Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.05 febbraio 2013

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

Antica Profumeria
AI SACRO CUORE

Galleria "Falcone – Borsellino", 2/E
(entrata di via de' Fusari)
40123 Bologna
Tel. 051.23 52 11 – fax 051.35 27 80
www.sacrocuoreprofumi.it
info@sacrocuoreprofumi.it

Off. Profumo S. Maria Novella
Frederic Malle
Bond n°9
Creed
Floris
Maître Parfumeur et Gantier
Keiko Mecheri
Montale
The Different Company
Pro Fumum Roma
"The Party"

Czech & Speake
Bruno Acampora
Lorenzo Villoresi
Royall Bermuda Limited
Diptyque
Comptoir Sud Pacifique
L'Artisan Parfumeur
Kiehl's
Art of Shaving
Mathias

Amouage
Andy Tauer
Clive Christian
Puredistance I
Parfumerie Generale
Etat Libre D'orange
Mona Di Orio
Geo F. Trumper
Robert Piguet
Parfum D'empire

The Knize
Claudie Pierlot
Gardenia Isabey
Washington Tremlett
Menard Parfum
Les Néreidés
Mark Birley

EDITORIALE

Il teatro non è indispensabile.
Serve ad attraversare le frontiere tra me e te.

Così, Jerzy Grotowski, celebre regista polacco, teorico e innovatore del teatro contemporaneo. Quando ho chiesto a Paolo Billi - animatore della Compagnia teatrale del Pratello, a cui è dedicata la copertina di questo numero, visto che si tratta di una foto di scena di un loro spettacolo - di parlare dell'attività della sua compagnia, ho pensato proprio a questa frase.
Il merito di questa singolare compagnia teatrale, e di chi la anima, consiste nel permettere a centinaia di giovani di avvicinarsi alla cultura, all'arte e alle sue pratiche; molto probabilmente, prima di questo incontro, le loro esistenze non avevano avuto modo neanche di incrociarle. Dopo l'incontro, invece, sono diventati i soggetti di un cambiamento profondo nella vita, proprio attraverso la cultura e l'arte.
Penso che sia giusto rendere omaggio a questo lavoro e dichiarare la nostra vicinanza, anche la nostra comunanza quanto a interessi e obiettivi.

Mi chiedo, infatti: se questo cambiamento ha avuto luogo in soggetti con vite tanto problematiche, perché un tale risultato non può essere alla portata di tutti? Tornando alla frase iniziale ed estendendola dal teatro a tutte le attività culturali e artistiche, assume un valore universale. Vale infatti anche per noi, che facciamo musica classica - sinfonica o lirica che sia - e che in genere veniamo relegati in una dimensione colta, elitaria, marginale nella società, cosa che equivale a rimetterci nel ruolo subalterno dei musicisti di corte settecenteschi.

Non siamo, non vogliamo essere questo: ci battiamo perché la cultura sia popolare e di massa. Creando rapporti fra musicisti e gli abitanti di Bologna, le forze produttive della città, gli studenti. Perché la musica sia nell'orizzonte quotidiano di chiunque.

Da anni si dibatte del fallimento della cultura di massa. Il problema è reale, ma non le sue declinazioni retoriche. Una fra tutte l'idea che ciò che è impegnativo debba essere per forza pesante, per cui alla gente comune, andrebbe propinata solo "roba facile". Si dimentica così l'ammonimento dello scrittore argentino Julio Cortázar: "il contrario di divertente non è serio, è noioso"-.

Si è andato creando così un discrimine fra cultura di *élite* e sottoculture varie: da una parte, la buona letteratura, la musica cosiddetta colta, a disposizione di pochi; dall'altra, brutti programmi televisivi, brutta musica, brutto cinema, brutta letteratura, in più invasivi e onnipresenti.

La questione è mal posta, perché tutti gli abitanti - di un Paese come il nostro, poi! - devono poter accedere al bello, in tutti i suoi aspetti, per una vita di qualità, migliore, più piena e ricca. Dove sta scritto che non si possa fare buona televisione, buona musica, buona letteratura per tutti?

Qualcosa, però, si sta forse risvegliando, dopo anni di astenia culturale italiana - dai teatri occupati alle iniziative come quella delle "primarie della cultura" del Fai, fino agli appelli di intellettuali come Carlo Ginzburg, Salvatore Settis, Tomaso Montanari per salvare biblioteche, luoghi d'arte, musei dal rischio di chiusure o di più subdole privatizzazioni - la varietà di posizioni che si esprimono e a cui si ispirano, fanno ben sperare che la centralità della cultura stia diventando questione fondamentale nel dibattito politico e intellettuale italiano.

Guido Giannuzzi
Direttore Responsabile
"Filarmonica Magazine"
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

IL TEATRO DEL PRATELLO

di Paolo Billi

Il Teatro del Pratello è una cooperativa che realizza progetti di teatro soprattutto con adolescenti e giovani adulti in contesti di disagio sociale e in particolare nell'ambito della giustizia minorile. Da quattordici anni cura il progetto di Teatro all'interno dell'IPM di Bologna, articolato in laboratori manuali e espressivi, producendo uno spettacolo, per il quale, ogni anno, si aprono le porte del carcere a 1500 spettatori. In estate, "Pratello. Rassegna Teatro Musica", inoltre, coinvolge i ragazzi, in misure alternative al carcere, come aiuti tecnici, personale di sala e attori. La cooperativa opera, inoltre, con progetti "ponte" tra il mondo della scuola (Istituti Superiori della regione) e il mondo delle comunità educative, con attività di scrittura e teatro che coinvolgono gruppi misti di adolescenti. Il Teatro del Pratello, dal 2008, lavora con i detenuti adulti della Casa Circondariale di Bologna, producendo spettacoli, che hanno debuttato nel passato all'Arena del Sole di Bologna. Questa esperienza, una delle più importanti in Italia per continuità e per qualità dei prodotti artistici, è resa possibile grazie alla convenzione tra Comune di Bologna, Provincia di Bologna, Centro Giustizia Minorile per l'Emilia-Romagna e al sostegno della Regione Emilia-Romagna.

Filarmonica Magazine
n. 5 mese febbraio anno 2013
Aut. Tribunale di Bologna N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Associazione Filarmonica
del Teatro Comunale di Bologna
Via Bertoloni, 11 – Bologna

Redazione
Sede operativa c/o Teatro Auditorium Manzoni
via De'Monari 1/2, 40121 Bologna

Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

Sede legale: Via A.Bertoloni, 11
40126 Bologna
Sede operativa c/o
Teatro Auditorium Manzoni via De' Monari 1/2, 40121 Bologna
e-mail: segreteria@filarmonicabologna.it

www.filarmonicabologna.it

m.casale bauer
dove c'è musica
CMI
L'ANGELICA
BredaMenarinibus
A Finmeccanica Company
ALCE
Protezioni Lavorazioni Industriali
DATALOGIC
smeg
tecnologia che arreda
MONTE

Direttore responsabile
Guido Giannuzzi
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

Redazione
Michele Sciolla
michele.sciolla@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Vincenzo Bagnoli, Stefano Biguzzi, Paolo Billi, Piero Buscaroli, Marco Caselli Nirmal, Mattia Cipolli, Valentino Corvino, Tommaso Luison, Cecilia Matteucci, Alberto Spano.

SOMMARIO

Editoriale | 03

Rubrica | 05

Intervista a Michail Pletnev | 06

Wagner e L'italia
o l'italia e Wagner? | 10

Le vie dei canti | 12

Intervista a Franco Battiato | 13

Un bicentenario verdiano | 16

Roversi in breve | 18

Intervista ad Augusto Illuminati | 20

Musica popolare,
musica colta: un dialogo aperto | 23

Recensioni | 26

Foto di copertina
© Marco Caselli Nirmal

Foto
© Marco Caselli Nirmal (pagg.: 3, 7, 8, 11, 17 e 21)

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Palermitana verace, il soprano Désirée Rancatore debutta appena diciannovenne a Salisburgo come Barbarina ne Le nozze di Figaro di Mozart e da allora è stata ospite regolare del celebre festival fondato da Herbert von Karajan.
É però il ruolo di Olympia ne Les Contes d'Hoffmann di Offenbach, in scena al Teatro Massimo Bellini di Catania a condurla sui palcoscenici internazionali (Opéra di Parigi, Royal Opera House Covent Garden di Londra, Wiener Staatsoper, Opernhaus di Zurigo). Si è esibita con le più prestigiose orchestre italiane ed europee e nel 2004, diretta da Riccardo Muti, ha cantato alla Scala di Milano. Nel 2010 – dopo una serie di recite a Tokyo con Muti, al Mozarteum di Salisburgo, a Pechino con il Rigoletto prodotto dal Teatro di Parma e al Rossini Opera Festival di Pesaro – la Rancatore riceve all'Arena di Verona l'Oscar della Lirica.

Desirée Rancatore *Cecilia Matteucci*

Il mio primo incontro con te è stato nel 2005 al Teatro Comunale di Bologna in un rarissimo *Ascanio in Alba*. Che ricordo hai di quella produzione?
Una produzione veramente bella! Che ebbe un grande successo nonostante la rarità dell'opera. Il mio ruolo era una delle cose più difficili da cantare che esistano: la seconda aria, la più conosciuta, durava nove minuti e mezzo, piena di agilità e sovracuti! Una bella prova per me, ma alla fine grandi soddisfazioni grazie agli applausi del pubblico.

