

GIAMPAOLO
CORAL

MUSICA SU TELA

T
G V
P

teatroverdi
pordenone

Introduzione

“Musica su tela”, la mostra dedicata alla pittura del compositore triestino Giampaolo Coral, inaugura negli spazi del *foyer* una serie di esposizioni con cui il Teatro Comunale Giuseppe Verdi intende portare all’attenzione del suo pubblico artisti ed opere legati - a vario titolo - alla dimensione teatrale e musicale.

L’ambizione è quella di non costruire semplicemente mostre di artisti visivi all’interno di un teatro, ma di prolungare la vibrazione della messa in scena e dell’interpretazione, che del teatro pervade gli spazi, nelle riflessioni pittoriche, fotografiche, plastiche firmate da chi al palcoscenico o alla dimensione concertistica è strettamente legato da affinità elettive o consumate militanze professionali. Mostre, dunque, almeno concettualmente prossime all’idea di installazione ambientale, che si propongono uno scarto rispetto alle convenzioni anche attraverso l’attivo coinvolgimento del pubblico più giovane: in tal senso è strutturata la collaborazione con il Liceo Artistico “E. Galvani” di Cordenons, i cui allievi saranno invitati a elaborare i commenti visivi delle esposizioni e degli appuntamenti ad esse connessi (dalle esecuzioni musicali agli incontri di approfondimento), condivisi attraverso pannelli e schermi video collocati ai vari livelli del *foyer*.

Giovanni Lessio

Presidente Teatro Verdi Pordenone

MARZO - DICEMBRE 2019
TEATRO COMUNALE GIUSEPPE VERDI, PORDENONE
Arte a Teatro - 1



in collaborazione con



con il sostegno di



GIAMPAOLO CORAL

MUSICA SU TELA

A cura di
Fulvio Dell’Agnese



teatroverdi
pordenone

MUSICA SU TELA

Dritto come il rigo di un pentagramma o increspato negli infiniti accenti di onde che fanno da cerniera, tra un cielo popolato di gabbiani e un mare di acque sonore...

Elemento ricorrente nella pittura di Giampaolo Coral è un filo di orizzonte solcato da battelli in navigazione, come quelli che in *Memorabilia* muovono alla volta di «un ricordo lontano, una riva / sottile, un'isola introvabile»¹.

Il “quadro” si dispiega a fisarmonica, fatto di tavole che pendono una dall'altra, rette da un fil di ferro che pare recuperato alla meglio in qualche angolo di casa, ma calcolate nella loro composizione – non diversamente dagli spaghi di un altro *Dittico*, che sembrano sfidare la presa dei piccoli ganci inchiodati al compensato, pronti per fissarvi una tessitura musicale –. Sembra un gioco, ma è lecito dubitare che segno e colore si siano depositati su quelle superfici semplicemente in casuale allegria, anche se nel pannello superiore di *Memorabilia* una fresca grafia in corsivo afferma che è «tutto gioco soltanto, tutto tempo senza meta».

Il titolo è anche quello di tre pezzi per soprano e ensemble composti nel 2002, e il combinarsi dei colori nel dipinto non è estraneo alla triade nero-bianco-rosso della trasmutazione alchemica. Insomma, il rapporto di Coral con il mondo era più complesso di quanto si possa pensare davanti ai suoi bastimenti dai colori sgargianti e dagli spensierati fumaioli; non a caso per osservarlo – quel mondo – Giampaolo usava degli occhiali che in certi momenti della sua esistenza devono essere serviti a schermare, più che a mettere a fuoco.

Nella grande casa di Monika e Giampaolo Coral, a Trieste, le porte sono quasi tutte dipinte: i vetri o la struttura sono stati immancabilmente trasformati in supporto per un tessuto di linee, simboli e colori. In particolare, ad essere ricoperta da una stratificazione di pennellate è la porta dello studio di Giampaolo: il sigillo dello spazio in cui si ritirava a comporre, ma al tempo stesso la metafora di quanto pervasiva fosse l'energia comunicativa dell'uomo e della sua musica, che nessun battente poteva confinare in un angolo dell'abitazione o della città. Girare quella maniglia, ancora oggi, è come assecondare il fluire delle note, accompagnando il volto stilizzato del musicista nell'attraversare con lo sguardo ogni sbarramento culturale.

¹ M. Cvetaeva, *Scusate l'Amore. Poesie 1915-1925*, Firenze, Passigli, 2013, p. 107.

Il concetto di isola compare spesso nella musica di Coral, tanto da dare il nome a tre composizioni, tra cui il suo ultimo brano per orchestra da camera, *Isole II*. Nel suo diario, nel dicembre 2010, Giampaolo scriveva: «Le isole siamo noi tutti, sparsi nel mondo, con le nostre pene, ansie, gioie e dolori. Lottiamo quotidianamente, ma cerchiamo sempre la verità, di salire sempre più in alto, di ritrovare tutti assieme la luce, il sole della solidarietà».

«La nostalgia è speranza? / Da che parte del muro / misuri la distanza?»².

Mare e navi, dunque, nella pittura di Coral.

Niente di strano, si dirà, per un artista che viveva a Trieste, e della cui scrittura orchestrale si è affermato che «crea processi ad onda, dove la musica si gonfia a causa di figure accumulate o si distende»³.

Ma la sensazione è che i comignoli fumanti dei battelli vengano osservati dal pittore con un tenero disincanto alla Pessoa (uno che, come lui, «sapeva che si agisce nella sabbia del tempo e che l'arte dava un senso a questa fragilità»⁴): navi, mare – ne disegnava di simili Nâzim Hikmet nella sua cella, nel 1928⁵ – sono emblemi di un lungo viaggio nella musica, verso quella che Coral definiva la sua «isola interiore che sta nel mondo, ma è lontana dal rumore del mondo». La pittura accompagna le barche all'approdo, rendendo visibile la fragile vastità del processo ispirativo: «Ho alcune idee, sto aspettando che si sviluppino... Oppure che svaniscano»⁶.

