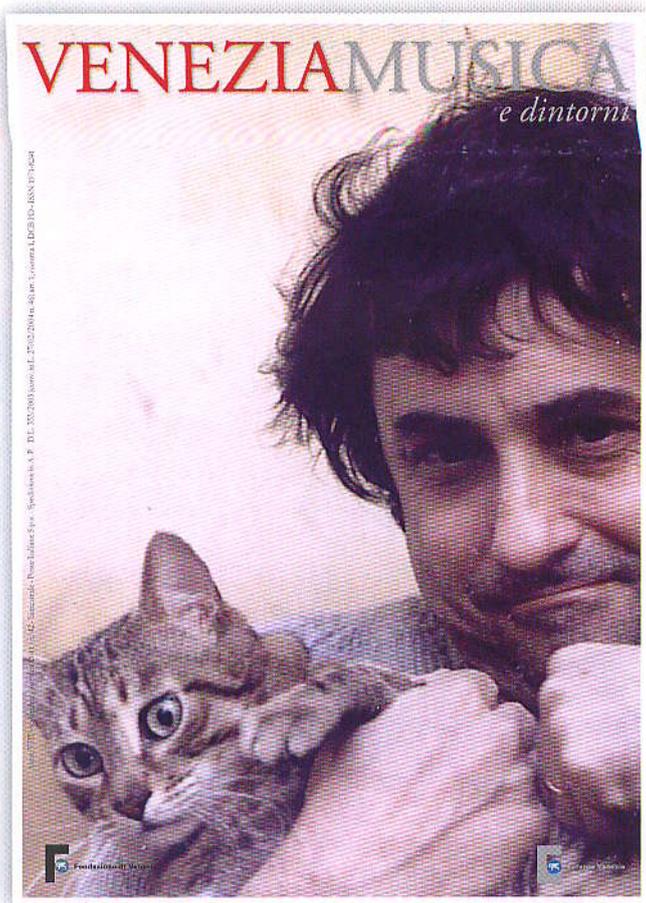


# VENEZIAMUSICA

*e dintorni*

Anno VIII - settembre / ottobre 2011 - n. 42 - bimestrale - Poste Italiane S.p.a. - Spedizione in A.P. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB PD - ISSN 1971-8241





In copertina, Giovanni Morelli.

Traduzione dall'inglese del testo di Ellen Rosand  
di Francesca Sorbilli

Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito a realizzare l'omaggio dedicato a Giovanni Morelli, e in particolare Margot Galante Garrone, Andrea Liberovici, Mario Messinis, Michele Girardi e Paolo Pinamonti. Si ringraziano inoltre Sebastiano Giacobello, Marisa Zanzotto, Cristina Palumbo, Nico Stringa

Questo numero è stato realizzato grazie alla collaborazione di Carlo Hintermann, Giuliano Gargano, Stefania Lora, Valerie Borchardt, Emanuela Caldirola, Elena Casadoro, Serena Concone, Camilla Mozzato, Gianna Ferrante, Guido Buganza, Mara Bisinella, Adriana Vianello, Andrea De Marchi, Andreina Forieri

*VeneziaMusica e dintorni*

Anno VIII – n. 42 – settembre / ottobre 2011

Reg. Tribunale di Venezia n. 1496 del 19 / 10 / 2004

Reg. ROC n. 12236 del 30 / 10 / 2004

ISSN 1971-8241

Direttore editoriale: Giuliano Segre

Assistente del Direttore editoriale: Giuliano Gargano

Direttore responsabile: Leonardo Mello

Caporedattore: Ilaria Pellanda

Art director: Luca Colferai

Redazione: Tommaso Gastaldi, Arianna Silvestrini

Segreteria di redazione: Erica Molin ed Eleonora Viola

Redazione e uffici: Dorsoduro 3488/U – 30123 Venezia

tel. 041 2201932; 041 2201937 – fax 041 2201939

e-mail: l.mello@euterpevenezia.it

i.pellanda@euterpevenezia.it

web: www.euterpevenezia.it

VeneziaMusica e dintorni

è stata fondata da Luciano Pasotto nel 2004

Comitato dei Garanti: Emilio Melli (coordinatore),  
Cesare De Michelis, Mario Messinis,  
Ignazio Musu, Giampaolo Vianello

Editore: Euterpe Venezia s.r.l.