L'incontro più recente invece è stato invece al concerto in eurovisione del Primo dell'anno alla Fenice, teatro che ti ama moltissimo! Ti aspettavi un successo così strepitoso?
La Fenice adesso è un po' come casa mia, ho cantato tanto in quel teatro, e sempre in produzioni di successo che mi hanno dato davvero molto. Il concerto di Capodanno era il secondo per me e questo è motivo di particolare orgoglio visto che sono la prima cantante donna a essere invitata per la seconda volta a questo prestigioso avvenimento. Onestamente non mi aspettavo un tale trionfo! Persino la standing ovation! Mi ha molto commossa come mi hanno molto commossa tutti i messaggi ricevuti nei due giorni successivi alla diretta TV.

Nel 2004 il ruolo di Semele nell'*Europa Riconusciuta* di Salieri diretta da Muti alla Scala. Così giovane in un teatro straordinario e un direttore di così grande fama: eri intimidita?
Devo dire che ero molto emozionata, l'occasione era veramente immensa! La riapertura della Scala dopo i lavori con un'opera sconosciuta e difficilissima (forse l'opera più difficile che io abbia mai cantato), con il direttore più importante del mondo. Bè, direi che era normale emozionarsi! Ma anche quella è stata un'esperienza grandiosa che mi ha portato molta fortuna e notorietà, oltre che un arricchimento non indifferente al mio bagaglio musicale grazie al Maestro Muti.

In giro per il mondo, Italia esclusa, quale teatro ti affascina di più?
Il Palais Garnier a Parigi e la Salle Garnier a Montecarlo mi hanno molto colpita: è il trionfo dell' oro! Ma anche i grandi teatri moderni del Giappone mi hanno lasciata a bocca aperta per la perfezione della loro costruzione unita a un acustica eccezionale.

Il tuo compagno il regista Alfonso Romero in che ruolo ti preferisce?
Alfonso mi ha appena diretta in *Lucia di Lammermoor* in Spagna: e' il ruolo che preferisco ed è' stato moto interessante e affascinante collaborare alla realizzazione di questa produzione. Ma credo che il ruolo che lui preferisce debba ancora arrivare: sarà Violetta ne *La Traviata*.

La canzone della tua adolescenza?
Ne ho ascoltate tante, ma ho amato moltissimo *Musica è* di Eros Ramazzotti.

Dove compri i bellissimi abiti da sera che indossi nei concerti?
Ah, sono una patita dei vestiti da concerto, ne comprerei uno al mese! Li compro un po' in giro per il mondo; quello con le piume di Capodanno, per esempio, era di Parigi.

Nella moda italiana, c'è uno stilista che prediligi?
Adoro Valentino e amavo tantissimo il compianto Gianni Versace. Forse non sai che, insieme al canto, ho studiato alla Scuola di figurinismo a Palermo, quindi la moda era il mio sogno e gli stilisti per me erano veri e propri idoli!

Cos'è per te la Vanità?
La vanità è la Donna stessa! La vanità fa parte di me e nel mondo in cui lavoro penso sia una delle componenti fondamentali.

MICHAIL PLETNEV: LA MUSICA È VOLONTÀ

di Alberto Spano

BOLOGNA – Intervistare Mikhail Pletnev al termine di una prova della *Settima Sinfonia* di Beethoven con la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna è un esercizio giornalistico singolare, di pazienza e di virtù: il maestro russo è timido, introverso, parla poco, sebbene domini un italiano perfetto e forbito. «È un genio» avevano detto molti professori dell'orchestra bolognese, come ipnotizzati durante le prove al Teatro Manzoni. «Un silenzio in prova così profondo non lo si sentiva da anni» dice qualcuno, un silenzio ottenuto non con l'imperio, ma con la forza delle proprie idee musicali, sviluppate gradualmente fin dalla prima battuta con semplicità e rigore. «È la semplicità e il candore dei grandi» accenna un altro professore, «poche parole, pochi concetti, ma di una chiarezza e di una convinzione che avvince». «Non mi sembra neppure di lavorare», accenna un violinista della fila dei secondi, «è un piacere suonare con lui, e non ci si accorge della fatica e dell'attenzione che richiede. Così suoniamo meglio, più concentrati, e ci sembra di far parte di un mondo ideale e perfetto». In effetti Mikhail Pletnev è un direttore che con una sola prova di due ore è in grado di ribaltare suono ed efficienza di un'orchestra che incontra per la prima volta. Il suo gesto è di una chiarezza esemplare: «Non spreca un movimento, un dettaglio, tutto è logico e coerente. Al gesto corrisponde esattamente il fatto sonoro» aggiunge un oboista. «È il direttore ideale», dice qualcun altro. E la cosa suona ancor più singolare, se si pensa che Pletnev nasce pianista, uno dei massimi del nostro tempo, trionfatore nel 1978 al Concorso Tchaikovsky di Mosca, a proposito del quale il giurato italiano, Rodolfo Caporali, ebbe a dire in un'intervista radiofonica: «Ricordo le esecuzioni di Pletnev degli Studi di Chopin alle prove del concorso come fra le più incredibili esperienze musicali mai udite in vita mia, con un possesso dello strumento e dell'oggetto sonoro che aveva del sovrumano».

In effetti qualcosa di sovrumano Pletnev lo possiede, anche quando risponde alle domande. Timidamente, si diceva, ma di una timidezza che è sintomo di ricchezza interiore. «Non amo parlare di me e del mio passato – esordisce quando gli si chiede delle sue origini e della città natale, Arcangelo, all'estremo Nord della Russia, sul Mar Baltico. Poco a poco si scopre che è figlio d'arte, la madre pianista, il padre suonatore provetto di bayan, la fisarmonica russa con cui suonava il repertorio classico e popolare. Da Arcangelo il trasferimento a due anni a Kazan, capitale del Tartarstan, quindi il trasferimento a Mosca a 13 anni alla grande scuola pianistica di Eugene Timakov, poi di Jakob Flier e Lev Vlasenko. La vittoria a un Concorso a Parigi, poi quella al Concorso Nazionale Russo nel dicembre 1977, poi la clamorosa affermazione al Tchaikovsky nel giugno 1978. Poi la guerra in Afghanistan e il blocco dei concerti in occidente, quindi le tournée internazionali, i dischi per l'etichetta di Stato Melodiya, poi per l'inglese Virgin, quindi la tedesca Deutsche Grammophon (dal 1993). Pletnev non ama parlare di quegli anni, di quelle tournée, di quei trionfi. Pare non esserne particolarmente orgoglioso, sembra sminuirne i meriti. «Ho imparato quasi tutto da Eugene Timakin, un grandissimo musicista che fu allievo del grande Igumnov. Con lui ho imparato la musica, la tecnica, la forza e l'abnegazione. Timakin era un grande didatta, un saggio della musica, con lui hanno studiato Vladimir Feltsman e Ivo Pogorelich. Timakin conosceva ogni segreto della tastiera. Era allievo di Igumnov, il quale era allievo di Siloti, che era allievo di Liszt. Liszt era allievo di Czerny e Czerny era allievo di Beethoven. La linea è un po' questa».

Quando ha deciso di prendere in mano la bacchetta? «C'è una fotografia di me con la bacchetta in mano, avrò avuto forse tre anni. Ma questo non importa».

E come ha cominciato fisicamente a dirigere: mise assieme lei un piccolo gruppo? «Alla scuola di musica c'erano già piccole formazioni orchestrali e io le dirigevo, mio padre mi dava una mano».

Studi specifici di direzione? «No, semplicemente voglia di dirigere. Si impara col tempo. Ci sono tante scuole di direzione, uno ti insegna a far così, un altro al contrario. Quando qualcuno vuole imparare, impara. Impara dappertutto. Per me il professore non è chi insegna. Ma è da chi si impara: si impara da Horowitz, da Rachmaninov, da Richter. Potrei dire di aver avuto loro come professori. Rachmaninov in prima fila».

Quando è diventata una professione la direzione d'orchestra? «Alla fine degli anni '80 ad alcuni amici venne l'idea di creare un'orchestra privata, la prima in assoluto in Russia: l'idea fu accolta con enorme entusiasmo da tutti i migliori professori delle migliori orchestre russe. L'orchestra si formò quasi spontaneamente e mi proposero di dirigerla. Andò subito bene: nacque la Russian National Orchestra, che nel giro di due o tre anni si fece conoscere internazionalmente. All'inizio fu molto osteggiata, soprattutto dai direttori delle orchestre statali da cui i professori volevano staccarsi per entrare nella Russian National Orchestra. Il primo concerto si tenne nel novembre del 1990 al Conservatorio di

Mosca. Poi vennero i primi concerti all'estero, in Israele, Spagna, Germania. Fummo aiutati da molti, e fra i tanti ricordo con piacere il pianista Ivo Pogorelich, il quale fu molto vicino soprattutto in occasione della prima tournée in Israele, durante la quale avevamo avuto un problema di visti. Quando lo venne a sapere, siccome aveva un concerto da solista nel più grande teatro di Tel Aviv, fece telefonare al teatro per dire che il suo recital si sarebbe trasformato in un concerto per pianoforte e orchestra, e impose noi con lui nel *Concerto* di Tchaikovsky. Il concerto fu un trionfo e seguirono tournée e registrazioni discografiche: per la prima volta nella storia la Deutsche Grammophon stipulò un contratto di esclusiva con un'orchestra russa. Il primo disco con DGG fu una scelta di *Ouverture* di Tchaikovsky. Seguirono molte incisioni, il repertorio russo in particolare: Prokof'ev, Shostakovich, Tchaikowsky, ma anche i classici. Beethoven. Nel 2006 ho inciso l'integrale delle 9 *Sinfonie* di Beethoven e l'anno dopo i 5 *Concerti* per pianoforte e orchestra. Da qualche anno però la situazione è molto cambiata, siamo stati costretti ad accettare l'aiuto dello Stato per sopravvivere. L'orchestra non è più indipendente come prima, ma è diventata un'emanazione del Ministero della Cultura. Sicuramente ora è meno a rischio, ma sono cambiate tante cose».

