Allegro* op. 70 per corno, e anche al "Doppelgänger" di *Märchenerzählungen* op. 132, per clarinetto, viola e pianoforte), mentre Clara "rispose" con le sue tre Romanze per violino e pianoforte op. 22 risalenti al 1853, oggi divenute abituali

anche nel repertorio oboistico. Ciò si spiega per le analogie tematiche e strutturali ricorrenti con l'op. 94 di cui sembrano pertanto la logica risposta inviata a Robert di condivisione del cadeau natalizio di alcuni anni prima.

Abbiamo parlato di “lettere”, intese come brevi testi e qui vorremmo invece richiamarle intese come “segni alfabetici”, ricordando a tal proposito come già nelle sue prime opere Robert utilizzasse le “lettere musicali” proprie della notazione tedesca per giocare sui loro significati in codice: si pensi alle *Variazioni sul tema Abegg* op. 1, ai luoghi e alle fanciulle della sua adolescenza e gioventù, ampiamente presenti nel *Carnaval* op. 9 (non a caso una sorta di festa in maschera, come già poco prima *Papillons* op. 2, che di *Carnaval* rappresenta una sorta di prima, ridotta, edizione), in cui strutture a volte davvero minime (fino alle “sfingi” - figure di quattro note subtematiche da non suonare!) sulle quali poter costruire un decorso musicalmente narrativo fatto di danze, Lieder senza parole e brevi studi di bravura, vanno a costituire - come appunto nel caso dell'op. 9 - un'ampia composizione temporalmente paragonabile a quella di una sonata.

A proposito di sonata e di forma-sonata: se da un lato le criptolettere e le microforme rappresentano le gioie e i dolori, i piaceri e i sospiri della quotidianità, dall'altro nelle ampie architetture sonatistiche - siano esse per strumento solo (il pianoforte di Clara, ovviamente!), per formazioni da camera oltre che per quell'unicum sublime del Concerto in la minore op. 54 - lo sguardo si rivolge ben oltre, travalica e trascende la “sieve” domestica per guardare al Punto Originale da cui la Storia è partita, alla città di Ur, partenza del pellegrinaggio senza fine dell'Umanità alla ricerca del senso della vita e purtroppo, a volte, cammino coatto di popoli resi schiavi o di uomini disperati che mettono a repentaglio la propria esistenza, “Ur” una città che in lingua tedesca assume il significato di “Origine”, ma cosa altro non è l'Origine se non la coincidenza con il Punto Finale, la Terra Promessa, la visione beatifica dopo il cammino di purificazione che solo per un attimo può essere colta. È appunto attraverso la grande forma strutturale (o le grandi forme che si sviluppano lungo il Romanticismo) che la partitura diviene il disegno circolare della perfezione quasi potesse contenere e trattenerne nel suo “perfetto sfero” l'intero globo terrestre o ancora più l'intero universo immaginato in questa forma nella quale ogni punto della superficie equidista dal Centro, ha ossia medesima dignità ed è quindi figura di Amore-Caritas; disegno razionale di perfezione, ma carico al tempo stesso di passione che possiamo riscontrare nel Quintetto op. 44 di Robert Schumann, in cui si fondono due dei principi strumentali cardini della classicità, il pianoforte e il quartetto d'archi dialetticamente combinantisi nelle tante possibilità solistiche e di insieme della sonata, del duo, del trio, del quartetto e del solo con orchestra!

Mirabile visione sembra assumere il quintetto nella “magistrale” ed “esoterica” tonalità di impianto di mi bemolle maggiore - la memoria corre a Wolfgang Amadeus Mozart - i cui quattro movimenti strutturalmente canonici sfociano nel Fugato, “obbligato” dopo la lezione sia pianistica che quartettistica del tardo Beethoven, dono del grande contrappunto bachiano e della polifonia infinita che le anime del Paradiso dantesco intonano per preparare la solenne visione di Dio, città ideale destinata ben presto a scomparire all'uomo terreno.

Da questa infatti precipitiamo alla città nemica nel corso del quarto appuntamento per il quale ci giungono spontanee le celebri parole consolatorie di Fëdor Dostoevsky “La Bellezza salverà il mondo”: un pianoforte e rare partiture e la conseguente possibilità di “fare musica” sono infatti una delle poche forme di Vita alcune volte miracolosamente rimaste agli internati nei vari “campi” ad iniziare da quelli di prigionia della Grande Guerra che preludevano, in una prova ante litteram, ai ben più tragici del secondo conflitto mondiale. Ovviamente il quadro musicale proposto risulta assai variegato e riprende quelli che erano i frammenti dei programmi concertistici allora in voga, da Bach agli autori barocchi spesso semplici “tracce” ammantate del virtuosismo dell’epoca senza pregiudizi di a-storicità o addirittura di “falsi d’arte”, alla grande epopea romantica e tardo romantica, come documenta il programma odierno ampiamente illustrato nella scheda ad esso allegata a p. 33-34 del libretto.

Due veneziani, Antonio Vivaldi e Baldassarre Galuppi, e un napoletano, Nicola Antonio Porpora, sono le basi di partenza di un viaggio proteso fino a Georg Friedrich Händel il quale - forte del suo tour in Italia svolto tra il 1706 e il 1710 tra Firenze, Roma, Napoli e Venezia - riportò nel Nord Europa, o meglio in Inghilterra, Paese del quale ottenne la cittadinanza nel 1727, lingua, testi e musica della nostra penisola sia attraverso l’oratorio, ma soprattutto grazie al melodramma. La prima opera di Händel, su libretto italiano di Giacomo Rossi (ispirato chiaramente alla *Gerusalemme liberata* del Tasso), ad essere specificamente composta per Londra fu *Rinaldo*, rappresentato nel 1711 dal quale viene oggi proposto il duetto dal primo atto *Scherzano sul tuo volto* del paladino Rinaldo e di Almirena, sua promessa sposa. L’altro esempio haendeliano è tratto da *Rodelinda* (1725) su libretto di Nicola Francesco Haym da Antonio Salvi, in cui la fonte di ispirazione è costituita dalla *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono: si tratta di uno dei titoli più belli e più fortunati della produzione di Händel dal quale viene proposto sempre un duetto, *Io t’abbraccio*, dialogo tra Bertarido e Rodelinda (re e regina dei Longobardi di cui il libretto narra le complesse e sofferte vicende).

Venendo ora ai maestri italiani si coglieranno sempre le scelte contenutistiche di musicare i racconti tratti dalla storia medievale, anche esotica, che, così come per Händel, si ammantano - grazie al potere della musica - dello “stupore” e della “meraviglia” ottenuti attraverso le ricche potenzialità di flessibilità dinamica e agogica offerte dalle partiture agli interpreti, attori in grado di coinvolgere nelle diverse emozioni i pubblici di tutta Europa che affermarono con le loro richieste i successi internazionali di questi lavori.

Di argomento storico anche *Arsilda Regina di Ponto* RV 700 musicata da Antonio Vivaldi su libretto di Domenico Lalli e andata in scena a Venezia nel 1716, di cui viene presentata un’aria solistica, *Quel usignolo* (atto secondo, scena IX). Anche questo lavoro riscontrò immediata fortuna, testimoniata sia dalle rappresentazioni mitteleuropee, sia dal ritrovamento in mezza Europa di copie di sue arie. Con *Bajazet* RV 703 (prima rappresentazione al Teatro Filarmonico di Verona nel 1735) il fatto storico si sposta ancora più ad Oriente trattando il triste destino del re turco Bajazet I, morto in prigionia dell’imperatore dei Tartari Tamerlano. Si tratta di un’opera “pasticcio”, ossia con arie attinte da precedenti lavori vivaldiani (per i personaggi “buoni”) o di altri compositori (per quelli “cattivi”). *Sposa son disprezzata*, in programma

oggi, è cantata da Irene, promessa sposa di Tamerlano e fu scritta non da Vivaldi, ma da Geminiano Giacomelli.

Angelica e Medoro è infine una serenata composta da Porpora su testo di Metastasio (tratto da alcuni canti dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto) famosa per aver probabilmente segnato il debutto nel 1720 a Napoli del castrato Farinelli. *Bella diva*, cantata da Medoro, è un'aria notturna alla Luna caratterizzata dalla presenza obbligatoria del violoncello.

Il programma si completa con una Sonata per clavicembalo solo di Baldassarre Galuppi il cui corpus sonatistico, pur se variegato, si caratterizza unitariamente per un profilo decisamente più trasparente e brillante rispetto alle profonde densità delle trame dell'epopea barocca, grazie ad una nuova codificazione della scrittura i cui contenuti melodico-tematici sono solitamente affidati alla mano destra, mentre la mano sinistra esercita la funzione di accompagnamento con alcuni moduli stilistici tra i quali primeggia l'efficace moto del "basso albertino".

Anche lo *Stabat Mater* (1735) di Giovanni Battista Pergolesi si diffonde ben presto in Europa attraverso numerosissime esecuzioni e la diffusione di copie manoscritte e a stampa una delle quali presente nella biblioteca di Johann Sebastian Bach il quale decise di riutilizzarne la musica incastonandola in una traduzione tedesca del Miserere. Nacque così il Mottetto *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083 caratterizzato dall'aggiunta di una parte "reale" e non di semplice raddoppio della viola, con il rischio di un ispessimento "teutonico" in contrapposizione alla maggiore limpidezza e trasparenza sonora del lavoro originario che in questo caso merita - pur senza nulla togliere alle "ingegnose meraviglie dell'estro bachiano" (Laura Pierantoni) - decisamente maggiore attenzione e che pertanto è qui proposto.