Euterpe Venezia è una società strumentale della Fondazione di Venezia che si occupa dello studio, della produzione e della gestione di processi e interventi formativi, di ricerca e di presenza nel campo delle arti e dei beni e delle attività culturali, principalmente riferite alle attività e alle installazioni dello spettacolo dal vivo e alle discipline a esse correlate

Presidente: Gianpaolo Fortunati

Amministratore delegato: Giovanni Dell'Olivo

Consiglieri: Mariano Beltrame, Mario Geymonat,  
Eugenio Pino

La Fondazione di Venezia è presieduta da Giuliano Segre

Consiglio generale: Giorgio Baldo, Franco Bassanini,  
Vasco Boatto, Francesca Bortolotto Possati,  
Riccardo Calimani, Carlo Carraro,  
Anna Laura Geschmay Mevorach, Mario Geymonat,  
Gianni Mion, Cesare Mirabelli, Giorgio Piazza,  
Amerigo Restucci, Franco Reviglio, Giovanni Toniolo

Stampa: Tipografia Crivellari 1918

Via Trieste 1, Silea (Tv)

Raccolta pubblicitaria: Luciana Cicogna

347 6176193 – lucianacicogna@libero.it

Nicoletta Echer

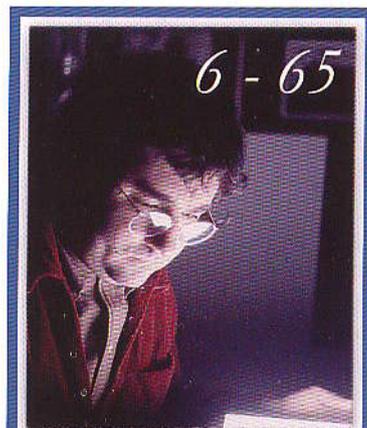
348 3945295 – nicoletta.echer@fastwebnet.it

Tiratura: 4500 copie

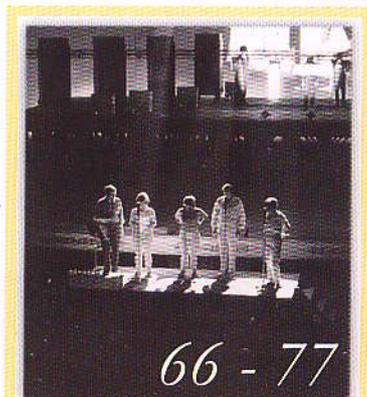
Uscita bimestrale

3 Editoriale  
di *Leonardo Mello*per *Giovanni Morelli*6 Giovanni Morelli e la Fondazione di Venezia  
di *Giuliano Segre*6 Per Giovanni Morelli  
a cura di *Leonardo Mello e Ilaria Pellanda*7 Cats  
di *Margot Galante Garrone*9 Il coraggio della bontà  
di *Andrea Liberovici*

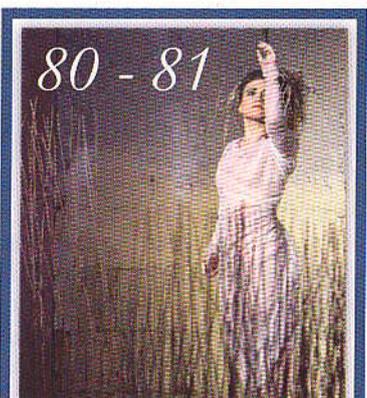
Contributi di **Gianfranco Vinay** (*Lo sguardo obliquo di Giovanni*), p. 10; **Giordano Montecchi**, p. 14; **Paolo Puppa** (*Per Giuvà. Da Pablito*), p. 15; **Gian Paolo Minardi**, p. 17; **Maurizio Agamennone** (*Un sorriso «felino»*), p. 17; **Massimo Cacciari**, p. 18; **Elvidio Surian**, p. 18; **Gino Benzoni** (*Crazie, Giovanni*), p. 19; **Alan Curtis**, p. 19; **Pasquale Gagliardi**, p. 20; **Giorgio Pestelli**, p. 21; **Alessandro Spina**, p. 21; **Francesco Lombardi** (*Tanto io dormo*), p. 22; **Fabrizio Borin**, p. 24; **Luigi Berlinguer**, p. 25; **Enzo Restagno**, p. 25; **Emilio Sala**, p. 25; **Carmelo Alberti** (*Un silenzio inesprimibile. A Giovanni Morelli*), p. 26; **Mercedes Viale Ferrero** (*Riflessioni sulle «fantaCorti» nelle messinscène delle opere in musica, 1815-1867*), p. 28; **Giuseppe Maria Pilo** (*HWV 50a. Sulle tracce di Esther*), p. 30; **Pierluigi Petrobelli**, p. 31; **Barbara di Valmarana**, p. 31; **Daniela Goldin Folena** (*Cultura gatti musica traghetti: su Giovanni Morelli*), p. 32; **Nuria Schoenberg Nono**, p. 32; **Roberto Calabretto**, p. 32; **Giampiero Cane**, p. 34; **Marcello Conati e Teresa Camellini**, p. 35; **Fiamma Nicolodi**, p. 36; **Ellen Rosand**, p. 37; **Carlo Carraro**, p. 38; **Andrea Zanzotto**, p. 38; **Marzio Pieri** (*Gli innocenti cancheretti*), p. 39; **Paolo Pinamonti** (*Il magistero libertario di Giovanni Morelli*), p. 43; **Alberto Caprioli** (*A Giovanni Morelli, voce del pensiero Fuggente*), p. 45; **Michele Girardi** (*Un angelo che insegnava la libertà*), p. 46; **Anna Maria Morazzoni** (*La cassetta degli attrezzi*), p. 46; **Luca Zoppelli**, p. 47; **Sandro Cappelletto**, p. 48; **Cristiano Chiarot**, p. 49; **Paolo Cattelan**, p. 49; **Gianni De Luigi**, p. 50; **Tito Gotti** (*La sapienza si donò alla pratica*), p. 50; **Vitale Fano** (*Fleur impérissable*), p. 52; **Mario Messinis**, p. 53; **Veniero Rizzardi**, p. 54; **Paolo Cecchi** (*Una noterella sull'«écriture» di Giovanni Morelli*), p. 57; **Cesare De Michelis**, p. 58; **Marina Pellanda**, p. 59; **Fortunato Ortombina**, p. 60; **Jacopo Pellegrini** (*Le ciocie*), p. 61; **Nico Stringa**, p. 61; **Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face**, p. 62; **Giampaolo Vianello**, p. 62; **Giorgio Bussetto** (*Come nacque la cattedra di Storia della musica contemporanea*), p. 63; **Alvise Vidolin**, p. 64