Lei però in tutti questi anni, non ha mai smesso di suonare il pianoforte, con concerti solistici nelle più grandi stagioni. E adesso? «Quel periodo è ormai passato: ho conosciuto il duro lavoro del pianista, lo studio solitario, le tournée, i viaggi massacranti, i programmi, gli alberghi, gli orari, l'applauso, i fiori, gli autografi, le cene… Io ho dato. Ora quella vita non mi interessa più. Dirigo quando mi piace l'idea, quando mi trovo bene con le orchestre, quando si può fare buona musica con musicisti che ne abbiano la volontà, come con gli splendidi professori della Filarmonica del Teatro Comunale. Il pianoforte lo suono ancora, tornerò a suonarlo, ma in occasioni speciali, con tranquillità. Per esempio in primavera farò una tournée con concerti di Bach, Haydn e Mozart con la Kremerata Baltica, senza direttore».

Come si trova con la Filarmonica del Teatro Comunale? «Mi piace moltissimo. Sono ottimi musicisti, preparati, c'è la voglia, c'è la disciplina. È una cosa rara. C'è la volontà di raggiungere un livello di perfezione. Questo mi piace. Sono motivati».

Le è capitato il contrario? «Certo, capita spesso anche con orchestre molto blasonate».

Che orchestre ha diretto? «In Italia la Rai di Torino e Santa Cecilia. Ultimamente ho diretto l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestra di Bamberga. Presto dirigerò l'Orchestra Radiofonica della Corea e la Filarmonica di Tokyo».

Uno dei suoi dischi più belli è quello inciso nel 1998 per la Deutsche Grammophon con le musiche di Carl Philpp Emanuel Bach. Come è nato? «Un dirigente della Deutsche Grammophon conosceva le mie incisioni scarlattiane per la Virgin, e voleva che facessi qualcosa di simile

per la Deutsche Grammophon. Acquistò tutti gli spartiti di Carl Philipp Emanuel Bach, il figlio di Johann Sebastian, e me li portò, anche se in realtà Carl Philipp Emanuel è di un'altra generazione rispetto a Scarlatti: poteva esserne il figlio. Io non ne avevo mai suonato una nota. Cominciai a leggere tutto e a fare una scelta di quasi 80 minuti di musica. E così è nato il disco».

Lei sa che è considerato un capolavoro nella sua discografia? «No. Dei miei dischi mi piace abbastanza un recital chopiniano della Virgin comprendente la *Barcarolle*, e forse un disco Deutsche Grammophon con pezzi brevi di Beethoven. Questi due dischi mi piacciono abbastanza. Gli altri mi lasciano indifferente».

Che pianisti ascolta? «Rachmaninov. Ascolto ormai solo Rachmaninov, che è stato il più grande pianista e musicista del secolo scorso. Lo ascolto continuamente. È un conforto per la vita. L'ascolto di Rachmaninov mi aiuta a vivere. Non è "un pianista". È uno "spirito". Mi piace tutto di lui, anche le piccole cose che ha inciso. In tutto quello che fa c'è qualcosa di interessante. Nei pezzi brevi, nei fogli d'album, è insuperabile. Anche nel repertorio apparentemente non suo. Prenda il suo Beethoven: ci sono le 32 *Variazioni* in do minore, che forse con lui diventano 29 o 30 perché non le fa tutte. Ebbene, in ogni nota, in ogni frase c'è qualcosa di interessante e di assoluto. Rachmaninov è unico».

Di che altri interpreti vuole parlare? «Di Horowitz: nel suo concerto di ritorno alla Carnegie Hall c'è un brano in particolare che tuttora mi sconvolge: la *Toccata, Adagio e Fuga* di Bach-Busoni. Horowitz sbaglia clamorosamente l'inizio, così si sente un po' di nervosismo, ma poi il resto è semplicemente fantastico. Non ho mai sentito dei colori così vari, della fantasia così sfrenata, dei piani sonori così sfaccettati. Lì si capisce ciò che una volta Rachmaninov disse: «Horowitz ha aperto qualche sonorità del pianoforte a me sconosciuta».

Fra i giovani delle nuove generazioni? «Sono tutti simpatici e bravi. Ma nessuno mi ha colpito particolarmente».

Di Daniil Trifonov che dirige nel Concerto di Tchaikovsky cosa pensa? «È bravissimo. Lo conoscevo già, l'avevo diretto a Varsavia nell'agosto del 2010. Mi piace perché oltre che essere simpatico, cerca qualcosa. Non è una macchina, mentre suona cerca la sua attitudine, cerca il suo suono, e mentre suona c'è sentimento, c'è sincerità. Non mi sorprende che suoni così bene Chopin. Per suonare la musica di Chopin ci vuole sentimento e sincerità».

E degli italiani? «Arturo Benedetti Michelangeli!».

Qui il maestro Pletnev si mette quasi sull'attenti e cambia espressione. Una lunga pausa, e poi quasi detta le parole:

«Vede, con Michelangeli entriamo in un'altra dimensione: Michelangeli non è un pianista. Michelangeli è un genio».

Perché è un genio? «Perché con lui si è aperta una fase nuova del suonare il pianoforte, di come trattare lo strumento. Genio è colui che apre un mondo nuovo, che crea nuovi orizzonti. Per esempio: Tchaikosvky è un genio. Nikolai Golovanov, un grande direttore russo degli anni 30 e 40 è un genio. Con lui è cambiato il modo di dirigere la musica, di fare musica. Le sue interpretazioni di Liszt, Grieg e Glazunov sono sconvolgenti, fin dalla prima battuta. E così è per Michelangeli: con lui il concetto stesso di suonare il pianoforte è cambiato rispetto al passato e ha influenzato e influenzerà quelli che suonano e quelli che ascoltano. Qui sta la sua grandezza. Anche i pianoforti sono cambiati con Benedetti Michelangeli».

CANTINA
BENTIVOGLIO
RISTORANTE, ENOTECA E OSTERIA
OGNI SERA IL MIGLIOR JAZZ DAL VIVO

SECONDO " DOWN BEAT" DA 12 ANNI TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO

SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA OLTRE VENT'ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

I NOSTRI PROSSIMI GRANDI EVENTI

19 FEBBRAIO

PREMUDA GRILLINI DALLA TRIO
"LUCI SUL LAGO"

27 FEBBRAIO

CEDAR WALTON TRIO
INTRODUCING PIERO ODORICI

15 MARZO

RAFFAELE CASARANO & LOCOMOTIVE

21 FEBBRAIO

ALESSANDRO LANZONI TRIO
"DARK FLAVOUR"

12 MARZO

GIOVANNI GUIDI LATE BLUE TRIO CD ECM BILLING
"CITY OF BROKEN DREAMS"

21 MARZO

BRASS BANG!
Feat. PAOLO FRESU, GIANLUCA PETRELLA
STEVEN BERNSTEIN, MARCUS ROCAS

VIA MASCARELLA 4/B,BOLOGNA - T. +39 051 265416 F. 051 225811
JAZZ@CANTINABENTIVOGLIO.IT - WWW.CANTINABENTIVOGLIO.IT
PRENOTAZIONE SEMPRE CONSIGLIATA

WAGNER E L'ITALIA O L'ITALIA E WAGNER?

di Piero Buscaroli

Al tema "Wagner e l'Italia" il biografo ortodosso risponde col paragone con Goethe, che nell'erudito tedesco di formazione accademica funziona come un riflesso condizionato: «Nella vita di Wagner l'Italia non ha fatto epoca. Gli stimoli a creare, che egli deve a questo paese, non sono meno significativi di quelli di Goethe, ma sono di altra natura. In una lettera a Mathilde Wesendonck entra egli stesso nell'argomento. Goethe a Roma è un fenomeno molto piacevole: "Era un uomo totalmente, assolutamente visivo nel suo temperamento d'artista! Lasciamoci guidare da lui dove c'è qualcosa da vedere e saremo perfettamente informati! Lui, invece, [Wagner] si è fatto dell'Italia un'altra esperienza, le sue impressioni visive più importanti lo hanno attratto con un calore fuori del comune, che pero non è mai durato a lungo! Per questo egli crede di dover dire che l'occhio non gli basta come senso per la percezione del mondo...".

Non c'è dubbio che il signor Curt von Westernhagen, autore della migliore biografia di Wagner reperibile da noi, abbia combinato una bella confusione. Ma è una confusione, a suo modo, creativa, perché mescola e confonde tutte insieme le ragioni per cui un'attrazione fervida e sincera, accompagnata da esplosioni d'interesse e di affetto, testimoniata da sette viaggi con lunghi soggiorni, fino all'ultimo chiuso dalla morte sul Canal Grande, non produsse quegl'influssi decisivi sull'arte che piacciono tanto a esteti e biografi; e sono, invece, assai rari nella realtà. Rapporti come quelli che speciali momenti di maturazione han fatto sorgere tra un Dürer e un Raffaello o un Bellini; circostanze come quelle che conducono un Sebastian Bach ad appropriarsi tutto quel che gli riuscì trovare di un veneziano quasi coetaneo che si chiamava Vivaldi, sono rarissime eccezioni, non regola.

