

**CONSERVATORIO DI MUSICA “LUCA MARENZIO”
BRESCIA**



BIENNIO SPERIMENTALE

DIPLOMA ACCADEMICO DI SECONDO LIVELLO

IN DISCIPLINE MUSICALI

SCUOLA DI CANTO

ELIOT'S CANTATA

L'USO DELLA VOCE FEMMINILE

NELLA TERZA PRATICA DI

LUCA TESSADRELLI

Relatore:

Prof. ssa EMANUELA BALLIO

Docente di Armonia e Contrappunto

Tesi di Laurea di:

VIRGINIA MAGATELLI

Soprano

Matricola n. 3436

ANNO ACCADEMICO 2007/2008

Indice

Introduzione e ringraziamenti	3
 Cap. I	
Qualcosa di personale	6
 Cap. II	
Prima e Seconda pratica: una Querelle	13
 Cap. III	
Terza pratica: madrigalisti a confronto	22
 Cap. IV	
Terza pratica creativa	36
 Cap. V	
Simbolo, simbolismo ed azione rituale	48
 Cap. VI	
The Eliot's Cantata	55
 Cap. VII	
Prospettive elettroniche	71
 Bibliografia	76
 Discografia e partiture	77
 Appendice	78

Introduzione e ringraziamenti

L'aspetto forse più interessante, perché innovativo e, nel contempo, necessario di chiarificazione immediata, racchiuso nel titolo di questa dissertazione, è il termine *Terza pratica*. Rileggendo con il M.o Tessadrelli alcuni appunti presi durante i nostri colloqui scorsi, è emersa, anche da parte sua, che ne è il fautore primo, questa urgenza. Ma per parlare di *Terza Pratica* bisogna, in questo contesto introduttivo, rimandare il nostro ragionamento a quelle che tradizionalmente vengono definite *Prima* e *Seconda*.

Per quanto la *Terza pratica* di Tessadrelli comprenda tutto il suo repertorio e quindi riguardi gli organici strumentali più svariati, considerato il contenuto di dissertazione vocale presagito dal sottotitolo della tesi, ci preme ricordare, innanzi tutto, che sia *Prima* che *Seconda pratica*, si riferirono ad un repertorio in cui la voce era protagonista ancora incontrastata, ma anche alle leggi dell'armonia e quindi all'approccio compositivo.

La successione trattatistica ed esecutiva di *Prima e Seconda pratica* si svolse lungo tutto l'arco del 1500 e si riassunse in una vera e propria *querelle*, impersonata storicamente dall'Artusi e da Monteverdi, in cui la rigida tradizione si scontrava con le esigenze espressive di personalità musicali sempre più creative ed innovative. Se quest'ultima tendenza non fosse poi prevalsa, non avremmo l'enorme produzione musicale dei tre secoli successivi e non è banale ricordarlo nella misura in cui l'innovazione si stemperò nell'alveo, comunque tradizionale, del sistema tonale.

La forte connotazione linguistica, riferita dal sottotitolo alla stile dell'A., ci introduce al significato, scelto da Tessadrelli, del termine "pratica": l'Autore ha inteso recuperare il patrimonio tradizionale di elezione squisitamente europea, ma sottolineando che l'uso secolare della tonalità si basa su leggi ricorrenti, spaziali e temporali, radicate nella cosmologia ed in stretta connessione con un linguaggio primordiale e complesso di simboli, riscontrabili in tutte le civiltà extraeuropee di cui si ha documentazione.

L'Autore altresì non poteva ignorare i fortissimi segnali di netto cambiamento che, nei primi decenni del XX secolo, costituirono la sperimentazione seriale ed aleatoria tipica della musica cosiddetta "colta" di tutto il resto del 1900. Lui stesso mi ha di recente confidato che aveva, oltre che studiato su partitura, per ovvi motivi di curriculum accademico, ascoltato voracemente la nutrita collana Fabbri di incisioni in vinile del repertorio in questione! – Ho fatto i conti con quelle esperienze radicali – ha affermato ed io aggiungo che il suo comporre, legittimerà quel linguaggio speculativo solo nella misura in cui armonie, ritmiche e metrica testuale non propriamente classiche, esprimono il sentire contemporaneo e sono fruibili da un pubblico non sempre iniziato.

Quest'ultimo intento ci dà modo di spiegare l'attributo "Terza" anteposto a pratica: la forte componente aleatoria del repertorio colto della musica del '900, impedisce, oltre che di riunirlo in un'unica pratica numerabile, anche di diffonderlo fra ascoltatori che non siano tecnicamente preparati. Come suggerisce lo storico della filosofia Massimo Borghesi, dal Barocco in avanti, l'arte è vissuta di eredità, quasi in forma parassitaria.

Ecco dunque come, scrivendo musica tra il 1990 e il 2010 circa, ci si possa sentire strettamente connessi ad una *querelle* che introduce il 1600 e cercare segni acusticamente significativi fin nelle civiltà primitive! Ci preme sottolineare che i contenuti della *Terza pratica* privilegiano la mediazione fra concezioni che *querelle* e aleatorietà rischiarono di fermare ad un estremismo sterile ed inconciliabile e che piuttosto anelano all'espressione di sentimenti universali, i quali risuonano da sempre e per sempre con lo stesso "diapason" riproduttivo.

Le opere dell'Autore che verranno di seguito prese in esame, tranne alcuni lavori ritenuti utili alla comprensione della *Terza pratica* stessa, sono prevalentemente quelle che si avvalgono della vocalità femminile, in tutta la sua gamma timbrica, in un'estensione che privilegia la declamazione piuttosto che il virtuosismo e che abbiamo più volte eseguite.

Principalmente, quella che dà il titolo alla tesi e che è imperniata sulle medesime potenzialità canore. I motivi di questa duplice scelta sono da ricercarsi nella volontà di capire e diffondere il lavoro di un compositore che ha saputo coniare la bellezza dell'ispirazione con la contingenza del mestiere, non ultimo l'utilizzo di un universo vocale che, oggi, è ampiamente monopolizzato dalle donne.

Inoltre, si è cercato di evincere dal repertorio dell'Autore una tematica stimolante per peculiarità speculative ed esecutive. Di non poco peso è stata la presenza di un testo letterario tra i più significativi per l'evoluzione della lingua e per l'apologia cristiana del 1900: la poesia di Thomas Stearns Eliot. La poesia sorella della musica, come credette egli stesso. La declamazione anche, come ci suggerisce l'attento esame delle leggi strutturali della scienza retorica.

Ecco dunque la *Eliot's Cantata* nella sua veste rinnovata ed attuale. Della prima versione avremo modo di parlare in corso d'opera. Come ben si sa, anche il rimaneggiamento di opere scritte, proprie od altrui, ha un significato di contingenza, ma soprattutto di grande maestria e padronanza del linguaggio musicale. Questa rivisitazione aggiunge il violoncello, un cordofono sfiorato dall'arco, alle corde mosse dall'aria e dal tocco delle dita di voci ed arpa.

È sentito e doveroso ringraziare prima di tutto il Compositore: senza la sua opera e la sua disponibilità, questa tesi non esisterebbe. Di seguito, anche i professionisti del suono che ci hanno elargito una preziosa testimonianza ed una costante collaborazione: Umberto Benedetti Michelangeli, Maria Candida Toaldo, Marco Morocutti e gli esecutori in sede d'esame, Veronica

Gasparini, Alessandra Perbellini, Alice Caradente, Francesco Saccò. In particolare, siamo riconoscenti alla Sig.ra Lida Pescatori e alle Prof.sse Lucia Caratti e Ione Belotti. Non ultimi, vengono tutti gli amici che da sempre ammirano e sostengono il nostro lavoro.

Chiari, 14 maggio 2008

*...al canto della voce viva il suono delle corde argute si sposava vibrando
e spiravano insieme la più dolce amarezza della nostalgia.*

Cap. I

Qualcosa di personale

Il lato esperienziale di un artista è davvero illuminante perché ha la peculiarità di fissare con forza emblematica i significati della sua opera, all'interno di uno studio omnicomprensivo di essa. Ma perché l'operazione non sia un elenco noioso di dati probabilmente già più volte pubblicati, si tenterà di ricordare solo ciò che poi sarà prezioso per la comprensione dello stile, rispetto alla tematica dell'opera.

Dunque, questi elementi, partono da un ardito parallelo che, in corso d'opera, giustificherà la valenza maschile-femminile dell'essere umano: si vuole introdurre l'argomento di questa dissertazione, paragonando cioè il legame tra Francesco d'Assisi e Donna Pica, sua madre, alle notizie sul compositore Tessadrelli, filtrate da un'intervista effettuata alla Sig.ra Lida Pescatori, madre di quest'ultimo. Non è di poca importanza sottolineare che il confronto verte su caratteristiche limitate all'argomento musicale e che non toccano di certo lo specifico di santità del grande assisano.

I dati riguardanti Francesco d'Assisi sono tratti dal romanzo di genere storico che Riccardo Bacchelli dedicò alla figura del padre del Santo, Pietro di Bernardone. Lo stile in cui è scritto *Non ti chiamerò più padre*, volutamente arcaico e perciò a tratti assai ostico, lascia altresì al lettore spunti di vivida riflessione. La frase che sta a sostegno iniziale delle nostre pagine, descrive in modo mirabile il far musica domestica di Donna Pica, la quale usava cantare albe, ritornelli e mottetti al modo dei trovieri di Francia, suo paese d'origine, facendosi accompagnare dal liuto di Morlino da Fortunago, uno "sprovvéduto e spaesato giullare" accolto nella sua facoltosa dimora. Donna Pica aveva voce tenue, ma dolce e ben intonata. Ci preme sottolineare che si parla di voce e di corde, i protagonisti della partitura che più in là esamineremo, ma soprattutto ricordare, grazie alla

testimonianza letteraria del Bacchelli, che Francesco, fin da piccolo, ascoltava le esibizioni musicali della madre e fu a lei legato da un'intima comunione di carattere e di intenti.

Chi non sa che il *Cantico delle creature* è ai primordi della nostra letteratura? Al di là del valore strettamente linguistico dell'opera in questione, si rileva che il Santo accompagnò col canto le tappe della sua crescita spirituale: vivacissimo protagonista dei convivi amicali, cantava; prigioniero dei perugini, per confortare i compagni di sventura, cantava; lodando Dio in contemplazione e predicando nelle strade, muoveva il corpo ritmicamente e dava alle parole una sorta di felicissima intonazione. Nelle *Laudes Dei Altissimi*, dopo aver ricevuto le stimmate, disse a Dio che era Bellezza!

Il linguaggio vocale di un grande asceta e comunicatore come Francesco d'Assisi ricalca una delle modalità rituali proprie della figura del sacerdote, conservata variamente fino all'epoca delle Alte Culture: in sostanza, il rito stabiliva un ponte con la realtà divina e metafisica, per mezzo di un contatto stretto e costante con le manifestazioni della natura circostante. In particolare, l'uso della voce e, più tardi, degli strumenti, cercava di imitare i suoni degli eventi atmosferici, ma soprattutto dei versi animali, ritenuti più vicini alla luminosa lingua originaria che non il suono articolato del linguaggio umano. Ricordiamo, a questo proposito, che, secondo la concezione induista, all'uomo resta solo la quarta parte del linguaggio, perché gli animali sono i depositari delle altre tre. Anche Francesco d'Assisi, del resto, riappacificò uomo e natura e capì il linguaggio degli animali.

Il secondo aspetto, congeniale al nostro approfondimento dell'uso della voce femminile in musica, che rileviamo dal legame del Santo con la madre Pica, è che, mentre oggi giorno la prassi canora è spiccatamente dominio della donna, fu peculiare per un uomo come Francesco. In lui l'atteggiamento guerriero, volitivo e virile, ben si sposò con la dolcezza della musica e dell'alta spiritualità. Fu un esempio di quell'equilibrio primordiale di commistione fra i sessi che è tematico in grande parte dei miti e dei dati storici dell'antichità e che collega, sotto un unico denominatore, civiltà lontane negli spazi e nelle epoche. Avremo modo di approfondire questo argomento nel corso della trattazione, in quanto ha attinenza con diversi contenuti della nostra tematica: l'impiego dei contrari nella poetica monteverdiana, il "madrigalismo al quadrato" dei *Nocturnall*, la singolare figura di Orfeo negli studi di Robert Böhme in merito all'uso degli emisferi cerebrali dell'uomo antico, fino alla complementarietà di buio e luce nella *Eliot's Cantata*.

La necessità di ancorarci all'ardito parallelo fra diverse madri e diversi figli e così introdurre l'arte compositiva dell'Autore, mette in risalto la testimonianza della Signora Lida Pescatori, sua madre, riguardo alle origini del creare.

Bisogna premettere che la nostra interlocutrice coltivò fin da giovane la sua voce di soprano e ancor oggi, oltre a vederla attenta ascoltatrice degli eventi musicali locali, la sappiamo attiva in un coro amatoriale. Suo padre, pittore come poi i rinomati figli, amava ascoltare musica classica, non solo operistica, ma anche sinfonica e la piccola Lida si appassionava alle prolisse variazioni dei difficili brani, memorizzandole e poi vocalizzandole istintivamente. Dato che al conservatorio cittadino, allora Istituto Musicale "C.A. Venturi", non era ancora stata aperta la classe di canto, Lida iniziò privatamente questo studio e quello del pianoforte, con il M° Luigi Manenti e la moglie.

- Il maestro mi rimproverava perché cantavo con timidezza, ma poi mi fece eseguire una sua Ave Maria nella Chiesa del Carmine, accompagnata dall'Orchestra del Venturi. Vinsi anche diversi concorsi, ma ero molto emotiva e, spesso, in prossimità dei concerti, mi ammalavo. Poi, vennero il matrimonio ed i figli.

C'era in casa un piccolo pianoforte di marca Zurich che, avendo il telaio in legno, era spesso scordato- continua la Sig.ra Lida - Ricordo che Luca, stava appena in piedi e già si metteva in fondo alla tastiera, per ascoltare rapito quel che suonavo e cantavo. Orecchiava anche le canzonette e, non sapendo ancora parlare, le "lallava" con convinzione, giocando sul balcone e riscuotendo l'entusiasmo del vicinato!

La Signora Lida è felice di parlare, più che di sé, delle prodezze del figlio e rammenta che, fin dalle scuole elementari, l'approccio di quest'ultimo con la musica, fu serissimo, grazie agli insegnamenti di Giuseppe Rizzolini. Luca suonava appassionatamente il flauto a becco ed aveva la tendenza ad arricchire di note le parti scritte, a riprodurle sul pianoforte e anche a manoscriverle.

Nonostante la precoce molteplicità degli interessi musicali dimostrati dall'A., l'ammissione all'ormai Conservatorio Statale cittadino, riguarda il flauto, nella classe di Bruno Cavallo. Dice ancora la Sig.ra Lida, che suo marito non era affatto convinto delle scelte musicali del figlio: vien da rammentare quando Pietro di Bernardone, pur scettico, mise alla tavola dei prestiti il giovane Francesco che era geniale e guadagnava, ma poi trasgrediva in atti di inspiegabile disinteresse...I padri, lungo i secoli, succubi del loro punto di vista, non capiscono e poi non vogliono.

L'abbandono dello strumento a becco per l'uso della testata moderna, è difficile, anche se Luca prosegue gli studi con un piglio che non tarda a svelare nuovamente la sua propensione compositiva. Un aneddoto che ha ormai fatto il giro della cerchia musicale, ci rimanda ad un saggio di fine anno: Luca, ad un certo punto della sua esibizione, perde il contatto con lo spartito e, invece

di fermarsi, cercare le note scritte o servirsi della memoria, inizia ad inventare e il risultato è così sorprendente, che lo stesso Cavallo ne resta colpito, al punto che poi gli affiderà alcune trascrizioni ad uso della classe di flauto. Fra il pubblico vi è anche il maestro Umberto Benedetti Michelangeli.

Su auspicio di quest'ultimo, il passaggio alla classe di composizione è ormai obbligato. Del periodo, l'A. ricorda anche l'esperienza pugliese di direzione d'orchestra con Nicola Samale che, avendolo come ottimo allievo, gli fece dirigere i repertori e gli organici più svariati, rivelandogli le peculiarità ed anche i limiti della compagine orchestrale, ma soprattutto trasmettendogli la gestualità necessaria alla direzione della propria musica.

A proposito degli insegnamenti allora ricevuti, bisogna premettere una considerazione: l'A., nato nel 1963, si colloca fra una generazione di compositori dall'intricata varietà di stili e di poetiche, nell'ambito del panorama assai frammentato che ci offre la seconda metà del XX secolo. Tali musicisti, ormai quarantenni, si trovano oggi a fare i conti, oltre che con le esigenze non sempre pacifiche dei mass-media e delle istituzioni, con l'eredità di un bagaglio tecnico dalle proporzioni enciclopediche, derivato loro dalle personalità storiche della generazione precedente. Al Conservatorio di Brescia L'A. ebbe un assaggio delle tecniche che gli insegnanti avevano mutuato dai loro maestri. Linguaggi diversi, aleatorio spinto, ma anche rigoroso contrappunto.

Al compimento medio del corso, entra in gioco la solerzia del M°. Umberto Benedetti Michelangeli, del quale più avanti anoteremo le preziose considerazioni sulla personalità dell'A., che, da mentore perspicace, consiglia un respiro diverso agli studi del giovane amico e lo indirizza al M°. Azio Corghi.

L'ingresso al Conservatorio "G. Verdi" di Milano è descritto dall'A. con velata nostalgia: come non rivivere, con la memoria emozionata, l'accoglienza di Corghi che, invece di piegarlo subito su tastiera e partiture, lo accompagnò in un *tour* perlustrativo dei luoghi deputati alla musica, allo studio e allo svago, adiacenti all'istituto. Ma poi, il contatto coll'insegnante che, già da allora, era anche compositore eseguito e grande uomo di cultura... Tutto contribuì ad una stimolante conoscenza composita del linguaggio sonoro.

La Sig.ra Lida rammenta che, durante gli studi milanesi, Luca alloggiò spesso in casa Pescatori, che era in prossimità della stazione ferroviaria. Lì, usufruì di una vastissima biblioteca e diede le prime lezioni di musica su un pianoforte che poi fu più volte esaminato perché si dice che, grazie all'attività musicale di Luca, producesse delle misteriose ed autonome risonanze empatiche!

A Milano, la personalità dell'A. ebbe modo di esprimersi appieno, tant'è vero che Corgi lo fece lavorare più volte come suo supplente. -Luca ha un ottimo carattere!- aggiunge la madre e collego questa affermazione ad un avvenimento legato al sessantesimo compleanno di Corgi: -Seppi che molti colleghi l'avevano festeggiato, mentre io non l'avevo nemmeno chiamato per telefono... Fu lui a farlo e si informò sui miei progressi professionali - ricorda L'A. ed io aggiungo che l'interesse del maestro, non poteva essere dettato che dalle indimenticate risorse umane e creative dell'allievo. L'A. sottolinea anche un'affermazione tecnico-emotiva del maestro, il quale gli confidò, proprio in quella occasione, che la vecchiaia lo avvicinava sempre di più alla tonalità. Forse, un contributo alle propensioni tradizionaliste dell'A.?

Considerando che questa introduzione biografica non vuole essere omnicomprensiva, ma enucleare alcune peculiarità fondanti la poetica dell'A., torniamo alle preziose informazioni della Sig.ra Lida e in particolare ai tratti fisici che sono un dato tangibile della forte affinità fra madre e figlio.



Come si nota dalla fotografia raccolta in questi documenti e che ritrae la signora durante uno dei suoi primi concerti, la somiglianza con l'A. è parecchia: -Il mio nonno materno, era un sinti che emigrò in Lombardia e trovò lavoro alla Wührer - racconta, sconfinando nella leggenda e additando i lineamenti zingareschi del suo giovane volto e della nera e cangiante capigliatura che tuttora possiede anche l'A.. Il trisavolo Stanislao Beltrame: chissà se questo nome dalle assonanze affabulatorie c'entra col vedere, a testimonianza della nostra interlocutrice, il figlio che esegue, come in stato di trance, un difficile brano di Franz Liszt, autore anch'egli zingaro... - Credevo che stesse suonando un amico pianista, perché il pezzo era davvero arduo, ma era Luca, come se fosse condotto da uno "spirito guida"- azzarda la mamma entusiasta.

Per restare in un ambito più oggettivo, guardo la foto nuovamente e ricordo che Luca, nel 1987, quando lo incontrai per la prima volta, era assai corpulento, ma, rivedendolo solo cinque anni dopo, lo trovai magrissimo, come è attualmente. Dava ad un'osservazione tagliente della madre, la responsabilità del suo ridimensionamento. - Luca da piccino era molto pesante e lo fu finché non

glielo rimproverai! - conferma la Sig.ra Lida. Da allora, al posto di mangiare, suonava e componeva: un modo per confermare quella sintonia con la madre che tanto ci interessa.

Un aspetto di Luca che la madre invece non apprezza è la vocalità: – Quando mi parla, anche se mi sembra sia su un piano alto e non sempre capisco, sento che si esprime volentieri, liberando il suo mondo interiore... Ma quando canta! Dimmi tu come canta! La sua musica è bella come un'opera lirica, ma la sua voce è miserella! – In effetti, L'A., quando, per spiegare ai cantanti l'espressione del fraseggio, intonando la sua musica, usa un timbro falsettato che forse ricalca l'antica leggiadria colta nel canto sopranile materno, ma che in sostanza è funzionale alle caratteristiche aeree e di trascendenza impalpabile della sua poetica. Avremo modo, nel corso della nostra trattazione, di collegare gli aspetti strettamente vocali di tale poetica ad osservazioni di ordine psicoanalitico ed antropologico.

Per coronare queste primi dati esperienziali, ci basti affermare che, se si considera il linguaggio poetico del comporre in musica, come parte del *Logos*, gli esperti ci ricordano che il suono e i suoi armonici fecondano il *Logos* e lo rendono innocente e sapiente insieme.

Cap.II

Prima e Seconda Prattica: una Querelle

Per introdurre storicamente ed analiticamente il concetto di *Terza pratica*, così come si delinea nell'opera compositiva dell'A., ci occuperemo ora di definire la *Prima pratica*, per evidenziarne le differenze con la *Seconda pratica*, in stretta relazione con l'universo della poetica di Claudio Monteverdi. La connessione con lo stile del sommo madrigalista è obbligatoria in quanto la complessa *querelle*, suscitata dalle polemiche di Giovanni Maria Artusi, diede a Monteverdi la paternità della nuova definizione musicale.

Fino alla prima metà del '500, le composizioni vocali erano prevalentemente del genere a cappella, o *stylus ecclesiasticus*, cioè senza accompagnamento strumentale. È proprio a questo genere di polifonia che si riferisce il termine *Prima pratica*. Anche Gioseffo Zarlino lo usa nella sua teoria, ma per il modo di definire consonanze e dissonanze.

Il modo di scrivere apprezzato da tale scuola, privilegia senz'altro l'uniformità: gli antichi non disponevano di diesis e bemolli, di fioriture o artifici, anzi producevano cose meravigliose con poche consonanze, dirà l'Artusi nel pieno della *querelle* con Monteverdi, designando una tradizione vera a priori e chiusa al rinnovamento.