Esso venne commissionato al giovanissimo compositore, morto ventiseienne pochi mesi dopo, dalla confraternita napoletana dei Cavalieri della Vergine dei Dolori di San Luigi al Palazzo per rinnovare la liturgia della Settimana Santa che da circa vent'anni prevedeva questo testo musicato da Alessandro Scarlatti, modello al quale in buona parte Pergolesi si attiene, riducendolo e rendendolo più compatto e meno dispersivo, ma allo stesso tempo arricchito dalle innovazioni musicali intercorse nel ventennio di distanza tra i due lavori. Così come rilevato a proposito della messa in musica delle opere di cui si sono ascoltate alcune arie e duetti nello scorso appuntamento, anche qui emerge l'elemento del pathos umano delle figure ai piedi della croce, in particolare della Vergine di fronte al Figlio crocifisso. Le novità melodiche e armoniche adottate da Pergolesi, pur nella doverosa essenzialità e spoliatura del tessuto musicale consone al testo (due sole voci femminili e un esiguo insieme d'archi e cembalo con il compito di sostenerle), imprimono alle arie e ai duetti del lavoro il sincero catalogo di "sentimenti di sofferenza e compassione, consolazione e pietà, angoscia e speranza" (Andrea Milanese) in un crescendo continuo che, al giungere della morte, completa il grande Disegno di Redenzione del Cristo spogliato di se stesso, "Frammento Segno del Tutto" secondo la definizione del grande teologo Hans Urs von Balthasar. E cosa di meglio del valore intuitivo di un capolavoro musicale per suscitare questo ossimorico senso di estrema precarietà e al tempo stesso di Bellezza senza tramonto riversata e donata all'Umanità? Ecco allora che l'origine napoletana del capolavoro di Pergolesi diviene ben presto di dimensione

europea (culminante nel desiderio della rilettura di Bach), e poi universale, sia geograficamente che storicamente fino ai giorni nostri, vera e propria - per citare un titolo bachiano assai celebre - *musicalisches Opfer!*

Impianto rigorosamente monografico assume anche il concerto dedicato ad Antonio Caldara “musicista di violoncello veneto”, nato a Venezia probabilmente nel 1670, poi a Roma dove ebbe modo di venire già da allora a contatto con Arcangelo Corelli o almeno con la sua produzione assumendone il modello nelle sue prime trio-sonate pubblicate a Venezia nel 1693 e già attestanti quella maturità compositiva che lo porterà a divenire pregevolissimo autore di lavori sacri e soprattutto teatrali presso le varie sedi in cui si trovò ad operare: Mantova, Venezia, ancora Roma (con una breve tappa a Barcellona), Milano ed infine Vienna (pur senza perdere i contatti romani viste le incertezze di lavoro stabile e di prestigio nella capitale imperiale dove solo nel 1717 ottenne il posto di “vicemaestro di cappella”, acquistando una vena compositiva straordinaria, un lauto stipendio, e partecipando anche come precettore di musica dell’imperatore). Le committenze a Caldara giunsero anche dalla Boemia e dalla Moravia e la sua pressoché illimitata capacità creativa non venne mai a meno fino alla scomparsa avvenuta a Vienna nel 1736, nella cui cattedrale sarà sepolto.

Il suo ruolo “europeo” non fu grande solo per il successo della propria opera, ma soprattutto perché, riconosciuto quale “il più celebre musicista d’Italia dell’epoca”, questa fu studiata, copiata, rivisitata da tutti i grandi a partire da Bach e Telemann e successivamente da Mozart, a Beethoven e Brahms.

Le trio-sonate op. 1 e op. 2 risentono dello stile corelliano come “pretesto”, ma assumono una loro originale identità; le prime godono di una doppia pubblicazione, italiana e olandese, presso due editori tra i principali a livello europeo (Sala e Roger), le seconde di una doppia edizione italiana (sempre a cura di Sala). Esse si concludono con la Ciaccona, che ascolteremo nel corso del concerto, forma che spesso compare in un ciclo di sonate anche nella variante della passacaglia o comunque delle variazioni su un basso ostinato: la Follia op. V n. 12 di Corelli, la Ciaccona finale della sonata op. 2 n. 12 di un altro autore veneto, Benedetto Marcello, la passacaglia al termine delle Sonate sui Misteri del Rosario di Biber e la monumentale Ciaccona in re minore del corpus dei Sei Soli di Bach ne sono esempi celebri e soprattutto capolavori musicali.

Le due sonate per violino e basso, in cinque movimenti, sono state ritrovate in manoscritti viennesi e pertanto, pur non conoscendone la data, appartengono ad una fase compositiva decisamente più tarda di Caldara, oramai acclamato per forme musicali ben più imponenti ma non disdegnoso, come qui si può notare, della più intima e raffinata dimensione cameristica.

Anche quest’anno dedichiamo un concerto al sassofono, presentandolo principalmente in veste solistica o in duo con pianoforte. La concezione di questo strumento brevettato da Adolphe Sax fu infatti davvero “vincente” e anche le pagine odierne ne daranno testimonianza soprattutto per la poliedricità che esso è in grado di assumere. Anzitutto nel suo “taglio” baritonale si cimenterà con la profondità della voce e della agilità del violoncello in una delle

sei Suites scritte da Johann Sebastian Bach per questo strumento. Se Bach aveva appena “osato” dedicare uno dei suoi soli, la Partita in la minore per flauto BWV 1013, ad uno strumento a fiato, questa intuizione della intercambiabilità degli strumenti in particolare tra archi e fiati e il “pensiero” di un testo sì concepito sulle articolazioni dell’arco e delle varie posizioni e diteggiature sulla tastiera ma non per questo solo ad essi (archi) destinato, sembra essere confermata dalla eleganza della suite “trasferita” al sassofono. A dispetto di coloro che considerano tuttavia inopportune queste scelte basterà ricordare da un lato l’estremo impegno del Maestro di Eisenach quale trascrittore di tanti lavori italiani, dall’altro le sue composizioni dell’ultimo decennio, opere speculative da contemplare sulla carta gustando la Bellezza della Perfezione ... della loro concettuale completezza, dimensione non appartenente alla natura dell’uomo, ma anche la ricerca di nuove sonorità ancora non presenti nella tavolozza timbrica del suo tempo.

Tre i lavori originali per sassofono presenti in programma: con la Sonata op. 115 di Jean Absil pubblicata nel 1963 siamo geograficamente nella “patria” di questo strumento, il Belgio, mentre l’esplorazione di diverse abilità virtuosistiche ed espressive richieste agli esecutori, in particolare al sassofonista, richiama lo stile francese della metà Novecento anche se qui in presenza di una maggiore dimensione concertante tra i due strumenti e di una più ampia struttura ternaria e non solamente binaria a differenza dei vari “soli” predisposti per gli esami del Conservatorio di Parigi, una delle istituzioni in cui la didattica del sassofono maggiormente si sviluppa e nella quale ebbe un ruolo preminente anche Georges Gourdet, dedicatario di questa sonata.

Il sassofono aveva mosso la curiosità dello stesso Claude Debussy il quale aveva concordato un brano per una pioniera nella diffusione e arricchimento del suo repertorio, l’americana Elise Hall, ma deluso delle non particolari qualità strumentali di lei il lavoro non venne completato “alla punta secca”, cioè con quella estrema precisione che contraddistingueva il Maestro, rivelandosi così alla scomparsa del compositore un testo piuttosto squilibrato con la presenza del sassofono prioritaria solo nella sezione iniziale: al fine di non perdere però la preziosità di una firma così prestigiosa il virtuoso Sigurd Rascher individuò la possibilità di affidare al sassofono alcune linee degli strumenti dell’orchestra, dando così maggiore risalto al solista e rendendo più efficace anche una esecuzione della Rapsodia con il pianoforte come nel caso odierno.

Il viaggio prevede infine - prima di concludersi nuovamente con Bach nella trascrizione di una fuga tratta dalle composizioni per organo - una tappa mitteleuropea, con la Sonata per sax contralto e pianoforte di Paul Hindemith, compositore che volle dedicare ad ogni strumento un lavoro in duo con il pianoforte. In realtà la Sonata era stata concepita per il corno e successivamente Hindemith ne autorizzò il passaggio al sassofono anche con una doppia versione ad libitum del movimento finale proposta da Jean Londeix, ma piuttosto discutibile per l’equilibrio strutturale. Articolata in quattro movimenti, nello stile neobarocco della sonata da chiesa, la Sonata prevede anche un dialogo tra i due esecutori, riflessione sulla bontà di antico e moderno, e questo suggella il nostro percorso odierno tra primo Settecento e Novecento.

EUROPA

Testi di Natalia Periotto
Editing di Enrico Zerbinati

Volevamo capire in cosa consistesse la cifra culturale d'Europa.

Abbiamo cercato, e abbiamo trovato, delle linee di forza che, come macrosegni, percorrono ininterrotte, anche se a volte sottotraccia, la civiltà europea, radicate tanto in profondo da confermarne l'essenza e garantirne la identità.

In altre parole abbiamo cercato l'*europèità* dell'Europa.

Ci rendiamo conto che l'Europa è terra di conflitti continui e ripetuti, tanto esterni quanto intestini, di guerre prolungate, di trattati di pace "senza il bacio di pace" ("Peace, but not the kiss of peace", T. S. Eliot, *Assassinio nella cattedrale*); sappiamo come i campi fertili d'Europa siano stati il più delle volte campi di battaglia. Sappiamo che la civiltà europea è la perenne alternanza tra conservazione e innovazione, come per lo più si dice; per conto nostro, tuttavia, siamo arrivati alla convinzione che la cifra della cultura europea sia la tradizione: un accumulo e una concentrazione di tante affluenze e presenze di civiltà che l'Europa porta con sé, un passato illustre e imperituro, ingombrante forse, tale da generare rifiuti e sconfessioni, ma così robusto da riassorbirli in se stesso. Solo un esempio: la classicità, poi il classicismo, di nuovo il neoclassicismo, precedenti o susseguenti a stagioni di esplicito e rumoroso rigetto come il romanticismo e l'illuminismo, quando non si tratti del silenzioso rifiuto del decadentismo. Sono esempi storici; quelli della cronaca sono sotto gli occhi di tutti e ci sembra reagiscano alla stessa dialettica oppositiva.

Con queste premesse, verrebbe da dire che la costante dell'Europa è la guerra. Ma proprio qui ci troviamo di fronte al paradosso europeo: le contese, le divisioni, la lotta, in una parola la guerra, se hanno significato morte non hanno sancito la fine della sua storia ma hanno scatenato la straordinaria energia di un continente che trae forza da se stesso. Come se il mito del gigante Anteo, che abbattuto risorge non appena tocca la Madre Terra, - un mito che appunto l'Europa ha generato - replicasse in lei la sua vitalità.



Pier Paolo Rubens, *Europa: le conseguenze della guerra dei 30 anni*, olio su tela 206x345, Firenze, Palazzo Pitti (galleria Palatina)

Perciò ci è parso opportuno partire dal mito perché esso racchiude, come appunto il suo statuto, gli elementi fondanti del problema su cui riflette e, nel contempo, è generatore di interpretazioni che non vanno mai trascurate perché aspetti della storia di quel problema e, quindi, riconducibili al mito. In questo senso abbiamo dato spazio ad antiche testimonianze sull'Europa, remote nel tempo, ma sufficientemente vicino al mito così da farsi reciprocamente garanzia. In questi documenti arcaici è rintracciabile il connotato guerriero, orgoglioso, ma anche avventuroso e ramingo, sostanzialmente irriducibile del carattere europeo (1^a giornata).

Poi (2^a giornata), abbiamo ritenuto di soffermarci su un macrosegno di pensiero: il problema della libertà della volontà, ovvero il libero arbitrio - in una parola la libertà di scelta - un argomento costante e fondativo della riflessione europea e ne abbiamo cercato le ricadute e gli esiti, diffusi e già popolari, nella letteratura e nella poesia d'Europa.

Senza ignorare che dalla libertà della volontà, quando sia assunta come esigenza di vita pubblica, derivano per conseguenza le norme del diritto positivo che, se si porta dietro la tensione con il diritto ancestrale - non dimentichiamo il contrasto tragico, antichissimo ma sempre attuale tra gli ἄγραπτα Θεῶν νόμια, invocati da Antigone, e le leggi sancite, γεγραμμένοι νόμοι, nel codice della città - è pur sempre una garanzia di vita "felice" per tutti.

L'Europa, dunque, per secoli riflette su questo argomento che, a guardare bene, è il

senso del suo umanesimo, sia come fatto culturale o, più semplicemente, come condizione per la dignità dell'uomo.