*focus on*66 Una Biennale «mutante»  
Luca Francesconi illustra il LV Festival di musica  
a cura di *Leonardo Mello*68 L'opera infaticabile di Pietro  
Un ritratto di Peter Eötvös, Leone d'Oro 2011  
di *Andrea Penna*70 Alla Biennale Musica un Leone d'Argento per gli elettrici «Repertorio Zero»  
a cura di *Mirko Schipilliti*72 L'IRCAM di Pierre Boulez approda in Biennale  
a cura di *Federico Capitonì*74 La «floresta» di Nono a San Giorgio  
Per la Biennale, un playback 45 anni dopo la «prima»  
di *Veniero Rizzardi*76 Wim Henderickx mette in musica il «Lamento di Medea»  
a cura di *Andrea Oddone Martin*77 Quattro compositori a confronto con Bernhard e Joyce  
In prima italiana «Geblendet (Blinded)» di Thierry Bruehl  
a cura di *Enrico Bettinello**all'opera*78 Il Settecento di Michieletto tra Mozart e Goldoni  
Dopo le «Nozze di Figaro» per la Fenice sarà la volta del «Ventaglio»  
a cura di *Leonardo Mello*80 A proposito di «Acis and Galatea» di Haendel  
di *Michele Dall'Ongaro*81 Il gesto danzante dei cantanti secondo Saburo Teshigawara  
a cura di *Elisa Guzzo Vaccarino*83 L'Opera Kun in scena al Goldoni  
di *Andrea Oddone Martin*

6 - 65  
Un ricordo  
a più voci  
di Giovanni Morelli.



66 - 77  
La quarta  
Biennale Musica  
di Luca Francesconi,  
tra «mutazioni»  
e difficoltà finanziarie.



80 - 81  
«Acis and Galatea»  
di Haendel tra  
coreografia e musica: il  
nuovo spettacolo  
della Fenice  
di scena a ottobre.

sacro e barocco

- 84 **I «Virtuosismi» di Palazzetto Bru Zane**  
Al via il nuovo Festival dedicato al Romanticismo  
*di Andrea Oddone Martin*
- 85 **I primi cento giorni del Centro Veneziano per la Musica Barocca**  
*a cura di Alberto Castelli*

contemporanea

- 86 **La «Leggenda» di Solbiati al Festival MITO**  
Il compositore lombardo racconta la sua nuova opera  
*a cura di Letizia Michielon*
- 88 **I concerti dell'Archivio Musicale Guido Alberto Fano**  
*di Paolo Cecchi*

l'altra musica

- 89 **L'Arena, l'orchestra e tutta la musica di George Michael**  
Il cantante inglese a Verona con «Symphonica»  
*di Tommaso Gastaldi*
- 90 **Francesco Guccini: quarant'anni in musica**  
Continua il tour del cantautore modenese  
*di Guido Michelone*
- 91 **Cesária Evora strega la Fenice**  
*di Giuliano Gargano*
- 92 **L'antologia di una vita**  
*di Gualtiero Bertelli*
- 94 **Simon Reynolds e la nostalgia del pop**  
Che ha soppiantato la classica  
*a cura di John Vignola*

prosa

- 95 **Duecento ragazzi per Majakovskij**  
L'«Eresia della felicità» di Marco Martinelli  
*di Stefania Taddeo*
- 96 **La nuova stagione di Alessandro Gassman**  
*a cura di Ilaria Pellanda*
- 98 **Un'estate d'autore: Sprengelburd, Hirata, Schimmelpfennig**  
*di Renato Palazzj*
- 100 **Festival estivi 2011: considerazioni e cronache**  
*di Andrea Porceddu*
- 102 **Da Isabella Ragonese a Silvia Gribaudi: la prossima stagione del Teatro di Ca' Foscari**  
*a cura di Ilaria Pellanda*
- 103 **La poesia di Zanzotto si fa spettacolo**  
Al Goldoni «Parlami ancora» di Stefania Felicioli  
*a cura di Leonardo Mello*
- 104 **L'«Elektra» di Hofmannsthal secondo Carmelo Rifici**  
*a cura di Ilaria Pellanda*
- 105 **La «drammaturgia in piedi» di Renata Molinari**  
Due testimonianze del laboratorio allo Junghans