Che l'arte italiana dei suoni fosse, all'epoca di Wagner, lettera morta per una cultura musicale ormai irrimediabilmente superiore come quella tedesca, è dato di fatto conosciuto almeno dai tempi di Mendelssohn, che scende in Italia, nel 1830, dopo la sosta a Weimar, con le raccomandazioni e istruzioni del vecchio Goethe. Beethoven era morto da tre anni, Schubert da due, Schumann ventenne e il diciassettenne Wagner facevano l'Università a Lipsia, Bruckner aveva sei anni e Brahms doveva ancora nascere. A Venezia, mentre se ne sta rapito nella fresca ombra dei Frari a contemplare *L'Assunta*, "la cosa più divina che gli uomini abbiano mai saputo dipingere, qualcuno si mise a strimpellare l'organo, e le sante figure di Tiziano dovettero sopportare un miserabile finale d'opera". I pianisti che incontra a Venezia "non hanno mai suonato una nota di Beethoven, e quando soggiunsi che sia in lui che in Mozart c'è del buono, mi dissero: "Siete dunque un amatore della musica classica?".

All'esaltante quadro dell'Italia storica già si opponeva la deprimente realtà di un paese che gli dèi della musica avevano abbandonato da almeno mezzo secolo. E, tra i misteri della nostra storia delle arti, il peggio indagato. L'anno dopo, l'Italia musicale apparirà a Berlioz un sordido deserto. Cherubini, Spontini, Rossini fuggiti, Boccherini, Clementi, Paganini ormai lontani, resta una barbarie vernacola totalmente dimentica della civiltà che ancora un secolo avanti era viva. I nomi degli antichi maestri, cancellati. Nella tarda età di Wagner, semmai, si era prodotto un risveglio. Tra i direttori d'orchestra, la musica di Wagner cagionava mutamenti di campo, folgorazioni. Non poté esser solo la sconfitta del direttore che aveva perduto la Teresa Stolz rapitagli dal compositore amico, così come in Germania proprio Wagner aveva rubato Cosima a Bülow, la forza che indusse un "Napoleone dei direttori" quale Angelo Mariani, a cambiare campo. Era pur stato a Monaco, aveva sentito quelle opere, e da musicista non aveva potuto non trarre conclusioni evidenti. Come le aveva tratte il Mancinelli, che tuttavia preferì coltivare tutti e due i campi, come fanno ancor oggi accreditate bacchette. Come non fece, però, colui che sarebbe divenuto l'apostolo della grande musica tra noi, Giuseppe Martucci; che se era nato troppo tardi (1856) per lavorare accanto a Wagner, fece a tempo tuttavia a ingrandirne la fama, e inginocchiarsi, e non per modo di dire, davanti a Johannes Brahms, quando lo conobbe a Bologna, nel 1888, all'Albergo dei Quattro Pellegrini; al secondo dei numi che per lui, missionario "in partibus infidelium", costituivano gli oggetti inseparabili del solo culto legittimo.

***

A questo punto il tema, "Wagner e l'Italia", si specchia e si prolunga in un altro, "l'Italia e Wagner". Non c'è dubbio che la musica di Wagner potesse ancora apparire, nei primi decenni dopo la sua morte, non ingannevole Speranza, e, creduta "arte dell'avvenire", plausibile incitamento per quanti, esperti delle sue leggi, o soltanto appassionati, tentassero di uscire dall'abiezione soffocante in cui la monomania del melodramma verdiano

aveva piombato l'arte italiana, devastando e seccando, fino alle ultime radici, quella ch'era stata per secoli la sua tradizione vocale aulica e la sua ricchezza polifonica e strumentale. Intorno a Wagner si strinsero falangi appassionate, nel suo nome s'immaginarono programmi di rinnovamento, si profferirono promesse e speranze.

Erano illusioni: sia perché il linguaggio di Wagner fu, sì, una rivoluzione, ma valeva e funzionava per lui solo, non era comunicabile; sia perché i trapianti idiomatici da una nazione all'altra, di cui s'era accresciuta, per cinque o sei secoli, la musica europea, erano ormai impraticabili, come aveva dovuto constatare a sue spese Gioachino Rossini; sia perché sopra aneliti, tentativi e speranze, stava per abbattersi la dissoluzione dell'ordine tonale, che alcuni intuivano come una oscura minaccia, ma non era ancora visibile a nessuno.

Erano illusioni. Ma tanto ci è chiaro oggi, nella nostra ottica di posteri ed anzi di postumi di una civiltà estinta. Per quanto si poteva capire allora, il wagnerismo italiano fu soffocato, e più ancora, strangolato, da quella che si chiamò la Guerra mondiale, e per noi è diventata la prima delle due.

Chi voglia cercare il preludio della fine, non ha che aprire le pagine del *Fuoco* di D'Annunzio, erroneamente considerato libro wagneriano; dove, invece, Wagner, morto, è allontanato ed espulso dalla sfera nazionale, e si scaldano con bell'anticipo quei motivi, desunti dall'intolleranza razziale e cattolica di Maurice Barrés che, con paziente accumulo di odio, andranno a ingrossare le fascine, gia pronte a crepitare, della "guerra latina".

"L'opera di Riccardo Wagner", spiega ai suoi discepoli il loquace Effrena, che nel romanzo è l'ego dell'autore, "è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale [...] Il suo dramma non è se non il fine supremo del genio d'una stirpe [...] Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi... ". Davvero poche volte D'Annunzio scrisse cose altrettanto rettoriche e false. E magra consolazione offre, all'avvilimento di questo perverso sfogo, il ricambio di cortesie che Thomas Mann restituì nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, scritte in piena guerra, rievocando un giovanile pomeriggio romano, su per giù dei tempi che D'Annunzio scriveva Il *Fuoco*, "il cielo di massiccio turchino" che pesava sui suoi nordici e sensibili nervi, cui aggiungevano irritazione le innocenti palme del Pincio, disprezzate in quanto alberi pigramente meridionali, col ricordo finale delle zuffe che si accendevano, attorno al palco della banda del maestro Vessella, tra i devoti wagneriani e i forsennati italianissimi emuli di Stelio, che volevano proibire la *Marcia funebre di Sigfrido*, musica che, difatti, divenne pericoloso suonare quando i fati, così ben preparati, si compirono: come testimonia, con nostro odierno stupore, l'*Avvertenza* premessa dal Panizzardi (1924) al suo secondo volume.

Quella pagina di Thomas Mann pareggia, per furore e disprezzo, l'invettiva dannunziana, civiltà contro civiltà, in un sol mazzo affastellando e il Pincio e le palme, e la *Carmen* e il suo autore, e il D'Annunzio, infine, che la guerra avea voluto "per sodisfare il suo estetismo libidinoso".

Il wagnerismo italiano attivo, programmatico, fidente, non si riprese mai più, si ritrasse tra i melomani, avvizzì a "fatto di cultura".

***

Nessuno dubita più che l'Italia fosse per Wagner principalmente, se non esclusivamente, un fattore di benessere fisico. "Che cosa mi ha preso, quando mi son costruito la casa in un paese dove sto bene un mese l'anno?", sbottò a dire una volta, a Napoli, parlando della sua fabbrica di Bayreuth quasi finita.

"Vivere in Germania e morire in Italia", scrisse altra volta Cosima, quasi presentisse che qua era il termine della fatica di Richard. Ancora un mezzo anno poté godere "la città meravigliosa tra l'azzurro del cielo e l'azzurro del mare". "Di nuovo lo avvinse il caratteristico silenzio vivente, nel quale si udivano solo gli zoccoli delle donne che andavano su e giù per le scale dei ponti risuonando come castagnette. Sedeva volentieri davanti al portale di San Marco che, con le cattedrali di Pisa e Siena, era una delle 'sue' tre chiese; contemplava la serena piazza animata. Salutava i suoi mistici amori, gli antichi leoni del Pireo davanti all'Arsenale, 'Fasolt e Fafner', nel cui marmo un tempo i normanni avevano inciso le loro rune. Oppure andava all'Accademia e si rallegrava alle limpide figure di Carpaccio, all'estatica *Assunta* di Tiziano... È bello vivere accanto a cose come queste!".

