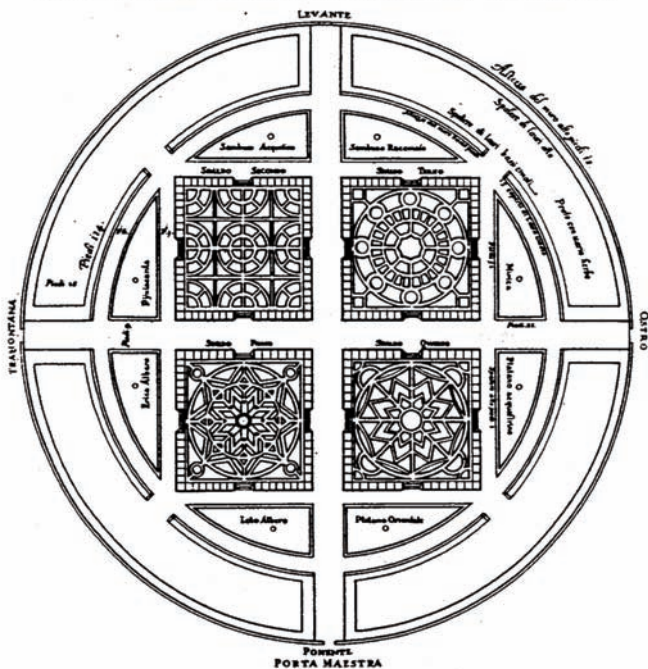


MIRCO DE STEFANI

CANZONI DEL GIARDINO INCANTATO

PASSEGGIATA MUSICALE NELL'ORTO BOTANICO DI PADOVA

PIANTA DELLE HORTO DE I SEMPLICI DI PADOVA



MIRCO DE STEFANI

(1959)

CANZONI DEL GIARDINO INCANTATO

PASSEGGIATA MUSICALE NELL'ORTO BOTANICO DI PADOVA

1	QUEL DÌ E LA NOTTE (Ludovico Ariosto)	6'01"
2	BRILLANTES FLEURS (Jean-Jacques Rousseau)	4'34"
3	GINKGO BILOBA (Johann Wolfgang von Goethe)	4'10"
4	THERE IS ANOTHER SKY (Emily Dickinson)	5'15"
5	SE IÁ NÃO TORNA A ETERNA PRIMAVERA (Fernando Pessoa)	3'47"
6	ARBOLES (Federico García Lorca)	6'19"

World premiere recordings

Barbara Zanichelli soprano
Aldo Orvieto pianoforte

Registrazione/Recording: 15-17 ottobre 2024, Fazioli Hall

Tecnico del suono/Recording engineer: Andrea Dandolo

Editing and Mastering: Andrea Dandolo

Cover: L'Horto dei semplici di Padova, Girolamo Porro, Venezia, 1591

INDICE

INTRODUZIONE	5
INTRODUCTION	9
QUEL DÌ E LA NOTTE	12
BRILLANTES FLEURS	16
GINKGO BILOBA	20
THERE IS ANOTHER SKY	24
SE IÁ NÃO TORNA A ETERNA PRIMAVERA	29
ARBOLES	33
CONCLUSIONE	37
NOTA BIBLIOGRAFICA	58
BIOGRAFIE	59
PARTITURE	65

INTRODUZIONE

C'è un luogo magico nel cuore della città di Padova: un punto dove spazio e tempo sembrano esistere di per sé; dove la presenza dell'uomo, l'opera del suo ingegno, quasi svanisce di fronte alle meraviglie create dalla natura in armonia con il progetto d'arte e scienza che in quello spazio le ha volute. Luogo abitato dagli uomini, dove in oltre quattro secoli natura e cultura si sono avvicendate secondo le proprie epoche e le proprie stagioni, scandendo i ritmi dei giorni e della storia. Da quando, per decreto del Consiglio dei Pregadi della Serenissima, il 31 luglio del 1545 fu istituito un *Horto medicinale* in Padova nei pressi del monastero benedettino di Santa Giustina, un gioiello di forme e di colori – detto anche *Giardino dei Semplici* per le sue essenze medicinali “semplici”, cioè naturali e non “composte” – ha sanato il corpo e allietato lo spirito di innumerevoli studiosi e visitatori. Gli spazi ordinati dell'*Hortus Patavinus* formano, nel loro insieme, un quadrato, simbolo della Terra, cui fa da difesa e da osservatorio un muro circolare, simbolo della perfezione del Cosmo. Un Teatro di sapienza e di armonia sapientemente custodito, destinato a rimanere inalterato per secoli. Siamo nell'epoca in cui esponenti dell'arte veneta erano Tiziano, Tintoretto, Palladio; la scienza medica padovana vantava l'insegnamento del fiammingo Andrea Vesalio (Andreas van Wesel); all'Università di Padova si era laureato Pietro Bembo, mentre a San Marco un altro fiammingo, Adrian Willaert, fondava la scuola polifonica veneziana dove sarebbero fioriti i Gabrieli e Claudio Monteverdi.

Anche la musica si accinge a esplorare quegli antichi viali. E lo fa diffondendo le architetture dei propri suoni dove ordine e disordine sembrano intrecciarsi nel forgiare la realtà. Microcosmo che i sensi, attirati da tanta bellezza e grazia, non si stancano di assaporare. Colori, odori, suoni, carezze di venti ed effluvi: tutto si unisce a riprodurre quelle armonie di parole e canti che hanno percorso, di epoca in epoca, quelle airole, quelle sapienti simmetrie dove fisico e metafisico, sogno e realtà, ancor oggi sembrano interagire in un mai risolto interrogarsi.

Attraverso la musica e il canto rivivremo quattro secoli di cronaca dell'Orto Botanico. Lo faremo con le parole di sei Autori che, pensiamo, simili spazi abbiano ricreato con la fantasia, stabilendo con essi profondi legami di attinenza poetica e ideale. Tranne Goethe, che qui giunse nel 1786, nessuno dei nostri Autori entrò mai nell'Orto patavino: tuttavia l'immaginazione non può esimersi dall'identificare proprio in quei luoghi la presenza viva di ognuno di essi, in spirito o nel corso del proprio tempo, trattenuta nel fascino perenne della natura. Li vediamo dunque camminare tra quegli ambienti, assorti in muto raccoglimento, scrutare, respirare, ammirare, apprendere, sognare.

Regioni e lingue diverse, età lontane e culture ampiamente divaricate convergono negli spazi del Giardino. Ecco allora che uno stesso sito diviene magico ricettacolo di culture e personalità provenienti da abissi linguistici e spazio-temporali quasi invalicabili, perduti in secoli di racconto dell'Occidente, rifratti nei diversi idiomi forgiati dalla storia e dalla geografia di quel melograno di lingue che è stata ed è l'Europa, anche nelle sue lontananze Atlantiche. E in questi luoghi la musica si aggira alla ricerca rabdomantica di parole e versi capaci di ordinarne e interpretarne forme e immagini. Spazi e tempi della storia si incrociano con gli spazi e i tempi dell'Orto: natura e arte rivivono nelle musiche e nei canti che emergono dall'humus di quel terreno ipersedimentato.

Ecco allora che dall'humus della vicenda umana e di ogni terreno coltivato dall'uomo (*homo e humus* hanno, sembra, la stessa radice linguistica) nasce quell'unica fonte di ispirazione che nutre il ciclo delle *Canzoni*. Musiche e parole germinate dalla terra, cresciute e sedimentate lungo i secoli che hanno racchiuso l'esistenza di ogni singolo Autore, dal Cinquecento dell'Ariosto al primo Novecento di Pessoa e García Lorca. *Giardino, orto, hortus conclusus, parádeisos*: termini simili per definire un luogo ordinato e separato, difeso e preservato, destinato a un uso speciale. Godimento, preghiera, rifugio, raccoglimento, studio, cura, coltivazione: metafore per indicare una porzione dello spazio insieme vicina e distinta, presente nella quotidianità e nella contemporaneità ma sempre anelante a una forma di eternità e sacralità che oltrepassa il tempo condiviso per assumere una propria essenza spazio-temporale. Realtà vegetale e umana che sembra autoriprodursi in una forma e in un perdurante desiderio di immortalità, di eterna rinascita.

Una sommaria ricognizione attraverso gli Autori e i testi che qui hanno trovato rivisitazione musicale è possibile, ed è simile a una visione dall'alto del Giardino Botanico: uno sguardo che ne abbracci le principali divisioni geometriche, ne organizzi le funzioni, ne confronti forme e colori. Nella consequenzialità dei brani si è seguito un ordine cronologico, partendo dall'Autore più antico, Ariosto, arrivando all'ultimo, García Lorca. In ciascun Autore la musica individua una sfumatura, un'atmosfera espressiva che fa del testo poetico il veicolo ideale per lo svolgimento delle forme musicali che a esso si rapportano, in un equilibrio di reciproca armonia. L'idea di *giardino* che ogni brano musicale sviluppa possiede caratteristiche peculiari. L'insieme delle sei *Canzoni* costituisce una rappresentazione articolata dell'essenza musicale dell'Orto Botanico di Padova che l'autore ha voluto ricercare attraverso la voce dei poeti. Un'unica voce dalle sei sfumature, modulata dalle specificità musicali e formali di ogni lingua, dalla civiltà e cultura che ogni lingua porta in sé, pur nella comune matrice europea. Solo l'ascolto ripetuto e attento di tutte sei le *Canzoni* riesce a fondere in un crogiolo, a ricostruire in un unico disegno la tavolozza di colori che tale giardino di lingue offre alla vista e all'ascolto. Il Giardino, così interpretato, assume volta per volta un significato particolare.

Ecco allora che in **Ariosto** il Giardino prefigurato è il *boschetto adorno*, luogo ameno di pace e rifugio dai pericoli della vita, dove tra le erbe fresche le acque dei *rivi* scorrono in *dolce concerto*. A esso si giunge durante la fuga nella selva oscura e ci si abbandona fiduciosi. È il luogo della salvaguardia, del riposo, della contemplazione estetica, della magica rigenerazione. Ben diversa è *la nature* per **Rousseau**: fiori, erbe, prati, ruscelli e boschetti sono suscitatori di meraviglia e spingono l'uomo a indagarne attentamente la natura per meglio amarla. Non più rifugio, fuga dal mondo, ma indagine scientifica mai fine a se stessa, mai arida catalogazione, ricerca fatta unicamente per trovare nella natura *de nouvelle raison de l'aimer*. Scienza della natura e amore del bello, sapere e godimento estetico divengono un unico tema di studio e di ammirazione. In **Goethe**, la natura, qui vista attraverso la pianta del Ginkgo Biloba, diviene oggetto estetico che trattiene il mistero delle proprie forme. Natura come metamorfosi, lenta trasformazione di un germe che impercettibilmente assume la forma che svela un segreto. Il segreto dell'intero processo evolutivo è quindi nel *graduale raggiungimento della forma definitiva*, come la foglia del Ginkgo che assume le simmetrie di tutte le forme viventi. E questa simmetria, questo rispecchiarsi in sé, questo sdoppiarsi di un'unità primigenia racchiude un mistero insondabile. Il Giardino di Goethe è luogo dell'ambivalenza, dell'ossimoro, labirinto di una mente dai mille racconti. Con la **Dickinson** il Giardino è il luogo del desiderio. La sua giovane abitatrice attira il visitatore amato tra le bellezze dei colori, il molle ronzo degli insetti, la brezza sottile. Un connotato sensuale, se non erotico, sta alla base di quell'invito intenso, dolce e irresistibile che la poetessa porge al lettore: *Into my garden come!* La sirena della poesia attrae il visitatore nella pura contemplazione estetica e sensuale. È il *suo* giardino, non quello d'altri, a possedere le migliori delizie, a non conoscere inverni né silenzi.

Giardino come geloso custode di riservata e condivisa bellezza. Il Giardino di **Pessoa** è invece luogo onirico dove la solitaria coscienza del poeta si rispecchia e chiede ciò che egli non ha, domanda ciò che egli non è. L'eterno fiorire contemplato in sogno è quell'*eterna primavera* che in nessun giardino esiste, che nessun essere vivente può riscontrare dentro e fuori di sé. Eppure questa illusione porta una fede, nutre una contentezza: la certezza che il soffio vitale che emana da ogni cuore esausto, da ogni giardino è una carezza su ogni fiorire di alberi. E questa speranza assoluta *nos faz um ben*, ci porta una consolazione perfetta. Se la coscienza in Pessoa è in fondo ripiegata su se stessa, in **García Lorca** essa si fa improvviso slancio, trabocca in grido di esclamazione. Egli sfida i *terribles guerreros*, forse *las estrellas*, le irraggiungibili stelle del firmamento che scagliarono dall'alto dei cieli quegli *Arboles* sulla terra. Il poeta li contempla davanti a sé: il suo Giardino è il luogo dove sente le loro musiche arcane. Una sinfonia di canti d'uccelli, emanazione dello spirito divino che in essi guarda la terra. La stessa sinfonia che accompagna da secoli la vita del Giardino Botanico patavino. Nel giardino di Lorca ci osservano *los ojos de Dios*. Essi si rivelano attraverso un canto che solo *la pasión perfecta* sa percepire. Queste frecce conficcate nella terra allungano le radici fino a raggiungere il cuore del poeta. Egli desidera essere da loro conosciuto, perché queste estreme propaggini viventi ne assorbano l'essenza più vera e facciano da tramite tra lui e quella musica divina che sola lo può connettere alle stelle.

Riuniamo dunque tutti insieme questi aspetti storici, linguistici, musicali, architettonici come un mazzo di fiori dai diversi colori e osserviamo la varietà di forme, di fragranze. Contemplazione, conoscenza, desiderio, mistero, speranza, passione: sei facce di un solo screziato poliedro in continua metamorfosi e rotazione. Questo la poesia e la musica ci invitano a portare con noi nell'attraversare l'antico Orto Botanico di Padova, immagine vivente del Rinascimento italiano: a scoprire in ogni angolo, in ogni sezione, in ogni singola pianta, minuta o maestosa, giovane o antica, autoctona o esotica, una traccia della nostra coscienza che in queste essenze medicamentose si rispecchia e si riconosce. Sentiremo così, in ognuna di queste piante, la musica intelligibile che da esse emana: soffio vitale di cui noi stessi facciamo parte, ancestrale circolarità che ci avvolge e ci trasforma, prezioso farmaco per il nostro sollievo. Nel 1997 l'Orto Botanico di Padova è divenuto Patrimonio dell'Umanità dell'Unesco.

INTRODUCTION

There is a magical place in the heart of the city of Padua: a place where space and time seem to exist on their own, where the presence of man and the work of his artifice almost vanish in the face of the wonders created by nature in harmony with the project of art and science that brought them into being in that space. A place inhabited by humans, where for over four centuries nature and culture have alternated according to their own eras and seasons, marking the rhythms of days and history. Since 31 July 1545, when a decree by the Council of Pregadi of the Venetian Republic established a *Horto medicinale* (medicinal garden) in Padua near the Benedictine monastery of Santa Giustina, a marvel of shapes and colours – also known as the *Giardino dei Semplici* (Garden of Simples) for its “simple” medicinal essences, i.e., natural and not “composed” – has healed the bodies and lifted the spirits of countless scholars and visitors. The orderly spaces of the Hortus Patavinus form, as a whole, a square, a symbol of the Earth, surrounded by a circular wall that serves as a defence and observatory, a symbol of the perfection of the Cosmos. A theatre of wisdom and harmony, expertly preserved, destined to remain unchanged for centuries. We are in the era when leading figures in Venetian art were Titian, Tintoretto and Palladio; Paduan medical science boasted the teachings of the Flemish Andrea Vesalio (Andreas van Wesel); Pietro Bembo graduated from the University of Padua, while in St. Mark’s another Flemish figure, Adrian Willaert, founded the Venetian polyphonic school where the Gabrieliis and Claudio Monteverdi would flourish.

Music too sets out to explore those ancient avenues. And it does so by spreading the architecture of its own sounds, where order and disorder seem to intertwine in shaping reality. A microcosm that the senses, attracted by such beauty and grace, never tire of savouring. Colours, smells, sounds, caresses of winds and scents: everything comes together to reproduce those harmonies of words and songs that have travelled, from era to era, through those flowerbeds, those artful symmetries where the physical and the metaphysical, dream and reality, still seem to interact in a never-resolved questioning.

Through music and song, we will relive four centuries of the Botanical Garden’s history. We will do so with the words of six authors who, we believe, recreated such spaces with their imagination, establishing deep bonds of poetic and imaginative affinity with them. Except for Goethe, who arrived here in 1786, none of our authors ever entered the Paduan Botanical Garden: nevertheless, the imagination cannot help but identify the living presence of each of them in those very places, in spirit or in the course of their own time, captivated by the perennial charm of nature. We therefore see them walking among those surroundings, absorbed in silent contemplation, scrutinizing, breathing, admiring, learning, dreaming.

Different regions and languages, distant ages, and widely divergent cultures converge in the spaces of the Garden. Thus, one and the same site becomes a magical receptacle of cultures and personalities coming from almost insurmountable linguistic and space-time abysses, lost in centuries of Western narration, refracted in the different idioms forged by the history and geography of that cornucopia of languages that was and is Europe, even in its Atlantic remoteness. And in these places, music wanders in a rhabdomantic search for words and verses capable of ordering and interpreting its forms and

images. The spaces and times of history intersect with the spaces and times of the Garden: nature and art are revived in the music and songs that emerge from the humus of that hyper-sedimented soil.

And so, from the humus of human history and every piece of land cultivated by man (*homo* and *humus* seem to have the same linguistic root), springs the unique source of inspiration that nourishes this cycle of *Canzoni*. Music and words germinated from the earth, grown and settled over the centuries that have encompassed the existence of each individual author, from Ariosto in the 16th century to Pessoa and García Lorca in the early 20th century. *Giardino, orto, hortus conclusus, parádeisos*: similar terms to define an orderly and detached place, defended and preserved, intended for a special use. Enjoyment, prayer, refuge, contemplation, study, care, cultivation: metaphors to indicate a portion of space that is both close and yet distinct, present in everyday life and in the contemporary world but always yearning for a form of eternity and sacredness that transcends shared time to take on its own space-time essence. A vegetal and human reality that seems to reproduce itself in a form and in a lasting desire for immortality, for eternal rebirth.

A brief overview of the authors and texts that have found a musical reinterpretation here is possible, and is similar to a view from above of the Botanical Garden: a view that embraces its main geometric divisions, organizes its functions, and explores its shapes and colours. The pieces are presented in chronological order, starting with the oldest author, Ariosto, and ending with the most recent, García Lorca. In each author, the music identifies a nuance, an expressive atmosphere that makes the poetic text the ideal vehicle for the development of the musical forms that relate to it, in a balance of mutual harmony. The concept of *garden* that each piece of music develops, has its own unique characteristics. The set of six *Canzoni* constitutes a multifaceted representation of the musical essence of the Botanical Garden of Padua, which the composer has sought to capture through the voice of the poets. A single voice with six nuances, modulated by the musical and formal specificities of each language, by the civilization and culture that each language carries within itself, despite their common European roots. Only a repeated and attentive listening to all six *Canzoni* can blend them into a melting pot, reconstructing in a single design the palette of colours that this garden of languages offers to the eye and ear. Interpreted in this way, the Garden takes on a particular meaning each time.

And so in **Ariosto**, the Garden is represented as the *boschetto adorno* (adorned woodland), a pleasant place of peace and refuge from the dangers of life, where among the fresh grasses the waters of the *rivi* (streams) flow in *dolce concerto* (gentle harmony). It is reached during the flight into the dark forest, where one can abandon oneself without fear. It is the place of protection, rest, aesthetic contemplation and magical regeneration. Quite different is *la nature* for **Rousseau**: flowers, herbs, meadows, streams and groves inspire wonder and encourage man to carefully investigate nature in order to love it better. No longer a refuge, an escape from the world, but scientific investigation that is never an end in itself, never dry cataloguing, research carried out solely to find in nature *de nouvelle raison de l'aimer* (a new reason to love it). The science of nature and the love of beauty, knowledge and aesthetic enjoyment become a single subject of study and admiration. In **Goethe**, nature, seen here through the Ginkgo Biloba plant, becomes an aesthetic object that holds within itself the mystery of its own forms. Nature as metamorphosis, the slow transformation of a seed that imperceptibly takes on a form that reveals a secret. The secret of the entire evolutionary process therefore lies in the gradual attainment of the definitive form, like the ginkgo leaf, which embodies within itself the symmetries of all living forms. And this symmetry, this mirroring within itself, this doubling of a primordial unity, conceals an unfathomable mystery. Goethe's Garden is a place of ambivalence, of oxymorons, a labyrinth of a mind filled with a thousand stories. For **Dickinson**, the garden is a place of desire. Its young inhabitant lures

her beloved visitor amidst the beauty of colours, the soft buzzing of insects, and the gentle breeze. A sensual, if not erotic, connotation underlies the intense, sweet, and irresistible invitation that the poetess extends to the reader: *Into my garden come!* The siren of the poetry draws the visitor into pure aesthetic and sensual contemplation. It is *their* garden, not that of others, that possesses the greatest delights, that knows neither winters nor silences. The garden as the jealous guardian of intimate and shared beauty. The Garden of Pessoa is, instead, a dreamlike place where the poet's solitary consciousness is reflected and asks for what he does not have, demands what he is not. The eternal blossoming contemplated in dreams is that *primavera eterna* (eternal spring) which exists in no garden, which no living being can find within or outside himself. And yet this illusion brings faith, nourishes contentment: the certainty that the breath of life emanating from every exhausted heart, from every garden, is a caress on every blossoming of trees. And this absolute hope *nos faz um bem* (does us good), brings us perfect consolation. If Pessoa's conscience is ultimately withdrawn into itself, in **García Lorca** it suddenly bursts forth, overflowing in a cry of exclamation. He challenges the *terribles guerreros* (terrible warriors), perhaps *las estrellas* (the stars), the unreachable stars of the firmament that, from the heights of the heavens, hurled those *Arboles* (trees) onto the earth. The poet contemplates them before him: his Garden is the place where he hears their arcane music. A symphony of birdsongs, emanating from the divine spirit that, through them, gazes upon the earth. The same symphony that has accompanied the life of Padua's Botanical Garden for centuries. In Lorca's garden, *los ojos de Dios* (the eyes of God) watch over us. They reveal themselves through a song that only *la pasión perfecta* (perfect passion) can perceive. These arrows embedded in the earth extend their roots until they reach the poet's heart. He desires to be made known to them, so that these extreme living shoots may absorb his truest essence and act as a vehicle between him and that divine music which alone can connect him to the stars.