E non è detto che il percorso sia sempre sereno: per giungere alla *Città di Perla* – che dà titolo a un piccolo dipinto ma soprattutto a una partitura di vasto respiro firmata da Coral – bisogna passare attraverso l'incontro con le ombre della propria interiorità, con presenze oscure e paralizzanti.

Come quelle che si parano di fronte al viandante negli angoscianti disegni di Alfred Kubin, che di *Demoni e fantasmi notturni della Città di Perla* diventarono anche scenografia nella prima al Mittelfest del 1999.

Come quelle che popolano la scrittura di Thomas Bernhard in un romanzo, *Amras*, che ispirò a Coral l'omonima composizione per violino e orchestra (1992) e un dipinto (2000). La inquieta memoria del testo riemerge proprio là dove la K – che nel libro identifica il narratore, *alter ego* del fratello musicista – viene pittoricamente associata alla esibizione al violino di una nota-pupazzo; figura emblematica della dimensione artistica di Coral, affascinato musicalmente dai tenebroso misteri del processo alchemico, ma portato a dipingere il lato più luminoso del proprio sentire in termini spesso giocosi: una sorta di rasserenata, dilatata *albedo*.

Certe opere di Giampaolo Coral sono addirittura un commento divertito alla quotidianità del suo essere artista: le memorie della visita a un museo o dell'esperienza di un concerto possono diventare – quasi frugando nelle tasche – materiale per costruire un ironico *merzbild* (*C'est la vie*, 2007-2011), in cui biglietti di ingresso a gallerie e filarmo-

² N. Gardini, *Istruzioni per dipingere*, Milano, Garzanti, 2018, p. 40.

³ R. Cresti, *Giampaolo Coral. O delle profondità*, in Idem, *L'arte innocente. Le vie eccentriche della musica contemporanea italiana*, Milano, Rugginenti Editore, 2004.

⁴ G. Coral, *Demoni e fantasmi notturni della Città di Perla. Biografia di Emilio Musul, un compositore*, Teatro Comunale di Monfalcone, 2008, p. 33.

⁵ Cfr. N. Hikmet, *Poesie d'amore e di lotta*, Milano, Mondadori, 2017 [2001], p. 61.

⁶ Intervista a Giampaolo Coral in occasione del suo cinquantesimo compleanno.

⁷ A. Altan, *Non rivedrò più il mondo*, Milano, Solferino, 2018, p. 133.

⁸ G. Coral, *Demoni e fantasmi notturni...*, cit., 2008, p. 60.

niche si associano a tappi di sughero e scatolette di analgesici, tubetti di colore e ritagli di giornale.

È questo l'orizzonte del suo fare pittorico che a Giampaolo riusciva più facile condividere. Avveniva di fronte a spettatori che Coral identificava nella cerchia ristretta degli amici, disponibili a condividere tanto l'impegno di un'opera incorniciata quanto la scanzonata pittura pensata per decorare le tende del terrazzo; e spesso in uno scambio scherzoso di professioni di modestia: le mie, assai concrete, rispetto al mondo della musica – ma se è vero che, come afferma Ahmet Altan, a chi scrive «è utile non solo l'intuizione, ma anche una certa dose di ignoranza»⁷, può darsi che la specifica incompetenza non sia solo un impedimento –; le sue, nei confronti delle arti visive, da non prendere troppo sul serio.

Infatti il sorriso un po' dadaista dell'assemblatore non cancella l'attenzione rapita del musicista per alcuni grandi maestri della storia dell'arte: Arnold Böcklin, la cui *Isola dei morti* ha ispirato l'omonima composizione per ensemble del 1999; Max Klinger, riferimento per la partitura pianistica *Madre morta* (2005); e poi i vari *Melancholia* (ciclo di cinque Lieder per soprano e pianoforte legati all'opera di Albrecht Dürer, 2002), *Munch* (composizione per sassofono, 2004), *Variationen über ein Bild von Marc Chagall* (per violino e pianoforte, 2004), *Paesaggio con la caduta di Icaro* (titolo ripreso dal dipinto di Peter Bruegel il Vecchio, 2006), *Trittico delle delizie* (per violino, violoncello e pianoforte, ispirato al dipinto di Hieronymus Bosch, 2006).

Ma soprattutto Alfred Kubin, come si è accennato: il suo testo *L'altra parte*, la sua autobiografia *Dämonen und Nachtgesichte* e gli onirici disegni che la corredano affascinano così profondamente Giampaolo che l'opera che egli ne trae, *Demoni e fantasmi notturni della Città di Perla*, viene definita una “psico-musica”.

E poi Klee, pittore musicista, dal quale Coral trae ispirazione per la sua *Seconda Sonata* per pianoforte (1979): «I quattro quadri di Paul Klee che hanno suggerito l'aspetto formale dei quattro movimenti della sonata vanno considerati come un rizoma sotterraneo, un segnale in più, non visibile»⁸; al punto che Giampaolo riferiva specificamente alla macchia nera di uno di quei quadri la drammaticità di un accordo del secondo movimento, o collegava il motivo della freccia in Klee al costruirsi per accumulazione del primo movimento. Fra le opere in mostra testimonia questa fascinazione *Osservando Klee*: si tratta anche di una partitura per violino, violoncello e pianoforte, ma come dipinto diventa una sorta di esecuzione cristallizzata nel tempo governabile della percezione visiva.