Il biografo, che compendia tali sentimenti, commenta: "Qui tutto è elementare, naturale, sensuale, arte, musica, gente". Ma Wagner non fa eccezione rispetto alla gran folla di poeti, scrittori, artisti stranieri, se ne potrebbero numerare decine e decine, il cui debito verso l'Italia fu riassunto da Mario Praz prendendo in prestito un'espressione che Bernard Berenson aveva coniato per spiegare la nostra reazione davanti all'opera d'arte: la "intensificazione di vita", un modo di essere, una condizione dello spirito per cui "uno si sente vivere con maggiore speranza, con più gusto, conducendo un'esistenza più intensa, più raggiante, non solo fisicamente ma anche moralmente e spiritualmente, attingendo il vertice supremo delle nostre capacità", al cospetto di "un paesaggio, un ambiente così perfettamente intonato alle più alte aspirazioni umane, che il suo effetto non è molto diverso da quello di un'opera d'arte". Se non vi trovava più nulla della sua arte che valesse la pena d'esser preso in considerazione, Wagner poté godere, come tutti gli altri, di una disposizione complessiva ancor pia generosa ed elevata, e respirò a pieni polmoni l'atmosfera che l'Italia di allora, cosi diversa dalla repellente erede che ne tiene il posto, offriva ai suoi ospiti fedeli. Rispetto ai quali tutti non fa eccezione. Le sue riserve, i suoi ribrezzi nei confronti della Roma antica e papale ricordano, anzi, i pudori, i rossori e le indignazioni di un altro protestante, bigotto eppure tentato, quale Nathaniel Hawthorne. Paragonare se stesso a Goethe, tolta la lusinga che poteva trarne la sua vanita, non aveva, in quanto ospite d'Italia, alcun senso. Egli non pregiava l'antichità classica e romana, rispetto alla quale s'era posto, inconsciamente e lucidamente, in situazione concorrenziale. Non amava, al pari di Hawthorne, le rovine, che lo inquietavano. A parte L'*Assunta* di Tiziano, che perdutamente gli piacque, non meno che all'esecrato Mendelssohn, i luoghi e monumenti che suscitano i suoi entusiasmi hanno dell'esotico e dello strano, come il giardino moresco di Ravello, San Marco, o quell'interno del Duomo di Siena, che a noi procura imbarazzo e fastidio e lui, quasi volesse darci la conferma di un gusto che più unklassisch non potrebbe pensarsi, celebra culmine supremo dell'umano architettabile.

"Wagner e l'Italia, l'Italia e Wagner" si aggrovigliano più come spunti di riflessione per spiriti col gusto del vagabondaggio intellettuale, che come percorsi pedantemente fissati. Abbiamo preferito indugiare su zone e momenti men conosciuti, la sosta della tribù wagneriana a Napoli nel 1880, il soggiorno ultimo con al centro il concerto di Natale del 1882 e la sua storia, qui scritta la prima volta per intero, a costo di volare sulle situazioni più note e perfin gualcite da insistenti e maldestre riscritture, la Venezia del *Tristano*, la storia del *Lohengrin* bolognese, il soggiorno palermitano.

Abbiamo fatto gran posto ai libri, perché lo meritano; Wagner non è l'operista incolto, ma il creatore di poemi che sono centro di un sistema di pensiero e di riflessione sulla storia. Da essi si dipartono lunghi fili, ad essi ritornano.

Tratto da *Wagner e l'Italia, memorie, documenti, immagini*, Press Club Editore, Bologna, 1992 (catalogo della mostra a cura di Piero Buscaroli, Foyers del Teatro Comunale, 28 novembre-31 dicembre 1992)

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

"Non si può giudicare il Lohengrin di Wagner dopo un primo ascolto, e io non intendo certamente ascoltarlo una seconda volta.

Gioacchino Rossini

Parsifal è quel tipo d'opera che comincia alle sei e dopo che sono passate tre ore, guardi l'orologio e sono le sei e venti."

David Randolph

INTERVISTA A FRANCO BATTIATO

di Valentino Corvino

Con il suo ultimo cd *Apriti Sesamo* (2012), Franco Battiato ci sorprende ancora una volta con la sua instancabile capacità di rinnovarsi. La sua composizione e il suo sound sono inconfondibili, il suo linguaggio continua nel tempo a essere nuovo e originale, molto più di quanto abbiano fatto tanti giovani artisti che man mano si sono affacciati alla scena pop nazionale.

La personalissima estetica della musica di Franco Battiato ha radici lontane. Nella sua arte convivono un forte senso della tradizione, sia popolare che "colta", e una costante ricerca di nuove strade. Nel 1978, dopo un decennio tutto dedicato a una fertilissima sperimentazione, ha vinto il Premio "Karlheinz Stockhausen" di musica contemporanea con *L'Egitto prima delle sabbie*, per piano solo. Dal 1979 (*L'era del cinghiale bianco*) a oggi ha inanellato una serie di canzoni di grandissimo successo. Ha creato la casa editrice "L'ottava", ha scritto opere liriche e ha avuto un ottimo successo come regista cinematografico. Un percorso artistico desueto per la capacità di esprimersi attraverso mezzi artistici molto differenti, così come tanti sono i linguaggi musicali che da sempre confluiscono nelle sue produzioni, non ultima la musica classica.

Franco Battiato Luglio 1977 Villa Vallelonga Parco Nazionale degli Abruzzi

Il tuo ultimo cd si apre con un brano intitolato *Passacaglia*, che, come dici sul tuo sito, è un "libero adattamento della composizione classica Passacaglia della vita del sacerdote e compositore seicentesco Stefano Landi, uno dei progenitori dell'opera". In passato hai interpretato lieder, coinvolgi abitualmente nei tuoi arrangiamenti strumenti classici, fino all'orchestra sinfonica; molto spesso hai dichiarato il tuo amore per il repertorio classico e ne hai dimostrato anche una notevole conoscenza. Che posto occupa la musica classica nella tua discoteca personale?
Da tanti anni oramai, ascolto solo musica classica, che considero (quando raggiunge alte vette), un "messaggero dello Spirito".

Il testo di "*Passacaglia*" sembra fatto apposta per trarne degli spunti per questa nostra conversazione. "Vorrei tornare indietro / per rivedere il passato / per comprendere meglio / quello che abbiamo perduto". Quanto è importante per te conservare un legame con la tradizione o con i grandi autori del passato? C'è un compositore che ami particolarmente o che sia stato per te modello di pensiero e scrittura musicale?
Tutti i grandi compositori sono per me un riferimento. È inevitabile e piacevole imparare dai grandi... si assimila e si trasforma.

Dici, ancora: "Vorrei tornare indietro / per rivedere gli errori, / per accelerare / il mio processo interiore". La tua ricerca di riferimenti nel repertorio e nei modelli culturali passati si sposa nel tuo percorso con una costante ricerca di nuovi percorsi creativi. Oserei dire che il lavoro che l'artista compie sul linguaggio, sebbene per molti non sia ritenuto un vero e proprio lavoro, è il miglior contributo che possa dare all'evoluzione della società. Questo quotidiano manipolare e modellare il linguaggio per farlo corrispondere a ciò che vuoi esprimere ha a che fare più con l'arte o con l'artigianato?
L'arte non può fare a meno dell'artigianato, e noi artisti siamo collegati, bene o male, alle zone 'soprasensibili'.

"Viviamo in un mondo orribile / siamo in cerca di un'esistenza". In *Inneres Auge* e in *Passacaglia* hai sferrato attacchi molto violenti e diretti verso un evidente e imperante malcostume politico e sociale. Ha fatto molto scalpore il tuo incarico nella giunta regionale siciliana come assessore alla cultura, o come tu stesso hai detto, alle "meccaniche celesti". La nostra nazione vive un momento di gravissima perdita di memoria storica con conseguente crisi d'identità culturale. Secondo te un artista come te può contribuire a pensare e mettere in atto politiche che aiutino noi italiani a uscire da questa crisi strutturale, possibilmente senza disperdere il nostro patrimonio culturale?
Certo. Dobbiamo solo sperare che venga spazzata via definitivamente questa razza di corrotti e ignoranti che hanno distrutto il nostro Paese.

Nella homepage del tuo sito internet campeggia una frase di un compositore del Seicento: "Detrattori, alla larga da me". Immagino che la cosa che possa dare più fastidio a un artista così poliedrico come te, che non ha mai conosciuto steccati tra generi e linguaggi musicali, è l'essere forzatamente imbrigliato in una definizione.
La Mente, quando non è dominata, domina. Ha paura del non conosciuto e ha bisogno di tranquillizzarsi, etichettando, e riducendo tutto alla ragione.

Nel 2012 Franco Battiato ha interpretato con Luca Madonia il brano di Valentino Corvino *L'esondazione*, contenuto nel CD *Anestesia Totale*, i cui proventi vanno in beneficenza alla comunità di Don Andrea Gallo

MP associati

STUDIO LEGALE

UN BICENTENARIO VERDIANO

di Stefano Biguzzi

Con ciclica cadenza, il vizio tutto italiano di demolirsi e commiserarsi, non tanto per sincero spirito autocritico quanto piuttosto per avere una scusa buona a giustificare i propri fallimenti, porta a ridefinire in negativo il giudizio su personaggi o eventi che hanno segnato la storia della nostra nazione. Qualche tempo fa, nel pieno delle celebrazioni per il centocinquantesimo dell'Unità, nel mirino di questo revisionismo d'accatto, discutibile per forma e sostanza oltre che per la sistematica e colpevole distorsione delle prospettive analitiche, era finito niente meno che Giuseppe Verdi, accusato di non esser poi quel gran patriota che si diceva, di aver simpatizzato col Risorgimento per puro opportunismo e di aver addirittura dedicato due opere, *Nabucco* nel 1842 e *I lombardi alla prima crociata* nel 1843, a due sovrane *ancien régime* di nascita austriaca, Maria Adelaide d'Asburgo Lorena (che peraltro proprio in quell'anno sarebbe andata in sposa a Vittorio Emanuele II di Savoia) e Maria Luigia d'Asburgo duchessa di Parma (in segno di gratitudine per la borsa di studio ricevuta in gioventù).