A questo punto si è precisato un altro motivo conduttore del profilo d'Europa: il luogo, lo sfondo naturale dove essa ha collocato e proiettato le sue riflessioni, i suoi problemi; la città, cioè, lo spazio urbano, interlocutore e protagonista insieme della civiltà europea (3^a giornata).

La città è simbolo e allegoria dell'Europa. La città da distruggersi con la violenza o con l'inganno, da costruirsi con orgoglio, è il punto di irradiazione della civiltà europea e ne ha condiviso la storia. Nelle città si è insediato da padrone il conquistatore, nelle periferie della città si sono abbattute per arenarsi masse di diseredati, di profughi. Lungo le strade della città sono discesi gli eserciti dei vincitori, nelle sue piazze sono scoppiate sommosse e rivoluzioni; i suoi palazzi, le sue chiese, le sue case sono impresse dal passaggio della storia, e se anche sono stati in parte distrutti, nella città sopravvivono i sentimenti degli uomini che le hanno abitate:

“Parigi cambia! Ma niente, nella mia malinconia,
s'è spostato: palazzi rifatti, impalcature,
case, vecchi sobborghi, tutto mi è allegoria:
pesano come rocce i ricordi che amo.”

(C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, LXXXIX, II, 1-4).

Tutto è scambio nella città con le persone che lì vivono. È vero che la campagna, i monti, l'incanto dei luoghi naturali, l'acqua dei laghi, dei torrenti hanno avuto il loro magico posto nella poesia e hanno sostenuto, calmato, ispirato l'animo dei poeti. Di essi, anche di essi, si nutre l'arte. Ma questa arte poi ritorna al centro, ha bisogno della città, perché l'autentica vocazione dell'arte è condividere, partecipare, se non vuole morire. In questo senso va l'indicazione dei filosofi: scendendo verso la città, Zaratustra incrocia un santo vecchio che risale in senso contrario verso la montagna per “vivere orso tra gli orsi, uccello tra gli uccelli” e, salutandolo, Zaratustra conclude: “Questo povero vecchio saggio ancora non ha capito che Dio è morto”.

(F. Nietzsche, *Così parlò Zaratustra*, pref. 2).

Dal profilo che si è andato formando ci rendiamo conto che l'Europa è terra di volta in volta di conquista e di colonizzatori e ha generato e patito imperialismi dalla sua prima affermazione storica al secolo appena passato per cui la sua cultura e la sua letteratura si sono di necessità scontrate con mondi e civiltà diverse. Da ventisei secoli questo scontro è in atto ma non è stato infelice. Con umiltà, che vogliamo credere autentica, Orazio ha scritto che la Grecia in ginocchio insegnò le forme della bellezza a una Roma ancora rozza (“*Graecia capta ferum victorem cepit...*” = “La Grecia, conquistata conquistò il selvaggio vincitore” (*Epistole*, II, 1, 156), e non si è sbagliato. Da parte loro, gli apologeti cristiani affermavano orgogliosamente che al paganesimo la nuova religione aveva portato via tutto:

“Hesterni sumus, et vestra omnia implevimus, urbes insulas castella municipia conciliabula castra ipsa tribus decurias palatium senatum forum; sola vobis reliquimus templa” = “Siamo appena arrivati. Vi abbiamo portato via tutto: città, caseggiati, fortezze, municipi, assemblee, gli stessi accampamenti, le tribù, le decurie, il palazzo imperiale, il senato, il foro; vi abbiamo lasciato solo i templi”.

(Tertulliano, *Apologeticum*, XXXVII, 4).

Ma ciò non è stato del tutto vero. Quindi non è da questo versante che arriverà l’annientamento d’Europa come da più parti si teme. L’arte vive di questi scontri; attualmente non siamo in grado di dire se ci sia un aggiustamento oppure molto sia già andato perduto, tuttavia in civiltà altre dall’Europa rivivono vigorosamente archetipi europei di cui sembra si senta nostalgia.

Di qui l’ultima sezione (4^a giornata) del nostro lavoro che riguarda un sentimento che ci pare europeo: la nostalgia. Si è scritto che la poesia di Leopardi sia stata definita come “nostalgia della vita”. Non abbiamo un riscontro preciso di questa espressione, forse è solo la lettura di un critico, ma per Leopardi la definizione è esatta.

Come, secondo noi, anche per l’Europa.

Nostalgia per un mondo felice? Non è credibile. Meglio, nostalgia per una perfezione, un’armonia primigenia che da qualche parte ha fatto la sua apparizione, di cui il mito trattiene un ricordo atemporale e di cui avvertono il richiamo i poeti, quando sono veramente poeti. Nostalgia dell’Assoluto: “E mi); sovvien l’eterno” ‘cantava’ Leopardi (*L’infinito*, v. 11 allora nostalgia vale superamento, prova, tensione, “oltraggio” di ogni meta non appena raggiunta.

La nostalgia nel suo etimo è una sofferenza “algos” per un ritorno “nostos” che non sarà dato, e genera quella grande metafora del viaggio che è un altro macrosegno della cultura europea e, anche se la cultura del '900 ha svelato che non è importante la meta (“Itaca ti ha donato il bel viaggio. / (...) / Nulla ha da darti di più”: C. Kavafis, *Itaca*, 1912), nella cultura europea il viaggio è profondamente radicato, come reale cammino, come allegoria della esistenza.

Non insistiamo su questa metafora perché è quella più in movimento, in sintonia con il cammino dell’uomo, sia esso viaggio della vita, o della conoscenza o, per estensione, viaggio dell’Europa: ne rispettiamo il movimento come simbolo di vitalità. Ci basta cogliere di essa qualcosa che da sempre la connota: il viaggio, sia duri una giornata, o si distenda negli anni come il gran tour dei viaggiatori dell’Ottocento, oppure il viaggio nella liturgia dei mesi e delle stagioni è sempre fedelmente, affettuosamente ritmato dal suono delle campane. È la voce dell’Europa. I viaggiatori europei in altre parti del mondo spesso hanno riconosciuto *in absentia* il suono delle campane: non c’era a segnare la loro giornata la voce della campana della loro terra.

Perciò ci siamo permessi di sottotitolare ogni giornata con un verso di un poeta. E abbiamo scelto Dante Alighieri, primo perché tutta l'Europa ne riconosce la grandezza e gli fa posto tra i suoi poeti. Poi, perché come italiani gli dobbiamo riconoscenza per la conservazione e creazione di un patrimonio di lingua, di immagini, di passione. E se vale l'identità uomo-poeta, si può dire di lui che è stato persona fiera, coraggiosa, non si è piegato al potere, non è plebeo e ha saputo scegliere il pane salato dell'esilio. Ma un motivo da solo basterebbe: i poeti a distanza di secoli, nell'intervallo di millenni, riescono a conoscersi tra loro. Anche se non si sono letti l'un l'altro, partecipano delle stesse idee che vivono nell'aria come adesso passano attraverso la rete. Chaucer amava Dante, Goethe lo portava con sé, i poeti russi del 1900 lo leggevano di nascosto negli anni oscuri della dittatura, Eliot e Pound ne sentono il rimpianto e con i loro versi cercano il suo mondo. Perciò i poeti vivono nelle pagine di altri poeti e l'intera Europa si apre come un libro di rimandi e di echi in un dialogo sempre rinnovato e difficilmente rinnegato:

“Io non ho udito i racconti di Ossian,
non ho gustato quell'antico vino;
e la luna sanguigna della Scozia
perché mai vedo, e perché una radura?
(...)

Un'eredità sacra mi è toccato:
gli erranti sogni di aedi stranieri;
(...)

Ché forse più di un tesoro, scavalcando
i nipoti, raggiunge i pronipoti;
e lo scaldo può rifoggiare un canto
non suo, e come suo renderlo noto”.

(Osip Mandel'stam, 1914)



Osip Mandel'stam (1891-1938)

Sit phagotus et phagotus fuit! **Il maestro dei dodici apostoli** **“Viaggio musicale dal 1535 al...”**

Molti Musici, fra i suonatori di Bassone, hanno la maniera di tenere la linguetta fra le labbra per traverso, per esprimere più agevolmente i tuoni alti. Ciò produce non solamente un tuono cattivo, e fischiante, ma ancora è cagione che si ode bene spesso da lungi il fischio poco grato del vento, che passa a costa della linguetta. È meglio adunque tenere la linguetta dritta frà le labbra, perche esca dall'istrumento un tuono sostenuto e grazioso.

Johann Joachim Quantz, da *Trattato sul flauto traverso*,
Supplemento al capitolo VI § 5

MUSICHE E INTERPRETI

Programma musicale a cura
 dell'Ensemble degli studenti della classe
 di Fagotto del M° Alberto Guerra e
 dei migliori studenti della
 Masterclass del M° Alberto Bianco
 tenutasi dal 30 settembre al 2 ottobre 2019
 presso il Conservatorio Statale di Musica
Francesco Venezze di Rovigo

Flauti-Fagotti

*Una notte, rammento, intesi un sufolo
 bizzarro
 che modulava un suo canto vetrino.
 Non v'era luna: e pure quella nota
 aguzza e un poco buffa siccome una
 fischiata d'ottavino
 illuminava a poco a poco il parco
 (così pensavo) e certo nel giardino
 le piante in ascoltarla
 si piegavano ad arco
 verso il terreno ond'ella pullulava;
 e a questa ciarla
 s'univano altre, ma più gravi, e come
 bolle di vetro luminose intorno
 stellavano la notte che raggiava.
 Di contro al cielo buio erano sagome
 di perle,
 grandi flore di fuochi d'artificio,
 cupole di cristallo e nel vederle
 gli occhi s'abbacinavano
 in un gaio supplizio!
 Esitai un istante: indi balzai
 alla finestra e spalancai le imposte
 sopra la vasca sottostante; e tosto
 fu un tuffarsi di rane canterine,
 uno sciacquare buffo uno svolio
 d'uccelli nottivaghi
 ed improvviso
 uscì da un mascherone di fontana
 che gettava a fior d'acqua il suo sogghigno,
 uno scroscio di riso
 soffocato in un rantolo
 roco
 che l'eco ripeté
 sempre più fioco.*

Eugenio Montale, da *Accordi*

EUROPA Mito e Destino

“L’aiuola che ci fa tanto feroci
(...)
tutta m’apparve dai colli alle foci”
(Dante, 3, XXII, 151, 153)

È la terra quella che Dante vede guardando dal cielo delle Stelle Fisse. Ma la terra che Dante conosceva non comprendeva l’America; dell’Africa aveva notizia solo della costa mediterranea; il viaggio di Marco Polo in Cina non ha riscontri nella Commedia.

Quindi ragionevolmente “l’aiuola che ci fa tanto feroci” è l’Europa:

“Terra pulcherrima” la definisce Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.*, III, 1-5) sulle cui coste “inrumpens oceanus Atlanticus in maria inferiora diffunditur”.

Un’aiuola, dunque, ma feroce, terra di corruzione e di iniquità.