We therefore bring together all these historical, linguistic, musical, and architectural aspects like a bouquet of flowers of different colours and observe the variety of shapes and fragrances. Contemplation, knowledge, desire, mystery, hope, passion: six faces of a single variegated polyhedron in constant metamorphosis and rotation. This is what the poetry and music invite us to take with us as we walk through the ancient Botanical Garden of Padua, a living image of the Italian Renaissance: to discover in every corner, in every section, in every single plant, whether tiny or majestic, young or ancient, native or exotic, a trace of our consciousness that is reflected and recognized in these medicinal essences. In this way, we will hear the intelligible music that emanates from each of these plants: the breath of life of which we ourselves are a part, the ancestral circularity that envelops and transforms us, a precious medicine for our solace. In 1997, the Botanical Garden of Padua became a UNESCO World Heritage Site.

Mirco De Stefani

Translated by Michael Webb

QUEL DÌ E LA NOTTE

Il brano è composto sul testo della trentacinquesima ottava del Primo Canto dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 8 settembre 1474 - Ferrara, 6 luglio 1533). Siamo all'esordio del celebre Poema; Angelica, contesa dai paladini di Carlo Magno Orlando e Rinaldo, nel corso della battaglia tra Cristiani e Saraceni ai piedi dei Monti Pirenci, presagendo la sconfitta dei Cristiani si addentra a cavallo nel profondo di un bosco per trovarvi rifugio. Qui incontra dapprima Rinaldo, quindi il saraceno Ferräu. I due, venuti a combattimento per amore della donna, s'accorgono che questa, nel frattempo, ha ripreso a fuggire. Riposte le armi, i cavalieri decidono di lanciarsi al suo inseguimento. Sentendosi perduta, Angelica, cavalcando per tutto il giorno, la notte e il mattino seguente *tra selve spaventose e scure / per locchi inabitati, ermi e selvaggi*, arriva infine in una dolce radura:

*Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fine in un boschetto adorno
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.*

Ecco dunque apparire, nel buio della foresta, un luogo soave di salvezza e riposo. Il correre confuso e spaventato trova una momentanea pace, lontano dai pericoli imminenti. L'oscurità della selva si apre in una magica radura luminosa in cui spazio e tempo accedono a una nuova dimensione. Il racconto poetico della fuga nel bosco si fa metafora della condizione umana. Dal caos della dantesca *selva oscura* emerge un'isola d'ordine e di bellezza. Dal vortice di errabondi percorsi, da quell'andare aggirandosi senza meta ecco spuntare un *boschetto adorno*, dolcemente cullato dalla *fresca aura*. Ancora una volta, è nel movimento che poesia e musica si incontrano. L'aggirarsi reciproco di musica e poesia, sempre sostenuto da iniziali moti caotici, imprevedibili, oscuri, sembra alla fine trovare una pur momentanea risoluzione. Il vortice di parole e suoni ascende dalle profondità della psiche e dai trascorsi di ogni singolo Autore. Attira a sé ambienti geografici e tempi storici e biografici per tutto rimescolare, confondere e disperdere, dissolvere e concentrare, nascondere e rivelare. I primi due versi dell'ottava ariostea sintetizzano meglio di ogni trattato di filosofia e di psicologia l'umana condizione:

*Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.*

La fuga di Angelica assume in sé il tormento dell'aggirarsi disordinato e cieco. Esprime anche il senso della ricerca di ogni artista che non ha mete definite, leggi certe con le quali elaborare le proprie forme. La sua ricerca procede libera alla scoperta di nuovi principi, nuove architetture di pensiero, nuovi equilibri di forze, rinnovate armonie. Inseguito dal proprio destino, l'artista sembra smarrirsi in una notte senza speranza, in un giorno privo di orientamenti. Anche musica e poesia, in vista del reciproco incontro, procedono nei propri labirinti di segni senza mai, apparentemente, incontrarsi. Mondi

paralleli, ruotanti attorno a centri sovrapposti di significati, si attraggono, si incrociano e si confondono, quasi senza riconoscersi. La locuzione verbale che regge l'intero periodo e detta il senso del movimento su cui musica e poesia convergono è dunque quel *s'andò aggirando*, che Ariosto mette in cima alla cascata di eventi che si dispiegheranno lungo l'ottava perfetta. In essa è la forza del movimento impresso ai versi. Il senso del caotico circolare è sottilmente dato dal ripetersi di ben sette sillabe:

*Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'an-dò aggiran-do, e non sapeva dove.*

L'intrecciarsi e il ribattersi delle sette sillabe evidenzia un procedere incessante, disordinato e sobbalzante, un ritmo agitato e incalzante che le ininterrotte terzine di crome del pianoforte imprimono senza tregua. Delle ventidue sillabe presenti nella coppia di endecasillabi, quattordici sono ripetute allitterazioni e ripercussioni fonetiche. Anche le tre congiunzioni *e...e...e...* contribuiscono all'incalzare del ritmo e al sovrapporsi dei movimenti. Nel loro scorrere, ora martellante, ora impennato in rapide arcate, le terzine contrappuntano il canto che procede in un crescendo ansioso e drammatico. Ma ecco che, pur non sapendo come, ignorando ogni preciso perché, alla fine una luce appare: l'incontro tanto atteso e sperato diviene realtà. Il *dove* si fa luogo reale. Boschetto, *locus amoenus*, pagina poetica, partitura musicale: metafore di un incontro di parole e suoni, di spazi e tempi, di movimenti e immobilità. Il fuso procedere diviene danza, il rumore suono, il caos armonia di ritrovati accordi:

*Trovossi al fine in un boschetto adorno
che lievemente la fresca aura muove.*

Il verbo *muove* regge ora l'andamento dei versi. Il lieve spirare della brezza ravviva il nuovo ritrovato spazio. Nessun suono è più ribattuto, ma un ritmo lento e regolare accompagna parole e melodie. Finalmente, da battuta 29, le note si aggregano in accordi, segno di ritrovata armonia. Note lunghe e profonde del basso sostengono terzine di accordi in semiminima sulle quali contrappunta, alla mano destra, una linea melodica in dialogo con il canto del soprano. Voce e pianoforte, dapprima apparentemente indifferenti una all'altra, cominciano un contrappunto a due che termina a battuta 56. Spazio e tempo raggiungono la dimensione dell'interiorità, del raccoglimento, della contemplazione. Ma la componente fisica, carnale, non è assente: la frescura del vento attraversa parole e suoni e genera una potente sensazione che unisce corpo e psiche in una ritrovata unità creatrice. Sensualità e spiritualità fuse nella contemplazione di sorgente bellezza di forme e colori. Melodie della voce e del pianoforte, rispecchiandosi tra loro, anticipano così lo scorrere dei *duo chiari rivi* che i versi seguenti introdurranno al lento scoprirsi della nuova scena:

*Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;*

È il pianoforte a tratteggiare questo duplice liquido movimento: da battuta 57 la linea di crome discendenti della mano destra contrappunta con il moto contrario delle semiminime della mano sinistra. Filamenti di suono creano un lieve mormorio d'armonie sospese. Non troviamo in questi versi alcun verbo di movimento: quel *mormorando intorno* è però sufficiente a indurre all'ascolto sensazioni di moto. In questo caso è il canto stesso a generare attorno a sé l'idea e la sensazione di movimento. Il mormorio si fa flusso d'acque e di suoni. La mente coglie subito l'identità e la contemporaneità di suono e movimento che lo scorrere delle acque, nel suo stesso divenire, genera. I due rivi divengono così uno strumento musicale che espande attorno a sé un suono. Suono che diviene vita, che rigenera e rinnova la natura circostante. Alle due linee, ascendente e discendente, tracciate dal pianoforte, si aggiunge, a

battuta 61, il canto del soprano. Tre voci contrappuntano dunque questa sezione della partitura. Da battuta 71 il flusso discendente delle crome passa alla mano sinistra, mentre la linea ascendente della mano destra è rinforzata da semiminime in ottava alternate da accordi arpeggiati, in un crescendo di intensità e tensione, culminante, con il canto del soprano, alle battute 82-83. Questo *climax* espressivo lentamente diminuisce a introdurre, dopo breve *rallentando*, l'ultima parte della composizione:

*e reudea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.*

Ecco infine, nei versi conclusivi dell'ottava, raggiunta l'unione di movimento e musica: il gorgoglio d'acque si fa musica, e questa si manifesta nel flusso liquido che sussulta dolcemente tra i sassi dei due rivi. Il *dolce concerto* è il protagonista, assieme all'ossimoro *correr lento* delle acque, di questa mirabile chiusa. È *ascoltar* il verbo che regge i due versi: *ascoltar dolce concerto* è l'azione che l'Ariosto ha voluto a suggello dell'ottava. Il flusso ininterrotto delle acque è *rotto tra picciol sassi*: è proprio questo lieve frangersi delle acque sui ciottoli dei due corsi d'acqua a produrre il suono. Mulinelli, piccoli flutti, schizzi, salti e deviazioni d'acque sono i generatori delle voci che udiamo: forze molecolari in perenne formazione e distruzione sono il substrato fisico delle nostre percezioni. Esattamente come nei due versi iniziali, riappaiono altre quattordici allitterazioni:

*e reudea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.*

Quattordici sillabe su ventidue sono costituite da richiami fonetici. È evidente l'analogia con l'esordio dell'ottava. Tuttavia, se lì il moto dei versi era espressione di un continuo sobbalzare, ora il ritmo va rallentando, quasi a sincronizzare il movimento lungo un quieto e quasi uniforme divenire. La musica scopre così una ripresa nella variazione. Da battuta 85 a battuta 98 il pianoforte ripropone il disegno di terzine di crome e le distribuisce nella parte centrale della tessitura, suddivise tra le due mani. Non movimenti ribattuti né scatti ascensionali, ma mulinelli di note che scorrono su sé stessi, piccoli vortici ruotanti attorno centri in continuo scorrimento. Al basso, lunghi pedali a sostenere una linea melodica ascensionale affidata alla mano destra, sulla quale contrappunta la voce del soprano in lieve crescendo espressivo. A partire da battuta 99, il pianoforte inizia i mulinelli di terzine distribuite alle due mani (*duo rivi*), che ininterrottamente proseguono fino alla fine della composizione: tutto si muove e tutto resta fermo, susseguendosi le armonie create dal sovrapporsi delle terzine, senza alcun significativo spostamento delle mani dalla tastiera. Il soprano avvia la cadenza finale sulle note dell'ultima linea melodica già espressa dalla mano destra a battuta 85. Un'eco della voce che richiama, fiorendo, l'ultimo canto del pianoforte. Il flusso delle acque è infine evocato, da battuta 110, attraverso un movimento discendente di toni e semitoni sull'ultima ripetizione delle parole *il correr lento*. L'escursione delle terzine si fa più ampia, gli intervalli si dilatano a sostenere la nota di chiusa del canto, fino all'accordo-eco finale.

Inizio e fine si ricongiungono così a racchiudere un'oasi dello spazio e del tempo che le immagini poetiche e lo scorrere della musica e del canto, ognuno nei rispettivi campi semantici, hanno trasformato in pure sensazioni. I due versi iniziali, con i quali si apriva, nel tumulto e nell'angoscia, la trentacinquesima ottava, si placano nella rima baciata degli ultimi versi. Lo stesso impianto armonico che all'esordio della composizione trapassava con le metamorfosi delle terzine, si ripresenta nella cadenza finale, rallentando il proprio flusso e proiettando il tempo in una visione di eternità. Uno sguardo dove tutto sembra fermarsi nella contemplazione di forme, voci e colori trattenuti nello spazio della scrittura poetica e musicale.

Ariosto morì nel 1533, dopo aver pubblicato, l'anno precedente, la terza edizione del *Furioso*, e quindi non poté mai avere notizia dell'Orto Botanico patavino. L'anno della sua morte tuttavia, è lo stesso in cui fu istituita presso l'Università di Padova la Cattedra di *Lectura Simplicium* (Lettura dei Semplici), che il Senato della Serenissima affidò al celebre medico e botanico Francesco Bonafede.

La *Septième promenade de Les Réveries du promeneur solitaire* di Jean-Jacques Rousseau (Ginevra, 28 giugno 1712 - Ermenonville, 2 luglio 1778) nasconde al suo interno uno straordinario frammento di prosa poetica che ben si presta all'esaltazione della natura come fonte di consolazione, di piacere e di insegnamento per lo studioso e il contemplatore. La fuga nella natura come purificazione, risveglio, desiderio d'amore e di conoscenza è la grande intuizione del filosofo ginevrino. Di questo frammento sono state ricavate tre sezioni, corrispondenti ad altrettante suddivisioni del brano musicale:

Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, bosquets, verdure, venez purifier mon imagination salie par tous ces hideux objets.

Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles ; je n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que la peine ou le plaisir peuvent m'atteindre ici-bas.

Attiré par les riants objets qui m'entourent, je les considère, je les contemple, je les compare, j'apprends enfin à les classer, et me voilà tout d'un coup aussi botaniste qu'a besoin de l'être celui qui ne veut étudier la nature que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer.

[Fiori brillanti, splendore dei prati, fresche ombre, ruscelli, boschetti, verzura, venite a purificare la mia immaginazione insozzata da tutti questi orribili oggetti.

La mia anima, sorda a ogni grande commozione, non può più essere colpita che da oggetti sensibili ; non ho più che sensazioni, e soltanto per mezzo loro posso provare dolore o piacere quaggiù.

Attratto dai ridenti oggetti che mi circondano, li considero, li contemplo, li paragono, imparo infine a classificarli, ed eccomi d'un tratto botanico tanto quanto ha bisogno d'esserlo colui che vuole studiare la natura solo per trovare continuamente nuove ragioni per amarla.] (Trad. Lionello Sozzi).

Nella prima sezione, lo slancio vitale che la scrittura trasmette è subito raccolto dal ritmo ternario e dalla serie iterata di crome ascendenti che caratterizzano le prime 15 battute del pianoforte. Andamenti paralleli delle due mani sembrano riprendere e rilanciare un continuo moto propulsivo dal basso all'alto, simile all'ondeggiare d'erbe e di foglie in perenne stato di movimento ascensionale.

Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, bosquets, verdure ...

Uno sflogorio vertiginoso di forme e di colori invade l'immaginazione: tutto sembra brillare di luce e di vita, scorrere in una primavera di fiori, prati, frescure, ruscelli, verzure. Un'infanzia del pensiero squarcia gioiosa il velo di malinconia e delusione che avvolge l'anziano pensatore, scoraggiato dalla ricerca sul regno animale: troppo difficoltosa se dedicata allo studio dei viventi, troppo cruenta e disgustosa se affrontata attraverso i preparati anatomici. Quello che Jean-Jacques desidera non è lo studio pedante e accademico, ma nuovi *amusements*, dolci amorevoli passatempi. Solo l'osservazione diretta del regno vegetale, colto nel vivo del suo risplendere può dunque

purifier mon imagination salie par tous ces hideux objets...

E questa purificazione dei pensieri è una brezza di vento, una danza dionisiaca di parole e di suoni che sembra percorrere ogni frase e ogni battuta. Presto, anche il soprano si aggiunge con sensuale melodia ascendente e ondeggiante. Si forma poco a poco tra voce e strumento un dialogo in continua intensificazione, culminante, dopo una serie di progressioni, nell'invocazione *venex*, verbo reggente l'intero periodo fino a battuta 46. Per tre volte l'invocazione è ripetuta, per tre volte un lungo Mi del soprano sostiene arpeggi e accordi pianistici che lo avvolgono e lo attraversano. Infine, questa prima sezione termina con una cadenza di progressioni del soprano sulle parole sopracitate, culminanti al Sol diesis acuto di battuta 46.

Conclusa questa prima esuberante esposizione, il contesto espressivo si fa più raccolto e si dispone alla meditazione. Siamo nel cuore del brano musicale, il luogo dove il pensiero del filosofo rivela la propria sconfitta. È una confessione amara:

Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles...

Nessuna grande costruzione del pensiero, nessuna speculazione è più in grado di interessare lo spirito dello scrittore, nessuno slancio ideale può ancora stimolare la sua fantasia. La morte dell'anima, sorda a ogni commozione, è l'evidenza che solo gli oggetti materiali, sensibili, la possono ormai raggiungere. Solo le sensazioni riescono a rallegrare o intristire l'uomo deluso. Sensazioni elementari, fisiche, tipiche dell'uomo delle origini, interamente dominato dai sensi, sprofondato in una vita priva di sentimenti:

je n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que la peine ou le plaisir peuvent m'atteindre ici-bas.

Ed ecco allora che anche la musica, improvvisamente, da battuta 47 cambia registro espressivo. Non più arpeggi, non più svolazzi e scale ascendenti e discendenti. Note profonde del basso sostengono una serie di accordi di crome ostinatamente ribattuti, sovrastati da una linea melodica acuta (battute 47-54). Accordi e linea melodica contrappuntano con la melodia del canto, limitata anch'essa a crome ribattute e sillabanti, alternate a brevi passaggi di minime e semiminime. Dopo un arpeggio di crome alle battute 55-56 – un illusorio slancio vitale – riprende il ritmo di accordi di crome ribattuti, la cui metà superiore, affidata alla mano destra, occupa ora la tessitura più acuta, mentre una linea melodica centrale, affidata alle prime due dita della mano destra che eseguono semiminime puntate, contrappunta la linea del soprano. Questa, all'inizio ancora limitata a note ribattute, si apre, da misura 61, a una melodia più cantabile. La breve sezione centrale, costituita da ventidue battute (sul totale delle 132 battute del brano), è dunque, nella sua brevità, la parte più densamente concentrata. Gli arpeggi pianistici sono qui rappresi in densità verticalizzate e martellanti, dinamicamente instabili, sottese da brevi lacerti di canto. Durezza e sensualità, simultaneamente presenti nella musica, esprimono un pensiero che unicamente da queste sensazioni si dichiara attratto. È una rivalutazione della fisicità della conoscenza, di quel materialismo o sensismo che tanto si opponeva alla metafisica? Oppure una dichiarazione di incapacità dell'anima a dedicarsi alla speculazione e alla ricerca di più elevata spiritualità? Lo scrittore non fornisce risposta, ma ciò che lo turba è piuttosto la sordità a ogni forma di commozione, uno svuotamento delle facoltà di percezione sia del dolore che del piacere. Solo i sensi possono essere scalfiti dalla realtà: si tratta di minimi movimenti percussivi e non più voli del pensiero. Ecco allora che, nella partitura, la forma si fa contenuto, il concetto diviene sensazione, le parole si trasformano in suono. L'ambito metamorfosi del testo in musica è ora completa. Le ventidue misure di accordi ribattuti, nucleo centrale della composizione, hanno sprigionato tutto il loro significato. Il brano può avviarsi allo sviluppo conclusivo.

La grazia e il fascino dei nuovi oggetti di conoscenza, la loro concreta viva fisicità, smuovono

finalmente l'animo da quel torpore inconcludente, sbloccano il pensiero da quell'apatia malefica che sembrava condannarlo all'inazione. Ecco allora che il corteo delle bellezze naturali con cui si era aperta la composizione ritorna a ravvivare la scena. Ecco, da battuta 69, la ripresa, variata e arricchita di nuove profondità e fioriture, imprimere vigoria al segmento finale del brano. È la parte più lunga della composizione: 64 misure, contro le 46 della prima e le 22 della seconda. Assomma quasi la durata delle precedenti sezioni. Le battute 69-110 corrispondono dunque alle battute 5-46 dell'inizio e si riferiscono al testo:

Attiré par les riants objets qui m'entourent, je les considère, je les contemple, je les compare, j'apprends enfin à les classer, et me voilà tout d'un coup aussi botaniste qu'a besoin de l'être celui qui ne veut étudier la nature...

I verbi *considerare*, *contemplare*, *paragonare*, *classificare* esprimono una ritrovata energia del pensiero. Esso è definitivamente attirato dai ridenti oggetti che lo circondano e non può rimanere estraneo alla loro evidente beltà. La vista di tanto rigoglio illumina la mente assopita del filosofo e lo ridesta a nuove ricerche. È il verbo *attiré* a reggere questa sezione musicale, e fa da eco all'iniziale *venez* con cui si apre la composizione. I due verbi, *venez* e *attiré* sono dunque complementari ed esprimono un'unica reciproca azione di avvicinamento: il soggetto chiama a sé gli oggetti del suo ricercare ed è da essi attirato. Un duplice simultaneo attirarsi, raggiungersi, abbracciarsi è il compimento di questo pensiero e di questa composizione. Il ricercatore, il botanico, l'uomo di scienza ha bisogno di conoscere la natura per trovare continuamente in essa nuovi motivi per amarla. La frase finale esprime allora la nuova filosofia della conoscenza che Rousseau ci rivela attraverso la figura dello scienziato

qui ne veut étudier la nature que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer.

Su questo formidabile pensiero si chiude il breve brano del filosofo. Su di esso la musica sviluppa la cadenza finale a partire da battuta 111: ventidue battute, esattamente le stesse della sezione centrale. Un numero non calcolato, ma emerso spontaneamente: una coincidenza che suggella ancora una volta l'incontro di casualità e necessità, il principio che sottende all'arte e alla musica e che meglio di ogni ragionamento le identifica. Lo slancio dell'inciso di semiminime Mi-La-Re, gli intervalli di quarta ascendente con cui il soprano apre il suo canto, sia all'inizio che nella ripresa, è qui riproposto al pianoforte e contrappunta insistentemente, con un ritmo di danza incalzante, la melodia del soprano. Arpeggi di terzine imprimono un movimento incessante, *sans cesse*, un vortice di crome che salgono e scendono, ritornano su se stesse in contrappunto con le semiminime del pianoforte e le note lunghe del canto. Sostegno e scuotimento della voce che con note a valori progressivamente aumentati si avvia all'epilogo finale. È l'ultima parola del testo, *aimer*, a impegnare il soprano per tre volte, fino al lungo La acuto sul quale si chiude la composizione.

Le sempre nuove ragioni per amare la natura derivano dunque dalla sua rinnovata conoscenza, dall'inesausto ricercare, penetrare, indagare, catalogare, analizzare, ammirare. Senza conoscenza continua non c'è amore profondo, scoperta, ma solo approccio superficiale. Senza amore, d'altra parte, non può esserci vera scienza ma unicamente arida osservazione e cieca ripetizione del già noto. Amore per la conoscenza, conoscenza per amore sono i principi complementari che sostengono lo studioso della natura. Analogamente, l'approccio della musica alla poesia, del canto su testo, vive di un reciproco incontro e sostegno: la ricerca musicale sul testo si nutre della bellezza che questo suscita grazie ai suoi ritmi, alle sue armonie, alle sue voci, ai suoi contenuti. Più la musica si avvicina al testo, più lo desidera, lo attraversa, lo illumina, lo vivifica, lo feconda, ne sviluppa le dinamiche e scopre significati che la semplice lettura non vede, relazioni nascoste che solo l'incontro di parola e canto, di voce e suono, riesce a evidenziare e sviluppare. Il ruolo ermeneutico, creativo, della musica sul testo ne fa uno speciale

strumento di ricerca e di interpretazione. D'altra parte, il significato maieutico che la parola esercita sulla musica, con altrettanta evidenza ne suscita il rinnovato divenire, ne stimola e sviluppa le potenziali forme e architetture, facendo di questo ritrovato sinergismo nuova fonte di sensazioni ed emozioni.

