



ENTE AUTONOMO

ENDAS

(Ente Nazionale Democratico di Azione Sociale)

SONOPOLIS

UNIVERSITÀ "CA' FOSCARI" DI VENEZIA

Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali

Dipartimento di Italianista e Filologia Romanza

COMUNE DI VENEZIA

Assessorato alla Cultura

MARIO LUZI

poeta

LUCIANO SAMPAOLI

compositore



SONOPOLIS

Percorsi integrati nella musica
d'oggi in Veneto

MARIO LUZI, nato a Firenze nel 1914, ha collaborato negli anni '30 alle più importanti riviste dell'avanguardia letteraria, partecipando fra l'altro alle audaci polemiche dell'ermetismo. Il suo primo libro di versi, *La barca*, è del 1935. Raccolte successive: *Nel magna* (1963, 1966 edizione accresciuta), *Dal fondo delle campagne* (1965), *Su fondamenti invisibili* (1971), *Al fuoco della controversia* (1978), *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994).

La raccolta delle sue poesie è ora disponibile in un volume degli "Elefanti" Garzanti.

Per il teatro ha scritto *Il libro di Ipazia* (1978), *Rosales* (1983, rappresentato al 46° Maggio Musicale, interprete principale Giorgio Albertazzi, regista Orazio Costa, musiche di Guido Turchi), *Hystrio* (1987), *Corale della Città di Palermo per S. Rosalia* (1989), *Io, Paola, la commediante* (1992) e, in appendice, *Il Purgatorio. La notte lava la mente* (1990).

Tra gli scritti saggistici ricordiamo: *L'Inferno e il limbo* (1949), *L'idea simbolista* (1959), *Vicissitudine e forma* (1974), *Discorso naturale* (1984).

LUCIANO SAMPAOLI, nato a Sant'Agata (Ps) nel 1955, è considerato uno dei più interessanti compositori dell'ultima generazione. Laureato in Semiologia dello Spettacolo all'Università di Bologna, ha studiato Composizione presso il Conservatorio Martini di Bologna e si è perfezionato con Franco Donatoni e Sylvano Bussotti.

Invitato da Pierre Boulez ha trascorso un periodo di lavoro all'IRCAM a Parigi.

Autore di opere liriche, *D.G. uno spettacolo* (1981), *Dal respiro delle onde* (1984), oratori, *Exemplum* (1986), *La lite* (1989 su libretto di Mario Luzi), *Secondo il Padre* (1990), composizioni da camera e per orchestra, le sue musiche sono state eseguite nei più importanti festival di musica contemporanea in Italia e all'estero.

Dal 1987 al 1991 ha condotto il "Concerto del Mattino" sulla Terza rete RAI.

Attualmente tiene il corso di "Musica nel teatro" all'Università di Francoforte. È direttore del Centro Studi e Ricerche Musicali dell'Università di Urbino. Ha pubblicato assieme a Mario Luzi "UT Pictura Poesis" (1993) e "Torre delle ore" (1994). Sue

musiche sono pubblicate e incise da EDIPAN, RCA, BMG e Fonit Cetra.

ERLA KOLLAKU è nata il 25 maggio 1969 a Tirana, ha studiato pianoforte al Conservatorio di Tirana, diplomandosi con il massimo dei voti. Ha cantato al Teatro dell'Opera di Tirana, con Radio Televisione Albanese e con l'Orchestra Filarmonica di Stato.

Nel 1992 ha vinto una borsa di studio al concorso "K. Ricciarelli" che le ha permesso di frequentare l'Accademia Lirica e perfezionarsi con insigni maestri. Ha inoltre partecipato ai corsi di C. Bergonzi presso l'Accademia Chigiana di Siena per l'allestimento della "Bohème" e dell'"Edgar" di Puccini.

Nel luglio del 1993 ha vinto il secondo premio al Concorso Internazionale di Canto Lirico "Rocca delle Macie" e ha vinto il Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" per il ruolo di Lisa nell'opera "La Sonnambula" di Bellini (andata in scena al Teatro Comunale di Treviso nell'ottobre successivo).

Nel novembre 1993 ha interpretato la parte di Fidelia al Festival Pucciniano di Viareggio. Nel maggio 1994 ha vinto il 1° Premio al Concorso Internazionale Giuseppe di Stefano.

