

**Tiziana Scandaletti e Riccardo Piacentini**

# **Il Duo Alterno racconta**



# Indice

## La voce contemporanea in Italia – vol. I Il Duo Alternò racconta...



4

## La voce contemporanea in Italia – vol. II Il Duo Alternò racconta...



7

## La voce contemporanea in Italia – vol. III Il Duo Alternò racconta...



10

## La voce contemporanea in Italia – vol. IV Il Duo Alternò racconta...



13

**La voce crepuscolare  
Notturmi e Serenate del '900  
Il Duo Alterno racconta...**



**17**

**La voce contemporanea in Italia – vol. V  
Il Duo Alterno racconta...**



**21**

**La voce contemporanea in Italia – vol. VI  
Il Duo Alterno racconta...**



**24**

**Tosti 1916. The last songs  
Il Duo Alterno racconta...**



**27**

# La voce contemporanea in Italia – vol. I

## Il Duo Alterno racconta...



Chi l'avrebbe detto? Ce ne voliamo a Vancouver (siamo nel febbraio 1997) per il nostro primo concerto in duo e anche per la prima delle master-class sulla vocalità da camera italiana del '900 e contemporanea; poi dalla University of British Columbia ci chiamano ancora. E non finisce qui. Cominciano i *tour de force* che, nell'arco di sette anni, ci portano in mezzo mondo. Entriamo, come docenti ospiti, in istituzioni quali la UBC e la Simon Fraser University di Vancouver, l'Accademia Sibelius di Helsinki, il Conservatorio Statale di Tashkent, la UMBC di Baltimora, la Bowling Green State University, la Rutgers State University of New Jersey, il Conservatorio Statale di Almaty, la Joong Ang University di Seoul, il Conservatorio Centrale di Pechino, la Wilfrid Laurier University di Waterloo, la Madras Musical Association di Chennai, la Universitas Pelita Harapan di Jakarta, lo Xavier College di Melbourne, il Mannes College di New York.

Così l'esperienza artistica diviene per noi un tutt'uno con l'esperienza umana, dove viaggiare significa tenere concerti e *workshop*, ma non solo: significa interagire a più livelli con gli studenti e i professori del posto, con il pubblico e gli organizzatori, qualche volta sorprendendoli con il nostro repertorio e con tecniche di apprendimento a loro ignote o, viceversa, facendoci noi sorprendere dai loro repertori e dalle loro tecniche. Come quella volta in Kazakhstan, quando il Conservatorio di Almaty organizzò per noi – e ci permise di registrare! – un concerto a porte chiuse tenuto da professori e studenti con i loro strumenti etnici e le loro incredibili musiche sciamaniche; o come quando alla Wilfrid Laurier University di Waterloo scoprimmo, una volta arrivati, che il festival in cui dovevamo esibirci era stato meravigliosamente congegnato e, in più, aveva per titolo *Festival Piacentini Scandaletti*; o, ancora, come quando a Chennai ci fu concesso di entrare a piedi scalzi nella Madras Music School ed ascoltare e registrare ogni meraviglia delle loro lezioni minimali (non ci lasciavano fare fotografie, ma in compenso potevamo registrare, ovvero "fotografare i suoni", senza che avessero da obiettare). Parafrasando Schoenberg nella sua prefazione alla *Harmonielehre*, le nostre master-class le abbiamo "imparate" dagli studenti, cammin facendo, e il Duo Alterno non esisterebbe nemmeno se non avessimo imparato da queste straordinarie esperienze.

Qualche volta, però, siamo stati noi a stupire. A Tashkent Tiziana fece distendere a terra tutti gli studenti della nostra master-class chiedendo loro di rilassarsi e sperimentare le

tecniche yoga di respirazione unitamente ai principi del grande foniatra Alexander Tomatis: ubbidirono tutti increduli e poi non finivano di ringraziare. Un'altra volta, a Pechino, in una sala gremita di studenti che della vocalità italiana sapevano sì e no qualcosa su Verdi e dintorni, abbiamo presentato in prima cinese quel capolavoro assoluto della musica vocale da camera italiana che è *L'adieu à la vie* di Alfredo Casella, rincarando la dose con brani di Berio, Morricone e di altri contemporanei che lasciarono tutti a bocca aperta per la meraviglia. All'Universitas Pelita Harapan di Jakarta, invece, uno studente letteralmente entusiasta volle raccomandarci il suo insegnante, che non aveva potuto essere presente alla master-class, insistendo perché lo contattassimo via e-mail per eseguire nel prossimo futuro un pezzo di Riccardo. Alla Rutgers State University propinammo la "foto-musica con foto-suoni"© cui stiamo lavorando dal 1999, con largo impiego delle risorse vocali di Tiziana e di quelle compositive di Riccardo, per la sonorizzazione di musei e castelli del Piemonte e gli applausi degli studenti furono veri e sinceri, calorosi oltre misura. Idem quando tenemmo una master-class alla Universitas di Aarhus. Su queste cose, le orecchie, gli occhi e l'istinto non sbagliano.

Perché ci soffermiamo tanto sulle master-class e non sui concerti? Perché le master-class hanno sempre rappresentato per noi il momento cruciale del confronto diretto con le realtà del luogo. Spesso abbiamo incontrato un autentico calore nel pubblico dei nostri concerti (formidabile l'esperienza in Danimarca, ma anche nei paesi del centro Asia, o ancora in Indonesia e in Australia, per non dire di alcuni felicissimi momenti in Nord America), ma dovunque registrassimo una calda accoglienza, ancora più calda la riscontravamo nel momento magico dell'incontro con gli studenti. E' qui che abbiamo sempre avuto la netta sensazione di trasmettere e ricevere messaggi destinati a rimanere. Qui ci è parso di comunicare davvero, con la voce della musica e la voce della parola. Quante "confidenze" abbiamo ricevuto da professori e studenti del Conservatorio di Almaty! Quale squisita ospitalità ci hanno dimostrato gli studenti del Conservatorio Centrale di Pechino, durante e dopo le nostre master-class durate ben cinque giorni!

Da ultimo, ci si può chiedere perché il nostro racconto verta sui paesi stranieri e non sull'Italia che vogliamo preminentemente rappresentare nei nostri programmi. La risposta è semplice e diretta: il Duo Alternò si occupa di promuovere la musica vocale da camera italiana dal '900 storico ai contemporanei. Frequenti sono le collaborazioni con Enti italiani e tuttavia prioritaria è l'attività di "esportazione" culturale laddove la musica italiana latita o è conosciuta per i suoi stereotipi. E' vero che il mercato dell'immagine, sia la sua valenza culturale o altra, punta sulla stereotipia, ma non vorremmo che la stereotipia facesse troppo rima con miopia, perché la musica vocale da camera italiana merita un'attenzione che persino i musicologi stentano ad accreditarle. Certo l'Opera ha assorbito le migliori energie della nostra voce italiana, quasi come la canzone di quella che fu ministerialmente definita *musica popolare contemporanea*. Bene, esiste dell'altro meravigliosamente bello e il Duo Alternò è questo che vuole raccontare.

Il progetto articolato di tre CD che ripropongano - anzi propongano, visto che si tratta di un'idea nuova e, in più casi, di prime incisioni - un percorso "ragionato" tra i grandi della nostra lirica da camera, da Dallapiccola e Petracchi in su, non ignorando le ultime generazioni e scoprendo un giovane e sconosciuto Scelsi così come un Guaccerò e un

Corghi *ante litteram*, crediamo si possa collocare tra le operazioni culturali che non vogliono brillare per spettacolarità ma piuttosto per necessità. E infatti è necessario, almeno a nostro avviso, colmare le imperdonabili latitanze di un repertorio cameristico vocale che nell'Italia del canto conta gemme preziose che reclamano una conoscenza che può essere trasmessa attraverso concerti, master-class (seminari, *lecture*, *workshop*...) e, affinché i "reperti" rimangano e non si perdano nell'attimo fuggente della *performance* più o meno spettacolare, anche con incisioni discografiche.

Questa è *La voce contemporanea in Italia*. Questo è il Duo Alterno.

*(dal booklet del CD STR 33708 La voce contemporanea in Italia – vol. I, Milano 2005)*

# La voce contemporanea in Italia – vol. II

## Il Duo Alternò racconta...



I rapporti che si possono instaurare tra un Duo dedito alla musica del '900 e contemporanea e l'universo culturale in cui vive immerso e da cui attinge ogni giorno energia, ricambiandola, sono davvero molteplici. Da un lato c'è il filo diretto che attiva il *link* tra le sue attività e quelle dei compositori viventi (o, per chi fosse trapassato, i suoi eredi: parenti ed editori); dall'altro c'è la "corrispondenza di amorosi sensi" che si viene a creare con il pubblico e i vari *target*, inclusi gli studenti, corrispondenza che non potrebbe avere luogo se non ci fosse anche un terzo elemento, e cioè una fitta rete di raccordo con gli organizzatori e chi decide delle strategie culturali dentro e fuori le sale da concerto.

Sopra di tutto c'è però la musica, la pagina scritta che il compositore, almeno nella nostra tradizione occidentale, consegna all'interprete, direttamente o tramite il suo editore, affinché venga tradotta in *suono vivo* per chi la dovrà poi ricevere, vale a dire il pubblico e chi media nel settore organizzativo e strategico-culturale. Il percorso potrebbe allora somigliare a un cerchio: c'è un pubblico e ci sono delle richieste sociali e culturali prima che propriamente musicali; c'è un committente che, se la congiuntura degli astri e del fondo monetario lo permetteranno, elargisce fondi per la cultura; c'è chi scrive musica (non sempre in congiuntura); c'è chi edita e pubblica questa musica; c'è chi la studia e la "traduce" in *suono vivo*, in una parola la interpreta; c'è chi cerca senza tregua le occasioni di esecuzione (agenzie e, più volte, gli stessi *performer* in versione "fai da te"); c'è chi organizza e decide le sorti culturali, di comune o non comune accordo con altre forze; c'è chi amplifica battendo la gran cassa dei *media*... e c'è di nuovo il pubblico, variamente ignaro, su cui ricade questa montagna che cammina.

Il cerchio e le metafore sono un po' semplificate, bisogna ammetterlo, e qualche frammento della circonferenza potrebbe staccarsi e allontanarsi dal centro, ma tutto sommato rispondono alla diretta esperienza che noi, Duo Alternò, abbiamo vissuto in questi primi nove anni di *tournee* in ventidue paesi del mondo e quattro continenti. E' ben chiaro che i rapporti di cui parliamo modulano, e anzi avvinghiano tra loro, aspetti sia umani sia artistico-professionali, comportando un imprevedibile grado di complessità, ed è chiaro che la storia che ne consegue è un po' come le "arie di coloritura" della tradizione belcantistica: piene di abbellimenti apparentemente improvvisati e di "riprese variate".

