

Il compositore bresciano parla della sua esperienza

Camillo Togni, un'intervista

a cura di Marcella Mandanici

Camillo Togni, compositore nato a Gussago (Brescia) nel 1922, è oggi uno fra i più apprezzati musicisti viventi. Personalità scevra da qualsiasi vezzo, coerente agli ideali e alle profonde convinzioni in materia musicale che lo hanno caratterizzato fin dalla giovinezza, egli può apparire come una figura appartata ed assai lontana dal clima e dai problemi del compositore contemporaneo. Eppure, chiunque abbia avuto modo di contattarlo più da vicino, non ha potuto non rimanere colpito dallo spirito critico, profondissima cultura e coscienza storica e soprattutto apertura intellettuale che caratterizza la sua personalità.

Immerso nell'atmosfera ovattata e quasi un po' surrealista delle sue dimore, Camillo Togni lavora ad un ritmo frenetico.

Rilasciata alla vigilia dei lavori della commissione del concorso a lui dedicato, questa intervista vuole essere una sintesi delle sue posizioni e del suo lavoro.

Vorrei sapere quali sono state le motivazioni che ti hanno spinto ad accettare la proposta di un concorso di composizione a te intitolato e che cosa ti aspetti da questa esperienza.

Naturalmente mi aspetto il meglio che sia possibile, ossia che le partiture che ci accingeremo a leggere e a giudicare siano in larga parte vitali, positive.

Io ho accettato molto volentieri che fosse usato il mio nome come intestazione di questo concorso che, per quanto mi è possibile, desidero riesca di aiuto ai giovani e ai giovanissimi che per progredire hanno bisogno di sentire eseguite le loro opere. Il concorso è un ottimo mezzo per realizzare questa riprova del compositore sulle proprie opere, un mezzo che gli può dare il massimo di possibilità per proseguire nel migliore dei modi, tenendo conto di quanto ha fatto per proseguire sulla strada che in qualche modo ormai ha imboccato.

Io credo che il giovane dall'esecuzione della sua opera possa trarre un vantaggio diciamo così psicologico, e, comunque sia, un riconoscimento del lavoro fino ad allora compiuto. Ma soprattutto ho fede nella possibilità di migliorare la propria problematica musicale dopo l'ascolto reiterato di quanto si è fatto. Senza questo un compositore spesso gira attorno ad un punto morto. Può progredire soltanto ascoltando obiettivamente sé stesso e vedendo nascere da quello che ha prodotto sino a quel momento una problematica nuova.

Quindi sostanzialmente una crescita che può avvenire

quando avvengono veramente degli incontri, cioè quando si ha effettivamente la possibilità di confrontarsi con sé stessi e magari con delle idee nuove...

Indubbiamente. Un concorso non è di per sé la formula per creare dei compositori, bisogna che essi ci siano già. Questi però sono in grosse difficoltà spesso per elementi esterni. Almeno per quanto riguarda questi ultimi dobbiamo fare di tutto, con spirito di solidarietà direi addirittura umana e insieme professionale, perché siano superati.

A proposito di incontri, mi riallaccio a questo per farti una domanda su quello che è stata invece la tua esperienza di crescita professionale quando hai iniziato a lavorare alla composizione. Faccio riferimento precisamente al periodo di Darmstadt che fu a quel tempo il punto di ritrovo per moltissimi compositori. Nei primi anni '50 stavano succedendo là delle cose estremamente importanti, e cioè sostanzialmente nasceva dagli studi su Schoenberg e su Webern quella che poi verrà denominata "avanguardia" e che si identificava soprattutto nelle opere di Boulez e di Stockhausen. Io vorrei chiederti che cosa è nato per te da questa esperienza.