GINKGO BILOBA

Nel corso dell'ultimo anno d'esistenza di Johann Sebastian Bach (Eisenach, 31 marzo 1685 - Lipsia, 28 luglio 1750), nasceva Johann Wolfgang Goethe (Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749 - Weimar, 22 marzo 1832): 333 giorni in cui le vite dei due grandi tedeschi, separate da circa 333 km – tale è infatti la distanza tra Lipsia e Francoforte –, si sono sovrapposte in uno stelo spazio-temporale destinato ad avvicinare e unire, nel rispecchiamento di misteriose coincidenze e simmetrie, il mondo della musica e quello della poesia. Come i lobi opposti delle foglie del Ginkgo, Goethe e Bach costituiscono un'unità inscindibile, o, detto altrimenti, sono la doppia speculare manifestazione di una sola creazione artistica. Le iniziali dei loro cognomi, G e B, formano anche le iniziali del nome di quell'antica pianta che dal 1750, anno della morte di Bach, è presente nell'Orto Botanico di Padova. *Ginkgo biloba* diverrà il titolo di una poesia che Goethe comporrà, 65 anni dopo – 65 anni: durata della vita di Bach – nel 1815.

Durante le prime tappe del suo viaggio in Italia (1786-1788), il 26 e 27 settembre 1786, il trentasettenne letterato tedesco fu a Padova. Nell'Orto Botanico della città, il *Ginkgo* aveva appena 36 anni, quasi la stessa età del poeta. Com'è noto, fu però l'antichissima palma, una *Chamaerops humilis*, lì piantata dal lontano 1585, cento anni prima della nascita di Bach, a ispirare, con l'osservazione della progressiva trasformazione delle sue foglie, compresenti nelle varie fasi di sviluppo, il celebre scritto *Metamorfosi delle piante (Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären)*, che Goethe pubblicherà nel 1790. Le variazioni morfologiche delle foglie, dalle più giovani fino alle forme adulte, erano, secondo Goethe, la prova che il divenire delle forme naturali non è che la lenta variazione di un archetipo originale. Questa pianta, alta dieci metri e oggi racchiusa da una serra ottagonale, è a tutti nota come *Palma di Goethe*. La sua età, nell'attuale 2025, è dunque di 440 anni, l'età del *Ginkgo Biloba* è invece di 275 anni.

Così Goethe, nel suo diario, la sera del 27 settembre 1786, descrive il Giardino Botanico patavino: «Il Giardino botanico è tanto più grazioso ed allegro. Molte piante vi possono rimanere all'aperto anche durante l'inverno, purché siano collocate accanto ai muri o non molto distanti. In sul declinare dell'ottobre, tutte vengono ricoperte e durante i pochi mesi dell'inverno vi si riscalda anche la stufa. Fa piacere ed è anche istruttivo l'aggrirarsi in mezzo a una vegetazione per noi nuova. Fra le piante cui siamo assuefatti, come fra tutti gli oggetti che ci son noti per lunga consuetudine, si finisce col non pensare a niente; e che cosa è mai, vedere senza pensare? Qui, fra tanta varietà di piante che vedo per la prima volta, mi si fa sempre più chiara e viva l'ipotesi che in conclusione tutte le forme delle piante si possano far derivare da una pianta sola. Soltanto con l'ammettere questo sarebbe possibile di stabilire veracemente i generi e le specie, cosa che a me pare sia stata fatta finora in modo arbitrario. Del resto la mia esperienza botanica si arresta a questo punto, e non vedo ancora come potrò cavarmela. Questa materia, a parer mio, non è meno vasta che profonda».

Il testo della poesia che ha ispirato la composizione musicale ne ha anche suggerito i possibili legami con la musica di Bach, in particolare con la monumentale Fuga a cinque voci in Do diesis minore BWV 849 del primo volume del *Clavicembalo ben temperato (Das wohltemperirte Klavier)*, composto a Köten nel 1722 dal trentasettenne Bach (pura coincidenza con l'età di Goethe quando giunse a Padova?). Ecco il testo della poesia con la traduzione italiana da me approntata:

*Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Giebt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut,*

*Ist es Ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt?*

*Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn,
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich Eins und doppelt bin?*

[Questa foglia d'albero, dall'Oriente
affidato al mio giardino,
segreto senso fa gustare
com'è proprio del sapiente.

È una sola creatura,
che in se stessa s'è divisa?
O son due che, hanno deciso,
si conoscan come una?

In risposta alla domanda,
trovai forse il giusto tono.
Non avverti nei miei canti
ch'io uno e doppio sono?]

La poesia, composta il 15 settembre 1815 dal sessantaseienne scrittore, è dedicata a Marianne von Willemer (1784-1860), affascinante e sensuale signora del castello di Heidelberg, presso Francoforte. Nel parco del castello dov'era ospite, Goethe ebbe modo di ammirare una pianta di Ginkgo. La poesia, con due foglie di Ginkgo incrociate tra loro e incollate dal poeta stesso sulla carta del manoscritto, è un indovinello dall'arcano contenuto, magistralmente esposto in forma di trasparente leggerezza. Dal legame sentimentale con Marianne nascerà la raccolta *Divano occidentale orientale (West-östlicher Divan)*, dove la protagonista femminile, Suleika, altri non è che Marianne stessa. E le bellissime poesie di Suleika all'amato Hatem, da Goethe raccolte nel *Divan*, sono opera di Marianne von Willemer, che solo molti anni dopo, più che sessantenne, nel 1857 svelerà a Hermann Grimm il suo meraviglioso segreto.

La pianta di Ginkgo, la più antica pianta a semi giunta fino a noi, vero fossile vivente le cui origini risalgono a 250 milioni di anni fa, nel Permiano, con le sue foglie bilobate aveva attirato l'attenzione del poeta. Importata in Europa dalla Cina nel XVIII secolo, la pianta aveva presto suscitato l'interesse dei naturalisti. Il quesito che sta alla base del componimento dell'autore del *Faust* riguarda infatti il

problema della dualità e dell'unità delle forme naturali. Dualità che Goethe riconosce anche in se stesso e nel suo rapporto con l'amata. Due esseri distinti, maschile e femminile, uniti in uno o, all'opposto, una primigenia unità che si rivela in forma duale? L'interrogativo rimane irrisolto, sospeso, quasi a testimonianza che nella natura, ma anche nello spirito dell'uomo e nel suo più profondo sentire, nulla è possibile affermare in maniera definitiva e gli opposti possono convivere in mirabile unione. L'eterno interrogare non risolve il mistero. La foglia di Ginkgo diviene quindi, nella concezione di Goethe, emblema della visione naturalistica, dell'interiorità umana, del sentimento erotico.

Anche la composizione musicale, fatta di parole e musica, è un'unità estetica divisa nelle forme della musica strumentale e vocale. Parole e suoni a un tempo uniti e separati. Se nel testo di Goethe traspare l'unità e la duplicità dell'animo del poeta che si rispecchia in se stesso e nell'amata, anche la composizione musicale tratta dall'opera di Bach si presenta assieme una e divisa. È una perché le 115 battute della Fuga BWV 849 sono le stesse in numero e struttura. È duplice perché altre linee melodiche e altre armonie ne riproducono i passaggi. La metamorfosi dei contrappunti ne stravolge gli accordi originari, ma le tracce delle cinque voci rimangono come guida indelebile nella partitura. Stesse entrate, stessi ritmi, stesse densità e rarefazioni armoniche convivono con un'atmosfera sonora che oltrepassa definitivamente le convenzioni e le regole dell'armonia classica, del sistema tonale e dei principi armonici che sorreggono l'architettura delle fughe bachiane. Quattro temi si susseguono e si rispondono con i tre controsoggetti, sviluppando una politonalità che vuol essere naturale evoluzione-metamorfose della pianta originaria, sua necessaria gemmazione. Entrate dei temi, dei relativi contrappunti e divertimenti procedono generando nuovi colori e giochi di armonie, finché, a battuta 73, ecco levarsi il canto del soprano che intona i versi di Goethe. Un corale bachiano, una melodia, una serenata che il poeta, nel suo estremo slancio vitale, offre alla trentenne amata nella forma di indovinello. Le tre stanze della poesia divengono così 43 battute di canto e pianoforte, precedute da un'ampia introduzione pianistica che diffonde un'atmosfera di attesa interrogante. Il *Choralis in cantu* con cui si chiude la composizione, si innesta, con la sua domanda sospesa, in un terreno di vaghe metamorfosi, di *humus* pluristratificata, dove la storia della musica intercetta la storia della botanica, la ricerca del divino si fa amore per la natura. Antiche ere geologiche pervenute a noi attraverso una pianta sopravvissuta per milioni di anni; antiche musiche ridestate dalla poesia a nutrire una modernità che ancora guarda a esse come *pabulum optimum* per il proprio sostentamento.

E proprio nell'Orto Botanico di Padova queste realtà si materializzano. Vediamo il poeta percorrere l'antico giardino dove il coetaneo Ginkgo, venuto dall'oriente, lo attende. Ventinove anni dopo, nel settembre 1815, un altro Ginkgo, coevo di quello patavino e quindi di Goethe stesso, svelerà il segreto della sua duplice natura. Dopo quasi trent'anni, l'anziano poeta ritrova se stesso nella medesima pianta di Ginkgo incontrata in Italia in gioventù. Uomo e pianta, Oriente e Occidente, maschile e femminile, formano una sola duplice realtà. Ecco così che multiple polarità divengono il substrato della composizione musicale e ne determinano la composita unità. Polarità di stili musicali (presente e passato uniti negli sviluppi della fuga bachiana); polarità di espressioni artistiche (musica e poesia, parole e suoni); polarità di autori storici (Goethe e Bach, nelle cui lettere iniziali, come detto, si celano le iniziali dell'antichissima pianta); polarità di ere geologiche e storia umana (il Ginkgo che giunge alla nostra contemplazione dopo milioni di anni, la musica del Kantor e la poesia di Goethe che ancora ci parlano dopo secoli); polarità di maschile e femminile uniti della forma bilobata di un'unica foglia.

Anche il testo poetico, celato all'interno delle polifonie bachiane, può essere rintracciato nel susseguirsi dei soggetti e controsoggetti della Fuga, a partire dalle note iniziali, che sembrano provenire,

al pari del Ginkgo, da un mondo perduto, lontano e misterioso, dove sensualità e spiritualità, bellezza e stupore non cessano di interrogarci. Le sillabe *Gin-kego Bi-lo-ba*, titolo della poesia, trovano corrispondente espressione musicale nelle cinque note del tema con cui, nelle note arcane e solenni, eco degli abissi del tempo, si apre la Fuga e che incessantemente ritornano maestose nel corso della composizione. Da parte sua, il testo sembra sbocciare nelle rinnovate metamorfosi dei contrappunti in cui la musica lo ripropone. I tre controsoggetti che accompagnano il “tema/titolo Ginkgo” diventano allora rivisitazione musicale delle tre stanze della composizione poetica.

Come è noto, il Ginkgo è una specie dioica, a sessi divisi, con fiori maschili e femminili presenti su piante separate. L'antico esemplare dell'Orto Botanico patavino è una pianta di sesso maschile, nella quale, per scopi di studio, nella metà dell'Ottocento fu innestato un ramo femminile che in autunno produce semi giallastri. Nel brano musicale, la voce femminile del soprano, in modo analogo, sembra innestarsi con la sua melodia nella componente “maschile” della sottostante parte polifonica strumentale, temi e controsoggetti, e portare così a termine l'atto fecondativo della creazione artistica nella ritrovata unità della cadenza finale.

THERE IS ANOTHER SKY

*There is another sky,
Ever serene and fair,
And there is another sunshine,
Though it be darkness there;
Never mind faded forests, Austin,
Never mind silent fields –
Here is a little forest,
Whose leaf is ever green;
Here is a brighter garden,
Where not a frost has been;
In its unfading flowers
I hear the bright bee hum:
Prithee, my brother,
Into my garden come!*

[C'è un altro cielo,
sempre limpido e bello,
e c'è un altro rilucere di sole,
anche se è fitta, lì, l'oscurità;
basta foreste disseccate, Austin,
basta campi silenziosi –
qui sta la piccola foresta
dalla foglia sempreverde;
ed il giardino più luminoso
che mai gelo conobbe:
tra i suoi fiori perenni
odo l'ape ronzare, allegra:
ti prego, fratellino,
vieni nel *mio* giardino!]

(Trad. Marisa Bulgheroni)

In margine a questa poesia della ventunenne Emily Dickinson (Amherst, Massachusset, 10 dicembre 1830 - ivi, 15 maggio 1886), la seconda, in ordine cronologico, della sua intera produzione, così annota Marisa Bulgheroni: «Questi versi concludono una lettera del 17 ottobre 1851 (L58) al fratello Austin. Vi appare per la prima volta (v. 9) l'immagine di un giardino sottratto al tempo e trapiantato nella mente [...]. In questo paesaggio interiore, insieme fantastico ed erotico, si coglie un riflesso del giardino di infinita e perenne varietà che è la metafora generativa dell' *Ode a Psiche* di John Keats». Il giardino interiore, luogo di luce e serenità, è dunque l'immagine metaforica che regge la poesia di Emily

Dickinson dedicata al fratello Austin. L'esistenza della poetessa americana, che si consumerà in un volontario stato monacale vissuto nella propria casa, anche se aperto al mondo e alle vicende della storia, diverrà negli anni l'espressione reale del contenuto di questo componimento giovanile. L'invito al fratello perché entri nel magico giardino della sua poesia è anche rivolto a noi, a ogni lettore disposto a percorrere le 1775 tappe dell'intera raccolta, pronto a incamminarsi nel labirinto di un'esperienza interiore che ancora parla alla nostra sensibilità. Questa poesia è la porta d'accesso all'universo poetico di Emily Dickinson. L'eroticismo latente e sottilmente mascherato e alluso si fa tutt'uno con l'amore per la natura. Come nell'Apocalisse, il cielo e il sole nuovi preludono a una nuova terra, una piccola foresta, un giardino familiare, dove la natura, con le erbe, i fiori e le api risponde nella luce e nel calore.

Here is a brighter garden... Into my garden come! È l'invito a raggiungere la donna nel suo giardino, nel suo universo poetico ed erotico, dove le immagini della realtà sconfinano in una visione metafisica, dove spazio e tempo sembrano annullarsi nella pura contemplazione, nel puro godimento. La solitudine della poesia richiede una condivisione, un abitare vicino, un incrocio di sguardi, un parallelo moto dei corpi e degli spiriti. È questo l'invito che la musica raccoglie. È questa l'intimità, il segreto incontro che la poesia chiede alla musica. Ecco allora che il giardino della mente si fa metafora di tutti i giardini terrestri in cui la separatezza sia luogo privilegiato di ascolto e di sguardo. Raccolgimento che aiuta a meglio illuminare la visione e la comprensione della realtà. Cielo, sole, foreste, campi, foglie, fiori, brina, api: elementi della natura dai quali emerge la limpida trama di questa poesia. Il tempo vi è sospeso, il silenzio è rotto dal ronzio delle api, unici esseri di cui si immagina il movimento. Immobilità e movimento compresenti in un'atmosfera metafisica fatta di luce e oscurità, di soli e di brine. Una serie di quattro invocazioni, in due coppie, conduce il lettore all'ultimo verso, liberatorio. Le prime due invocazioni, iterate:

*Never mind faded forests, Austin,
Never mind silent fields*

La terza e la quarta:

*Prithee, my brother,
Into my garden come!*

Ecco il verbo conclusivo, *vieni*, a costituire l'unica allusione al movimento nell'intera poesia. L'invito a entrare nel giardino fiorito giunge a coronamento della composizione e ne illumina definitivamente il senso. La voce della giovane scrittrice squarcia l'atmosfera di misteriosa sospensione che aleggia fin dai primi versi. Una voce proveniente da un luogo invisibile, quasi una Sibilla o una Maga o una Sirena che invita a penetrare nel territorio inaccessibile di un mondo interiore inviolato e vergine, dove la danza dei corpi e delle forme della natura si fa armonia intelligibile, suono e forma che ancora accedono a una dimensione trascendente. Dov'è allora il confine tra interno ed esterno? tra la natura e la mente umana che la contempla? tra sensi e ragione? tra, infine, poesia e musica? Sempre la musica si appella al movimento, ne costituisce la rappresentazione sensibile, acustica e visibile: il musicista che suona o canta mette in movimento le note immobili e mute della partitura; ma anche muove se stesso, il proprio corpo e la propria anima; e trascina l'ascoltatore in questo vortice di moti e suoni suscitando altro movimento, altra com-mozione fisica e psichica. Questo processo di continua e rinnovata gemmazione di affetti e dinamiche è la natura della musica e della poesia: arti diacroniche, che accadono unicamente nel tempo e lo ricreano esse stesse attraverso la propria manifestazione. Ed è proprio sul terreno del tempo che la musica di questa *Canzone* affronta la poesia di Emily Dickinson. È una prima visione di insieme, uno sguardo dall'alto sul giardino formato da questi versi a generare lentamente un'idea di tempo che ne raccolga l'essenza. Ammirare un giardino dall'alto prima di entrarvi, permette una

sincronizzazione del proprio tempo interiore con il tempo che nel giardino si consuma, la realtà vivente che in esso trascorre, le dinamiche che in esso avvengono attimo dopo attimo. Solo questa ricognizione, quasi al limite della percezione, consente di avvicinarsi con animo preparato e raccolto alla visione delle singole parti, alla lettura, nel caso della poesia, dei singoli versi, della loro sequenza spazio-temporale, del loro ritmo. Si tratta di una percezione sinestetica in cui tutti i sensi sono coinvolti e mescolati, in cui le sensazioni visive, uditive, olfattive, tattili e propriocettive sono simultaneamente coinvolte. La poesia stessa diviene il magico giardino dove la mente musicale inventa e sviluppa le proprie idee, articola forme e armonie, sovrappone arpeggi e accordi, intreccia canto e suono, accoglie la parola all'interno di un *melos* che ne riplasma tempi e altezze, durate e accenti, attacchi e cadenze. La lettura del testo poetico si fa, infine, invenzione del testo musicale, partitura di parole e suoni, canzone.

Ecco allora che l'idea di un ritmo fondativo, emergente dalla lettura del testo poetico, si fa strada nella mente del compositore. Si tratta di un'atmosfera di fondo, di una sensazione astratta, di un moto senza suono, invisibile, intelligibile, noumenico, che attira l'attenzione verso una materialità di suoni e armonie che in esso devono trovare origine, gemmazione visibile di un humus sotterraneo e quasi inconscio che tutto pervade. Le 136 battute della composizione sono attraversate da un ritmo ternario, una danza, quasi un valzer lento su cui si innestano canto e armonie, accordi e arpeggi, contrappunti e melodie. Dal punto di vista strutturale, la composizione può essere divisa in quattro Sezioni, corrispondenti ad altrettanti gruppi di versi:

- 1) *There is another sky,
Ever serene and fair,
And there is another sunshine,
Though it be darkness there;*
- 2) *Never mind faded forests, Austin,
Never mind silent fields –
Here is a little forest,
Whose leaf is ever green;*
- 3) *Here is a brighter garden,
Where not a frost has been;
In its unfading flowers
I hear the bright bee hum:*
- 4) *Prithee, my brother,
Into my garden come!*

La **Sezione 1**) è estesa da battuta 1 a battuta 40 e comprende un'introduzione pianistica di 7 misure in ognuna delle quali il primo movimento è sempre una pausa di semiminima, come se il battere, l'accento forte, fosse sospeso sul vuoto e lo sguardo unicamente rivolto al cielo. Da notare che le prime 28 battute sono formate da sette gruppi di quattro battute di identica struttura ritmica: le prime tre presentano una pausa di semiminima seguita da due accordi di semiminime, la quarta una pausa di semiminima seguita da un accordo, sospeso, di semibreve. Su questa serie di accordi si innesta il canto del soprano: una semplice linea melodica (battute 8-15, corrispondenti al primo verso) ripetuta con due varianti (battute 16-23 e 24-31, rispettivamente secondo e terzo verso) e conclusa da una coda (battute 31-40) con cui termina l'ultimo verso di questa sezione. L'atmosfera di assoluta contemplazione pervade immagini e suoni: luce, sole e serenità sono le tonalità emotive sulle quali esordisce questa

poesia. Un sottile velo di malinconia traspare al quarto verso: una latente oscurità che sembra inevitabilmente incombere sull'universo di luminosità (*Though it be darkness there*): a testimoniare che il contrasto non è risolto, ma sussistono, pur su piani diversi, buio e luce, sole e tenebre. Questa ambivalenza della realtà è anche l'ambivalenza del rapporto parola suono, poesia e musica, voce e strumento: compresenza e diversità, unione e indipendenza per sempre irrisolte. Solo se l'ambivalente rapporto riesce a potenziare l'espressività di ogni opposto elemento, ad arricchirne le forme e a rinnovarne la tensione emotiva, possiamo affermare che da questo rapporto è nata una nuova forma unificante di significazione, più forte di ogni "sebbene" (*Though*).

La **Sezione 2**) presenta andamento più mosso (MM 84) e si estende da battuta 41 a battuta 79. Essa è quasi interamente percorsa da arpeggi di crome staccate che invitano alla danza e attirano in un vortice di moto centripeto. Tutto si muove in direzione di un punto costituito dal luogo eletto a centro di ogni realtà: si tratta della piccola foresta, giardino sempreverde dove dimorano la poesia e la sua creatrice. Un luogo che attende e attrae a sé con una forza irresistibile. Per avvicinarsi a esso, il soggetto deve abbandonare ogni timore e dimenticare geli e inverni. Ancora si ripete per tre volte la sequenza di quattro battute, di cui le prime tre formate da pausa di semiminima seguita da due accordi arpeggiati di semiminime, la quarta da pausa e accordo di semibreve arpeggiato. A esse corrisponde il canto sul verso *Never mind faded forests, Austin*. Da misura 53 il concetto è ribadito dal verso seguente: *Never mind silent fields*, dove la mano destra del pianoforte contrappone agli arpeggi legati della sinistra una serie di bicordi di crome appoggiate, in un crescendo di intensità espressiva. Si giunge quindi ai due versi centrali della poesia, il settimo e l'ottavo, dove si concentra l'invito a entrare nel luogo magico della piccola foresta, il "qui", la regione riservata dello spazio in cui il tempo non trascorre, il paradiso sempreverde:

*Here is a little forest,
Whose leaf is ever green;*

A essi corrispondono le battute 61-75, con il consueto gioco di semiminime e crome del pianoforte a contrappuntare il canto del soprano che progressivamente cresce di tensione e di intensità fino a culminare sulle parole chiave *ever green*. Da qui tre battute ponte conducono, attraverso lievi accordi di semiminime, alla terza Sezione.