dintorni — cinema

- 106 **Venezia 68, la nuova Mostra di Marco Müller**  
*di Francesca Bianchi*
- 107 **A Marco Bellocchio il Leone d'Oro alla carriera**  
Alla LXVIII Mostra un'inedita versione di «Nel nome del padre»  
*di Marina Pellanda*

dintorni — arte

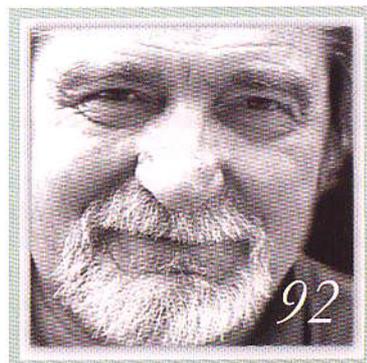
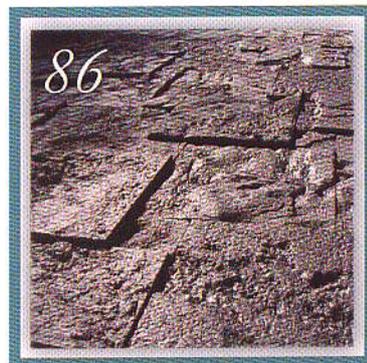
- 108 **Le «icone moderne» della Russia**  
Ai Tre Oci è di scena «Modernikon»  
*di Eva Rieo*

carta canta — libri

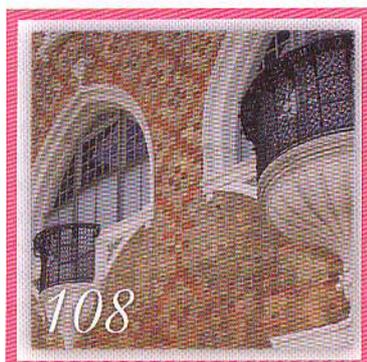
- 109 **Le recensioni**  
*di Giuseppina La Face Bianconi*

in vetrina

- 110 **Praga 1787 (3)**  
Il suonatore d'arpa  
*di Piero De Martini*



Un'estate di teatro  
d'autore:  
Renato Palazzj  
traccia un diagramma  
della nuova  
drammaturgia.



due maestri. E il primo (in ordine cronologico) fu Francesco Orlando. Comparatista e musicologo, con una grande passione per la riflessione teorica, Orlando era, per dirla con le sue parole, un *homme à système*. I libri e le partiture erano collocati nella sua biblioteca secondo l'ordine cronologico assoluto. Wagner non solo vicino a Verdi, ma anche a Büchner e a Kierkegaard (a parità di anno valeva naturalmente il mese in cui l'autore era nato). Ho già scritto altrove di come noi catecumeni musicofili della cerchia orlandiana aspettassimo con trepidazione l'arrivo del nuovo docente di Storia della musica. Orlando ci aveva annunciato quello «strano» personaggio di cui apprezzava l'intelligenza critica, ma anche temeva l'estro capriccioso (ricordo la sua faccia quando, qualche anno più tardi, gli prestai un articolo di Giovanni, ancora più labirintico del solito, che conteneva un capitolo intitolato *Libris si fa un clistere*). Venne così il gran giorno e in un'aula del piano terra di San Sebastiano (allora sede didattica della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Venezia) entrò Giovanni pieno di appunti, penne di tutti i colori, libri, dischi, cassette. Era il 1978 (o il 1979?). Abituati com'eravamo alla sistematicità e al rigore metodologico orlandiani fummo presi in contropiede dall'eccentricità e apparente disordine dell'argomentare (o divagare) morelliani. Quando poi andai per la prima volta a casa sua, pensai che se Francesco avesse visto come erano sistemati i libri nella biblioteca di Giovanni (cioè — almeno apparentemente — a caso) sarebbe rimasto

traumatizzato. In realtà, ero io nei pasticci: non senza una certa schizofrenia culturale, la mia ammirazione era agitata da due venti e anelava pur tuttavia a una sintesi.