Presso la tomba di Dario, sulle colline di Susa nell’antica Persia, la regina Atossa, moglie del Re dei Re e madre del Re, racconta ai nobili Persiani una visione intervenuta nell’ultimo sonno, quando i sogni sono profetici:

"Mai finora mi apparve così chiara figura.

Una coppia di donne: abiti di chiari colori,
una sfoggiava un peplo alla moda persiana,
alla greca l'altra...

Corpi alti, stupendi, di immacolato splendore, più che le donne d’oggi.

Coppia sorella, un unico ceppo.

Ma una aveva per suolo nativo la Grecia,

l'altra, una terra straniera.

Le donne intrecciano dura contesa,

mio figlio corre a domarle: le piega alle stanghe del carro,

annoda alle spalle i collari.

E la prima tutta bardata, torreggiava superba,

cedeva mansueta la bocca alla briglia;

l'altra si impenna, tempesta, le unghie a squarciare le cinghie del carro,

uno strappo furioso, di volo

via con l’inutile morso, la stanga troncata di netto."

(Eschilo, *I Persiani*, vv. 181-196)

Nel sogno di Atossa, la Persia e la Grecia hanno svelato il loro destino. La Persia, suddita e felice di esserlo, è in ginocchio. La Grecia, cioè l’Europa (“là in fondo, dove il sole si tuffa languendo”), ostinata, ribelle a qualsiasi servitù, fiera della sua libertà, sta vincendo.

Costernata, la regina ancora non capisce ma, incredula, chiede chi sia il capo dei Greci.

“Nessuno è il capo”, risponde il coro dei nobili Persiani:

“Di nessuno sono servi né si inchinano ad alcuno. Questo di loro si dice” (οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι.).

Nel 350, forse 340 a.C., sopra un cratere a calice, Assteas di Paestum dipinse e firmò quello che poi fu chiamato “Il ratto di Europa”.

Ma nella scena non si vede violenza: la fanciulla non appare spaventata, casomai felice in groppa a un toro candido che nuota in un mare pieno di pesci; in alto, al centro, a

proteggerli Pothos, la divinità dell'amore ricambiato, ai lati Afrodite e Adone, e un piccolo, malizioso Eros.

Una fuga per mare, dunque, dalle terre di Asia attraverso il Mediterraneo oltre Cipro, fino a Creta dove il mito racconta che Europa assieme a Zeus - il candido toro - fu accolta e dove diede alla luce Minosse, il primo mitico legislatore cretese e giudice delle anime.

L'Europa dunque è nata da una migrazione. Fosse un ratto violento o una fuga felice attraverso il Mediterraneo, l'Europa si connota come terra di migrazione, dove di volta in volta arrivano migranti e partono migranti trascinandosi un carico di rimpianti e ricordi che è il primo nucleo della poesia dell'esclusione.



Ratto d'Europa

Cratere realizzato da Assteas nel IV sec. a.C. Santicula (S.Agata de' Goti), Paestum, Museo Archeologico Nazionale

Giuseppe Ungaretti, un poeta italiano, ma nato ad Alessandria d'Egitto da genitori emigrati dalla Lucchesia, soldato semplice nelle trincee del Carso, ricorda la morte di un suo amico arabo con cui a Parigi aveva condiviso anni di arte e di giovinezza, e compostamente dà voce a un destino comune:

IN MEMORIA, da *L'Allegrìa, il Porto Sepolto*

Si chiamava
Moamed Sceab

Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria

Amò la Francia
e mutò nome

Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè

E non sapeva
sciogliere
Il canto
del suo abbandono



Cimitero
d'Ivry-sur-Seine,
Parigi

L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi
dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa

Riposa
nel camposanto d'Ivry
sobborgo che pare
sempre
in una giornata
di una
decomposta fiera

E forse io solo
so ancora
che visse

(*Locvizza il 30 settembre 1916*)

Libertà di amare ... Clara e Robert

A Clara

Fuori del villaggio, però, vi è molta quiete (Florestano passò qui all'Allegretto e ne tolse qua e là dei passi), solo una farfalla lo attraversa a volo, o cade un fiore di ciliegio...

L'organo attacca... Tutti si mettono in ordine e il sacerdote va all'altare e parla ora alla sposa e ora al più felice degli sposi, e poi a entrambi dei doveri dell'unione e dei suoi scopi e come essi dovrebbero trovare la felicità nella concordia e nell'amore, poi infine chiede il loro "sì" che tanto impegna in sé per i tempi eterni, ed ella pronuncia fermamente e con un lungo suono...

Vorrei dirti ancora molte cose, ma ho voglia di uscire. E così dovrai attendere che passi l'intervallo di tempo fino alla mia prossima lettera nella fede di un principio più bello!
Eusebio (1835)

Così tutto quello che desidera è un semplice "sì"? Una parola così piccola, ma così importante. Come potrebbe non essere capace di pronunciare questa piccola parola un cuore pieno di indicibile amore come il mio? La dico, e il mio io più profondo la sussurra al suo orecchio in eterno... Il suo progetto mi sembra rischioso, ma un cuore che ama non fa caso al pericolo. Quindi dico "sì" ancora una volta.

Clara (1837)

Mia amatissima... questo piccolo quaderno che oggi inauguro è destinato ad aver un significato profondo: diventerà il resoconto quotidiano di tutto quanto concerne la nostra casa e la nostra vita...

MUSICHE

Clara Wieck Schumann (1819 - 1896)

Sei Lieder op. 23

da *Jucunde* di Hermann Rollet

Was weinst du, Blümlein

(Perché piangi, piccolo fiore)

An einem lichten Morgen

(Un mattino luminoso)

Und schreit' ich in den Wald hinaus

(E io grido nel bosco)

Auf einem grünen Hügel

(Su una collina verde)

Das ist ein Tag, der klingen mag

(È un giorno per cantare)

O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied

(O gioia, o gioia, dalla montagna un canto)

Robert Schumann (1810 - 1856)

Tre Romanze per oboe e pianoforte op. 94

“dono di Natale per Clara”

Nicht schnell

Einfach, innig

Nicht schnell

Clara Wieck Schumann

Liebst du um Schönheit

(Se ami per la bellezza) op.12 n.4

(testo di Friedrich Rückert)

Ich stand in dunkeln Träumen

(Immagine di lei) op.13 n.1

(testo di Heinrich Heine)

Sie liebten sich beide, doch keiner

(Si amavano entrambi) op.13 n.2

(testo di Heinrich Heine)

Die stille Lotosblume

(Il fior di loto immobile) op.13 n.6

(testo di Emanuel Geibel)

Clara Wieck Schumann

Romanza op.22 n.1

(versione per oboe e pianoforte)

Andante molto

INTERPRETI

Laura De Silva *soprano*

Zhang Wang *pianoforte*

Arianna De Mori *oboe*

Marta Zese *oboe*

Francesco De Poli *pianoforte*

EUROPA La Libertà della Volontà

“Lo maggior don che Dio per sua larghezza
fesse creando...

(...)

fu de la volontà la libertate”

(Dante, 3, V, 19-20, 22)

Piccarda della famiglia dei Donati e Costanza di Altavilla, madre di Federico II° di Svevia, imperatore del Sacro Romano Impero, luminose come perle in un cielo di luce lunare, rivendicano un'autonomia di scelta a loro violentemente negata. Non è certamente rara questa dichiarazione di libertà nell'opera di un poeta come Dante che fece della scelta un impegno di vita e di poetica.

Ma ciò che nella Commedia viene divulgato per esempi non è che l'eco robusto di una discussione che dura ormai da secoli. Eloisa, studentessa di logica a Parigi nei primi anni del XII° secolo, scriveva al suo professore, amante e amico: “sai bene che ho desiderato esclusivamente te e non i tuoi beni... E se il nome di moglie appare più sacro, per me è stato più dolce quello di amica, o, se non ti scandalizzi, quello di concubina” ribadendo di preferire “*amorem coniugio, libertatem vinculo*”.

(*Lettera II*, 1117)



Costanza di Altavilla
Codice Chigi L. VII 296
(Biblioteca Vaticana)

In tempi in cui il matrimonio era questione di casta e di interesse, Eloisa aveva scelto la libertà di amare e lo testimoniava nelle sue lettere.

Fuori dalle aule universitarie, nei boschi del Tirolo, una ragazza persuasa del diritto di scegliere il suo amore, confessa con spregiudicatezza serena e senza volgarità l'incontro con il suo amico, il suo Friedel, all'ombra di un tiglio molto discreto e sotto gli occhi di un uccellino altrettanto complice:

“Arrivai al prato dove il mio amico
era arrivato prima di me.

Là venni ricevuta, così che ne sono sempre più felice.

Mi ha baciata mille volte.

Guardate come è rossa la mia bocca.

Là egli aveva fatto così ricco
di fiori un giaciglio.

Dalle rose si potrà vedere
dove posava la mia testa.



Eloisa e Abelardo
Tomba in stile neogotico
al Père Lachaise,
dal 1817, sett. 7°

Che egli presso di me si giacque
se alcuno sapesse
- non lo voglia Iddio -
di ciò mi vergognerei.
Ciò che egli fece con me
nessuno sappia
se non che io e lui,
e un piccolo uccellino
che, forse, saprà tacere”.
(Walther von der Vogelweide, *Under der Linden*, 1209)

Ci fu dunque un periodo in cui l'Europa intera parlava d'amore perché insistere sulla libertà di scelta in amore apriva la strada per altre forme di libertà. Noi, casomai, dovremmo chiederci perché proprio la donna sia scelta a protagonista di questa avventura, perché sia lei a rivendicare la propria libertà d'amare e perché sia sempre lei a raccontarlo.

Forse la posizione subalterna in cui la donna è stata collocata nella società la destina a diventare facilmente da protagonista d'amore a tragica vittima; o, forse, nella figura femminile resistono nel profondo quei carat-

Walther Von Der Vogelweide
(sopra) Monumento in marmo di Lasa, H.Natter, 1889, in piazza Walther a Bolzano
(sotto) *Unter der Linden*, miniatura tratta dal Codex Manesse (XIV sec), f.124



teri notturni, insondabili, sovrani per autorità e potenza, che gli antichi ben conoscevano e celebravano nel culto della Grande Madre Demetra, la divinità della vita nel bacino del Mediterraneo.

Il Mediterraneo è un mare felice - raccontavano un tempo i poeti - cioè alimenta con inesauribile fertilità incroci di miti e civiltà. Con parole che hanno il profumo della mirra e dei cedri del Libano una ragazza invita “il suo diletto” all'amore, gli corrisponde con passione, e ne partecipa le emozioni alle sue amiche: “Il mio amore

è venuto a godersi il suo giardino,
a raccogliere gigli
tra aiuole di piante profumate:
egli si diletta tra i gigli.
Il suo braccio sinistro
è attorno al mio collo,
con il destro mi abbraccia.
La sua bocca è dolcissima;
tutto in lui
risveglia il mio desiderio.
Ecco, così è il mio amore,
il mio amico,
ragazze di Gerusalemme!”
(*Cantico dei Cantici*, 5-8)



Capolettera di un passo del *Cantico dei Cantici* da una miniatura del XV secolo (Modena, Biblioteca Estense)

All'interno dell'Antico Testamento, che comincia con una coppia peccatrice e con un assassinio, questo *Cantico* è capace di trasferire in parole l'atto d'amore, scarta le sovrastrutture religiose e le rigide norme sociali di una cultura patriarcale che pretende di legiferare sull'uomo.