Giulio Cesare Monteverdi, nella *Dichiaratoria* in difesa dello stile del fratello, riassume le caratteristiche della tradizione attorno alla perfezione dell'armonia, comandante e signora dell'orazione. Così "composero le loro cantilene a più di una voce" Johannes Ockeghem e Joachin Despres, con un'unica armonia per tutti i generi, ma, più correttamente che l'Artusi, aggiunge anche che lo stesso "eccellentissimo Zarlino" si discosta dai modi di greci e latini, occupandosi, appunto, solo della "maniera nel far cantare insieme molte parti". È evidente che compositori e teorici rinascimentali erano molto compresi dell'arte di far muovere contemporaneamente diverse linee vocali e consideravano questa prassi come il massimo dell'evoluzione creativa in musica e, probabilmente, come l'emancipazione attuale dalle forme arcaiche precedenti, imbevute del significato oggettivo del collettivismo medioevale. – L'accentuazione del limite e dell'essenziale, esprime una dimensione dello spirito che esalta le leggi della misura – pensa Tessadrelli – È un veto per gli approfondimenti psicologici, ma il non-relativismo di Zarlino è da recuperare!

Dalla seconda metà del '500, avviene la svolta verso un modo opposto di far musica: l'utilizzo della monodia accompagnata, chiaro esempio dell'individualità umanistica che, da un lato, porterà al trionfo e alla supremazia del melodramma teatrale e, dall'altro, permetterà di riversare su organici strumentali sempre più ampi, l'universo armonico e polifonico da principio sperimentato sulle sole voci.

A questo proposito, Marco de Natale, nei suoi studi analitici, evidenzia che, sebbene la forma classica si regga sulla minuscola base del nucleo motivico-tematico, nelle audacie armoniche del Barocco e nella vivacità timbrico-coloristica dello stile monteverdiano, rivela una vocazione multipolare che si esplica nella via naturale dell'imitazione e del figuralismo affettivo.



Il termine *Seconda pratica* si colloca all'acme di questo cambiamento di rotta ed è legato all'opera di Monteverdi. Infatti, egli lo fa proprio alla fine del *Quinto Libro di Madrigali a cinque voci*, edito dal veneziano Ricciardo Amadino nel 1605, in una breve ma significativa nota ai lettori, in cui risponde alla pubblicazione del 1600, *L'Artusi Ouero delle Imperfettioni della Moderna Musica*, prima critica del pedante canonico alle intemperanze armoniche riscontrate nei suoi madrigali.

La querelle sarà lunga ed articolata. In sostanza, lo scritto dell'allievo di Zarlino duplica le sue invettive nel dialogo fra Vario, gentiluomo esperto di musica, e l'austriaco Luca che, avendo sentito inediti madrigali in una dimora ferrarese, ne cita alcuni passaggi, senza riferirne il testo e senza dire a chi appartengono. Li definisce di "tessitura non ingrata", ma "aspri et all'udito poco piacevoli". Vario, poi, specifica la nodale questione delle dissonanze che se, come dice Zarlino, provengono da una consonanza e su essa risolvono, non sono proibite, ma sono inammissibili se, come in queste musiche, producono seconde e settime fra il basso e le parti superiori. In sostanza, i due interlocutori, con presunta competenza l'uno, più spontaneo l'altro, rafforzano la tesi assai imprecisa dell'Artusi.

Di seguito, il dialogo critica diversi altri elementi compositivi che ci pare importante citare perché parte fondante di ciò che connoterà l'estetica barocca, come la modulazione tramite intervalli discendenti di quarta, quinta diminuite e settima minore che rompono la staticità dei generi diatonico e cromatico; a superare l'impianto modale e la rigidità dell'utilizzo dei modi, sono invece l'uso delle alterazioni e delle cadenze irregolari.

Si elencano poi gli usi impropri dell'arte vocale, come la scrittura in *res facta* della tecnica della diminuzione, solitamente riservata all'estemporaneità esecutiva. Le colorature esprimono emozioni ma, dice Luca, "il senso è ingannato (...) altro è cercare con le voci e i suoni una cosa appartenente alla facoltà armonica (...) ritrovare il vero et l'esatto", rifacendosi al libro degli "Armonici" di Tolomeo per screditare l'orecchio, lo "eccelente sensibile", a favore di ciò che la ragione giudica.

A questo proposito, si deve sottolineare con quanta fatica la musica teorica si aprisse un varco verso la concezione del bello musicale, in quanto la necessità contingente di codificare il linguaggio, privilegiava l'aspetto scientifico del vero, piuttosto che quello più propriamente artistico ed estetico. Vedremo, più avanti, nella poetica eliotiana, come la dicotomia, si riversi e si evolva nel dualismo fra ragione e sentimento.

La risposta dell'anonimo e scellerato compositore alla polemica innescata dall'Artusi non fu tempestiva: lo stesso Monteverdi si giustifica dicendo nel breve poscritto del *Quinto Libro*, che non

ha tempo di scrivere un trattato sul suo stile, per il troppo lavoro alla corte di Mantova, figuriamoci se cavilla in polemiche!

Al contrario, L'Artusi, forse proprio per questo silenzio, aveva ritenuto di aggiungere nel 1603 una seconda parte al suo trattato: un epistolario con protagonista il personaggio dell'Ottuso Accademico che, difendendo i "moderni" da dilettante, cita madrigali di vari autori e sembra, per questi particolari, non identificabile con Monteverdi ma con un membro dell'Accademia degli Intrepidi, a cui l'Autore aveva dedicato il *Quarto Libro dei Madrigali*.

L'Ottuso Accademico si dilunga sulle peculiarità espressive dei nuovi madrigali, citando il "*Discorso sopra la musica dei suoi tempi*" di Vincenzo Giustiniani: lo stile si esprime "...col moderare e crescere la voce, (...) con l'accompagnamento di un soave, interrotto sospiro, (...) con azione del viso, e de' sguardi e de' gesti che accompagnano appropriatamente la musica e li concetti, (...) e con far spiccar bene le parole (...)". L'Artusi, a tratti, sembra quasi aver più entusiasmo per i "moderni" che per il suo contraddittorio: cita Cicerone ed Ovidio, ma, non trovando collegamento fra leggi retoriche classiche e ricerca espressiva contemporanea, conclude malamente contrapponendo "antichi effetti meravigliosi" a "moderne baie e minchionate".

Monteverdi pare ignorare questa seconda sfida, per quanto la felice definizione di *Seconda prattica* la troviamo, in anteprima, nelle affermazioni dell'Ottuso. Nel sintetico poscritto del 1605, gli preme maggiormente dire che essa equivale alla "Perfettione della Moderna Musica" e che è gelosissimo del termine, "tal'ora non fosse occupata da altri". Ma sarà il fratello Giulio Cesare ad estrinsecarne i contenuti all'interno della pubblicazione degli *Scherzi Musicali a tre voci* del 1607. Per i posterì sono notizie preziose in quanto, non avendo Monteverdi dimestichezza con l'arte dello scrivere, non stese mai quel trattato sul comporre melodico, quindi sull'orazione moderna, che dall'epistolario sappiamo risultasse nelle sue intenzioni. Sempre da una lettera del 1633, sappiamo anche che l'Artusi, "udito egli una certa divisione mandata in stampa in mia difesa da mio fratello, si quietò, (...) cominciò ad amarmi et a stimarmi".

Il tono del libello di Giulio Cesare è oltremodo gentile, ma i suoi contenuti contrappongono inevitabilmente due universi di opposta caratura: quello dell'Artusi, religioso di un convento bolognese, difensore di un'*aura mediocritas* madrigalistica, a quello dei nobili ferraresi e toscani, sostenitori di una raffinata cultura che, da esclusiva, tenderà ben presto a trasformarsi in arte a più larga circolazione.

Oltretutto, tra il 1605 e il 1607, la *querelle* trovò respiro nel *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del sig.*

Monteverde, che presuppone un primo non ben identificato discorso, ma, soprattutto per tono ed argomenti, un autore diverso dall'Artusi.

In questo libello troviamo la definizione di “Melopeo perfetto”, cioè colui che ha cognizione della passione, proprietà, qualità, effetti del ritmo, orazione ed armonia e del modo di unirli. Non è certo l'esigenza melodica a giustificare le dissonanze; prendere insieme parole e musica serve solo a coprire le malefatte e, quando Platone fa conseguire armonia e ritmo all'orazione, si riferisce ad una declamazione accompagnata da un solo strumento. Altro è il comporre madrigalesco. Che valenza ha la ripresa di una pratica ampiamente superata dal “far cantar insieme molte parti” e così ben avvallata dallo Zarlino?

Ma quali sono i significativi chiarimenti del fratello di Monteverdi? La nota affermazione “(...) l'orazione sia padrona de l'armonia e non serva (...)”, si riferisce, più che all'apprezzamento e alla discriminazione di certi canoni classici, all'esaltazione di un'urgenza poetica in cui il testo, e quindi il suo svolgersi melodico, può appropriarsi delle leggi musicali e sconvolgerle. Un modo di procedere generato da una nuova ottica, in cui musica e parole sono fuse in un unico organismo e ingiudicabili separatamente.

Tuttavia, si badi bene, il difensore precisa: “(...) non ha detto istituzioni melodiche perciò che egli confessa non essere soggetto di così grande impresa, (...) adoperando quel tanto di loro solamente, che a lui appartiene (...)”. Inoltre, altra significativa affermazione, rivalutando Zarlino quando disse che l'armonia nuda e cruda non aveva alcun effetto estrinseco, è riguardo alla esigenza di collegare la *Seconda prattica* all'origine delle leggi retoriche. Perché, in sostanza, l'illustre fratello già aveva dichiarato: “(...) non faccio le mie cose a caso (...)”!

Prima di addentrarci nell'universo poetico monteverdiano, è utile aggiungere ai contenuti della *querelle*, un sunto dei principi estetici del periodo barocco, partendo da un'affermazione fatta da Giuseppe Massera a proposito dell'individualismo del Musicista:

Espose e sostenne le proprie convinzioni con un rilievo non proporzionato all'attacco, come se le censure riguardassero lui solo e non anche la schiera nutrita dei fautori delle “nuove musiche”, avanguardia di nomi, oggi meno illustri, che per allora non gli erano da meno in fatto di audacia.¹

Questi illustri fecero capo, in trattati e composizioni, al pensiero cartesiano sulla natura oggettiva della percezione, ritenendo che la musica fosse perciò in grado di esprimere emozioni specifiche. Da qui la precisa corrispondenza fra gli intenti del compositore e le percezioni

¹ Giuseppe Massera, *Dalle “Imperfezioni” alle “Perfezioni” della Moderna Musica*, p.407

dell'ascoltatore: la “dottrina degli affetti”, la musica “pathetica” sono la rappresentazione razionalizzata dei sentimenti e rientrano in una visione dell'arte quale imitazione della natura, già sviluppata dalla filosofia greca e, come vedremo, dalle modalità rituali delle culture primitive.

Gioseffo Zarlino, Giulio Caccini, Michael Praetorius, Johann Mattheson, nei loro trattati, sottolineano che la rappresentazione musicale di tonalità, ritmi e temi sono come l'organismo verbale dell'oratore, forti di tali affermazioni anche grazie al ritrovamento, nel 1416, dell' *Institutio oratoria* di Quintiliano. Ivi, impattiamo le tappe del perfetto discorso: *exordium* (introduzione), *narratio* (analisi dei precedenti), *propositio* (esposizione della tesi), *confirmatio* (conferma dell'esposizione con varietà d'argomenti), *confutatio* (confutazione delle tesi contrarie) e *peroratio* (conclusione).

Più di tre secoli dopo, è Mattheson a definire compiutamente i momenti del processo creativo musicale nel trattato del 1739, *Der vollkommene Capellmeister*: l'*inventio*, cioè l'organizzazione degli elementi melodico-ritmici, la *dispositio*, l'articolazione formale, la *decoratio*, elaborazione attraverso figure retoriche, la *pronuntiatio*, il modo di eseguire.

Tuttavia, i suddetti elementi e, in particolare, le figure retoriche, furono designati strumenti inalienabili da molto prima del periodo barocco stesso; questo perché essi sveltiscono, semplificano, si impongono come necessità strutturale e tendono ad assumere un significato espressivo pressochè univoco. Sempre de Natale ritiene che le figure retoriche, come pure in modo specifico i madrigalismi, sono manifestazioni dei poteri morfologici di adeguamento-rispecchiamento della figura sonora rispetto alle sollecitazioni esterne.

Accanto alla tendenza naturalistica già descritta, si fa largo il razionalismo delle proporzioni numeriche che in Johann Sebastian Bach, ad esempio, si conia con le istanze mistiche della cultura esoterica luterana, per cui il costruttivismo geometrico del suono numerato, con conseguenti allegorie e simboli, porta a complicazioni compositive che guadagnano in meditazione speculativa, ma perdono l'immediatezza del linguaggio.

Ciò che ci resta dell'opera di Monteverdi presenta complicazioni compositive non sempre accademiche: a questo proposito, Giuseppe Verdi, consultato per la stesura dei programmi ministeriali destinati al conservatorio della sua epoca, sconsigliò lo studio di Monteverdi, perché “moveva male le parti”, riferendosi a criteri stilistici non sempre in linea con le strutture. Nonostante la critica formale, continua a brillare in assoluto l'aspetto meditato e, nello stesso tempo, immediato delle scelte creative del madrigalista. Paradossalmente e in contraddizione con de Natale, si può credere, come Oscar Wilde, che il suo stile è talmente comunicativo, che sia la realtà

ad imitarlo e non viceversa! A controbilanciare la succitata provocazione del Massera a proposito dell'individualismo dell'A., viene ora l'apprezzamento di Roberto Alessandrini, uno dei principali esecutori ed interpreti monteverdiani dell'attualità:

Quali sono i musicisti a lui contemporanei dei quali ascoltiamo le composizioni con una certa regolarità? (...) Con Monteverdi, invece, si potrebbe tutti i giorni nutrire l'ascolto con soddisfazione, come fa già un gran numero di melomani. (...) Monteverdi è così lontano (...). Ma, nonostante ciò, la sua musica non mostra alcuna fatica a coinvolgere (e sconvolgere) emotivamente milioni di persone di svariate classi sociali.²

Non possiamo non aggiungere il punto di vista di Tessedrelli, che vede nella tendenza individualista della svolta epocale, il rischio di un relativismo destabilizzante o impoverito dai limiti del viscerale: – Se portata all'eccesso, la *Seconda pratica*, conduce dritti all'aleatorietà e alle vive e irrisolte complicazioni che, ad esempio, troviamo nella fisica quantistica – ribadisce l'A.

Ritornando ad una dimensione puramente storiografica, si può senz'altro affermare che la peculiarità principale di un linguaggio così duraturo come quello monteverdiano, fu l'uso innovato del madrigale, forma polifonica vocale per eccellenza. Esso, avvalendosi del testo delle migliori produzioni poetiche del tempo, esposto nella classica sovrapposizione a cinque voci, era già di per sé un prodotto d'arte assai compiuto. Ma, ad esserne apprezzato, era esclusivamente il contrappunto e, non fosse stato per l'uso dei testi profani e in lingua italiana, tale forma non si sarebbe distinta dal mottetto.

Monteverdi, sensibile alle riflessioni della Camerata Bardi sul “recitar cantando” e ispirato dai migliori filosofi scrutatori della natura come Platone, raccolse il messaggio innovativo della monodia vocale e della pratica del basso continuo, inventando il madrigale moderno. Lo affrancò da qualsiasi meccanismo di regolarità di scrittura, esaltando la “sprezzatura”, cioè la leggiadria del canto.

Sfruttando poi la potenza drammatica dei testi poetici e aderendovi fin nelle più minuscole pieghe emozionali, scoprì le risorse del teatro. In una parola, perfezionò il sistema compositivo che permetterà ai posteri occidentali di usare la musica come mezzo di amplificazione di un testo letterario e rivisitare il punto di vista di compositore, esecutore, ascoltatore.

Risposta pronta agli stimoli dell'ambiente e delle mode, incessanti ricerche musicali, strategici cambi di rotta, attenzione alle commissioni e all'editoria: ecco il suo itinerario

² Roberto Alessandrini, *Monteverdiana*, p.21

coerentemente evolutivo. È evidente come la speculazione monteverdiana si estenda ben al di là dei limiti temporali dettati dalle date di pubblicazione delle sue raccolte ed è costantemente tesa alla conquista del passo successivo, verso la compiutezza della logica musicale, come la composizione laboriosa di un mosaico.

La produzione madrigalistica e la sua raccolta in ben nove libri, impegna l'A. dalla giovinezza alla vecchiaia: i primi cinque insistono su tematiche erotiche, naturalistiche e, attraverso i versi di Torquato Tasso, sulla tendenza all'introspezione psicologica. Quindi, vari e luttuosi avvenimenti, ispirano il senso della separazione e della solitudine che, dal *Sesto Libro* in poi, culminerà nelle vicende di personaggi precisi e nella verità delle loro passioni.

Fermeremo ora la nostra attenzione sulla "composizione in genere rappresentativo" e quindi forse da eseguirsi dopo altre "senza gesto" (il frontespizio auspica di prendere "alla sprovista" lo spettatore), che Monteverdi scrisse nel 1624 per il Carnevale Veneziano a Palazzo Mocenigo, come "passatempo di veglia": il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, episodio tratto da *Gerusalemme liberata* del Tasso e poi stampato nell'*Ottavo Libro dei Madrigali* detti "guerrieri et amorosi", del 1638. Tale scelta è dettata dal confronto che nel Cap.III avverrà con l'opera "*Alta elegia di amore e morte*", composta da Tessadrelli nel 1992.

Questa raccolta è densa di significati perché preceduta da un ventennio di studi, riflessioni e intenso lavoro, rinvigoriti dal trasferimento a Venezia. Come il *Quinto*, anche l'*Ottavo Libro* contiene un importante scritto teorico sul nucleo stilistico del contrasto delle passioni. Monteverdi dice:

Avendo io considerato le nostre passioni (...) ira, temperanza et umiltà (...) la voce nostra ritrovarsi alta, bassa e mezzana, et come l'arte musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle e temperato, nè avendo in tutte le composizioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere (...) et sapendo che li contrari sono quelli che muovono grandemente l'animo nostro, (...) diedi di piglio al divin Tasso (...) per aver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè preghiera et morte.³

e mostra, in tal modo, un'audace propensione a confrontarsi, non solo con l'*eros*, ma anche con il distruttivo *thanatos*. La concitazione sentimentale deve ispirare nuova musica, perché catalogare le emozioni umane, produce stili differenziati e precisi di scrittura, "le maniere di sonare devono essere di tre sorti, Oratoria, Armonica et Ritmica", nell'alternanza libera di contrappunto e successione accordale, combinazioni della timbrica vocale, delle misure ternarie e binarie e degli andamenti.

³

Claudio Monteverdi, *L'Ottavo Libro de Madrigali*, Prefazione

Nel Frontespizio dell'*Ottavo Libro* si ricorda che, alla prima veneziana del “*Combattimento*”, partecipò “(...) tutta la nobiltà, la quale restò mossa dall’affetto di compassione in maniera che quasi fu a gettar lacrime (...), colpita dalla molteplice natura narrativa del dramma, in cui il Testo fa da collante e, esponendosi in terza persona, attenua la carica emozionale dello scontro-incontro fra Tancredi e Clorinda, elementi visivi e scenici (le tre voci, per quanto siano indicate come tenori e soprano, hanno un’estensione prevalentemente centrale).

Nonostante il suo ruolo cronistico, è il Testo a racchiudere le modalità musicali della poetica dei contrasti, coprendo la quasi totalità della narrazione, scritta con una seconda linea vocale che prevede la realizzazione in fioriture delle note lunghe. Le quattro parti strumentali, viole da braccio, contrabbasso e clavicembalo, che, con l’inserimento di timbri acuti, ampliano il concetto di un basso continuo già di per sé reso indipendente, portano all’inizio dei loro interventi indicazioni precise dell’andamento e del carattere, come l’introduittivo, famoso “trotto del cavallo”, il successivo “passaggio bellicoso e grave” o il finale “soave arcato”. Sempre dal Frontespizio, pare che l’A. avesse collocato gli strumenti in una stanza attigua a quella della rappresentazione, per cui gli effetti, come il pizzicato, assunsero quasi un sapore rumoristico.

Cap. III

Terza pratica: madrigalisti a confronto

La partitura del *Combattimento* oggi usata, è la trascrizione curata da Luciano Berio che prevede l'uso di tre viole, cello, contrabbasso e clavicembalo e dà a Tancredi una veste baritonale. In sostanza, abbiamo una lettura con finalità filologiche e quindi di massima aderenza agli intenti monteverdiani.

Un primo accostamento alla poetica della *Terza pratica*, propugnata da Tessadrelli, scaturisce dalla rivisitazione de' *Il combattimento* che prende il titolo *Alta elegia di amore e morte* ed è la prima delle due opere scritte nel 1992, per i 350 anni dalla morte di Monteverdi e per le relative *Celebrazioni* del 1993.

In *Alta Elegia* viene vissuta, in modo altamente creativo, l'orazione e la solennità del mondo poetico monteverdiano. Tuttavia, l'aspetto timbrico della compagine sonora, non è filologicamente ricostruito: il testo è affidato alle quattro parti di soprano I e II, mezzo ed alto; al quintetto d'archi, s'aggiungono le corde di arpa e pianoforte.

Questi primi indizi stilistici confermano le sintetiche notizie sul mondo dell'A., stese nella prefazione della tesi. Vi aggiungiamo le sue dirette parole:

La *Terza pratica* non rinuncia alla realtà tragica che ci attraversa
come individui, ma nemmeno all'esigenza di connessione
con i suggerimenti della Tradizione, intesa come dire-tra, cioè trasmettere:
è l'unico modo di salvaguardare l'identità e il suo senso.
In una prospettiva astorica, metafisica, universale, il ciclo rinnovato
della realtà, ci vede protagonisti di un antico che torna perennemente e
che, se vissuto nella propria modernità, rende le lacerazioni costruttive,
l'autenticità dello stile.

Ma torniamo alla lettura dell'*Alta Elegia*. In legenda, l'A. segna una formazione a piramide dell'organico, con il contrabbasso al vertice, il pianoforte alla destra del vl.no I, l'arpa alla sinistra del vl.no II e il quartetto vocale avanti al pianoforte. Posizione, questa, dal significato stereofonico, ma anche simbolico, con arpa, strumento aereo prettamente maschile, accanto alla femminilità della viola; situato all'opposto, ma assai presente, il pianoforte, segno della modernità. Questo organico rappresenta una "nuova fucina ideale" che, da un lato, pesca nel sapiente uso dei meccanismi

madrigaleschi e riconferma la musica come vettore suggestivo della poesia, dall'altro, valorizza il rapporto reciproco fra compositore ed esecutori, nella ripresa della ricerca timbrica che già contraddistinse lo stile monteverdiano.

La Prima Assoluta delle due opere, l'altra era *Musica reservata*, avvenne il 27-03-93 nella chiesa di S. Maria in Lugana a Sirmione. A ragione Luigi Fertonani, nella critica apparsa sul *Bresciaoggi* del 29, parla di "grande festa musicale": massima affluenza ed entusiasmo di pubblico. Vien da paragonare l'evento alla fruizione del madrigale nel Seicento che, per quanto nella cerchia degli intellettuali dovesse occupare, come risvolto poetico, una vasta parte della giornata, all'interno delle corti di Mantova e Ferrara, vedeva riuniti due, tre ascoltatori in ambienti assai ridotti, a distanza ravvicinata coi cantanti che, perciò, erano costretti a moderare le sonorità.

La Prima di Sirmione venne registrata da Radio Rai Tre e trasmessa, a breve, nella Programma Radio Classica.