Lo sguardo di complice *understatement* che, dietro i baffi e gli occhiali rotondi, ritroviamo in ogni autoritratto non deve dunque indurre a sottovalutare la complessità dei riferimenti culturali sottesi ai lavori pittorici. E non deve far pensare – lo si è già detto – che nella produzione visiva di Coral non vi sia una parte oscura; ma essa pertiene evidentemente a Emilio Musul, il suo eteronimo mitteleuropeo, di cui Giampaolo ricostruisce – nel volume *Demoni e fantasmi notturni della città di Perla* – la giovinezza e il percorso di formazione, insistendo sull'inquieto persistere dell'idea di morte quale tema di fondo delle prime composizioni musicali, e sulla sua sublimazione in una visione alchemica: «La prima operazione sarà quella di dissolvere la materia (*solve*), la seconda quella di fissarla in un nuovo corpo (*coagula*)»⁹.

Questa dialettica fra matericità e vaporosità resterà presente in tutto il dialogo/accordo fra musica e pittura nell'opera di Coral, fino a fargli riservare una specifica attenzione all'aspetto grafico della scrittura musicale.

Infatti, è quasi istintivo leggere le partiture del Coral musicista come lo sviluppo di un progetto disegnativo, che articola il suono attraverso una costruzione propriamente visiva – lui per primo, d'altronde, paragonava il “gesto” violento richiesto a un violoncello nel far irrompere certe note a uno squarcio sulla tela in un *Concetto spaziale* di Lucio Fontana¹⁰–.

In maniera complementare, nella sua produzione pittorica le sfumature e gli impasti strumentali divengono spontaneamente materia dell'opera, quasi che il percorso creativo avesse bisogno, *in fieri*, di fissarsi sulla superficie in un'azione artistica fatta di pennellate quanto di riflessioni acustiche.

Le note non sono mai pura decorazione di raccordo fra il diletto della pittura e la dimensione di lavoro del compositore; come nella scrittura musicale, il pentagramma e le varie annotazioni si articolano come sistema segnico capace – in brulichii di fondo o esplodendo in primo piano – di strutturare fisicamente l'immagine. La grafia della musica si fa *texture* di una sonorità pervasiva, una sorta di *humus* da cui germoglia sempre qualcosa di lieve; come in *Musica rosa*, dove brandelli di scrittura galleggiano come petali su «un rosa che non otterresti stingendo nessun rosso»¹¹.

E se un grafema si impone in maniera più evidente, come il segno corrispondente alla “croma” musicale, ci pensa Coral stesso a darne conto per voce del suo eteronimo Emilio Musul: «Egli mi rispose che quel segno “poteva” essere anche una “croma” ma se veniva osservato orizzontalmente si trasformava nel simbolo della “chiave”, con la quale si possono aprire porte segrete»¹².

⁹ G. Coral, *Demoni e fantasmi notturni...*, cit., 2008, p. 11.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 12, 83.

¹¹ P.P. Pasolini, *Calderón*, in *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Milano, Garzanti, 2016, p. 50. Pare destino che la prima mostra dei dipinti di Coral si dovesse fare all'interno del Teatro Verdi a Pordenone: provate a salire in ascensore al piano degli uffici del teatro e, all'apertura delle porte automatiche, vi troverete di fronte sulla parete una lunga serie di locandine dei principali spettacoli allestiti su questo palcoscenico; la seconda, ispirata a *Las Meninas* di Velázquez, ricorda una nota messa in scena del *Calderón* di Pasolini e vi compare – quale consulente musicale – proprio il nome di Giampaolo Coral.

¹² G. Coral, *Demoni e fantasmi notturni...*, cit., 2008, p. 42.

Nei rari casi in cui si esprimeva, in scritti o interviste, sulla sua produzione pittorica, Giampaolo teneva a sottolineare il suo ricorso alla cancellatura: un metodo di lavoro nel quale vedeva forse corrispondenza con strategie cui talora ricorreva come compositore, facendo in modo che determinate voci o strumenti solisti venissero sovrastati da altri; ma credo che procedere per sovrapposizioni e cancellature avesse per lui soprattutto a che vedere con l'idea di rimozione in senso psicanalitico, con il crogiolo alchemico della materia inerte in trasformazione.

E si tratta di un procedimento evidente in opere come *8 e 11. Eclisse*, in cui, alla fine dei rimpasti di pigmenti, la marcata incisività di alcuni segni non può che richiamare certi affondi violenti della sua musica. Altrove, è da un più delicato rimescolio del colore che emergono un segno meno deciso ma altrettanto dominante – «ostinata cellula ritmica»¹³ della composizione – o, come in *Pentagramma*, aerei mulinelli di suoni colorati che in un soffio sopiscono le inquietudini, come se andassero a incipriarle di un armonico spolverio.

«E il rosa però là / che intermittente appare / a farci da realtà, / chissà se salvo o stanco di restare»¹⁴.

Coral non si dà pena di cercare una raffinatezza di stesura che non fa parte del suo bagaglio tecnico di pittore, ma di quello del compositore. La dimensione visiva per lui va sempre vissuta in simbiosi con quella musicale, dalla quale trae una consapevolezza: come i protagonisti di *Amras*, sa che apparenti margini di approssimazione possono tradursi – in una visione organica del processo creativo – nel cosciente «studio di una *imprecisione superiore*»¹⁵.

Così, nell'aggregarsi della pittura fuori dai virtuosismi estremi delle partiture, la superficie delle tele si fa battaglia; è sul suo piano che la musica va e viene, come risacca, senza un obiettivo preordinato, se non il depositarsi delle intenzioni espressive, la volontà «di fare qualcosa di più che semplicemente esistere»¹⁶, la ricerca di un'ironia rasserenata;

«O sotto le onde lente / di un margine felice»¹⁷.