Ma veniamo al primo punto e tocchiamo una zona "scoperta" del nervo compositore-interprete. Se la pagina scritta afferma esplicitamente ciò che poi il compositore vivente nega, che cosa ha da fare l'interprete? Leggere una partitura è diverso che leggere un libro: la prima chiede di farsi "ascoltare", il secondo non necessariamente. E allora, se la pagina conferma con esattezza un metronomo, un segno di rallentando o accelerando, una indicazione espressiva non equivocabile, una prescrizione che il compositore, ancora vivo, non ricorda o confonde con altra di una versione successiva o precedente oppure ritiene semplicemente che vada cambiata, qual è l'atteggiamento deontologicamente corretto da parte di chi interpreta? Qual è il suo legittimo margine di azione? Vecchio problema, si dirà, su cui si sono disputate polemiche già un centinaio d'anni fa.

Stiamo parlando, ovviamente, di brani editi, di brani che sono ormai consegnati ufficialmente alla pubblica fruizione e che, una volta sbrigate le pratiche con la locale SIAE - e quindi anche con il compositore, l'editore e/o gli eventuali eredi -, non richiedono altre urgenze "moralì" se non quella di essere eseguiti nella più totale serietà che la professionalità dello specifico interprete consenta. Stiamo inoltre parlando non di refusi di stampa o di errori dovuti alla mano o al *software* del copista e quindi ratificati dall'edizione a stampa, ma di soluzioni alternative che comportano risultati espressivi e comunicativi diversi. Nello *star system* che collaziona decine e decine di interpretazioni di una stessa sinfonia di Beethoven che vengono dichiarate diverse tra loro, questo sembrerebbe un problema di lana caprina. Ma Beethoven conserva un'inquietante aura sacrale che - unita a quella della "stella" di turno (direttore, cantante, pianista...) e a tutto il *battage* culturale-pubblicitario che esalta e l'uno e l'altra - sembra legittimare da sola, e anzi implicare, qualunque lettura "geniale", a discapito di quanto ci sia veramente scritto sulla pagina dell'altrettanto geniale defunto. Le prassi filologiche non sembrano favorire migliori soluzioni e, intanto, il compositore vivente o i suoi eredi reclamano più voce in capitolo...

La nostra scelta è stata, dopo i colloqui diretti con Luciano Berio, Ennio Morricone, Ada Gentile e molti altri - per citare soltanto autori contenuti in questo CD -, di rispettare *in primis* la pagina scritta e, ove questa risultasse contraddittoria o non esplicita, la parola del compositore. Quando un giorno fu chiesto a Franco Donatoni quale dei suoi lavori preferisse, rispose: «Nessuno. Sono tutti figli miei.» Ecco, noi propenderemmo per una figliolanza cui le sia riconosciuta una vita autonoma, anche nella contemporaneità, senza rinnegare il proprio stato di famiglia e al tempo stesso non subendo atteggiamenti paternalistici esibiti fuori tempo massimo. Scelta drastica, forse, ma che, al di là dei refusi del compositore e dell'interprete, potrebbe farsi garanzia di uno studio e una ricerca che antepone su tutto la musica rispetto al divo del momento, compositore o interprete, verso il quale non verrà a mancare, proprio per questo, il reciproco e massimo rispetto.

Secondo e terzo punto: la "corrispondenza di amorosi sensi" con il pubblico e le strategie organizzative e di chi gestisce le programmazioni culturali. La "corrispondenza" è un aspetto cui abbiamo sempre rivolto molta attenzione. Tra le esperienze più intense ed emozionanti ci piace ricordare quelle nei paesi dell'Asia centrale (in particolare le due *tournee* in Uzbekistan e i concerti e le master-class in Kazakhstan), ma anche il "contatto" innescato con il pubblico della Aarhus Universitet in Danimarca, o la bella e inattesa collaborazione con la Wilfrid Laurier University di Waterloo-Toronto in Canada, o ancora



la "*electric experience*" (questo fu il titolo di una recensione) alla Madras Musical Association di Chennai, o più recentemente l'interesse dimostrato a New York dagli studenti e dai professori del Mannes College of Music o l'apprezzamento dimostrato dal pubblico di San Pietroburgo nel nostro concerto alla Composers' Union... La consensualità sperimentata in queste situazioni hanno generato in noi una spinta energetica superiore a quella di una splendida recensione.

Quanto alle strategie organizzative e ai promotori culturali, ci siamo accorti non senza sorpresa che il più coriaceo degli interpreti, quando agisca in virtù di progetti a lunga gittata e soprattutto ad alta qualificazione, può in qualche misura condizionare i "maestri di cerimonia" e, più in genere, l'"apparato scenografico" (come lo chiamerebbe Paul Feyerabend) attraverso cui la cultura trasmette i propri genomi e, insieme, gli "errori genetici" che le permettono di evolvere. Accade così di constatare che il sistema culturale, oggi come ieri, può persino tener conto, inglobandoli ma nel contempo facendosene in parte modellare, molti degli *input* che soltanto il brulicante patrimonio di cultura "viva" rappresentata da compositori e interpreti dell'oggi, anche quelli meno intrisi di protagonismo, gli sa pervicacemente e vitalmente comunicare.

*(dal booklet del CD STR 33743 La voce contemporanea in Italia – vol. II, Milano 2006)*

# La voce contemporanea in Italia – vol. III

## Il Duo Alternò racconta...



Tema: la nuova *liederistica* in Italia, ovvero compositori da camera che guardano alla Mitteleuropa.

Dopo le due tematiche sintetizzate nel primo e secondo CD – 1) la corrispondenza biunivoca tra compositori e poeti del Novecento e 2) tradizione popolare, gesto e contaminazione –, il Duo Alternò individua un'altra linea programmatica che caratterizza il camerismo vocale italiano degli ultimi decenni.

Sarebbe però banale, oltreché gravemente riduttivo, tradurre questa linea in una semplice constatazione di fatto che trova le sue ragioni in un preciso percorso storico e culturale che dalla civiltà musicale viennese e poi tedesca ci porta, peraltro attraverso vie non sempre rettilinee né da tutti condivise, alla più recente produzione.

Meglio allora scoprirvi delle ricorsività più intime e segrete, che soltanto una assidua frequentazione delle musiche e dei compositori ha potuto rendere accessibili. A cosa ci riferiamo? Alla nostra diretta esperienza per la quale in oltre dieci anni di ricerca e di «studio matto e disperatissimo» ci siamo incaricati di rintracciare alcune linee guida all'interno di un repertorio tutt'altro che praticato, con la complicità di un buon numero di compositori, giornalisti e musicologi, sponsor, organizzatori, discografici...

Questo non sarebbe stato in alcun modo possibile se non avessimo perseguito millimetricamente e senza vistose eccezioni la procedura che segue: a) centrare un obiettivo di indagine che, dapprima vago e *preconcettualmente* (in)distinto, si è fatto progressivamente più chiaro nelle sue diverse inclinazioni (quindi da un non meglio precisato camerismo vocale italiano degli ultimi cent'anni fino alla perimetrazione di ambiti circoscritti che prima non risultavano nitidi né a noi né, per quanto ci risulta, alla stessa storiografia della vocalità italiana); b) studiare i lavori *preconcettualmente* individuati e operarne una selezione progressiva attraverso l'esecuzione in concerti pubblici e la presentazione in *master-class* universitarie; c) procedere a incisioni *live* di natura provvisoria e funzionale, banco di prova per ulteriori selezioni, sottoponendole non solo ai compositori ma a musicologi e – perché no? – a musicofili dall'orecchio fino; d) insistere più volte nelle esecuzioni pubbliche di un medesimo lavoro (alcuni sono stati da noi eseguiti non meno di trenta volte), smitizzando l'abominevole rito della prima esecuzione che ci sembra

francamente pilatesco, sia nei confronti di chi compone sia di chi esegue e con ciò pensa di sdebitarsi, e che, a fronte delle migliaia di esecuzioni del più stucchevole repertorio di *routine*, dovrebbe farci vergognare della nostra frequente ignoranza verso le opere contemporanee; e) quindi, lasciando decantare le molteplici esperienze così acquisite, definire una strategia "artistica" per l'incisione discografica, tale che non solo i brani siano stati eseguiti più volte dal vivo e presentati in *master-class, workshop, lecture, seminari* etc. ma rimangano impressi per almeno altri duecento anni (così dicono gli esperti) su un supporto ottico la cui confezione viene seguita passo passo dal Duo Alterno, dalle prime fasi della registrazione a quelle criptiche e delicate del montaggio, da noi inteso come un decisivo prolungamento della traduzione interpretativa, durante il quale le competenze foniche *devono* diventare un tutt'uno con quelle compositive (quanti fonici lo sanno fare?).

Ora è proprio all'interno di questi cinque *step* che la diretta esperienza si fa per noi viva e anzi vivissima. E cosa scopriamo? Che, al di là delle valutazioni storico-musicologiche, i nostri compositori puntano su elementi minimi e ricorrenti che costituiscono la chiave di accesso a nostro avviso più preziosa non solo per il musicista ma anche per chi della musica fruisce da un punto di osservazione esterno, che in molti casi è quello privilegiato ai fini di una più profonda comprensione.

Ed ecco alcune ricorsività sulle quali soprattutto la nuova *liederistica* ci ha portati a riflettere baipassando la superficie del più ovvio *link* mitteleuropeo, che lasciamo dove sta senza togliere nulla alla sua evidenza.

Nella maggior parte dei compositori con cui ci siamo "musicalmente incontrati" l'attenzione si è focalizzata in una manciata di minuti densissima. La metabolizzazione di questi pochi istanti e una gestazione relativamente lunga da parte nostra, prima e durante la realizzazione del CD, ha richiesto in questo caso tempi decisamente maggiori rispetto al secondo CD (il cui tema era "tradizione popolare, gesto e contaminazione") e, seppure con un *gap* inferiore, anche rispetto al primo. Il riferimento al carattere aforistico di molte composizioni di Webern, e non solo, è così scontato da finire per non essere incondizionatamente vero, rimandando invece alle tradizioni al confronto quasi remote della *liederistica* tedesca romantica (da Schubert a Brahms) o tardo-romantica (da Wolf a Mahler e oltre, dribblando Strauss, fino a Berg) e, nel caso specifico di Carlo Pinelli, allo stesso camerismo italiano di Ghedini (non a caso il suo pezzo è l'unico a utilizzare un testo tradotto in Italiano). Ma è per l'appunto questo che intendiamo sottolineare: che una permanenza così intensiva su qualche decina di misure richiede una cura millimetrica, vorremmo dire maniacale, fatta di "monitoraggi" lievi e quasi impercettibili, tali che dall'interprete che decodifica all'ascoltatore che infine riceve la qualità della percezione si fa quanto mai rarefatta. E' come ascoltare letteralmente immersi in una assorta apnea, senza possibilità di distrazione, sempre concentrati e pronti a cogliere la più sottile sfumatura. Si tratta di un aspetto che muove certamente dalla straordinaria gravidanza dei testi, dal ricondurli più o meno intenzionalmente al grembo di una tradizione che nel breve arco di tre-quattro minuti ha saputo distillare singoli capolavori di perfezione nei quali il testo accende la musica di bagliori rapidi e abbaglianti; ma si tratta anche, per il compositore come per l'interprete e naturalmente per il fruitore, di penetrare nella preziosità di dettagli minimi, apparentemente trascurabili, quasi inudibili, che, bruciando nell'attimo, chiedono la massima capacità di

attenzione. Non male, secondo noi, in una "civiltà" acustica perseguitata dai decibel!