Io vorrei premettere che prima degli incontri di Darmstadt, che

Camillo Togni, nato a Gussago (Brescia) nel 1922, ha studiato composizione con Franco Margola e Alfredo Casella, pianoforte con Casella, Giovanni Anfossi e Arturo Benedetti Michelangeli. Ha compiuto gli studi classici e si è laureato in Filosofia presso l'Università di Pavia nel 1948. In seguito ha approfondito la sua formazione musicale ai corsi estivi di Darmstadt ed è stato tra i primi compositori italiani ad adottare con rigore la tecnica dodecafonica. Sensibile all'influenza della Scuola di Vienna, di cui si considera convinto prosecutore, ha lungamente studiato e approfondito le tecniche seriali, alle quali, partendo dalle ultime esperienze weberniane, ha saputo dare una nuova ed assai personale valenza espressiva. Tra i suoi lavori, scritti a partire dal 1942 secondo la tecnica dodecafonica, si ricordano quelli su testo di Trakl (*Helian*, cinque Lieder per soprano e pianoforte scritti nel 1955 su commissione della Città di Darmstadt nell'occasione del decennale della istituzione dei Ferienkurse e poi trascritti nel 1961, *Gesang zur Nacht* per contralto e strumenti scritto nel 1962, 6 Notturni per contralto, clarinetto, violino e due pianoforti, scritti nel 1966 su commissione della Deutsche Bibliothek di Roma) e quelli su testi di Charles d'Orleans (*Rondeaux per dieci*, *Préludes et rondeaux* - 1964, *Aubade* per 6 strumenti - 1965, *Some other where* per orchestra - 1977), nonché i recenti lavori: *Lyrisches Intermezzo* per orchestra - 1985,

Quinto Capriccio per pianoforte (omaggio a Bellini) - 1987 (commissionato dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Bologna), *Der Doppelgänger* per quattro chitarre - 1987.

Di particolare rilievo sono le opere teatrali, prevalentemente scritte su testi di Georg Trakl, a cui Togni comincia a lavorare a partire dal 1972. La sua prima opera, *Blaubart*, ultimata nel 1977, viene eseguita per la prima volta al Teatro La Fenice di Venezia il 14 dicembre 1977 e successivamente ripresa nel 1978 dall'Opera di Roma e nel 1979 dal Teatro alla Scala di Milano. La grande tensione espressiva che caratterizza *Blaubart*, derivata da una fortissima affinità con il testo di Trakl ed ottenuta attraverso una mirabile tecnica di simultaneità di situazioni drammaticomusicali, prosegue poi nell'opera *Barrabas*, commissionata in occasione del 50° anniversario dell'orchestra Rai di Torino e qui parzialmente eseguita nel 1981.

Compositore molto apprezzato dalla critica, Camillo Togni è oggi considerato fra i maggiori musicisti italiani viventi. Autore di numerosi saggi, fra cui *Per un'errata corripzione delle edizioni delle opere di Arnold Schoenberg* e della voce su Luigi Dallapiccola per l'Enciclopedia Musicale Ricordi, è dal 1978 docente di Composizione presso il Conservatorio di Parma.

Le sue composizioni sono editate dalle case editrici Ricordi, Suvini-Zerboni, e Universal ed incise su dischi Fonit-Cetra.

per me personalmente risalgono al 1951, io avevo scoperto da me stesso Schoenberg nel 1940. Cioè mi ero accorto che la problematica musicale caratterizzata per dirla in due parole, da uno spinto cromaticismo, mi poneva di fronte determinati problemi i quali erano stati molto affini, se non addirittura gli stessi, a quelli di Schoenberg trenta, quarant'anni prima. Quindi l'incontro con le opere di Schoenberg mi dava un enorme giovamento poiché mi permetteva di vedere come un grossissimo maestro avesse affrontato questi problemi, come li avesse risolti e quanto io dalla sua esperienza potessi cavare. A Darmstadt arrivai dopo uno studio decennale delle opere di Schoenberg. Quindi quando là si cominciavano a far sentire le opere di Schoenberg per la prima volta in Europa, io le avevo già conosciute attraverso le partiture, mentre ne avevo ascoltate pochissime. Qui, riallacciandomi a quello che si è detto prima, il confronto tra la situazione del giovane oggi e la situazione di noi giovani del 1940 è diametralmente opposta. Noi dovevamo andare a cercare delle partiture che non si trovavano e che erano ufficialmente proibite. Dovevamo studiarle, pressoché tradurle clandestinamente. Trovavamo l'aiuto di qualcuno che aveva fede in questa esperienza sconvolgente e che ci aiutava. Io ho avuto due persone che mi hanno aiutato in questo senso: Luigi Rognoni e Luigi Dallapiccola. Gli altri guardavano al mio operato con una certa ammirazione e con un'enorme diffidenza. Oggi questo non capita più. Io dovevo fare da me, dovevo andare a Milano, incaricare gli amici che erano iscritti all'Università di Bologna o Roma di cercare nei negozi di musica quanto fosse possibile trovarmi di Schoenberg, perché a Brescia naturalmente non trovavo niente. Avevo sentito nel '38, con una conferenza tenuta da Luigi Rognoni, un concerto di musica pianistica comprendente opere di Satie, dei parigini e alcune opere viennesi. Le opere viennesi erano poi rappresentate soltanto dall'opus 11, dall'opus 19, dall'opus 25 e dall'opus 33 di Schoenberg.