Fulvio Dell'Agnesi

¹³ G. Coral, *Demoni e fantasmi notturni...*, cit., 2008, p. 79.

¹⁴ N. Gardini, *Istruzioni per dipingere*, cit., 2018, p. 56.

¹⁵ T. Bernhard, *Amras*, Torino, Einaudi, 2019 [1988], p. 66.

¹⁶ T. Bernhard, *Amras*, cit., 2019 [1988], p. 65.

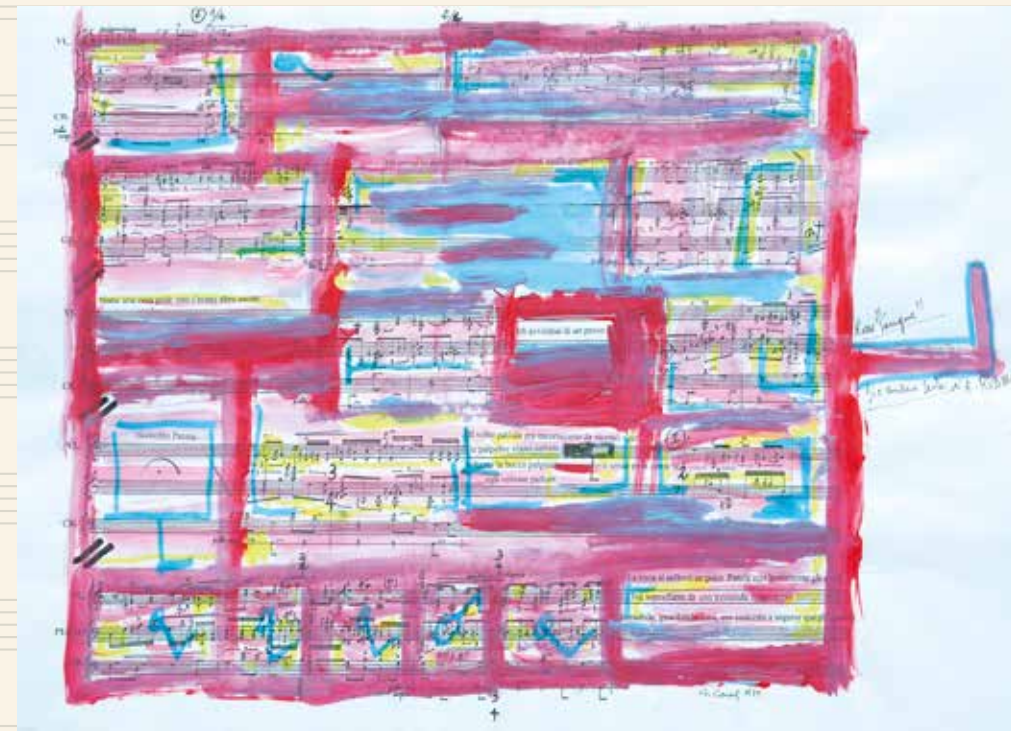
¹⁷ N. Gardini, *Il tempo è mezza mela*, Salani Editore, 2018, p. 10.