La **Sezione 3**) è la ripresa variata della prima Sezione. Comprende le battute 80-112. Anche il metronomo è quello dell'esordio (MM 69). Nel testo poetico compare finalmente la parola *garden*, che ritroveremo anche nell'ultimo verso. È questa la parola dalle valenze a un tempo erotiche e astratte che la poesia fa emergere quasi inaspettatamente. La piccola foresta è diventata un giardino tiepido e luminoso, o forse questo giardino si nasconde nel suo interno più remoto, luogo inaccessibile dove solo con l'invito della poesia è lecito penetrare. Ecco che le sensazioni visive si accompagnano a quelle termiche, date dall'esclusione, in quel luogo incantato, della brina – emblema del freddo –, dell'ombra e dell'inverno:

*Here is a brighter garden,
Where not a frost has been;*

Il "qui", come nel verso 7, apre ora il verso 9, a sottolineare l'assoluta prerogativa e individualità di quel luogo ospitale e accogliente. La melodia del soprano è sostenuta da un basso che danza a ritmo di valzer lento, mentre la mano destra intona un controcanto di crome e semiminime che da battuta 89 si sdoppia in contrappunto. A battuta 96 e fino a battuta 112 il canto intona i versi 11 e 12, raggiungendo, ma solo apparentemente, il culmine del crescendo espressivo, il climax della composizione:

*In its unfading flowers
I hear the bright bee hum:*

Ecco finalmente apparire i fiori e le api, emblemi del colore e del movimento. Un incessante ronzio che è a un tempo moto e suono attorno al colore. Movimento e immobilità convergenti nel generare un suono che pervade paesaggio e versi. Per la prima volta il soggetto si svela in prima persona: *I hear*, io sento, percepisco un suono, odo il ronzio delle api attorno ai fiori, collego le forme viventi nel loro mutuo sussistere. La presenza umana, nel suo umile osservare, si manifesta, al termine della poesia, come unica privilegiata scrutatrice della natura, del microcosmo che la circonda e ne rappresenta, anche in forma metaforica, l'essenza più intima, l'introspezione più profonda. Ecco allora che lo sguardo sul giardino diventa *mimèsi*, imitazione delle sue forme e dei suoi suoni, tentativo di metamorfosi della musica nelle sembianze della nuova visione, desiderio di confondersi tra le sue immagini, di assecondarne i moti e le vibrazioni. Le misure 97-112 vedono l'apparire del tremolo alla mano destra – l'ondeggiare dei fiori –, quindi alle due mani – il vibrare d'ali delle api –, poi ancora alla mano destra a chiudere il delicato ronzio. Su quest'ultima immagine, il lungo Si bemolle acuto del soprano suggella la fine della visione poetica.

Inizia ora la **Sezione 4)**. Il giardino della mente è anche il giardino d'amore. Quattro battute, 113-116, preludono all'invito finale, vera conclusione del componimento poetico:

*Pritbee, my brother,
Into my garden come!*

Vieni, entra nel mio giardino! esclama con voce suadente l'autrice. Senza questo invito pressante si perderebbe il senso della poesia, tutto si ridurrebbe a un tenue bozzetto descrittivo. Ogni immagine – il cielo, il sole, la terra, i fiori, le api –, tutto vive in funzione di un diletto che solo nel giardino incantato può avvenire ed essere condiviso. Ogni bellezza, ogni piacevolezza è racchiusa in una visione intimamente vissuta, in una solitudine condivisa, in un rapporto di mutuo godimento. Piacere estetico e piacere erotico sembrano qui sottesi e rimescolati in un finale trionfo della parola e della musica che in questo insieme di sensualità manifestano la loro natura, rivelano la loro piena presenza nello spazio e nel tempo. Quasi un incedere percussivo e solenne caratterizza l'ultima parte della composizione. Da misura 113 alla fine (misura 136) il pianoforte presenta una serie ininterrotta di accordi di crome distribuiti alle due mani: quasi un batticuore, un crescente pulsare. Il richiamo, l'invito iterato a introdursi nell'*hortus conclusus* della poesia, si fa più incessante e irresistibile. L'attrazione diviene più forte e intensa. L'iterazione del verso conclusivo *Into my garden... Into my garden come!* rappresenta il compimento di un percorso di avvicinamento di poesia e musica – culminante nell'abbraccio e nella reciproca compenetrazione – dentro lo splendente giardino della fantasia.

SE IÁ NÃO TORNA A ETERNA PRIMAVERA

*Se já não torna a eterna primavera
Que em sonhos conbeci,
O que é que o exausto coração espera
Do que não tem em si?*

*Se não há mais florir de árvores feitas
Só de alguém as sonbar,
Que coisas quer o coração perfeitas,
Quando, e em que lugar?*

*Não: contentemo-nos com ter a aragem
Que, porque existe, vem
Passar a mão sobre o alto da folhagem
E assim nos faz um ben*

[Se più non torna eterna primavera
che nei sogni conobbi,
che cosa è che l'esausto cuore spera
da quel che non ha in sé?

Se non c'è più fiorir di alberi fatti
solo perché qualcuno li ha sognati,
che cose vuole il cuore sì perfette,
quando, e in che luogo?

No appaghamoci: è nostra l'aura
che viene perché esiste e
passa la mano sull'alto fogliame,
e così ci offre un bene.]

(Trad. Luigi Panarese)

Ogni poesia di Fernando Pessoa (Lisbona, 13 giugno 1888 - ivi, 30 novembre 1935) è un mosaico di specchi che riflettono immagini di immagini. Riflettono soprattutto l'immagine del poeta stesso, che in questo rimbalzo cromatico e ritmico lentamente traspare e si manifesta in forma di parola. Specchio è simmetria, confronto, visione, rappresentazione vera o deformata di un particolare oggetto. Specchio non è dunque la realtà in sé, ma il suo frantumato riflesso nella coscienza dell'uomo: non esiste infatti in Pessoa una visione diretta della realtà, uno sguardo lucido e netto, un porsi di fronte, in faccia al reale. Il mondo si manifesta in forma caleidoscopica, obliqua, indiretta, composita, metaforica. Questo è la poesia di Pessoa: un insieme di immagini parziali dell'autore stesso, dei suoi eteronimi in eterno

rispecchiamento tra loro e con la vita, le forme della natura, la storia. Visioni e interrogativi che si rincorrono sulla pagina bianca del testo poetico, trascinando in una vertigine inaudita l'attenzione e la coscienza del lettore che in essi si trova inevitabilmente a riflettere, a rispecchiare la sua vita, la sua sensibilità, le sue contraddizioni. Poesia come strumento di conoscenza dunque, ma conoscenza indiretta, specchio della realtà e mai realtà concreta, bruta, definitiva. Forma traslata e interrogante della propria coscienza, sua sofferta rappresentazione, sua distorta circolarità che la moltiplica, l'avvolge e la pervade e infine l'attraversa. Poesia del *se*, *se più non*, *se non*: congiunzioni correlative che subito destabilizzano la visione, collegando gli elementi e mettendoli in opposizione. Nelle prime due quartine, i primi due versi si contrappongono ai secondi due: il doppio iterato domandare è già un rispecchiare la coscienza su una realtà che si vuole ambivalente, dubbia, irrisolvibile. L'improvviso domandare con cui si apre questa poesia è già indice di carenza, di insoddisfazione, di ricerca disperata:

*Se já não torna a eterna primavera
 Que em sonhos conheci,
 O que é que o exausto coração espera
 Do que não tem em si?*

La questione irrisolta è la seguente: «Cosa spera il mio cuore esausto da ciò che egli non è e non ha, se la visione dell'eterna primavera avuta in sogno più non ritorna?». In altre parole, e tentando una risposta: «Se non esiste un'eterna primavera, se il suo sogno non sarà mai realtà, nulla il tuo cuore esausto potrà sperare da ciò che gli è estraneo». Ecco i termini a confronto:

*eterna primavera / esausto cuore
 sogno / estraneità*

Se è intuitivo che il sogno dell'eterna primavera non può trovare corrispondenza nella realtà – poiché il tempo passa e la vita non è un eterno ritorno ma un incerto, lento, irreversibile avanzare –, la conseguente pretesa da parte del cuore sfinito non è immediatamente chiara. Il cuore nutre una qualche speranza, ma speranza di cosa? e con l'aiuto di chi? Una speranza di qualcosa che giunga da ciò che egli, il cuore, non possiede. Ma cosa non possiede il cuore del poeta? Qualcosa correlato alla primavera trascorsa e che più non ritorna. Una carenza che mette in relazione il cuore con l'impossibile ritorno della primavera. Il palpitare del cuore è ormai stanco, il suo battito non sarà per sempre. La mancanza di eternità e quindi il destino di morte, il cerchio vitale che non si rinnova è la parabola della vita, l'emblema della sua caducità. Cosa può dunque sperare l'esausto cuore, alla fine dei suoi giorni, dalla sua natura mortale, dalla sua irrealizzabile eternità?

La seconda quartina ripropone analoga domanda, variando i termini del confronto. «Se gli alberi in fiore, cioè al culmine della loro perfezione, vivono solo nel precedente sogno, e al di fuori di esso non sono che un nulla, cosa brama il cuore di altrettanto perfetto e compiuto? e quando lo vuole? e in che luogo?».

*Se não há mais florir de árvores feitas
 Só de alguém as sonbar,
 Que coisas quer o coração perfeitas,
 Quando, e em que lugar?*

I termini a confronto si sommano ai precedenti:

*eterna primavera / esausto cuore + alberi fioriti / soggetto sognante
 sogno / estraneità + cuore / desideri perfetti*

ossia:

*primavera / cuore
alberi / soggetto
sogno / estraneità
cuore / desideri*

Le due quartine espongono dunque, in forme diverse, lo stesso quesito: «Se l'eterna primavera di fiori e alberi fioriti conosciuta in sogno più non torna – né in sogno né tantomeno nella realtà – che speranza rimane al cuore di desiderare, non si sa quando, né dove, altrettanta perfezione?». La risposta alla questione faticida è un secco *Não*. Non si tratta soltanto di una risposta negativa, ma del rifiuto della stessa domanda, considerata impossibile. Il No è il superamento del problema, uno scrollarsi di dosso l'aporia. L'impossibilità del sogno e dell'appagamento non genera angoscia. L'invito è piuttosto rivolto alla ricerca di un appagamento per ciò che noi siamo. L'alto vitale che il nostro corpo, il nostro essere emana per la semplice ragione che esso esiste – e di ciò non possiamo dubitare – è il nostro vero medicamento, la medicina per lenire la sofferenza. L'aura viene perché esiste, ed è la nostra aura, la brezza del respiro vitale che ci accompagna e ci sostiene. Un'aura

*Que, porque existe, vem
Passar a mão sobre o alto da folhagem*

Questo gesto è una carezza: l'aura vitale stende la mano e la passa sull'alto fogliame degli alberi. Vita o sogno? Realtà o fantasia? Finzione o verità? Vengono in mente i versi leopardiani dell'*Infinito*: ... *E come il vento / odo stormir tra queste piante*... Ma questo vento, questo soffio non proviene dall'ambiente circostante, dal paesaggio, bensì dal soggetto stesso che lo emana: è il suo respiro. Nessun accenno alla voce di questo vento, solo il suo atto di dolce carezza. E come il naufragio del pensiero leopardiano nel mare infinito dell'essere suscita dolcezza e serenità, e il naufragar m'è dolce in questo mare, chiudendo il mirabile idillio sulla tonalità della serena accettazione e cullante abbandono, così, in Pessoa, il vento del respiro passa

E assim nos faz um bem.

Chiuso in se stesso, a confronto con il solo proprio cuore, il poeta sente il respiro espandersi sulle alte fronde della foresta-sogno. Una dimensione a un tempo intima e cosmica, un *flatus* individuale e insieme universale, caduco ed eterno: proteso al bene quale offerta che il soggetto stesso, come in Leopardi, ricerca e porge infine alla propria coscienza in atto di estremo appagamento.

In che modo la musica potrà interagire con questo desiderio di eterno ritorno, con questa contemplazione di un moto ciclico dello spirito che, simile al ciclico ritorno delle stagioni, possa eternamente fiorire e proporsi ai sensi? È proprio in relazione al verbo *torna* che la musica costruisce le proprie forme, sviluppa i propri temi con i loro ritorni e variazioni. Ritorni e variazioni che fanno tutt'uno con i versi e i loro enunciati. Le 69 battute della composizione (si noti che il numero 69 ha una forma speculare) sono un continuo ruotare degli stessi temi sopra un piano ascendente che trasforma le ciclicità in movimenti spiraliformi lungo i piani tonali in graduale ascesa. Ecco come una singola parola, con la sua sottesa idea di movimento, inneschi già al suo apparire una serie di rapporti tra le strutture formali di una composizione musicale tale da condizionarne le reciproche diramazioni. Tutti i verbi del testo poetico, esclusi gli ausiliari essere e avere, sono trascinati da questo moto: *torna, conbeci, espera, ten, florir, quer, contentemo-nos, existe, vem, passar, faz*. Possiamo individuare dunque cinque Temi che ciclicamente ritornano e si sovrappongono, distribuendosi tra il pianoforte e il canto.

Tema primo. È il *tema del soprano* che appare a battuta 5 in tonalità di Re minore. Esso si ripresenterà, con la sua iniziale scala ascendente, ancora a battuta 14 nella tonalità di Mi minore, a battuta 45 nella tonalità di Fa minore, a battuta 55 nella tonalità di Fa diesis minore. Si tratta di un movimento ascensionale delle tonalità che imprime alla ciclicità del ritorno una progressione spiralforme, una graduale verticalizzazione che destabilizza la coscienza in ascolto. Il ritorno non è mai lo stesso perché la variazione, anche se minima, delle tonalità, il progredire *per tonos* (Re-Mi) e *per semitonos* (Mi-Fa-Fa[#]) guarda in alto e in avanti e porta a sovrapporre i diversi piani della coscienza che il testo mette in gioco. Le prime due apparizioni del Tema sono nella prima quartina ai versi 1 e 3; le seconde sono nell'ultima quartina, ai versi 9 e 13. Ecco dunque come il *tema del soprano* apre e chiude l'interpretazione musicale della poesia:

Se já não torna a eterna primavera
Que em sonhos conheci, (Tema in Re minore)
O que è que o exausto coração espera
Do que não tem em si? (Tema in Mi minore)

[...]

Não: contentemo-nos com ter a aragem
Que, porque existe, vem (Tema in Fa minore)
Passar a mão sobre o alto da folhagem
E assim nos faz um ben (Tema in Fa diesis minore)

La seconda quartina inizia invece, a misura 23, con il *tema del soprano* riproposto al pianoforte nella tonalità di Fa minore. A misura 27, il soprano riprende il *tema del pianoforte*, o **Tema secondo**, con il quale era esordita la composizione, ma trasposto alla tonalità di Fa minore: una serie di quattro tetracordi discendenti (moto contrario, o a specchio, rispetto alla scala ascendente del Tema primo) che nelle battute iniziali erano sostenuti da arpeggi di semiminime, costituenti il **Tema terzo**, e ora invece da accordi alla mano sinistra che ripropongono il *tema del soprano*, spezzato da bassi profondi marcanti il primo movimento di ogni battuta. A battuta 5, quale contrappunto al canto, appare il **Tema quarto**, serie di crome alla mano destra a intervalli di terza in progressione ascendente. Questo tema si ripresenterà al pianoforte a battuta 4 e 27 e al soprano a battuta 36. Gli arpeggi di semiminime del Tema terzo si riproporranno, come arpeggi di croma, a battuta 40 e come arpeggi di semicrome nelle battute 46-49 e 55-58 alla mano destra. Il **Tema quinto** appare a battuta 4 alla mano sinistra e contrappunta il Tema primo (canto del soprano), il Tema terzo (arpeggi di semiminime al basso) e il Tema quarto (crome in terza).

Lo sviluppo della composizione è dato quindi dal ritorno e dal sovrapporsi parziale dei cinque temi. Ad esempio, nelle misure 27-30 compare il Tema primo agli accordi del basso, il Tema secondo al soprano, il Tema quarto alla parte centrale della mano destra, il Tema quinto alla parte acuta della mano destra. Ancora, nelle misure 36-39 abbiamo il Tema primo agli accordi del basso, il Tema secondo agli accordi della mano destra, il Tema quarto al soprano. Ecco allora che il concetto di *ritorno*, fondamentale in questa poesia, diviene elemento fondante il tessuto musicale della composizione. Ancora una volta forma e contenuto divengono un'unica modalità espressiva, una sola esperienza estetica.

ARBOLES

¡Arboles!

*¿Habéis sido flechas
caídas del azul?*

¿Qué terribles guerreros os lanzaron?

¿Han sido las estrellas?

*Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,
de los ojos de Dios,
de la pasión perfecta.*

¡Arboles!

*¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?*

[Alberi,

foste frecce

dall'azzurro cadute?

Quali crudeli guerrieri vi scagliarono?

Furono le stelle?

Le vostre musiche vengono dall'anima degli uccelli,

dagli occhi di Dio,

dalla passione perfetta.

Alberi!

Riconosceranno le vostre radici

Il mio cuore in terra?]

(Trad. Carlo Bo)

L'intensità espressiva di *Arboles* proviene dal ritmo incessante che le parole e i versi trasmettono con forza, sia percussiva che lirica. Ritmo e melodia sono talmente insiti nello scorrere delle immagini che Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 giugno 1898 - Viznar, 19 agosto 1936) estrae dalle profondità della fantasia, che ogni vocabolo porta in sé un'impressionante energia di suoni e di colori. E questa energia egli non riesce a trattenere in un discorso colloquiale, in un pacato ragionamento, nelle consequenzialità della meditazione filosofica. Il poeta, per comunicare tanta potenza d'idee e di sensazioni ha bisogno di punti esclamativi che lanciano le parole come dardi siderali nel cuore del lettore, frecce luminose provenienti dalle infinite cosmiche. Egli scuote la realtà attraverso l'ostinato interrogare, ripetuto incessantemente fino allo sprofondamento dell'io nelle più occulte radici del suo essere. La poesia può essere letta in base alla punteggiatura di ogni singola frase:

¡Arboles! Esclamazione I
*¿Habéis sido flechas
caídas del azul?* Interrogazione I
¿Qué terribles guerreros os lanzaron? Interrogazione II
¿Han sido las estrellas? Interrogazione III

*Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,
de los ojos de Dios,
de la pasión perfecta.* Tono medio
¡Arboles! Esclamazione II
*¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?* Interrogazione IV

Le due strofe, rispettivamente di 5 e di 6 versi, sono costituite da Esclamazioni e Interrogazioni. In entrambe le strofe l'Esclamazione è sulla parola *Arboles*, che costituisce il titolo stesso della poesia. Le tre Interrogazioni della prima strofa e le due della seconda conferiscono al testo un tono profetico e apocalittico. Esse racchiudono il cuore della composizione, l'essenza stessa di ciò di cui si parla, l'oggetto di ogni esclamare e di ogni interrogare. Il poeta si rivolge direttamente agli *Arboles* :

*Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,
de los ojos de Dios,
de la pasión perfecta.*

Il Tono medio con cui è descritta la provenienza arcana delle musiche di questi *Arboles* – a un tempo naturale, divina e umana – ne aumenta il mistero. Cosa sono queste musiche arboree? Perché gli *Arboles* si manifestano attraverso la musica? Una musica che giunge simultaneamente, il poeta lo afferma, dall'anima degli uccelli, dagli occhi di Dio, dalla passione perfetta degli uomini. Anima della natura, trascendenza divina, passione dell'uomo: tre aspetti dell'essere da cui Lorca fa scaturire le musiche degli *Arboles*. E questi alberi, frecce lanciate dal cielo da terribili guerrieri o da remote stelle, parlano al cuore del poeta attraverso la musica, anzi le musiche: musiche non provenienti dagli alberi stessi ma da entità ultrumane, uccelli, Dio. Solo la *pasión perfecta* ci è forse dato di conoscere in quanto uomini; non il canto che dal cuore degli uccelli diffonde alle creature vegetali che li ospitano e da queste a noi; non le musiche generate dagli occhi di Dio, lampi di luce e suono che trafiggono la coscienza. Solo la perfetta passione, in tutte le accezioni che la poesia di Lorca ha sperimentato, può sentire queste musiche: e la passione in Lorca assume la forma del dolore, del patimento, della sofferenza, del tormento, del martirio, ma anche dell'esaltazione, del delirio, del fanatismo, del desiderio, dell'ardore, del febbrile attaccamento, dell'amore disperato. Il tutto elevato al grado estremo, alla perfezione appunto, perché solo così il sentimento poetico diviene musica. Solo così poesia e musica vengono alla percezione dell'uomo. Ecco allora spiegato il senso della domanda finale agli *Arboles* che regge il castello di meraviglie ed esclamazioni che il poeta ha concepito:

*¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?*

Dopo le musiche misteriose, ecco apparire le radici degli alberi. Perché questa immagine? In che relazione sta con le musiche? *Vuestras músicas... vuestras raíces toscas*: cos'hanno in comune le musiche e le radici? Forse il solo fatto di provenire entrambe dagli alberi, le prime dalla parte emersa, le seconde da quella sotterranea. Allora, forse gli alberi stessi conservano un suono animato e indescrivibile che

sprofonda lungo le loro più remote propaggini a incontrare, trafiggere e conoscere il cuore dell'uomo sulla terra. Gli *Arboles* divengono così collegamento sonoro, ponte di conoscenza tra le vastità azzurre del cielo e gli abissi ciechi della terra, tra le stelle luminose e le oscurità ttoniche, tra Dio e l'uomo, tra gli occhi di Dio e il cuore del poeta. La conoscenza della natura umana avviene attraverso la musica che giunge dagli *Arboles*.