Ha svolto intensa attività concertistica in Italia ed all'estero.

NUNZIO DELLO IACOVO, ha studiato pianoforte con Luisa Del Monaco, diplomandosi con lode nel 1986 al Conservatorio "S. Cecilia" di Roma.

Si è perfezionato con Sergio Perticaroli ai corsi dell'Accademia "Mozarteum" di Salisburgo, e a quelli dell'Accademia Nazionale di "S. Cecilia" specializzandosi nel 1994 con il massimo dei voti. Vincitore assoluto di importanti concorsi nazionali e premi internazionali, ha debuttato come solista a ventuno anni al Teatro Musikhalle di Amburgo. Ospite di prestigiosi festivals in Italia e all'estero alterna la sua attività di concertista con quella di docente di pianoforte presso il Liceo musicale "Paisiello" di Taranto.

Coordinamento del programma e informazioni

Domenico Cardone

Ufficio Promozione Decentrato del Teatro La Fenice
(tel. 041/786536 - 786562)

Programma di sala a cura dell'Ufficio Stampa
del Teatro La Fenice

va quel ritmo più franto e più sospeso degli ultimi due lieder. La dominanza qui delle parole di cinque, quattro e tre lettere creava un rapporto anch'esso ossimorico tra la pienezza delle immagini della notte e la forte frammentazione prodotta dalla brevità della parola e del verso. Brevità che, tuttavia, giungeva a un esito di conclusione e di placamento piuttosto che di inquietudine o di sospensione. Conclusione tutta contenuta nell'epilogo dei due ultimi lieder: *Acume. Guarda come, Entra nel mio nome.*

Luciano Sampaoli

* per gentile concessione di VANNI SCHEIWILLER

5

*La notte alla sua fine.
Oppure al suo primo principio l'alba,
l'incredibile primizia?*

*Lavora il primo
ancora quasi taciturno coro
il filo di una vocale lana
di grave torcitura...*

*Sì, è opera
sudore e canto delle sue creature
questo giorno che nasce... così pare,
penosamente, no, gioiosamente.*

(testo inedito dedicato a Venezia)



Mario Luzi e Luciano Sampaoli



Ritratto di Luciano Sampaoli, disegno di Arnoldo Ciarrocchi

lasciarle irrisolte, dal «divinamente» de *La barca*, *Ragazze* all'«umanamente» che scolpisce due momenti altissimi di *Arvento notturno*, in *Cuma* e in *Terra*.

Ma l'esito dell'intonazione e del ritmo sapeva qui, nella *Torre delle ore*, di una compostezza sottile che incomincia le scene e contribuisce a trattenere l'atmosfera, a saturarne lo spazio. Anche i verbi, arditi e rari, vengono a perdere ogni contenuto di moto e ad esaurirsi interamente nella dimensione visiva. È da essa che tutto viene ricondotto alla presenza e alla durata: è in essa che il mutamento o il trapasso si fa continuità nel ritorno. È il «turno», acuirsi della vista, affinamento del pensiero: è il rendersi percepibile e avvertito di ciò che alla prima vista non appare. Lo svolgersi del discorso, così architettato intorno al movimento del guardare, sembra in esso, anche, trovare compimento.

Piuttosto che architrave della frase musicale tale nucleo sonoro mi si presentò come una cellula tematica che, nel suo ripetersi, elargiva uno stupore inconsueto e vivo.

Dalla icastica novità di quello stupore derivava ai quattro quadri una suggestione intensa e acuta. Il tremore, al primo apparire malinconico, del primo lied (così sottolineato dalla rudezza di quell'«album» del primo verso) cedeva al tenue crescendo di chiarezza e di risonanza degli ultimi due lieder. Tanto più in quanto la trama lirica andava, dall'espandersi del dire nei primi due movimenti, verso un dilatarsi degli intervalli nei secondi.