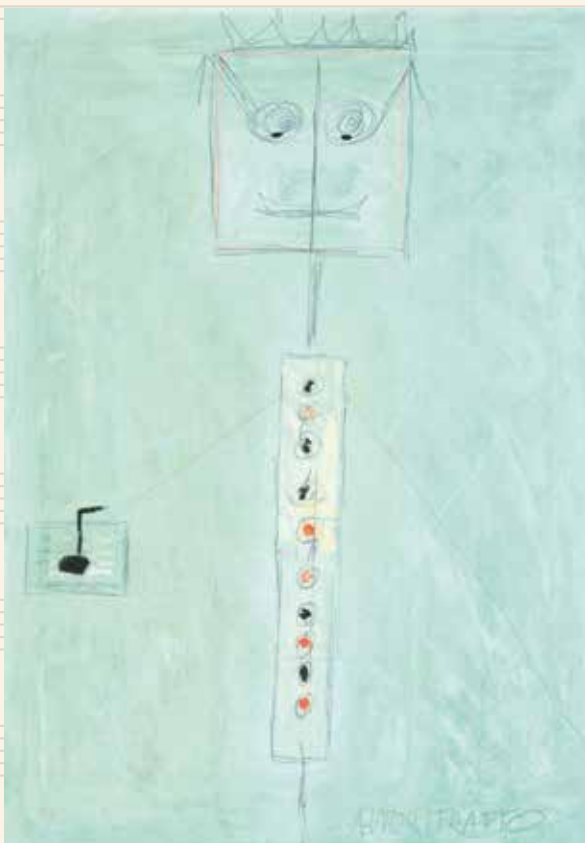
Autoritratto (A), 1981



Autoritratto (B), 1981



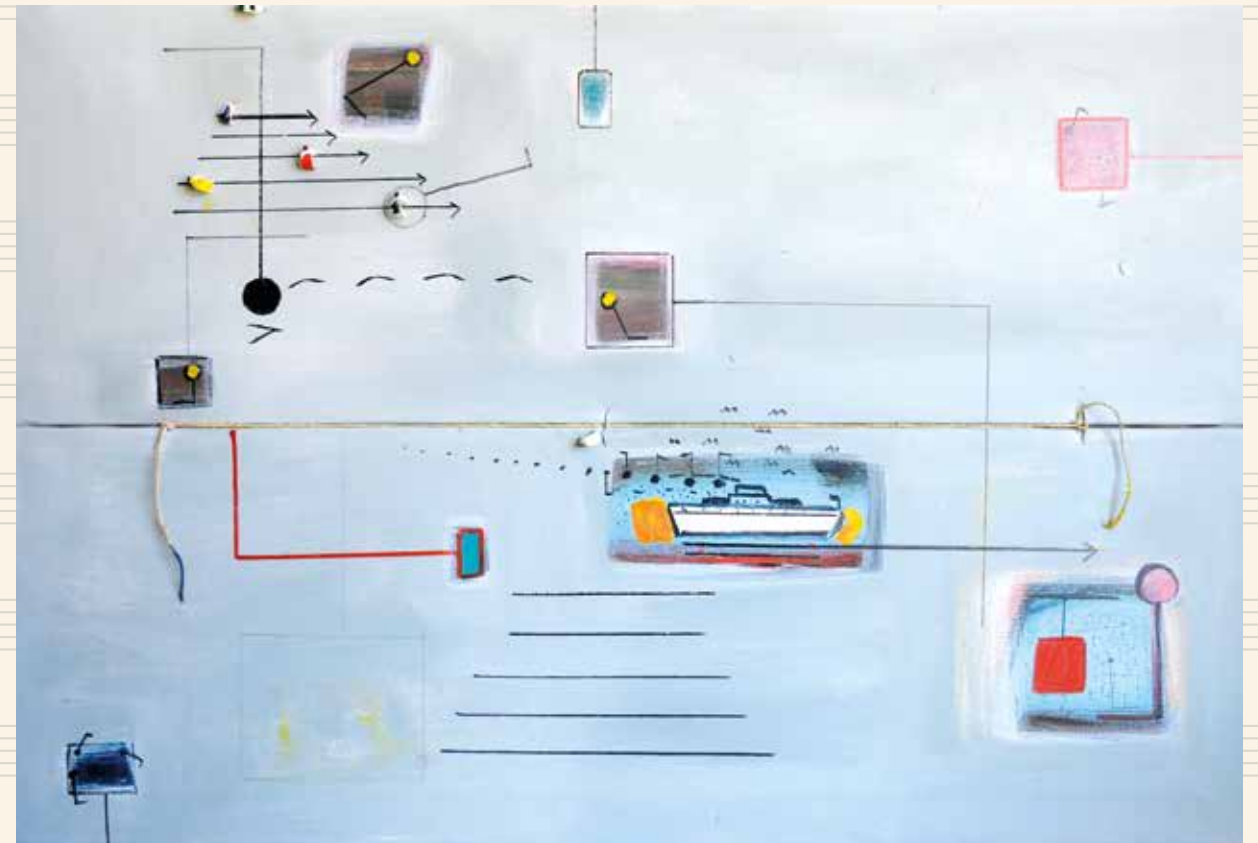
Senza titolo (Pentagramma), 1997



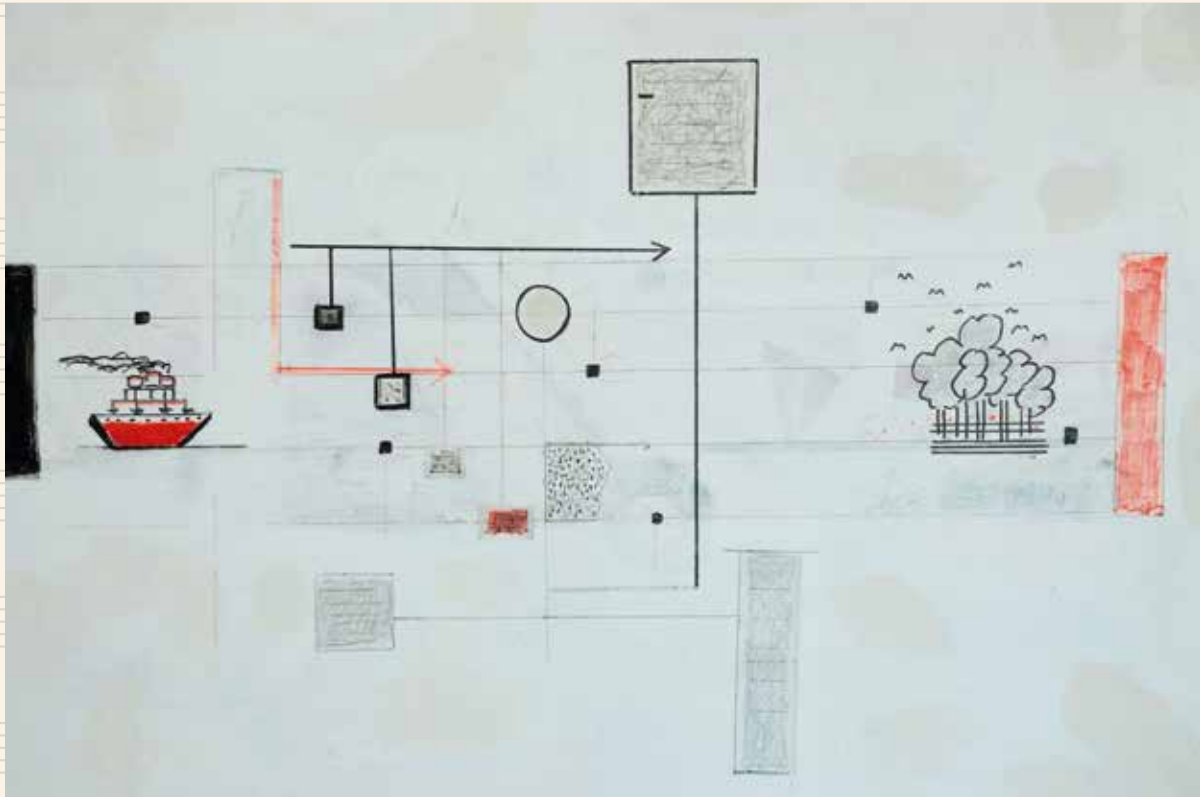
Autoritratto, 1997



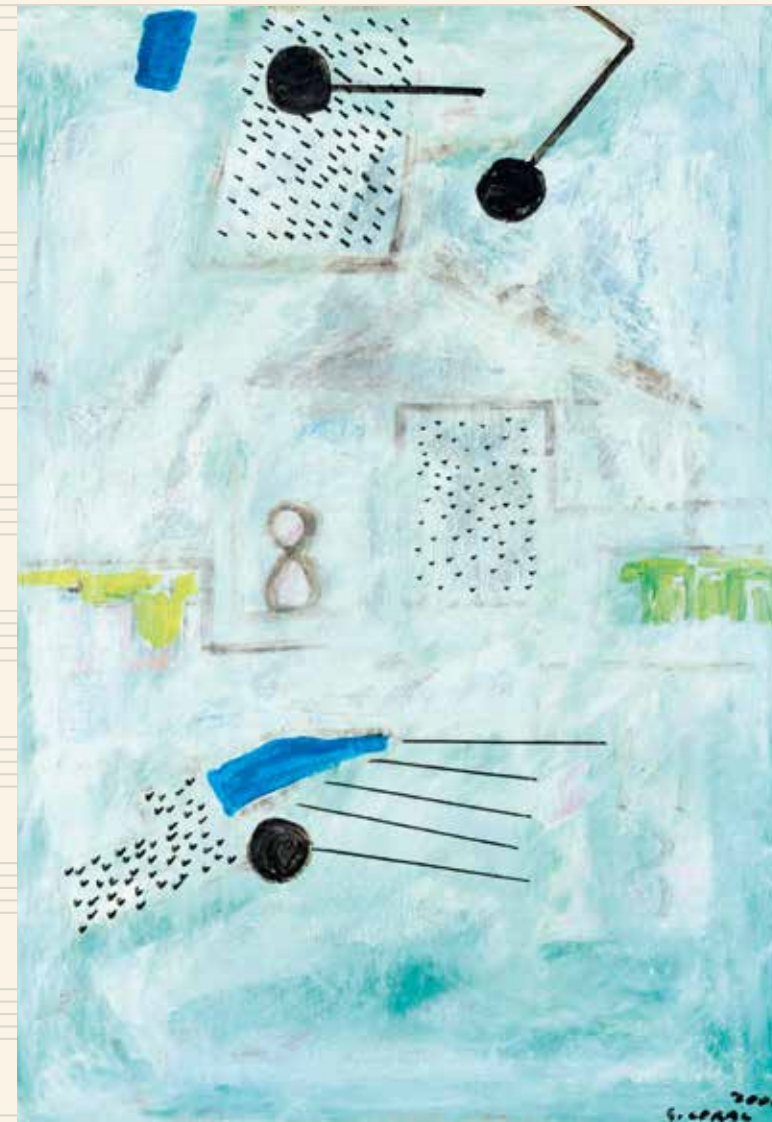