Spetta dunque alla musica ricreare l'ambientazione sonora, ritmica ed emotiva che permetta di meglio recepire il senso di tante esclamazioni e di tanto incessante domandare. Il teatro che Lorca mette in scena in questa sua poesia non ha figure, non ha trama, non ha personaggi. Il poeta si rivolge agli *Arboles*, e lo fa con tutta la violenza e il furore di un drammatico interrogare che si fa interiezione, grido imperativo. La musica coglie quest'atmosfera instabile e perturbata. Il tempo asimmetrico di 5/4 e le quintine che raffigurano le mani brancolanti ed esploratrici dell'uomo in cerca della verità, fanno tutt'uno con il violento convocare e interrogare. L'uomo nomina, è la sua missione di poeta, e in questo modo afferma il possesso di ciò che è detto e lo scuote, lo rivolta, ne scandaglia la natura fantastica, ne implora la risposta. La natura è mito. Alberi, cieli, stelle, anime, uccelli, occhi, Dio, radici, cuore, terra: elementi ricorrenti di un universo poetico che Lorca esibisce in rinnovate configurazioni e fantasie. Egli affronta i *terribles guerreros* che scagliarono gli alberi-frecce a conficcarsi sulla terra. Questo ribollire di immagini è fatto proprio dalla musica nelle 84 battute che ripercorrono l'intera composizione poetica. Ed ecco le mani del pianista, nel loro procedere per quintine di crome uniformi e parallele, scuotere l'impasto sonoro, rimescolarlo, preparare l'avvento del nome-mito che finalmente, a battuta 7, il soprano grida, esclamando come antica tuba incitante alla battaglia, nell'intervallo di quinta giusta della terzina di crome Fa-Do: ¡*Ar-bo-les!* il dramma è iniziato. L'ultima sillaba si prolunga come lontano melisma per altre due battute. L'invocazione è quindi ripetuta sulle note Si b -Fa e si prolunga in nuovo melisma fino alla formulazione, anch'essa in forma melismatica, della prima drammatica domanda (battute 14-22):

*¿Habéis sido flechas
caídas del azul?*

Ancora incalza l'interrogare, ma il ritmo uniforme del pianoforte si spezza e alle quintine subentrano arpeggi di quartine alla mano sinistra e secchi accordi di quintine alla mano destra. L'uniformità ritmica diviene contrasto di 5 semicrome su 4 semicrome e prepara il clima guerriero e mitico che il testo enuncia:

*¿Qué terribles guerreros os lanzaron?
¿Han sido las estrellas?*

Sulla parola *estrellas* gli accordi della mano destra divengono più fluide quartine di semicrome, mentre gli arpeggi della mano sinistra si trasformano in quintine. Non dimentichiamo che per Lorca – come leggiamo nella celebre poesia *Luz – El poeta es la sombra luminosa que marcha / pretendiendo enlazar a los hombres con Dios* (Il poeta è l'ombra luminosa che cammina / pretendendo di allacciare gli uomini a Dio); mentre *Las estrellas / son almas que al misterio quisieron escalar. / La esencia del misterio las hizo luz de piedra, / pero no consiguieron internarse en su Paz* (Le stelle / sono anime che vogliono scalare il mistero. / L'essenza del mistero le ha fatte luce di pietra / ma non sono mai riuscite a entrare nella sua Pace). Ecco allora che l'interrogativo sulle stelle, assieme al mistero del cammino uomo-poeta-stelle-Dio assume, anche nella musica, una luce particolare.

Il rimescolio procede fino a battuta 40. Qui il clima cambia, la formulazione delle prime tre domande è avvenuta e subentra l'episodio del Tono medio, che possiamo dividere nei suoi tre versi:

Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,

Ecco apparire la musica: essa è introdotta dalle misure 41-42 che espongono un nuovo ritmo strutturale. Agli accordi di terzine in crome alla mano sinistra si oppone una serie di accordi di semicrome alla mano destra terminanti con un accento sincopato. Un disegno ritmico ostinato che contrappunta il melodico canto del soprano. A battuta 49 compare il secondo verso:

de los ojos de Dios,

Un lungo arpeggio ascendente e discendente di terzine di crome alla mano sinistra sostiene una serie di accordi in progressione della mano destra, una melodia in ottave ripetuta ostinatamente ad accompagnare il canto del soprano. Al comparire del terzo verso di questa sezione,

de la pasión perfecta.

a battuta 57 gli accordi della mano destra divengono scale discendenti e ascendenti di quartine di semicrome terminanti in accordi arpeggiati di minime. Il verso è ripetuto per ben quattro volte, a sottolineare il desiderio di perfezione che ogni umana passione nutre, senza mai poterlo soddisfare.

A partire da battuta 65 cessa ogni forma di arpeggio ed entrambe le mani scandiscono il tempo attraverso accordi percussivi di crome. Si conclude così il progressivo ridursi degli elementi musicali che le due mani, fin dall'inizio del brano, hanno sovrapposto. Se infatti, nelle misure 1-24 due quintine di semicrome erano costantemente sovrapposte, da battuta 25 a battuta 40 le quintine si oppongono alle quartine, da battuta 41 a battuta 64 abbiamo quartine di semicrome su terzine di crome, da misura 65 alla fine ecco terzine di crome alla mano destra contro coppie di crome alla mano sinistra. Il canto riprende ora l'inciso iniziale sulla parola esclamativa ¡Arboles! con i suoi sviluppi melismatici e la doppia presentazione nella quinta Fa-Do e Si b -Fa, fino a raggiungere l'ultima decisiva interrogazione che il poeta rivolge agli *Arboles*:

*¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?*

Per tre volte, nella cadenza finale, il soprano, in una progressione di crome, ripete le parole *mi corazón* fino ad approdare al lungo Fa acuto. Il crescendo tumultuoso di melodia e accordi percussivi raggiunge il parossismo concludendosi sulla parola *tierra*, la cui ultima sillaba è sulla lunghissima nota Do che insiste senza risoluzione sull'accordo di Si bemolle minore, a indicare una stretta, un convergere di tutto il brano poetico e musicale nel punto di massima gravitazione delle forze. Compressa tra gli accordi acuti della mano destra e gli accordi gravi della mano sinistra, e infine, nell'ultima misura sovrastando tutti i suoni come irrisolto ritardo, la nota estrema del soprano attira nel suo vortice ogni contenuto musicale e poetico e ne concentra gli elementi in una singolarità infinita e originaria: buco nero di una galassia di infinite *estrellas* di parole e suoni, dove il cuore dell'uomo sulla terra, sprofondato nella fredda e buia terra, altro non spera che essere riconosciuto e conosciuto, di illuminarsi e riscaldarsi; di rinascere e rivelarsi poeticamente attraverso il canto.

CONCLUSIONE

Alla fine di questo breve itinerario tra passato e contemporaneità, musica e poesia, fisico e metafisico, resta la convinzione che la realtà profonda è nascosta nelle pieghe degli eventi, negli interstizi invisibili di una trama misteriosa che la vita attraversa nel corso del suo divenire. Questa speciale materia oscura e inaccessibile, di cui noi stessi siamo fatti, manda tuttavia dei segnali di presenza. Spetta a noi captarli spingendo l'osservazione oltre ciò che l'esistenza quotidiana rileva, penetrando in dimensioni spazio-temporali che solo l'arte e la poesia, in loro incrocio con la vita reale, il quotidiano svolgersi degli avvenimenti, riescono a raggiungere.

Musica e poesia da anni hanno costituito per me l'essenza di un incerto cammino. Si sono confrontate con la storia e la microstoria, hanno attraversato territori geografici e culturali alla ricerca della materia oscura per tentare, volta per volta, un rinnovato approccio conoscitivo. Il viaggio nel mistero non si consuma nella stanza chiusa della propria casa. Per quanto le luminose vetrate consentano allo sguardo di spaziare lungo orizzonti di cieli, di monti e castelli; per quanto il suono del pianoforte possa ispirare nuove architetture musicali, armonie, contrappunti; per quanto gli ascolti e le letture possano annullare ogni spazio chiuso, ogni barriera di epoche e culture, tutto ciò non basta a innescare quel moto di pensiero che tutto accoglie e trascina lungo i sentieri della creatività.

Un viaggio compiuto in progressiva solitudine. La piccola schiera degli amici e dei maestri si è ormai dissolta. Le voci degli antichi insegnanti, Viezzer, Dalla Vecchia, Deshev, Morelli, sono mute. Nessuno di loro può più scorrere partiture, partecipare a concerti, scrivere commenti. Le voci dei poeti conosciuti e frequentati nella giovinezza e nella maturità, Zanzotto e Bonnefoy, sono un'eco lontana che aleggia nella mente e ritorna alla memoria, lettura che nei dischi con essi realizzati ancora riporta in vita la loro presenza, i loro volti, il loro incedere. L'esistenza artistica ha assunto la natura di uno stato monacale, caratterizzato dalla persistenza in un solo luogo a coltivare studio e lavoro. Come il monaco benedettino o cistercense ritiene la propria abbazia il centro del mondo, spazio da cui intraprendere e perseguire il cammino di perfezione, così, in questa ostinata stanzialità, in questo aggirarsi nella *stabilitas* di un luogo chiuso – il *templum* dei latini o il *témenos* dei greci – sta il senso di un continuo sperimentare, di un mai risolto ricercare e rigenerarsi. La stanzialità è il risultato di un ininterrotto indagare, viaggiare, progettare. Ma, come diceva Zanzotto, solo gli isolati comunicano. Ciò è ancora più vero nell'attuale società globalizzata dove la chiacchiera, l'uniformità e la banalità del pensiero sono divenute moneta corrente, dove l'arte è appiattita su infimi livelli, dove ogni forma di complessità è evitata. Trionfano i nuovi barbari, gli aedi delle folle al servizio dei detentori dei mezzi di comunicazione. Tuttavia, come gli antichi monasteri benedettini hanno potuto sostenere la violenza delle invasioni e delle distruzioni creando un arcipelago di sapere diffuso in tutta l'Europa, sua innegabile matrice generativa, così le voci dei solitari non si stancano di resistere e comunicare nel nascondimento il senso della loro presenza, sottile ma salda voce nel frastuono generale.

All'interno della casa-monastero circondata dall'ampio prato fiorito, sprovvisto di muri e percorso dal volo e dal cinguettio di mille uccelli, sopra il moderno *scriptorium* o davanti alla tastiera e il leggio del pianoforte, nel canto condiviso delle musiche diffuse nella grande stanza-studio, nuovi progetti di viaggio, di anno in anno, prendono forma e diventano realtà. Anche le *Canzoni del giardino incantato* rappresentano una tappa di questo *itinerarium mentis*, l'anello di una catena di eventi che a esse ha condotto nel corso di lunghi anni. Immaginare una composizione nata in un preciso luogo geografico, con la sua storia, il racconto degli uomini che in esso sono vissuti e in esso hanno manifestato il loro spirito, la forza della loro creatività. L'Orto Botanico di Padova appartiene dunque a un percorso che

ha come tappe antecedenti almeno quattro luoghi, stazioni di un pensiero in continuo e apparentemente casuale avanzamento: il colle e l'Eremito di San Gallo a Soligo, il monte Tabor e Palazzo Leopardi a Recanati, Monte San Michele e Villa Castelvecchio a Sagrado d'Isosno, l'Abbazia Santa Maria in Sanavalle di Follina. Diciotto anni di lento peregrinare tra Veneto, Marche e Friuli alla ricerca di un dialogo tra musica, poesia e paesaggio storico, fisico e umano, in cui arte, architettura, filosofia, letteratura, poesia e musica hanno raccontato le loro corrispondenze, i legami reciproci, il dialogo tra passato e presente. Vicende culturali, personali, concertistiche, collegate a ricorrenze storiche memorabili, hanno determinato i momenti di questo progressivo incidere, la concatenazione quasi deterministica delle tappe, la composizione di un mosaico policromo ancora incompiuto, in cui ogni tessera trova precisa collocazione spaziale.

Ciascuna tappa di questo cammino ha visto la musica legarsi all'avventura storica, umana e artistica di un singolo autore. Il collegamento con l'autore successivo e il luogo a esso corrispondente si è andato stabilendo attraverso il riscontro di legami e corrispondenze talmente forti da raggiungere un livello di quasi cogente necessità. Percorriamo allora i momenti che hanno condotto musica e poesia fino all'Orto Botanico di Padova. Dal colle di Soligo e dal suo Eremito, costruito sui ruderi dell'antico castello dei Da Camino, lo sguardo si libra a 360 gradi sul paesaggio circostante. Non è, si badi, un paesaggio qualsiasi. Siamo di fronte a un'estensione di territori che dal nord innevato delle vette dolomitiche giungono alla laguna di Venezia, che dall'indefinito levante della pianura friulana raggiunge al tramonto i colli Euganei, oltre Padova. Due fiumi lo percorrono: il grande Piave che, aggirato il Montello, si dirige al mare, e il suo affluente, il Soligo, in parte sua sotterranea filiazione, che raccoglie le acque dell'ampio sistema collinare dell'omonima valle. Al di là delle bellezze naturali sopravvissute alla devastazione industriale e agli sfruttamenti agricoli; al di là della sua storia – un intreccio tra vicende locali, nazionali, europee –, la peculiarità di questo paesaggio sta nell'essere divenuto parola. Parola poetica che per oltre settant'anni lo ha descritto e trasformato e si è con esso descritta e trasformata, nel bene e nel male, raccontandone e vivendone armonie e asprezze, costruzioni e dissoluzioni, aromi e veleni. Non c'è altra sperimentazione poetica del Novecento italiano in cui realtà e linguaggio si siano evoluti raccontando sé stessi attraverso il reciproco confronto e il parallelo mutare. Un territorio unico, da sempre aperto a dominazioni, invasioni, scorriere, ma anche resistente e perennemente alla ricerca di una stabilità, di una propria narrazione, di un originale affermarsi e trascorrere. Tale è la poetica di **Andrea Zanzotto**, cantore di lingue e paesaggi, poeta e profeta, sperimentatore e fondatore, coltivatore e innovatore, compositore dei mille linguaggi che nell'ordine pur corrotto del verso possono ancora trovare equilibrio e bellezza. Non folklore dialettale, non bozzetti di paese, ma trasformazione della lingua e delle lingue in un paesaggio forgiato dall'uomo per il suo abitare. Paesaggio geologico e antropico in cui negli ultimi anni l'anziano poeta stentava a riconoscere un equilibrio, un'armonia, una forma che non fosse quella collassata e distorta dei malcerti caotici *conglomerati*, grumi di significati, nodi incapaci a fondersi e organizzarsi in un nuovo tessuto umano e naturale. Dal colle di San Gallo, un primo viaggio mi portava nel 2010 alla dimora di **Giacomo Leopardi**, al Monte Tabor di Recanati, da dove il ventenne poeta scrisse il celebre Idillio *L'Infinito*. Davanti la siepe percorsa dal vento lo sguardo più non spazia, ma è chiuso, assolutamente chiuso nella solitaria meditazione. Solo la fantasia e il pensiero profondo fanno comprendere al poeta che oltre quella siepe, oltre quello spazio, al di là del tempo e al di fuori di ogni suono che ancora la stagione *presente e viva* porta con sé, esiste uno spazio indefinito dove regna il silenzio e dove il tempo ha le distanze dell'abisso e della morte. Il contrasto con lo sguardo di Zanzotto, esteso sul territorio veneto attraverso la parola che nomina e racconta, non può essere più evidente. Non esiste paesaggio nell'*Infinito*. Cielo, colle, mare, vento, piante non sono che oggetti della mente, *pensier* che tutto finge nelle sue inondabili profondità. Aboliti spazio e tempo sperimentati dall'uomo, non resta che gettarsi, *naufragar* nel mare indistinto dell'essere con tutta la dolcezza che questo viaggio può offrire. Le pianistiche *Variazioni sopra l'Infinito di Leopardi* furono eseguite nel 2015 a Pieve di Soligo e quindi presso il Parco Ungarettiano di Villa Castelvecchio, nei pressi del Monte San Michele. Circondata dalle steli che riportano iscritte dieci poesie del *Porto Sepolto*, opera del fante poeta **Giuseppe Ungaretti**, la Villa, già sede del Comando Italiano durante la Grande Guerra, conserva intatto il ricordo di quei momenti tragici, delle immani stragi consumate nei suoi dintorni. I dieci *Quartetti Ungarettinani* per archi, ispirati alle poesie scritte tra le pause dei combattimenti, nate dal fango e dal sangue delle

trincee sul Carso, documentano quell'inaspettato incontro con la poetica di Ungaretti. Una *via crucis et lucis*, o se preferiamo, la rappresentazione di un'antica tragedia greca, è il loro lento incedere, dai primi giorni di guerra alle immani sofferenze per la conquista del Monte San Michele, fino allo sguardo desolato sulla distruzione di San Martino del Carso e quindi al *Commiato*, nel silenzio di una *parola* pietrificata, dura, contratta, scavata nella vita *come un abisso*. Parola da cui pur fiorisce *il mondo l'umanità / la propria vita*.

Un altro evento concertistico, di lì a poco, avrebbe ravvicinato Zanzotto e Ungaretti, come ai tempi della loro lontana amicizia. Ed eccoci a Follina, nell'ottobre 2016, nell'antica Abbazia cistercense a celebrare il ricordo della Prima Guerra Mondiale – che in questi luoghi portò distruzione, sofferenze e morte – con la musica del *Galateo in Bosco* e dei *Quartetti Ungarettiani*. *Musica e Poesia per la Grande Guerra*, con le parole di chi visse in prima persona la tragedia bellica e di chi la rappresentò in più vasto contesto culturale e antropologico. Aggirandomi, durante i giorni dei due concerti, negli spazi del mirabile chiostro dell'Abbazia, lo sguardo cadde sull'antica lapide murata nel lato nord del quadriportico. Un manufatto in caratteri gotici che avevo visto non so quante volte passando per quei luoghi. Esso attesta che nell'anno 1268 i monaci cistercensi edificarono quella meraviglia di archi e colonnine da cui emana ancor oggi un'arcanica, muta e sacrale armonia. Da anni ero attirato alla *Commedia* dantesca, e finalmente quella visione, con l'incombente anniversario dei 750 anni dall'edificazione del Chiostro, indirizzarono la fantasia verso un progetto mai tentato da un compositore: musicare l'intero XXXIII *Canto del Paradiso* di **Dante Alighieri**. Nel *Paradiso* dantesco non ci sono figure ma essenze luminose che parlano, cantano e danzano. Voci umane inondate di luce. Non strumenti musicali, oggetti materiali impensabili in quella dimensione. Ecco allora che solo un canto polifonico poteva interpretare quei 145 versi che Dante volle a coronamento della propria opera. La scelta degli strumenti e delle voci nel mettere in musica un'opera poetica deve tener conto della sua essenza profonda, delle verità che in essa sono racchiuse. Se non sono pensabili strumenti musicali nel *Paradiso*, questi potrebbero invece trovarsi nel *Purgatorio* assieme alle monodie sacre. Nessuna musica è a rigore possibile nell'*Inferno*. Nessuno strumento, se non il terribile corno di Nembrot, è lì descritto. Nessun suono musicale o canto, solo aspri rumori e terribili grida attraversano le lande di quella Cantica. Nessun episodio dell'*Inferno*, anche il più umanamente toccante, dovrebbe essere raccontato dalla musica, a meno che questa non divenga assoluto rumore, sgradevole sensazione dolorosa.

Con il *Canto XXXIII del Paradiso*, per 12 voci maschili a cappella, siamo così giunti alle soglie dell'ultima fatica. Cosa accomuna l'Abbazia di Follina all'Orto Botanico patavino? La risposta sta tutta nel confronto tra il quadrato del Chiostro e il quadrato dell'Orto, tra la circolarità metafisica, simbolo dell'eternità, che aleggia sul Chiostro e il cerchio murato che racchiude e difende l'Orto. In entrambi troviamo il senso di raccoglimento e di ordine, di separatezza dal mondo per meglio conoscere il mondo, per costruire in esso la propria casa, per impegnare in esso le migliori energie, per attirarvi ogni aspetto del mondo esterno che ne valorizzi la funzione, ne assolva gli scopi, ne conservi la vita. Era questa la funzione delle Abbazie medievali: studio, preghiera e lavoro per salvaguardare la fede e il sapere, per nutrire l'uomo con la preghiera, la lettura e il lavoro organizzato. Il Chiostro era per il monaco l'immagine del Paradiso terrestre, dell'Eden, da cui accedere alla visione dell'Eterno: *vere claustrum est paradiscus* scriveva Bernardo di Chiaravalle, fondatore della comunità cistercense di Follina. Analogamente, l'Orto Botanico ha raccolto nei secoli le piante autoctone e quelle di ogni continente per catalogarle, descriverle, studiarne le proprietà medicamentose, preservarle e diffonderne la conoscenza. E questi mille arrivi, queste essenze provenienti dai lontani angoli della terra, sono le tante voci che attraversano e popolano le ordinate simmetrie dell'Orto. Anche questa è una forma di trascendenza e di preghiera, di offerta in nome del sapere e della bellezza, tutte ugualmente convenute nell'Orto patavino. *Conversio ad pulchrum pro bono*: ecco l'antico motto benedettino, testimonianza inoppugnabile delle radici cristiane dell'Europa, sopravvivere nella ricerca scientifica e nella conoscenza che producono bellezza e armonia.

Ancora una volta il pensiero musicale e le parole della poesia hanno trovato un luogo per coabitare, per esprimere le proprie corrispondenze, per dialogare tra loro e con le voci giunte dalla storia

dell'Occidente. Non più un singolo autore, ma una corolla di voci accorse a popolare gli ambienti dell'Orto Botanico, a raccontare le proprie storie, le proprie visioni. Aggirandoci tra le migliaia di piante, ordinate in spazi armoniosi, simmetrici, scopriamo che l'intera area è suddivisa in Quarti, a cui è stato dato un nome in base alla pianta più significativa. Ecco allora il Quarto della Tamerice (*Tamarix gallica* L), il Quarto del Ginkgo (*Ginkgo biloba* L), il Quarto dell'Albizia (*Albizia julibrissin* L) e il Quarto della Magnolia (*Magnolia grandiflora* L). I tracciati sono ancora quelli originali, espressi in piedi – secondo il progetto attribuito al nobile veneziano Daniele Barbaro coadiuvato da Pietro Da Noale, professore di medicina all'Università di Padova –, e rispondenti a relazioni geometriche ispirate ai canoni di Vitruvio. All'interno dei Quarti le piante sono ulteriormente suddivise in circa 250 Parcelle a formare un continuo ricamo di ordine e funzionalità. Al centro di ogni Quarto è una fontana. L'estensione delle essenze vegetali deve infatti rispondere ai canoni della bellezza e della facile osservazione. Su questi tracciati anche la musica si viene a identificare. Senza una corrispondenza visiva, grafica, topografica, il rapporto della musica con questo luogo straordinario andrebbe perduto o avrebbe i caratteri di una vaga ispirazione poetica. Ancora una volta è il luogo fisico a determinare la metafisica della musica. I rapporti geometrici che gli antichi progettisti dell'Orto Botanico vollero istituire elaborando lo schema della sua struttura, divengono ora luogo dove attecchisce l'ispirazione musicale, dove essa si sviluppa con le proprie simmetrie e proporzioni. Lo schema della croce, del quadrato e del cerchio è alla base dell'elaborazione musicale che sta a fondamento dell'intero ciclo compositivo. Tutte le note originarie sono iscritte in uno schema melodico e armonico tracciato nel contesto della pianta dell'Orto Botanico patavino. Ecco allora che ognuna delle sei composizioni nasce da questa pianta originaria, differenziandosi attraverso metamorfosi successive. E per *pianta* possiamo ugualmente intendere sia il tracciato geometrico, sia ogni forma vivente che in esso si sviluppa. La musica mette letteralmente *radici* nell'Orto poiché solo in esso e per esso è concepibile la sua nascita, che ne ripercorre idealmente le forme e i disegni.