C'era in questa ispirazione liederistica luziana un'«obliquità» di toni e di luci, uno sciogliersi progressivo del discorso entro una misura breve e colma del verso, che risultavano consonanti con il sentimento più genuino del lied. Era il canto di un animo attutito e tuttavia desto, presente al dilatarsi della tensione emotiva in una dolce e quieta attitudine contemplativa. Ma di contro c'era (e mi attraeva, quasi mi assillava) tutta quella rete di numeri: sei versi per ogni movimento, per quattro, un numero complessivo di ventiquattro versi che dà ancora (sommando due e quattro) sei. Se questa rete numerica sembrava richiamarsi a una tessitura di ricorrenze e di corrispondenze, che potesse rendere ragione della preziosità dell'impianto poetico, mi induceva d'altro canto a ricercare uno sviluppo ulteriormente complesso della frase musicale. Mi lavoravano dentro quei numeri e mi rie-

vocavano lampi convulsi della loro passata frequentazione. Mi martellava, in particolare, il sei, che era sempre stato per me quel numero perfetto quasi irraggiungibile. Erano stati il numero sei e l'esagono i chiodi su cui si erano assemblati gli strumenti e le voci de *La morte meditata*, scritta nel 1978 sui *Sei canti* di G. Ungaretti.

Era stata quell'invenzione un momento demonico molto potente che mi aveva visitato nella mia giovinezza e che mi aveva condotto all'incontro con Pierre Boulez e alla mia esperienza parigina. Tutto sembrava congiungersi, diacronia e sincronia, colore e suono, linea e parola, in un flusso unico e continuo. Ora mi si ripresentava il sei e pareva sfidarmi, proponendosi nei suoi componimenti della dualità e della quaternità. Anche il ventiquattro mi assordava: due volte dodici, quattro volte sei. Un intero mondo simbolico mi precipitava addosso: le sei giornate della genesi, la ruota del karma (4x6), le dodici note della serie dodecafonica e della scala cromatica. Mi pareva, la numerologia luziana, una grande sinfonia della creazione.

Ma sempre l'elemento centrale era una sorta di composizione continua tra i quattro lieder, che questa volta non si manifestava in una scrittura unica ma in una progressiva ripresa e variazione del tema, che desse più il senso di una diversa ricognizione della stessa materia piuttosto che quello di un'espansione. La materia si dipartiva da una singola nota per proliferare a poco a poco fino a che l'innesto della voce determinava il dispiegarsi dell'intero spazio sonoro.

Anche l'ossimoro luziano, quel prevalere di segni notturni nell'alba e nel mezzogiorno, che andava dissolvendosi nella sera e nella notte, si ripercuoteva nella necessità di utilizzare tutta la gamma dei suoni, anche quelli più gravi, per toccare il limite dell'estensione. E tuttavia l'atmosfera dei lieder doveva risolversi in una medietà sonora ed emotiva, quale spirava nel testo poetico.

Fu così che mi misi a individuare dei nuclei sonori omogenei nei testi, che, a loro volta, mi riportavano al numero sei. C'era una fitta trama di parole di sei lettere nei primi due componimenti che si diradava a due sole presenze e alla sola presenza del «guarda» nel quarto.

Mentre sentivo più distintamente la cadenza a tutto tondo della parola di tre sillabe a sei lettere, che coniugava spesso all'intervallo di sesta, mi colpì-



Ritratto di Mario Luzi, incisione di Arnoldo Chiarocchi

I SUONI E IL TEMPO DELLA TORRE DELLE ORE*

Cosa può aver fatto pensare a Mario Luzi di concepire il quartetto di testi poetici come lieder? Certamente il lied si configura come una forma ritmico-espressiva parca e delicata, la cui preziosità è data dal rapido delinearsi di una situazione lirica che può svilupparsi o no, ma che è comunque condensata intorno a un sentimento centrale, ad un'ispirazione monocorde. Il che sembra verificarsi quando l'esigenza e la motivazione dell'artista risultano eccezionalmente intime, ragione per cui il modo del dire viene ad essere più un prolungamento della situazione interiore che un momento di conoscenza e di rivelazione.

L'io, insomma, sia autocontempla e, perché si dia ciò, è necessario che si dispogli così di ogni istanza comunicativa come di ogni domanda etica e filosofica. È necessario che assolutizzi il momento primo e ultimo in cui esso si genera al semplice ascolto di sé, al semplice esserci, con, o meglio, nel suo sentire.