Queste opere per un paio d'anni m'avevano semplicemente terrorizzato, poi ero riuscito a capire che proprio i problemi nei quali mi dibattevo io stesso, erano quelli che Schoenberg aveva affrontato dal canto suo a partire dai primi decenni del '900.

Quindi la situazione da questo punto di vista è assolutamente diversa.

Oggi il compositore può vedere di scegliere in quale tendenza già vivente trovare l'ausilio allo sviluppo di se stesso; allora invece mancavano proprio gli stessi mezzi culturali. Anche Casella, che fino al 1942 fu il mio insegnante di composizione, generosamente mi diceva: "Cammini su una strada molto diversa dalla mia. Io farò tutto il possibile per seguirti, ma la tua via è lontanissima dalla mia". Quindi ho dovuto fare tutto da me.

Arrivato a Darmstadt nel '51, ero felice di trovarmi con altre persone con cui si poteva parlare di Schoenberg e di Webern, del quale ultimo io allora non conoscevo che ben poco. Sono arrivato fino a dopo la guerra senza conoscere un solo foglio delle partiture di Webern e senza aver mai sentito niente di suo. Conoscevo invece qualche cosa di Berg.

A Darmstadt si aveva occasione di ascoltarlo correntemente. Webern addirittura lo si studiava con particolare accanimento e, soprattutto, le opere di Schoenberg erano eseguite da interpreti all'altezza adeguata.

Ora, i giovani della seconda avanguardia storica del nostro secolo sentivano le stesse opere che io avevo ascoltato di Schoenberg, di Webern, e di molti altri autori e si trovavano però in una condizione in un certo senso diametralmente diversa dalla mia perché sceglievano tra possibilità tutte poste, per la

necessaria obiettività dell'organizzatore, sullo stesso piano. Nel '40 se non si voleva avere a che fare con qualche cosa che fosse incredibilmente terra-terra nella musica, bisognava cercare in un'altra direzione e quest'unica direzione per me, l'unica a continuazione della grande musica, era quella dei Viennesi. In un certo senso non c'era alternativa, e quindi questa scelta è stata per me spaventosamente sofferta e meditata, al punto che essa si identifica con il mio stesso modo di pensare e di giudicare la vita.

Invece a Darmstadt si accoglievano queste esperienze tutte livellate allo stesso modo, al punto che poteva persino esistere la forma eclettica della commistione. Quando io ero ragazzo il nuovo non era più cercato sotto la forma del problema "dopo Wagner cosa si può fare". Apparendo impossibile superare Wagner perché era un colosso, si riteneva che proseguire per la sua strada volesse dire rassegnarsi ad essere degli epigoni. Si poteva affermare bellamente di averlo superato, ma che cosa si faceva allora? Lo si dimenticava.

Quindi per me era proprio una sistematica reazione che si poneva come l'unica scelta: Schoenberg era proprio quello che annientava questa falsa problematica.

Da quegli anni in poi sono successe molte cose e oggi siamo in un momento in cui dire "avanguardia" è quasi come pronunciare una parolaccia. D'altra parte, gli stessi protagonisti di quegli anni, parlo soprattutto di Boulez e di Stockhausen, ma anche di compositori come Ligeti e Berio, hanno veramente in molti casi radicalmente cambiato volto. Tu invece come hai vissuto questi anni e che cosa è successo nel corso della tua maturazione artistica?

Io penso che l'adozione della linea schoenberghiana, mi ha dato come risultato un'incredibile espansione della concezione musicale. Per me serialità è una parola spaventosamente inadeguata, in un certo senso restrittiva. Sarebbe come voler restringere tutta la musica preseriale entro i semplici termini di musica modale o tonale. Questi termini dicono molto soltanto ai fini di una catalogazione, e nient'altro. Seguendo l'esperienza schoenberghiana io ho visto che da questo mondo nasceva una vivacità di nuovi problemi, di nuove difficoltà nelle quali trovavo tutte le volte la mia ragione per scrivere un pezzo nuovo, per andare avanti.