Autoritratto, 1997-98



Senza titolo (Dittico), 1996 ca.



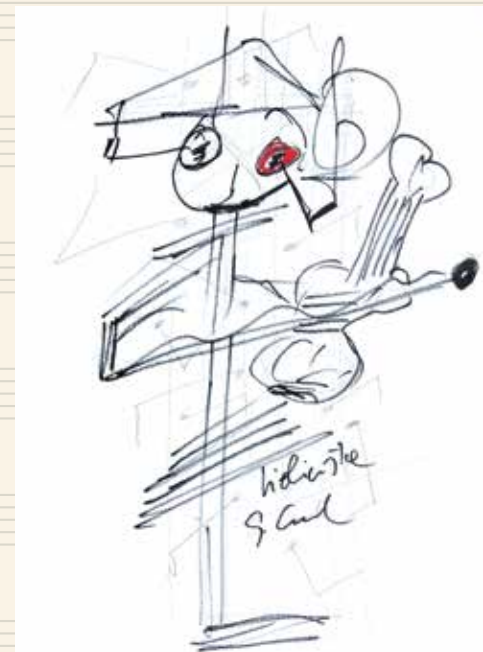
Senza titolo (Approdi), 1994



8 e 11 (Eclisse), 1999-2000



Senza titolo (Musik und ritual), 1998 ca.



Il direttore d'orchestra, s.d.

Il violinista, s.d.