Il lavoro di studio e registrazione continuò poi in preparazione di un'incisione per l'etichetta Quadrivium di Perugia. Di questo progetto, purtroppo, restano solo il titolo, *Elogio dell'arte inutile* e, suppongo, il materiale da noi registrato con tante ore di fatica notturna (sulla copertina del cd doveva apparire il dipinto *Ragazza che si pettina* di Giovanni Bellini): la stampa non si realizzò per dissapori fra l'A. e il committente bresciano, Gruppo da Camera Caronte.

Fummo però invitati il 17-04-94 da Lorenzo Arruga al ciclo "CD in concerto", organizzato presso la Palazzina Liberty di Milano, nell'ambito della Rassegna Milano Classica. Oltre alle due opere citate, fu eseguito anche il brano *Satyrcomicx*, perché compreso nella presunta incisione. Fu assai imbarazzante per L'A. (in fondo al programma di sala era persino scritto il numero di catalogo del cd – SCA 047!), ma Arruga, brillantemente, preparò un commento grandioso allo stile di Tessadrelli, che è assai interessante richiamare nelle sue linee interpretative.

Secondo il critico, all'ascolto delle opere del'A., l'udito è sollecitato da verità sonore che rifuggono architetture o progetti mentali, bensì avvolgono fisicamente con pienezza, slancio, differenze, attrazioni e repulsioni. In questo travolgente ascolto, non bisogna essere superficiali, perché Tessadrelli propone un accumulo di informazioni che non rinuncia alla memoria del già scritto e genera contraddizioni latenti, in ordine alla ricerca di una conoscenza profonda. A ciò, molto acutamente, Arruga collega l'idea di recupero dell'antico:

Ad esempio, l'idea di antico è scelta da Tessadrelli perché un punto così lontano e accertato della storia è ideale per sentirsi libero nel raggiungerlo. Parole antiche,

arcaiche, nella sua voce, prendono vibrazioni dense, come se portassero non tanto tutto il peso della storia che ci separa da loro, quanto la risonanza che una parola assoluta può dare alla nostra precarietà quotidiana, sconvolgendola.⁴

Poniamo l'accento sul termine "sconvolgere" perché, nella citazione fatta a p.15, anche Alessandrini pensa che l'ascoltatore possa essere "sconvolto" dalla musica di Monteverdi.

Carica di questa potenzialità, l'alchimia dell'A. riporta il disordine compositivo scatenato alla presenza di quelle antiche armonie, generando informazione sulla complessità del presente, attraverso un continuum fra linguaggi diversi.

La continuità eclettica del linguaggio poetico, si nota confrontando la diversa scelta dei passi estrapolati dal dodicesimo canto della *Gerusalemme liberata* che consta di ben 105 versetti, di per sé molto ricchi di retorica descrittiva. Monteverdi scelse del testo le parti che enfatizzano questo stile, valorizzando il galateo guerresco e facendolo motore dello slancio passionale dei duellanti.

Altro è il punto di vista di *Alta Elegia* che minimalizza il pur eccellente stile narrativo barocco, a favore dei passi più introspettivi: l'A. utilizza quasi interamente i versetti 75, 76, 77, 78 del Canto XII, cioè il triste monologo del protagonista: anche l'inizio, "(...) Clorinda, io vivo ancora (...) infelice amore!", è l'amplificazione della solitudine del superstite Tancredi che, in un'atmosfera onirica e spezzata come di pianto, annuncia l'epilogo della vicenda. In seguito, durante lo svolgimento dell'azione, è come se Tancredi avesse dei *flash backs* che rendono la rimozione dell'evento impossibile e bisognosa di una particolare liberazione finale.

Se in Monteverdi il duello di amore e morte aveva creato uno spirito musicale di contrasti e sperimentazioni espressive, in Tessadrelli assume l'esternazione di un linguaggio stilistico che recupera l'esistenza sul piano dell'Anima, come concetto junghiano. La corporeità sperimenta con gran fatica il profondo significato della valenza femminile. Avremo modo nel cap. IV di soffermarci sulle implicanze antropologiche di tali concetti.

Ora ci preme spiegare come, per l'A., sia fondamentale usare un'espressività stilistica che, proprio per la valenza introspettiva del percorso, rigenera le forme condensative del madrigalismo ed è volutamente scevra dalle soluzioni angolose, concettuali e spesso forzate dell'evoluzione compositiva novecentesca.

Ma veniamo alle modalità di *Alta Elegia*. Nell'introduzione troviamo uno stile concertato espresso dalla quintessenza madrigalistica nell'ampio spazio sonoro in cui si muovono pianoforte

⁴ Lorenzo Arruga, *Programma di sala* del concerto tenutosi il 17-04-94

ed arpa. Subentrano, frammentate e come in *trance*, le voci, moltiplicazione tremenda della consapevole sopravvivenza del protagonista ed eliminazione momentanea dello spazio e del tempo dell'azione. La progressione staccata e veloce degli archi, si snoda sulle ripetizioni ossessive delle parole-chiave, “globi”, “fiamme oscure”, “rote del fumo”, glissate, quasi sfuggite dalle voci che fan levitare, come da un sortilegio, l'atmosfera guerresca e generano l'onomatopea del violento impatto metallico delle spade, effetto poi ripreso, in corso d'opera, dall'ornamentazione nervosa affidata agli strumenti.

L'espediente dell'onomatopea accomuna voci e strumenti e trova significato nell'uso parco e meditato dei versi tassiani, spesso amplificandoli o, addirittura sostituendoli. Infatti la scelta è legata alla funzione dell'organico vocale: S.I, S.II, Ms e Ct, con la loro estensione canonica, non si identificano con particolari personaggi, atmosfere o eventi, ma sono una compagine corale che viaggia compatta, spesso come sezione d'orchestra, sfruttando gli aspetti incisivi ma retorici dell'omoritmia: si veda “(...) Odi le spade orribilmente urtarsi (...)”, fino a “(...) né punta a voto”. Nell'omofonia, contrapposta a parole-chiave ed onomatopeiche, la battaglia è scontata, gli strumenti contribuiscono all'opaca grettezza umana, chiudendosi in un gioco rotatorio.

L'A. rimanda invece all'intensità del coro della tragedia greca, quando la voce femminile assume una valenza simbolica disvelatrice: l'orazione monteverdiana rivive nei crescendo delle progressioni, nel “(...) gemiti di chi langue e di chi spira.”, dove la sonorizzazione della lettera erre genera una scansione energetica potente.

Al grido di “(...) E guerra e morte.”, si produce uno sfasamento declamatorio della ritmica vocale, sul madrigalismo del tempo di marcia, in veloce annichilimento degli archi: come nello stile concitato monteverdiano che, spesso, portava ad uno spostamento del centro sonoro; qui, pare addirittura che i fonemi danzino attraverso i suoni strumentali.

Suggestivo è l'attimo in cui la scena di guerra si addensa attorno al contatto fisico fra i protagonisti e che vede Clorinda sostenere il suo ruolo virile: l'A. affida questo velame alla voce struggente del soprano primo: un richiamo trascendente, inano all'amante cieco e la lotta riprende con l'effetto quadrifonico delle voci.

Al momento del mortale ferimento, ricompare il tema di grande impatto lirico, in *mi min.*, che, ad introduzione dello scenario, aveva dispiegato una parabola melodica come personificazione dell'Anima junghiana: protagonisti primi, la viola, omaggio a “Magister Claudius”, insolitamente supportata dai suoni acutissimi (scritti in chiave di sol) per un arduo compito del contrabbasso che, punteggiando una tensione sotterranea, è senz'altro l'impronta inquietante, interrogativa del contemporaneo; è pur tuttavia sorretto dai suoni armonici superiori dell'arpa, che addolciscono ed

inteneriscono l'atmosfera. L'intervento del contrabbasso è davvero commovente. Esso poi, nello sviluppo contrappuntistico, cederà la frase anche alle altre voci.

All'attimo del colpo mortale, nel tema, invece, l'entrata di viola e voci è ritardata, come se tenessero un peso enorme a spiegarsi ed anche gli archi si muovono discretamente sul disegno politematico e dal ruolo quasi scontato, degli arpeggioni di arpa e piano,.

Il discorso si sviluppa in un cosiddetto "sistema Clorinda": l'atto aggressivo che inizia a mostrare la femminilità di Clorinda, "(...) Ella veste che d'or vago trapunta le mammelle stringea tenera e leve, (...)", preparato da una progressione frenetica di quartine di archi e pianoforte, antica prassi di ritardi slittanti, viene rappresentato dalla frammentazione del nome Clorinda: le voci si cedono le sillabe, le ribattono, quasi come una litania o un fremito inconsulto, a preparare la caduta e le parole estreme: "Amico, hai vinto: io ti perdono (...)".

Tancredi, accecato dal suo furore combattivo, stenta a riconoscere l'amante e ciò permette al coro di esprimere scoperte e dolci scale discendenti che evidenziano l'appoggio conclusivo sulla 3^a min., tratti primordiali di filastrocca rassicurante, ma scossi ormai dai "deh, no!" singhiozzanti della incredula consapevolezza di Tancredi, ancora affidati alle voci femminili.

Il procedere stretto delle parti vocali, ormai sorretto dagli interventi nervosi o di suoni lunghi degli archi e dalle figurazioni ritmiche irregolari di arpa e piano, enfatizza la tremenda coscienza di Tancredi, procedendo sempre solennemente, tranne che sulle parole emblematiche "Temerò me medesimo, sempre fuggendo, avrò me sempre a presso", in cui le voci si passano le parole, per poi crescere tornando all'unisono finale.

Il finale dell'*Elegia*, se posso esprimere un parere legato all'ambivalenza insita nel voler creare un continuum fra mondi diversi, presenta due momenti poetici di valore diverso: il primo, terza riproposta del tema lirico, è stilisticamente istintivo quando, dopo il crescendo corale delle parole "(...) prega e plora", l'A. lo dispiega in rapidi abbellimenti e ampie arcate, ma poi lo sommerge e trasforma con gli interventi nervosi degli archi che riecheggiano il frastuono metallico delle armi. È l'Animus maschile che anela a completarsi, ma rimane avvinghiato alle modalità storiche.

Il secondo aspetto ambivalente riguarda le figure simboliche dei protagonisti: per palesi motivi fisici, all'uomo è riservato dalla storia un ruolo di aggressività che ne limita le peculiarità introspettive. L'A., forte delle timbriche soavi e mistiche dell'organico femminile, si affida ai suoni vocalici, sillabe, fonemi che quasi riecheggiano richiami di grilli, la voce della natura che si riappropria di una spiritualità completa e liberata. Gli strumenti, sempre più rarefacendosi, ribattono gli echi della battaglia, con figurazioni molto regolari e discrete, che placano la tonalità di mi min., nel modo maggiore.

L'accostamento a questa composizione, della raccolta di madrigali e canzonette, denominata come *Musica Reservata (divagazioni sull'Arte inutile)*, si riappropria dell'*in put* compositivo barocco con scenari lontani dall'orazione.

Anzitutto, bisognerebbe separare nel giudizio le due musiche presentate", dice l'A. a Fertonani, in un articolo apparso sul Bresciaoggi del 16-03-93. Nell'estate dello stesso anno, eseguimmo le due opere nell'ambito della Sagra Umbra, nella chiesa di S. Francesco al Prato – chiostro di S. Lorenzo a Perugia e poi al Teatro C. Caporali di Panicale. Nel programma di sala, l'A. parla di *Terza pratica*, citando il verso del Tasso "È la bellezza un raggio di chiarissima luce..." per definire l'opposta sensazione di oscurità-inutilità, legata alla condizione contemplativa ed intuitiva dell'arte madrigalistica e in particolare al significato della raccolta *Musica Reservata*: un contrasto all'orazione di *Alta Elegia*, per passare dai grandi ideali ai gesti minimi ed apparentemente banali della quotidianità. La profondità, fatta di cuore e conoscenza, del contatto fra poeta, musicista ed eventi, crea emozioni "reservate", cioè discrete, intense, non aride e facili, o provocatorie e chiuse in confini angusti.

Musica Reservata, che usa lo stesso organico di *Alta Elegia*, raccoglie testi di contenuto diversissimo, introdotti dall'acclamazione iniziale *Divi noi siamo*, dal Tasso, che apparirà anche nel finale, ed è opera che considera il mondo come uno scenario teatrale, dalla successione giocondamente circolare degli avvenimenti. Il brano consta di un'ampia introduzione con interventi alternati degli strumenti e l'annuncio su scale discendenti che evidenziano le entrate progressive delle voci, in un ruolo che dovrà inscenare le incognite dell'esistenza.

La scelta di altri tre testi del Tasso, *Io son la primavera*, *Gatte e Baci*, *sussurri e vezzi*, è una conferma delle peculiarità musicali delle *Rime* del poeta, a riprova che la loro destinazione finale sia proprio l'essere cantate. È, senza dubbio, un viaggiare sonoro e spaziale ancora al femminile; ma l'uso dell'organico, permette all'A. di mostrare, non solo attimi di quotidianità dell'universo-donna, ma anche di creare un discorso sensitivo in cui la sua "Anima" d'uomo manifesta, all'impatto con tale mondo, curiosità, stupore, paura, gioia.

Il duetto sopranile *Io son la primavera* è ben introdotto dal viaggiare incessante delle quartine degli archi, *patterns* minimalisti di arpeggi ondiformi, crescendo e decrescendo di archi e pianoforte e il tremolo eolico dell'arpa; il canto, tirato come un elastico duttile, sembra fermare il momento nascente e giovane della stagione, ma l'accordo perfetto maggiore, tramite la modalità, esprime un trascorrere inarrestabile e quindi, significati di decadenza emergente: l'introduzione, che ascende alla malinconica 6^a minore, si sviluppa in un canzonatorio gioco a canone in 5/8, che,

mentre nella parte centrale impegna, in fiorite rincorse, i virtuosismi leggeri, si scioglie poi in un madrigalistico 6/8, ma, dopo glissandi malinconici sulla parola primavera, si conclude stoicamente sul “(...) per voi, non torna”. Quindi, il clima suscitato dall’argomento provoca stilisticamente una apparente realtà svagata, ma costruisce una forma di madrigalismo complesso che rende appieno il tempo della rinascita, svelandone, tuttavia, aspetti inquietanti e di meditazione.

Il brillantissimo *Gatte*, che la sottoscritta ha più volte eseguito anche con accompagnamento di pianoforte, presenta una polifonia latente, costituita dall’alternanza della voce fra testo e congeniali onomatopее e da un contrappunto arpistico che crea quasi un effetto di jodel alpestre, ancor più significativo per la presenza dei soli due strumenti. L’esiguità dell’organico porta all’espressione di madrigalismi, semplici ma efficaci: i melismi sulla stessa nota sincopata e la progressione sonora crescente, l’uso del nome delle note, quando vengono cantate, i lamentosi versi un po’ animaleschi, ma anche umani. Al di là del paragone uomo-topo, accerchiato dalle fameliche “donne feline”, l’A. mi fece notare che, le parti altamente ritmate di dialogo fra soprano ed arpa, gli furono ispirate dai ritornelli che i lavoratori siciliani delle saline ripetevano per sostenere lo spostamento dei pesanti sacchi.

Tuttavia, Tessadrelli usa altri testi rispetto a quelli dei *Libri* monteverdiani: fare altrimenti, sarebbe apparso, dopo la rilettura del *Combattimento*, un vincolo forzato e meno adeso alla nostra quotidianità: un po’ come quando Monteverdi, nell’*Ottavo Libro* decise, eccezionalmente, per il sonetto di Francesco Petrarca, *Hor che ‘l ciel e la terra*: geniale commistione drammatica dal peso perentorio e lacerante.

Così è per la scelta del brano *L’anima mia dolente* di Guido Cavalcanti. In esso viene strumentalmente sperimentata una grande spazializzazione del pianoforte, mentre gli archi usano i quarti di tono, scalfendo la struttura diatonica temperata; ciò si riflette sull’andamento del quartetto vocale che, nella solennità del 4/8, si esprime in figurazioni eclettiche consone allo stato d’animo espresso: in sostanza, una passacaglia molto ostinata. Se si guarda alla filigrana del comporre, gli opposti usati si risolvono anche nella semplice soppressione di una frase, “Allora par”: la soddisfazione di un uomo che nel corso altisonante del brano, il crescendo perentorio del pianoforte, spera che una donna assista alla morte del suo cuore. Tuttavia, le voci hanno insistito troppo sull’uso della 2^a min., tipicamente lamentosa, vanificando, così, la comunione di intenti tra i due sessi.

È la volta di *Onde dorate* di Giovan Battista Marino, che, col suo stile sorprendente ed iperbolico, era la stella nascente del parnaso poetico italiano. *Onde dorate* è il brano in cui in il soprano I può esternare il suo timbro duttile, sia per le sillabazioni rapide, sia per le frasi suadenti, “(...) navicella d’avorio un dì fendea (...)”, ma anche in tessitura bassa e necessariamente sussurrata.

È emblematico il trillo mobile usato fra archi e pianoforte che simboleggia lo spostamento ondiforme del fluire dei capelli. La scrittura per archi, per simulare il movimento del pettine, viene segnata in chiara scrittura aleatoria e d'azione. Il procedere del soprano è essenzialmente ansioso, spezzato, come se l'atto del pettinarsi presagisse trasformazioni temute, ad esempio, il diradarsi o scolorirsi della folta e scura chioma: ricordo che l'A., volle aggiungere le altre voci in una breve frase, per imitare l'intervento macabro di un vecchio, sul verso “ (...) il procelloso suo biondo tesoro, agitato il mio cuore a morte già”.

La ripresa del *Divi noi siamo* iniziale, è preceduta dal tassiano *Baci, sussurri e vezzi*, in cui l'amante si trova a voler godere smoderatamente di un corteggiamento intensissimo, che, per queste sue densità, preluderebbe in modo sublime alla premessa, quasi idealistica, del primo brano. Lo stile è evidenziato dall'uso quadrifonico di arpa e pianoforte, assolutamente assecondati dal quartetto vocale e dal significato numerico moltiplicativo dei termini “raddoppia”, “cento”, “mille”. Naturalmente la scrittura orchestrale si intensifica, come verso la conquista d'amore: ma, su un ironico balbettio corale della parola “baci”, subentra il tema d'inizio, che, così situato, sembra più una burla che un coronamento finale.

D'altronde, a ben riflettere, se *Alta Elegia* amplifica le sue pur elevate significanze sentimentali, con concetti trascendenti la storicità della guerra, è intuibile che la creatività dell'A. porti, anche in seno a *Musica reservata*, riflessioni inaspettate, grazie alla frammentaria ambientazione dei testi.

Affronteremo ora l'esame di un'opera di poco antecedente, composta nel 1990, *A Nocturnall upon S. Lucies Day*.

Un'altra composizione, oltre che per flauto, violoncello, arpa, essenzialmente per organico vocale femminile: al di là delle contingenze del mestiere, riferibili anche a questa produzione, bisogna comunque ribadire che l'uso delle peculiarità di tali estensioni e timbri, ci rimanda alla legittimazione artistica da esse acquisite nel periodo barocco, quando le voci di donna iniziarono ad affrancarsi dalla moda dei castrati, anche grazie alla profusione delle linee melodiche soliste affidate, soprattutto ai soprani, nello sviluppo del madrigale e, quindi, al loro valore sonoro intrinseco.

La Prima Assoluta di *A Nocturnall* venne eseguita nel 1992, all'Auditorium Piamarta, abituale ospite di “Musica nella Stanza”, una rassegna frequentata dagli appassionati della cosiddetta “musica contemporanea classica” e cioè con caratteristiche di difficile, se non impossibile fruibilità. Tanto è vero che, dal 1990, data di pubblicazione della partitura da parte della

Casa Editrice Sonzogno, fino agli eventi che ora esporremo, si verificò un certo vuoto di diffusione e consenso.

Ma ecco, al n.4 della Rivista *Amadeus* del 1992, nella rubrica sulle scelte dei cd, un titolo: *Britten, Jolivet, Tessadrelli e il sacro*. Con l'espedito strategico ed, in ambito pubblicistico, assai usuale, della Casa Discografica Quadrivium di Perugia, di accodare a nomi più noti, le novità interessanti, venne effettuata un'incisione di *A Nocturnall* che, addirittura, ottenne da parte della Tribuna Internazionale dei Compositori, svoltasi a Parigi, nel 1993, col Patrocinio dell'Unesco, il 2° Premio, con Menzione di Merito.

Citiamo, ad encomio, anche l'analisi approfondita dell'opera realizzata da Marco Bizzarini e apparsa nel 1997 sull'*International Journal of Musicology*: conoscendo le scarse considerazioni del curatore di *Amadeus*, che trova grottesche e, dunque, insensate le soluzioni musicali del ribaltamento semantico testuale dei brani, dobbiamo ancor più rallegrarci della cifra di alto valore analitico del critico bresciano e soprattutto, fra le altre, di quella definizione di "madrigalismo al quadrato" che connota un aggancio insolito al Monteverdi sopra citato e diversamente estrapolato nelle opere del 1993. Bizzarini ne delinea le tracce:

Tessadrelli definisce al "al quadrato" questa sua particolare interpretazione del discorso madrigalistico che consiste nel ribaltare il contenuto semantico del testo. Tale operazione ha un profondo significato simbolico: essa diviene infatti una metafora della Modernità, nella sua mancanza di certezze, del distacco tra *Logos* e Mondo, della progressiva entropia della parola e del linguaggio.⁵

Se noi volessimo trovare collegamento immediato con la tematica legata al "Solstitio brumali" della *Eliot's Cantata*, basta ricordare che il giorno di S. Lucia è tradizionalmente considerato quello dalla notte più lunga. Bizzarini nota e sottolinea i termini notturno e giorno compresi nel titolo di *A Nocturnall*. Santa Lucia è, dunque, simbolo di ambivalenza: appare in certe tradizioni, con una corona di candele in testa; porta un nome di luce e fu barbaramente accecata.

In realtà, il tema conduttore del lavoro è un altro: come nota Ferttonani nel libretto allegato al cd, il disagio umano nei confronti del tempo, del succedersi inconsulto di eventi che, rispetto al nostro percepire individuale, assumono dimensioni disorientanti. E, intanto, luce ed oscurità viaggiano imperterriti, predestinati.

⁵ Marco Bizzarini, *Una "neo-madrigalistica" meditazione sul tempo: il Nocturnall (1990) di Luca Tessadrelli*, p.434

Ecco, allora, che scegliendo nell'universo, per certi versi, affine al barocco italiano appena trattato, dei poeti inglesi post elisabettiani detti "metafisici", risulta congeniale a Tessadrelli l'esplicazione di uno stile dal sapore forte, come il definito "madrigalismo al quadrato".

L'A. specula, poi, su un elemento simbolico quale il ribaltamento del numero 6, trovando un ulteriore aggancio fra '600, epoca di affermazioni musicali e '900, suo antipodo.

Quando ho sentito espresso per la prima volta il termine "madrigalismo al quadrato", ho pensato ad un episodio del romanzo *Foto di gruppo con signora* di Heinrich Böll, in cui la protagonista, per testimoniare sommamente la personalità della sua mentore, una vittima del nazismo, ne dipinge, devotamente, scompigliando proporzioni ed equilibri, particolari del corpo che vedremmo solo al microscopio. Diciamo pure che i poeti metafisici riuscirono a colmare quelle discrepanze che spesso disturbano l'armonia fra individuo e realtà, dissolvendo il confine fra percezione e materia e lo stile di "*A Nocturnall*" lo sonorizza, tramite un disequilibrio, una mancanza di prospettive univoche, ma, soprattutto una commistione fluidissima fra l'uso della scala diatonica, segno di attendibilità rassicurante, e la scala seriale che, al contrario, è qui, ora e sembra volerci guidare in un itinerario notturno, quello del 13 dicembre, durante cui, per citare una frase dell'ultimo brano, "(...) Vergini Soprano sposarono i Bassi virili. Da cui una stirpe di note nuove si raccolse in colonie armoniose."