Le lezioni di Giovanni erano, esattamente come i suoi libri, fatte (soprattutto) di digressioni. La non-linearità dei percorsi da lui proposti era di tipo prevalentemente associativo, a «scatole cinesi», quasi ipertestuale (si direbbe oggi). Se riuscivi a superare le resistenze iniziali, inevitabili, ti trovavi in un gioco per cui a un certo punto tu stesso dovevi, stabilito un certo quadro, condurre la partita. Il corso verteva sul problema dell'*unité de mélodie* di Rousseau, sulla *Querelle des bouffons*, sulla storiografia della musica francese tra Rameau e Gluck, ma poi rimbalzava un po' da tutte le parti e rischiava continuamente di sfuggirti di mano (a volte ti sembrava che sfuggisse di mano pure a lui). L'esame poteva svolgersi (per i kamikaze che se la sentivano) in uno spirito seminariale:

ognuno sviluppava in proprio un aspetto preso in esame (o anche solo sfiorato) a lezione. Anche Orlando faceva così, e ricordava che «seminario» viene da «seme», è un luogo in cui si semina. Tornando a Giovanni, la sua disponibilità nel fornire informazioni, materiali, fonti, persino suoi libri, agli studenti era leggendaria. Era anche quello, per lui, un modo di seminare. Quando lessi il *Tristram Shandy* (sempre per il suo corso), ricordo che ebbi l'impressione che quello fosse per Morelli il «libro dei libri». Mi resi anche conto che Giovanni stava cercando di porre le basi di tutto il suo insegnamento futuro: l'estetica, l'ermeneutica, la musica come oggetto culturale (e dunque inseparabile dalle sue rappresentazioni) da ricostruire e ridefinire continuamente, in un percorso infinito e sempre provvisorio. Benché (perché?) labirintico e tortuoso, quel corso era stimolante e fecondante: mi segnò senza che me ne rendessi conto (il vero magistero può funzionare anche così).

Se ne sono andati a un anno di distanza l'uno dall'altro. In pienissima attività. Giovanni aveva appena pubblicato il suo ultimo libro, intitolato *Prima la musica, poi il cinema*. Me lo aveva dato quando ci siamo visti l'ultima volta, alla Fondazione Cini, in giugno. Il punto di partenza della ricerca è che per ricostruire una corretta «genealogia» del cinema — una genealogia a dominante musicale — bisogna andare oltre il pre-cinema (camere oscure, lanterne magiche, prassinoscopia, teatro ottico, ecc.). Come ha scritto Jean-Louis Comolli, «il progresso tecnico non è il motore dell'evoluzione del cinema ma è piuttosto l'effetto». Ne abbiamo parlato per un po', poi mi ha detto che doveva operarsi di lì a qualche settimana. Da anni annunciava in un tono tra il semiserio e l'ipocondriaco la propria morte, ma questa volta il suo tipico *humour noir* era un po' meno paradossale ed esibito: mi accorsi per la prima volta che aveva una gran paura di morire. Non ha mai fatto molto per curare la sua salute, anzi, erano diventati rituali i suoi inverni senza cappotto, il suo rifiuto delle vacanze, ecc. ecc. Che la paura si fosse trasformata in una strana forma di attrazione? A furia di accarezzarla, la morte incominciò a fargli le fusa, sì che la tema si volse in disio...

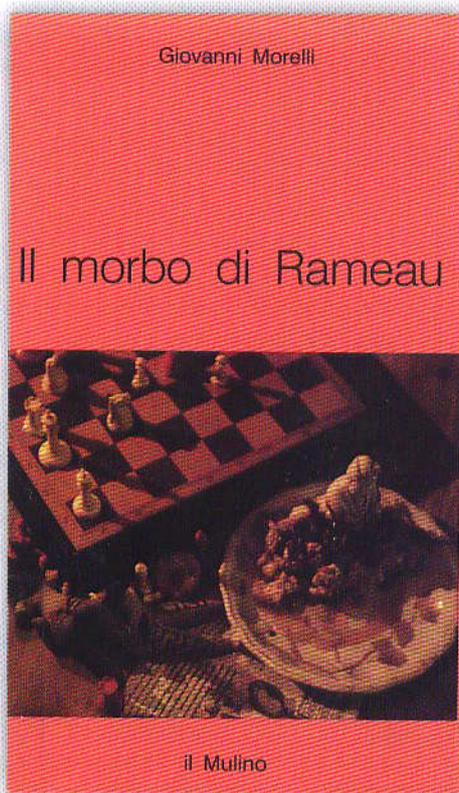
Caro Giovanni, anche se nella tua attitudine anticatartica e antiteleologica probabilmente sorriderai dal luogo dove ti trovi, dove *are all equal non*, anche se forse (in quel luogo) starete cantando i versi di Heine — «Der Tod ist gut, doch besser wär's, | Die Mutter hätt uns nie geboren» — e tutto vi sembrerà essere tornato al non-senso originario, anche se *tutto nel mondo è burla*, voglio dirti che ne valeva proprio la pena. La mia/nostra gratitudine, la mia/nostra ammirazione, fortunatamente intatte, continueranno qualcosa (un *petit rien* non del tutto irrilevante, credimi) che mi permetterai di chiamare, *faute de mieux*, il tuo magistero.