Così la coppia primordiale - l'uomo e la donna - segnata dal peccato rientra nel giardino, non dell'Eden, ma del corpo dell'altro e Dio parla il linguaggio profano dell'amore. Dio è assente da questa scena; o, meglio, non è il Dio del Patto ma è un Dio discreto, assetato d'amore, presente nel desiderio di essere cercato.

27

DOMENICA

OTTOBRE 2019 ORE 11.00

Nostalgia della Perfezione

Caro Schumann, il Suo quintetto mi è piaciuto molto; ho chiesto alla Sua gentile Signora di suonarmelo due volte. Ho ancora vivi nel ricordo i due primi movimenti.

Avrei voluto ascoltare per primo, una volta, il quarto movimento. Vedo che Ella vuole arrivare e Le assicuro che anch'io voglio arrivarci: è l'unica salvezza: Bellezza!

Lettera di Richard Wagner a Schumann del 25 febbraio 1843

MUSICHE

Robert Schumann (1810-1856)

Quintetto in mi bemolle maggiore op. 44

Allegro brillante

In modo d'una Marcia

Scherzo

Allegro, ma non troppo

INTERPRETI

Tommaso Boggian *pianoforte*

Alessandro Pelizzo *violino*

Antonella Solimine *violino*

Andrea Bortoletto *viola*

Alessia Bruno *violoncello*

EUROPA La Città

“ditemi dell’ovil di San Giovanni”

(Dante, 3, XVI, 25)

Virginia Woolf confidò a una sua amica che un giorno o l’altro doveva scrivere un libro su Londra “di come prende la vita delle persone e la porta con sé senza sforzo alcuno”, ma non ce ne fu mai bisogno perché Clarissa Dalloway aveva già percorso quelle strade e piazze con noi. Come del resto ci siamo fermati in Bond Street assieme con Agatha Christie e i suoi 10 piccoli indiani. Una Londra sempre reale e, insieme, vicina e lontana nel tempo, secondo che le avventure di Oliver Twist ci trascinino fra i derelitti e i diseredati della prigione di Newgate, o le pagine visionarie di G. Orwell (nel romanzo intitolato *1984*) ci obblighino a itinerari fantapolitici fra casermoni sporchi e antiche case abbandonate a ricordare le distruzioni dei bombardamenti aerei della II World War.



Virginia Woolf (1882-1941)

Una città ha vita propria, si dilata e si moltiplica in visioni distopiche o di serena realtà come un gioco di specchi sempre alimentato dai lettori che di volta in volta confrontano con lei la loro immaginazione. Quando non cerchino in essa qualcosa che, fuori da ogni ricordo, credono appartenuto alla loro vita: tanti di noi hanno ospitato nel loro cuore un giardino di piante secolari, chiuso dalla cinta di mura, in fondo a corso Ercole I d’Este; tanti hanno combattuto contro le truppe di Ferruccio Ats tra le cataste di legna della via Pal...

Oppure nella città è racchiuso ancora indeciftrato il simbolo inarrivabile di un personale e continuo sforzo artistico, come

accadde al signor Bergotte quando un pomeriggio, anche se non si sentiva bene, si recò a visitare la mostra di pittura fiamminga:

“Infine, giunse davanti al Vermeer, che egli si ricordava più sfolorante, più diverso da tutto quello che conosceva, ma dove, grazie all’articolo del critico, notò per la prima volta dei piccoli personaggi turchini, il color roseo della sabbia e, infine, la preziosa materia del minuscolo lembo di muro giallo.

I suoi capogiri crescevano; egli non staccava lo sguardo, come un bambino da una farfalla gialla che vorrebbe catturare, dalla preziosa piccola ala di muro gialla.

‘Così avrei dovuto scrivere, - si disse. - I miei ultimi libri sono troppo secchi, ci voleva più colore, bisognava rendere più preziosa la mia frase, come quella piccola ala di muro gialla’.”

(M. Proust, *La recherche*, vol. III, La Prigioniera).

Noi non sappiamo se a Delft esista ancora quel muro giallo, ma in una nostra visita in quella città ci porteremo il ricordo, e la ricerca, di quel lembo di muro giallo.

Non sempre la città è amica, anche se è la nostra; può risultare ingombrante, oppressiva come appare da uno sfogo di Franz Kafka in una lettera del 20 dicembre 1902 all’amico Oskar Pollak:

“Praga non mi libera. Non scioglie i legami fra noi due. Questa matrigna ha gli artigli. Allora bisogna sottomettersi, oppure dovremmo incendiare due punti, il Visegrad e il Castello. Solo allora sarebbe possibile liberarsi”.

Non meraviglia la proiezione di questo risentimento nel gran



Jan Vermeer (1632-1675), *Veduta di Delft*, Olio su tela, 1661-1663, Mauritshuis Museum, L'Aia

finale de “Il Processo” di Kafka: al chiaro di luna delle esecuzioni romantiche, due manigoldi, due guitti “lucidi e grassi” - due redingotes, due cilindri - conducono Josef K. nella piccola cava abbandonata e triste, dietro la porta Strahov, e mentre gli si affonda il coltello nel cuore, K. grida: “Wie ein Hund”, cioè “Come un cane”: sono le ultime parole di K., appunto.



Franz Kafka (1883-1924)

E può anche accadere che la nostra città non sia più nostra perché “i nuovi padroni” l’hanno resa irriconoscibile rendendo infidi perfino i nostri ricordi; ma, lo stesso, basta un niente:

“Nostalgia della patria! Da tempo
Smascherata molestia! Per me
È assolutamente lo stesso
dove - assolutamente sola -

restare, per quali strade
trascinarci dai mercati
in case - caserme, ospedali! -
ignare di essere “mie”.

...

Orso della Kamčatka senza banchisa -
dove non adattarmi, non ambientarmi,
dove abbassarmi, umiliarmi - mi è uguale.

Neppure il linguaggio natale

ormai mi lusinga, il suo latte appello.
Ed è lo stesso in che lingua
non farmi capire...

Ogni segno, ogni indizio, ogni data
da me ha cancellato una mano:
anima nata - nel nulla.
Così si è curata di me
la madre-patria.

Mi è estranea ogni casa, vuota
ogni chiesa, di niente mi importa.
Ma se per strada di colpo compare
un cespuglio, e soprattutto di sorbo...

(Marina Cvetaeva, *Dopo la Russia*, 1928) ****



Marina Cvetaeva (1892-1941), ritratto di M. Nackman, anno 1919

Punti luminosi di un'epoca oscura Musicisti nei campi di internamento dell'Italia fascista

Testo di Raffaele Deluca

MUSICHE

Petr Il'ič Čiakowsky (1840 - 1893)
Vremena goda. Hersbtlied (Ottobre) op.37 n.10
Elaborazione di Joachim Stutschewsky (1891 -
1982) e Isak Thaler (n. 1902)

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)
Preludio dalla Suite inglese
in sol minore BWV 808

Isak Thaler (n. 1902)
Trascrizione libera per violoncello solo
dal primo movimento della Sinfonia n.7
in mi maggiore di Anton Bruckner (1824 - 1896)

Tomaso Antonio Vitali (1663 - 1745)
Ciaccona in sol minore

Anton Stepanovič Arenskij (1861 - 1906)
Trio in re minore op. 32
III Elegia. *Adagio*
IV Finale. *Allegro ma non troppo*

INTERPRETI

Luigi Caselli	<i>pianoforte</i>
Genadi Gershkovich	<i>violino</i>
Edoardo Francescon	<i>violoncello</i>
Raffaele Deluca	<i>relatore</i>

L'internamento civile nell'Italia fascista è ancora oggi un capitolo rimosso nella coscienza degli italiani. In molti ignorano una delle pagine più oscure della nostra storia, in parte confortati dalla credenza popolare degli italiani *brava gente*, un luogo comune che ormai si assottiglia sempre di più, lasciando intravedere una storia ben diversa da quella normalmente tramandata durante il secolo appena passato. Nel giugno del 1940 in Italia vennero attivati i campi di internamento voluti da Mussolini. Fu un supplizio ulteriore per gli ebrei stranieri presenti allora in Italia, già assediati dalla persecuzione nei loro paesi d'origine e dalle leggi razziste italiane del 1938. Con l'entrata in guerra, essi furono considerati nemici da internare. I luoghi prescelti dal ministero dell'Interno per installare i campi erano remoti, in particolare nell'Italia centro-meridionale: in genere edifici di riutilizzo ma anche baraccamenti costruiti *ex novo* come Ferramonti, in Calabria, uno tra i più grandi per estensione. Nelle testimonianze del tempo Ferramonti venne descritto come un "paese provvisorio", tra le cui baracche convissero per anni migliaia di internati provenienti da tutta Europa, tradotti in una porzione di pianura malarica vicino all'abitato di Tarsia, a circa 35 chilometri di distanza da Cosenza. I *campi del duce* in Italia furono quarantotto, senza tenere conto dell'internamento libero o domicilio coatto che interessò tutta la Penisola, compresa la città di Rovigo e la sua provincia (San Martino di Venezze, Occhiobello, Ficarolo, Taglio di Po, Fratta Polesine, Lendinara). Nell'internamento civile italiano non era prevista violenza fisica contro gli internati, la loro esistenza era però regolata dal *taedium vitae* di un'asfissiante burocrazia militare, dall'assenza totale di libertà, dall'inquietudine assillante per la sorte dei propri familiari e amici dispersi, da condizioni igieniche catastrofiche, dalle ossessioni per una vita che il fascismo persecutorio ha volutamente *sprecato* con l'internamento. In migliaia furono tradotti nei campi dell'Italia monarchico-fascista, uomini e donne provenienti da tutta Europa. Tra di loro

anche molti musicisti professionisti, arrivati in Italia perché attratti dal miraggio del *belcanto*, dallo studio, dal perfezionamento artistico, dalla carriera o almeno dalla speranza di avere salva la vita, nonostante la dittatura. Per tutti loro però, l'Italia si rivelò ben presto soltanto un *refugio precario*.