La seconda ricorsività che segnaliamo, strettamente connessa alla prima, è quella del lavoro costante su ciò che amiamo definire "il respiro della voce". Il compositore di oggi non sempre se ne lascia sedurre, mentre invece in tutti i brani di questo CD si può cogliere l'esigenza, pienamente trasmessa all'interprete e al destinatario finale, di *respirare insieme alla voce*, dando peso e significato a quegli elementi che altrove non sarebbero considerati propriamente musicali e anzi veri e propri elementi di disturbo: sonorità in pianissimo "sul fiato", sospiri lievi, giochi rumoristici nel transitorio d'attacco del suono e nel suo rilascio, evidenze consonantiche etc. Nella tradizione liederistica tedesca nulla forse di così strano, ma nella sua applicazione alla tradizione italiana, che in un modo o nell'altro risale al belcanto inteso come *background* cromosomico di riferimento, questo può dar àdito a commistioni chimiche interessanti. Come nel brano di Lombardi, dove *Sprechgesang*, urla e sospiri si intrecciano con lunghe pause e atmosfere variamente allucinate e il suono sembra essere l'increspatura di uno stato, altrimenti perenne, di silenzio.

Pazzia, allucinazione... e, all'altro capo, lucidità estrema e consapevolezza: questa la terza ricorsività che abbiamo riscontrato. Dal brano appena citato ai «pazzi» (*Irren*) cui allude il lavoro di Colla, emerge qua e là nel corso del CD una teatralità ben avallata dalla temperie mitteleuropea e corroborata da due testi formidabili e impressionanti di Müller e Rilke. All'opposto, ma lungo il medesimo asse, la lucidità consapevole dei brani di Clementi (Rilke), Manzoni (ancora Rilke), Pinelli (Heine), Solbiati (Hölderlin) e Vacchi (Goethe). Particolarmente in Manzoni e negli ultimi due autori l'atmosfera è tesa come una corda d'arco, cristallina e seducente, e sembra che gli estremi di lucidità e pazzia qui si intersechino a meraviglia. Più orientati verso "antichi sapori" Clementi e Pinelli, il primo per ragioni legate alla data di composizione (1949), il secondo, come già si diceva, per via di una forte fede ghediniana che piega il testo tedesco al suono più rotondo della lingua italiana.

Rimane - ultima ricorsività che rileviamo e che però può rintracciarsi anche nei due CD precedenti, particolarmente nel primo - un punto che affascina e spaventa al tempo stesso l'interprete di oggi e, vorremmo sperare, anche il compositore: la corrispondenza tra simulazione MIDI e interpretazione umana, in altre parole (secondo un *leit motiv* che non a caso è caro proprio alla cultura germanica) il rapporto tra la macchina e l'uomo. Questa musica così "centellinata", così attenta alle più riposte inflessioni, che non si dà facilmente a chicchessia, sembra voler sfidare la precisione di un meccanismo a orologeria. E tuttavia non ci sarà orologio capace di trasmettere ciò che Paul Klee, raccontando cosa dovesse essere una linea "abbellita" rispetto a una linea tirata dritta, così esprimeva: «Immaginate l'andatura di un uomo accompagnato dal suo cane che passeggia liberamente al suo fianco: questa è una linea abbellita».

E questa vorrebbe essere la musica, tanto più se "liederistica", che il Duo Alternò consegna, o meglio restituisce, nella più totale convinzione che il confronto con la macchina sarà utile e stimolante a condizione che non prevarichi, metaforicamente parlando, le istanze non solo dell'intelletto ma anche del nostro più fedele amico.

(dal booklet del CD STR 33769 La voce contemporanea in Italia - vol. III, Milano 2007)

# La voce contemporanea in Italia – vol. IV

## Il Duo Alterno racconta...



“Tradizione” significa etimologicamente “consegna”, “trasmissione”. Questa avviene, per usare la terminologia dell’etologo Richard Dawkins, attraverso due vie: i “geni” e i “memi”, intesi come bagaglio informativo veicolato dalla cultura. In apparenza, o per studiata recita, molti dei compositori che hanno mosso i loro primi passi negli anni '50-60 dimostravano una forte propensione a far *tabula rasa* dei “memi” del passato. E si può anche dire che un frequente malinteso legato alla parola “creativo”, applicata come bollino di garanzia ad ogni espressione artistica a partire dai primi decenni del '900 (cfr. Cor Blok in Feyerabend e Thomas [a cura di], *Arte e scienza*, tr. it. Milano 1989), ha contribuito a ratificare una stretta quanto non necessaria relazione tra arte e novità, meglio se dissacrante.

A questa illusoria dissacrazione, peraltro responsabile di aver prodotto notevoli capolavori, è dedicato il quarto volume de *La voce contemporanea in Italia*, concepito trasversalmente tra passato e presente, tra urgenze dell’oggi e memorie di un passato qualche volta lontano – con tanto di citazioni di testi, anche medievali, e di musiche da Debussy a Brahms, Schumann, Rossini, Mozart e oltre –, un passato che non cessa di essere “memeticamente” vivo e ricco di sollecitazioni.

I due momenti emergenti di questo percorso di ricerca di cui il Duo Alterno si è innamorato sono forse i lavori, ormai storici, di Sylvano Bussotti (*Lachrimae*) e di Franco Donatoni (...ed insieme bussarono). Sarà un caso, ma entrambi sono stati scritti nel 1978, che è l’anno immediatamente precedente a quello in cui una delle due metà del Duo Alterno imboccava la strada della “composizione contemporanea”, e lo faceva incrociando sul suo cammino proprio Bussotti. Siamo nel 1979. Pochi anni e nel 1983 ci sarebbe stato l’incontro con Donatoni, più che un incontro un’autentica frequentazione “da vicino”, e senza pause, per quattro anni consecutivi, poi decisamente più rarefatta. Il Duo Alterno non era ancora costituito, ma in qualche modo le sue basi erano già poste.

Sia Bussotti sia Donatoni, pur così diversi, hanno (ma per Donatoni bisogna purtroppo dire aveva) una consapevolezza storica di eccezione e una preparazione, almeno sul fronte della tradizione occidentale, di grande respiro. La “totalità” con cui si è espresso e si esprime tutt’oggi Bussotti – dalla composizione *tout cour* intesa, alla pittura, la danza,

la letteratura, il teatro – è per il Duo Alterno un esempio da tradurre in ogni *performance* artistica, dove l'esecutore si amplifica nella figura dell'ermeneuta e creatore che partecipa dell'opera e crea l'opera stessa, sotto tutte le declinazioni possibili, non meno di quanto lo possa fare il compositore. *Lachrimae*, che il Duo Alterno ha preparato mantenendo un *link* costante con Sylvano ma salvando la propria autonomia interpretativa, è in questo senso un vulcano quasi indicibile di stimoli che ti catapulta su più dimensioni tra passato e presente: i testi sono tetralingui (Francese antico, Inglese, Tedesco, Italiano spesso scomposto in sillabe e fonemi), i grafismi che evocano suggerimenti gestuali sono a bella posta polivoci e ondeggiano tra movenze di danze cicisbee e prosaica quotidianità, le sequenze di note sono citazioni più o meno segrete e intimamente espressive, variamente somiglianti a qualcosa di *déjà vu* o, meglio, di *déjà ecouté*. Immergersi in questa frenesia creativa che attraversa in una sola pagina secoli e secoli di storia è un'avventura unica ed entusiasmante, rinnovabile in mille modi diversi.

Per *...ed insieme bussarono* valgono l'affetto, il ricordo, le lezioni di scuola e di vita che l'insegnante e amico Franco ci ha trasmesso (anche questa è tradizione!). Si è trattato di quasi vent'anni. Tra l'80 e il '90 Donatoni usava richiamare spesso gli autori del '7-800 e citava frequentemente Haydn, qualche volta Beethoven, soprattutto Bach, su cui lavorò a una versione a dodici voci dei contrappunti dell'*Arte della fuga*. Ma negli ultimi anni aveva assunto un atteggiamento che, in barba allo strutturalismo che pure gli era incontestabilmente caro, si avvicinava a una sorta di "post-anarchismo" per il quale funzionava bene il motto di Paul Feyerabend, e non solo suo, «*anything goes*». Con questa immagine se n'è andato e con questa il Duo Alterno lo porta in sé, trasferendo nella sua lettura di *...ed insieme bussarono* rigore e anarchia insieme. Come sia possibile, lo racconta a nostro avviso qualunque lettura "filologicamente corretta" della musica di Donatoni.

Il CD conta, a dire il vero, un altro lavoro ormai storicamente acquisito e di indubbio rilievo: è il gestualissimo *Stripsody* di Cathy Berberian, del 1966, che abbiamo tentato almeno un paio di volte di sottoporre all'ascolto di Luciano Berio durante i nostri incontri a Firenze e Roma, senza però riuscirci, perché lui preferiva ascoltare altri brani e probabilmente riteneva che quel brano dovesse rimanere custodito nei *master* incisi da Cathy e da lei soltanto. Noi, come già altri *performer*, abbiamo dissacrato questo tabù, lavorando da un lato sul segno contenuto sulla partitura e dall'altro sulle registrazioni della Berberian. Anche qui il risultato è un mix di passato e presente, non solo perché nella partitura sono presenti citazioni da Brahms ai Beatles, ma perché il temperamento di Tiziana si innesta senza falsi pudori, qui e adesso, sui materiali preesistenti assunti come fulcro per ulteriori indagini. E certo è stato problematico e al tempo stesso molto intrigante fare in modo che la gestualità fisica richiesta dal pezzo si trasferisse per studiato incanto su un rigido supporto ottico e per di più digitale.