**Carmelo Alberti**

**Un silenzio inesprimibile. A Giovanni Morelli**

C'È UN SILENZIO CHE non si può esprimere. Semmai, è possibile lasciarlo sospeso nell'intervallo tra le parole. Nella vita di ogni giorno, invece, sta incantucciato dietro uno sguardo distolto, un passo incerto, un sospiro ingoiato.

Da sempre Giovanni Morelli agisce per sospendere il tempo. Perciò, esorcizza le piccole faccende, quelle ir- ▶



risolvibili e continuamente replicate, pronunciando frasi criptiche, ancor più sibilline del solito. La sua espressione enigmatica, generalmente, provoca in chi ascolta una sospensione, nel tentativo di capire. Durante quella pausa, pare di prendere il volo verso una dimensione eterea, forse vana, eppure liberatoria. Allora, sul viso di Giovanni s'allarga un sorriso felino. Il vocabolario dei suoi atti risulta talvolta imprevedibile, perché è illimitato. Un esempio di quotidianità: al supermercato è normale ch'egli s'accosti alla parete per lasciare passare gli altri. Come mai? «Mi esercito a essere paziente», risponde sorridente, mentre si diverte a sfidare il cronometro collettivo.

Il tempo, struttura-base della storia delle civiltà e, insieme, dell'esistenza individuale, è la cifra che contrassegna l'emergere della musica. Per Morelli il tempo è il paradosso necessario, a partire dall'esperimento mentale studiato da Erwin Schrödinger (il «gatto di Schrödinger»), che pone sullo stesso metro le possibilità attive e passive dell'infinitamente piccolo e della magnitudine. Sul piano soggettivo, poi, il modello evidenzia l'organizzazione del ritardo tra reazione neuronale e reazione corticale agli stimoli.

Nel suo «romanzo» della critica musicale, *Il morbo di Rameau* (Bologna, il Mulino, 1989), Morelli immagina i ripetuti incontri di due «perdigiorno» al Café de la Régence a Parigi. Jean-François e Pierre-Louis s'accaniscono nel sostenere differenti interpretazioni «radicali» in merito a *Les Indes Galantes* (1735), i cui autori, rispettivamente della musica e del libretto, sono i loro zii Jean-Philippe Rameau e Louis Fuzelier. Di volta in volta, non appena s'acquieta il tono della dotta polemica, il saggista-narratore fa emergere la voce del testo poetico. Così, nella seconda Entrée delle *Indes*, durante l'esotica Festa del Sole degli Incas in Perù (*Fête du Soleil*, scène v), l'aria di Huascar celebra l'eterna vitalità dell'astro luminoso, che s'estende oltre l'ambiguità delle stagioni, e così si conclude:

De la nuit le voile sombre  
Sur vos attraits n'étend jamais son ombre,  
Tous les temps, aimables vainqueurs,  
Sont maqués par vos faveurs!

Nella saletta degli scacchi, dopo tante discussioni, il giovane Rameau percepisce il «giusto silenzio», quello che coglie i giocatori mentre studiano le mosse sulla scacchiera. «Il silenzio non nasce dall'arbitrio di due o più individui... il silenzio è una specie di essenza, forse un profumo. Un manto che accomuna due modalità... "d'acceccamento"» (pp. 143-144).

Il procedimento non s'arresta ancora. Sul finire del saggio affiora la *Sinfonia della stranezza* di un eccentrico medico-scientziato che, vent'anni dopo la rappresentazione delle *Indes*, illustra agli attoniti nipoti la funzionalità di un teorema, mostrando loro una macchina azionata dal «movimento coordinato di due gattini» (p. 231). La macchina della volontà, sperimentata analizzando nuclei di malati, svela l'esistenza di una terza facoltà, oltre la *obstruens* e la *dirumpens*. Essa è «un'anima capace di essere un modulo convertibile. (Convertibile in *male*, in *altro*, in *migliò*)», in grado d'attivare «nuove realtà». Così è per l'opera di Rameau, genio ammalato da «febbri» patologiche e dalle smanie del secolo dei lumi: le *Indes* sono un capolavoro che oltrepassa di gran lunga il dualismo tra-

dizione/rinnovamento. Insomma, se si va al di là del testo, si comprende come l'arte affondi le radici nella «compromissione neurologica» dell'artefice, ovvero nelle «folgorazioni» figurali dello «spazio-tempo unitario nello spazio-tempo esplosivo e viceversa» (p. 249).

In tal senso vale altrettanto bene sfogliare lo studio di Morelli *Musica e malattia* (in *Enciclopedia della musica*, II, *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002). Ovvero, per i musicisti «grandi-malati» l'affezione è «un modo di vita», definito dalla creazione di un «tempo intermedio» sottratto alla morte: «E tale tempo, è un tempo che... possiede una sola risorsa», quella di tradursi in scrittura «"terminata" prima che la morte lo interrompa» (p. 413).