Alla radio di Łódź nel 1937 il concertista polacco Bogdan Zins (n. 1905) aveva eseguito il *Trio n. 1 op. 32* di A.S. Arenskij. Fu uno degli ultimi concerti pubblici prima della fuga in Italia, cui seguì l'arresto e la traduzione prima a Campagna (SA) e poi a Ferramonti. La sua carriera, fino a quel tempo, era assai promettente. Aveva iniziato lo studio del pianoforte con Rudolf Serkin e poi proseguito i corsi in Conservatorio a Vienna, nella classe di composizione di Franz Schmidt e in quella di direzione d'orchestra con Alexander Wunderer; si era inoltre laureato in Giurisprudenza e parlava correntemente otto lingue. Fu compagno di studi di Herbert von Karajan e collaborò come maestro sostituto con Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer e George Szell. Aveva girato tutta Europa e trovato finalmente a Vienna il culmine delle proprie aspirazioni artistiche. Nel 1933 Zins aveva già intuito le sorti tragiche del vecchio continente, durante una cena in un albergo di Vienna, tenutasi per le celebrazioni brahmsiane di quell'anno. Tra i commensali i nomi più illustri del mondo musicale di allora: gli orchestrali dei Wiener Philharmoniker, il violinista Bronislaw Huberman, il pianista Arthur Schnabel, il compositore Paul Hindemith e il violoncellista Pablo Casals. L'argomento della serata fu soltanto uno: l'interdizione degli ebrei dal mondo culturale e artistico. Tutto il mondo musicale costruito da Zins sembrò sgretolarsi nella pianura malarica di Ferramonti, sebbene egli lottò ogni giorno per la riconquista dei suoi ideali artistici, arrivando a scrivere al ministero dell'Interno per ottenere un pianoforte e per tenere concerti nei campi fascisti. "A rabid music lover", un furioso amante di musica, fu questa la descrizione di Zins fatta dal suo amico e corrispondente Leonard Bernstein. Sempre a Vienna, il compositore ucraino Isak Thaler (n. 1902) scriveva

musica e conversava nel *Café Museum* con i più grandi artisti e intellettuali del tempo, nella città più cosmopolita d'Europa. Aveva studiato a Vienna e a Berlino con Franz Schreker e fu compagno di studi di Kurt Weill, per il quale egli scrisse un arrangiamento per orchestra jazz della *Moritat* di Mackie Messer nella *Dreigroschenoper*, pubblicata dalla Universal nel 1931. Nel 1922 Thaler partecipò al celebre festival di musica contemporanea di Donaueschingen, presenti anche Arnold Schönberg e Anton Webern. Negli anni Trenta collaborò con il violoncellista Joachim Stutschewsky (1891-1982), pubblicando numerose trascrizioni per violoncello e pianoforte. Quasi tutte le realizzazioni fatte da Thaler si trovano sui legghi di grandi virtuosi dello strumento, da Pablo Casals a Mischa Maisky. Così lo ricorda Stutschewsky in uno scritto del 1977 che contiene anche un ampio resoconto del suo internamento a Ferramonti:

Da lui imparai molto, in particolare la difficile costruzione di una frase compiuta per pianoforte nei miei pezzi scritti per lo strumento. [...] Ammiro molto Thaler, per la sua intelligenza e per la sua musicalità. È una tragedia vedere come circostanze esterne gli resero impossibile diventare un compositore a tutto tondo, o di veder messa su carta la musica che risuonava in lui.

Seppure assoggettati al controllo del regime fascista, i musicisti internati alimentarono con forza il loro desiderio di continuare a fare musica. Addirittura alcuni giovani iniziarono a studiare musica proprio nei campi fascisti, come il compositore serbo Leon Levitch (1927-2014), che a Ferramonti ascoltò per la prima volta la musica di Bach, eseguito sul pianoforte a coda che gli internati erano riusciti fortunatamente a recuperare e a collocare in una baracca:

E poi scoprii Bach per la prima volta. E la cosa mi sconvolse. C'era una donna, una giovane ragazza che si chiamava Steinbrecher e lei suonava la Suite inglese in sol minore [...] Io non ero in grado di distinguere, ascoltavo le armonie della musica di Bach, ascoltavo il contrappunto, e ne rimasi

letteralmente affascinato.

Levitch si ricordò per tutta la vita di quel pianoforte. Anche dopo il trasferimento a Los Angeles, dove visse e proseguì i suoi studi in composizione con Mario Castelnuovo-Tedesco e Darius Milhaud, riferì ad un intervistatore che il pianoforte di Ferramonti fu “una luce, che ci ha guidato e che ci ha tanto aiutato”.

L'archimandrita greco Damaskinos Hatzopoulos (1913-1977), anch'egli internato a Ferramonti, ebbe modo di assistere ad alcuni concerti organizzati nelle baracche e nei piazzali del campo calabrese, constatò con i suoi occhi il tentativo dei musicisti di ricostruire attraverso la musica la loro identità culturale infranta, conobbe uomini per i quali la musica era lo scopo stesso dell'esistenza o comunque una forma superiore di civiltà. Ecco allora il pianoforte recuperato da Cosenza, il coro che intonava musica liturgica per la sinagoga, per la chiesa cattolica e greco-ortodossa, una biblioteca di musica raccolta dai musicisti, l'insegnamento della musica (pianoforte, teoria, armonia, storia della musica) ai tanti giovani internati, le chitarre, i violini, forse anche un violoncello, forniti da un liutaio calabrese, Nicola De Bonis (1918-1978), per continuare anche in quelle condizioni una qualche attività musicale. Sul frontespizio di una partitura a stampa della Ciaccona di Vitali rinvenuta tra gli spartiti di Ferramonti e suonata nel campo si legge una dedica: “per le ore liete trascorse insieme”.

In questo *non luogo* della persecuzione, nella babele linguistica che inevitabilmente si creò per le diverse provenienze geografiche degli internati, l'unico linguaggio comprensibile per tutti gli uomini fu la musica, e spesso ciò contribuì a ridare una piccola speranza a molti. Per questi motivi l'archimandrita greco scrisse in francese un biglietto al direttore d'orchestra croato Lav Mirski (1893-1968), ringraziandolo per tutta quella musica e per i concerti che egli definì “*points lumineux d'une époque très obscure*”, punti luminosi di un'epoca molto oscura.



Il pianoforte a coda nel campo di internamento di Ferramonti.
Foto: Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). Fondo Israel Kalk, Album 6

EUROPA: un sentimento, un suono

“e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more”
(Dante, 2, VIII, 4-8)

Se la pensiamo come il dolore per un bene perduto, cosa o persona che sia, la nostalgia diventa un sentimento universale; per questo i poeti sostanziano la loro nostalgia con immagini comprensibili a tutti: la giovinezza, l'amore, la patria; ma ciò che li tormenta è la nostalgia per qualcosa non ancora raggiunto, indecifrato, senza contorni, ancorato solo a un punto di partenza (per esempio, la "sieve" di Leopardi), indicibile, inenarrabile, quindi, se non per approssimazioni, siano essi simboli o allegorie. Ma questa ricerca ormai millenaria in Europa non è altro che la narrazione dello sforzo dell'uomo per superare la sua precarietà: come avevano già scritto, del resto, i testi sapienziali dei greci: "Non tutto gli Dei hanno dato agli uomini, ma questi cercando, trovano il meglio" (Senofane, 18 D.K.) Tutto qui: cercare, trovare il meglio - ἄμεινον - un comparativo, cioè un progresso, non importa se passo-passo o desultorio, tuttavia continuo. Ecco le parole guida dell'arte: non imitazione, non ricapitolazione, ma ricerca, sperimentazione, sforzo, rischio verso il meglio per l'uomo, anche se non è chiaro in quale futuro collocarlo, se quello davanti a noi o in un'appartenenza universale, mitica aurorale senza memoria:

“Quand'ero fanciullo
spesso un dio mi salvò
dalle grida o dalla frusta degli uomini.
Fedeli Dei,
Amici! Sapeste come la mia anima
voi tutti ha amato!
Certo ancora non vi invocavo con nomi
come fanno gli uomini
quasi si conoscessero.

Eppure vi conoscevo meglio
di quanto abbia mai conosciuto
gli uomini,

il silenzio dell'etere ho inteso,

[Ich verstand die Stille des Aethers]
mai le parole dell'uomo.

[der Menschen Worte verstand ich nie]
Crebbi tra le braccia degli dei”.

[Im Arme der Götter wuchs ich gross]
(F. Hölderlin, *Poesie*, 1796)

Ecco i “sovrumani silenzi”, la
“profondissima quiete”, il ricordo dell'eterno - “e mi sovvien
l'eterno”: il nucleo di *L'Infinito* di Leopardi.

Solo un suono riesce a rievocare, insieme, l'Assoluto e
l'umano dando voce a un sentimento di appartenenza che non
vuole morire:

“li davòur dal veri a si inflama
In miès di na muarta ciampagna
ta un pais di lus na ciampana
tal còur dongia, tal timp lontana”.
(P.P.Pasolini, *La meglio gioventù*,
Suite furlana, III).

Non si era sentita suonare la
campana nella Roma di “*Una Vita
violenta*” o di “*Ragazzi di vita*”: Roma, infatti, fu per Pasolini
la città di elezione non la patria. Casarsa, invece, la sua terra
materna, è il “Paese degli Angelus”.



Friedrich Hölderlin
(1770-1843)



Pier Paolo Pasolini
(1922-1975)

Così, per Federico García Lorca, il senso della sua Andalusia era sigillato nel vento, nel colore del sole, nella voce, nel silenzio della campana:

“Sulla torre
gialla
chiama una campana.
Sul vento
giallo
s’aprono i rintocchi.
Sulla torre
gialla
tace la campana.
Il vento con la polvere
compone prore d’argento”.
(FÔ, *Poema del Cante Jondo*)



Federico García Lorca
(1898-1936)

La campana è insieme il tempo di Dio e il tempo dell’uomo: è amicizia, conforto, condivisione, ricordo, annuncio e addio. Per tutti, per ognuno di noi:

“Nessun uomo è un’isola, completo in se stesso; ogni uomo è un pezzo di continente, una parte del



John Donne (1572-1631),
Ritratto di anonimo, (1595 circa),
National Portrait Gallery, Londra

tutto. Se anche una sola zolla venisse lavata via dal mare, l’Europa ne sarebbe diminuita, come se le mancasse un promontorio... La morte di qualsiasi uomo mi sminuisce perché io sono parte dell’umanità. E quindi non chiedere mai per chi suona la campana: essa suona per te”.

(John Donne, *Meditazione XVII*).

La campana ha la sua voce personale, spesso ha un nome, capita che abbia anche un’anima insieme al corpo.

Dentro Parigi, sopra Parigi, viveva e si muoveva il suo *genius loci*, un’emanazione misteriosa che animava tutte le pietre di Nôtre Dame e faceva palpitare le viscere profonde della vecchia cattedrale. Viveva, ma non era proprio un uomo, piuttosto una creatura stupefacente, imperfetta, non finita: Quasimodo, il suo nome, cioè quasi modo “pressappoco”, perché quasi non vedeva, quasi non parlava, era sordo, ma la voce delle campane “era la sola parola che udisse, l’unico suono che turbasse per lui il silenzio universale”. Era il campanaro di Nôtre Dame e la rugosa cattedrale era la sua corazza.