Venendo subito a questo punto, come per gli incarichi e le onorificenze ricevute alla corte di Vienna da un Donizetti sincero amico e protettore di patrioti, o per i lavori dedicati a Carlo X e alla Santa Alleanza da un Rossini munifico sponsor della causa risorgimentale nel 1848, non si trattava certo di sinceri omaggi ai potenti dell'Europa reazionaria, ma molto semplicemente di prassi antiche quanto consolidate alle quali i compositori si adattavano per quieto vivere e per garantire adeguati spazi operativi al loro lavoro: buoni rapporti con i teatri, censura meno rigida, protezione a livello istituzionale. Era cioè una sorta di nicodemismo che consentiva a questi autori di calcare le scene dei più importanti teatri dando con i loro melodrammi un contributo alla causa nazionale assai maggiore di quello che avrebbero potuto offrire optando per uno sdegnoso esilio, eroico forse, ma del tutto inutile. Non si capisce del resto per quale motivo questa «dissimulazione onesta» non solo si perdoni ma costituisca addirittura titolo di merito per i tanti intellettuali antifascisti (Croce, Bobbio, Pavese, solo per citarne alcuni) che continuarono a vivere e lavorare in Italia sotto la ventennale cappa del regime, mentre nel periodo risorgimentale venga imputata come spia di una bassa temperatura patriottica se non, peggio, di una sfuggente doppiezza.

Quanto al presunto opportunismo di Verdi nel vestire i panni dell'aedo risorgimentale siamo addirittura al grottesco. Se non è certo, ma molto probabile, che il "Cigno di Busseto" abbia letto la *Filosofia della musica di Mazzini*, è un fatto che nelle sue opere si trovano realizzate tutte le innovazioni auspicate in quel volume per dare spessore politico e nazionale al melodramma: scelta di testi tratti dalla letteratura romantica con una particolare attenzione a Schiller, uso massiccio del coro (praticato fin dal *Nabucco*), strumentazione più curata e ricercata, marcata caratterizzazione dei personaggi, rifiuto di inutili fronzoli belcantistici, aura storica e colore locale (come nei *Due Foscari,* plasmato sulle atmosfere veneziane ricreate da Byron), abilità nel coinvolgere lo spettatore in narrazioni dal ritmo tragico serrato. Verdi dunque, volente o nolente, è la perfetta incarnazione dell'«Ignoto numini», del genio sconosciuto il cui avvento Mazzini aveva invocato, e la sua musica è ben più di una colonna sonora per il Risorgimento, è il materializzarsi sonoro ed emozionale delle passioni che animarono l'epica stagione in cui l'Italia seppe trovare libertà e indipendenza; una vera e propria identificazione, tanto forte da coinvolgere in questo processo e da far propri riconoscendosi in essi, brani, uno su tutti il *Va, pensiero*, scritti prima della grande stagione insurrezionale e inizialmente non concepiti in chiave politica.

Tutto questo farebbe di Verdi la voce della riscossa nazionale italiana anche se, paradossalmente, il compositore non si fosse mai espresso in quel senso; la realtà invece è ben diversa. L'incontro con Mazzini a Londra, nel 1847, e l'invito a musicare su parole di Mameli una «marsigliese italiana», proposta accettata con l'augurio che quell'inno (*Suona la tromba*) potesse «fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde!», è solo uno dei numerosissimi documenti ed episodi che fanno emergere la potente passione patriottica del compositore.

Il 21 aprile 1848, da Milano, Verdi scriveva a Francesco Maria Piave questa memorabile lettera: «Figurati s'io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente sentita la notizia, ma io non ho potuto vedere che queste stupende barricate. Onore a questi prodi! onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine pur persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che le possa resistere. Potranno fare, potranno brigare finché vorranno quelli che vogliono essere a viva forza neccesarj ma non riusciranno a defraudare i diritti del popolo. Sì, sì, ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana. Cosa dovrebbe essere? Tu mi parli di musica!! Cosa ti passa in corpo?... Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere

una musica grata alle orecchie degli italiani del 1848. La musica del cannone!... Io non scriverei una nota per tutto l'oro del mondo: ne avrei un rimorso consumare della carta da musica, che è sì buona da far cartuccie».
Il 27 gennaio 1849 Verdi è a Roma per dirigere la trionfale prima della *Battaglia di Legnano* e tra il pubblico del teatro Argentina, gremito di popolani e di patrioti accorsi da ogni parte d'Italia a difendere la Repubblica, c'è anche Giuseppe Garibaldi. Dopo quel successo folgorante, commentando la situazione all'alba del

1849, Verdi scriveva a Piave: «Ho lasciato Roma con dolore, ma spero presto di ritornarci … Sono contento di Roma e delle Romagne, la Toscana pure non va del tutto male, abbiamo motivo di avere grandi speranze» e, «come ogni buon italiano», si diceva poi grato ai veneziani e alla loro coraggiosa difesa della repubblica assediata; ma il 3 novembre, quando ormai la reazione aveva soffocato in tutta Europa la fiamma di libertà del '48, non gli restava che osservare sconsolato come l'Italia non fosse «più che una larga e bella prigione!».
Passano dieci anni nei quali resistenza clandestina, eroici sacrifici e lavorio politico-diplomatico concorrono a rimettere in moto la ruota della storia, dieci anni sul volgere dei quali il Viva VERDI, scritto a rischio della vita sui muri delle città italiane, è ormai assurto a patriottico acronimo per inneggiare a Vittorio Emanuele Re D'Italia. Nel 1859, allo scoppio della seconda guerra d'Indipendenza, Verdi esprime tutto il suo dispiacere per non essere un uomo d'azione: «Ma che potrei io fare, che non sono capace di fare una marcia di tre miglia, la testa non regge a cinque minuti di sole, e un po' di vento o un po' d'umidità mi produce dei mali di gola da cacciarmi a letto qualche volta per settimana? Meschina natura la mia! Buono a nulla!»
In realtà, ben più efficace di quello che avrebbe potuto fare con indosso un'uniforme era quello che sapeva fare con la sua musica ma anche, talvolta, con le sue sferzanti parole. Come a Venezia durante il carnevale del 1859, quando al "Vermouth d'onore" offerto alla Fenice dalla guarnigione austriaca, un ufficiale, fissando con sguardo di sfida il Maestro, levò il bicchiere e disse: «È buono questo vermouth, ma ne berremo di migliore tra poco, appena entrati a Torino»; e Verdi di rimando, con imperturbabile garbo: «Davvero? Non vorrei contraddirvi, ma sapete come sono economi i piemontesi. Non credo proprio che daranno del vermouth ai prigionieri di guerra!».
Il 2 ottobre 1860, nel giorno della battaglia del Volturno, Verdi esulta invece per le vittorie italiane scrivendo ad Angelo Mariani: «Ma dimmi di altra musica, la quale (domando scusa a tutti voi altri figli di Apollo) mi interessa assai di più. Che scusate, scusate! Come vanno le crome e le biscrome di Cialdini, Persano, Garibaldi, etc? … Quelli sono maestri! e che opere! e che Finali! a colpi di cannone!».
Di lì a qualche mese nasceva l'Italia unita e nel percorso che aveva portato a quell'esito vittorioso le opere di Verdi, massima espressione del vincolo, per non dire addirittura del rapporto simbiotico, che lega il melodramma all'Italia e alle vicende del Risorgimento avevano avuto il ruolo non di comprimarie ma di protagoniste a tutti gli effetti. Se dunque per certi versi può esser vero che la figura di Verdi come musico vate della patria si è talora trasfigurata nel mito, è pur vero che quel mito si fonda su solidissime basi storiche; il tentativo di sgretolarle è penoso quanto vano, e speriamo che si abbia il buon gusto di non reiterarlo evitando così di ammorbare con l'ennesimo, ritrito scandaletto revisionista le celebrazioni di questo bicentenario.

ROVERSI IN BREVE

di Vincenzo Bagnoli

Vincenzo Bagnoli è redattore della rivista di letteratura "Versodove", storica testata bolognese degli anni '90-riapparsa nel 2009 dopo otto anni di silenzio- che contiene poesie, racconti, interessanti pagine dedicate alla traduzione. La rivista si può trovare a Bologna presso le Librerie Coop e la Libreria delle Moline

Difficile condensare in poche righe una vicenda umana e creativa come quella del bolognese Roberto Roversi, forse l'ultimo grande intellettuale del Novecento, scomparso lo scorso settembre. Era della generazione dei Fortini, Calvino e Pasolini, e della stessa levatura; con loro aveva condiviso la stagione dell'impegno e delle riviste militanti, arrivando però attorno alla fatidica soglia dei primi anni Sessanta a compiere una scelta in decisa controtendenza rispetto agli altri suoi «compagni di strada», scelta che l'ha reso decisamente atipico rispetto ai «mandarini» del sapere che avrebbero monopolizzato la scena pubblica negli anni successivi.

Nato nel 1923 e cresciuto a Bologna, dopo aver dato alle stampe alcune prove poetiche giovanili sceglie nel 1943 di unirsi ai partigiani e combatte in Piemonte. Dopo la guerra apre nella sua città la libreria antiquaria Palmaverde, destinata in breve a diventare un fondamentale cardine della vita culturale cittadina, punto d'incontro e centro di aggregazione per gli scrittori bolognesi e non solo: il suo generoso interesse nel dialogo e nell'ascolto degli altri la manterranno tale per oltre un cinquantennio, fino al 2006, l'anno della sua chiusura. Nel 1955, con Pasolini e Leonetti, fonda «Officina», una pietra miliare nella rinascita della civiltà italiana dopo il ventennio fascista, nonché uno degli osservatori più acuti sul cambiamento in atto, non solo in ambito letterario: sulle sue pagine scrivono i più importanti nomi del periodo, da Fortini a Gadda, da Caproni a Luzi, da Ungaretti a Pagliarani, da Volponi a Calvino. La rivista si segnala per una precoce quanto illuminata critica del neocapitalismo tecnocratico che andava allora crescendo e affermandosi, di pari passo al progresso economico, del quale vengono denunciati con precisione i limiti e le contraddizioni destinati a esplodere nei decenni seguenti.