L'ultimo Luzi, da *Fondamenti invisibili* in poi, che siamo abituati a frequentare, è l'uomo nella cui risonanza e nella cui voce si manifesta l'altro da sé, il «fuoco della metamorfosi» o il riflesso del mito, fino a giungere al suo semplice essere pronuncia, parola-verbo. In specie nelle due raccolte più recenti (*Per il battesimo dei nostri frammenti e Frasi e incisi*) la struttura dialogica del testo cedeva al monologante colloquio con il divino, come a concludere la parabola della vita nella parabola della parola. La confidenza che Mario Luzi mi fece qualche tempo fa del suo progetto di vedere musicato un gruppetto di testi, scritti per diventare lieder, mi colse perciò con tutta la novità e tutta la gioia dell'occasione. Più o meno consapevolmente, questo suo pensiero mi appariva come l'inevitabile riverbero dell'esperienza che avevamo percorso insieme con la cantata *La lite*. Come se, in quel tessuto musicale a mosaico e in quella dizione sostenuta e continua, si fosse veramente incarnato il fantasma del dio. Parevano, peraltro, ricongiungersi più direttamente, tanto la materia quanto l'ispirazione, a quella che era stata la fonte del nostro primo incontro con le composizioni cameristiche (*A un compagno, Il tempo futuro, Le briciole*). E non doveva essere estraneo questo sentimento al fatto

che si era per me compiuta, con l'oratorio *Secondo il Padre* su testo di Bruno Sacchini (1990), la perustrazione del paesaggio, dei movimenti e della problematicità della creazione e della rivelazione, di modo che era già tornata in campo (anche attraverso la figura dell'incarnazione) la creatura con la sua dimensione lirica.

Quando Mario mi sottopose, qualche tempo dopo, i quattro testi liederistici, fu la conferma ancora per vie indecifrabili, eravamo di nuovo ad un evento di risonanza e di sincronicità paragonabile a quelli che avevamo già conosciuto. Quello che subito mi colpì fu il tono «a parte» dei testi, un certo clima già respirato, una certa musicalità già udita, che tuttavia restavano non facilmente identificabili. Solamente più tardi cominciai ad avvertire qualcosa di antico, che mi rimandava al primo Luzi: qualche cadenza, qualche andamento ritmico riscontrabile nella diversità della contestualizzazione, qualche ricorrenza di immagini risolte in altra atmosfera. Qualcosa che riandava a quella iniziale inclinazione al canto, la quale non era se non la trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittimava l'io oltre la parola. Era l'aura di *Arvento notturno* rinfrescata dall'onda de *La barca* e «limata» dal ritmo di *Onore del vero* e di *Nel magma*. E ciò mi induceva a domandarmi perché vibrasse così distintamente dentro di me, e non trovavo altra strada per rispondere se non il considerare che il punto di contatto dovesse risiedere nella forza mitopoietica di quel canto. Quasi che entrambi avessimo attraversato la simbologia sacra, la sua oscurità e la sua necessità, non per altro se non per attingere ancora alla vita, alla sua trepidante verità. E mi commuoveva che questa riattinta condizione lirica giungesse a Luzi dalla meditazione sul giorno, la quale meditazione quasi inavvertitamente apre al cielo e alle immagini astrali.

Non erano tali immagini (così le sentivamo ora) transeunti, tendeva bensì il loro movimento a sciogliersi e a placarsi in essere e contemplazione. Dove l'unico indizio di presenza alla quotidianità è il cane (molto vicino al cane di *Onore del vero, In un punto*) e tuttavia disperso nella medesima rarefazione di *Arvento notturno*, pur attenuata dalla dolcezza de *La barca*. Mi riportava il «cautamente» del terzo lied l'eco del primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere le immagini e di

*Il fiore della tarda sera
s'apre cautamente
ai pensieri dell'uomo e del suo cane
già meno diurni,
di più vago
acume. Guarda come.*

*Ascende al suo reame
lei notte di luna.
Luna – guarda come
da presagio
diventa luna,
entra nel suo nome.*

Interessamento di compositori a qualche lirica mia non è mancato: a cominciare da Luigi Dallapiccola che aveva, mi confidò molti anni dopo, preso a musicare un testo di «Avvento notturno». Il lavoro che avrebbe voluto portare a termine dovette rimanere tra i progetti, gli abbozzi, le intenzioni. Altri sporadicamente si sono ispirati a qualche mio testo in Italia e anche all'estero. Un concorso che si organizza periodicamente a Messina è stato una volta centrato sulla mia poesia.