Tuttavia, contrapporre diatonismo a serialità, significa fraintendere la tecnica compositiva qui usata: i procedimenti diatonici associati alla luce, proiettano una sorta di suoni-ombra (ricordiamo la dualità junghiana Animus-Anima che avremo modo di approfondire), ottenuti con il percorso instabile verso la quarta eccedente o la quinta diminuita. Questo intervallo, per altro usato col termine esaustivo di *diabolus in musica* a partire dal '500, produce un tritono o, cromaticamente, sei semitoni (Bèla Bartók la considerava *diabolus novus*, perché, anziché dividere l'ottava tonale in quarta più quinta giuste, la divideva in sei semitoni più sei semitoni) che si presta a contesti negativi, necrofili, di sentimenti inalienabili ed irrisolti. Quindi, lo stile seriale, non è scelto a priori, ma è la conseguenza di concatenazioni di consonanze perfette con intervalli eccedenti.

Se vogliamo coronare la scelta stilistica con un'ulteriore significato simbolico, la nota FA, che, in un ordine cosmico, corrisponde al sole ed al giorno di domenica, forma una quarta eccedente con la nota si che, invece corrisponde alla luna e al giorno di lunedì. In questo complesso algoritmo, è la scala cromatica che avvicina la luce al buio dei pianeti, insinuandosi nell'armonia diatonica dei tasti bianchi e delle sette note.

Il titolo della composizione è stato scelto dall'A. fra quelli delle opere di John Donne (1572-1631) che è ritenuto il principale rappresentante di una compagine di letterati uniti principalmente

da profonde crisi religiose. Essi determinano il loro processo creativo svincolandolo dallo spunto originario, strettamente estetico, generando, così, un'espressione eclettica, scabra, contorta. Tanto è vero che, sebbene l'opera sia stata inserita in un cd di genere sacro, i contenuti proposti esprimono un potenziale trascendente poco ortodosso.

Ma per definire compiutamente questi autori, cogliamo alcuni spunti dal saggio che Thomas Stearns Eliot vi scrisse nel 1921. Considerando che Eliot è l'altro polo dell'argomento di questa dissertazione, non è superfluo sottolineare che il saggio in questione delinea indirettamente la concezione che egli, dall'opera *The waste land* (1922), esplicò dell'arte poetica.

Primariamente, Eliot pone l'accento sull'uso improprio della definizione "metafisico", spregiando la superficialità e la fraintesa eccentricità con cui gli scritti di tali autori sono stati considerati. Sempre secondo Eliot è difficilmente rintracciabile, nel loro stile, un'unità di qualsivoglia artificio retorico: ciò permette intelligentemente alla stessa retorica di massimizzare il suo virtuosismo! Purtroppo anche le idee più eterogenee sono aggregate dalla forza, ma non organizzate e quindi, spesso, poco efficaci: il Seicento, sempre secondo Eliot, nella sua evoluzione poetica, predilesse la raffinatezza del linguaggio, disperdendo ancor più, in una "dissociazione della sensibilità", la consonanza col pensiero razionale.

Riporto un breve tratto dal saggio perché, fra l'altro, da eclettico intellettuale quale era, Eliot seppe riversare nella poesia i cardini della sua arte, facendone primato di un vasto pensiero:

Una teoria filosofica, entrata che sia nella poesia, è "provata" perché, da un lato la sua verità o falsità cessa di avere importanza e, dall'altro, la sua verità ne esce dimostrata.⁶

Vedremo nel cap.V cosa significò questo assunto nella creazione di linguaggio poetico unico.

Torniamo a "*A Nocturnall*" ed a Thomas Traherne (1637ca-1674), poeta metafisico che presta il testo al primo brano e che fu spesso paragonato a William Wordsworth ed a Giovanni Pascoli, per l'attenzione culturale all'idea del bambino come segno del divino, ma corruttibile dalla crescita. Sebbene indirettamente, lo stupore dell'essere destinato a godere indegnamente delle bellezze del creato, richiama questa innocenza perduta. I testi estrapolati da *The salutation*, riecheggiano la lontananza dell'uomo da uno stato ideale, qui ben introdotto da un alleluia dalle

⁶ Thomas Stearns Eliot, *I poeti metafisici* (1921), p.578

movenze stranianti del “madrigalismo al quadrato”: la stessa vocale a, la più solare, inizio e fine del saluto alleluaiatico, non sfugge al meccanismo-ombra.

Il secondo brano, tratto da Henry King (1592-1669), metafisico fra i più mistici, ha per tema, attraverso un suggestivo scenario naturalistico, la caducità dell'uomo. L'A. usa le voci passando da un iniziale declamato, ad un'omioritmia piuttosto insistente, verso la soluzione di una marcia stanca e meccanica sulla la parola conclusiva “night”.

Sembra volutamente inverosimile che i frammenti tratti da una poesia di Lord Edward Herbert of Cherbury (1583-1648), siano opera del “padre del deismo inglese”, filosofo, di famiglia nobile e letterata e diplomatico del governo: “(...) Voi morite nel Tempo e il Tempo muore nell'Eternità”. Nella “notte più lunga”, l'uomo di mondo si trasforma in una sorta di anacoreta che conta e medita il tempo, attraverso la suadenza delle voci, ora protagoniste di frasi generose, ora impegnate a simulare i meccanismi dell'orologio. È interessante notare che, in questo contesto, come ci risulta anche dalla legenda a capo d'opera, ci siano poche indicazioni di prassi vocale: la voce è ancora una volta al servizio della parola detta, più che oggetto degli “atletismi” dell'enfasi lirica. Il fonema ha sempre, nello stile dell'A., una funzione timbrica o descrittiva che mai va ad inficiare l'intelligibilità del testo con frantumazioni insignificanti, o di difficile esecuzione.

Mentre Donne viene definito il “padre letterario” dei metafisici, Richard Crashaw (1612-1649) ne è lo spirituale, in quanto il suo sentimento religioso, pur essendo poco personalizzato, diede alla scrittura poetica grande levità ed ardore. In questa frammento di parafrasi del musicatissimo Salmo 137, *Super flumina Babylonis*, è emblematico il senso di disorientamento dell'esule che perde la capacità di dar musica al suo strumento, ma non certo i suoni del ricordo della città sacra. L'A. ha inteso dare una personalità maschile al luogo della Salvezza, ma esso è simboleggiato anche dalla valenza femminile, in quanto la scelta di Maria ha permesso il disegno divino. L'intervento, con funzione sospensiva, della polifonia delle voci di donna, ricorda quelle che stettero vicine a Gesù ed è un complesso di lamenti, forse passi affrettati, vocio... Ma, musicalmente, ecco un re min. femminile che, per grado congiunto, sale alla mediant e, scendendo al sol diesis, entra nella maschile scala di do diesis magg.: troveremo questo procedimento anche nella *Cantata*, per esprimere la quintessenza del lato femminile.

Per finire, Andrew Marvell (1621-1678), che è, secondo i critici, la maggior personalità della corrente letteraria metafisica, presta al brano conclusivo, con quelle che furono le caratteristiche salienti del suo stile, potenza, ma anche semplicità espressiva al brano conclusivo. Aprendo su uno scenario primordiale, “(...) come un grande cembalo che venti dissonanti suonavano alla natura infante (...)”, le voci sole esprimono questo stato parlando velocemente: all'A. preme inneggiare, con perentoria sicurezza, a ciò che poi avvenne, “(...) Vergini Soprani sposarono i bassi virili. Da

cui una stirpe di note nuove si raccolse in colonie armoniose”. Le voci sono decise, timbrate, con omoritmi stretti, ma la conclusione è affidata all’Alleluia del brano iniziale, come conferma della poetica composita sviscerata nelle premesse, riguardo al “madrigalismo al quadrato”. L’esame e l’apprezzamento di *Eliot’s Cantata*, cercherà di capire se, come lamentava Eliot, il distacco fra sentimenti e razionalità, ha prodotto la discrepanza fra *Logos* e Mondo. Ma, soprattutto, se rispettiamo, nella creatività artistica, le componenti del *Logos* che l’A. vuole che ne emergano: innocenza e sapienza.

A NOCTURNALL UPON S. LUCIES DAY

LUCA TESSADRELLI

(LARGO ASSAI, MESTO)
[♩ = 44 - 48]

I
"...thousand thousand Years..."

Soprano
Soprano
M. Soprano
M. Soprano
Contralto
Flauto
Violoncello
Arpa

HAL LE LU JANS
HAL LE LU JANS
HAL LE LU JANS
HAL LE LU JANS
LE LU JANS
(piano "afrai")
(guit Tante)
(LARGO ASSAI, MESTO)
[♩ = 44 - 48]
PII - Faf - Soff LA
Sub - DO - EE
(c.v.)

Es. 1 I - "... thousand thousand Years ..."; batt. 1-4.

Cap. IV

Terza pratica creativa

Un'ulteriore ed ultima osservazione sul confronto fra *Prima* e *Seconda pratica* ci riallaccia all'intento insito nelle osservazioni che affronteremo riguardo alla riscoperta contemporanea delle radici antropologiche, simboliche e cosmologiche del linguaggio musicale. Tale osservazioni riflettono sulla "necessità storica" di numerare le pratiche musicali.

Il trattatista non ben identificato del "*Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del sig. Monteverdi*", osserva che, poiché Zarlino aveva dichiarato di non voler scrivere l'uso della pratica secondo il modo degli antichi, Monteverdi avrebbe dovuto considerare la sua come terza, anzi, quarta, considerando l'esistenza di quella di greci e latini. Notiamo in queste affermazioni, un'evidente vanità di scollamento evolutivo e lo sterile ragionamento su meri concetti di tradizione o cambiamento.

Al contrario, quando Giulio Cesare Monteverdi, nella sua dichiarazione in difesa del fratello, afferma: "Chiameralla *Seconda Pratica* in quanto al modo di adoperarla, ché in rispetto all'origine si potrebbe dir *prima*", evidenzia come l'eventuale numerazione riguardasse l'insopprimibile necessità di evolvere un linguaggio molto radicato all'origine.

Questa valenza monteverdiana è accomunabile alla poetica compositiva di Tessedrelli che, quindi, si pone come *Terza pratica* in ordine all'aggancio con la *Seconda*, ma soprattutto per recuperare le lontane radici storiche che cercheremo ora di introdurre.

Un simile recupero e un'ulteriore rivisitazione, se per Monteverdi e lo spirito barocco significava prevalentemente confrontarsi con pochi reperti e documenti del passato e configurare la "poetica degli affetti", per un compositore operante tra il XX e il XXI secolo, significa pescare nell'ambito vastissimo e specializzato delle più svariate branche della scienza umana e dare, così, un respiro più ampio al linguaggio musicale.

Ampio respiro, però, temperato dai due aspetti che abbiamo attribuito al pensiero umano alla fine del Cap. I e poc'anzi: innocenza e sapienza ci riportano ai contenuti della poetica dell'A. che ora si ripromette la trasposizione musicale di concetti molto lontani nel tempo e nello spazio e, grazie ad una sensibilità sonora contemporanea, il raggiungimento di termini che, per esigenze simboliche, assumano i tratti di una "pratica primitiva".

Ci viene in aiuto un suo lavoro del 1996, realizzato in cd col titolo *Il Viaggiatore innamorato – Parsifal alla ricerca del Sé* e commissionato dall'Associazione Parsifal di Brescia.

In un articolo illustrativo, apparso nel settembre 1997 sul mensile Alpha Dimensione Vita, Edoardo Donati, Presidente dell'Associazione, disse di aver chiesto all'A. di fissare sul rigo musicale l'essenza dell'epopea del cavaliere più sprovveduto, il “puro folle” wagneriano, che, attraverso il dolore, l'innamoramento, l'esperienza dell'inconscio, la condivisione, acquista consapevolezza e raggiunge il regno di Avalon.

L'A. definì *Il Viaggiatore innamorato* opera sincretica perché si avvale di elementi sonori di natura assai diversa: la voce di soprano, che rappresenta l'elemento occidentale; la voce femminile non impostata, indotta e semplice, riconducibile a pulsioni primarie; i complessi *over tones*, sorta di suoni nasali e buccali che, fra l'altro, vengono a volte usati anche per le parti satiriche dei madrigali dialogici del primo '600, emessi da Arjuna, un vocalist d'oltre oceano che, accanto a questa prassi più ortodossa e conosciuta, produce anche i cosiddetti *frogs*, suoni profondissimi e dalle caratteristiche evocative, molto simili a quelli che emettono i neonati in stato di rilassamento; infine, abbiamo l'uso dei suoni elettronici, che permettono l'immersione totale nelle varie tappe del cammino iniziatico di Parsifal, di cui parleremo più ampiamente nella parte del capitolo finale, riguardante l'elettronica sonora.

Bisogna dire che, nonostante la sottoscritta abbia registrato i suoi brani sopranili, avendo per guida solo una conoscenza teorica dell'intera opera, già al canto della frase “In voi, miei compagni, mi ritrovo...” e per tutti i suoi percorsi altamente melodici, provò grande emozione. Ma l'ascolto del lavoro altrui, fu “fatale” e per spiegarne la profondità, si possono usare i concetti espressi da Arthur Schopenhauer nella terza parte del suo *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, riguardo alla musica come arte elettiva. Per il filosofo tedesco, “Volere è soffrire”. Nonostante ciò, esiste un'intima gioia nel vedere che la musica trasforma in linguaggio la più profonda sostanza del nostro essere, in quanto non è l'immagine delle idee, ma l'immagine della stessa volontà. Essa precede ogni formazione, è il cuore, l'essenza e, secondo i termini scolastici, *universalis ante rem*.

Lungo tutti gli otto brani di cui è composta l'opera, è presente la dialettica fra opposti, concretizzati nei suoni gravi che, metafisicamente, tendono e generano gli acuti. Il suono acuto rappresenta anche una presenza onirica femminile che funge da guida. È poi espresso il principio dell'Altro, cioè il Divino, nell'uso frequente della frase “Gloria in excelsis Deo” e il principio della Bellezza, con il verso tassiano, caro all'A., “È la bellezza un raggio di chiarissima luce”.

Sulla copertina del cd è rappresentata una scala a chiocciola vista dall'alto, simbolo riconducibile alle rigorose proporzioni della sezione aurea, ma anche al faticoso passaggio da un'ottava all'altra, all'esperienza dell'elevazione e del profondo. L'intervallo di ottava contiene il potente aggancio ad un'energia che potremmo definire primaria, perché stabilisce l'identità fra due suoni diversi e molto distanti, portando ad un'amplificazione totale, al passaggio dal sogno alla realtà. I Lama Tibetani, ad esempio, usano le impennate e le ricadute del suono per definire la spersonalizzazione del rito, il raffreddamento emotivo e lo sdoppiamento della medesima personalità.

Certo, fu di stimolo a questo percorso composito il lungo approccio dell'A. all'analisi junghiana, ma sappiamo, comunque, che la psicologia del profondo ha, di per sé, forti affinità con il linguaggio sonoro, in quanto rivendicano entrambe lontane radici evolutive. Secondo Carl Gustav Jung, mentre la voce è legata al conscio, il suono, privo di articolazioni linguistiche, si aggancia all'inconscio. Esistono energie autonome emozionali, gli archetipi, abitanti dell'inconscio, presenti dalla nascita dell'individuo e aventi carattere collettivo, che si sovrappongono all'Io e alla Persona. Vedremo, attraverso gli studi di Marius Schneider, come, nelle Basse Culture, gli archetipi arcaici si manifestino attraverso urli, gemiti, sospiri e versi di imitazione animale.

In quest'ordine di idee ispirative, dobbiamo leggere lo stile compositivo che traspare dall'opera in questione, considerando, ad esempio, i tre accordi che concludono l'aria del soprano, dopo il labirinto e la figura di Merlino, rappresentati da un contrappunto arsnovistico e da un infinito canone dal sapore bachiano: il canto si dispiega nel cammino percorso con i compagni e si conclude con un innodico re Magg. in stato fondamentale, molto virile, per virare su un la Magg. in primo rivolto, dalle sembianze femminili. In questo modo si dovrebbe confermare la tonalità d'impianto. Ma ecco comparire un mib min. e un intervallo di settima che ne presuppone la soluzione. Sappiamo che tale intervallo, per così dire fuori misura, ma non completo, esprime alta tensione, emozione esagerata: in questo caso, l'A. pretende addirittura di dargli una valenza che supera la labirintica significanza di identità, trovata nell'uso delle ottave, passando, dalla conferma di mib min., al salto nella tonalità in maggiore.

Collegando le soluzioni ideative dell'A. agli studi di Böhme e al suo *Orpheus, Der Sänger und seine Zeit*, del 1970, possiamo dare all'opera di Tessadrelli un'ulteriore valore antropologico, come se il percorso sonoro fosse indirizzato alla conferma di una sorta di proto-verità che gli studi sopra citati hanno di per sé messo in luce.

La figura storica di Orfeo, rappresentante della citaredia, il canto primordiale accompagnato con la cetra, visse in Grecia intorno al 1500 a.C. e mette in gioco, nel suo complesso ruolo di sacerdote, medico, artista, il valore del mito come componente essenziale dell'evoluzione umana. Attraverso il confronto fra due raffigurazioni del personaggio storico, qui riportate, è possibile rilevare un cambiamento evolutivo della psiche umana verso la coscienza.



Fig. 44: Orfeo dalla sala del trono di Pilo
XIV sec. ca. a.C.



Fig. 45: Orfeo sotto i Traci. Frammento da
un vaso greco; 440 ca. a.C.

La figura a sinistra, ha un'apparenza mitica, sovra individuale, la postura eretta e, rivolta al cielo, esprime ubbidienza, il possesso della *Techné*, cioè i doni, le capacità congenite; al contrario, quella a destra mostra un individuo insignito d'alloro, con uno strumento elaborato, l'atteggiamento ipotonico, lo sguardo rivolto ad uno sfondo pieno di lettere, simbolo di un linguaggio alfabetizzato: è, insomma, rappresentante dalla *Maché*, le tecniche acquisite.

Lo studioso Julian Jaynes, nel suo saggio *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, ipotizza una perdita irreversibile dell'uso del centro delle allucinazioni acustiche e dell'aggancio col trascendente, situato nell'emisfero cerebrale destro, che, come sappiamo, determina fortemente l'attività musicale. Tale abbandono fu dovuto alle grandi migrazioni dei popoli, al loro mescolarsi e alla vulnerabilità di una vita più frenetica. Non bisogna dimenticare che molti artisti come John Milton, William Blake, Rainer Maria Rilke, Wolfgang Johann Goethe nutrivano la loro ispirazione di questa presunta capacità cerebrale e che il centro delle allucinazioni uditive può essere in parte stimolato tramite metodi scientifici odierni.

“Quali segreti, in quelle lontananze...” si chiede ancora il soprano de’ *Il Viaggiatore innamorato*. Due archetipi innati, legati alla differenza e alla complementarietà sessuale, sono i già visti Animus e Anima, che determinano l’immagine psichica della nostra immagine di sesso opposto. Lo studioso Schneider, nel suo saggio *Gli animali simbolici*, spiega che nelle civiltà primitive nessun fenomeno, macro e microcosmico, è considerato realtà intera, bensì la metà di una totalità; le forze sessuali sono dinamicamente o in opposizione dualistica, oppure si esprimono in un monismo compensativo.

La voce umana è l’area biologica in cui si rende manifesta la predisposizione androgina dell’essere umano, in quanto ogni voce è, nella sua estensione e nella sua timbrica, dotata degli opposti registri di petto e di testa. Tuttavia, l’annosa questione tecnica dei registri della voce e del loro uso equilibrato, esula dall’intento dell’A., che ne ha sempre esaltato peculiarità più legate alla potenza metafisica musicale che all’estetica del virtuosismo, espresso magistralmente nel repertorio lirico del ‘700 e del ‘800. Possiamo solo aggiungere che una voce, per essere significativa, deve usufruire dei registri in modo equilibrato e che l’A., quando scrive per la voce di impostazione classica, sa di poterla adeguare al suo stile, anche in virtù della compiutezza di tale strumento.

Altro concetto fondamentale della psicoanalisi junghiana, è il concetto del Sé che nasce dal rapporto fra coscienza percettiva e materia ed è al servizio della rappresentazione di ciò che è umano. Il linguaggio del Sé è essenzialmente simbolico. Questi concetti, propri dell’evoluzione del sapere, ci suonano depauperati di una realtà che il mito della struttura diurna e notturna di Zeus, legata alla capacità di Orfeo, e dei sacerdoti in genere, di varcare la soglia, la porta delle due realtà, invece evocava e che Tessadrelli ripropone in stile e tematiche.

Indizi, i citati giorno e notte, che ritroveremo nei valori del connubio Tessadrelli–Eliot.

Ci pare significativo, a coronamento di questo percorso iniziatico, sapere che i componenti dell’Associazione bresciana Parsifal, considerato il termine del loro cammino, sciogliendo l’Associazione, devolsero i proventi dell’attività ad una missione umanitaria in Africa.

Ora, consideriamo due opere, *ReserarePortas* e *Stabat Mater*, entrambe per quartetto vocale e base elettronica, uscite in un unico cd nel 2001. Trattandosi di opere non propriamente per voce femminile, ne rileveremo soprattutto caratteristiche della Terza pratica che utilizzano in modo composito la comunicazione fra passato e presente. Sottolineeremo, quindi, in *Stabat Mater*, come L’A. inserì, nella sequenza, alcuni testi di Eliot.

ReserarePortas, fu commissionato dal Comune di Rocca Vignale, con la Sovrintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici della Liguria, per trasformare un edificio ormai segnato dall’incuria del tempo, in un luogo d’eccellenza per la cultura.

Si trattò di un intervento musicale elaborato con il doppio linguaggio visivo-pittorico ed evocativo-musicale: grazie alla consulenza del critico Antonio Musiari, fu realizzato un volume corredato, oltre che dalla grafica ineccepibile dell'allestimento pittorico di Rinaldo Turati, da un video e dal cd delle due opere tessadrelliane.

È però stato elemento di ispirazione, sia per il poeta che per i musicista, rapportarsi con un rudere collocato nella Valle Bormida, lungo l'antica "via del sale", il comunissimo sale, tuttavia sorta di totem minerale, aggregatore di uomini e cose che, con valenze esoteriche, ha suscitato in loro il progetto di far arte, passando sia attraverso la natura che la storia: è solo così che l'arte spaziale ha potuto generare sonorità. Contemplando le scaturigini della vita.

L'opera pittorica di Turati, valente artista bresciano, constava di strutture metalliche, inserite in posizione più o meno aggettante, lungo le mura interne della rocca, creando un'interazione visiva con lo sfondo selvaggio, assolutamente inaspettata, se si pensa allo stile pittorico scelto, fatto di graffi, spatolate, colori netti. Invece, all'interno della Torre del Museo, hanno trovato spazio opere – totem più particolareggiate, in cui, allo "specchio" del lavoro, sono state incardinate delle ante, anch'esse "nobilitate" dal colore. Le tangenze fra le forme artistiche e la fascinazione della natura, hanno reso l'opera come un ingresso, all'incrocio dei mondi naturale e soprannaturale.