L'avventura gestuale, questa volta con un dichiarato *link* al più famoso dei barbieri, quello di Rossini, prosegue con l'equivoco ma non troppo *Ma se mi toccano [...]* di Marcello Abbado, lavoro a noi espressamente dedicato, che ci dà una versione attualizzata e... "contestualizzata" (visto che il Duo Alterno è un duo anche al di fuori dell'attività artistica) delle malizie del personaggio di Rosina. Qui si fondono teatralità tradizionalmente intesa

e gestualità contemporanea, con generoso uso di *extended techniques* sia al pianoforte sia soprattutto alla voce, ora sospirosa, ora lamentosa, ora esagitata e stridula, in un godibilissimo gioco di titillamenti *in progress* che bene si intonano ai lavori di Bussotti e Berberian. La tradizione non potrebbe essere più rispettata e, insieme, tradita.

Sorridente, e in più post-moderno, è anche il brano mozartiano che il Duo Alterno ha confezionato per questo CD insieme al Penderecki String Quartet. Lo abbiamo provato dal vivo tre volte prima di inciderlo: al SoundaXis Festival di Toronto, al Festival Mozart di Rovereto (con il Quartetto Kernel) e nella stagione di *Musiche in mostra* alla GAM di Torino. Il lavoro però non vuole essere in sé dissacrante, meno che mai nei confronti di Mozart, ma (soltanto?) utilizzare i materiali melodici di due *Lieder* mozartiani i cui titoli iniziano per *An* contrappuntandoli secondo codici odierni più o meno criptici. Potrebbe sembrare, detta così, un'operazione asettica e di ordine puramente meccanico, ma una ricca presenza di foto-suoni (ossia *reportage* acustici che in questo caso sono stati raccolti a Graz e Vienna e sulla cordiera di uno splendido pianoforte Grotrian-Steinweg) unita alle caratteristiche modulari del lavoro (eseguibile per solo quartetto, o per quartetto e foto-suoni, o ancora per quartetto, foto-suoni, soprano e pianoforte) con una voce birichina che smozzica e ricompone le quintessenze mozartiane, tutto questo comunica una curiosa e un po' destabilizzante mobilità di prospettive, come un gioco di scatole che scivolano più o meno imprevedibilmente l'una sull'altra e, nella versione con voce, da questa vengono in qualche modo pilotate e rimesse ognuna al proprio posto. La voce è il vero guardiano di questo pezzo, la "trovata" che ne trasforma con un clic il senso.

Più "seri", ma non certo accigliati, i rimandi a un post-impressionismo temperato da movenze viennesi (vere e proprie citazioni di stile) nei due brani in lingua tedesca di Mauro Bortolotti. A questo compositore, già allievo di Petrassi e scomparso poco dopo l'uscita del nostro terzo volume de *La voce contemporanea*, abbiamo voluto dedicare uno spazio duplice. Mauro teneva che questi due piccoli *Lieder* venissero eseguiti insieme, anche se, stando alla partitura, non vi corre obbligo a farlo. Oltre ad averli presentati più volte in pubblico, li abbiamo eseguiti a tu per tu nel suo studio scoprendo che ne voleva un'interpretazione mitteleuropea più che francese. Uno di questi, il secondo, lo abbiamo anche eseguito in sua presenza a Roma pochi mesi prima che morisse. È stata un'esperienza davvero interessante. Dapprima Bortolotti si impettì perché il lavoro non era accoppiato all'altro (dov'era scritto che così dovesse essere?), ma poi gli applausi del pubblico per quel singolo *Lied* così breve e fulmineo furono tanto convinti e convincenti che prontamente lui cambiò idea. È questa la ragione per cui vorremmo invitare ad ascoltare questi due *Lieder* sia separati sia insieme, quasi un dittico le cui parti sono perfettamente autonome, constatando che l'uno o l'altro tipo di ascolto funzionerà comunque, e ovviamente con esiti diversi. Altro esempio di "poliprospektiva".

A Schumann si riconnette infine il brano che Gilberto Bosco ci ha da poco dedicato e che, fresco di scrittura, abbiamo eseguito a Berlino, Wolfsburg, Monaco e Colonia. La voce si muove in volute di forte emozionalità sugli appassionati versi di Heine che già erano serviti a Schumann per il suo indimenticabile *Dichterliebe op. 48*. Le qualità "memiche" si traducono qui in una profonda immedesimazione da parte del compositore nel celebre testo *Ich grolle nicht* e in una tipologia di lettura che è molto simile, ma proiettata verso

una sensibilità più vicina all'oggi, a quella che ne aveva dato Schumann. L'affondo nella tradizione è completo, il pianoforte ripropone note ribattute analoghe a quelle del *Lied* schumanniano, la voce è espressivamente tesa sin dal principio e cresce, cresce sempre... La trama è sostanzialmente la stessa e, proprio per questo, il "tradimento" è implicito, non meno che sincero.

*(dal booklet del CD STR 33833 La voce contemporanea in Italia – vol. IV, Milano 2009)*



# La voce crepuscolare Notturmi e Serenate del '900 Il Duo Alternò racconta...



A cent'anni dalla nascita del Futurismo, il Duo Alternò approfondisce il repertorio crepuscolare. Un caso da "bastian contrario"? (espressione che, guarda caso, trova uno dei suoi teorizzatori, Alfredo Panzini, proprio negli anni in cui nacquero sia il Futurismo sia il Crepuscolarismo) Non esattamente. Nel 1910 il critico Giuseppe Antonio Borgese utilizzava per la prima volta, a un anno di distanza dal Manifesto futurista di Marinetti, il termine «poesia crepuscolare» riferendolo a una precisa categoria letteraria. Ecco dunque un nuovo **centenario**, opposto e complementare al primo, meno chiaccherato e certo non meno significativo, i cui riflessi nell'ambito musicale sono tutt'altro che secondari.

La doppia ricorrenza è dunque una prima ragione per questo CD che, preparato nell'anno delle celebrazioni futuriste, esce in quello successivo che va ricordato come il centesimo anniversario della poesia crepuscolare. Ma non è tutto. La ragione forse più sincera sta nel fatto che siamo convinti che la «**crisi delle grandi narrazioni**» e la «legittimazione per 'paralogia'», di cui parla Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne* (Parigi 1979) rispondendogli quasi all'unisono sull'altra sponda dell'Atlantico la «post-filosofia» di Richard Rorty (*Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979), abbiano una delle più autentiche radici proprio nelle attitudini crepuscolari del primo Novecento.

Per chi ama il post-modernismo e la post-filosofia, come accade a noi, allo sdegno futurista può fisiologicamente contrapporsi l'intima poesia crepuscolare, figlia dello stesso periodo storico come dello stesso disincanto, eppure così diversa, così dolce e fascinosa, spesso ironica e disarmante, introiettata nelle pieghe più sensibili dell'anima, *poetica* nel senso più categorialmente alto e condiviso. Antiericoico, antiroboante, attento ai gesti minimi molto più che a quelli eclatanti ed estroversi, il Crepuscolarismo si esprime nei massimi poeti e musicisti del primo Novecento italiano ispirandosi alle cose "semplici", senza banalità, in forme retoriche progressivamente depurate, intriso di una poesia sempre intensa e sottile.

Il filosofo e psicologo Umberto Galimberti, grande estimatore di Karl Jaspers e ottimo conoscitore della congerie culturale e sociale del primo Novecento, definisce "il poeta" con parole che sembrano calzare alla perfezione con l'estetica dei Crepuscolari: «I poeti

[...] camminano accanto alle situazioni e alle cose in punta di piedi [...] come] viandanti che la via ha messo in cammino [...] Il poeta ha [...] rinunciato alla sua sicurezza e invulnerabilità, e perciò può incontrare e, incontrando, riconoscere [...] senza diritto-di-parola, il poeta parla quel tanto che è necessario per creare le condizioni dell'ascolto [...] Tra la terra e il cielo, i poeti sono i custodi della soglia, e perciò Heidegger li chiama 'i più arrischiati' [...] i poeti dicono in una totale assenza di protezione, osano il taciuto, certamente non si trattengono nei 'modi di dire'. La gente, quella che non ha diritto-di-parola, presso di loro si trova a casa propria [...] una casa aperta a tutti messaggi del mondo» (in *Polizia moderna*, anno LXI, n. 10, Roma, ottobre 2009).

Di fronte a questa stimolante riflessione sulla poesia da *ascoltare*, o meglio da *auscultare*, con mente e orecchie aperte, osando il taciuto laddove il mondo è dominato da aggressioni acustiche e da eventi preferibilmente spettacolari, il Duo Alterno si sente un viandante che ne condivide la strada. E qui si colloca la terza ragione, più personale e autobiografica, che ci lega all'affascinante e raro repertorio presentato in questo disco. Mentre del Futurismo musicale del primo Novecento non si danno unanimi capolavori e invece si possono riscontrare eredità tardive di eccezionale interesse – soprattutto a partire dal gestualismo degli anni Sessanta e Settanta, con lavori che il Duo Alterno ha inciso nei precedenti volumi *La voce contemporanea in Italia* (basti citare fra tutti l'inimitabile *Stripsody* di Cathy Berberian, del 1966, o il sorprendente *Lachrimae* di Sylvano Bussotti, del 1978, e i più recenti *Epitaffi sparsi* di Ennio Morricone, del 1991/92) –, per il **Crepuscolarismo in musica** lavori di grande spessore, se non addirittura capolavori, possono essere ritrovati già nel primo Novecento, purché li si cerchi, e non cessano di lasciare tracce e profumi in alcuni aspetti forse meno clamorosi del repertorio contemporaneo.

In altri termini, nei nostri viaggi di concerti che a tutt'oggi hanno toccato più di trenta Paesi, nelle nostre master-class (dalla prima che tenemmo alla University of British Columbia di Vancouver alla più recente all'Università Taras Shevchenko di Kiev), nella nostra attività di promozione della musica vocale da camera soprattutto italiana abbiamo ovunque riscontrato una grande sensibilità per gli aspetti "poetici" della musica del Novecento e contemporanea. Nel momento in cui il sistema tonale non garantisce più le sue incorruttibili certezze, ammesso che mai le abbia garantite, e ciò per l'Occidente inizia in modo chiaramente verificabile negli ultimi decenni dell'Ottocento, le polarità diventano altre e, se da un lato la componente spettacolaristica sembra dominare (e noi non ce ne siamo tirati indietro, rivalutando le migliori eredità del Futurismo), dall'altro permane una necessità di intima poesia, di penombra crepuscolare, che non sa di fuga ma di ritrovamento.

Così il nostro viaggio di "viandanti in punta di piedi" riscopre lungo il suo cammino, dopo quattro dischi dedicati alla contemporaneità e altrettanti dedicati al primo Novecento cameristico italiano, le origini di una soffusa poesia che non di rado ricompare nei brani dell'oggi e di cui parte del pubblico curiosamente si stupisce, e perfino si emoziona, avendo della cosiddetta "musica contemporanea" un'immagine talvolta stereotipa e oscillante tra un ermetico intellettualismo e la spettacolarità un po' pacchiana legata ai grandi eventi. Come se la cultura non avesse altre alternative che quelle di elucubrare più o meno contortamente o di colpire diretta al cuore con un congruo apparato di "effetti speciali".