La corrispondenza formale tra suoni e linee architettoniche è un dato storico di molte composizioni musicali. Si pensi alle polifonie fiamminghe del XVI secolo sorte all'interno della corte Borgognona, un territorio esteso tra Anversa e Digione. Una fioritura stupefacente di musiche che portando il nome di Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem, Antoine Busnois, Johannes Tinctoris, Antoine Brumel, Pierre de La Rue, Loyset Compère, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac e, sopra tutti, Josquin Desprez. In questi compositori l'unione tra musica, matematica e retorica era elemento fondante della creazione artistica. Creatività in cui l'espressione degli umani *affetti* si conciliava con il pensiero pitagorico, l'arte classica, l'aristotelismo. E la musica era la sola arte che tutto accoglieva in sé e apriva le porte al divino. Un esempio su tutti, il mottetto isoritmico *Nuper rosarum flores* di Dufay, eseguito per l'inaugurazione e la nuova intitolazione della Cattedrale di Santa Maria del Fiore in Firenze il 25 marzo del 1436, dove le polifonie contengono rimandi numerici alla struttura architettonica della Cattedrale, a sua volta rifacentesi nelle misure e nei simboli, al primo Tempio di Gerusalemme.

Personalmente non sono interessato ai rapporti numerici tra partitura ed elementi extramusicali, poiché ritengo che l'ascolto della musica avvenga essenzialmente nel tempo psicologico che la musica stessa crea; tempo che non è misurabile in termini di minuti e secondi in rapporto ad altre quantità numeriche e matematiche (lunghezze, altezze, sezioni auree, serie numeriche). La durata di una musica o di una sua parte è creata dalla mente stessa durante l'ascolto. È la mente che ascoltando la musica genera il tempo, lo percepisce, gli attribuisce un senso e una durata. E questo tempo che la mente concepisce è funzione della musica, o meglio della sua ricezione psicologica, fatta di echi, memorie, attese, rinvii, pause, cadenze, riprese, accelerazioni e rallentamenti, pieni e vuoti, dinamiche e contrappunti. Possiamo ammettere che la musica abbia una base matematica in quanto i suoni prodotti dalla voce umana e dagli strumenti musicali dimostrano delle evidenti proporzioni delle frequenze, rappresentabili graficamente. Tuttavia, come scriveva Leibniz, la musica, pur sapendo questo, semplicemente lo ignora, non lo riconosce, lo ritiene superfluo e non necessario né alla sua creazione né alla sua ricezione: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (la musica è una pratica occulta dell'aritmetica dove la mente non sa di calcolare).

Con queste premesse, ecco allora che non di astratte e a volte gratuite formule matematiche stiamo parlando nel descrivere il rapporto tra le *Canzoni* e l'Orto Botanico patavino, ma di un rapporto di presenza vissuta, di attraversamento fisico di spazi, di percorsi lungo sentieri e tracciati che definiscono aree, cerchi e quadrati. Non di un enumerare dunque, o di un calcolare a tavolino con righello, cronometro e compasso, ma di un passeggiare, un trascorrere il tempo camminando. Non si cammina a caso, come non si suona a caso, improvvisando senza senso o con ripetitività ossessiva e noiosa. Camminare è un'arte, come l'osservare e l'ascoltare. Ecco allora che cammino, ascolto e osservazione diventano i tre elementi che accompagnano il nascere e il trascorrere delle *Canzoni del giardino incantato*. Camminare in un giardino geometricamente ordinato è percorrere una mappa dove ogni punto si pone in relazione speculare con un punto a esso corrispondente. Tutti i punti del giardino ruotano e convergono su un punto centrale, dove è posta la Fontana ottagonale, dato dall'intersezione dei due assi principali. Nell'Orto patavino abbiamo un asse orizzontale che va da Porta Nord (Tramontana) a Porta Sud (Ostro) e un asse verticale da Porta Est (Levante) a Porta Ovest (Ponente, Porta Maestra). Questi due assi, o viali, si incrociano sulla Fontana centrale. Il quadrato così definito è circoscritto da un cerchio interno che ne tocca i quattro angoli. Un secondo cerchio esterno è infine costituito dal muro che chiude l'intera struttura e ne preserva i confini. Come precedentemente detto, l'incrocio dei due viali viene a suddividere il quadrato principale in quattro aree, detti Quarti o Spaldi (com'erano nominati anticamente, quando le quattro aree quadrate erano rialzate di 70 cm dal piano dei viali). Riporto qui la più antica planimetria dell'Orto patavino, tratta da *L'Horto dei semplici di Padova*, di Girolamo Porro, pubblicato a Venezia nel 1591. Con l'aiuto di questo disegno è possibile ricostruire la vicenda compositiva delle *Canzoni del giardino incantato*.

Le *Canzoni del giardino incantato* derivano da due serie di quattordici note, unite da una nota centrale comune, il Do:

Sol Mi Fa# Mi La Si b Sol# Do# Re Fa Fa# Re# Re Si b
 Do
 Fa Re b La Mi b Sol La# Re Si La b Do# Sol Mi Re# Si

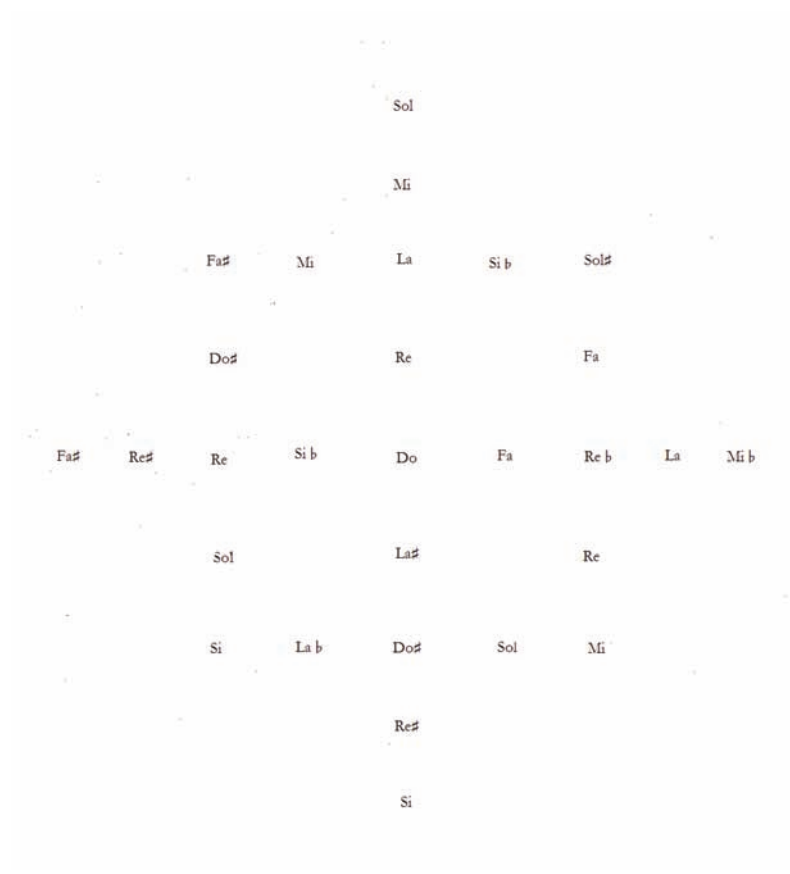
Le note possono assumere la seguente riorganizzazione, elaborata attorno alla nota Do:

Sol
 Mi
 Mi La Si b Sol#
 Fa# Do# Re Fa
 Fa# Re# Re Si b Do Fa Re b La Mi b
 Si Sol La# Re
 La b Do# Sol Mi
 Re#
 Si

Questo insieme di note può essere conformato a reticolo, avente al centro la nota Do:

Sol
 Mi
 Fa# Mi La Si b Sol#
 Do# Re Fa
 Fa# Re# Re Si b Do Fa Re b La Mi b
 Sol La# Re
 Si La b Do# Sol Mi
 Re#
 Si

La disposizione a reticolo può essere rappresentata in forma ulteriormente divaricata, fino a raggiungere le dimensioni seguenti:



sinistra nel disegno, primo Quarto o Spaldo). Nel settore esterno, tra porta di Tramontana e porta di Levante (quarto di cerchio in alto a sinistra del disegno) è invece la Palma che Goethe ammirò. Abbiamo detto degli stretti legami che Goethe e la poesia *Ginkgo Biloba* intrattengono con Bach, in particolare con la Fuga a 5 voci BWV 849 del *Clavicembalo ben temperato*: la composizione dedicata al testo goethiano segue la struttura di questa Fuga, rispettando le entrate del soggetto, dei controsoggetti, i divertimenti, gli stretti, il numero di battute e le altezze. La novità che la musica apporta è però sostanziale poiché il tessuto melodico e armonico è totalmente nuovo. Come nuove piante disposte sugli stessi tracciati di un giardino completamente rinnovato, ma che conserva intatti i disegni, le proporzioni, le dimensioni delle piante, pur nei diversi contrasti di colori e profumi, così nuove note vanno a occupare quegli stessi spazi, nuove scale di colori si intersecano e si oppongono a creare nuove armonie. Continuità nella varietà è dunque il principio estetico che regge questa composizione. Le note della nuova Fuga sono rintracciabili all'interno dell'Orto Botanico e ne percorrono le vie. All'ingresso principale dell'Orto corrispondono le note del Tema. Le sue *trasposizioni armoniche* (ma qui, in un contesto estraneo all'armonia funzionale, meglio sarebbe definirle *varianti*) si trovano presso gli altri ingressi e lungo il tracciato del giardino, secondo il seguente schema:

Tema, Porta Maestra, Ponente,	Si - Re# - Do# - La#
Prima trasposizione, Porta di Levante,	Sol - Mi - La - Re
Seconda trasposizione, tra il Secondo e il Terzo Spaldo,	Fa# - Mi - Si b - Sol#
Terza trasposizione, Porta di Tramontana,	Fa# - Re# - Re - Si b
Quarta trasposizione, tra il Primo e il Quarto Spaldo, sopra,	Re - Si b - Fa - Re b
Quinta trasposizione, tra il Primo e il Quarto Spaldo, sotto,	Si - La b - Sol - Mi

Tutti gli altri elementi della Fuga – controsoggetti, divertimenti, stretti – sono ricavati all'interno del percorso del Giardino, secondo rapporti di affinità melodica e armonica e di contiguità spaziale. Anche il canto del soprano si innesta in questo organismo fisico e musicale e partecipa dei suoi spazi e delle sue armonie. Il terreno del Giardino diviene così un brulicare di note in continua gemmazione e congiunzione. Rami e radici, foglie e fiori vengono a reciproco contatto. Ogni metamorfosi, ogni invenzione, ogni variazione è il frutto di incessanti processi di ricombinazione governati dalle leggi compositive e dall'imprevedibile ondeggiare degli elementi, delle forze misteriose dell'invenzione che spingono gli occhi a cercare nuovi percorsi e collegamenti tra punti contigui e lontani; stimolano gli orecchi a sentire nuove combinazioni di suoni, di scale e arpeggi, di armonie e movimenti di musica e canto.

Abbiamo detto delle due serie di quattordici note unite dalla nota comune Do: *quattordici* è il numero delle lettere che compongono i nomi J. Sebastian Bach e Wolfgang Goethe; l'iniziale del nome comune, Johann, è la nota Do che unisce le due serie e che immaginiamo posta al centro del Giardino, come fontana generatrice di vita e di suoni. Ecco allora la serie di schemi che ripercorrono gli analoghi schemi delle note poste nel Giardino. I due nomi vanno letti dal basso all'alto:

W O L F G A N G G O E T H E
 J
 J S E B A S T I A N B A C H

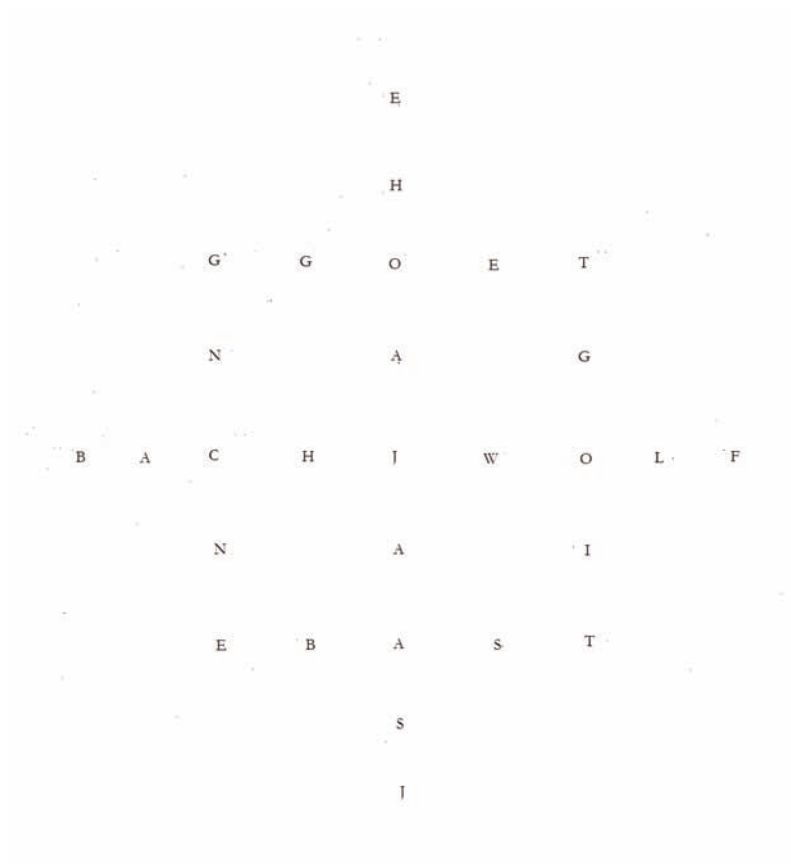
Seguendo la precedente modalità di riorganizzazione, abbiamo, leggendo dal basso all'alto (in direzione del sole nascente) e in ordine bustrofedico:

E
 H
 G O E T
 G N A G
 B A C H J W O L F
 N A I T
 E B A S
 S
 J

E ancora:

E
 H
 G G O E T
 N A G
 B A C H J W O L F
 N A I
 E B A S T
 S
 J

Massima espansione:



Le note che sembrano germinare senza sosta dal terreno di questo sito non nascono a caso. Le loro lunghe radici, i loro rizomi sprofondano nei tempi della storia e delle lingue dei poeti che qui immaginiamo convenuti. Parole lontane, linguaggi eterogenei, culture ed esperienze quasi incommensurabili hanno origine da questi suoni primordiali. L'incontro tra parola poetica e fonti sonore è l'immagine che più si avvicina al significato delle *Canzoni*. Le note sono lì, disposte a reticolo, a cerchio, a croce, lungo una superficie fisica e metafisica, terrigna e astratta, reale e aritmetica. Una mappa di suoni in attesa. Spazi e tempi sovrapposti e incrociati. Presente e passato in speculare avvicinamento e allontanamento. Suoni nati da una poesia originaria, *Ginkgo Biloba*, che Goethe ci ha consegnato come emblema della dualità dell'uno. Dualità e unità di musica e poesia, di spazio e tempo, di linguaggio e territorio. Spazi e tempi ugualmente piani e circolari, lineari e reversibili. Presente e passato simultaneamente insistenti in un terreno vago, dove la complessità dell'ordine si fa tutt'uno con la bellezza naturale. Spontaneità e delicato ricamo. Arcate e frecce del tempo che vanno e vengono da territori ed epoche lontane a incrociare e fecondare quelle note che attendono sul foglio di carta e lungo i percorsi del Giardino.

Simbolo della pianta ancestrale giunta a noi da remote ere geologiche, il Ginkgo ha ora il nome di una poesia dalle cui parole, dai cui suoni, sono nate per disseminazione quelle ventinove note disposte sulla superficie dell'Orto Botanico. Dalla Fontana centrale lo sguardo del compositore-visitatore può estendersi nelle quattro direzioni, procedendo linearmente sul terreno o sollevandosi alla ricerca di punti di collegamento. La fantasia spazia ora quasi senza limiti alla ricerca delle combinazioni più efficaci, più idonee, più consone al singolo passaggio musicale, alla singola parola. Collegamenti di note attraverso richiami melodici o armonici stimolano la fantasia in un pullulare di idee, combinazioni e concatenazioni quasi infinite. Ecco allora che attorno al Do centrale la mente compositiva può vedere o sentire la presenza di quattro note a formare l'arpeggio di Si bemolle maggiore; o ancora, agli angoli del grande quadrato può individuare quattro note della scala di Mi maggiore; oppure può sentire il bicordo Sol-Si risuonare tra Porta Levante e Porta Ponente, o il bicordo Mi \flat (Re \sharp)-Fa \sharp tra Porta Tramontana e Porta Ostro.

Con un procedimento analogo a quello seguito per Bach e Goethe, possiamo inscrivere i nomi dei sei Autori negli spazi del Giardino, leggendoli in ordine bustrofedico e partendo dalle Porte Est e Ovest (Porta Maestra) fino a convergere al centro, sorgere e tramontare del sole:

L
U
D O V I C
R A O
I O S T O T S O I
O A R
C I V O D
U
L

E
M
I L Y D I
I K C
N S O N N O S N
C K I
I D Y L I
M
E

JJ
A
C Q U E S
U O R
S S E A U A E S S
R O U
S E U Q C
A
JJ

F
E
R N A N D
E P O
S S O A A O S S
O P E
D N A N R
E
F

J
W
O L F G A
G G N
O E T H E H T E O
N G G
A G F L O
W
J

F
E
D E R I C
L G O
O R C A A C R O
O G L
C I R E D
E
F

E così, per completezza, anche il nome di Bach può trovare uguale raffigurazione::

				J					
				S					
			T	S	A	B	E		
			I		A		N		
B	A	C	H		H	C	A	B	
			N		A		I		
			E	B	A	S	T		
			S						
			J						

Da questo vedere e da questo sentire, la musica si propaga alle parole della poesia fino a farle proprie, a rivestirle di suoni e armonie. Dalla tavolozza di colori-suoni-parole il compositore attinge la materia per il suo disegno, per riprodurre quel particolare paesaggio o ritratto che ogni poesia rappresenta. Il pennello raccoglie i pigmenti e li mescola, li fonde, li stende sulla superficie della tela mentre osserva e ascolta parole e versi. Egli sa che dietro quelle composizioni poetiche incontra un Autore, uno spirito che lo ha preceduto anche di secoli ma che ora è suo contemporaneo, posa per lui attento e immobile. Ogni ritrarre è anche un interrogare, a cogliere l'umanità che si cela tra le parole, negli interstizi dei versi, un sentire che è a un tempo comune e distinto, unico e rifratto, autonomo e condizionato dallo *Zeitgeist* che ogni Autore esprime, rappresenta e riflette. Ecco allora che la passeggiata nell'Orto Botanico diventa un avvicinarsi ai tempi e ai luoghi in cui vissero i nostri Autori, un viaggio nei territori e nelle storie. Ed è proprio la formidabile meridiana-macchina del tempo che l'Orto rappresenta a farci attraversare, dall'alba al tramonto, secoli e territori altrimenti irraggiungibili. Ecco allora che la scrivania e il pianoforte dello studio di casa, i disegni dell'Orto, le sue planimetrie, le sue immagini vive, i percorsi, le forme, tutto concorre a creare quella simbiosi tra musica e parole, compositore e scrittore, presente e passato, che costituisce il necessario presupposto di ogni realizzazione musicale su testo poetico.

Le figure degli scrittori che emergono in sovrapposizione dai reticoli musicali dell'Orto hanno il fascino del mistero. Le sombianze che ci sono giunte dal passato comprendono alcuni ritratti, come per l'Ariosto, Rousseau e Goethe; o foto in bianco e nero, pochissime per la Dickinson, un poco più numerose per Pessoa e Lorca. Per loro parlano le parole inscritte nel foglio bianco della pagina: pur sempre simboli, astrazioni, segni geometrici, grafemi che decodifichiamo attraverso la lettura e la traduzione. Un ampio spiegamento di codici è allora ciò che l'Orto Botanico accoglie e conserva. Come i codici genetici delle migliaia di piante in esso racchiuse, anche i codici culturali e linguistici dei sei Autori emergono dalle architetture dell'Orto. Sei grandi fusti arborei dalle profonde radici che il Giardino conserva e nasconde. È questo nascondimento, questo manifestarsi nello svelamento e nel silenzio, il segreto del Giardino: ogni incontro è una scoperta, un'illuminazione, un lento sbocciare di forme e di significati attraverso la musica che rampolla dalle sorgenti nascoste di un terreno in continua metamorfosi. Aggirarsi in tale labirinto di musiche e suoni, di parole e significati, richiede una mappa, una guida che dia significato al percorso, che colleghi tra loro i punti più lontani formando figure di senso compiuto.

Questa mappa è uno schema, un disegno ordinato: il disegno che l'antica raffigurazione dell'Orto dei Semplici ci offre con tutta la sua bellezza e il suo mistero. Un disegno che di per se stesso è un'opera d'arte dal fascino vitruviano, che nasconde proporzioni geometriche capaci ancor oggi di interrogare e stupire. Tra le sue formule matematiche i suoni si insinuano con le formule dei loro rapporti pitagorici e naturali, delle loro scale, delle loro sovrapposizioni armoniche. Ma vediamo in profondità in che regione dello spazio geometrico-matematico i suoni generatori delle *Canzoni* sono stati collocati; in quali rapporti di vicinanza e lontananza le ventinove note si trovano tra loro e con il disegno del Giardino. Ci spostiamo dunque dal terreno reale, fatto di terra e erbe, a quello dell'astrazione geometrica che ne ha generato le forme e le proporzioni. Osservando il disegno dell'Orto dei Semplici, notiamo che la figura geometrica dominante è un grande quadrato inscritto in un cerchio. Le più note proprietà geometriche che legano le due figure sono le seguenti:

- La diagonale del quadrato corrisponde al diametro del cerchio
- Il lato (1) del quadrato è dato dal raggio (r) del cerchio moltiplicato per la radice quadrata di 2, $l = r\sqrt{2}$, da cui deriva $r = l \frac{\sqrt{2}}{2}$

La simbologia che le due figure geometriche racchiudono collega l'Orto Botanico, detto anche *hortus sphaericus*, *hortus cinctus* o *hortus conclusus*, al chiostro dell'Abbazia di Follina: in entrambi la figura del quadrato, immagine della Terra, della condizione finita dell'uomo, è racchiusa dall'immagine dell'infinito rappresentata dal cerchio, e quindi del cielo, del divino. Finitezza e infinità, caducità e sacralità, uomo e Dio, corpo e spirito sono qui riuniti e ci parlano da secoli. Un luogo a un tempo congiunto e separato dal mondo, un luogo reale e metafisico, lontano e presente. Interno ed esterno che trapassano misteriosamente uno nell'altro; terra e cielo, materia e spirito, cerchio e quadrato che si fondono in un reciproco abbraccio. Il quadrato, come abbiamo detto, è a sua volta diviso, attraverso due assi che passano per i quattro punti cardinali, in altri quattro quadrati, nominati anticamente Spaldi. Ogni Spaldo è suddiviso, attraverso due assi ortogonali, in altri quattro spazi quadrati. Ognuno dei quattro quadrati è costituito da due triangoli isosceli e rettangoli, che hanno come base i raggi della circonferenza e come lati le sue corde. Tra il perimetro del quadrato inscritto nella circonferenza e la circonferenza stessa troviamo inoltre otto aree triangolari, ciascuna contenente numerose Parcelle. La figura complessiva che così si determina è un ottagono inscritto in un cerchio. Com'è noto, l'ottagono è tradizionalmente il disegno del fonte battesimale, simbolo dell'ottavo giorno della creazione e della resurrezione di Gesù Cristo, inizio della nuova vita, rinascita naturale e spirituale che il Giardino e i suoi ideatori vollero simboleggiare. E così la Fontana ottagonale al centro del Giardino come del Chiostro abbaziale, le stelle a otto punte e i rosoni a otto braccia delle antiche abbazie romane che significano ricerca dell'infinito. Simbologia medievale e rinascimentale si ritrovano dunque nelle geometrie dell'Orto Botanico. Chiostro e Orto, scienza e spiritualità, religione e filosofia, Giardino e Cosmo, divengono un'unica espressione di armonia e bellezza che travalica i secoli e giunge intatta ai nostri giorni. A completamento del disegno, un muro circolare esterno sormontato da eleganti balaustrate, costruito sette anni dopo l'edificazione dell' *Hortus cinctus* per preservarlo dai continui furti di piante medicinali, racchiude altre Parcelle e collega tra loro le quattro porte di accesso.