In un certo senso io trovo che il movimento che più mi ha sconvolto e che più ha reso fertile la mia indagine in senso molto vasto è stato quello espressionista, lo stesso che aveva sollecitato l'evoluzione schoenberghiana. Ma non è detto poi che la linea della musica che io avevo scelto fosse assolutamente ancorata a quella tendenza. Anzi, non è affatto vero. Certo, non dimentico quell'esperienza, come non dimenticherò mai la guerra che abbiamo passato, ciò che è stato prima e ciò che si vede adesso. Credo che chi mi aiuta maggiormente a capire tutto questo sono ancora i vecchi espressionisti che io bene o male ho alle spalle.

Quindi non una concezione di avanguardia o postavanguardia, ma un'identificazione con certi valori che vengono portati avanti in maniera costante e in costante approfondimento, mi sembra di capire.

serito nella storia. Scusami, non c'è nessun orgoglio in tutto questo. È semplicemente un piccolo grossissimo dovere che spetta a ciascuno di noi.

Vorrei parlare adesso di quella parte importante della tua produzione che riguarda il teatro musicale. La tua prima esperienza di teatro risale se non sbaglio al '77 con la prima esecuzione di Blaubart. Segue poi Barrabas che è del 1980, e poi Intermezzo che dovrebbe intercalarsi fra i due lavori e che non è ancora completato. A questo proposito vorrei chiedere se esiste per te una differenza stilistica fra lo scrivere musica orchestrale o da camera e scrivere musica per teatro.

Direi subito che oggi questa differenza, almeno per come io vedo le cose, non esiste più. Esisteva ancora, per esempio, ai tempi di Brahms. Brahms, si sa, era il musicista più formalmente solido della sua epoca e, nello stesso tempo, il più avverso al settore dell'opera.

Oggi questa differenza è talmente attenuata al punto di scomparire perché tutto sommato l'aspetto formale nella musica non teatrale viene risolto in una forma possibile ma non necessaria. Mi spiego subito. La forma può esserci in un'opera d'arte. Io direi deve esserci, ma non nel senso in cui lo si affermava una volta. In definitiva la forma musicale è ciascuna opera. Ma ciò non basta: se così fosse infatti ogni possibilità di discorso formale musicale sarebbe definitivamente preclusa, e questo perché oltre alla sua individualità l'opera d'arte contiene un suo elemento oggettivamente razionale. È vero, certo, che fra le 32 sonate per pianoforte beethoveniane non ce ne è una fatta nello stesso modo. Però esiste, se vogliamo, una astrazione critica che, per quanto vuota e inadeguata a giustificare un'opera d'arte, ci aiuta a capirla nei suoi gangli più importanti. Questi schemi esistevano con la musica tonale. Con l'evoluzione della musica post-tonale essi sono stati messi in crisi, perché erano fortemente ancorati alla duplicità tonale di tonica-dominante. Non essendoci più la tonica e la dominante, mi sembra perfettamente inutile voler scrivere una sonata bitematica. Il materiale è cambiato e quindi le stesse strutture per organizzarlo devono essere cercate altrove. Ma quello che è radicalmente modificato è che la forma è diventata possibile e non necessaria. La forma non è ancorata, sia pure in modo molto lato, ad uno schema astratto, ma nasce dal materiale stesso.

Certo, è possibile ed è denunciabile criticamente, perché ad un'analisi questa forma c'è. Ma quale questa forma dovrebbe essere prima dell'opera musicale, nessuno lo può dire. Essa si identifica con l'opera musicale, però non è necessaria in quanto non è imposta da uno schema preesistente all'opera musicale. È lo stesso materiale musicale che la suscita: però, obiettivamente, essa è denunciabile.

Be', questa per esempio è un'idea molto avanguardistica...

È per me l'unico modo, mi pare, per concepire la forma musicale e per poterne parlare oggi.

A questo punto non sussiste più una grande differenza fra l'opera, verso la quale i compositori di musica non teatrale sentivano un'avversione e persino in certi casi un più o meno velato disprezzo, e il resto della musica. Poiché, in definitiva, che forma aveva l'opera? Sì, vi si può sempre trovare un principio formale molto lato, che però l'opera in concreto mette quasi sempre in crisi. Essa po-

teva essere formata da recitativi, arie, ma tutto questo voleva dire molto poco. Queste strutture, oltre tutto, sono state messe mille volte in crisi dalle varie riforme operate dai musicisti, tra l'altro spesso i più seri dell'epoca.