In questo senso, le radici crepuscolari della nostra vocalità da camera, perché queste

sono le sue vere radici tra Otto e Novecento, ci aiutano a ritrovare una dimensione meno estrema, più riservata, onirica e notturna, facendoci riflettere sul fatto che i sogni non siano meno scientificamente comprovati di quanto lo sia la cosiddetta "realtà oggettiva" e, cosa anche più rilevante, non siano certo meno influenti sul corso della nostra vita. Non a caso una delle più sintomatiche raccolte di poesie crepuscolari, firmata da Carlo Chiaves, si intitolava *Sogno e ironia*, dove l'ironia, in un modo che verrà bene recuperato dal post-modernismo, funge da chiave di volta per reinterpretare i molteplici punti di incontro tra esperienza onirica e quotidianità.

Scendendo nello specifico, la nostra esplorazione della voce crepuscolare nei primi decenni del Novecento individua cinque cicli di composizioni scritte lungo circa un trentennio, dal 1911 al 1940, nelle quali ricorre sempre esplicitamente il motivo della notte. A questi cinque cicli si aggiunge la celebre *Sera fiesolana* di Gabriele D'Annunzio messa in musica nel 1923 da un Alfredo Casella riacquisito all'Italia dopo il lungo periodo parigino.

Va subito detto che la scelta di poeti quali gli archetipici D'Annunzio e Pascoli, unita a quella dei *poètes maudits* francesi (da Verlaine in giù) e di altri strategicamente crepuscolari come Aldo Palazzeschi, Giacomo Noventa e Cesare Meano, è perfettamente in linea con la tradizione critico-letteraria che riconosce nei primi due autori le fonti ufficiali di ispirazione dell'intera poesia crepuscolare. Ed è interessante notare come il D'Annunzio "notturno" dei *Sonetti delle Fate*, della *Sera fiesolana* e delle due liriche musicate da Tosti, e così pure il Pascoli delle "cose semplici", vengano ripresi e trasformati ad uso di una poetica che nulla ha più di retorico-ottocentesco e neppure di ampoloso (rischio sempre all'orizzonte quando si mette in musica "il vate"). Tutto questo si traduce splendidamente nelle musiche su cui abbiamo lavorato.

Musiche fitte di indicazioni espressive dal sapore inequivocabilmente crepuscolare. "Poesia", nel senso sopra chiarito da Umberto Galimberti, allo stato puro. Prendiamo la seconda delle liriche pascoliane (*Notte*) nella traduzione musicale di un giovane ma già stilisticamente delineato Giorgio Federico Ghedini. Ecco tutte le indicazioni che compaiono nella sola prima pagina, senza omissioni: «Allegretto dolcemente mosso», «mormorando», «sempre tutto in penombra», «delicato», «grazioso e leggero», «sottovoce». Non ce n'è di altre. Analoga situazione per la terza lirica (*Con gli angoli*): «Andantino, dolce e soffuso», «sensibile», ecc. Anche il brano di Alfredo Casella, questa volta su testi di D'Annunzio, ha indicazioni del tipo: «Andante misterioso», «mezzo confuso, con molto pedale», «tranquillo», «a mezza voce, quasi mormorando». Per non dire di Gian Francesco Malipiero, sebbene meno prodigo di indicazioni scritte: «Con grande mistero», «Leggermente ritmato», «dolcemente»...

Seguendo l'ordine cronologico, il nostro viaggio inizia con i *Due piccoli notturni* (1911) di Francesco Paolo Tosti, composizioni di rara trasparenza, specie se confrontati con la coeva produzione liederistica mitteleuropea o con il clamore emotivo che contraddistingue l'opera post-verdiana, per proseguire con i *Sonetti delle Fate* (1914) di Gian Francesco Malipiero, sei quadri dannunziani su altrettanti ruoli fiabeschi, un concentrato di connotazioni espressive che accompagnano l'ascoltatore in un sogno che dura quasi venti minuti. Da D'Annunzio a Pascoli, si passa alle *Tre liriche di Pascoli* (1918) che Ghedini ha confezionato con stringata eleganza quanto con affettuosa tenerezza, delle quali le prime

due sono espressamente dedicate alla notte e la terza agli «angioli». Di qui al crepuscolo de *La sera fiesolana* (1923) di Alfredo Casella il passo è breve e, se Ghedini indulge in colori che sembrano rimandare con rinnovata energia ora a Schumann ora a Franck e Fauré, in Casella la lezione dell'impressionismo francese e del suo stesso capolavoro di pochi anni precedente *L'adieu à la vie* ripercorrono questo affresco carico di seduzione e mistero. Quindi le *Quattro liriche per canto e pianoforte* (1935-1940) del compositore romano Valentino Bucchi, quattro piccoli gioielli, tra colto e popolare, sui testi di tre poeti crepuscolari eccellenti: Paul Verlaine, Aldo Palazzeschi e Giacomo Noventa, al secolo Giacomo Cà Zorzi, nato a Pieve di Noventa e vissuto a Torino per molti anni. Infine due dei *Tre nuovi poemi* (1939) di Franco Alfano, di cui il primo intitolato *Ninna-nanna di mezzanotte* sui testi del torinese Cesare Meano, un poema appunto, più che una poesia, un coacervo di sentimenti tra fiaba e nostalgia, profondamente suggestivo e anche un po' inquietante.

Il disco corrisponde esattamente a questo ordine, dove la sistematizzazione cronologica si armonizza con l'ordine musicale, come in un programma da concerto cui si chiede l'attento bilanciamento dei pesi affinché omogeneità ed eterogeneità, coerenza e contraddizione giochino l'eterno gioco dell'umano rincorrersi, questa volta alla penombra del crepuscolo.

In una simile inattesa corrispondenza non sembra esserci nessun kuhniiano «spostamento di paradigma», dall'asse della pura cronologia (e, in senso più lato, delle istanze musicologiche) a quello di una vera e *poetica* sintassi musicale. Qualcosa di analogo è ciò che segna, ogni giorno di più, la nostra ricerca nel campo della musica vocale da camera in particolare italiana. Come tessere di un mosaico che si compone quasi inaspettatamente con il progredire della ricerca, o piuttosto – così diceva Gombrich nella sua indimenticabile *Storia dell'Arte* – come accade quando osservi da vicinissimo un quadro e vedi solo pennellate ma quando ti allontani vedi d'un tratto figure, e le pennellate in quanto pennellate scompaiono, ecco proprio questo è il nostro lavoro da oltre dodici anni, ed è sempre una sorpresa scoprire il quadro che, al di là dei singoli tratti, la musica da ultimo ci consegna. Una visione dinamica e performativa del fare musica, poesia come "poièsi", esito di un'azione costante di ricerca e insieme di progressiva (ri)composizione. Anche senza la luce accecante dei riflettori, in soffusa penombra.

*(dal booklet del CD STR 33839 La voce crepuscolare - Notturni e Serenate del '900, Milano 2010)*

# La voce contemporanea in Italia – vol. V

## Il Duo Alternò racconta...



Canti d'amore. Una prospettiva irrinunciabile anche nella musica "contemporanea" più colta e impegnata. Si può tranquillamente dire, in questo caso schematizzando, che non ci sia compositore per definizione "colto" oppure "popolare", autore di musica "leggera" oppure "pesante" (come amava ironizzare Franco Donatoni), algido madrigalista o *dark rockettaro*, ipersensibile ai trionfi dello *share* o al contrario indifferente ed eburneo, che non venga colpito e a sua volta colpisca con almeno un canto d'amore. Magari involontariamente, in modo implicito o persino imbarazzato...

La «cultura» – scriveva Max Weber nel 1904 sulla rivista *Archivio di scienza sociale e politica sociale* – «è una sezione finita dell'infinità priva di senso del divenire del mondo, alla quale è attribuito senso e significato dal punto di vista dell'uomo». E ancora, nel 1905 in *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*: l'analisi storica è sempre «prospettica», è un «punto di vista» basato su «costruzioni idealtipiche» che l'uomo «liberamente» adotta.

Sembrano dichiarazioni d'amore, queste di Weber, che forse sua moglie Marianne, sociologa e femminista *ante litteram*, inseparabile compagna anche quando si trattò di proseguire l'opera del marito *post mortem*, potrebbe confermare come tali. In quel capolavoro di definizione di un termine altrimenti cattedraticamente asettico e non certo colluso con banali faccende sentimentali c'è un non so che di inquieto, di passionale ed erotico, c'è un porre al centro l'uomo con i suoi "punti di vista" e le sue fisiologiche pulsioni che, in assoluto, sono senza senso ma, relativamente ovvero contestualmente, assumono un significato profondissimo. In una parola, sono umani.

Abbiamo pensato che non possa che essere legittimo, ed anzi necessario, visti i fatti, dedicare questo CD della silloge *La voce contemporanea in Italia* a quella prospettiva irrinunciabile che ancora oggi, se non soprattutto oggi, emerge nella cultura, nell'arte e nella musica (perché la musica, "leggera" o "pesante" che sia, è comunque cultura!) e che si traduce sorprendentemente in canto d'amore.

Dalle *Canzoni d'amore* di Lorenzo Ferrero su testi di Metastasio rivisitati con sorriso intelligente e malizioso da Marco Ravasini e dallo stesso Ferrero, agli estratti così ricchi di espressività e passione dalle recenti opere di Giorgio Battistelli (*Divorzio all'italiana*) e Fabio Vacchi (*L'altro mare*), traslati per voce e pianoforte proprio per il Duo Alternò,

ai *Quattro Divertissement amorosi*, sempre dedicati al Duo Alterno, che concludono il disco, si sono qui raccolte diverse declinazioni dell'amore, non escludendo un affondo in tradizioni vocali (Marcello, Pergolesi, Donizetti, Sinigaglia) che dei canti d'amore sono maestre non certo dimenticate dai compositori dell'oggi.

Accanto al sorriso disincantato e post-moderno, è l'erotismo che prorompe in lavori come le *Canzoni d'amore* (1985) di Lorenzo Ferrero, carichi di energia irrefrenabile e birichina che ti trascina dal primo al settimo brano, con qualche momento di apparente calma (come nel n. 4, *Torna la calma in noi*, che in realtà crea uno stato di sospensione interrogativa e tutt'altro che rassicurante). Eseguire questo lavoro di oltre venti minuti, qui inciso per la prima volta nella sua versione integrale per voce e pianoforte, è un'esperienza atletica di notevole impegno. Prima dell'incisione ne abbiamo curato diverse esecuzioni pubbliche, anche se parziali, dalla Serbia a Singapore, l'Australia e, per l'Italia, a Torino e Noto, sempre con entusiastici apprezzamenti da parte del pubblico.