Ecco che ancora Tessadrelli, assieme al compagno d'avventura, cerca un passaggio per sperimentare l'ignoto: il visitatore poteva muovere le ante, aprire e chiudere. Rimembrare il personaggio di Anteo che simboleggiò un'età radicata, ma poi decidere di fronteggiare luce e buio, pieno e vuoto...

Se chiudo degli scuri su uno specchio artistico, è come se lo raddoppiassi: la collocazione naturale dell'opera di Turati, la sua complessità, il recupero del passato, come l'A. si sia felicemente sintonizzato con le energie in atto, lo svela in un'intervista su *Brescia Musica*, dell'ottobre 2002, a Vera Pattini:

(...)Il Sindaco di Roccavignale contattò il pittore Turati perché andassimo nel castello di proprietà del comune ad ascoltare il "genius loci" e la presenza degli elementi naturali per trarne dipinti e musiche.⁷

7

Vera Pattini, *Musica e misticismo*, n.83, p.22

Per L'A., ascoltare quel "genius loci", significò mettersi ad un arduo confronto col Turati, far dialogare elementi, sia visivi che sonori, abituati a viaggiare troppo spesso parallelamente, senza fondere i propri esclusivi significati. Tessadrelli fu molto colpito dall'accostamento efficacissimo del fluido colore ad olio con quello acrilico, effetto che poi vedemmo nelle opere di Turati. Usando la sua dimestichezza nell'uso del suono elettronico, l'A.vi stese sopra un quartetto vocale misto, dalle movenze diatonico-modali di grande semplicità, ma cangiate da insistenti cromatismi: una *Terza pratica* a spiegare, palpabili come emozioni, i cinque elementi naturali: *bruma, terra, caelus, ignis, rivus*.

Bisogna considerare, per correttezza, che l'aspetto elettronico, per le sue possibilità energetiche, fu più efficace nel rispecchiare gli incisi generatori dell'opera di Turati. Diciamo che alle voci, nell'esibizione dal vivo anche dello *Sabat Mater*, realizzata alla Rocca, spettò un ruolo di malinconica simiglianza con la natura del luogo e con una tematica che più volte ricorre nelle opere dell'A.: il confronto fra la ciclica ricorrenza della natura e il percorso limitato dell'uomo.

Certo per l'A. si è trattato anche di confrontare le proprie idee con il ritmo vero della Natura, ritrovare la sensazione biofisica di tale movimento. Gli scritti di Schneider, in particolare il saggio *Gli animali simbolici*, riferendosi all'osservazione minuziosa delle culture pretotemiche, rimandano questo ritmo alla concezione antica del cosmo come armonia, ma, non solo, fan derivare il concetto di ritmo da quello di canto. Il cosmo è concepito come una serie di piani vibranti e l'acustico è il più trascendente. Riguardo alla ciclicità cosmica, essa dipende da una gerarchia che prevede la generazione e la trasformazione. Le civiltà più svariate cercavano di sintonizzarsi con il rito, ricchissimo di componenti acustiche.

	mattina		mezzogiorno	sera		notte		mattina
1 Veda	voce di petto		voce di gola		voce di		testa	voce di petto
		Tigre		oca selv.	pavone	Kokila		airone, rana
2 Giava	fa vita (barang)	fa	do età virile (lima)	sol età matura (gulu)		re vecchiaia (nem)		la infanzia (d'ada)
3 Cina	Saturno anno centro palazzo Kung		Marte estate "Sud" "ministro" manifestazione ch'i	Venere autunno Ovest "deliberazione" shang		Mercurio inverno Nord "ali" yi		Giove primavera Est "corno, popolo" Kio
	si-fa	fa	do	sol	re	la	mi	si
4 Babilonia	Saturno Sole		Marte Marte	Giove Giove	Mercurio Mercurio	Venere Venere	Saturno	Luna
5 a India	Agni		Indra Vishnu	Brahman	Tumburu	Narada	Soma	
5 b S.indo-iranico	Varuna Mitra Asura		Vayu erbe, terra	Prayāpati dèi	Aditya uomini	Sādhyā gandharva, Apsara	Agni bestiame	Soma Mani
6 Ezechiele		leone forza, maestà rissurrezione	aquila vangelo, orazioni ascensione		uomo fedeltà e ragione incarnazione		bue (toro) sacrificio passione	
7 India (ipotetico)	(animali favolosi) leone, toro cavallo		elefante, aquila	oca selv., gru	pavone	Kokila (colomba)	leone, bue	(rana) pesce
8 (tr. classica)		capra gandharva,	elefante(alato) "nishāda"	oca selv., gru "madhyama"	pavone "shadja"	Kokila "pancama"	bue "rishabha"	pesce, rana, airone "dhaivata"
9 Chiostr romantici	bue gigante e centauro	leone alato leone attivo alato gallo	aquila	uccelli	pavone	(Kokila?) uccello canoro	bue leone domato	pesce
10 Elementi	acqua squame	fuoco capelli		aria piume		terra pelle, legno		acqua squame
11 Animali favolosi	VII	I	II	III	IV	V	VI	
Sistema tonale della tradizione greca e bizantina								
I Tr. greca	si Sole Luna	do Saturno	re Giove	mi Marte	fa Luna Sole	sol Venere	la Mercurio	si Sole Luna
II Trasposizio ne greca nel modo dorico	mi Sole Luna	fa Saturno	sol Giove	la Marte	si Luna Sole	do Venere	re Mercurio	mi Sole Luna
III a Inversione bizantina	Luna Sole Luna	Mercurio	Venere	Sole Luna Giove	Marte	Giove	Saturno	Luna Sole Luna
III b		Mercurio	Venere	Giove	Marte	Saturno	Sole	
IV Tradizione del Tonario	caemar chamilon - II autent.	neth cuphos aulos - III autent.	uciche strigon foniton - IV autent. IV plag.	buc ysaton pteron - I plag.	salpion salpinx - II plag.	re hubos phone - III plag.	scembs anoton kithara - I autent.	

TAV. I

Nelle realizzazioni elettroniche di *Reserare Portas* è stato riprodotto il ritmo-simbolo dell'aria, attraverso il sussurro delle sonorità contenute delle voci; lo sfavillio del fuoco, attraverso un ritmo totalitario di aria-fuoco, col crescere frenetico di un suono di chitarra elettrica, come se si sviluppasse l'incendio in un bosco; il mormorio delle onde del Mar Ligure, come se le vibrazioni vocali, di nuovo in ritmo composito, sfiorassero veramente l'acqua.

L'opera *Stabat Mater* fu eseguita parecchie volte autonomamente da *Reserare Portas*, prevedendo essa anche una componente di recitazione e di regia che l'A., dopo la felice esperienza, verificatasi nel 1994, del connubio del suo scrivere con la poesia di Eliot e di cui approfondiremo nel prossimo capitolo, usufruì per creare un aggancio musicale fra i contenuti apologetici eliotiani e la nota sequenza della liturgia cattolica, attribuita a Jacopone da Todi.

Anche per questo lavoro si avvale della collaborazione registica di Maria Candida Toaldo e degli attori che lei stessa prepara nell'ambito del Dams e del Centro Universitario Teatrale, presso la sede della Cattolica di Brescia.

L'intento dell'A., oltre che di unire le sonorità "acriliche" della tastiera elettronica a quelle umane, "anticate", nel quartetto vocale, dal colore linfatico, ma penetrante del controtenore, era di descrivere una mondanità dall'inefficacia orizzontale. Il personaggio del Professore, soprattutto, si pavoneggia nella descrizione del Principio della Seconda Legge della Termodinamica, circondato dalla caotica smania di protagonismo degli allievi arrivisti che rimaneggiano a tratti l'atmosfera asfittica, ma stimolante di *Portrait of a lady* (1917) che Eliot impostò come monologo descrittivo di analisi psicologica, basandosi su una sua conoscente dell'ultimo periodo di Harvard.

La debordante personalità del personaggio eliotiano, sebbene sia stata stilisticamente svalutata dalla critica letteraria, è funzionale a questo clima scenico, per cui, sia il Professore, impersonato dal basso, sia i giovani attori rampanti danno il giusto ingrediente dell'aridità della scienza e dell'arrivismo, inframezzando e generando visivamente il quartetto sacro: i cantanti, con bianche tuniche dai plastici colli puntuti e dalle ampie maniche, svettano a fondo-scena, collocati su cubi di diversa altezza, che, essendo completamente coperti dal costume, rendono i corpi sproporzionatamente alti e simbolicamente verticali.

Ed ecco, tra orizzontalità e verticalità, l'incrocio con l'altitudine profondissima e salvifica della Madre Dolorosa: simbolo di una trasformazione che permette all'umanità di ritrovare una completezza originaria e perduta. L'A. ha scelto di scorrere il testo della sequenza in uno stile diatonico enfaticizzato e assieme scarnificato, ispirandosi all'esperienza artistica e mistica di Arvo Pärt.: il cosiddetto stile "tintinnabuli", che si priva di una galassia di suoni e della tendenza dell'artista generico ad essere complicato, per i "tre suoni" di campana che connotano la scala diatonica e generano disegni musicali di una semplicità che, proprio per ciò, si percepisce ispirata.

Tessadrelli procede efficacemente nella sequenza, inserendo, come pure avviene negli interventi attoriali, frammenti dalla II parte di *East Coker*, da *Four Quartets* (1936). A sua volta, gli scritti di Eliot rimandano a John Milton ed a S. Giovanni della Croce: la sperimentazione di un'oscurità che tuttavia, essendo "di Dio", permette all'uomo di ritrovare se stesso.



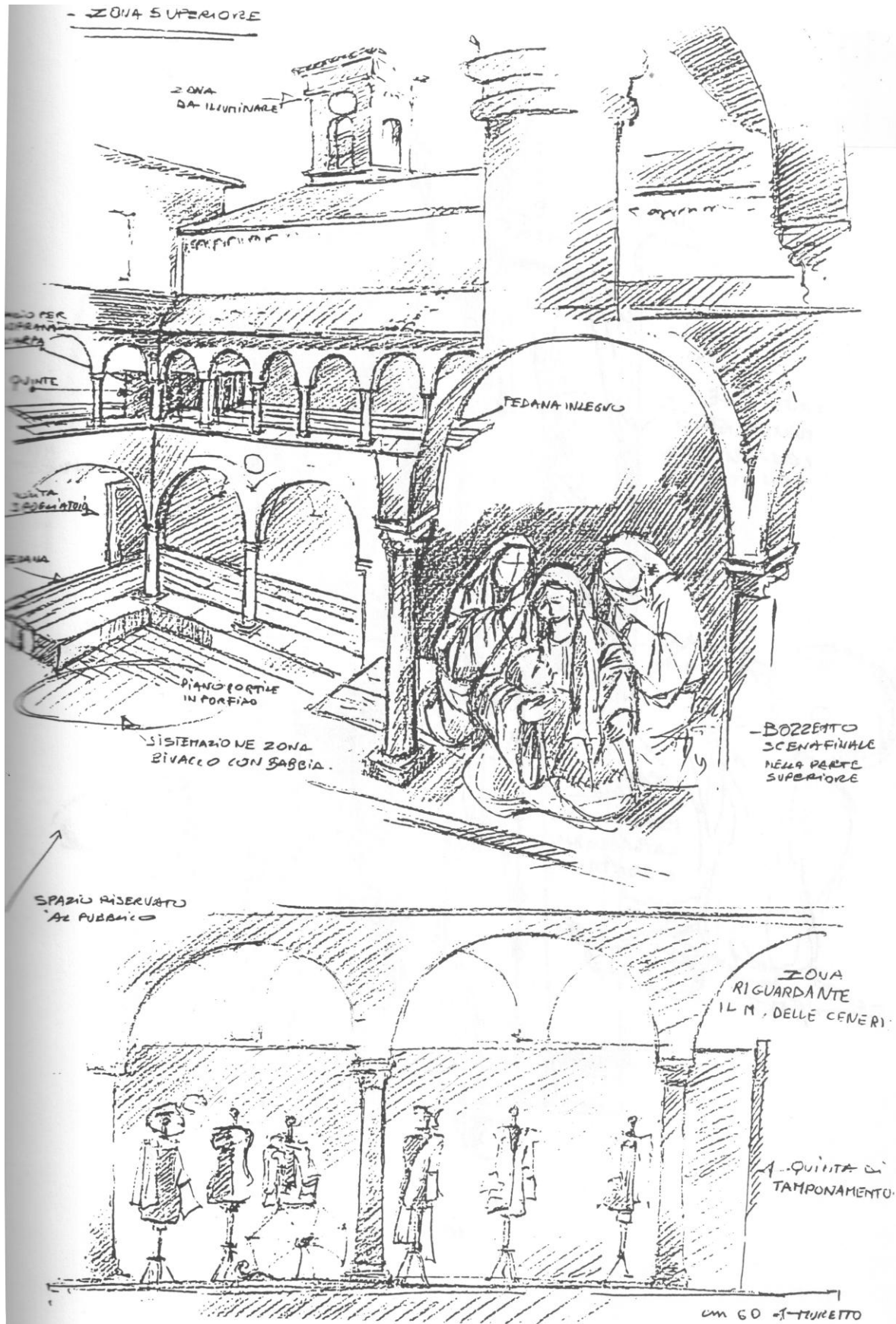
TAV. XII

In particolare, risalta la figura sopranile che, in questo contesto stilistico ed anche scenico, è la più atta a rappresentare la Madre: scendendo dal suo piedistallo simbolico e, gettando il contenuto di quella borsa che all'inizio rappresentava l'entropica orizzontalità di vane trasformazioni mondane, il soprano canta un'aria in cui la voce è in tre quarti e l'accompagnamento di chitarra acustica è invece in sei ottavi: "Ho detto alla mia anima, lascia che scenda il buio! (...)

Sarà l'oscurità di Dio! (...) Dovete seguire la strada che è quella del non sapere.” dice e l'andamento sfocato dei due ritmi ben rappresenta il testo; testo che, però, è parafrasato e nella traduzione di Roberto Sanesi, per cui rimandiamo le motivazioni di tali scelte alla descrizione della prima versione della *Cantata*, nel prossimo capitolo.

Lo sviluppo dell'aria arricchisce di campionature assai più sonore, l'impeto liberatorio della voce: “Il principio, la mia anima!”. Interviene, dando un senso di indefinitezza e sospensione del narrare, il terzetto maschile con le parole: “Come in un teatro si spengono le luci per cambiar scena...” Il soprano si unisce, troneggiando col suo anelito, le altre voci scandiscono il loro diverso testo – sotto l'etere, la mente non è cosciente di nulla! - , i flauti cinguettano incessantemente con volatine discendenti, al finire di un polposo tappeto orchestrale e si crea un effetto travolgente ed operistico.

Un simile effetto, all'interno di una sequenza trattata alla Pärt...Per non trascurare e travisare, nulla di quest'esempio di “sopranilità”, devo ricordare che l'A. mi ha fatto notare che il sei ottavi, metro femminile, contiene in sé una suddivisione ternaria; il tre quarti, metro maschile, divide i suoi movimenti in due. All'intervento del terzetto maschile, ci si stabilizza in sei ottavi, sebbene tutte le voci ribadiscano spesso la suddivisione binaria. Ecco dunque nuove motivazioni simboliche a scelte che potrebbero sembrare solo bizzarre o, peggio, di dubbio gusto!



Cap. V

Simbolo, simbolismo ed azione rituale

Prima di introdurci nello studio storico dell'azione rituale del 1994, nominata *Dal viaggio dei Magi al Mercoledì delle Ceneri* e compararla all'elaborazione che l'A. ne ha concepito per *Eliot's Cantata* del 2008 e che è l'acme della tematica affrontata in questa tesi, ci preme sottolineare che, il Musicista, ha fatto del suo scrivere un atto umanizzante e trascendente assieme, usufruendo di parte del lavoro di un Pensatore che ha reso la poesia segno vivente del suo più vasto sapere.

È anche nostra intenzione aggiungere utili elementi al significato del simbolismo, in quanto Eliot ne fu sommo rappresentante; altresì, che Tessadrelli del simbolo abbia fatto elemento essenziale del suo stile, l'abbiamo ampiamente visto nei capitoli precedenti. Tuttavia, per essere fedeli all'ispirazione metafisica dell'A., daremo ora altre notizie tratte dal saggio⁸ che Schneider dedicò ai significati musicali e culturali della simbologia mitologica e delle culture primitive.

I dati di seguito riportati, considerano che le alte civiltà, come quella di Cina, Indonesia, Persia, Bisanzio, Antica Grecia, ebbero fra loro una parentela culturale antichissima: le testimonianze dirette degli indigeni africani attestano un collegamento euro-asiatico attraverso le culture del Nord Est africano.

Ciò è confermato dal fatto che, in età megalitica, l'idea di simbolo ha una comune matrice che coincide con il ritmo mistico della creazione. La sua più spiccata caratteristica, è la tendenza all'univocità: in tale logica il comportamento istintivo degli animali ed i fenomeni ciclici della natura, hanno un alto grado di attendibilità. Il loro dominio da parte dell'uomo, che ha, rispetto a natura ed animali un comportamento equivoco, è legato ad esperienze sensoriali, rispetto a forma, colore, materiale dell'evento, ma soprattutto nel privilegio del piano acustico. Il fenomeno atmosferico o le abitudini animali, hanno per l'uomo primitivo, una timbrica materiale, ma un'essenza ritmico-sonora.

In sostanza, gli oggetti sono solo recipienti occupati dal ritmo sonoro. Da notare che la concezione dello spazio è assai secondaria, perché l'unità dei sensi percepisce altezza, durata e contemporaneità dei suoni in modo non sostanziale. Schneider, per esemplificare tale

⁸ vedi pag. 32

comportamento umano, riferisce l'esperienza fatta presso una tribù africana, assistendo al "canto della cicogna":

Un giorno udimmo cantare da alcuni negri senegalesi "la canzone della cicogna".
 (...) Dobbiamo tener presente che non ci fu nessun avviso previo da parte degli
 indigeni, né sospetto da parte nostra che si trattava di musica descrittiva (...)
 Noi stessi eravamo stupiti dell'esattezza e della molteplicità dei particolari che,
 sentendo solo per via acustica, potemmo vedere con estrema chiarezza.⁹

Anche il testo aveva per gli esecutori una valenza incidentale. Ma la notoria *Gestaltpsychologie*, cioè la "psicologia della forma", avrebbe aggiunto che, anche sovrapposizioni di eventi accidentali, non avrebbero influenzato il canto nell'insieme essenziale della sua natura mistica.

Questo esempio mostra il tentativo di penetrare la realtà nella sua essenza e con un linguaggio tendenzialmente cantato e, solo in seguito, supportato dagli strumenti e dall'evoluzione verbale.

Quest'ultima, in particolare, mostra che anche il nome delle cose è un insieme di ritmi acustici, le onomatopее, che lo sviluppo del pensiero analitico e formalista ha arricchito di differenze, respingendo nel subconscio l'unità dei sensi che sola può percepire la parentela mistica degli oggetti, oggi vincolati a piani morfologici diversi. Il simbolo, al contrario, attesta che l'intima realtà di un oggetto sta nel suo ritmo ideale e non nel suo aspetto materiale.

Nei linguaggi moderni le parole e le forme grammaticali sono più legate a rappresentazioni spaziali che a fenomeni acustici e troppo spesso sono impoverite da espressioni specifiche che derivano dal tatto e dalla vista. Il linguaggio primitivo fu molto più vicino al cosiddetto "pensiero dinamico": parole ripetute, variazioni di velocità e di sonorità, stessi concetti espressi diversamente; del resto, anche i modi grammaticali (duale, relativo, reciproco, inversivo, etc.) diventano sempre meno indispensabili al modo contemporaneo di comunicare.

Credo sia anche per questo che la musica continui a possedere caratteristiche elettive. Essa salva, se meditata come gli esempi che qui stiamo prendendo in esame, ciò di cui il passato, da ingenuo esploratore, andò progressivamente abbandonando.

⁹

Marius Schneider, *Gli animali simbolici*, Cantano gli animali, p.23

A questo stadio dell'indagine, ci interessa dissertare sulle peculiarità simboliche con cui un indiscusso comunicatore come Eliot, ha saputo dar voce alla sua contemporaneità, ma soprattutto rilevare che, quel ritmo mistico, simbolico, primordiale, permane nella stilistica eliotiana.

Attualmente si tende a credere che la cura particolare con cui Eliot si dedicò alla poesia, fu una scelta riduttiva, perché, dopo un primo approccio alla filosofia, riguardante la condivisione dell'impersonalità dell'arte, propugnata da Francis Herbert Bradley, non volle mai dare una connotazione codificata al rapporto fra la realtà e la sua descrizione, limitandosi ad affermare che esiste intersezione ed elaborazione fra conoscenza e realtà oggettiva e ad evitare i principi fondamentali tipici delle correnti filosofiche. Andrea Carosso imputa la causa dell'atteggiamento eliotiano, alla sua eterogenea esperienza intellettuale e ad un'identità anglosassone spuria, mai risolta.

Appreziamo, al contrario, le osservazioni di Carlo Izzo che con Eliot ebbe una fitta corrispondenza, quando vede in lui il prototipo di una nuova coscienza, libera dai canoni vittoriani ed antivittoriani del primo dopoguerra: ad esempio, con l'uso dello stile "asintattico", che affronteremo nella *Cantata*, ma anche l'essere, come lui stesso asseriva, "un anello della catena della tradizione", per chiarificare la frammentarietà del contemporaneo.

Eliot lesse e imparò a memoria gran parte della *Divina Commedia*, osservando che, la traduzione nella propria lingua, non ne rendeva il significato come la mera recita musicale nella sconosciuta lingua madre. Nel saggio che egli scrisse su Dante, afferma che quell'effetto comunicativo deriva dalla consapevolezza, universalità e padronanza della pienezza della sfera emotiva del genio dantesco: tutte caratteristiche che, a nostro parere, sono proprie della sapienza del *Logos* trecentesco, ma ci rimandano in parte anche agli effetti dell'ingenuità del *logos* primitivo, poco sopra descritto da Schneider! Eliot amava definire i suoi splendidi saggi "critica di bottega". Ne' *La musica della poesia*, del 1942, dà alcune opinioni sul verso sciolto e quello metrico, subordinandone la loro scelta alla creatività dell'autore che, a sua volta, non può usare un linguaggio troppo discosto da quello quotidiano. Ecco cosa afferma:

S'intende che nessuna poesia è mai esattamente lo stesso linguaggio che il poeta parla e ascolta; ma deve trovarsi con quel linguaggio in un rapporto tale che il lettore o l'ascoltatore possa dire: "Ecco come parlerei se potessi esprimermi in poesia". Questa è la ragione per cui la miglior poesia del nostro tempo può darci un'emozione e un appagamento diversi da ogni sentimento suscitato in noi dalla poesia, anche molto più alta, di un'epoca precedente.¹⁰

¹⁰

Thomas Stearns Eliot, *La musica della poesia*, p.304

È proprio sulla scia di questa affermazione che introduciamo l'esperienza storico-artistica svoltasi, in replica, dal 20 al 23 marzo 1994, presso il chiostro della Chiesa di San Cristo, a Brescia. Il titolo dell'Azione Rituale è l'unione di due titoli eliotiani: *Dal viaggio dei Magi al Mercoledì delle Ceneri*. Il primo del '27 e l'altro del '30, periodo della sua conversione al ramo cattolico della Chiesa Anglicana, anche grazie alla frequentazione degli scritti del vescovo Lancelot Andrewes (1555-1626), personalità che, secondo Eliot, compì, tra tradizione e rinnovamento, la chiesa cattolica inglese.