L'opera dunque era la forma della non forma: in questo senso essa era proprio seducente al nostro modo di vedere la musica.

Oggi, secondo me, è la stessa cosa. L'opera crea una forma che esce ancora dal suo materiale e dalla sua situazione drammatica. Viene di volta in volta esplicitata dall'elaborazione di questo materiale, raggiunge una forma spesso addirittura ancora più rigorosa di quella che si attua in un pezzo sinfonico o in un pezzo da camera, ma è sempre una forma possibile e non necessaria. Quindi oggi tra lo scrivere un pezzo per chitarra sola o per flauto solo e scrivere un'opera non c'è alcuna differenza. I problemi naturalmente sono diversissimi: si può dire, certo, che un'opera contiene molti più problemi di un pezzo per chitarra, ma la quantità in questo caso non è determinante. Quindi, è questa la ragione per cui, arrivato ad un certo punto della mia esperienza compositiva, l'opera ha cominciato ad interessarmi in un modo particolarissimo.

Quali sono gli esempi di teatro contemporaneo che più ti trovano in sintonia?

Manco a dirlo, adesso ritorniamo al padre. Naturalmente le quattro opere di Schoenberg per me sono addirittura determinanti in questo senso.

Le due opere di Berg lo sono allo stesso modo, e sono inoltre un esempio di come si possa, in una determinata situazione storica, guardare alle prospettive teatrali "sub specie antiquæ formæ". Oggi naturalmente le cose sono incredibilmente modificate e direi radicalmente approfondite.

A conclusione di un decennio di attività nel Conservatorio di Parma e con la prospettiva di una futura prosecuzione dell'esperienza didattica, vorrei domandarti qual è il bilancio di questa esperienza e come Camillo Togni insegna a scrivere ai suoi allievi.

Indubbiamente io ho tratto un grandissimo giovamento da questa esperienza, in quanto che insegnare, far apprendere a dei giovani dotati i problemi attuali della musica, obbliga a chiarire questa materia nel modo possibilmente più adeguato e comprensibile. Aiuta cioè a trovare la forma più univoca e direi anche più suggestiva, più stimolante per esporre argomenti che questi giovani devono imparare, considerando che ciascuno deve poterlo fare a suo modo e secondo la sua personalità.

Questo per me è stato di enorme ausilio: quindi il primo vantaggio l'ho avuto io, gratuitamente. Nell'esporre determinate discipline ai miei allievi ho cercato di non dimenticare mai quella che mi sembrava di aver intuito essere la particolare individualità di ciascuno. Ciascuno aveva, grande o piccola che fosse, una sua problematica. Io volevo vedere qualche cosa scritta da loro e partendo da quella cercavo di adeguare il mio insegnamento, secondo la mia intenzione di non imporre una precisa tecnica, ma piuttosto di cercare di fare in modo che da determinati problemi già delineati nella mente e nel cuore di ciascuno potesse nascere uno svolgimento quanto possibile appropriato.

za didattica? Quali sono i principali che le differenti crescite individuali di questi compositori hanno incontrato?

Problematiche comuni ci sono senz'altro. La meno frequente e che per me costituiva il maggior scoglio è stata quella di dover far progredire un giovane che non aveva natura musicale cromatica.

Cosa intendi per natura musicale cromatica?

Cioè che questo giovane non era passato attraverso la crisi wagneriana. In tal caso era molto difficile una evoluzione, perché più che lavori neo-classici non era possibile ricavare.

È ancora possibile che ci sia qualcuno che non abbia interiorizzato questo tipo di conoscenza?

Non solo è possibile, non è frequente, ma non è da escludere e qualche volta mi è capitato d'incontrare qualche caso. Ora, per far maturare gli allievi in questo senso dovevo consigliare audizioni frequenti. Qualche volta questo era dato da pura ignoranza, perché anche nel secolo ventesimo si può mangiare, dormire e vivere allegramente senza sapere cos'è la crisi del romanticismo e che cosa abbia significato l'opera di Wagner. A questi allievi consigliavo l'ascolto reiterato del Tristano, perché naturalmente se uno non è insensibile, la prima volta che ascolta il primo, il secondo e il terzo atto, resta traumatizzato da questa valanga di musica. Poi comincia ad avviare un discorso un pochino più serio. Il suo punto di vista comincia a diventare più penetrante e più selettivo. Spesso si parla molto di Wagner ma non della sua opera musicale che è sconfinata e senza la quale non sarebbe potuto esistere il '900 musicale.