Ogni corpo si muove entro il vortice temporale, cercando una difficile sintonia con gli altri corpi. Alcuni trovano un'interrelazione provvisoria. Una prima immagine: tre persone sedute sopra una panca, in un lungo corridoio, osservano chi passa, senza parlare. Un'altra immagine: alcuni uomini s'appoggiano al parapetto di un ponte, davanti a un rio veneziano, ritardando il saluto serale. Eppure, tra il silente scorrere del tempo è facile che s'annidi la maestria.

Morelli è un artefice del senso, è colui che sa accompagnare l'allievo-mai-allievo nel flusso ininterrotto della percezione. Giovani e meno giovani, studenti e colleghi, dapprima smarriti e disorientati, poi rasserenati e ridenti, hanno potuto ritrovare nella conoscenza ciclica di Giovanni Morelli un solido punto di riferimento. La magia dei suoi atti consiste nella perenne ricerca della giusta/impossibile forma. Alla base c'è il convincimento che ogni gesto deve trovare la vera configurazione, in un sistema periodico d'irradiazione e di ricomposizione.

Il fulcro dell'insegnamento morelliano è costituito dalla sintesi temporale di ascolto e visione (come si può comprendere dal suo ultimo libro, laddove parla dell'«insistenza narrativa nella temporalizzazione – "mise en temps" – del racconto»: *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 25). Larghi frammenti di creatività, tratti dalla memoria del mondo, in apparenza slegati, finiscono per ricomporsi nella mente, per lo più dopo un intervallo, sempre sotto l'ala del pensiero libero, preludio a una scommessa culturale assoluta. Al pari dei suoi scritti: getti d'idee concatenate, simili a fili di un ordito lieve, aperto, aereo, eppure solido, sotto l'egida dell'utopia. O, se si vuole: «creazioni di tempi critici fra Io e Storia» (G.M., *Massimo Mila*, «Belfagor», 30 novembre 1989, p. 680).

Non a caso, nel corso degli anni Giovanni Morelli ama costruire interminabili elenchi di nomi, di opere, di frammenti, simili a filamenti che passano attraverso la cruna del tempo. Un esempio prezioso del passaggio dal concetto di forma alla non-forma è visibile nel «diluvio di titoli classici», nell'elenco ininterrotto che accompagna la sua riflessione su *Il «classico» in musica, dal dramma al frammento* (in: *I Greci*, 3. *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001).

Succede, a volte, che una composizione scaturisca dalla ricerca incessante di un «tema fondamentale». Il connubio tra una scrittrice irrequieta, qual è Gertrude Stein, che nel 1926-1927 scrive il play *The Four Saints in Three Acts*, e il compositore Virgil Thomson, che in quel periodo soggiorna al 17 del Quai Voltaire parigino, si sviluppa intorno alla validità/inconsistenza e alla «ritualità senza cre- ▶

denza» di un catalogo turistico-culturale (d'ambito spagnolo) della santità. A questo Morelli dedica uno straordinario studio, *Very Well Saints. A Sum of Deconstructions. Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson* (Paris 1928), Firenze, Olschki, 2000. Da un lato s'innalza il «sistema fonologico» steiniano che prefigura con efficacia rappresentazioni di processioni, visioni, cori di santi; è un'apoteosi della ripetizione (fonetica, ritmica, di assonanze e traslitterazioni iconiche, e altro ancora), che rammenta — come scrive il geniale musicologo — una «plasticità attraverso la iterazione» (p. 90), una miriade d'insistenze iper-realistiche, come sintesi della vita. Dall'altro si scorge un compositore altrettanto sperimentale che sceglie di «far fare a quei santi un ragtime... Sincopare, jazzare appunto». A un certo momento le strade si sovrappongono: i *Four Saints* non sono più in tre atti, ma in due ben diversificati, prossimi al cedimento verso un tempo limitato ad una sola giornata. Come esclama il PRIMO CORO nella prima parte (404, p. 141):

Ovvìa ovvìa ovvìa che giornata  
Che ben TRE giorni interi  
Più UNO se n'è andata.

E, alla fine del secondo atto, in un'atmosfera notturna, si legge un'efficace sequenza, che equivale a una sintesi: «803. Sant'Ignazio si mette in riga, voltato a destra o a sinistra, di lato. 804. Ognissanti. 805. Per i santi. 806. Quattro santi. 807. e altri santi. 808. Cinque santi. 809. per gli altri santi. 809. [L']-[u] ultimo atto. 810. che è un fatto [*Silenzi*]]» (p. 149).

Finale di partita. Tra le pagine di *Scenari della lontananza* (Venezia, Marsilio, 2003) Morelli incide con incredibile precisione l'evanescenza dell'«immagine» di Luigi Nono, *dopo-Nono*, che «avvolto nel mantello là nel momento in cui ode il flebile suono quasi-un-silenzi della esperienza del sacrificio si sta dunque cancellando». Dal tempo affiora un «altro ritratto di figura in piedi non più nel lontano libro dei *partages*, delle sovversioni, delle prove, dei margini, delle interrogazioni, ma nel gran libro della grande Storia della musica» (p. 138).