Chiusa nel 1959 questa esperienza, Roversi collabora alle più importanti testate nazionali (fra i tanti «Quaderni piacentini», «Paragone», «Rinascita», «l'Unità», «Lotta continua», di cui fu anche direttore, e «il Manifesto», del quale fu tra i fondatori), continuando a portare avanti il suo dibattito: laddove Pasolini resta attestato sul neorealismo e sulla difesa dei valori di un'Italia rurale e contadina, egli accetta invece la sfida della modernità, ma invitando sempre a non abbassare la guardia e a non farsi coinvolgere nei nuovi corporativismi che emergono. Già nel 1962, nella raccolta *Dopo Campoformio* (il cui titolo stabilisce un dolentissimo paragone politico tra la celebre delusione di Foscolo e l'Italia del dopoguerra), Roversi mostrava di essersi lasciato alle spalle la nostalgia: con essa mostra che i due mondi, passato e presente, che il neorealismo spesso contrapponeva si erano di fatto già compenetrati nelle forme ibride di una periferia che va allargandosi e all'interno della quale la guerra sembra protrarsi, nella forma dell'industria, come un conflitto senza più ideali, come un freddo funzionare.

Nel 1961 lancia una nuova rivista, «Rendiconti», che si vuole occupare, come recita il sottotitolo, «di letteratura e scienza» e che durerà fino all'inizio del nuovo secolo. Pubblica nel frattempo romanzi (*Caccia all'uomo. Romanzo*, Mondadori 1959; *Registrazione di eventi*, Rizzoli 1964), che si distinguono per uno sperimentalismo mai fine a sé stesso; come chiarisce nel 1965, nel presentare una prima selezione di poemetti della sua nuova raccolta, *Le descrizioni in atto*, la letteratura deve rinunciare all'idea antica di costituire un territorio separato e privilegiato, non arroccandosi nella «torre d'avorio» della tradizione né chiudendosi nei laboratori delle avanguardie. Pur nella consapevolezza che essa resta esperienza comunque «altra» rispetto al vivo della lotta, deve abbandonare «l'attesa perfida dello spettacolo» e sforzarsi di «sedere a un tavolo» con gli altri linguaggi, per «ascoltare» e «imparare». La sua proposta insomma non consiste nell'invitare la letteratura a disputare nel vivo della storia, bensì, in quanto comunicazione, a rivolgersi contro le condizioni del suo darsi. Chiamando in causa le responsabilità umane, la tensione del linguaggio rifiuta la posizione dello spettatore privilegiato per porlo nel cuore della catastrofe, allo scopo di «contendere alla inesorabile frana della "mistificazione" i pochi esigui palmi di terreno morale necessari per sopravvivere».

Parallelamente matura la famosa scelta di abbandonare l'editoria «di profitto», ritenendone i meccanismi regolatori radicalmente incompatibili con l'esercizio libero della funzione critica e ravvisando in essa l'orientamento a formare una casta di tecnocrati dal linguaggio: l'industria culturale, infatti, è a suo dire inevitabilmente orientata a ridurre il fatto letterario a merce, destinata al mero consumo, e dunque offre allo scrittore un «aumento di potere sul pubblico», ma in cambio chiede e ottiene la «distruzione della ragione». Anche per questo Roversi, malgrado la poetica fortemente sperimentale, non aderisce mai a nessuno dei movimenti di neoavanguardia che vanno in quegli anni costituendosi; preferisce viceversa affidarsi al circuito delle autoproduzioni, prima in ciclostile (anticipando la funzione rivoluzionaria che quello strumento avrà nel 1968) poi con tirature limitate presso piccoli editori indipendenti, che i lettori possono prenotare direttamente presso la sua libreria. È in questa forma che viene distribuita *Le descrizioni in atto*.

Al tempo stesso, coerentemente alla scelta di schierarsi contro la separatezza della letteratura, mentre continua a scrivere per il teatro (*Untenderlinden, Enzo re, La macchina da guerra più formidabile, Il crack*), s'impegna in un territorio che andava allora formandosi, quello della poesia per musica, collaborando con Lucio Dalla e gli Stadio *alla realizzazione di diversi album (Anidride solforosa, Il giorno aveva sette teste, Chiedi chi erano i Beatles.*) che di fatto diverranno per certi

versi canonici della «canzone d'autore». L'esperienza non manca di avere riverberi nella sua scrittura poetica, che evolve così verso forme di contatto con il proprio tempo ben al di là della retorica dell'«impegno», liquidata da Roversi come il sogno di fare «la rivoluzione nel chiuso di una stanza». Ne dà una delle più solide testimonianze il vibrante poema scritto in occasione dei fatti del '77 bolognese e intitolato *Il libro paradiso*, con esplicito richiamo al volume contenente la legge del 1256 con cui il Comune di Bologna liberò i servi della gleba e proclamò l'abolizione della schiavitù.

Vengono quindi gli anni dello «Spartivento», foglio autoprodotto e distibuito gratuitamente, ma soprattutto «cooperativa di produzione poetica» nella quale si raccolgono voci interessantissime del panorama letterario degli anni Ottanta e Novanta. In quegli stessi anni compone (pubblicandone saltuariamente piccoli estratti con il solito medito delle tirature limitate presso alcuni piccoli editori) il suo lavoro forse più importante: il lungo «poema ininterrotto» intitolato L'Italia sepolta sotto la neve, nel quale riprende e sviluppa le impostazioni precedenti: porta così a compimento un racconto del paese solenne e accorato; articolato in tre parti (*Il tempo getta piastre nel Lete, Fuga dei sette re prigionieri, La Natura, la Morte e il Tempo osservano le Parche*), contenenti 254 poesie, cui segue il lungo poema Astolfo trasforma i sassi in cavalli, si conclude poi con la sezione delle Trenta miserie d'Italia che vede la luce in forma autonoma per la Sigismundus nel 2011, mentre l'edizione completa del poema, che suggella il percorso creativo ed esistenziale di Roversi, è affidata ancora una volta a un'edizione autoprodotta in soli 50 esemplari.

Risulterà chiaro, credo, anche da queste poche righe come l'eredità ricchissima di questo intellettuale appartato e «poeta indomabile», com'è stato di recente definito, che ha scelto fin dall'inizio di evitare la ribalta mediatica a favore della serietà del lavoro, sia immensa; oltre alle grandi prove del teatro, della poesia, del romanzo e della canzone, ci resta soprattutto un'inimitabile lezione etica, quella di una coscienza integerrima che non scende a compromessi. Un faro nelle tenebre dell'Italia servile e clientelare di questi nostri anni.

Da *L'Italia sepolta sotto la neve*:

208.
Il 2 agosto 1980 e poi il due agosto 1990
la morte in una stazione e
la passeggiata spaziale per non morire.
Le rondini bambine imparano a volare fra gli arbusti
la montagna annuncia la nube della tempesta.
Domenica Piccolo cucchiaio qua la vorrei ricordare
dice il signor d'Aubigné per il sole della buona sorte
con Mimmo a cavallo per l'O.K. Corral della Calabria
nella luce del giorno di un anno d'estate.
La voce di Jim Morrison la voce di Domenica la voce del fiume fra le rapide dei boschi.
Una città di pietre morse dalla nebbia (è Bologna)
i diavoli cavalcano terracielo
veli all'alba stracciati da ombra e
improvvisi ricordi.
Un monaco conta le pagine con le dita
il mondo attraversa la bufera con il cuore in mano
l'aquila si stacca dal nembo e nel vento cala a chiamare il silenzio.
Sul viadotto l'asfalto non si vede
lì è inutile la preghiera.
Elementi determinanti della situazione
un motociclista senza casco
l'uomo sul palo da cui è caduto un filo –
i fogli dei giornali
travolti dal riverbero di auto interminabili.
Strisciano trascinati dal soffio delle parole
immagini a colori su grandi schermi piantati
negli altipiani silenti

XII.
La miseria della miseria Italia numero dodici
la testa in fiamme, la sterpaglia,
dalla testa dei pensieri paglia che
avvampa brucia fra braci di fumo.
Si consumano notizie mescolate al ricordo
di vecchie età
l'armamento sul carro della vita in corsa
è spazio di fresca primavera.
Altrove polvere sollevata dall'auto nella strada di campagna
odora di mele mentre il merlo s'allontana
stride forte a filo dell'erba lungo il mare
siepi siepi siepi di oleandri abbandonati e
pini scavezzati dai venti secolari camminano a terra.
Può la morte ordire il suo acuminato massacro
ridurre in cenere il delfino
il vascello in fuoco
la sovrastante nuvola in ciclone e
travolgere la vita?
Il fervore trascinato in gorgo
l'esistente in un attimo è scomparso
giovinezza è il ricordo poi sull'occhio ottuso
del cielo interminabile di tetti
e alla fine dimenticare la tomba
dei vecchi eroi?
Quante primavere gli uomini fuggitivi
abbandonano alle giovani ali che arrivano portate dal garbino?
Si può considerare l'opportunità di non rassegnarsi
bruciare il carro del vincitore
anche le nostre bandiere.
Per favore.