“Di punto in bianco lo pigliava la frenesia della campana... la aspettava al passaggio e le si gettava sopra, a corpo morto. Allora, sospeso sopra l’abisso, lanciato nella formidabile oscillazione della campana, egli afferrava il bronzeo mostro per gli orecchioni, lo stringeva fra le ginocchia, lo speronava coi talloni e aumentava con tutto il peso e l’impulso del suo corpo la furia della scampanata. La torre vacillava, egli gridava, arrotava i denti, ritti in testa i rossi capelli, il suo petto soffiava come mantice di fucina, la mostruosa campana nitriava, tutta anelante sotto di lui; allora non era più né il campanone di Nôtre Dame né Quasimodo : era un incubo, un turbine, una tempesta, la vertigine a cavallo sul fragore; uno spirito abbarbicato a una groppa volante; uno strano centauro, mezzo uomo e mezzo campana, una specie di Astolfo stupefacente portato via da un prodigioso ippogrifo di bronzo vivente”

(V. Hugo, *Nôtre Dame de Paris*, 1831)



Quasimodo e la campana Maria.
Illustrazione tratta da Victor Hugo,
Notre Dame de Paris, 1844, Torino,
Libreria Antiquaria Pregliasco

IL VENETO E L'EUROPA Tiepolo, Canaletto, Carriera, Pellegrini

Testi di Alessia Vedova

Nel Settecento si parla veneto in tutta Europa, esiste soprattutto un asse privilegiato fra Londra, Parigi e Venezia. La Serenissima è un modello politico, identificata come la città ideale degli antichi Greci dove convivono armonicamente tre forme di governo: la monarchia (nella figura del Doge), l'oligarchia (nel Consiglio dei X) e la democrazia (nel Senato). Già nel XVI secolo Palladio e le sue ville sono prese a modello dai gentiluomini inglesi, che passano in campagna parte dell'anno a curare i propri interessi, ma anche il proprio corpo e la propria mente, ritemperata dalla lettura dei classici; lo sviluppo del palladianesimo come stile autonomo continua fino alla fine del 1700, secolo questo durante il quale influisce notevolmente sull'architettura neoclassica.



Canaletto, *Veduta del Tamigi da un arco di Westminster Bridge*, 1747, collezione privata

Contemporaneamente alla diffusione del palladianesimo in Europa, il 12 dicembre 1750 Tiepolo, grazie alla sua fama di frescante, viene chiamato dal principe vescovo Karl Philipp von Greiffenklau per decorare la sua residenza di Würzburg in Germania insieme ai figli Giandomenico e Lorenzo; il pittore poi si sposterà a Madrid a servizio di Carlo III di Spagna e qui trascorrerà gli ultimi anni della sua vita. Lo stesso Canaletto, amato dai nobili inglesi del Grand Tour e supportato dal console Smith, nel 1746 decide di trasferirsi a Londra per cercare nuovi committenti. Qui comincia a creare rapporti con i suoi nuovi clienti e muta la sua pittura in base alle loro esigenze. Dopo aver interrotto il soggiorno inglese una prima volta nel 1750 e una seconda volta nel 1753, Canaletto torna a Londra e stringe rapporti con Thomas Hollis, uno dei più importanti

Giambattista Tiepolo, *Armida incontra Rinaldo dormiente*, 1742-1745, Chicago, Art Institute

committenti del periodo inglese; rientrato a Venezia definitivamente, la collezione del console Smith, suo mecenate e grande collezionista, viene acquistata da Re Giorgio III e confluisce nelle collezioni reali inglesi. Anche Rosalba Carriera, pittrice e ritrattista veneziana ottiene in vita riconoscimenti in tutta Europa, al punto che a commissionarle ritratti, oltre che principi e principesse, c'è persino il re di Francia Luigi XV; la Carriera entra inoltre a far parte dell'accademia reale di Francia durante il suo soggiorno parigino come ospite di Pierre Crozat, amico del pittore Antoine Watteau e noto estimatore dei suoi quadri. Parimenti Giambattista Pellegrini, cognato di Rosalba Carriera, esponente della pittura veneziana rococò, ottiene grande fama con le sue pitture storico-mitologiche e affreschi e, supportato anche dalla cognata, nel 1708 si reca a Londra con Marco Ricci, dove esegue vari cicli pittorici in stile rococò. Nel 1713 a Düsseldorf dipinge per il principe elettore Giovanni Guglielmo una serie di quattordici allegorie per il castello di Bensberg, oggi custodite nel Castello di Schlessheim in Baviera, dove si nota la commistione dello stile di Pellegrini con l'inventiva riccesca.



Rosalba Carriera, *Ritratto di Lord Boyne*, 1730, New York, Metropolitan Museum of Art



Giovanni Antonio Pellegrini, *Alessandro davanti al corpo di Dario*, 1702-1703, Düsseldorf, Kunstmuseum

Nel 1716 dipinge ad Anversa i Quattro Elementi commissionati dalla Gildea dei Birrai; nel 1720 a Parigi affresca i soffitti della Banque Royale e nel 1727 a Vienna la cupola della Chiesa delle Salesiane per poi tornare a Venezia dove si spegne nel 1741.

“Musica e Pittura” racconterà in questo ciclo di incontri la storia di un territorio, il Veneto, che seppe imporsi come baricentro culturale nell’Europa del Settecento. Lo fece attraverso la capacità di produrre bellezza, con la creatività dei suoi artisti, con una straordinaria sapienza nel ‘saper fare’, diffondendo il suo gusto in tutte le più importanti corti europee.

Viaggio musicale in Italia nell'età di Farinelli

Venezia, venerdì 3 agosto 1770

Appena arrivato ebbi subito occasione di sentire musica per la strada, eseguita da un complesso di girovagli formato da due violini, un violoncello ed una voce; e per quanto qui passassero inosservati, come potrebbe accadere in Inghilterra per i richiami dei carbonai o delle venditrici di ostriche, erano così bravi che in ogni altro paese d'Europa non soltanto avrebbero attirato l'attenzione, ma sarebbero stati meritatamente applauditi. Questi due violini suonavano con molta bravura passaggi difficili; il violoncello era preciso nell'intonazione e la voce, che era femminile, era pure bene intonata e possedeva i requisiti essenziali per una buona cantante: l'estensione, l'agilità nell'eseguire i trilli e la leggerezza. Non ricorderò tutti i concerti di questo genere ascoltati qui, poiché furono così numerosi che dovrei ripetermi fino alla noia.

Charles Burney, da *Viaggio musicale in Italia*

MUSICHE

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)
Sposa son disprezzata
(da *Bajazet*)

Antonio Vivaldi
Sonata in mi minore RV 40
(n. 5, Le Clerc 1740)
Largo
Allegro
Largo
Allegro

Antonio Vivaldi
Quell'usignolo
(da *Arsilda*)

Georg Friedrich Händel
Io t'abbraccio
(duetto da *Rodelinda*)

Baldassarre Galuppi (1706 - 1785)
Sonata in do maggiore per clavicembalo
Allegro

Nicolò Porpora (1686 - 1768)
Bella diva
(dalla serenata *Angelica*)

Georg Friedrich Händel (1685 - 1759)
Scherzano sul tuo volto
(duetto da *Rinaldo*)

INTERPRETI

Xiao Hong *soprano*

Marina De Liso *mezzosoprano*

Anastasia Rollo *violoncello*

Paola Nicoli Aldini *clavicembalo*



Gianbattista Tiepolo, *Ritratto di Antonio Riccobono*, 1745 circa
Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi

GIAMBATTISTA TIEPOLO

Giambattista Tiepolo nasce a Venezia nel 1696 da una agiata famiglia di armatori e invece di seguire l'attività di famiglia, per acconsentire alle sue inclinazioni, nel 1710 viene affidato al pittore Gregorio Lazzarini, che lo tiene nella sua bottega di tendenza rococò per insegnargli le tecniche pittoriche e il disegno, ma che lo spinge anche a lasciarsi guidare dalle opere di altri pittori e ad adeguarsi alle richieste dei committenti.

Nel 1717, sentendosi ormai pronto, Tiepolo lascia la bottega del Lazzarini e incomincia la sua carriera artistica che lo vedrà lavorare incessantemente come pittore e come frescante in tutta Europa.

Le sue prime opere eseguite a Venezia, sono principalmente a olio, con tonalità scure, sotto l'influenza dello stile ombroso e drammatico di Piazzetta. Intorno al 1725 il pittore si dedica all'affresco esprimendo così il lato scenografico della sua arte, decorando a Venezia Palazzo Sandi-Porto.

In breve la tavolozza del Tiepolo si schiarisce sotto l'influenza del pittore cinquecentesco Paolo Veronese; come questo suo grande predecessore Tiepolo infatti comincia ad adottare colori brillanti, scenografie imponenti e spesso raffigurando abiti del XVI secolo nei suoi dipinti.

Nel 1726 Tiepolo, chiamato ad Udine per affrescare il Duomo, la Cappella del Santissimo Sacramento e poi il Palazzo Vescovile, realizza una delle sue opere più famose.

Dopo aver lavorato ad Udine per tre anni, si reca a Milano dove esegue cicli di affreschi per Palazzo Archinto (purtroppo andato distrutto nel 1943), Palazzo Clerici e Palazzo Dugnani.

A Bergamo lavora alla cappella Colleoni tra il 1732 e il 1733, portando a una gloriosa fama la tradizione italiana dell'affresco. Assunta fama internazionale, tutte le sue opere ad affresco, le tele di soggetto mitologico o storico e le pale d'altare vengono eseguite, una dopo l'altra, con continuità, rivelando la sua inesauribile vena creativa. Sottoposto a incessanti richieste, Tiepolo nel 1750 si reca a Würzburg in Germania per realizzare gli affreschi alla Kaisersaal del Palazzo del Principe Vescovo.

Affiancato dal figlio Giandomenico, Tiepolo nel 1757 affresca la villa Valmarana a Vicenza; realizza in seguito il ciclo di decorazioni per Palazzo Rezzonico a Venezia e la "Gloria della famiglia Pisani" nella villa Pisani di Strà. Al culmine della sua fama e ricchezza viene invitato dal re di Spagna a Madrid dove si reca con i figli Giandomenico e Lorenzo; a Madrid gli vengono affidati gli affreschi del Palazzo del Trono.

Finito il suo incarico a corte nel 1766, Tiepolo chiede il permesso al re Carlo III di rimanere a Madrid per eseguire una serie di sette pale per la chiesa di San Pascual Baylòn vicino ad Aranjuez.

Giambattista Tiepolo muore a Madrid nel 1770, dopo una vita interamente dedicata alla pittura, lasciando all'ammirazione dei posteri, incredibili soffitti affrescati nei quali la parte centrale raffigura spesso un cielo aperto, dove il pittore, superata la solidità tipica del Rinascimento, ma sostenuto da una superba capacità nel disegno, realizza delicati effetti spaziali, che includono leggerissime figure fluttuanti nell'aria in modo naturale.

Stabat Mater

*Presso la croce di Gesù stavano sua madre e la sorella di sua madre,
Maria di Cleopa, e Maria Maddalena.*

*Gesù dunque, vedendo sua madre e presso di lei il discepolo che egli
amava, disse a sua madre:*

“Donna, ecco tuo figlio!”

Poi disse al discepolo:

“Ecco tua madre!”

E da quel momento il discepolo la prese in casa sua.