Considerando che l'inizio di *Il viaggio dei Magi* è parafrasi di un noto sermone natalizio di Andrewes (in esso, tra l'altro appare, il concetto di *Solstitio brumali* che è sottotitolo della *Cantata*) e che troviamo ricorrenti riferimenti biblici e danteschi in tutta la sceneggiatura del dramma, si può affermare che l'Azione Rituale ebbe un sostanziale significato di meditazione spirituale liturgica.

Fu, fra l'altro, un momento del percorso di studio del Centro Universitario Teatrale "La Stanza" che, nell'Anno Accademico 1993-94 dell'Università Cattolica, volle esplorare, agganciandosi alla cultura del '600, due aspetti rituali della vitalità cittadina: infatti, a conclusione del corso "L'euforia trasgressiva e la celebrazione rituale", era stato allestito, l'ultimo giorno di Carnevale, in Palazzo Broletto e per le vie attigue, *Morte carnal e donna quaresima*, viaggio nella tradizione profana del Carnevale.

Conversando l'inverno scorso con la regista Toaldo, per colmare i miei ricordi di interprete vocale, è subito emerso il suo rapporto speciale ed antico con la poetica eliotiana: secondo Maria Candida, di fronte al pensiero di Eliot, è immediato sentirsi come esuli, desiderosi di slegarsi da una routine quotidiana che alterna l'illusorio benessere ad eventi di sofferenza spesso insensati, per sperimentare un piano alto di significati e comportamenti. La scelta di Eliot risultò, anche nel '94, talmente attuale, da far accantonare, per la seconda tappa del cammino teatrale, quella delle sacre rappresentazioni di tradizione bresciana.

La Toaldo aveva conosciuto la poesia di Eliot frequentando i corsi di Storia del Teatro del Professor Emo Marconi, negli anni '70-'80 e, con lui, avviò l'esperienza del CUT. Ci furono altri tentativi di coniugare tale poetica con la musica, ma la collaborazione con Tessadrelli si configurò subito con una dose unica di empatia. - Amici di famiglia, lavoriamo insieme dagli anni '90: l'A. ha scritto molte musiche di scena per le opere teatrali del Cut e il modo di collaborare con regista ed interpreti - dice la Toaldo, - è per Luca un cammino di paziente ricerca. La regia, la voce, la parola, se si assiste alla prove, spesso, ispirano la musica. Nulla è preconstituito o addirittura imposto, nella creatività dell'A..

Eliot e il suo simbolismo, spesso concreto, a tratti enigmatico, diedero enormi possibilità di scavo alla comune propensione interiore di regista e musicista. Ne nacque un itinerario assimilabile alla Via Crucis, adeguato al quel periodo quaresimale, che, molto sapientemente, la Toaldo, con la collaborazione di Giordana Ponzoni, stese in un programma di sala che affiancava, in sinossi, il testo, il suo significato e l'andamento coreografico, registico e musicale.

Gli autori scelsero la traduzione italiana del testo, per dare dignità alle capacità esecutive degli interpreti e, al pubblico, un'immediatezza di comprensibilità e meditazione della trama.

Questo aspetto linguistico dà modo di considerare che la traduzione di un originale, al di là dello scopo prefisso, non è una privazione (anche se la curiosa testimonianza di Eliot, riportata poc'anzi, a proposito delle sue letture inglesi di Dante ci sembrerebbe dire il contrario!). R. Sanesi dedicò gran parte dei suoi studi all'opera di Eliot e questi lo stimò molto. "(...) nei limiti entro i quali l'essenza d'ogni poesia può essere comunicata in una lingua diversa da quella del poeta, sono certo che egli mi abbia reso giustizia. (...)” dice Eliot di Sanesi nel 1961. Sappiamo, grazie ai dati biografici, che il traduttore lo “stava pedinando” dal '45...

Il lettore accanito sa che ci sono discrepanze fra traduzioni di uno medesimo testo da parte di diverse mani, ma anche fra traduzioni di uno stesso testo, fatte da un unico studioso in epoche diverse: quella usata per l'Azione Rituale del '94 è la Bompiani dell'86. Riporto un frammento di *Mercoledì delle Ceneri*: “Signora dei silenzi quieta e angosciata lacerata e interissima (...) che lo stesso Sanesi, per la Mondadori del '71, tradurrà invece così: “ Signora dei silenzi quieta e affranta consunta e più integra (...). Massimo Scignoli, chiama queste discrepanze, “teoria della traduzione”, giocata sul confine tra il continuo movimento del linguaggio, il ritmo e la trasparenza dell'ombra della poesia¹¹. Vedremo, invece, come, per la *Cantata*, l'uso della lingua originale risulterà densa di significati.

La scenografia fu quella ideale del chiostro di San Cristo: due piani spaziali d'azione. In Bresciaoggi del 22-03-94, Francesco de Leonardis scrive: “ Mentre nelle piazze lontane risuonava l'eco dei comizi di questa confusa campagna elettorale, nel Chiostro della Chiesa di San Cristo, sulle pendici del Castello, in un a notte dolce e chiara, parlavano i versi di T. S. Eliot”. Questa testimonianza mi rimanda al significato del cosiddetto “correlativo oggettivo” eliotiano, cioè una catena di eventi od oggetti, per cui l'esperienza sensoria evoca immediata emozione: ciò che gli artisti stavano suscitando nel giornalista, era come per le popolazioni scosse dal disorientamento del primo dopoguerra, quando si diffusero le prime opere eliotiane.

¹¹ M. Scignoli, in Prefazione *Four Quartets*, Book Editore

Gianantonio Frosio, assistendo ad una prova, aveva propagandato sul Giornale di Brescia del 20-03-94: “Magnifiche ed azzeccate le musiche di Luca Tessadrelli. (...) la qualità dell’azione scenica che, potendo, è da vedere”. Il pubblico, numerosissimo per tutte le rappresentazioni, quando poté accedere al chiostro, vi trovò, al pianoterra, statuari attori, ammantati di vesti orientaleggianti, che coi lunghi strascichi riempivano la corte. Nel corridoio segnato dalle colonne, alcuni manichini con abiti che poi sarebbero serviti all’azione. C’era, a lato, una sorta di griglia, prigione o mezzo per salire... e l’ombra del Crocifisso proiettata su una parete.

L’Azione ha inizio sulla musica lugubre ispirata da frammenti de’ *Gli uomini vuoti*¹²: mentre la compagine attoriale vaga nella corte, le tre voci femminili, al suono dell’arpa, percorrono due lati del loggiato, cantando l’inconsapevolezza dell’essere superficiale. È stato approntato un ponteggio a livello della sommità delle balaustre, in modo che il pubblico veda dal basso le tre figure dai nivei manti evocativi, agire al piano superiore. Importanti le figure dei Magi che raccontano del loro viaggio, del dover morire ai loro costumi e rinascere alla Fede. Ricordano le bellezze lasciate: ecco il brano leggiadro delle *Fanciulle seriche*, che osano coraggiosamente insinuare fra le colonne la loro bellezza, ma, alla fine, svelano la decadenza della vecchiaia.

Gli attori e i coreuti, sebbene si siano riuniti in bivacco anche per ascoltare il vocalizzo dai melismi ricchi di seconde eccedenti del soprano primo, mostrano personalità altalenante e personalità di speranza. Ad accentuare la tensione esplorativa, ecco le due arie a voce scoperta del soprano secondo e del mezzo che citano lo squarcio fra la volontà dell’esistenza e la sua auspicabile autocoscienza.

Nel momento in cui vengono inseriti frammenti dei *Cori da “La Rocca”*¹³, c’è un richiamo al Golgota e al tradimento di Pietro, quindi anche al circolo vizioso della storia umana: mentre le voci intonano con fare provocatorio e malizioso il brano *Vestiti vuoti*, una coreuta si stacca dalla massa e viene a contatto col manto rosso simboleggiante la passione e la Morte di Gesù ed esprime la sua presa di coscienza col monologo struggente di *Mercoledì delle Ceneri*: “Perch’io spero di non più tornare (...). Insegnaci ad aver cura e a non curare, insegnaci a starcene quieti (...). La ragazza si avvolge nel manto e tende lo sguardo alla Croce.

Dal momento della conversione, l’incrocio funzionale dell’opera citata e de *La Rocca* è ricca di simbologie: le tre donne, Matelda, Beatrice, Maria sono presenti fra gli attori, ma anche impersonate dalla tre soliste. C’è il forte cammino purgatoriale rappresentato dalle tre rampe di scale, qui a mo’ di inferriata. Il canto è pieno di riferimenti liturgici, tra cui risalta la *Litania delle*

¹² vedi cap.VI, pag. 52

¹³ vedi cap.VI, pag. 55

ossa e, quindi, sulle note del tema musicale, che già aveva ripreso il concetto eliotiano di critica rigenerazione, le voci intonano un mesto alleluia sulla morte del Cristo ed i coreuti invocano: “Questo è il tempo della tensione fra la morte e la nascita”.

Per amor di cronaca, bisogna ricordare che il CUT eseguì l’Azione Rituale anche in altri ambiti; in particolare, fece *matinée* e *soirée* il 30-11-95 nell’Aula Magna dell’Università Cattolica, per i trenta anni della Sede di Brescia, avvalendosi, per praticità, dell’incisione delle parti musicali, che furono eseguite e registrate nella chiesa di San Cristo, grazie alla perizia di Marco Morocutti.



Cap. VI

Eliot's Cantata

Questo capitolo sarà interamente dedicato alla trattazione ed all'analisi di *Eliot's Cantata (Soltitio brumali)*, del 2007. L'A. la definisce "Viaggio in dieci parti" ed elaborazione delle musiche di scena composte nel 1994, per l'azione rituale di cui abbiamo trattato nel capitolo precedente. Senza indulgere ad un tono esageratamente enfatico, per introdurre questa rivisitazione, affianchiamo notizie di prassi stilistica, riguardanti lo Scrittore e il Musicista, che potranno chiarire il significato dell'Opera in questione.

Dall'eclettismo curioso e raffinato di Harvard, fino all'elaborazione degli elementi spirituali, conduttori eccellenti della poetica, Eliot giunse ad un alto professionismo: - Purgazione e redenzione, relazione tra apparenze materiali e verità spirituale, ricerca della perfetta fede, ansia di costruire qualcosa di cui allietarsi. Sono intenti tremendi! - osserva l'A., citando il Poeta durante uno dei nostri dialoghi. - Tuttavia, se penso alle mie lunghissime riflessioni, alle attese appassionante e malinconiche, all'improvvisa comparsa di un significato simbolico, generatore di suono, posso capire la scelta onerosa, ma fertile di convivere intensamente con un linguaggio artistico.

Sottolineiamo la cura del linguaggio, anche perché, trasporre un'azione rituale in una cantata, ha comportato per il Musicista un'attenzione rinnovata alla scelta dei testi: infatti se non ha più a disposizione la recitazione e la mimica della compagine attoriale, ma le sole tre voci e l'arpa, si può rivolgere ad altri frammenti letterari, probabilmente per altre scritture musicali, addirittura per uno nuovo strumento da affiancare alla solitudine dell'arpa.

In funzione dell'esecuzione non solo teorica ma anche musicale di questa tesi, io stessa ho suggerito l'aggiunta di un secondo strumento, che la perizia dell'A. ha individuato nel violoncello. Certo, oltre che la mera fruizione acustica, anche i significati dell'opera ne verranno influenzati.

- Appena si risveglia, lo stile diviene nuovo, come inventato di sana pianta da chi l'ha captato! - aggiunge l'A. ed Eliot avverte:

Ogni forma deve essere infranta e rifatta: ma son convinto che ogni lingua, finché rimane se stessa, impone le sue leggi e le sue restrizioni, consente determinate licenze, detta i suoi propri ritmi e una certa struttura sonora. D'altro canto, una lingua cambia continuamente; (...) il compito (del poeta) consiste nel mostrarsi sensibile ai mutamenti, nel renderli espliciti e nel reagire contro ogni decadenza (...).¹⁴

¹⁴

Thomas Stearns Eliot, *La musica della poesia*, p.312

Io credo che già la comparazione fra la sequenza dei frammenti poetici scelti nel '94 e l'attuale, mostri, primieramente, la generosità della fonte letteraria, che gusteremo nei suoi significati, durante l'analisi dei brani musicali, ma anche l'intenzione, da parte dell'A., di tornare certi percorsi sonori, già intravisti e sperimentati.

Anche l'intenzione di gustare uno scritto in lingua originale, così come Eliot gustava Dante, senza conoscerne il significato immediato: così come lui s'affidava a ritmi armonici primordiali, così noi ci lasceremo condurre dai simbolismi musicali ispirati dal solstizio d'inverno.

Eliot's Cantata (Solstitio brumali) si presenta sequenziando dieci momenti, i cui protagonisti sono notissimi personaggi delle opere eliotiane. La loro pittoresca varietà ci induce ad individuare un cammino che, lungo i brani, percorreranno assieme. Eliot, anche in questo estimatore dantesco, amava dare dei protagonisti alla sue composizioni, ma anche attorniarli di grandi masse che potevano essere esse stesse personaggio, tant'è vero che i critici parlano di "teatro poetico latente" nell'intera sua opera.

Anche la conduzione delle linee vocali, nei brani polifonici, appare, pur senza pretese sonore impossibili, con un chiaro intento corale-comunitario. È come se l'A., disegnando la strada di Uomini Vuoti, Re Magi, Fanciulle Seriche, Lavoratori della Rocca, voglia che la percorrano assieme, ma soprattutto che questo cammino non sia un privilegio, un'eccezione o, peggio, una casualità.

Da una condizione di deserto dell'anima, rappresentata dagli "uomini vuoti", di ricerca di un segno celeste chiarificatore da parte dei Magi, di illusione ed inganno cristallizzati nella perenne giovinezza delle "fanciulle seriche", emergono nuove possibilità rigeneratrici e costruttivi, introdotte dal "canto d'operai" e per mezzo del principio femminile incarnato dalla Signora dei silenzi, che getta un seme per il frutto della Nascita di Cristo.

Il percorso suggerito dalla *Cantata* è solo l'elemento esperienziale i cui profondi significati emergono invece dal titolo, messo fra parentesi dall'A. stesso: dal latino, il solstizio d'inverno, per cui ogni anno, convenzionalmente il 21 dicembre, si fa iniziare tale stagione. In realtà, se noi facciamo semplicemente corrispondere il cambio delle stagioni alla loro approssimativa vicinanza alle coppie di solstizi ed equinozi (la legge quaternaria divide qualunque ciclo), ci sfugge la narrazione simbolica ed allegorica di una delle fasi cosmologiche e cosmogoniche più ricche di tensione del ciclo di ritorno stagionale. Infatti, per la parte occidentale del globo, il ciclo giornaliero, da giugno a dicembre, aumenta progressivamente le sue ore d'oscurità: il solstizio

invernale è chiamato anche “porta celeste”, dalla quale, per molte tradizioni, si incarnano le nuove energie. Nell’atto di massima oscurità, si racchiude una potenza rigeneratrice di natura femminile che è rappresentata astrologicamente da un centauro che scaglia, con il suo arco, una freccia verso l’alto e da un capricorno, animale mitologico dalla testa molto potente e dirompente.

Al contrario, l’essere nel momento di massimo buio, per la psiche umana può significare desolazione, svuotamento, assenza.

Abbiamo tratto alcune interessanti informazioni riguardo alle porte solstiziali dagli scritti iniziatici di René Guenon, il quale, per inciso, ritenne che il simbolismo è emarginato dalla mentalità moderna perché è il mezzo più adeguato per l’insegnamento delle verità d’ordine superiore.

Guenon ritiene anche che, in virtù dell’analogia di ciascuna parte dell’universo con il tutto, vi è corrispondenza fra le leggi di tutti i cicli, di qualunque ordine siano. Tra l’altro, troviamo anche nella successione dei solstizi, una forma di complementarità che rimanda all’idea di “androgino primordiale”, presente in molte civiltà, quali la cinese e l’indiana.

Se si considera la distribuzione dei segni zodiacali secondo i quattro trigoni elementari, il Cancro, segno corrispondente al solstizio d’estate, corrisponde al fondo delle acque e, in senso cosmogonico, all’ambito embriogenico; è perciò comprensibile, in una gerarchia che tende al celeste, considerare il solstizio d’estate come porta degli uomini e manifestazione individuale. Diversamente, il solstizio d’inverno è considerato porta degli dei, attraverso cui si passa agli stati superiori.

Il simbolismo delle due porte esisteva fra i greci, specialmente i Pitagorici, ed anche fra i romani, legato alla figura di Giano bifronte. Essa mostra il tempo passato e quello futuro e, nella compresenza laterale e parziale dei due volti, l’inafferrabile, ma reale, presente.



Eliot parla di ciò in *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets*, dicendo:

(...)
 Via, via, via, disse l'uccello: la specie umana
 non può sopportare troppa realtà.
 Il passato e il futuro,
 ciò che poteva essere e ciò che è stato
 tendono a un solo fine, che è presente.¹⁵

Nella tradizione cristiana, le due porte sono quelle che aprono e chiudono il Regno dei cieli. In corrispondenza del solstizio d'estate, abbiamo la celebrazione della festa di S. Giovanni Battista: in questo caso, il significato ebraico di Hanan è discesa-benevolenza; in corrispondenza del solstizio d'inverno, celebriamo invece S. Giovanni Evangelista, che è ascesa-lode. Dal punto di vista spirituale, se la culminazione del sole visibile è a giugno, quella del "sole spirituale" è a dicembre, in quanto il buio non è l'assenza della luce, ma il suo stato principale di non manifestazione.

Prima di passare all'analisi dei singoli brani, abbisognano ancora alcune informazioni d'ordine formale e contenutistico.

La costruzione musicale dell'opera è ispirata alla contrapposizione (tra l'altro basata sull'antica relazione 2:3, formante intervallo di quinta, che genera il circolo delle quinte), fra simbologia del tre, concepita anche da Eliot nelle figure dei Magi e delle Ladies, e simbologia del due, indicante una dialettica degli opposti.

Anche l'organico riflette i raggruppamenti: abbiamo le tre voci femminili, così genericamente definite perché accomunate spesso dalle medesime estensione, timbrica e sonorità, più che da caratteristici e scontati compiacimenti di tradizionale impostazione vocale. Ciò non significa depauperare l'individualità del registro di ognuna, che non rinuncia allo slancio lirico, drammatico, a volte autoironico, a tratti trascolato o addirittura grottesco. Esse si situano al centro della scena sonora, separando significativamente i due strumenti, arpa e violoncello. La prima si contrappone alle caratteristiche di luce riflessa, terra-acqua, luna delle voci femminili, con le sue corde, che, sul piano mistico-simbolico, rappresentano i capelli, fuoco-aria, sole e quindi l'elemento maschile; il secondo, strumento vicino alla voce umana, si pone anch'esso in fatica virile ascendente e, con le sue qualità timbriche, aiuta i suoni armonici.

¹⁵

Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets*, Book Editore, p.26

I dieci brani della *Cantata* sono raggruppati in modo palindromo (3+2+2+3). Il quinto e il decimo brano rispecchiano ottimisticamente la rinascita intuita ed agognata.

Di metrica ternaria è il canto processionale *Mira il tuo popolo*, melodia gregoriana tratta dalla Liturgia delle Ore, che aleggia lungo l'intero arco dell'opera, il quale incipit tematico è costruito sulla terza minore di do#, che viene ripetuta tre volte. Maria incarna un principio silenzioso e fertile di speranza per l'umanità e il tema popolare racchiude il materiale simbolico dell'opera: la sovrapposizione degli intervalli di terza, creando l'accordo perfetto minore do#, mi, sol#, come scultura maschile, propone il rapporto tra il 2 e il 3, saturandosi con intervalli di seconda do#, re#, mi, fa#, sol#, tramite un moto congiunto "femminile". Si può senz'altro dire che l'introduzione del canto mariano e delle sue peculiarità, è l'elemento nuovo che esalta uno stile e una tematica già espressi nel 1994.

Sono le terze magg., ecc., min. e dim. a produrre cellule melodiche che si scagliano in contrapposti registri e dalle quali emergono le trame polifoniche. Le triadi, messe in tale successione, producono un accordo di tredicesima, con fondamentale do#, i cui suoni corrispondono alla scala minore bachiana; gli intervalli da essi costruiti, appartengono alla sequenza dei primi sette suoni armonici naturali differenti, prodotti dal suono fondamentale fa#. Dice l'A.:

- La scala bachiana, rispetto alle canoniche scale maggiore e minori, è quella che più si sintonizza con la sequenza dei suoni armonici naturali. Lo stesso Bach la usava per non abbassare la pressione e la luminosità della sua scrittura.

L'uso delle quattro triadi offre un materiale dialettico ricco di molteplici tensioni. La triade magg. sarà speranza luminosa di riscatto, la min., evocativa e malinconica, l'ecc., vasta e tensiva e la dim., un ripiegamento involutivo. Ma non dobbiamo dimenticare che gli armonici naturali da cui derivano, sono l'allineamento con le leggi cosmiche, il cui aspetto ciclico, e quindi astorico, andiamo rivalutando da un po' di pagine a questa parte!

Se si utilizzano i cinque suoni mancanti, la, fa, re, si, sol, che serviranno come materiale per il perfetto minore, ribaltando gli accordi e partendo da quello di do#, si ottengono una sorta di overtones (suoni gravi) che, procedendo per terza, sono poi il totale dei suoni cromatici e, partendo dal suono più grave, riproducono nuovamente i quattro tipi di triade, nell'ordine inverso, specchiato.

Dal 2 al 3 e dal 3 al 2 si creano spesso una metrica ed una ritmica pulsive: il 3 dilata ed adagia il procedere della pulsione, mentre il 2 comprime e dà più spinta al gesto sonoro. In questo modo i metri si mitigano vicendevolmente.

Tre sono le lingue usate: la proto-verbale, con la doppia funzione linfatica ed emozionale, ci riconduce all'antichissimo; la tradizionale (latina), è carica di riferimenti spirituali e, come "lingua morta" ha valenza super-storica; la moderna (inglese), è l'esperire in evoluzione continua.

Abbiamo messo i testi e la partitura in Appendice, preceduti da un algoritmo di sintesi, manoscritto dall'A., che funge da legenda.

The hollow men, il I brano, è parte di uno scritto eliotiano, di cui porta il titolo, del 1925. La sua genesi fu molto complessa ed è perciò che emergono caratteristiche opposte, di inquietudine discreta. Infatti, l'atmosfera limbica in cui i protagonisti si trovano raggruppati ed intenti a celebrare le proprie esequie, ha solo a tratti un colore infernale: si intuisce che l'A. è vicino alla sua conversione ed il sillabare cieco dei protagonisti prelude al salto della fede di Abramo che ci rimanda al pensiero kierkegaardiano.

La forma del primo brano è una sorta di cantata-rondò, in cui una parte A generatrice, alternata alle altre nove, non troppo differenti, che sono come finestre poetiche di breve lirismo, porta ad una breve Coda. Il ritorno continuo ad A è dato da una forza gravitazionale che tende al basso, nonostante deboli slanci opposti.

Fin da questo primo brano, in cui compaiono tutte le cinque componenti strumentali, sono presenti le quattro triadi tonali.