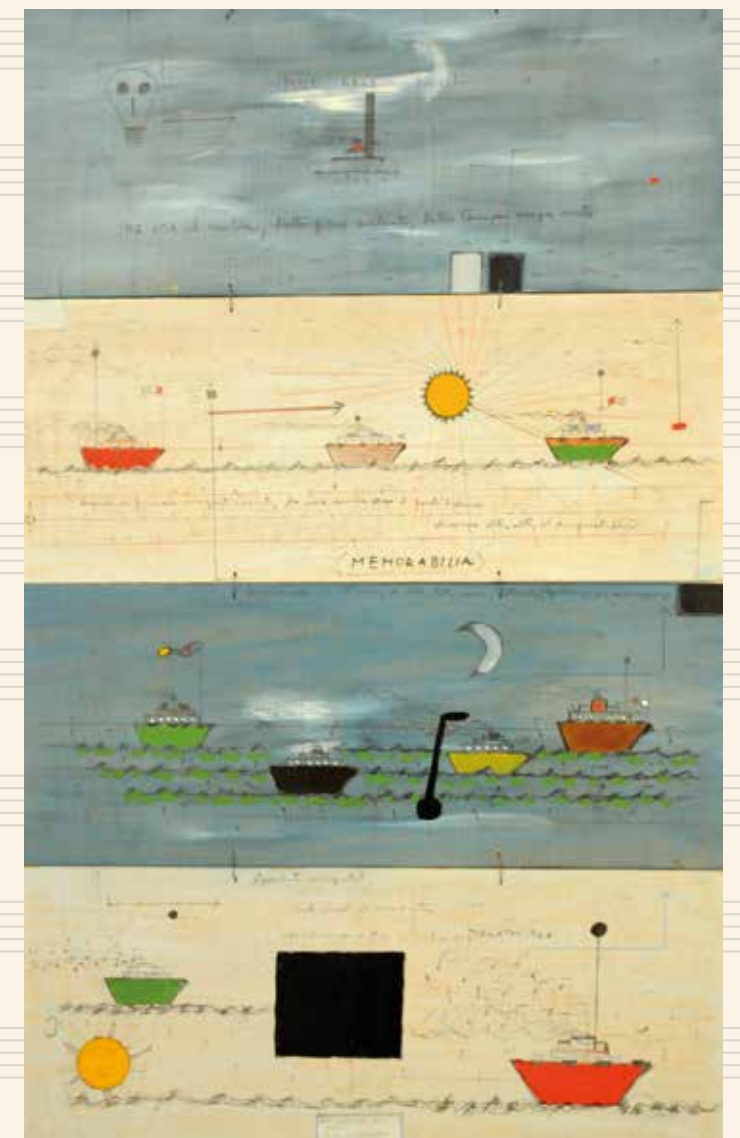
C'est la vie, 2002-2007



Casta Diva, 1981



Senza titolo (Chi sono?), 1981



Memorabilia, 2003



Senza titolo (Trittico), 2002 ca.



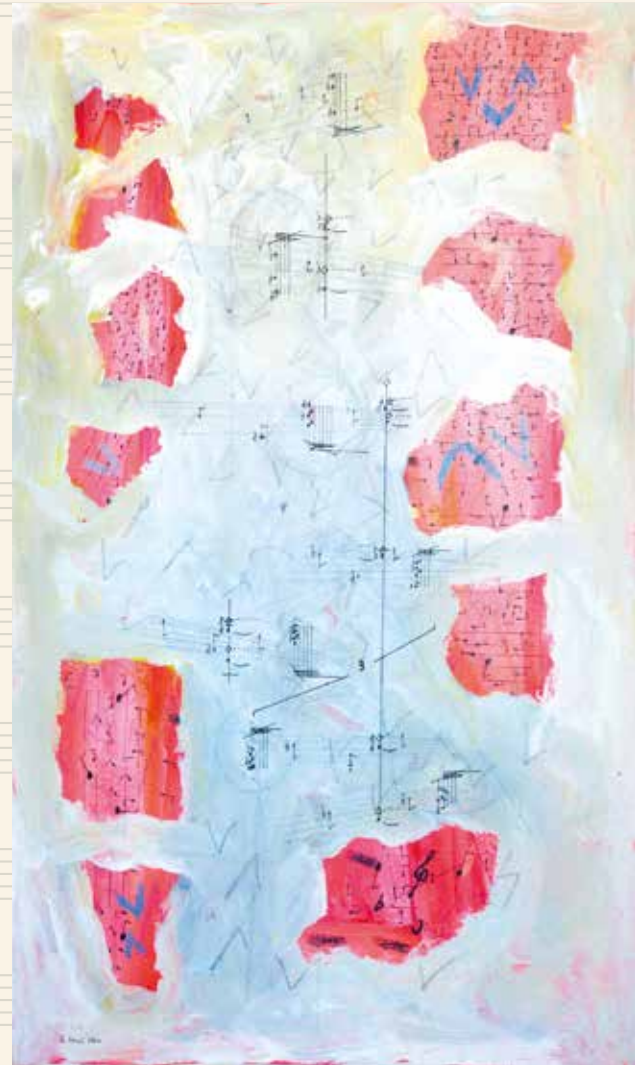
Amras, 2000



Senza titolo (Nave orchestra), 2002 ca.