Ecco allora che la magnifica tavolozza-macchina del tempo di questo Giardino, da luogo di raccolta e di studio delle piante medicinali, diviene espressione di bellezza e di perfetta geometria. Bellezza viva, reale, data dalla sapiente e curata disposizione delle essenze vegetali, dalle proporzioni tra forme e grandezze, utilità e funzione, ordine e armonia funzionali sia al godimento estetico che alla destinazione scientifica e terapeutica. Ma anche bellezza di ordine superiore, simbolico e matematico, che i sapienti rapporti di tipo geometrico, antropometrico e forse esoterico, svelano e al tempo stesso nascondono. Un'atmosfera di mistero aleggia su questi spazi e sui tempi dell'incessante trascorrere dei giorni, delle stagioni, degli anni e dei secoli. Le stagioni passano e i colori e le forme delle piante attraversano estati e autunni, inverni e primavera, nel continuo mutare e rinnovarsi della vita trattenuta in queste essenze. Spazi e tempi che insieme si trasformano e fanno del Giardino dei Semplici non un amorpho contenitore di oggetti, un magazzino o un vivaio di piante, ma un unico organismo vivente dove ogni parte entra in

simbiosi con il tutto, dove i mille e mille respiri, odori, colori diventano gli elementi di un ordinato sovra-organismo voluto e conservato dall'uomo. Magico incrocio di natura e cultura, il Giardino Botanico è attraversato anche dalle innumerevoli voci dei suoi abitanti, uccelli, insetti, mescolate dall'incessante fruscio di erbe e fronde percorse dal vento. A questi suoni si aggiungono i rumori dei passi e le voci diverse e soffuse di tutti i visitatori, uomini, donne, bambini, che percorrono attenti e ammirati i viali del Giardino.

Una voce nuova allora abbiamo voluto sentire nel Giardino Botanico, un suono inaudito che nasce dal suo interno e dalla sua storia. Una presenza attuale e al contempo proveniente da epoche passate, testimonianza di storie e vite che ancora giungono a noi, mescolate alle voci presenti e vive e agli aromi del Giardino. Luogo di incontro di linguaggi e filosofie, di esperienze e sentimenti, di cultura e poesia che ancora ci interessano, ci interrogano e ci commuovono, il Giardino si appresta ad accogliere un nuovo canto, un suono che ancora non ha conosciuto, che i suoi naturali abitatori non hanno finora mai udito. Forse tutti costoro resteranno in silenzio, spaventati o stupiti, quando sentiranno il canto umano, e con lui il suono del pianoforte – altra stupefacente macchina di proporzioni e bellezza inventata dall'uomo. Un'unica voce femminile dai diversi idiomi si leva tra le piante e i viali: una voce policroma, accompagnata e sostenuta dai contrappunti e dalle armonie del pianoforte. Ancora natura e cultura indissolubilmente unite, arte e scienza finalizzate all'espressione della parola attraverso il canto e il suono.

Il reticolo dei suoni disposti lungo gli spazi ordinati del Giardino, all'incrocio delle sue simmetrie, incastonati tra angoli e viali, è ora un nuovo organismo sonoro, strumento musicale pronto a generare nuove emozioni, svelare nuovi significati. Ed è questo il risultato inatteso che la musica delle *Canzoni del giardino incantato* ottiene. Precisi suoni nascono da altrettanti punti meticolosamente disposti nel Giardino. Questi suoni si uniscono, si fondono, si fanno canto e note musicali, formano accordi, melodie, scale e arpeggi. Introducono il loro ritmo tra il ritmo vitale delle piante, propagano le loro vibrazioni tra erbe, rami e fiori. Una sinestesia tra colori, profumi, canto e suoni, una proporzione tra frasi musicali e spazi geometrici si viene lentamente a formare. Significati della poesia e della musica si dispiegano tra le luci e le ombre. E tutto acquista nuova emozione e ne è continuamente trasformato. Si trasforma il Giardino, che pare ascoltarsi attraverso i sentimenti umani che il canto comunica; si trasforma la musica, che da quegli spazi e da quelle presenze vegetali sembra generata.

Una inaspettata fioritura di voci e suoni aleggia nel Giardino e si mescola agli aromi delle piante e dei fiori, si sposta con i passi degli uomini, vibra di albero in albero, di Spaldo in Spaldo. Una fusione di suoni in continua metamorfosi trascorre così tra gli spazi e le piante del Giardino e genera tra essi il tempo della musica: un tempo sospeso, non misurabile, dove passato, presente e futuro si rincorrono sulla pagina della partitura come sugli antichi viali. Un nuovo mutevole ritmo sembra interrompere il silenzioso fluire del tempo. L'impercettibile movimento delle piante si fa tutt'uno con il movimento immobile della partitura musicale, dove tutto è fermo e tutto scorre, dove il tempo è cristallizzato nei graffiti delle note, trattenuto nelle righe e negli spazi del pentagramma, pronto a vibrare e librarsi nell'aria. Il Giardino Botanico diviene un immenso pentagramma: uno spazio dove ogni suono trova precisa disposizione in rapporto con gli altri suoni, lungo un ordito polifonico dalle regolari forme geometriche.

Un frammento di territorio nella città di Padova, il più silenzioso, il più sapientemente ordinato, il più armonioso e appartato, si è fatto strumento musicale, tastiera, cassa armonica, voce umana. Forse solo un altro luogo in Padova può serbare altrettanto fascino, evocare simili profonde emozioni. Stiamo parlando della Cappella Scrovegni e dei suoi affreschi, dipinti da Giotto tra il 1303 e il 1305. Anche lì si manifesta la sapienza dell'ordine geometrico coniugato a un nuovo straordinario movimento di forme e colori. Anche lì passato e presente sembrano dialogare, confrontarsi, raccontarsi di storie d'Europa, delle sue lingue e delle sue arti. Ecco allora il presunto ritratto grottesco di Dante Alighieri emergere con tutta la forza del mistero tra le schiere dei Beati sul fondo del *Giudizio Universale*, percorso dallo sguardo acuto di Bernardo di Chiaravalle. Ed ecco Dante e il suo immaginario viaggio del giugno 1305

all'Abbazia cistercense di Follina, dove la visione della Vergine accompagnata dalla preghiera e dallo sguardo amorevole di Bernardo anticipa l'esordio dell'ultimo Canto del *Paradiso*.

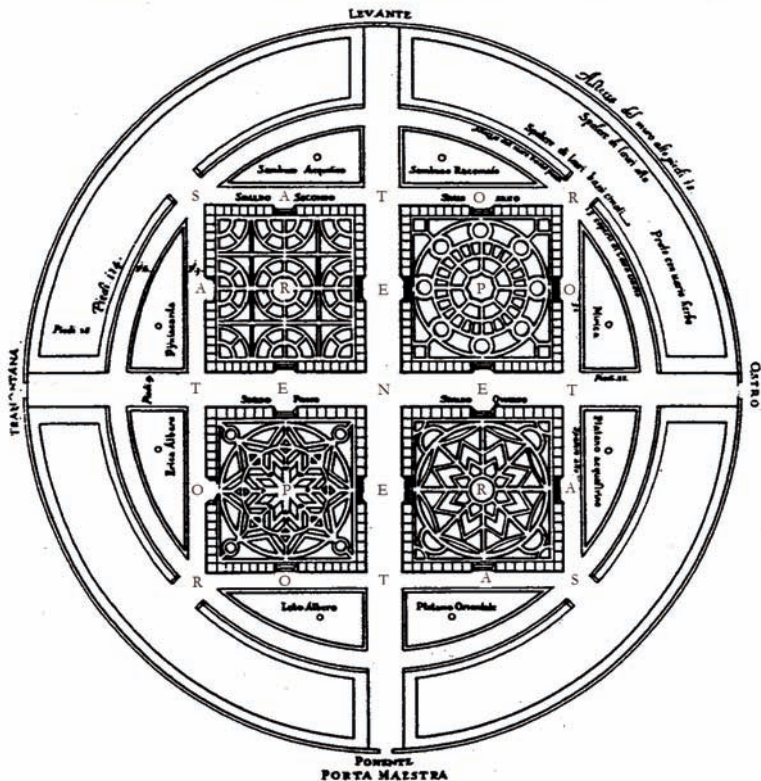
E così, con il richiamo al grande Fiorentino si conclude il nostro viaggio all'Orto Botanico di Padova. Dal silenzio della foresta pietrificata del Chiostro cistercense di Santa Maria in Sanavalle di Follina siamo giunti ai silenzi dell'Orto dei Semplici. Dall'antica poesia dantesca fondatrice della lingua e della letteratura italiana, siamo giunti al Novecento attraverso le principali lingue del continente europeo. Dagli spazi chiusi del monastero medievale la musica ci ha condotto al Giardino del Rinascimento, il grande auditorio che ha per tetto il cielo e come pavimento la terra. In entrambi emerge l'idea di ordine geometrico-matematico quale condizione indispensabile al manifestarsi della bellezza. Le parole e i versi di Dante, come quelli dell'Ariosto e di Goethe o di Pessoa, nascono dal rispecchiarsi di simmetrie, dal loro convergere e sovrapporsi, intersecarsi, inscrivere e suddividersi, ripetersi e variare.

Parlando di significati e di simmetrie, non possiamo qui non ricordare l'antecedente storico della celebre iscrizione latina del *Quadrato magico*, o *Quadrato del Sator*, la cui più antica attestazione risale ai ritrovamenti archeologici di Pompei, ma presente anche in Egitto nei primi secoli dell'Era Cristiana e diffusosi in tutta Europa nel corso del Medioevo. SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS sono le cinque parole disposte in quadrato a formare un palindromo, leggibile in tutti i sensi: da destra a sinistra e viceversa, dall'alto e dal basso e in modo diretto e bustrofedico. Al centro del Quadrato si viene a formare una croce greca costituita dalla parola palindromica TENET:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

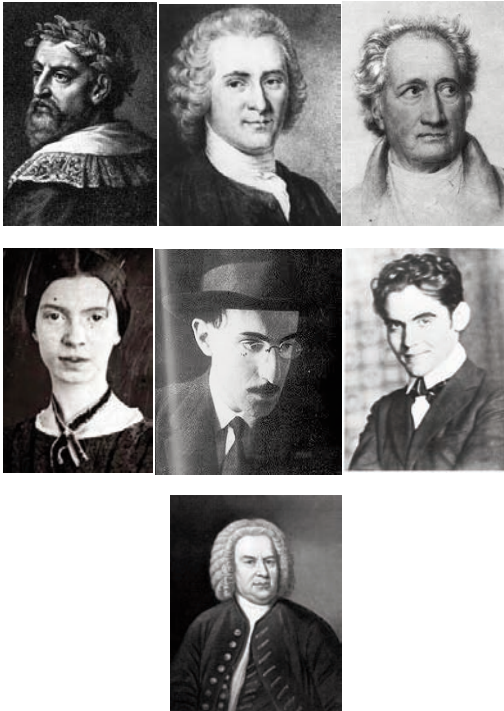
Anche il *Quadrato del Sator* è inscrivibile all'interno del Magico Giardino, secondo lo schema seguente:

PIANTA DELL' HORTO DE I SEMPLICI DI PADOVA



Non è ancora del tutto chiaro, né lo sarà mai, il significato unico o molteplice del testo, compresi gli acrostici e gli anagrammi. Il senso complessivo e quello di ogni singola parola variano infatti a seconda dell'ordine di lettura. Ogni parola assume, secondo le possibili interpretazioni, vari significati. Ad esempio: SATOR = Seminatore, Contadino, Dio; AREPO = Nome proprio di persona, Aratro, Areopago, Tribunale divino; OPERA = Lavoro dell'uomo, Opere di Dio; ROTAS = Ruote del carro, Ruote della Fortuna. Tra i vari ipotetici significati spicca quello religioso, di valenza apotropaica, molto diffuso in epoca medievale, anche se il ritrovamento nel 1936 di un graffito con il testo completo in una colonna della Grande Palestra di Pompei, e quindi antecedente il 79 d.C., esclude una sua origine nell'Era Cristiana. Il concetto sotteso sta probabilmente nella contrapposizione o nel confronto tra le opere dell'uomo e quelle di Dio, tra il progetto umano e il destino che l'uomo non può conoscere, tra *labor* e *fortuna*.

Simile al *Quadrato del Sator*, ogni poesia è un *giardino magico* di parole sapientemente disposte e coltivate che sfidano le stagioni e i secoli, al pari delle antiche piante dell'Orto Botanico. Parole dai molteplici e ambivalenti significati racchiuse nel loro mistero. Linee tracciate sulla pagina bianca che riflettono le immagini del lavoro quotidiano, gli umori, le atmosfere, i conflitti, le tragedie, i destini e li tramandano a noi perché li sentiamo a noi contemporanei. Ogni poesia, come gli spazi del Giardino Botanico, diviene una partitura di parole dove ogni vocabolo, ogni fonema, ogni verso si trasforma in musica e viene da questa trasformato. Ecco allora il senso conclusivo delle *Canzoni del giardino incantato*, il loro significato più completo. Esse sono la metamorfosi delle geometrie e delle essenze vegetali del Giardino Botanico in altrettante geometrie ed essenze sonore. Manifestazioni della mente compositiva che in ogni parte del Giardino, in ogni incrocio di strade e lungo i percorsi palindromici, lineari, bustrofedici e circolari dei suoi tracciati, sente nascere un'armonia di suoni interroganti. Suoni misti a parole e parole colte nell'atto di mutarsi in suoni prendono a popolare ogni spazio del magico Giardino, a rimbalzare di albero in albero, di arbusto in arbusto, di fiore in fiore, percorrendo rette, cerchi e raggi, attraversando vite d'uomini, epoche e stagioni. Ciascun punto diffonde attorno a sé un'armonia di suoni che esprimono sentimenti e pensieri, e fanno di ogni nuovo esplorare un rinnovato ascolto, una nuova incantata visione. Sulle immagini dei protagonisti e compagni di questa passeggiata musicale nell'Orto Botanico di Padova si conclude così il nostro racconto.



Nota bibliografica

AA.VV., *Hortus mirabilis. Alla scoperta del più antico orto botanico del mondo*, Rizzoli, Milano 2017.

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Mondadori, Milano, 1990.

ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J.S. Bach*, EDT Musica, Torino, 1983.

MIRCO DE STEFANI, *Variazioni sopra L'Infinito di Leopardi. Per una lettura musicale dell'Idillio*, Canova, Treviso, 2015, con CD allegato. Massimo Rinaldi, voce, Igor Cognolato, pianoforte.

- *Quartetti Ungarettiani. Per una lettura musicale di dieci poesia da Il Porto Sepolto*, Canova, Treviso, 2016, con CD allegato. Massimo Rinaldi, voce, Michele Lot e Marina Sarni, violini, Mario Paladin, viola, Walter Vestidello, violoncello.

- *Dante a Follina. Canto XXXIII del Paradiso*, Canova, Treviso, 2018, con CD allegato. Odhecaton Ensemble. Paolo Da Col, direttore.

EMILY DICKINSON, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano, 1997.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Tutte le Poesie*, Garzanti, 1982.

J. WOLFGANG GOETHE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1997.

- *Viaggio in Italia*, Rizzoli, Milano, 1991.

FERNANDO PESSOA, *Poesie*, Passigli, Firenze, 1993.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Scritti Autobiografici*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1997.

- *Les Réveries du promeneur solitaire*, Flammarion, Paris, 2006.

CARLO TOSCO, *Storia dei giardini. Dalla Bibbia al giardino all'italiana*, Il Mulino, Bologna, 2018.



Mirco De Stefani, diplomato in composizione al Conservatorio di Padova con Wolfgang Dalla Vecchia, in quarant'anni di attività creativa accanto alla professione medica ha spaziato tra le più diverse esperienze musicali. Il suo catalogo comprende più di ottanta opere per strumento solista, grande orchestra, orchestra da camera, complessi da camera vocali e strumentali, corali, l'opera lirica *Le Baccanti*. Ha pubblicato inoltre diversi saggi di estetica musicale. La sua musica, il cui linguaggio si estende dalla serialità alla polifonia prerinascimentale, si è avvalsa dell'incontro plurilinguistico con la poesia di autori antichi e contemporanei, quali Parmenide, Eraclito, Euripide, Boezio, San Francesco d'Assisi, Jacopone da Todi, Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Goethe, Leopardi, Dickinson, Kavafis, Pessoa, Ungaretti, García Lorca, Turolfo, Celan, Zanzotto, Pasolini, Bonnefoy, fino ai viventi Emily Grosholz e Paolo Frasson. Parte delle sue composizioni sono state incise in venti CD monografici. Nel 2024 la presidente Roberta Metsola ha conferito l'Alto Patrocinio del Parlamento Europeo alla pubblicazione dei *Cori di Boezio*, per dodici voci maschili a cappella, dedicati ai 1500 anni del *De Consolatione Philosophiae* di Severino Boezio, opera fondativa della cultura Europa.

Mirco De Stefani, graduated in composition from the Padua Conservatory with Wolfgang Dalla Vecchia, in forty years of creative activity alongside the medical profession has ranged between the most diverse musical experiences. Its catalog includes more than eighty works for solo instrument, large orchestra, chamber orchestra, vocal and instrumental chamber ensembles, choirs, the opera *Le Baccanti*. He has also published several essays on musical aesthetics. His music, whose language extends from seriality to preRenaissance polyphony, made use of the multilingual encounter with the poetry of ancient and contemporary authors, such as Parmenides, Heraclitus, Euripides, Boethius, San Francesco d'Assisi, Jacopone da Todi, Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Goethe, Leopardi, Dickinson, Kavafis, Pessoa, Ungaretti, García Lorca, Turolfo, Celan, Zanzotto, Pasolini, Bonnefoy, up to the living Emily Grosholz and Paolo Frasson. Part of his compositions have been recorded on twenty monographic CDs. In 2024, President Roberta Metsola conferred the High Patronage of the European Parliament to the publication of *Cori di Boezio*, for twelve male a cappella voices, dedicated to the 1500th anniversary of Boethius's *De Consolatione Philosophiae*, a founding work of European culture.



Nata a Parma, diplomata in Violino e successivamente in Canto Performance e Pedagogia del Canto, con lode, presso il Conservatorio della Svizzera Italiana a Lugano, sotto la guida di Luisa Castellani. Vincitrice e finalista di concorsi internazionali come il "Luca Marenzio" 1999 e il Nicati 2009 (dedicato a solisti di musica contemporanea).

Voce di soprano leggero, è un'interprete che rivolge il suo lavoro artistico soprattutto alla musica antica e a quella contemporanea: dal gregoriano alla prima polifonia, dal madrigale alla cantata del Settecento, dal Novecento storico alle avanguardie contemporanee. Svolge intensa attività concertistica partecipando, in veste di solista, a produzioni musicali, in collaborazione con ensemble strumentali diversamente formati o di voci a cappella, esibendosi nelle più importanti sale e festival internazionali.

Ha cantato sotto la direzione di P. Memelsdorff, B. Kujken, P. Németh, L. Pianca, A. De Marchi, R. Alessandrini, D. Fasolis, E. Gatti, G. Capuano, P. da Col, C. Cavina, O. Dantone, T. Fisher, K. Stockhausen, A. Richard, G. Bernasconi, R.H. Platz, M.W. Chung, V. Parisi, M. Wendenberg in Ensemble Contrechamps, tra gli altri; interpretando anche partiture in "Prima Esecuzione Assoluta" di compositori come K. Stockhausen, (World Première HIMMELFAHRT, Prima Ora di KLANG), S. Gervasoni, F. Hoch, G. Bryars, L. Sammarchi, L. Kupper, W. Blank, M. Stedron, N. Bolens, G. Verlinger, W. Merz, approfondendole con gli autori stessi.

È docente di ruolo per la cattedra di "Canto Rinascimentale e Barocco" presso il Conservatorio Ghedini di Cuneo; insegna "Pedagogia del Canto" presso il Conservatorio della Svizzera Italiana, dove è stata assistente di Luisa Castellani dal 2007 al 2023. Barbara Zanichelli ha partecipato a numerose dirette radiofoniche italiane ed europee e ha registrato per varie case discografiche tra cui Erato, Arcana, Chandos, Virgin, Glossa, Stockhausen-Verlag, Naive, Aeon, Tactus, Pavane, Arts, Bongiovanni, Phoné.

Barbara Zanichelli was born in Parma, where she earned diploma at the conservatory in violin, before going on to study voice and earned a Concert Diploma and Pedagogy Diploma with honors, from the Conservatory of Lugano (Switzerland) under guidance of Luisa Castellani.

Winner and finalist of international competitions such as "Luca Marenzio" 1999 and Nicati 2009, voice of light soprano, is an interpreter that directs his artistic work, above all, to ancient and contemporary music: from plainchant to the first polyphony, from madrigal to eighteenth-century cantata, from the beginning to the twentieth century to the contemporary avant-gardes. She actively concertizes both as a soloist and in ensembles, in musical productions, in collaboration with differently formed instrumental ensembles or voices a cappella, appearing at important venues and international festivals in both Italy and abroad. She has sung under the direction of K.Stockhausen, T.Fisher, A.Richard, G.Bernasconi, R.H.Platz, M.W.Chung, P.Memelsdorff, B.Kujken, P.Németh, L.Pianca, O.Dantone, E.Gatti, V.Parisi, Ensemble Contrechamps, M.Wendenberg, P. da Col, A. De Marchi, C.Cavina, among others, and has premiered works by composers such as K. Stockhausen (World Première HIMMELFAHRT, First Hour of KLANG), G. Bryars, F.Hoch, L.Kupper, S.Gervasoni, W.Blank, M.Stedron, N.Bolens, W.Merz, closely collaborating with the authors themselves in the preparation of the performances.