Più brevi, ma intensissime, le più recenti composizioni di Giorgio Battistelli e Fabio Vacchi. La prima, *Lettera di Angela* (2008-10), è un'aria dalla connotazione viscerale e neo-verista, un'autentica scena di teatro che abbiamo eseguito per la prima volta al Lee Foundation Theater della Nanyang Academy of Fine Arts di Singapore il 6 ottobre 2010 tra un pubblico di professori e studenti con gli occhi a mandorla da cui trapelava visibilmente, anche agli occhi di noi occidentali, un'emozione curiosa e sincera. La seconda composizione, *Aria di Nadia* (2009), da noi eseguita in prima assoluta al Beijing Modern Music Festival il 25 maggio 2010 per un pubblico quasi interamente cinese ma con la presenza di una nutrita delegazione della Julliard School di New York tra cui spiccavano personalità come Samuel Adler e Joel Sachs, è anch'essa dedicata a una figura femminile sbalzata sullo *stage* cameristico da una vera e propria scena teatrale, ma in questo caso dalla natura vagamente saffica e profumata da suggestive atmosfere esoticheggianti. In entrambi i casi, i compositori hanno predisposto un estratto opportunamente elaborato per il Duo Alterno.

I "Quattro *divertissement* amorosi" che compongono la seconda parte del disco sono stati anch'essi composti nell'arco degli ultimi tre anni e costituiscono una sorta di polittico nel quale il nostro Duo ha collaborato di volta in volta con artisti e formazioni esterne quali il chitarrista di Portland (Oregon) Bryan Johanson, il flautista Massimo Mercelli, l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano. Queste collaborazioni si aggiungono, per quel che riguarda *La voce contemporanea in Italia*, a quelle precedenti con la violoncellista di New York Madeleine Shapiro (secondo CD) e il Quartetto Penderecki di Toronto (quarto). Inutile dire che si è trattato di collaborazioni oltremodo preziose per la crescita umana e artistica del Duo Alterno. In questo caso, però, per ragioni pratico-logistiche unite alla volontà di coinvolgere una fascia di musicisti anagraficamente giovani, sono stati scelti la chitarrista alessandrina Virginia Arancio e, da Bergamo, la flautista Carla Savoldi che regolarmente collaborano con i rispettivi compositori.

Tutti i *divertissement* nascono per il nostro Duo e su una precisa idea di Tiziana: lasciando inalterata o quasi la parte del canto, rivisitare alcune note arie da camera del Sette-Ottocento italiano recontestualizzandole in un universo di suoni dichiaratamente attualizzato. Il risultato, come comprensibile, varia sensibilmente da autore ad autore e,

se nel brano di Pieralberto Cattaneo (che sulla partitura si firma Pergolaneo) si dà un sottile e ricercato contrappunto a tre dove l'umorismo non è mai smaccato ma anzi pieno di garbo e gentilezza, pallido antidoto al dolore per un grave lutto familiare occorso al compositore pochi mesi prima, nel *Marcello's divertissement* di Victor Andrini la chitarra elettrica si intromette come un "Pierino guastafeste" che interagisce attraverso una miriade di *live effects* che sembrano voler minare la stabilità di un Duo che, malgrado tutto, "tira dritto" e pare dirsi «non ti curar di loro, ma guarda e passa». Interessante metafora dei nostri tempi...

Dialettali gli ultimi due pezzi, sul filone di una serie articolata di lavori frequentemente programmati dal Duo Alterno, parte viva del suo repertorio: *Regata veneziana* di Gioachino Rossini, romanze napoletane di Gaetano Donizetti (versioni originali per voce e pianoforte), *'A vucchella* di Francesco Paolo Tosti, *Vecchie canzoni popolari del Piemonte* di Leone Sinigaglia, *Quattro canti su antichi testi napoletani* di Giorgio Federico Ghedini, *Quattro favole romanesche* di Alfredo Casella, *El fior robà* da "Quattro liriche per canto e pianoforte" di Valentino Bucchi, *Quattro canzoni popolari* di Luciano Berio... fino ai viventi, tra cui Ada Gentile con *Come passa la giornata Betty Boop* (con frammenti in romanesco su testi di Sandro Cappelletto) e Giorgio Colombo Taccani con *L'àgnili*, in dialetto sardo, lavori entrambi dedicati al Duo Alterno.

La *Canson piemontèisa* e le *Quattro canzone napulitano* sono presentate con il Duo Alterno in live recital del 28 novembre 2010 al Teatro Dal Verme insieme all'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano diretta da Roberto Gianola. La loro particolarità sta nel fatto che la rilettura mantiene inalterata la parte vocale delle melodie popolari di origine, desunte nel primo caso dalla raccolta di Costantino Nigra successivamente utilizzata da Leone Sinigaglia e, nel secondo, da quattro delle più celebri canzoni in dialetto napoletano di Gaetano Donizetti (l'ultima, per essere precisi, di incerta attribuzione). Il "multiverso" sonoro che si sviluppa intorno è davvero una «costruzione idealtipica» poliprospettica, forse anche un po' eccedente se non debordante considerata la presenza dei "foto-suoni" (ovvero estratti del paesaggio sonoro secondo la poetica del foto-suono di cui si possono trovare notizie su [www.rivegaucheconcerti.org](http://www.rivegaucheconcerti.org)) e la densa elaborazione contrappuntistica del tessuto orchestrale. Ciò si pone sulla scia di un repertorio "generoso", che non solo risponde pienamente alla definizione weberiana di cultura ma, più recentemente, fa eco allo splendido monito dell'anarchismo metodologico di un campione della libertà di pensiero come Paul Feyerabend: non omologare incorrendo in imperdonabili e strumentali semplificazioni, ma piuttosto «conquistare l'abbondanza»!

(dal booklet del CD STR 33895 *La voce contemporanea in Italia – vol. IV, Milano 2011*)

# La voce contemporanea in Italia – vol. VI

## Il Duo Alternò racconta...



Non c'è *tournée* di concerti, vorremmo quasi dire non c'è viaggio, in cui il Duo Alternò non abbia visitato almeno un museo. E in qualche caso ci siamo esibiti proprio in uno spazio museale, come quella volta indimenticabile al Museo Fernandez Blanco di Buenos Aires dove l'ausiliario, in pieno concerto, si avvicinò a noi con passo guardingo per chiederci a fil di voce se stessimo toccando la cordiera del pianoforte per via di qualche problema allo strumento (!), o quell'altra tra le luci soffuse del Museo Sibelius di Turku in Finlandia, o ancora al Museo de Arte Contemporaneo del Zulia di Maracaibo con un pubblico di giovanissimi inchiodati alle sedie ad ascoltare la commistione tra colto e popolare da Sinigaglia a Ghedini a Berio che per la prima volta ascoltavano, o, più di recente e più vicino a noi, al Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri in quartetto con la flautista Annamaria Morini e il sassofonista e *sound-designer* Stefano Zorzanello, per parlare e suonare sui *foto-suoni delle cose*, presente anche il compositore Michelangelo Lupone, il sociologo Marco Revelli, l'etnomusicologo Guido Raschieri, e via dicendo... Senza contare le diverse volte che abbiamo suonato a Palazzo Rosso di Genova o alla GAM - Galleria d'Arte Moderna di Torino, dove il Duo Alternò negli ultimi dieci anni ha partecipato in prima persona all'organizzazione di eventi, secondo la più intima convinzione che essere interpreti e muoversi nel contempo sul fronte della programmazione artistica siano attività per più versi confluenti e reciprocamente utili per formare un discorso oltre l'impetosa *routine* performativa che affligge molti organizzatori di concerti così come di riflesso la maggior parte interpreti.

Questa lunga prolusione per dire che è nel nostro sangue, nella nostra più diretta e "naturale" esperienza, anche quando non specificamente richiesta dal lavoro che ufficialmente svolgiamo (vedi le continue visite *turistico-culturali* ai musei di mezzo mondo), il rapporto costante con l'arte visiva, in questo caso quella di cui templi museali si fanno custodi. Ma non solo. Non rischiando il pericoloso *impasse* denunciato sin dagli anni '30-40 del secolo scorso dal grande storico dell'arte Ananda Coomaraswamy che nei musei vedeva pur sempre un problematico attentare a quella linfa vitale di ogni prodotto artistico che è il suo corretto "uso" e contesto di appartenenza (si veda lo splendido *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, a cura di Roberto Donatoni, Milano, 1987), ci siamo sempre premurati come musicisti di vivere lo storico rapporto suono-immagine direttamente "sul



campo” e in più modi. Eccone alcuni che ci sembrano rilevanti e non del tutto scontati.

In primo luogo, così come accade senza mezze misure in questo sesto CD de *La voce contemporanea in Italia*, è importante a nostro avviso “vivere” l’impatto grafico voluto dagli autori nei loro manoscritti o nelle edizioni finali da loro stessi curate quando ne abbiano seguito passo a passo la stesura tipografica. È un discorso, questo, che vale in modo speciale per la musica scritta degli ultimi decenni (mentre non si pensa normalmente di fare qualcosa di simile, poniamo, per un manoscritto di Beethoven che rimanda alla sua “neutra” pubblicazione, a meno di dover fare ricerche calligrafiche o quant’altro). Ed è un discorso che emerge nella sua evidenza se si apre una qualunque delle partiture incluse nel CD, dalla densità pittografica, vagamente criptica, dei *Rilke Lieder* di Adriano Guarnieri (non a caso sui testi passionali e traboccanti di immagini metaforiche di Rainer Maria Rilke), alla “metafisica di oggetti” (grafici e fisici) evocati nel lavoro di Giuseppe Giuliano sul fotografo Henri-Cartier Bresson e i testi aforistici e visionari di Dan Albertson, alle pitture musicali o musiche pittoriche di Luigi Esposito che sui testi sanguigni, se non sanguinolenti, di Guido Barbieri rimanda alle fortissime immagini di denuncia su Guantanamo, agli espliciti riferimenti all’omonimo quadro del napoletano-newyorkese Francesco Clemente nel raffinatissimo acquerello musicale *Mothers of hope* di Carlo Alessandro Landini, per concludere con uno dei lavori archetipici di John Cage che nel 1958 a Milano firmava venti pagine pentalingui i cui dieci diversi «*styles of singing*» corrispondono sulla carta a colori diversi e a gestualità grafiche che anticipano di otto anni i fumetti musicali di Cathy Berberian (a cui il pezzo di Cage è dedicato) e molti dei lavori variamente pittografici degli anni Sessanta e oltre, da Berio a Maderna a Bussotti...