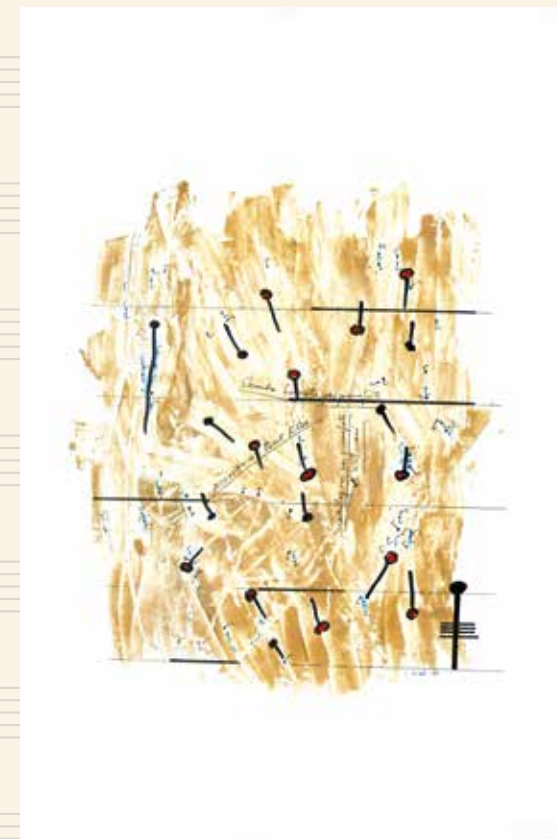
Für cello, 2003



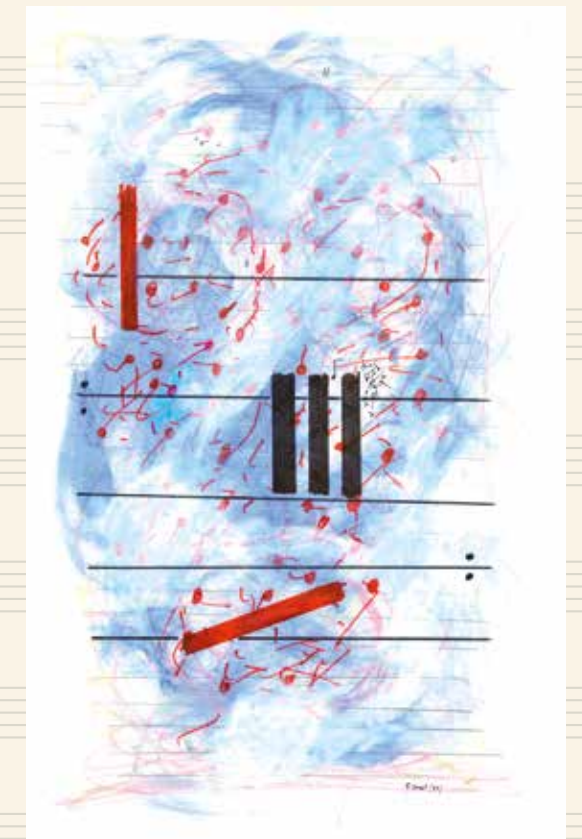
Senza titolo (Musica rosa), 1982



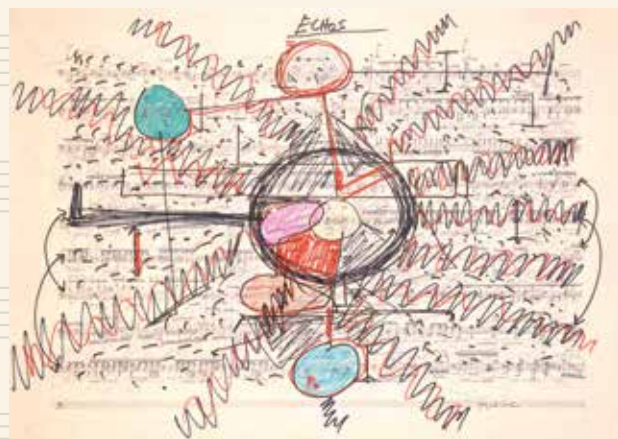
La città di Perla, 1999



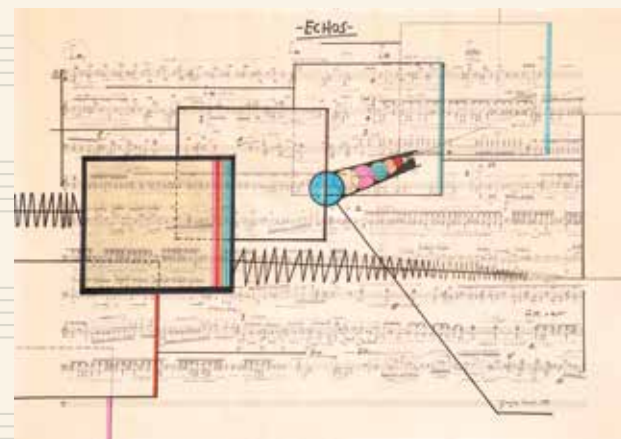
Osservando Klee, 1997



Senza titolo (Pentagramma), 1997



Echos 1, 1999



Echos 2, 1999



Porta dello studio di Giampaolo Coral a Trieste



Senza titolo (Note), 1981



Senza titolo (Ghirlanda di note), 1982

Biografia

Giampaolo Coral (Trieste, 1944-2011)

Inizia a comporre giovanissimo. Esordisce in Germania con la sua prima opera orchestrale, il *Requiem per Jan Palach e altri* (1969), e nel 1971, al Teatro Comunale G. Verdi di Trieste, con *Magnificat* per soprano e orchestra, che viene poi eseguito nel 1973 a Vienna, nella Grosser Musikvereinsaal, dalla ORF Symphonieorchester.

Nel 1975 gli viene conferito il prestigioso Prix de Composition Musicale Prince Pierre de Monaco, cui seguono fra gli altri nel 1979 il Premio Gianfrancesco Malipiero, nel 1983 il Premio Musicale Città di Trieste, nel 1993 a Madrid il Premio di Composizione Sinfonica Oscar Esplà, nel 1997 il Premio Internazionale Tone Tomšič a Lubiana e il Premio Musicale della Città di Friburgo.

Infine, nel 2001 a Oslo riceve uno dei più importanti riconoscimenti europei: il Premio Edvard Grieg.

Dal 1990 al 1997 è direttore artistico del concorso internazionale di composizione Premio Musicale Città di Trieste e dal 1996 al 2003 direttore artistico della sezione musica di Trieste Contemporanea. Nel 1987 fonda il festival internazionale di musica contemporanea Trieste Prima e l'associazione per la musica contemporanea Chromas.

Ha composto le musiche di scena per 25 spettacoli di prosa rappresentati nei maggiori teatri italiani ed esteri, collaborando con registi quali Franco Enriquez, Francesco Macedonio, Furio Bordon, Sandro Sequi, Paolo Magelli, Gianfranco De Bosio, Giorgio Pressburger, Franco Giraldi.

Per il teatro lirico ha scritto le opere in un atto *Il canto del cigno*, *Demoni e fantasmi notturni della città di Perla* (entrambi rappresentati al Mittelfest), *Mr. Hyde?* e il balletto *Favola*.



teatroverdi
pordenone

Comune di Pordenone

Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia

Crédit Agricole FriulAdria

Camera di Commercio
di Pordenone – Udine

comunalegiuseppeverdi.it

TEATRO COMUNALE
GIUSEPPE VERDI
Arte a Teatro - 1