Non so se ho mai del tutto superato lo scetticismo che come altri mi porto dietro dalla lunga tradizione di separatezza: se cioè davvero sia convinto che l'autonomia, anche musicale, del testo poetico consenta una musica altra la quale anch'essa aspira all'autonomia e alla propria assolutezza. Su questo tema ho avuto anche la prova di *Ipazia* che partì nelle mie prime intenzioni come testo per musica e si concluse come testo che escludeva ogni altra musica se non la propria implicita; e annet-

teva solo quella di scena negli intervalli.

Ma devo per contrasto ricordare la felice eccitazione provata per merito di un gruppo di giovani compositori organizzato da Luciano Sampaoli il quale in un concerto riminese, più puntualmente a Sant'Agata Feltria, presentarono ciascuno una o più composizioni che movevano da versi miei. Pur se la varietà dei talenti era grande, e la differenza di tecniche non meno rilevata, tuttavia l'operazione era comune in questo che, scomposto e ricomposto, il testo veniva a inserirsi direttamente nella materia sonora e ritmica della musicalità come uno dei suoi componenti: non era né un commento né un'interpretazione ma una appropriazione e una compenetrazione di forte e vivo effetto.

Questo episodio mi ha confortato nella fiducia di incontri nuovi ed efficaci di cooperazione tra musica e poesia.

La varietà di tecniche e di procedimenti e la indeterminata molteplicità di stili che presenta a un «profano» la produzione musicale dei nostri giorni sono tali da lasciare adito a qualunque progetto di collaborazione e combinazione operativa con altre espressioni, la poesia per esempio. Tuttavia il progetto vagamente incubato dal desiderio è divenuto per me eccitante solo quando ho incontrato Luciano Sampaoli. Aveva già musicato un mio testo. Riconoscemmo di essere in sintonia nella ricerca di un linguaggio acceso e vivificato in ogni molecola della sua materia, scandito e rilevato sul fondo non inerte del silenzio, al quale viene anzi riconosciuto intrinseco valore espressivo all'interno del testo letterario e di quello musicale.

Mi pare che la nostra intesa, che fu da principio l'effetto spontaneo di una concordanza di orientamenti, abbia dato frutti originali nella realtà delle composizioni firmate da Sampaoli.

Che c'è di nuovo e di invogliante in questa giovane *ars*? Prima di tutto essa scende molto addentro alla consistenza materica del linguaggio poetico e reciprocamente di quello musicale. Il verso, per esempio, è trattato scomposto e accolto e accolto cellularmente nella materia verbale e ritmica come una componente viva della musicalità. La simbiosi tuttavia non arriva a un'indiscriminata emulsione. Le componenti non si annullano ma si esaltano l'una per l'altra, ciascuna nei suoi peculiari valori primi.

Siamo lontani dal commento, dall'interpretazione o da altre equivalenze approssimative. Si è piuttosto risucchiati in un episodio di con-creazione.

Mario Luzi

La poesia nacque come canto, unita alla musica — che cosa le ha poi separate, e come, e quando? Ci sono molti libri da leggere, molti e in molte lingue per avere una risposta che non è mai del tutto convincente perché il cammino della divaricazione è malcerto e non porta a nulla di definitivo e di irreversibile. Il melos scompare, è vero, dai componimenti poetici complessi, organizzati secondo retorica: ma solo quanto alla partitura visibile della musica. Pur nella specificità letteraria che assume l'armonia della composizione, la musica fa sentire il suo potere, impone il suo antico dettame. Il divorzio è risoluto; ma non è netto.

L'evoluzione dell'arte musicale ha fatto da parte sua un cammino analogo verso la pienezza delle autonome e specifiche possibilità d'espressione. Anche da questo lato la dissociazione ha trovato ogni incremento: specialmente nei secoli XVIII e XIX, all'apogeo dell'orchestra, della tecnica, dello strumentalismo.