Il basso, a bat.1, è costituito da tre suoni accennati poi ciclicamente dall'arpista, che, sfiorando le corde vibranti con l'unghia, generano risonanze metalliche, come piccoli brividi emotivi: è il madrigalismo dell'"abisso". Il ciclo viene leggermente dilatato, lavora sul 6, anche se ciò sarebbe più evidente in una suddivisione in 3/2.

Alla bat.3 entra il violoncello sul primo inciso del canto popolare dedicato alla Vergine, *Mira il tuo popolo* in do# m, punto di partenza di tutta la costruzione accordale. La scelta della tonalità ha, rispetto alle possibilità dell'organico, una valenza sonora importante. Infatti, notiamo l'uso funzionale delle corde vuote a bat.5, sorta di distensione che prelude alla ruvidezza di bat.7. Cosmogonicamente parlando, la tonalità di do# ha valenze lunari, quindi di oscurità solstiziale.

Le entrate della seconda voce, a bat.7, sulla dominante acuta in eco alla prima voce, esprimono la presenza inquietante dei protagonisti per mezzo di due terze min. spezzate e una decima discendente di grande spazializzazione, usando, nell'ampio salto di registro e nella caduta, il madrigalismo del "lamento inefficace".

Notiamo l'uso della scrittura enarmonica, in seguito molto sfruttata per agevolare la lettura degli esecutori. Si manifestano alle voci, piccoli lampi sonori, tensioni recise, disorientamento, espresso da un "fra parentesi" (il rotatorio "We go around"), in cui l'A. ha voluto anticipare il testo

per la sua peculiarità, con frammenti di canto e proto-fonemi, la spinta della r e la chiusura della u, quest'ultimi, affidati alla terza voce ed anche un'onomatopea temporale del ticchettio isterico dell'orologio, in forma accordale.

A bat.21, dopo l'introduzione dovuta al carattere sconnesso e come sfuocato del messaggio, parte il tema A, sulle entrate ben suddivise nei 3+2 delle voci, a descrivere i protagonisti, partendo da suoni gravi, fisicamente difficili, un po' sciatti nel cromatismo, per il testo "We are the hollow men". A bat. 25 c'è un illusorio lab che viene subito disatteso. Considerando questi esseri che, fatti di paglia, camminano su erba secca, non si può non ricordare il *Wanderer* goethiano che, nel *Harzreise im Winter* del 1777, faceva camminare la sua solitudine nei boschi e J. Brahms, che, col madrigalismo delle scale discendenti nel suo *Alto Rapsodie* del 1869, ancora enfaticamente dava un triste valore a "(...) Das Gras steht wieder auf, die Öde verschlingt ihn.", cioè alla vitalità della vegetazione...

Ecco, tornando al Nostro, le esplorative quinte giuste di bat.35: non a caso si parla di quei "lumi" che per Eliot sono l'allegoria della Salvezza e che, per il momento, sono occhi assenti. Il violoncello accenna un frammento della melodia del XII sec., *Cristo risusciti*, che verrà ripreso alla fine dell'opera; gli intervalli vocali si ampliano, dalla tradizionale e rassicurante quinta, verso l'alto, fino all'inizio di B, che riprende elementi presenti nell'introduzione; a bat.47, il cello cita il tema mariano, soprattutto, riappaiono intervalli vocali ed arpistici che usufruiscono della tensione della triade e di un'omioritmia pulsante che porta ancora alla caduta dell'ingranaggio temporale di A. Per cui, già possiamo constatare che il materiale è tonale-modale, ma con un uso logico diverso.

La parte C, a bat.67, propone un gioco di colore ispirato dallo spiraglio naturalistico del testo, esprimendosi in accordi che suonano quasi politonali; tuttavia, ad essere usata è la semplice luminosità della triade magg., unita alla poliritmia delle cinque voci. Ma, repentinamente, come avviene nel genere della cantata-rondò, appare un frammento di A che, in un ossessivo andamento rotatorio, si sviluppa nei tre brevi soli delle voci, da bat.73 a bat.81. L'effetto di sospensione circolare è ottenuto con ripetizione ritmico-intervallare ed enfaticizzazione di fonemi ricavati dal testo stesso. D'altronde, le parole "In this the dead land", richiamano una lugubre aspettativa, come giri d'uccelli rapaci.

La sezione D, a bat.83, concepisce una variazione più discorsiva; c'è di nuovo il "fra parentesi" peculiare e il tentativo di ricomporsi al tema A, a bat.91. Dall'abisso, riemergono i protagonisti, il tema mariano al cello, la comparsa di un "Ave Maria, gratia plena alle voci acute, evocata dal testo eliotiano affidato alla terza voce, "(...) as a perpetual star of multifoliate rose (...", ma soprattutto un crescendo melodico, sostenuto da note lunghe del cello e da ampi disegni

dell'arpa, sul testo assolutamente astratto che esprime l'impossibilità di sintonia fra mondo interiore ed esteriore:

Between the idea
and the reality
Between the motion
and the act
Falls the Shadow¹⁶

Le cadute progressive e quasi interamente composte delle stesse estensioni, prima con enfasi lirica, poi con una Coda di note tenute gravi, la ripresa degli accordi spezzati, per finire con vuote sillabe, inglobano la vocalità nel concetto, come se fosse essa stessa il correlativo oggettivo eliotiano.

La Coda strumentale, l'involuzione espressa dagli arpeggi a corde vuote dell'arpa e poi i colpi con la ripresa della metrica del sei, l'incipit mariano del cello, mantengono perciò un ruolo di velatura, sotto il protagonismo delle voci.

Birth or Death?, Il secondo brano dell'opera, per il solismo della II voce, prende spunto da *Journey of Magi*, un'opera eliotiana del 1927 che ebbe come spunto la commissione di un biglietto natalizio illustrato della Faber Edition, ma rappresenta un esempio colto di narrazione indiretta, cioè quel "al di fuori di sé" che fu uno dei contenuti della cosiddetta "Integrity of Poetry" propugnata dal simbolismo. Ciò permette ad Eliot, dando alla metafora valore metafisico, di consegnare le parole dei Magi ad una dimensione atemporale: ricordano, sì, il difficile viaggio e le dovizie lasciate, ma in essi si assimilano anche "(...) il sole più lontano che in qualsiasi altra stagione, il solstitio brumali, proprio nel cuore dell'inverno." del sermone del Vescovo Andrewes, nonché "(...) insieme la Nascita di nostro Signore e la sua Passione e Morte sulla Croce." della predica del Natale 1170 dell'Arcivescovo Thomas Becket, protagonista del dramma di Eliot, *Murder in the Cathedral*.

Il *solstitio brumali* diventa correlativo oggettivo in quanto "solstizio dell'anima". La culla come una tomba (ricordiamo che nella lingua tedesca il termine grab significa sia culla che bara e anche nell' *Otello* di Shakespeare, Iago accomuna il germe della culla al verme dell'avel), per preparare la reversione nascita-morte su cui si basa l'apparente assurdità del pensiero cristiano. Naturalmente, di fronte a questo evento, non si può restare indifferenti: o si ripiega, o ci si rinnova.

¹⁶ T. S. Eliot, *Poesie*, Mondadori Editore, p.253

L'A. affida alla II voce i due momenti in cui i Magi ricordano d'aver rinunciato agli agi: "All this was a long time ago, I remember", ma il passato non è mai stato più immanente.

Il materiale sonoro è composto da frasi la cui segnatura metrica variabile, ha significato di libertà interpretativa, con un vincolo metronomico e un'intenzione evocativa, posti a capo pagina. La prima frase, per le fatiche del viaggio, è costruita sull'accordo diminuito si-re-fa e comprende anche do# e mi, come elementi dell'accordo risolutivo.

Poi, la doviziosa scala di mi magg., che rappresenta la vita regale, subito suturandosi con l'altilenante do# magg. che invece è il qui ed adesso. C'è ripresa con sviluppo all'immanenza di cui abbiamo parlato, con un sonoro apice sul sol acuto, che è l'entusiasmo dei protagonisti, ma poi, l'aggancio all'inizio, su un dubbio dall'attualità sconcertante: "(...) for birth or death?"

The Word of the Lord, il terzo brano, è tratto da *Choruses from "The Rock"*, lavoro teatrale incompiuto, che fu commissionato ad Eliot, assieme al famoso *Murder in the Cathedral*, dal vescovo anglicano e dalla Confraternita degli Amici di Canterbury, nel 1934.

Spesso trascurati da una lettura frettolosa, questi versi contengono notevoli spunti sulla coscienza della Chiesa come luogo della Memoria e luogo della Presenza. La Rocca, ciò che sta saldo, ricorda la verità, tutto il significato che la coscienza moderna ha allontanato da sé. Questa parte, tratta dal *III Chorus* e affidata alla I voce, nell'Azione Rituale del 1994, fu utilizzata come vocalizzo alle coreografie del Bivacco dei Magi. Ora, L'A. fa rivivere il messaggio eliotiano, attraverso il canto "inquieto e crepuscolare proveniente da un antico minareto". Il richiamo piangente della profetica voce ad un mondo ormai globalizzato, usa melismi sulla scala armonica di re e chiama l'umanità intera, fino ad un generoso sib acuto, ma la presenza della scala di do# m comparsa dall'inizio, si fa addirittura sinistra pronunciando la frase lapidaria "(...) Life you may evade, but Death you shall not deny the Stranger.", adagiandosi in note lunghe e acute, minacciose e poi lugubri, nel registro centrale.

Il IV brano, *the Silken Girls*, usa brevi e funzionali riferimenti a *Portrait of Lady*, del 1915 che non ci è nuovo, perché buona parte della sceneggiatura attoriale del già citato *Stabat Mater*, si basò su di esso.

L'A., per questo momento, rinuncia alle sonorità del violoncello. La costruzione sulle terze in successione ecc., min., magg., min., magg., costituisce come una sorta di discanto dalle sonorità metalliche, ma grazie al movimento sinusoidale, inevitabilmente erotico, nonostante compaia accanto alla fanciullezza, ad effetto-eco, la vecchiaia. Il disegno è sostenuto dagli accordi eccedenti dell'arpa, poi, a bat.3, molto straniati dalla compattezza vocale.

Procedendo dalle terze in forma ad arco, i melismi dolci, stentati ed innocenti delle voci, da bat.8 a bat.15, sulle parole “And youth is cruel, and has not remorse and smiles at situations which it cannot see (...)”, sono sfruttati dall’A. con prassi madrigalesca, dal procedere a passi puliti e poi nel gioco di fonemi, fino al disegno ritmico monteverdiano di bat.14, costruito rigorosamente con le nuove armonie.

L’arpa conduce l’accompagnamento madrigalistico, ma, mancando del supporto del violoncello, non cade in una mera riproduzione epocale. Da bat.16, le voci sono come spinte alla descrizione vivace e parodistica delle “ariettes” dei “violins” e dei “cornets” che preludono ad un disfacimento, il “dying fall” di bat.31.

Il fatto curioso è che l’inesperto, discontinuo personaggio del giovane Eliot, nelle sue effervescenze mondane, ha un voluto sapore di decadenza che l’A. ha colto alla perfezione: a bat.32, compaiono le vecchie e vere donne che prima esageravano la loro arrogante prestazione. Sull’alternanza degli accordi eccedenti e minori dell’arpa, il discanto iniziale, si mostra con un protagonismo stanco che, tuttavia, nelle scoppiettanti entrate in fa magg. che chiudono il brano, non intacca la poliedricità del divenire e dell’immanenza esistenziale.

Nel V brano, *Chant of workmen*, steso su frammenti del *I Chorus from “The Rock”*, rientra il violoncello. Come già detto, è un momento di fermento positivo che consegna la poesia all’uomo, le dà una valenza linguistica ecclesiale e ci mostra un Eliot impegnato nell’universalità del cattolicesimo, lontano dal ruolo pur vero in cui giovani studenti, estasiati, contemplavano il docente universitario sorseggiare il tè, tra un lezione e l’altra.

Per 8 batt., l’A. introduce il coro vero e proprio con uno *sprechgesang* delle voci, simbolo di movimento, confusione fattiva, a partire dal noto segnale del I brano, prima assegnato dall’arpa, che mantiene anche la ritmica pulsiva dei tre suoni gravi dell’inizio, permutati ed intensificati, poi alla I voce.

A bat.9, l’introduzione dell’arpa sulla triade di quarta ecc. o quinta dim., che dir si voglia, nello svolgersi del discorso, avrà mera funzione suturale di chiusura o apertura melodica. Più rilevante è l’aspetto poliritmico: l’arpa apre con un 7/16 che è, sostanzialmente, un 3+2+2/16 e permette alla ritmica pulsiva di adagiarsi nel 3 e di riprendersi nel 2; essa sottende un movimento di lieve danza definita “metropolitana” dall’A.; non a caso, abbiamo i pizzicati del cello e le brevi frasi aeree delle voci che si rincorrono, fino a bat. 65. È come se i concetti impegnati, “(...)A Church for all/End the job for each/Each man to his work.” e l’ancor più categorico “(...)The perpetual struggle of Good and Evil.(...)”, fossero quotidianizzati ed, in un certo senso, esorcizzati.

Da bat. 65 abbiamo una riproposta della danza che, però, a bat.87 si ridimensiona verso un evidente sviluppo con funzione di ponte, che, grazie alla spazializzazione degli strumenti e l'intervento all'unisono delle tre voci, assume, da bat.93, un carattere dalla solennità travolgente: come se l'affaccendarsi dei cittadini si fosse finalmente trasformato in rito.

Dopo questo vero e proprio inno, la caduta glissata dell'arpa a bat.115, porta in un *lento assai* in cui le voci riprendono quella circolarità involutiva iniziale, legata ai significati del *Soltitio brumali*, in quanto la vera edificazione della giustizia non può essere che interiore.

Il VI brano, *Between the desire and the spasm*, è il brano solistico della III voce, con un sviluppo corale, su un'importante frammento di *The hollow men*:

Between the desire
and the spasm
Between the potency
and the existence
Between the essence
and the descent
Falls the Shadow¹⁷

Una delle frasi più ermetiche, che rimanda di nuovo ai sintetici scritti aristotelici e che, in questo contesto, esprime grande disarmonia fra l'uomo, il mondo, il suo Creatore. Eliot intercala queste affermazioni con una citazione del rito della messa, *For Thine in the Kingdom*, come per volersi dare un'appartenenza importante, per quanto poi, concludendo "(...) This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper.", condivide coscientemente la sorte del peccatore.

Il brano è ricco di madrigalismi: a bat.4, sulla parola "spasm", un'acciacatura e, di seguito, un trillo; dopo di che, la densità del testo non può che proporre rapide impennate ed esplorazioni nel registro acuto, fino alla virtuosa caduta di bat.9, sul "Falls the Shadow", che riprende il disegno del IV brano, ma per esplorare addirittura il lab acuto, allo scopo di sottolineare il cromatismo cupo che segue e le due settimane min. e magg., ispirate dalla disperata parola "desire". In questa ripresa pessimistica dell'opera, la voce più grave deve "sfoderare le unghie", per un effetto di tensione vocale che un timbro più chiaro non darebbe.

L'entrata repentina dell'intero organico è ispirato alla dialettica che si creava nell'oratorio bachiano fra il coro e lo storico e, in questo contesto, deve realizzare un forte effetto pulsivo di involuzione e preparare, dopo il glissato improvviso dell'arpa, la negletta frase finale "This is the

¹⁷

Thomas Stearns Eliot, *Poesie*, Mondadori Editore, pp.253 e 255

way the world ends / Not with a bang but a whimper”. Ricompaiono i fonemi alla voci, mentre le triadi eccedenti dell’arpa, portano al madrigalismo del lamento strumentale, con un glissato di pedale su una scala discentente di seconde min.

La *Litania delle ossa*, protagonista del VII brano, è un breve testo tratto dal *Libro di Ezechiele*, 37, 1-14 che introduce la lingua latina e il dualismo antico-moderno fra gli idiomi usati nella *Cantata*. Infatti, dopo la ricaduta tensiva del brano precedente, il confronto rigeneratore, attraverso le ossa del Golgota, con la vita che è stata, è reso con la continua perturbazione armonica delle diverse triadi. Mentre l’arpa espone la sua consueta pulsione instabile e quindi elastica, il cello introduce il tema con grande esplorazione verso l’alto, a partire da bat.11.

Su una falsa ripresa strumentale, l’entrata delle voci risulta quanto mai complessa, grazie all’autonomia tematica delle tre linee, che presentano utili enarmonie di lettura e che creano, più che una mera narrazione, un discorso sinergico di contrapposizioni. Ne nasce una sospensione altamente lirica che fa scaturire, a bat.35, sui glissando dell’arpa, un’implorazione vocale quasi infantile, come se una nuova creatura si stesse generando dalle intenzioni propiziatriche, di grande verticalità mistica, della litania svolta.

Violoncello ed arpa sono i soli protagonisti dell’VIII brano. L’Interludio strumentale è dettato dall’economia della distribuzione delle parti, ma, soprattutto, dà dignità di appartenenza allo strumento introdotto in questa versione.

Tuttavia, il motivo più significativo è legato anche all’uso del canto mariano *Mira il tuo popolo*, il cui incipit in modo minore è già apparso più volte e che ora potrà esprimersi anche nel luminoso suo sviluppo. Ancor più, la variazione sulla melodia ha valore solo in riferimento alla figura stessa di Maria, protagonista del brano successivo e quindi deve risultare sempre riconoscibile.

L’ inizio, affidato al violoncello, è un fioritura virtuosa della parte in minore della melodia citata, contrastata da pilastri accordali dell’arpa, aspri e scolpiti. A bat.16, il tema passa all’arpa, che, a bat.31, per la prima volta, svolge ed armonizza il suo seguito in maggiore.

A bat. 40, c’è una sospensione del riferimento tematico e i due strumenti si esprimono in una parentesi libera. A bat.49, compare un’apparente ripresa del tema in maggiore da parte del violoncello. Per enfatizzare l’elemento processionale e coloristico popolare, il cello pizzica con la mano sinistra la quarta corda vuota, generando una metrica pulsiva che nelle marce è solitamente affidata ai flicorni. Ma tale ripresa è subito compressa e lacerata, sfociante nella quinta dim., con valore cadenzale, di bat.60.

La vera ripresa, sul levare di bat.61, con l'accordo spezzato do, mib, sol, si, in funzione di segnale, prevede un ritorno della testa del tema, con diminuzione da parte del violoncello, che nella conduzione melodica, ricca di cromatismi e quindi di seconde min., andrà a concludere nel registro grave. Così pure l'arpa, per mezzo di imitazioni: evidente il canone a tre voci di bat.65, ad ingressi sempre più compressi, che, oltretutto presenta, nella breve quarta voce, un'inversione della dominante verso la tonica bassa; elemento, questo, di notevole ombrosità che va acuendosi nelle note gravi delle ultime battute, sotto il fraseggio del violoncello, diventato quasi un borbottio. L'arpa ribadisce l'accordo iniziale che funge da segnale e confine: del resto, siamo ancora nell'aura del *solstitio brumali*.

La *Lady of silences*, che è il IX brano, è un momento della II parte della lunga opera che Eliot scrisse nel 1930, *Ash-Wednesday*. Lavoro di notevole levatura, sia linguistica (uso del ritornello interrotto e della ripresa accennata), sia apologetica (il clima altamente purgatoriale, per cui è l'ascoltatore che deve adeguare il proprio ritmo psichico-intellettuale al valore altamente iniziatico di tutto il testo), sia letteraria (diversi sono i riferimenti a Dante e allo stil novo, rispetto a cui si ha l'impressione che anche i passi più oscuri siano limpidamente coscienti all'Autore).

In Eliot, la Lady è un simbolo complesso: rappresenta, sì, Maria, ma anche la Chiesa, Cristo stesso, nonché certe figure letterarie, come la Beatrice di Dante, o la pantera, un simbolo del bestiario medioevale.

Ma è il suo appellativo di "Rosa Mistica" che emerge nell'evoluzione musicale della *Cantata*, come riconciliazione degli opposti, dopo che il "silenzio" creatosi alla sua presenza, ha predisposto l'uomo all'ascolto della Parola di Dio. Non a caso le stesse tecniche di scrittura citate, trasformano le parole, prima in puro suono, poi in silenzio sonoro, anche alla semplice lettura.

Dopo l'intervento esuberante del duo strumentale del brano precedente, l'ingresso delle tre voci in canone, canalizza il discorso in una dimensione sovranaturale. Lo stesso violoncello che interviene a bat.13, produce una sonorità discreta, che ricorda la leggerezza del petalo di rosa.

La ritmica pulsiva coinvolge tutti gli esecutori (nell'economia dell'intero lavoro, qui non è previsto il "peso" dell'arpa), utilizzando ancora il due contro tre e viceversa. Sempre importante la base triadica, con alcune aperture iniziali che sono a ventaglio sulla scala diatonica: linee per moto contrario che compiono un percorso musicale biunivoco ed opposto. Arriviamo, così, ad una prima forma cadenzale a bat.20, su un do# in 6, alla parola "love" che, non a caso, conduce ai luminosi do magg. delle voci ed al mib magg. del cello.

Notiamo, nello svolgimento metrico, l'uso significativo della suddivisione della battuta "segnalata all'antica", comparso, per motivi di immediatezza del fraseggio, anche in alcuni brani

precedenti ed ora, a bat.27, l'antica doppia cadenza di Landini, che contenendo due sensibili, ha un effetto di svuotamento.

La ripresa, stavolta, è effettuata dalla voce grave e lo sviluppo prevede una compressione dinamica dei materiali usati all'inizio. Esso ci porta, con la suggestiva ascesa in progressione delle voci, al culmine di bat.43, dove ritroviamo il re min. iniziale, poi latore del *Cristo risusciti*, qui presente con un significato ancora parziale.

Per completare lo studio simbolico della partitura, appelliamoci nuovamente agli scritti di Schneider, per soffermarci sul il significato cosmogonico della nota re che, secondo l'ordine che fa corrispondere un segno zodiacale e una nota ai giorni della settimana, nel sistema classico, corrisponde a Mercurio-mercoledì ed è una sorta di spartì acque d'equilibrio fra il tre suoni maschili, legati al cielo e i tre suoni femminili, legati alla terra. In questo caso, la Lady assume anche il titolo di "Signora dei Passaggi" e dell'Incarnazione (il suono la, corrispondente a Venere, segno meno scuro fra i terreni, presiede al concepimento). In corrispondenza del suono più luminoso, fa, e di quello più scuro, si, abbiamo il tritono così ampiamente usato in quest'opera.

Tornando allo spartito, il *Veni creator*, inno gregoriano, viaggia da un re min, a reb magg., a lab min., fino a mi min., un punto di sospensione delle voci che permette al violoncello di riprendere l'uso del tritono da bat.55 alla fine, abbassando nelle ultime due battute il maschile fa e il femminile si. Da ciò scaturirà il richiamo, preso dal I brano, con cui il cello introduce l'ultima tappa musicale.

Il brano conclusivo, *Epiphany?*, è, per eccellenza, un esempio della commistione fra testo liturgico e testo poetico (abbiamo visto nel cap.IV il felice inserimento nella sequenza *Stabat Mater*, dei *Four Quartets* di Eliot). In questo contesto vediamo alternati tre testi: l'*Ab omni malo, libera nos, Domine*, invocazione tratta dalle Litanie dei Santi, frammenti dei *Choruses from the Rock* e di *The hollow men* e un "a bocca chiusa" del *Cristo risusciti*.

L'A., pone un punto di domanda al titolo, conferma di un percorso mai concluso, segno del libero arbitrio dell'individuo che solo coscientemente può assumersi l'impegno di un'esistenza significativa.