In secondo luogo, nel corso degli anni le nostre *performance* sono sempre più diventate di tipo “sinestesico”. Sì, *performance* sinestesiche nelle quali voce, parola, suono, gesto, immagine... concorrono insieme e vengono resi per così dire “vicini”, quasi si potessero ascoltare-vedere-gustare-toccare, persino odorare, nel momento del loro accadimento; *performance*-eventi delle quali la musica è elemento certo inalienabile e trainante, ma non l’unico né l’unica essenza. Focalizzandoci sul rapporto suono-immagine, ogni nostra *performance* ha sempre più puntato, laddove possibile, su videoproiezioni, movimenti scenici (ivi compresi quelli delle presentazioni verbali intese come parte integrante dello spettacolo), “foto-suoni” registrati durante le varie fasi delle *tournee* e diffusi in tempo reale attraverso gli impianti audio volta a volta disponibili, per comunicare all’evento una dimensione maggiormente prospettica e tridimensionale, in particolare attraverso gli interludi pianistici. Ciò è vero anche quando *in loco* non c’è stata la possibilità di utilizzare mezzi elettronici o multimediali, perché la progettazione in cui abbiamo creduto e tuttora crediamo, a partire dalla scelta dei brani e del loro reciproco inanellarsi all’interno del programma, presuppone e implica la concezione sinestesica. Parafrasando Rilke, «a noi piace sentire [e vedere] le cose cantare!».

C’è una terza prospettiva nella quale viviamo il rapporto tra suono e immagine, ed è, riprendendo l’acceso ai “foto-suoni”, quella che riconnette ogni nostra esperienza performativa a precise memorie di luoghi e situazioni, memorie intrise di dati di natura semantica sia acustica sia visiva che si sono *prodotti* (assai più che *sommati*) nel nostro intimo e lì continuano a vivere. A una specifica tipologia di suoni corrisponde una specifica

tipologia di immagini, la relazione tra i due mondi è in realtà un solo mondo e solo quello, unico e inconfondibile per quanto possa in qualche caso somigliare ad altri. Tornando ai brani inseriti nel CD, noi non possiamo non associare *Sei metri quadrati* al contesto della sua prima esecuzione, il BKA Theater di Berlino, e nello stesso tempo alla memoria (per noi solo immaginaria) di un altro luogo a cui si ispira il lavoro, le celle di sei metri quadrati delle prigioni di Guantanamo nell'isola di Cuba narrate con virulenza dai testi di Guido Barbieri. Così, la prima esecuzione di *Click-photofit* ci rimanda inevitabilmente sia alla figura indimenticabile di Quirino Principe che con noi ha condiviso il concerto alla GAM di Torino sia alle immagini retroproiettate di Henri Cartier-Bresson (di cui ricorre proprio nel 2014 il decennale della scomparsa) che hanno accompagnato la *performance*, per non dire dei molteplici luoghi che fino ad oggi hanno funto da sfondo alle esecuzioni dei primi due *Rilke Lieder* di Guarnieri (Berlino, Colonia, Amburgo, Basilea, Toronto, Montreal, Torino, ecc.) e del breve e intensissimo *Mothers of hope* di Landini (Genova, Torino, Albuquerque, Los Angeles, Berlino, ecc.). In tutti questi casi, per quanto si senta ancora affermare che la musica è un'arte assoluta che esprime null'altro che se stessa, la "chiave di lettura" ovvero il tramite delle immagini ha un significato profondo per chi interpreti o "semplicemente" ascolti i suoni facendosene partecipe. Nessuno, a meno che non possa fare altrimenti oppure lo voglia espressamente, ascolta in genere ad occhi chiusi e, mentre ascolta, sempre vede qualcosa o qualcuno. L'interprete, primo ascoltatore di se stesso, non fa che proiettare il suono in un universo di colori e immagini. Non sarà un caso se il timbro è spesso chiamato "colore", e non solo nella lingua italiana, e se tante metafore visive vengono utilizzate in ambito musicale.

Per concludere, provvisoriamente s'intende, vi invitiamo a dare "un'occhiata" (è il caso di dire) a quel libro archetipico sul mondo dei sordo-muti che è *Vedere voci* del neurologo Oliver Sachs, tradotto in italiano per le Adelphi di Milano nel lontano 1990. Vi ritroverete le più impensate affinità tra l'universo dell'occhio e quello dell'orecchio. Sachs, citando a sua volta uno scritto non meglio definito di Stokoe datato 1979, dice che «il parlato ha una dimensione sola che è la sua estensione nel tempo; la scrittura ne ha due; i modelli [plastici] tre; solo le lingue dei segni dispongono di quattro dimensioni: le tre dimensioni spaziali accessibili al corpo del segnante e la dimensione temporale». Come la musica! E, a maggior ragione, quella che esplicitamente si riconnette alla galassia inesauribile dei segni-immagine.

*(dal booklet del CD STR 33976 La voce contemporanea in Italia – vol. VI, Milano 2014)*

## Tosti 1916. The last songs Il Duo Alterno racconta...



C'è un *fil rouge*, o di altro colore se preferite, che ci riconnette indissolubilmente agli anni di commiato dalla musica e dalla vita di Francesco Paolo Tosti. Ciò è vero a qualunque poetica oggi si voglia far risalire, direttamente o indirettamente, il dedalo delle molteplici espressioni della vocalità contemporanea in Occidente. È il filo che congiunge senza soluzione di continuità le ultime manifestazioni del "belcanto", i suoi estremi capolavori, specie quelli in ambito cameristico, con i loro "postumi" storicamente riscontrabili.

Certo tutto questo implica una lettura, anzi una rilettura, a volte sottile e per nulla scontata, una decifrazione che è "traduzione" e, in quanto tale, sempre "tradisce" e consegna alla storia ciò che poi chiamiamo con il nome rassicurante di "tradizione" o, più precisamente, "tradizioni culturali". Né dimentichiamo che la "cultura", come sosteneva il padre della sociologia Max Weber che non si può certo dire che nella cultura non credesse, «è una sezione finita dell'infinità priva di senso del divenire del mondo, alla quale è attribuito senso e significato dal punto di vista dell'uomo» (in "Il metodo delle scienze storico-sociali", tr. it. Torino 1958).

La premessa può far sembrare tutto molto complesso, per non dire inestricabile e popolato di ossimori, ma Tosti ci aiuta, per così dire, a vederci chiaro, quel Tosti che sul finire della vita e in pieno conflitto mondiale lascia con le sue ultime romanze un testamento musicale che a nostro avviso guarda al futuro assai più che al passato. Più volte nei programmi concertistici del Duo Alterno, e in luoghi a dir poco insospettabili (da Algeri ad Addis Abeba, Almaty, Ametlla del Vallès, Amburgo, Amsterdam, Antigua del Guatemala, Arequipa, Bangkok, Baku, Berlino, Boulbon, Brno, Budapest, Buenos Aires, Canberra, Caracas, Copenaghen, Cracovia, Frantiskovy-Lazne, Ichon, Haverford, Helsinki, Hong Kong, Kragujevac, Jakarta, Lima, Madrid, Maracaibo, Maracay, Melbourne, Mosca, Novi Sad, Pechino, Perth, Portland, Praga, Riga, Rio de Janeiro, San Paolo del Brasile, San Pietroburgo, San Francisco, Seoul, Shenyang, Singapore, Stoccarda, Strasburgo, Sydney, Toronto, Turku, Ulaan Baatar, Vancouver, Varsavia, Vienna, Vilnius, Zagabria, per non citare le numerose *location* italiane), più volte abbiamo accostato lavori di Tosti con altri coevi di Casella, Ghedini, Malipiero... e, disinvoltamente, con quelli di autori dei nostri giorni che si combinano a meraviglia con le tematiche e, in diversi casi, anche con l'"aroma" musicale inconfondibile della scrittura tostiana.

Il risultato? Si direbbe la cosa più naturale della Terra, dove culture differenti (dal centro Africa all'estremo Oriente, Mongolia inclusa, alle due Americhe, il nord Europa, la Russia, il centro Asia, l'Australia) paiono recepire senza negativi pregiudizi la ricchezza e al tempo stesso la coerenza di linguaggi, o piuttosto "lingue", che a noi sembrano talvolta lontane se non inconciliabili. Qualcuno potrebbe obiettare che si tratta di una particolare finezza per la quale la nostra "cultura", che secondo Edouard Herriot non è altro che «la capacità di distinguere», individuerrebbe le più sfumate differenze tipologiche, con la presunzione inoltre di saperne cogliere, e soprattutto stabilire, gli aspetti di continuità e discontinuità. Insomma, una cultura talmente evoluta da saper stigmatizzare che cosa sta da una parte e che cosa dall'altra. Un ossimoro pure questo? No, pura e semplice presunzione.

Accade in particolare nel Novecento o, meglio, già nella seconda metà dell'Ottocento che una visione manichea di medievale memoria abbia indotto a collocare inesorabilmente alcuni compositori nell'orbita del passato e altri in quella del presente. Non che simili forme di "capacità di distinguere" non avessero già toccato personaggi illustri tra cui uno di nome Johann Sebastian, ma è dal secondo Ottocento che la diatriba tra progressisti e reazionari ha assunto singolare rilevanza nelle vicende storiografiche e non solo.

Così, da più parti Tosti è stato in blocco considerato, a qualunque decennio della sua lunga attività compositiva appartengano i suoi lavori (di cui i primi datati al 1859 e gli ultimi al 1916, quasi sessant'anni senza interruzioni!), un autore "passatista". Ciò in barba di qualunque "capacità di distinguere" di cui si fregia la nostra cultura. E non v'è dubbio che la sua produzione, almeno a un primo superficiale ascolto, denoti forti aspetti di coerenza stilistica, insomma un "sound" altamente riconoscibile, ma...

Ma tre aspetti vanno secondo noi considerati, e non lo saranno mai abbastanza: il primo riguarda il fatto che, lui straordinario conoscitore del mezzo vocale e, a detta dello stesso Verdi, il più grande didatta di canto della sua epoca, non scrisse mai per il teatro, mentre, in un contesto storico e culturale nel quale praticamente tutti i compositori italiani scrivevano per il teatro, si dedicò assiduamente ed esclusivamente al repertorio cameristico (quasi cinquecento le sue romanze); il secondo fattore riguarda il profondo senso critico, quando non l'ironia, che abita i suoi lavori nella consapevolezza (dote non sempre eccelsa tra i compositori) dei risvolti sociali del proprio agire artistico, anche in riferimento alle evoluzioni del gusto e delle situazioni destinate ad accogliere le sue romanze; il terzo fattore, conseguente ai due precedenti, è che l'ultimissima fase creativa di Tosti, quella che approssimativamente si può far risalire agli anni 1911-16 con un'abbondanza di lavori particolarmente nell'ultimo anno, manifesta aspetti di novità inequivocabili rispetto alla produzione antecedente.