Giovanni, XIX, 25-27

MUSICHE

Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736)

1. Stabat Mater dolorosa (duetto)
2. Cuius animam gementem (aria S)
3. O quam tristis et afflicta (duetto)
4. Quae moerebat et dolebat (aria MS)
5. Quis est homo, qui non fleret (duetto)
6. Vidit suum dulcem natum (aria S)
7. Eja, Mater, fons amoris (aria MS)
8. Fac, ut ardeat cor meum (duetto)
9. Sancta Mater, istud agas (duetto)
10. Fac, ut portem Christi mortem (aria MS)
11. Inflammatus et accensus (duetto)
12. Quando corpus morietur (duetto)

INTERPRETI

Laura De Silva *soprano*

Sun Qian Hui *mezzosoprano*

Joel Kim *violino*

Elena Spremulli *violino*

Valentina Borgato *viola*

Marina Pavani *violoncello*

Alessandro Spada *contrabbasso*

Marco Ricciarelli *clavicembalo*



Canaletto, *Il Tamigi con la cattedrale di St. Paul il giorno di Lord Mayor, 1746*
Praga, collezione Lobkowitz

GIOVANNI ANTONIO CANAL, DETTO CANALETTO

Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, pittore e incisore, nasce a Venezia nel 1697; è considerato il caposcuola dei vedutisti veneti del Settecento. La sua formazione avviene al seguito del padre Bernardo, specializzato in pittura di fondali per il teatro. Intorno al 1719, trasferitosi a Roma, comincia a dedicarsi alle vedute di paesaggio, ispirato dagli esempi di artisti come l'olandese Gaspar van Wittel e il friulano Luca Carlevarijs.

Ben presto elabora uno stile personale che, pur essendo profondamente radicato nella cultura veneziana, lo porta ad ottenere il favore di un pubblico internazionale. Ottiene, infatti, tra i suoi committenti i reali del Liechtenstein e Joseph Smith, banchiere, mercante e poi console inglese a Venezia, personaggio decisivo per la sua carriera in quanto è proprio questi ad introdurlo nell'ambiente dei ricchi e raffinati collezionisti inglesi. Intanto, anche in patria, il Canaletto eleva il vedutismo ad una corrente di gusto rappresentativa dell'illuminismo europeo, al pari di quella pittura di storia e di figura che, fino ad allora, aveva dominato il panorama pittorico del tempo. Dal 1746 al 1756 egli soggiorna soprattutto a Londra. A questo periodo appartengono le vedute del Tamigi e della campagna inglese dipinte per l'alta aristocrazia locale. Dopo il decennio inglese, il ritorno definitivo a Venezia corrisponde con la fase di declino della fortuna dell'artista. Egli dipinge ancora alcuni capolavori come due suggestivi e rari notturni o come la Fantasia architettonica eseguita per l'ormai anziano Joseph Smith e continua a sperimentare, in una serie di piccole tele, effetti luministici e prospettici degli ambienti veneziani ma si va anche progressivamente isolando dall'ambiente artistico e da quello mondano, fino alla morte che lo coglie nel 1768, nella sua casa di San Lio.

Relatrice *Cristina Elettra Ferrari*

Antonio Caldara (Venezia 1670 - Vienna 1736) - Suonate

Quello che ha arrecato molta utilità al vero e perfetto gusto della Musica è stata la inclinazione degl'Italiani per le mutazioni della medesima. Quanti grandi Compositori non ci ha fatto vedere la Italia sino alla fine del trentesimo anno di questo secolo? [...] l'arte del cantare è giunta al suo supremo grado e molti cantori hanno eseguito quasi tutto quello, che si può sentire di commotivo, e di meraviglioso colla voce umana; in quante occasioni non hanno bravi Compositori pigliato da ciò motivo per perfezionare di mano in mano la composizione delle opere cantabili? Corelli, ed i suoi successori hanno molto lodevolmente fatto in maniera, di pareggiarli nel merito in riguardo alla Musica instrumentale.

Johann Joachim Quantz, da *Trattato sul flauto traverso*, Capitolo XVIII § 56

MUSICHE

Antonio Caldara (1670 - 1736)

Sonata in fa maggiore per violino e basso continuo (msc. Vienna)

Largo

Allegro

Largo

Allegro

Allegro

Sonata in fa minore per violino e basso continuo (msc. Vienna)

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

Allegro

Sonata a tre (da chiesa) in la maggiore op. 1 n. 7 per due violini e basso continuo (Venezia, G. Sala, 1963; Amsterdam, E. Roger, 1698)

Grave

Allegro

Adagio

Allegro

Ciaccona in si bemolle maggiore op. 2 n. 12 per due violini e basso continuo (Venezia, G. Sala, 1699 e 1701)

INTERPRETI

Dario Palmisano *violino barocco*

Michele Saracino *violino barocco*

Silvia Valletta *violino barocco*

Alessia Bruno *violoncello*



Rosalba Carriera, *Ritratto di Luigi XV, il Delfino*, 1720-1721
Dresda, Gemäldegalerie

ROSALBA CARRIERA

Rosalba Carriera, pittrice ritrattista e miniaturista italiana, nasce a Venezia il 7 ottobre 1675.

Educata in famiglia a coltivare le arti a cui erano destinate le ragazze di quel tempo, Rosalba e le due sorelle studiano musica, letteratura, pittura, ricamo e lingue straniere. Da ragazzina, prima di essere in età per lavorare col padre, impiegato presso il podestà di Venezia, ha per maestro il pittore d'arte sacra e ritrattista, Giovanni Antonio Lazzari.

Rosalba Carriera si dedica allo studio della pittura, specializzandosi nelle miniature e nei ritratti eseguiti a pastello, una tecnica difficile e ormai abbandonata, e con la sorella Giovanna, decide di non sposarsi per dedicarsi unicamente all'arte.

Verso il 1700 inizia a dipingere e a vendere ai turisti che visitavano Venezia, scatoline in avorio da lei decorate con miniature, destinate al tabacco da fiuto, usanza molto in voga anche fra le nobildonne dell'epoca.

Diventata presto famosa per la delicatezza delle sue miniature, comincia ad eseguire ritratti di personaggi importanti, facendo rinascere l'arte del pastello che lei sapeva usare con tanta maestria rendendo con grande abilità non solo le vesti ma anche l'incarnato dei volti e delle mani.

Rosalba Carriera viaggia molto, accolta dalle corti di tutta l'Europa, dove dipinge miniature e ritratti per le famiglie reali, ottenendo i massimi riconoscimenti.

Ha come allieve: Marianna Carlevarijs, figlia del famoso pittore Luca Carlevarijs, Felicita Hoffman-Sartori e soprattutto le sue due sorelle.

Negli ultimi dieci anni della sua vita Rosalba Carriera viene colpita da una malattia agli occhi che la porta alla cecità, la perdita della vista la fa gradualmente impazzire. L'anziana artista muore a Venezia poco più che ottantenne, il 15 aprile 1757, lasciando con i suoi ritratti leggeri e vaporosi la testimonianza degli ultimi bagliori della grande stagione veneziana del Settecento, destinata di lì a poco a volgere al termine.

Relatrice *Alessia Vedova*

A tutto SAX!!!

Non è forse il risuonare di un corno per le nostre anime distratte come una visione delle età passate nelle quali la velocità si percepiva dal galoppo dei cavalli e non dai lampi, imprigionati in cabine chiuse, e in cui per vivere e per conoscere si percorrevano campagne e non solo pagine stampate?

Il vecchio è buono non solo perché è trascorso, così come il nuovo non è superlativo perché viviamo in esso, e mai un uomo provò una gioia maggiore di quando poté comprendere appieno.

La vostra missione, tra confusione, fretta e rumori è quella di riportare il durevole, la calma e il significato delle cose, e nel riscoprirlo, sapere fare tesoro di ciò.

Paul Hindemith, da *Il corno del postiglione*

MUSICHE

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

dalla Suite BWV 1007

Preludio

Sarabanda

Giga

Jean Absil (1893 - 1974)

Sonata op. 115 per sax contralto e pianoforte

Allegro

Andantino

Vivo

Paul Hindemith (1895 - 1963)

Sonata per sax contralto e pianoforte

Ruhig bewegt

Lebhaft

Sehr langsam

Lebhaft

Claude Debussy (1862 - 1918)

Rapsodia per sax contralto e pianoforte

Très modéré

Johann Sebastian Bach

Fuga BWV 578

(trascrizione per quartetto di sassofoni)

INTERPRETI

Marco Brusaferrò sax soprano e sax contralto

Marco Marabese sax contralto

Nicola Cecchetto sax contralto e sax tenore

Jacopo Borin sax baritono

Giuseppe Fagnocchi pianoforte

GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI

Giovanni Antonio Pellegrini nasce a Venezia nel 1675. Apprende il mestiere alla bottega del pittore lombardo Paolo Pagani, ma trova poi più congeniale la pittura rococò di Sebastiano Ricci, soprattutto nella struttura e nelle ombreggiature dei colori. A Roma conosce Luca Giordano, il cui influsso si riconosce nel soffitto della Pontificia Biblioteca Antoniana a Padova, datata al 1702. Due anni dopo, nel 1704, sposandone la sorella, diviene cognato di Rosalba Carriera, importante esponente della pittura veneziana del Settecento.

La sua fama si accresce e lo porta a ricevere importanti committenze all'estero: nel 1708 si reca a Londra con Marco Ricci, dove esegue vari cicli pittorici in stile rococò. Nel 1713 a Düsseldorf dipinge per il principe elettore Giovanni Guglielmo la serie di quattordici *allegorie* del castello di Bensberg, oggi custodite nel Castello di Schlessheim in Baviera, dove si nota la commistione dello stile di Pellegrini con l'inventiva di Ricci.

Nel 1716 dipinge ad Anversa i *Quattro Elementi* commissionatogli dalla Gilda dei Birrai; nel 1720 a Parigi affresca i soffitti della Banque Royale e nel 1727 a Vienna la cupola della Chiesa delle Salesiane.

Dopo ulteriori commissioni pittoriche nelle principali corti europee, spesso seguito dalla moglie Angela e dalla cognata Rosalba Carriera, ritorna a Venezia dove si spegne nel 1741.



Giovan Antonio Pellegrini, *Autoritratto*, 1717

Londra, National Portrait Gallery

Relatrice *Roberta Reali*

In prima di copertina:

EUROPA I° PARS TERRAE IN FORMA VIRGINIS,

Heinrich Bunting, Hanover 1581

Ultima di copertina:

Ratto d'Europa

Cratere realizzato da Assteas nel IV sec. a.C. Santicula (S.Agata de' Goti),

Paestum, Museo Archeologico Nazionale

Enti promotori

Fondazione Banca del Monte di Rovigo

Piazza Vittorio Emanuele II, 48 - Rovigo

Tel. 0425 422905

Conservatorio Statale di Musica *Francesco Venezze*

Corso del Popolo, 241 - Rovigo

Tel. 0425 22273

Accademia dei Concordi

Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - Rovigo

Tel. 0425 27991

Grafica e stampa: Fancy grafica - Rovigo

Tel. 0425 30976

Tiratura: 500 copie

Finito di stampare nel mese di settembre 2019



  **GINO DAL VECCHIO**
CONSIGLIERE FINANZIARIO
PIANIFICAZIONE E GESTIONE
PATRIMONI

INVESTI NELLA BANCA PIÙ SICURA
Italia - Sede Legale: 00199 - Tel. 06/8538811 - 06/8538812