In genere si pensa che il punto di partenza della formazione di un compositore non debba essere neppure Schoenberg, ma Webern. Per te dunque non è affatto così.

Webern rappresenta un acutissimo approfondimento di una certa problematica schoenberghiana, senza il quale, io credo, neanche avrei potuto esistere come musicista. Quello che però di Webern non va dimenticato è che la sua problematica investe un certo numero di settori e ne lascia da parte un'infinità di altri che Schoenberg ha invece affrontato.

La problematica di Schoenberg è d'altra parte immensa. Io mi ricordo che a un certo punto in cui l'entusiasmo per le tecniche seriali era diventato veramente grande, spesso non vi ci si accostava con vero spirito critico e si poneva quindi un po' tutto sullo stesso piano.

Dopo un primo interesse per Schoenberg seguì un entusiasmo enorme per l'opera di Webern, del quale si vedeva l'elaborazione di un determinato linguaggio cromatico, la sua espansione fino alle ultime conseguenze e niente altro. Ora si dimenticava, d'altra parte, che la natura weberniana era particolarmente lirica e dunque assolutamente non drammatica.

Per questa ragione altri aspetti dell'opera di Schoenberg erano considerati post-romantici. Questo non è affatto vero. Schoenberg, data la soluzione a un problema, subito cercava di espanderlo ad altre dimensioni e continua-

va ad indagare. Webern naturalmente faceva tutto questo, però in funzione di una linea retta sola. In questo senso egli ha ottenuto risultati favolosi, da altissimo musicista com'è. Però l'esperienza weberniana non poteva essere paragonata a quella di Schoenberg.

Ricordo che in quegli anni ebbi occasione di incontrare Scherchen, che era poi uno dei maestri di Darmstadt. Io e Niccolò Castiglioni andammo a trovarlo a Gravesano e fu quella l'ultima volta che lo vidi. Gli mostrai la mia musica e parlammo di tante cose. A un certo punto mi disse: "Mi dica Togni, che cosa ne è di questi giovani che vogliono sentir parlare soltanto di Webern e non di Schoenberg e non si accorgono che Webern è un musicista così - e mi mostrò il suo indice - mentre Schoenberg è così? - ed allargò al massimo le sue braccia, al che io avrei desiderato abbracciarlo.

Questo sbilanciamento sull'opera di Webern sarebbe dunque una specie di strettoia in cui si è infilata tutta l'avanguardia?

Non esattamente. Io non mi ritengo appartenente all'avanguardia, ma insieme non la disprezzo, tutt'altro. Voglio soltanto dire che questa è una strettoia nella quale se mai si è depauperata l'avanguardia.

Ben altro, quindi, che anno zero della musica.

Esistono problemi di maggiore o minore portata nella musica, e spesso l'avanguardia ha evoluto, a scapito di altri, problemi certo di grande interesse, ma non della massima importanza.

È un po' come dire che gli espressionisti valgono quanto i dadaisti. Sì, per carità, non è poi così trascurabile l'esperienza dadaista, però è risibile la sua importanza rispetto a quella degli espressionisti.

Non si può dire che esiste Nolde, esiste Klimt, e che insieme esiste, che so io, anche Jean Cocteau, perché ciò significherebbe accontentarsi di ben poco!

A conclusione di questa lunga intervista, quali progetti artistici per il futuro?

Innanzitutto mi resta da completare la terza opera, "Intermezzo" che andrà fra Blaubart e Barrabas. Vorrei finalmente adesso concretare il progetto che ho da molti anni di scrivere un grosso concerto per pianoforte e orchestra. Finora non mi è stato possibile neanche incominciare perché ero impegnato in troppi lavori da portare avanti o che mi venivano richiesti con scadenze ravvicinate. Progetto ancora un pochino più in là, sarebbe quello di scrivere la quarta opera, che è effettivamente la più difficile, sul testo della Maria Magdalena ancora una volta di Trakl. Questo veramente è un progetto che al momento ancora un poco mi fa tremare. Ci penso sempre, ma ...