Luglio 2011. L'incedere incerto, il braccio piegato all'indietro, i capelli spenti, il respiro ansante: così s'allontana verso il canale della Giudecca, un essere consapevole fino in fondo di avere un appuntamento decisivo con il tempo, un uomo sapiente e insostituibile, che ha tentato in tutti i modi di prefigurare, a sé e agli altri, le fasi della malattia e le sue soluzioni formali/materiali. In cuor suo sa che la soglia da superare è incognita, perciò attraente, come l'abisso dell'eternità e del nulla. L'andare senza fermarsi e senza dolersi mette in moto l'esorcismo delle tante vite possibili, contenute nello scrigno del tempo.

E adesso? Adesso... chiede silenzio.

### Mercedes Viale Ferrero

#### Riflessioni sulle «fantaCorti» nelle messinscenc delle opere in musica, 1815-1867

NEL 1985 GIOVANNI MORELLI mi invitò a Venezia per tenere alcune lezioni a un gruppo di suoi allievi, qualcuna in sede universitaria e altre, per un uditorio allargato di amici, alla Fondazione Giorgio Cini. Gli argomenti li concordammo insieme e i suoi sugge-

rimenti furono preziosi; tra i temi scelti, tutti collegati alla storia della scenografia e della messinscena, vi erano l'orientalismo e in particolare il mito illuminista della Cina, i balletti secenteschi e i loro valori allegorici, il rapporto tra «vero» e «verosimile» nelle immagini sceniche, la raffigurazione dei centri del potere, dunque delle Corti, nelle opere in musica. Ho ricordato, in questi giorni, tanti momenti degli incontri, delle conversazioni, degli scambi di idee con Giovanni e ho ripreso in mano gli appunti e le «scalette» del 1985 che in realtà avevo continuato a consultare e a utilizzare anche in seguito, per scritti e per comunicazioni in occasione di convegni. Tra queste ultime ho recuperato quella, non pubblicata, che ora propongo qui; la si potrà trovare alquanto datata e superata da studi recenti, ma l'intenzione è stata di connotarla come una memoria e quasi un ritorno al passato.

Stendhal, nella *Vie de Rossini*, racconta che per la «prima» di *Elisabetta d'Inghilterra* a Napoli erano giunti «d'Angleterre des dessins fort soignés au moyen desquels on pût reproduire, avec la dernière exactitude, le costume de la sévère Elisabeth. Ces habits [...] se trouvèrent convenir admirablement à [...] la belle Colbrand». In realtà i disegni erano arrivati da Milano, erano opera del torinese Giacomo Pregliasco e la loro «exactitude» era discutibile: la vera Elisabetta avrebbe probabilmente trovato scandaloso il «décolleté» della sua controfigura canora, che per parte sua avrebbe certamente trovato scomodissimo e per nulla seducente l'abito della Virgin Queen.

In altre parole, la messinscena di autenticazione storica, teorizzata da tempo e unanimemente approvata al momento della Restaurazione, poteva subire qualche ritocco, in questo caso per conciliare «le prestige des souvenirs» e «l'effet de l'étonnante beauté» della prima donna. Vi erano, naturalmente, anche altre e più importanti ragioni di deviare dal retto cammino: talvolta per difficoltà cognitive, quando uno spettacolo era ambientato in una situazione storica remota o comunque poco frequentata. È il caso del soggetto di *Alfredo il Grande/ Alfred le Grand / Alfred*: né Sanquirico a Milano né Despléchin a Parigi né i Grieves a Londra portarono in scena architetture «sassoni»; del resto il loro scopo non era la ricostruzione archeologica ma l'evocazione di avventure cavalleresche in un mondo medievale che gli spettatori identificavano con lo stile gotico. Sanquirico non ricerca modelli di edifici autentici nemmeno in *Anna Bolena*, perché interpretando correttamente lo scenario dettato da Felice Romani segue un programma significativo che prevede interni via via più oppressivi, e un solo esterno, per il breve momento di felicità dell'incontro di Anna con Percy nel parco del castello di Windsor. Poco importa se l'edificio teatrale ricorda solo vagamente quello storico, importa invece che sia recinto da una cancellata, quasi una gabbia dalla quale la sventurata protagonista non avrà altre vie d'uscita che il carcere, la follia, la morte.

La possibilità di applicare con qualche leggerezza il rigoroso codice di ambientazione storica era condizionata, per altro, dal consenso e dalle aspettative del pubblico che suggerivano e quasi imponevano il codice alternativo della identificazione dei luoghi: nessuna meraviglia quindi se nella piazza dei Santi Giovanni e Paolo di *Marin Faliero* compare con anticipo di due secoli il monumento a Bartolomeo Colleoni, o se a sfondo della Piazzetta nell'*Otello* di Rossini già si vede sull'isola di San Giorgio la chiesa palladiana. Ne *I due Foscari* Piave e Verdi correranno ai ripari avvertendo che l'isola era, a quei tempi, folta di cipressi; eppure a Verdi probabil- ▶