Il protus plagale (il modo ipodorico, in questo caso, trasportato una seconda magg. sotto) è il sistema intervallare che caratterizza il X brano ed è costruito su quattro terze: sol-sib, la-do, sib-re, do-mib, mattoni armonico-melodici del processo musicale derivante dalla variazione melodica dell'incipit di *Mira il tuo popolo*.

Prevale, all'inizio, dopo un "segnale" sincopato di terza min. affidato al violoncello, una certa sospensione evocativa, arcaica, dovuta al *cantus firmus* delle voci e al doppio suono, pedale di

sol-re centripeto; il bordone di sol va a sostituire il discorso in cui l'incipit era inserito nel I brano e funge da sfondo alla trama vocale, mentre l'arpa procede ritmicamente ipnotica e sempre impegnata al gioco pulsivo del 3 e del 2.

I suoni-appoggiatura di sol (fa# e lab) e di re (do# e mib), sovrapposti ai suoni generatori, creano una sensazione di dolorosa tensione armonica nel procedere sillabico delle voci: la sillabazione, pur con il freno dell'appoggiatura, si impone come messaggio categorico.

Aleggia, lungo l'arco del brano, il tema del *Cristo risusciti*, accennato inizialmente dai suoni armonici dell'arpa (batt.2-7); a batt.10-12, è a livello subliminale, spazializzato nella voce più acuta, mentre, in ottave gravi, espone i tre suoni del primo inciso di *Mira il tuo popolo*, permutati in due ambiti intervallari diversi.

Alla bat.10, filtrato da pause e sincopato, il tema del *Cristi risusciti* è affidato anche al violoncello, mentre le voci passano al testo di Eliot. A batt.14-15, il tema liturgico emerge nella sua espressività, esponendosi attraverso le note del registro acuto dello strumento.

L'accostamento fra testo poetico e testo latino diventa sempre più serrato, finché, da bat.17 a bat.19, l'arpa, con i suoni ribattuti ed attraverso un ponte modulante, permette alle voci di riprendere il tema vocale in do# min., sullo stesso testo del I brano, "Between the idea, etc.". Tuttavia, a bat.31, l'accordo perfetto maggiore, preannuncia il ciclo dei giorni "dalle notti sempre più corte".

Il finale, accennato a bocca chiusa dalle voci, che si rincorrono all'unisono in un delicatissimo canone, ripropone l'incipit sincopato, affidandolo al cello che accosta arco e pizzicato. Quindi, i tre suoni fluidi dell'arpa, sopra i quali il cello ripete ben tre volte la cellula di terza min. mi-do#, ma nella lontananza del registro acuto e grazie agli armonici di quarta.

Entrambi gli strumenti concludono su una pacata e serena quinta giusta, il cello aggravando, l'arpa con disegno ascendente. Il tema canoro del *Cristo risusciti* è velatamente protagonista: la quinta è presente anche nei suoni strutturali del canone vocale, come possibilità salvifica intravista dalla realtà presente.



Cap. VII

Prospettive elettroniche

Per non concludere con sterilità speculativa una dissertazione che si è aperta all'insegna dell'esperienza, si vuole parlare di un aspetto acustico che i musicisti classici tendono spesso a trascurare o ad usare malamente e cioè l'amplificazione artificiale del suono del loro strumento, non che la registrazione e la produzione di documenti sonori che si possano diffondere nello spazio e conservare nel tempo.

Tale esigenza nasce perché l'A. ha scelto di allargare la sua tecnica anche al suono elettronico ed anche perché, in virtù della passione e della perizia di un esperto come l'ing. Marco Morocutti, diverse composizioni dell'A. sono state egregiamente registrate, incise ed edite, quindi, distribuite ed apprezzate.

L'autunno scorso, abbiamo raccolto la testimonianza di Morocutti che, negli anni '90, conobbe l'A. nell'ambito dell'Università Cattolica di Brescia, presso il Dipartimento di Matematica. Tessadrelli si interessava allora allo studio dei processi mentali-compositivi, mediante l'utilizzo di un elaboratore elettronico, con programmi originali ideati dal Prof. Giovanni Melzi.

Da tale esperienza, fu realizzato, nel 1992, *Computer Music e Tradizione: un incontro*, nel 1995, un libro edito da La Scuola, *Modelli matematici dalla comunicazione musicale nel pensiero di G. Melzi* e, nel 1996 un brano per musica elettronica, *Variazioni sulla bellezza*, commissionato dal Centro studi "A. Gentilucci" di Milano.

Da allora, L'A. non disdegnò più l'uso, nella sua *Terza pratica*, del suono sintetico, l'abbiamo constatato nel cap.IV. In occasione della Stagione Lirica del Regio di Parma del 1997-98, Lorenzo Arruga, a cui era stata affidata la regia dell'opera di Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, gli propose di snellirne la strumentazione, a favore di un intervento della tastiera elettronica che l'A. stesso suonò, riscuotendo molto successo. Ma questa è una fra le tante esperienze del genere.

Per essere precisi, Morocutti conobbe l'A. durante la commemorazione di Melzi. Marco m'ha sempre dato l'impressione di agire con gran rigore, forse perché è uno scienziato (fa parte del CICAP, l'organizzazione scientifica che svela le mistificazioni dell'apparentemente

inspiegabile e sono numerosi i suoi interventi televisivi in merito). Tuttavia, sebbene molti aspetti trascendentali di questa tesi lo lasceranno alquanto perplesso, fra lui e Luca c'è sempre stata grande stima.

La collaborazione dei musicisti con esperti del suono preparati come lui, è ormai imprescindibile. Non solo perché spesso gli ambienti deputati alla musica sono tutt'altro che risonanti, ma perché l'apporto elettronico può correggere ed esaltare le qualità naturali del suono.

- A proposito della registrazione *live* - mi diceva Marco, - che, supportata da materiale ottenuto durante le prove, è un documento assai diffuso, bisogna ricordare che è retta solo dal suono e non da quei dettagli, come la gestualità dell'esecutore, la presenza del pubblico, l'essere tutti nello stesso ambiente, che sono elementi contingenti e che l'ascoltatore crede invano di poter riascoltare nell'incisione. Quindi, il suono registrato va, per così dire "accattivato" con perizia, mediando fra fedeltà e alterazione.

L'uso di efficaci strumenti di elaborazione del suono si è dimostrato indispensabile per produrre equilibrio e gradevolezza nell'amalgama di diverse sorgenti sonore, come ne *Il viaggiatore innamorato*: - Ci volle empatia per quel genere di messaggio... Ma, è essenziale che il compositore abbia le idee chiare su ciò che vuol ottenere. È per questo che l'*editing* finale si fa sempre insieme e può risultare agevole anche grazie al lavoro comune svolto prima.

A questo proposito, dopo una pausa di riflessione, Marco ricorda che, durante il suo lavoro di fonico nelle repliche de' *La Messa della Misericordia*, realizzate dal CUT nella chiesa di San Cristo, gli si avvicinò un musicista e lo lodò per l'eccelsa qualità sonora dell'esecuzione:

- Accanto a me c'era Luca che si schermiva, dandomi tutto il merito di quell'effetto strabiliante. In realtà, il supporto usato era una banalissima base costituita di *preset*, cioè dai suoni di fabbrica dello strumento elettronico comune, nonostante che tali suoni si possano in realtà modificare all'infinito. Ciò che l'intenditore aveva apprezzato, non era un gran suono, bensì una grande musica!

Il 16 novembre scorso, ho chiesto al M°. U. Benedetti Michelangeli di parlarmi di questa "grande musica": - Luca è un talento naturale! Avrebbe potuto fare qualunque cosa col suono, affrontare lo studio di qualsiasi strumento, tant'è vero che le sue strumentazioni sono ottime- mi dice.

Quando gli ricordo che è stato lui ad indirizzarlo al M°. Corgi, sminuisce ogni merito: - Una vera e propria maieutica, l'emersione di una limpidezza talentuosa!

- E a proposito delle scelte stilistiche? - aggiungo, provocatoria. Lui risponde senza esitazione: - Luca non poteva che scegliere il "bello classico"- e a quel punto si lascia andare ad una

nobile elencazione che non risparmia Platone, il segmento aureo, il *Nuper rosarum flores* e le proporzioni della cupola del Brunelleschi, la serie di Fibonacci!

- La serialità e le sue conseguenze - continua adombrandosi, - sono state frutto di un “corpo mentale” che non teneva conto della totalità della persona, la quale può creare e comprendere solo ciò che la rappresenta.- Sa, Maestro – osservo, per congedarmi, - che Luca è spesso costretto a scrivere per organici obbligati...

- La sua *Terza pratica* apparterrà comunque al bello, perché il mestiere mette alla prova il talento e, prima o poi, questi emerge comunque! - conclude fiducioso.

Sebbene le osservazioni del M°. Benedetti Michelangeli, potrebbero chiudere al meglio questo lavoro, il suo parlare del mestiere di compositore, mi fa ricordare una splendida esperienza di qualche anno fa, che ci ha viste alla guida dell’A., la sottoscritta, Patrizia Rottini, Ombretta Saottini, soprani, Emanuela Carli, mezzosoprano, Vera Pattini, violista e Maria Teresa Rocco, arpista, esibirci in innumerevoli concerti, con il nome di “Scherzo Armonico”. Era l’ennesimo gruppo vocale femminile di cui facevo parte: l’unica sostanziale differenza, qui, era l’estro di Luca (sul finire, mi spiace chiamarlo Autore!).

Estro che si concretizzò nell’incisione del 1998, presso la chiesetta di S. Bernardo in Costalunga, di un cd prodotto interamente dalla nostra Associazione: *Concerto di Natale alla Corte D’Europa* e che ebbe una discreta diffusione. La peculiarità di quel lavoro fu la semplicità dei mezzi, l’equalizzazione della timbrica e della dinamica tipiche del canto lirico da parte di Morocutti, le polifonie sapienti dell’Oxford Press University, l’eleganza della nostra preparazione tecnica, ma, soprattutto, l’intelligenza musicale di Luca, che è elemento, non ci stanchiamo di ripeterlo, ingenuo e sapiente assieme.

Tra i brani incisi spicca un’armonizzazione delicatissima della melodia tradizionale *Adeste fideles*, in cui Luca, alternando il testo a semplici melismi, crea un clima processionale di ambientazione bucolica, da presepe domestico, ma non per questo meno solenne.

Unica estranea al genere delle carole natalizie, è l’elaborazione de’*La sirena*, balletto, qui realizzato a 5 voci, di Giovanni Giacomo Gastoldi e in cui, intatto il ritornello, abbiamo una fioritura della frase centrale, fatta di rincorse gioiose e maggior escursione di registro. In concerto realizzammo altre di queste elaborazioni, spesso ironiche e divertentissime, che, insieme a svariati brani sciolti dell’ “Estroso” inesauribile, avremmo dovuto registrare ed incidere in un cd di musiche profane. Ma ciò non avvenne. Resta, per ora, l’inguaribile ottimismo di Luca, che, quando lesse, in questo lavoro, delle fluttuanti erbe di Goethe, trasformate in sterpaglia da Eliot, commentò:

- Non disperiamo. Durante un corso di speleologia, ho visitato il lago sotterraneo di S. Eufemia, vicino Brescia, ed è una riserva che non evapora di certo!

Ho iniziato la dissertazione con Francesco d'Assisi, perché volevo dimostrare, e credo di aver dato un contributo in tal senso, che la musica è un linguaggio fatto anche di sessualità pacificata e matura, di contenuti radicati nella storia, di frutti sempre nuovi e godibili. La *Terza pratica* musicale di L. Tessadrelli ne è dimostrazione somma.

C'è un episodio della sua giovinezza che cito in conclusione, perché è presagio di tanto bene: Luca era in Puglia, al corso di direzione d'orchestra del M°. Samale. Una strumentista partecipante al corso, s'invaghi di lui. Una notte, essi abitavano la stessa antica dimora padronale, stavano giocando, insieme alla sorella di lei, con dei lunghi tendaggi. Sfiando le guance della ragazza, Luca s'accorge che sta piangendo e si ritrae pieno di pudore e rispetto.

Questo atteggiamento cavalleresco deve aver fatto il giro delle amicizie femminili dell'innamorata, perché, alla partenza, la banchina della stazione è gremita di fanciulle, grate e ricolme di affetto per la gentilezza di un uomo insolito.

La sua *Terza pratica* musicale, nel tempo a venire, sarebbe stata la dimostrazione somma anche di quel dono.



Bibliografia

- A. Schopenhauer – Il mondo come volontà e come rappresentazione – vol.III – Paravia (1946)
- R. Bacchelli – Non ti chiamerò più padre – Mondadori (1959)
- J. W. Goethe – Inni – Garzanti (1967)
- C. Izzo – Storia della letteratura inglese – Sansoni Accademia (1968)
- Relazioni Congresso Celebrazioni Monteverdiane – G. Massera – Dalle “imperfezioni” alle “perfezioni” della moderna musica – Edizioni del Comitato (1968)
- T. S. Eliot - Poesie Edizioni Bompiani (1968)
- T. S. Eliot – Poesie – Oscar Mondadori (1971)
- T. Tasso – Gerusalemme liberata – Canto dodicesimo – Garzanti (1974)
- M. De Natale - Strutture e forme della musica come processi simbolici – Morano (1978)
- C. Monteverdi - Il Quinto Libro de Madrigali – Prefazione – Fondazione C. Monteverdi (1984)
- P. Fabbri – Monteverdi – EDT Musica (1985)
- M. Schneider – Gli animali simbolici – Rusconi Libri (1986)
- G. Stefani, L. Marconi, F. Ferrari – Gli intervalli musicali – Bompiani (1990)
- R. Guenon – Simboli della scienza sacra – Adelphi (1990)
- Amadeus – Le scelte di Amadeus / CD – De Agostini-Rizzoli Periodici – anno IV, n.7 Luglio, 1992
- E. Antokoletz, M. von Albrecht – International Journal of Musicology – vol.6 – M. Bizzarini – Una “neo-madrigalistica” meditazione sul tempo: il “Nocturnall” di L. Tessadrelli - Peter Lang (1992)
- T. S. Eliot – Saggi – I poeti mafisici – La musica della poesia – Cosa significa per me Dante - Bompiani (1992)
- B. Zanolini – La tecnica del contrappunto strumentale nell’epoca di Bach - La retorica - Suvini Zerboni (1993)
- M. C. Toaldo – Palcoscenico II – I.S.U. Università Cattolica (1995)
- G. Rohmert – Il cantante in cammino verso il suono – Diastema Libri (1995)
- A. Carosso – T.S. Eliot e i miti del moderno: prassi, teoria ed ideologia negli scritti critici e filosofici – Edizioni dell’orso (1995)
- Alpha Dimensione Vita – Parsifal, viaggiatore innamorato, a cura di E. Donati – Editrice l’Entronauta – anno III, n.17 1997
- Comune di Roccavignale – Turati – Reserare Portas, a cura di A. Musiari (2001)
- Brescia Musica – Musica e misticismo, a cura di V. Pattini (2001)
- M. Borghesi – Salvati dalla bellezza – Porziuncola (2001)
- C. Monteverdi – Scherzi musicali a tre voci – Appendice I – Fondazione C. Monteverdi Cremona (2002)
- T. S. Eliot – Quattro Quartetti – Book Editore (2002)
- R. Alessandrini – Monteverdiana – Edizioni L’EPOS (2006)
- Utet Deumm - alla voci: a cappella e Seconda pratica

Discografia (e relative partiture)

Britten Jolivet Tessadrelli – Musica Sacra del ‘900 – Edizioni Quadrivium Perugina (1992)

Luca Tessadrelli – Alta Elegia di Amore e Morte – Musica Reservata (1993)

Luca Tessadrelli – Il viaggiatore innamorato – Edizioni Associazione Parsifal (1996)

Luca Tessadrelli – Reserare Portas – Stabat Mater (2001)

Appendice

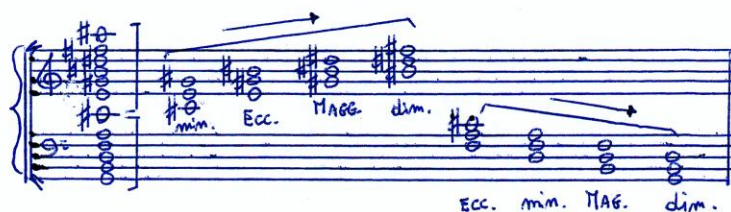
Luca Tessadrelli

The Eliot's Cantata (*Solstitio brumali*)

(The time of tension between dying and birth)

per 3 voci femminili, violoncello e arpa

(1994)



(partitura riveduta dall'autore A. D. 2007)

*Percorso sonoro in 10 parti
su Testi poetici di T. ELIOT*

Copyright by Luca Tessadrelli
lucatessa@hotmail.com

TERZE: "Maschile", 2^a Tensione (U--)
 SECONDE: "Femminile", 2^a Tensione complementare (U-)

Andamento sinuoso e ad arco superiore

LUCA TESSIADASI

"THE ELIOT'S CANTATA" (1994)
 per 3 voci femminili, cello e organo

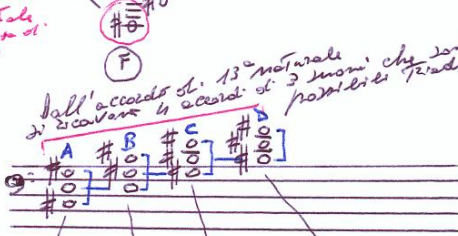


Accordi perfetti minore (D[♯], M, D[♯]) = 3 suoni, 2 Torte



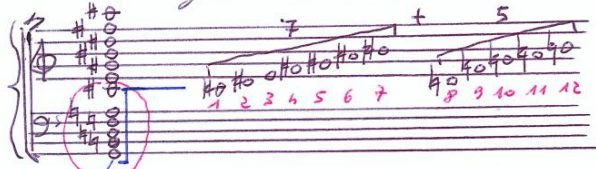
Accordi di
 Terza
 (7 suoni, 6 Torte)
 pu' ottenere i 7
 suoni della scala
 di BACH, costruendo
 sui primi 7 armonici
 naturali differenti.

Fondamentale
 per sequenza di
 armonici

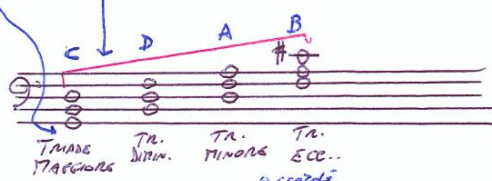


TRIAD
 MINORE
 (MEANONIMA)
 TRIAD
 ECCELENTE
 (TENSIONE)
 TRIAD
 MAGGIORE
 (LUMINOSA)
 TRIAD
 MINORITA
 (RIPRESA)
 (CANTATA)

Partendo dal "D[♯]" specularmente
 si ottengono le altre 5 Triadi che completano il totale armonico

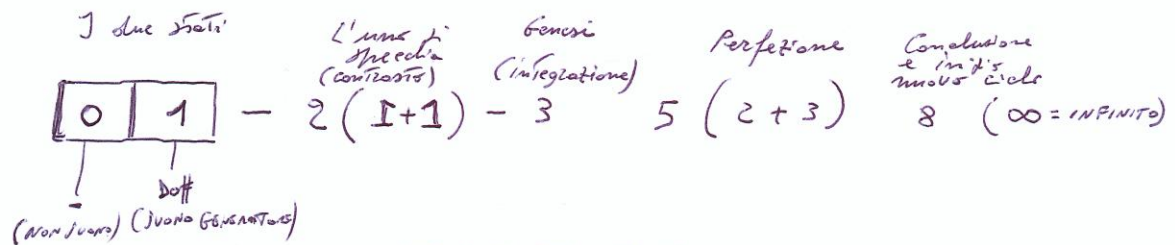
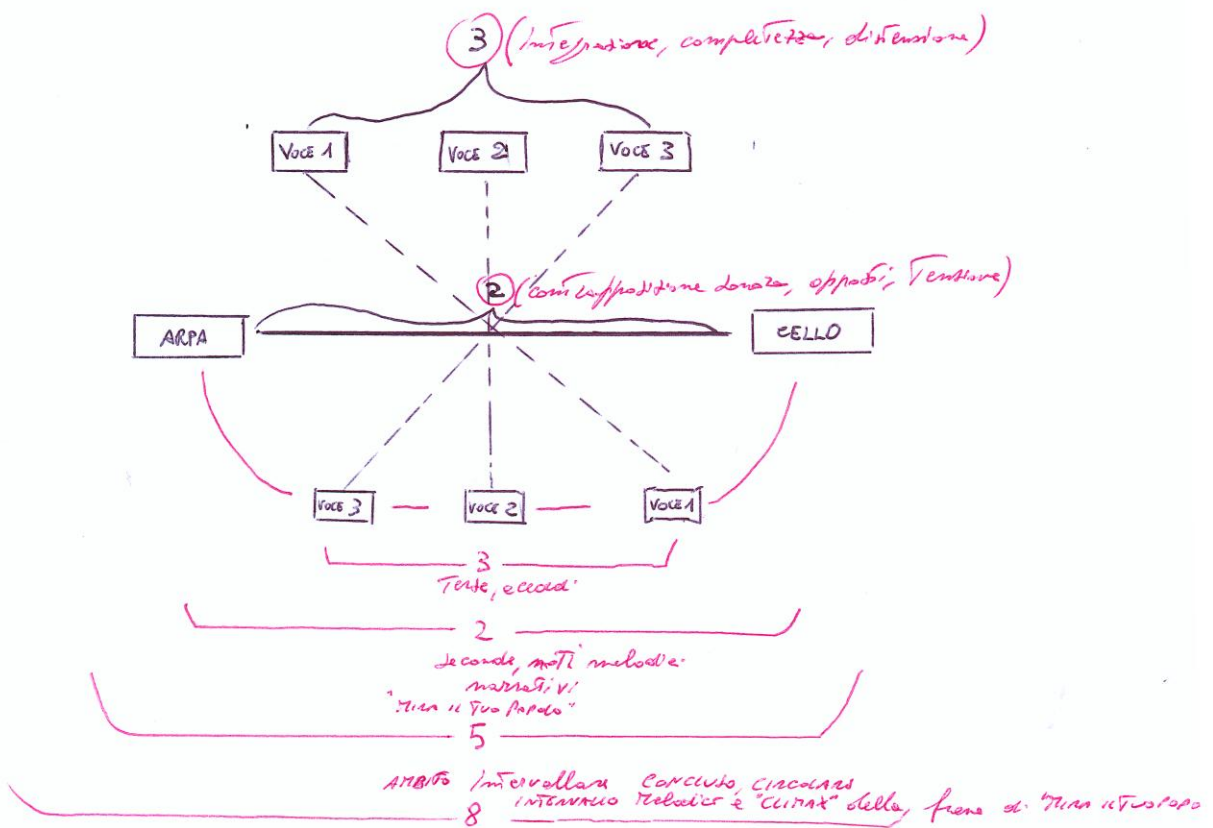


Inoltre, si ottengono altre 4 Triadi delle 4 specie possibili.



Le quattro specie possibili di Triade, generano livelli di Tensione -
 di tensione d'elezione differente, oltre che fungere da materiale sonoro
 simbolico proprio del Tempo la narrazione (The STAFF, The LABIES, The LINES...)

Disposizione dell'organo vocale strumentale



RAPPORTO QUANTITÀ NUMERICHE
IN SEZIONE AUREA
0, 1, 2, 3, 5, 8