Quest'ultimo punto merita massima attenzione e crediamo di non sbagliare affermando, anzi constatando, che finora neanche i musicologi più esigenti hanno rivolto uno studio approfondito e specifico per questa ultima delicatissima fase della produzione artistica di Tosti. Concentrandoci sulle romanze scritte o completate nell'ultimo anno di vita, ci accorgiamo che tutte le sue rimanenti energie convogliano principalmente in due cicli dannunziani (*La Sera* e *Consolazione*) in cui le scelte musicali addirittura frantumano il testo, che in entrambi i casi è in forma originaria di poemetto unitario, scomponendolo in singole romanze dal carattere deliberatamente aforistico. In *La Sera* si tratta di cinque

romanze, in *Consolazione* otto, brevi o brevissime. Tosti interviene con una certa drasticità sulla forma del testo di D'Annunzio, cosa per nulla ovvia e, soprattutto, inedita rispetto a quanto fatto in precedenza non solo da lui ma da molti altri compositori, apparentemente più audaci e in realtà proni rispetto alla struttura originaria del testo. Neanche le più note *Quattro canzoni di Amaranta*, che quattro sono per D'Annunzio e quattro lo sono pure per Tosti, si avvicinano minimamente a questa "scomposizione" del testo operata nell'ultima fase. Su questo è secondo noi fondamentale insistere perché qui sta una delle chiavi che permettono di cogliere la novità sottile di cui sono intrise le estreme romanze tostiane.

Scomposizione del testo, carattere aforistico, essenzialità del segno (e del suono che ne consegue), intervento "subcutaneo" che altera i rapporti formali delle parole decise in partenza dall'autore quand'anche si trattasse del grande D'Annunzio, che in più casi faceva attendere a lungo i testi promessi... Ce n'è quanto basta per individuare in tutto ciò l'antecedente di fenomeni a venire. Non arriveremo a scomodare le pagine aforistiche weberniane o, più tardi, i connubi tra Joyce e compositori quali Cage o Berio; non arriveremo a tanto, ma la tentazione è forte e, se ciò sembrasse provocatorio, meglio!

C'è dell'altro. Ai due cicli dannunziani si aggiungono nel 1916 due romanze su testi indubbiamente più modesti (quante volte Tosti ha lamentato, specie sul finire della vita, la difficoltà a trovare delle buone parole per la sua musica, forse anche irritato dalle consegne tardive dell'amico Gabriele). Si tratta di due composizioni che per ragioni opposte sono molto interessanti dal punto di vista musicale: *Resta nel sogno!* e *Parole del ricordo mio!*

La prima delle due romanze si presenta "leggera" ed estroversa, stranamente priva di indicazioni sia dinamiche come agogiche ed espressive, contrariamente alla tipica meticolosità tostiana. La seconda romanza è invece molto più cupa e introspettica, precisa e dettagliata nelle indicazioni e, nello stesso tempo, quant'altra mai sobria ed essenziale: le note dell'accompagnamento pianistico sono poche, anzi pochissime, articolate in semplici triadi, o più raramente settime, con sporadiche e strategiche appoggiature, concatenate con funzionale ineccepibile rigore tale da far invidia a qualunque contorcimento schenkeriano; la parte vocale pare muoversi docile alle parole, e alle trasparenti armonie, con netta prevalenza di gradi congiunti e di dinamiche che amplificano le intenzioni già insite nella "facile" direzionalità melodica.

Il prodigio è che da un lato la leggerezza si traduce, quasi un ossimoro, in una vocalità intensa e generosa, per nulla facile, mentre dall'altro la cupa introspezione apre a un paesaggio surreale e impalpabile, come se tutto tendesse a lievitare verso l'alto, spinto dolcemente da una forza antigravitazionale.

Studiare e ripetere più e più volte questi due brani è un'esperienza per noi senza precedenti. È come provare sensazioni contrapposte in ciascuno di essi, sensazioni che non si immaginerebbero poter convivere. Quando esegui *Der Leierman*, l'ultimo indimenticabile Lied del ciclo schubertiano del *Winterreise*, provi una sensazione analoga. Questo è vero sia nella veste di cantante sia di pianista. Sei lì, con i piedi piantati a terra, lo sai e lo senti benissimo, ma nello stesso tempo voli. Qualcosa di simile accade in *Parole del ricordo mio!*, dove l'incedere persistente degli accordi e la sostanziale assenza di modulazioni, che

non abbandonano mai la sfera centrale e ipnotica di sol minore, pare fermare il tempo, un tempo che è ancora fortemente abbarbicato all'*hic et nunc*, ma si congela e cristallizza. Un tempo senza tempo, un movimento senza movimento... Con questa differenza: che in Tosti l'assoluto dominio del mezzo vocale plasma in tutto il fraseggio, con i rintocchi del pianoforte che scandiscono uno spazio senza spazio, contemporaneamente mobile e immobile, mentre in Schubert il fraseggio dipende da una concezione musicale meno legata al respiro vocale e più a quello strumentale.

Se si arretra di un anno, si ritrova un unico minuscolo brano, *Anima mia!*, estratto da *Per morire* del 1892, ancora su testi di D'Annunzio. La decontestualizzazione, datata 1915, di questa brevissima pagina ha un fine sociale esplicitato dalla dedica ai terremotati abruzzesi. Tosti decide qui di riprendere un suo frammento di ventitré anni precedente e di comunicargli nuova vita, nuova perché il senso che ne deriva è totalmente altro e questo incanto di appena una pagina, che per di più rimane sospesa su un accordo di dominante, è un esempio forse unico nella storia della lirica da camera. Il tutto si brucia in appena una ventina di secondi. L'esecuzione può tradizionalmente contare su una soluzione ritornellata che noi abbiamo scelto di dividere in una prolusione pianistica dal sapore quasi improvvisativo seguita dal canto.

Il 1914 e il 1913 sono anni di totale silenzio per Tosti, mentre sei romanze si ritrovano nel 1912, pubblicate poi l'anno successivo. Tra queste abbiamo incluso nel nostro repertorio la sola che scrisse in quell'anno su testi dannunziani, una dolcissima *Ninna-nanna* che nessun pianoforte odierno potrà sperare di restituire al suono originale, con una parte vocale che, curiosamente per una ninna-nanna, cresce di intensità dalla prima alla terza strofa per accomiarsi nel sussurro di una coda infinitamente affettuosa.

Ancora un anno indietro, 1911, e troviamo sette romanze di cui anche qui una soltanto su testo dell'amico e conterraneo Gabriele, i *Due piccoli notturni* pubblicati sul finire dello stesso anno da Ricordi. Con questo lavoro ci si riaggancia al Tosti degli anni precedenti, ma i tratti cameristici sono accentuati in modo insolito, a preludio degli sviluppi futuri. E anche in questo caso eseguire un lavoro di tanta struggente intimità su un pianoforte d'epoca rende giustizia a un *sound* che difficilmente potrà essere ricostruito su un pianoforte odierno, per quanto eccellente nelle top ten del progresso meccanico e acustico.

Ecco, a proposito della scelta del pianoforte, elemento tutt'altro che secondario nel repertorio cameristico vocale, ci siamo orientati, dopo attenta valutazione, su un Erard del 1904, messo splendidamente a punto negli studi della Ditta Lazzarino e Caviglia. Avevamo già eseguito, per la precisione in un concerto del marzo 2016 in quel luogo magico che è la Haus der Musik di Stoccarda, l'intero ciclo *Consolazione* su un impressionante Pleyel del 1898.

Da allora non abbiamo smesso di pensare che avremmo dovuto sempre fare il possibile per "vivere" i capolavori tostiani sugli strumenti più idonei, perché davvero il senso che ne esce è totalmente inesplicabile sugli strumenti odierni. Non si tratta evidentemente del mito post o para-futurista della velocità e della perfezione, o di ciò che meglio incarna il migliore dei progressi o la migliore delle tecnologie (migliore poi in quale accezione e secondo quali fini?), bensì di aderenza stilistica oltre che di contenuto, a fronte della quale

le solite diatribe tra antico e moderno, vecchio e nuovo, passato e presente suonano vuote.

E qui sta finalmente il punto. Tosti, particolarmente il Tosti più recente, non appartiene al passato nella misura in cui ha saputo guardare acutamente e da par suo al futuro, per più versi preconizzandolo senza esimersi dal sentire sociale. Non è questione di senno di poi, ma di fenomenologica considerazione. La nostra "lettura" non pretende di essere positivisticamente oggettiva, né ambisce a una pretestuosa forma di "progresso". In compenso invita, forse per la prima volta, a focalizzare l'attenzione sullo straordinario acume, e la "contemporaneità", con cui il principe della voce da camera italiana si è congedato da un mondo che stava radicalmente cambiando, essendone lui perfettamente e in modo sommamente creativo cosciente. Fino all'ultimo!

È in onore di questa sua straordinaria "coscienza creativa" che il disco si completa con quattro *bonus track* di cui due richiamano a un valzer giovanile del 1879, intriso di garbo e sottile ironia, e l'altra al *Piccolo valzer* di Giacomo Puccini, del 1894, prezioso antecedente del più celebre *Valzer di Musetta* de *La Bohème*, dolcissimo e al tempo stesso emotivamente trascinate. Entrambi i lavori sono in versione pianistica originale. Il confronto tra questi due valzer separati da una quindicina d'anni, il primo di ascendenza viennese e il secondo parigina, intende ricordare quanto Puccini debba in termini di successo artistico a Tosti, suo mentore per le Edizioni Ricordi, e quanto la dimensione cameristica sia una cosa e quella operistica tutt'altra. L'intimità presente nell'uno e nell'altro lavoro non toglie quanto *For ever and for ever* appartenga a un universo nel quale le emozioni sono distillate e filtrate attraverso una sorta di discrezione, diremmo soprattutto attraverso il sorriso, mentre nel *Piccolo valzer*, nonostante l'estrema economia dei mezzi, l'impatto è quello di un'emozione amplificata e a tutti gli effetti "teatrale".

Le ultime due *bonus track* si riferiscono al paesaggio sonoro di Ortona, paese natale di Tosti, dove abbiamo registrato e "com-posto" i foto-suoni delle stradine e i vicoli attuali, che ancora odorano degli anni tra Otto e Novecento. Tra le case d'epoca, tra fontane e ciottolati che sembrano lasciati così com'erano, abbiamo catturato qualcosa del contesto acustico che, immerso in suoni più recenti, anche oggi resiste, e lo abbiamo contrappuntato con l'elaborazione di uno dei rari duetti vocali della produzione tostiana, *Aimez quand on vous aime!* Per citare D'Annunzio (in *Consolazione*): «Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato / serba ancora per noi qualche sentiero. / Ti dirò come sia dolce il mistero / che vela certe cose del passato. / Ancora qualche rosa è ne' rosai, / ancora qualche timida erba odora. / Ne l'abbandono il caro luogo ancora / sorriderà, se tu sorriderai».

*(dal booklet del CD LDV 14033 Tosti 1916. The last songs on original Erard piano, Milano 2017)*