In apparenza i legami non si vanificano: provvede a tenerli annodati il melodramma. Ma tutti sappiamo a quali riduzioni e subordinazioni fu chiamato il testo della poesia per corrispondere a questa funzione. In realtà il musicista cercò soprattutto una macchina verbale e ritmica che si innestasse nel suo spartito: e a meno che non avesse già pronte le offerte di Metastasio, fu tirannico nel volerlo a suo modo. Il libretto d'opera divenne una sottospecie che, una volta riconosciuta per tale, non fu del tutto avara di godimento. Ma la fortuna del «genere» è, di suo, la conferma della separazione avvenuta tra musica e poesia: una specie di luogo d'incontro pattuito e garantito da regole convenzionali sanziona la distanza reciproca.

Ma i ponti non sono, dicevo, mai stati veramente tagliati: l'implicazione musicale è sempre forte nella poesia, in qualunque tipo di poesia e in qualunque suo aspetto: una conveniente musicalità è intrinseca alla composizione del testo. Il richiamo a un passato, mitico forse più che storico, di collaborazione tra poesia e musica non ha mai cessato di agire né tra i musicisti né tra i poeti. Episodi anche recenti come quello di D'Annunzio e Mallarmé ne sono le testimonianze più vistose. Il Novecento ha calcolato forse più criticamente le sue forze e ha sfidato più cautamente i limiti e le vere impotenze, approfittando ad abundantiam del salvacondotto dell'ironia. Questa diviene infatti un vero passe-par-tout. Per quanto diminutiva possa

1

*Quell'indeciso album
che profila le ancora nere imposte,
futuro argento
che presto listerà la buia stanza.
Il giorno, guarda come, scioglie il suo
[mistero
mentre avanza.*

2

*È al culmine, ma sente già l'azzurro
la fuga di qualche obliquità
dal suo splendore. Si smaglia
appena la lucentezza di questo
[mezzogiorno.
Guarda come entra
nel cielo il vespertino turno. Guarda.*

apparire la sua musa, essa ha consentito inedite acquisizioni di fervore e qualche felice simbiosi poetico-musicale... Rigeneratrice della passione? Forse è troppo, ma il fatto è proprio questo: che negli anni più vicini a noi la cooperazione programmata tra poeti e musicisti o l'assunzione di testi poetici ad opera di compositori ha riacquisito una qualche centralità.

Questo (e ben più di questo, meno timidamente) è accaduto in passato in periodi di fondazione dell'una o dell'altra arte o di rifondazione reciproca e comune della poesia (lirica corale o monodica, stil nuovo, recitar cantando, nascita della polifonia ecc. potrebbero essere evocate come momenti vivi di questa storia).

Crede dunque sia meritevole di attenzione l'ancora incerto fenomeno.

Personalmente ho anche io qualcosa da raccontare, uno scarno racconto che può essere indicativo.

Ore 20

INCONTRO D'AUTORE

MARIO LUZI

poeta

LUCIANO SAMPAOLI

compositore

a cura di

GIOVANNI MORELLI

Musicologo, Università Ca' Foscari

SILVANA TAMIOZZO GOLDMAN

Italianista, Università Ca' Foscari

Intervengono

MASSIMO CACCIARI

Sindaco di Venezia

PAOLO COSTA

Rettore Università Ca' Foscari

Ore 21

CONCERTO

TORRE DELLE ORE

Quattro lieder per voce e pianoforte
e due ritratti di Arnaldo Ciarrocchi

ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO
di Vanni Scheiwiller
Milano 1994

Poesie di **MARIO LUZI**

Musica di **LUCIANO SAMPAOLI**

FUTURO ARGENTO (1991) - GIÀ LAZZURRO (1991)
IL FIORE DELLA TARDA SERA (1992) - NOTTE DI LUNA (1990)

LA NOTTE ALLA SUA FINE (1995)

Lied per voce e pianoforte

PRIMA ESECUZIONE

testo inedito dedicato a Venezia

MARIO LUZI, lettore

ERLA KOLLAKU, soprano

NUNZIO DELLO IACOVO, pianoforte

MARIO LUZI

poeta

LUCIANO SAMPAOLI

compositore

MARIO LUZI

lettore

ERLA KOLLAKU

soprano

NUNZIO DELLO IACOVO

pianoforte

Lunedì 12 giugno 1995

VENEZIA, AUDITORIUM S. MARGHERITA

MUSICAPOESIAMUSICA