Since 2007 she has been teaching Singing and Pedagogy of Singing, as well as assistant of Luisa Castellani at the Conservatory of Italian Switzerland; he also teaches Renaissance and Baroque singing at the "Ghedini" Conservatory of Cuneo.

Barbara Zanichelli may be heard on radio recordings in Italy and Europe, and has recorded for various labels including Erato, Arcana, Chandos, Virgin, Glossa, Stockhausen-Verlag, Naaiive, Aeon, Taactus, Pavane, Arts, Bongiovanni, Phonè.



Aldo Orvieto, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. La sua incisione con Ciccolini della *Fantasia Contrappuntistica* di Busoni, apparsa su dischi Naxos nel 2020, è stata definita ‘a stellar performance’ da James Harrington su American Record Guide. Quirino Principe l’ha ritenuta imperiosa e abbagliante, ‘travolgente’ nel suo significato letterale: ‘spostare, ma al di là dal limite’.

Ha inciso più di novanta dischi per ASV, Black Box, Cpo, Mode, Naxos, Grand Piano, Winter & Winter, Kairos, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra; registrato produzioni e concerti per le più importanti radio europee tra cui: BBC, RAI, Radio France, le principali radio tedesche e svizzere, la Radio Belga, la Radio Svedese. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali l’Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, l’Orchestra Sinfonica di Milano, l’ORT di Firenze, l’Ensemble 2e2m di Parigi.

Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo e Dora Bratchkova con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Ambrosini, Clementi, Corghi, De Pablo, Gervasoni, Francesconi, Guarnieri, Nieder, Solbiati e Sciarrino; ha ricevuto lusinghieri consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Nono, Petrassi e Kagel.

Nel 1979 è stato tra i fondatori dell’Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica. Nel 2020 ha ricevuto, insieme al violoncellista Luigi Piovano, l’*Isang Yun Prize* (Unesco Creative City of Music Awards) per un’incisione dedicata al grande compositore coreano.

Per Lorenzo Arruga “raro caso di pianista che guarda dentro la musica”; per Enrico Fubini le sue interpretazioni di opere di Camillo Togni, uniscono “grande delicatezza a grande energia e sapienza tecnica”. Matthew Connolly sul *Times* gli riconosce una maestria impressionante: “non dimenticherò il modo in cui Orvieto volgeva gli occhi per scrutare fin dentro l’inchiostro nero della partitura”.

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini. His recording with Ciccolini of Busoni's *Fantasia Contrappuntistica*, released by Naxos in 2020, was called "a stellar performance" by James Harrington on American Record Guide. Quirino Principe has described it as masterful and glaring, "captivating" in its Italian literal meaning: "to move, but beyond the limit".

He has recorded programmes and concerts for the main European radio broadcasters, among them: BBC, RAI, Radio France; the main German Radio broadcasters (WDR, SDR, SR), Belgian Radio (RTBF), the Radio of Italian (RTSI) and German (DRS) Switzerland and Swedish Radio. He has recorded more than ninety CDs dedicated to Composers of the classical era of the Twentieth Century for ASV, Black Box Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Grand piano, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra, and. always to the unanimous praise of the critics.

He has played as soloist with many orchestras, among which Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Comunale di Bologna, Orchestra Sinfonica di Milano, ORT Florence, Ensemble 2e2m of Paris. He has worked intensively in concerts and recording with the violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, with the cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano and with the singers Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. He has taken part in many world premieres (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corghi, De Pablo, Nieder) and received flattering praise from some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel, Bussotti).

In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. Together with the cellist Luigi Piovano, in 2020, he received the Isang Tun Prize (Unesco Creative City of Music Awards) for a recording dedicated to this great Korean composer.

Lorenzo Arruga has written of him: "Rare case of pianist who, as he plays, looks inside the music".

Matthew Connolly wrote in *The Times*. "Orvieto's mastery of his instrument was awesome. I'll never forget the way he screwed up his eyes and peered into the thick black ink of the score."



Quel dì e la notte

(Ludovico Ariosto)

Mirco De Stefani

♩ = 80

First system of the piano introduction. It consists of a treble and bass clef staff. The music is in 4/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth notes and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system, starting at measure 4. The vocal line (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes. The lyrics "Quel dì e la" are written below the notes. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern as in the first system.

Third system, starting at measure 7. The vocal line (treble clef) continues with a long note and a triplet of eighth notes. The lyrics "not - - - - - te e" are written below. The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues with the established rhythmic accompaniment.

10

mez - zo l'al - - - - - tro - - - - - gior - - - - -

13

- - - - - no s'an - do - - - - - ag - gi -

16

ran - - - - - do, e

19

non sa - pe - va do - - - - -

22

- - - ve e non sa-pe-va do - - - - -

25

ve.

rall. a tempo

31 *p*
Tro - vos

34 si - tro - vos - si al

37

fi - ne in un bo - schet - to_a - dor - - - -

40

- - no in un bo - schet-to_a - dor - - - no, che

43

lie - ve - men - - - - - - - - - - te che

55

ve. *rall.* *a tempo*

mf

58

p *mf* *p*

61

Duo chia - - - ri ri - - - vi, mor -

mf *p* *mf*

64

mo - ran - - - - do

p *mf* *p*

67

in - tor - - - -

mf *p* *mf* *mf*

70

no, sem - pre

p *mf*

73

l'er - - - - - be - - - - - sem -

76

- - - - - pre l'er - - - - - be - - - - - vi

79

fan - - - - - te - - - - - ne - - - - - re - - - - - e - - - - - nuo - - - - -

82

ve; *rall.*

85

a tempo

p

e ren -

88

de - - - a ad a - scol - tar _____ dol - - ce _____

91

con - cer - - - to dol -

94

- - - - - ce con - cer - - - -

97

to, *rall.* *a tempo* rot -

100

to tra pic - ciol sas - - - si, il

103

cor - - - - - rer len - - - - -

106

- - - - - to - - - - - il - - - - - cor - rer

Brillantes fleurs

(Jean-Jacques Rousseau)

Mirco De Stefani

$\text{♩} = 88$

mf

Bril - lan - tes fleurs

mf

This system contains the first six measures of the piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands. The vocal line begins with a whole rest for the first four measures, followed by a melodic phrase starting on a dotted quarter note.

é - mail des prés

p

This system contains measures 7 through 11. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The vocal line has a whole rest in measure 7, then enters in measure 8 with a melodic phrase. The dynamic marking changes to *p* (piano) at the beginning of measure 11.

om - bra - ges

p

This system contains measures 12 through 15. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The vocal line has a whole rest in measure 12, then enters in measure 13 with a melodic phrase. The dynamic marking remains *p* (piano).

17

frais _____ ruis - seaux, _____

22

bos - quets, _____ ver - du - - -

26

f

- - - re, _____ ve - nez _____ ve - nez

f

31

ve - nez

36

pu - ri - fi - er mon i - ma -

41

gi - na - tion sa - - lie par tous ces hi -

45

deux ob - jets.

49

Mon âme mor - te à tous les grands mou - ve - - ments ne peut plus s'af - fec - ter

53

que par des ob - jets sen - si - bles; Je n'ai plus que

58

des sen - sa - tions, et ce n'est plus que par

61

elles que la pei - - - ne ou le plai -

64

sir peuvent m'at-teindre i - ci - bas. *rall.*

84

ple, je les com - pare, j'ap - prends en -

f

Detailed description: This system contains measures 84 through 87. The vocal line is in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "ple, je les com - pare, j'ap - prends en -". The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the end of the system.

88

fin à les clas - ser, et me voi -

Detailed description: This system contains measures 88 through 91. The vocal line continues with the lyrics "fin à les clas - ser, et me voi -". There are triplet markings over the notes "les" and "clas" in the vocal line. The piano accompaniment continues with the same texture as the previous system, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand.

92

là tout d'un coup

f

Detailed description: This system contains measures 92 through 95. The vocal line has the lyrics "là tout d'un coup" with a triplet marking over the notes "coup". The piano accompaniment features a prominent triplet of chords in the right hand, marked with a dynamic of *f* (forte). The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

95

aus - si - - - bo - - -

99

- - - - - ta - niste qu'a - be - so -

103

in - - - de l'ê - tre - - - lui - - - qui ne - - - veut

107

rall. *mf* *a tempo*

é - tu - dier la na - tu - re que

rall. *a tempo* *mf*

112

pour trou - - ver sans

116

cesse de nou - velles rai - sons de

120

l'ai - - - mer

f

123

de l'ai - - - mer

127

de l'ai - - - mer

130

The musical score for page 130 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring three half notes with a fermata above each. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and contains a series of triplets, each marked with an accent (>) and a '3' below it. The bottom staff is in bass clef and also contains a series of triplets, each marked with a '3' below it. The piano part concludes with a final triplet in the middle staff and a final chord in the bottom staff.

Ginkgo Biloba

Omaggio a Goethe - Bach

(testo di Johann Wolfgang von Goethe)

Mirco De Stefani

$\text{♩} = 60$

(BWV 849)
p

T

5

9

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 60. The right hand part consists of a series of chords, while the left hand part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. A 'T' marking is placed above the right hand in the fourth measure. The second system starts at measure 5, with the right hand continuing its chordal accompaniment and the left hand providing a more active bass line. A 'T' marking is placed above the left hand in the second measure. The third system starts at measure 9, showing further development of the accompaniment. A 'T' marking is placed above the right hand in the second measure.

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 13 features a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). Measure 14 has a treble staff with a half note (F#4) and a bass staff with a half note (F#2). Measure 15 has a treble staff with a half note (A4) and a bass staff with a half note (A2). Measure 16 has a treble staff with a half note (C5) and a bass staff with a half note (C3). A 'T' marking is present above the treble staff in measure 15.

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 17 has a treble staff with a half note (F#4) and a bass staff with a half note (F#2). Measure 18 has a treble staff with a half note (A4) and a bass staff with a half note (A2). Measure 19 has a treble staff with a half note (C5) and a bass staff with a half note (C3). Measure 20 has a treble staff with a half note (F#4) and a bass staff with a half note (F#2). A 'T' marking is present above the bass staff in measure 19.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 21 has a treble staff with a quarter note (F#4) and a bass staff with a quarter note (F#2). Measure 22 has a treble staff with a quarter note (A4) and a bass staff with a quarter note (A2). Measure 23 has a treble staff with a quarter note (C5) and a bass staff with a quarter note (C3). Measure 24 has a treble staff with a quarter note (F#4) and a bass staff with a quarter note (F#2).

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 25 has a treble staff with a quarter note (F#4) and a bass staff with a quarter note (F#2). Measure 26 has a treble staff with a quarter note (A4) and a bass staff with a quarter note (A2). Measure 27 has a treble staff with a quarter note (C5) and a bass staff with a quarter note (C3). Measure 28 has a treble staff with a quarter note (F#4) and a bass staff with a quarter note (F#2). A 'T' marking is present above the bass staff in measure 25.

29

Musical score for measures 29-32. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 29 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 30 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G2. Measure 31 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. Measure 32 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note G2. A fermata is placed over the C5 in measure 32. The key signature changes to F major (one flat) in measure 33.

33

Musical score for measures 33-36. The piece is in F major (one flat) and 3/4 time. Measure 33 has a treble clef with a half note D4 and a bass clef with a half note F2. Measure 34 has a treble clef with a half note E4 and a bass clef with a half note F2. Measure 35 has a treble clef with a half note D4 and a bass clef with a half note F2. Measure 36 has a treble clef with a half note C4 and a bass clef with a half note F2. A fermata is placed over the C4 in measure 36.

37

Musical score for measures 37-40. The piece is in F major (one flat) and 3/4 time. Measure 37 has a treble clef with a half note B3 and a bass clef with a half note F2. Measure 38 has a treble clef with a half note A3 and a bass clef with a half note F2. Measure 39 has a treble clef with a half note G3 and a bass clef with a half note F2. Measure 40 has a treble clef with a half note F3 and a bass clef with a half note F2. A fermata is placed over the F3 in measure 40.

41

Musical score for measures 41-44. The piece is in F major (one flat) and 3/4 time. Measure 41 has a treble clef with a half note E3 and a bass clef with a half note F2. Measure 42 has a treble clef with a half note D3 and a bass clef with a half note F2. Measure 43 has a treble clef with a half note C3 and a bass clef with a half note F2. Measure 44 has a treble clef with a half note B2 and a bass clef with a half note F2. A fermata is placed over the B2 in measure 44.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 45 features a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 46 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 47 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 48 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. A fermata is placed over the final note of measure 48, and a 'T' is written below the staff.

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 49 features a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 50 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 51 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. A fermata is placed over the final note of measure 51, and a 'T' is written below the staff.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 52 features a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 53 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 54 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. A fermata is placed over the final note of measure 54, and a 'T' is written below the staff.

55

Musical score for measures 55-57. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 55 features a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 56 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. Measure 57 has a half note chord in the treble and a quarter-note bass line. A fermata is placed over the final note of measure 57, and a 'T' is written below the staff.

58

Musical score for measures 58-60. The system consists of two staves. Measure 58 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 59 includes a 'T' above a bar line. Measure 60 continues the melodic and rhythmic patterns.

61

Musical score for measures 61-63. The system consists of two staves. Measure 61 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 62 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 63 continues the melodic and rhythmic patterns.

64

Musical score for measures 64-66. The system consists of two staves. Measure 64 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 65 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 66 includes a 'T' above a bar line.

67

Musical score for measures 67-69. The system consists of two staves. Measure 67 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 68 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 69 continues the melodic and rhythmic patterns.

70

Musical score for measures 70-72. The top staff is a vocal line with notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat).

73 *p*

Die - ses Baums__ Blatt, der von Os - ten

Musical score for measures 73-75. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. A "T" with a greater-than sign (>) is placed above the first measure of the piano part. The key signature has one flat (B-flat).

76

Mei - nem Gar - ten an - - - ver - traut,

Musical score for measures 76-78. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. A "T" with a greater-than sign (>) is placed above the first measure of the piano part. The key signature has one flat (B-flat).

79

Giebt ge - hei - men Sinn zu kos - ten,

82

Wie's den Wis - sen - - - den er - - - baut,

85

mf

Ist es - - - Ein - le - ben - dig

mf

88

We - sen, Das sich in sich selbst — ge -

91

trennt? Sind es — zwei, die sich er -

94

le - sen, Daß man sie — als Ei - nes

97

kenn?

T

99

Sol - che Fra - ge zu er -

T

101

wi - - - dern, Fand ich wohl den

103

rech - - - ten Sinn, _____ Fühlst du nicht an

The musical score for measures 103-105 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "rech - - - ten Sinn, _____ Fühlst du nicht an". The piano accompaniment features a right hand with chords and moving lines, and a left hand with a steady bass line.

106

mei - - - - nem Lie - dern, Daß ich Eins _____

The musical score for measures 106-108 continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "mei - - - - nem Lie - dern, Daß ich Eins _____". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *T* and *>* (accents) over certain notes.

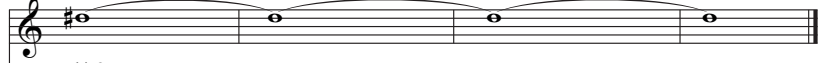
109

und dop - - - - - pelt

rall. -----

The musical score for measures 109-111 shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "und dop - - - - - pelt". A *rall.* (ritardando) marking is present above the vocal line, indicated by a dashed line. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a moving bass line.

112



bin? _____

Piano accompaniment for measure 112, consisting of three systems. The first system has a treble and bass clef. The treble clef part has a half note G4, followed by a half note A4 with a slur. The bass clef part has a half note G3, followed by a half note A3 with a slur. The second system has a treble clef part with a half note B4, followed by a half note C5 with a slur. The bass clef part has a half note G3, followed by a half note A3 with a slur. The third system has a treble clef part with a half note B4, followed by a half note C5 with a slur. The bass clef part has a half note G3, followed by a half note A3 with a slur. The fourth system has a treble clef part with a half note B4, followed by a half note C5 with a slur. The bass clef part has a half note G3, followed by a half note A3 with a slur.

There is another sky

(Emily Dickinson)

Mirco De Stefani

$\text{♩} = 69$

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays chords with a melodic line, and the left hand plays a bass line. The dynamics are marked *p*.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues the bass line. The dynamics are marked *p*. The word "There" is written below the right hand staff.

Musical score for the third system, measures 9-12. The score continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues the bass line. The dynamics are marked *p*. The words "is" and "an - oth - er" are written below the right hand staff.

13

sky, e -

17

ver se - rene and

21

fair, and

25

there _____ is an - oth - er

29

sun - shine, _____ Though it _____

33

_____ be dark - ness There _____ dark - ness

37

there;

$\text{♩} = 84$

41

45

Never mind faded for

49

est, Aus - - - tin,

53

Nev - er mind si - lent fields

57

61

mf

Here is a lit - tle for - - -

65

- - - est, _____

69

f

Whose leaf _____ is ev -

73

er green;

8va

8va

77

rall. $\text{♩} = 69$ *p*

Here

p

81

is a bright-er

p

85

gar - den, _____ Where

This system contains measures 85 through 88. The vocal line features a melodic line with a long note on 'den,' followed by a rest and then 'Where'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

89

not _____ a frost has _

This system contains measures 89 through 92. The vocal line has a long note on 'not', followed by a rest and then 'a frost has'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

93

been; _____ In

This system contains measures 93 through 96. The vocal line has a long note on 'been;', followed by a rest and then 'In'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

97

its _____ un - fad - ing

(8va) -----

Musical score for measures 97-100. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 97-98 and a descending line in measures 99-100. The piano accompaniment (grand staff) consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a melodic line in the right hand with a slur over measures 97-98.

101

flow - ers _____ I hear _____

(8va) -----

Musical score for measures 101-104. The vocal line (treble clef) includes a triplet of eighth notes in measure 101, followed by a slur over measures 102-103 and a final note in measure 104. The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand with a slur over measures 101-103 and a bass line in the left hand.

105

_____ the bright bee hum: _____ the bright bee

(8va) -----

Musical score for measures 105-108. The vocal line (treble clef) has a slur over measures 105-106 and another slur over measures 107-108. The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand with a slur over measures 105-106 and a bass line in the left hand.

109

hum: _____ *rall.* -----

(8va)

113

a tempo

p

117

mf

Prith - - - ee, my broth - - - er,

mf

121

In - - - to my gar - den come!

125

f
In - - - - to my gar - - - -

f

128

den In - - - to my

131

gar - - - - - den come!

134

rall.

Se já não torna a eterna primavera

(Fernando Pessoa)

Mirco De Stefani

$\text{♩} = 72$

The piano introduction is in 4/4 time, marked *p*. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The chords are: F major (F4, A4, C5), G minor (Bb3, D4, F4), A minor (C4, E4, G4), Bb major (Bb3, D4, F4), C minor (Eb3, G3, Bb3), D minor (F3, Ab3, C4), E minor (G3, Bb3, D4), F major (F4, A4, C5), G minor (Bb3, D4, F4), A minor (C4, E4, G4), Bb major (Bb3, D4, F4), C minor (Eb3, G3, Bb3), D minor (F3, Ab3, C4), E minor (G3, Bb3, D4), and F major (F4, A4, C5).

5 *p*

The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note F4. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Se já não tor - na a e - ter - na pri - ma - ve - - - -

9

The vocal line continues with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note F4. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth notes and eighth notes, while the left hand remains simple.

ra Que em so - nhos co - nhe - - - -

13 *mp*

ci, O que è que o_e - xau - sto co - ra - ção e -

17

spe - - - ra Do que não

20

tem - - - em si?

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *mf*.

27

Musical score for measures 27-29. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Se não há mais flo - rir de ár - vo - res". The piano part continues with chords and a bass line. Dynamics are marked *mf*.

30

Musical score for measures 30-32. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "fe - - - i - tas Só de al - -". The piano part continues with chords and a bass line. Dynamics are marked *mf*.

33

guém _____ as _____ so - nar,

36 *p*

Que coi - sas quer o co - ra - ção _____ per - - -

39

fe - - - i - tas, Quan - - - do,

42

Quan - do, e em que lu - gar?

45

Não: con - ten - te - mo - nos

48

com ter a a - ra - - - - -

50

gem Que, ——— por - que e - - - -

53

xi - - - - - ste, ——— vem

55

mf

Pas - sar a mão so - - - bre,o

57

al - to da fo - lha - - - -

59

gem E as - sim nos

62

faz um bem. Nos

p

p

65

faz um bem. _____

68

_____ *rit.* -----

Arboles

(Federico García Lorca)

Mirco De Stefani

$\text{♩} = 80$

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic marking and a fingering of 5. The bottom staff is a bass clef with a fingering of 5. The music is in 3/4 time and features a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef and a melody in the treble clef.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is a bass clef. The music continues with the same eighth-note accompaniment and melody as the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is a bass clef. The music continues with the same eighth-note accompaniment and melody as the previous systems.

7 *mf*

¡Ar - bo - les!...

9

11 *f*

¡Ár - bo - les!...

13

Ha - bé - - - is si - do

15

fle - - - - -

17

chas ca -

25 *mf*

¿Qué te rri - - - bles gue-

27

rre - ros — os lan - za - - - - -

29

ron?

31

¿Qué te - rri - - - bles gue - rre - ros _____ os lan-

33

za - - - - - ron?

35

¿Han si - - - - -

p

37

do las es - tre - - - -

39

las? _____

41

p

43 *p*

Vues - - - - - tras mú - si - cas vic - nen del

45

al - - - - - ma - - - - - de los - - - - -

47

pá - - - - - ja - - - - - ros,

(8^{va})

49 *mf*

de los o - - - jos de

51

Di - - - os de los o - - -

53

- - - jos de Di - - - os de

55

Di - - - - os, de la pa - si - ón

8^{va}

8^{va}

57

per - fe - cta de la pa -

3

p

8^{va}

p

59

sión per - fe - - - cta de la pa - sión per -

8^{va}

61

fe - - - - - cta per - fe - - - - - cta per -

63

fe - - - - - cta.

65

mf

mf

¡Ár-bo - les!

67

3

69

f

¡Ar-bo - les!

f

71

3

¿Co - no - - - ce -

73

rán

75

vuc - - - - stras ra -

77

i - ces to - scas mi co - ra - zón mi co - ra -

79

ff

zón mi co - ra - zón en

81

ff

tic - - - - - rra?

83

rall.

(mf)