INTERVISTA AD AUGUSTO ILLUMINATI

di Mattia Cipolli

Intervistare Augusto Illuminati, uno dei principali filosofi italiani, che nella sua lunghissima carriera si è occupato principalmente di filosofia politica, come docente di Storia della Filosofia presso l'Università di Urbino, potrebbe far sorgere spontanea una domanda: un'intervista a un filosofo su una rivista di un'orchestra di musica classica? Che cosa c'entra? Qual è il nesso?

Ebbene il nesso fra la vita, la persona e l'opera di Illuminati e la musica è fortissimo. Egli è, infatti, uno dei pochi filosofi contemporanei che ha saputo superare la divisione in compartimenti stagni che affligge la cultura dei nostri giorni, inserendo la musica e tutte le sue molteplici implicazioni in un contesto più vasto. A partire dalle sue notevoli conoscenze di storia ed estetica della musica, ha saputo ricostruire un rapporto fra la musica e le altre discipline umanistiche che da troppo tempo è stato interrotto.

Illuminati, inoltre, è autore de "Il filosofo all'opera", un libro che esplora le implicazioni filosofiche di alcune opere liriche. E non solo: due dei suoi più importanti testi di filosofia politica prendono le mosse da due capolavori della storia della musica, rispettivamente di Mozart e Schubert,, ossia "Gli inganni di Sarastro" e "Winterreise".

Per prima cosa le vorremmo chiedere di raccontarci come è nato il suo interesse per la musica. Nell'epoca in cui viviamo è, infatti, raro trovare una tale conoscenza anche tecnica e storica della musica in un autore le cui opere vertono principalmente su problemi di filosofia politica?

La passione per la musica classica e d'avanguardia è nata nell'adolescenza (così come le mie incerte pratiche esecutive e sommarie informazioni di armonia), l'interesse per lirica, jazz e rock è bizzarramente arrivato più tardi, in collegamento con le esperienze politiche e per influenza di coetanei o più giovani militanti con cui ho avuto a che fare. Ora sono troppo vecchio per oltrepassare Stockhausen o per arrivare fino alla techno.

Quali sono i compositori o i periodi storici della musica che più l'hanno affascinata e che ha maggiormente approfondito?

Adolescente ovviamente Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Stravinskij. Crescendo: i virginalisti elisabettiani, Schubert, Haydn, la seconda scuola di Vienna, Verdi, e infine Mahler, che più si intrecciava alla filosofia e alle altre arti. Culto di Maria Callas e di Glenn Gould: non mi pretendo originale.

In parallelo Billie Holiday, Charlie Parker, Coltrane, Miles Davis.

Dopo ancora (non si finisce mai di imparare) l'Onegin di Ciajkovskij, Chopin e il Brahms pianistico e cameristico. Qualche opera di Strauss.

Nei suoi libri emerge chiaramente il fatto che la musica per lei è parte integrante di un panorama culturale in cui essa va a braccetto con la filosofia e le altri arti, cancellandone la falsa immagine di "ancella". Questo approccio alla musica ci ricorda direttamente i secoli passati: nel Medioevo e fino al Settecento inoltrato essa era una delle sette arti liberali, la base dell'educazione occidentale; compositori quali Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven hanno vissuto un'unità assoluta con i movimenti filosofici e anche politici della loro epoca. Poi ci sono certamente i due casi più eclatanti: quelli di Rousseau e Adorno, filosofi compositori e teorici della musica.

"Le devin du village" (l'opera buffa composta da Jean Jacques Rousseau, ndr) è grazioso, Adorno (e prima Nietzsche) insignificante come compositore. Sono decisamente meglio come teorici – della musica e di altro. I musicisti citati nella domanda certamente esprimono direttamente lo spirito del tempo, quanto i poeti, i romanzieri o i filosofi, e i contemporanei lo hanno sempre tranquillamente saputo ed esperito. Non c'è bisogno di traduzioni ancillari o di musica a programma. La musica parla da sola, senza interferenze, dediche o allusioni esplicite. Non serviva Baricco per spiegarci che i quartetti (di Beethoven, ndr) sono più significativi dell'happy end della IX sinfonia.

Crede che sia possibile, anche in virtù di un cambiamento nell'educazione sia di base che superiore, porre fine alla settorializzazione che confina la musica ad un ruolo non solo marginale, ma soprattutto parziale?

Certo che è possibile, ma occorrerebbe cambiare tutta l'impostazione pseudo-utilitaria (visti, ahinoi, gli sbocchi occupazionali) imposta alla scuola secondaria e all'Università, nel segno della discriminazione di classe e della funzionalità (illusoria) al mercato. La musica, sebbene si collochi all'incrocio fra indirizzo umanistico e scientifico, verrà così sempre

Riferimenti bibliografici alle opere di Augusto Illuminati citate nell'intervista:

Gli inganni di Sarastro, ed. Einaudi, Torino 1980
Winterreise, ed. Dedalo, Bari 1984
Il filosofo all'Opera, ed. manifestolibri, Roma 1999
Percorsi del '68, ed. DeriveApprodi, Roma 2007

emarginata, a dispetto della popolarità della sua fruizione e del diffondersi di alcune sue pratiche esecutive. All'onnipresenza della musica distrattamente percepita come tappeto sonoro televisivo, aeroportuale, pubblicitario, telefonico corrisponde il suo degrado pedagogico e accademico. Serve agli spot, ma non è finanziata nella sua autonomia.

Nelle sue opere uno degli aspetti indagati in maniera più affascinante è il rapporto fra musica e società, fra musica e politica. Gli inganni di Sarastro prende le mosse dai contenuti allegorici del Flauto Magico di Mozart, dal progetto politico sotteso all'opera e dal suo rapporto con i movimenti illuministici e massonici del tempo. Percorsi del '68 dedica ampio spazio alla colonna sonora sottesa ai Movimenti che dal '68-'69 arrivano fino al '77, occupandosi di generi musicali completamente differenti, quali punk, psichedelia, rock sperimentale, nonché autori quali Bob Dylan o Patti Smith.
Poiché oggigiorno per la gran parte del pubblico politica e musica sono un binomio impossibile, ci interesserebbe approfondire questo aspetto.
Negli anni '60, prima in America e Inghilterra, poi nel continente europeo la musica ha permeato le nuove forme di vita e le loro espressioni politiche. Io non ho fatto che lasciarmi coinvolgere da quel flusso, dunque in certa misura è stato qualcosa di non indipendente e personale come le mie passioni musicali anteriori. Se per molti autori e gruppi l'identificazione politica è stata netta, s'intende con le forme più libertarie di movimento – penso al primissimo Dylan sulla scia di Woody Guthrie, ai Jefferson Airplane, agli MC5, ai Clash, a Neil Young, ai nostri Area, e oggi ad Ani DiFranco o Bruce Springsteen – nella maggioranza dei casi si è trattato di un coinvolgimento profondo con un sentire comune generazionale la cui tradu-

zione politica è facoltativa, sebbene irriducibile ai valori conservativi della società – parlo dei Rolling Stones, di Jim Morrison, Janis Joplin, Patti Smith, Nico (l'erede più genuina dell'espressionismo), Lou Reed, dei Joy Division, insomma i vertici della grande stagione rock e punk. Per me quel nichilismo di fondo corrisponde a un lascito politico decisivo del 1965-1977, che ha spazzato via molto del vecchio senza riuscire a costruire il nuovo (il bilancio è quello, c'è poco da girarci intorno). Un'esperienza così radicale che, nonostante fiammeggianti riprese (Kurt Cobain alla fine del secolo scorso, i Tool e i Nine Inch Nails ancora in attività, i Radiohead), la scena rock si è desertificata e il suo rilievo politico sembra sospeso in una generale urbanizzazione pop. Le due brillanti campagne elettorali di Obama non fanno testo: il rock nel suo periodo più glorioso non se ne sarebbe neppure occupato...
Il jazz ha testimoniato e accompagnato l'emancipazione civile e sociale degli afro-americani entrando peraltro in un rapporto organico di scambio bi-direzionale con le avanguardie "colte" sin dagli anni '30 e poi vistosamente nelle fasi del be-bop e del free jazz. Anche in questo caso l'impatto politico sembra attenuato nel nuovo secolo. La discontinuità attuale delle ondate di protesta rispetto agli anni '60-'70 spiega forse tali intermittenze e in generale la frammentazione e lo sprofondamento carsico dell'impegno culturale, che pur seguita a scorrere.

Un'altra domanda in merito al rapporto fra musica e politica.
La musica, per secoli, con esempi eclatanti anche nel Novecento, ha avuto un rapporto strettissimo con la politica e la società: a volte si è trattato di una relazione di collaborazione fra forze politiche e musica, a volte di una lotta fra le due, altre di una dialettica accesa in cui l'arte dei suoni è stata capace di cambiare gli equilibri delle forze in campo. Oggigiorno però assistiamo a una vera e propria persecuzione della politica ai danni della musica. Tagli continui ai finanziamenti, leggi di riordino che mettono sempre più a rischio la sopravvivenza delle istituzioni musicali italiane. Sebbene i tagli alla cultura tocchino tutto e tutti, dall'Università fino ai musei, nei confronti della musica l'accanimento è stato particolarmente forte, con campagne denigratorie su tutti

i maggiori quotidiani italiani. Qual è la sua interpretazione di questa degenerazione del rapporto fra musica e società?
In una logica di taglio della spesa, in cui la cultura è sacrificata, il costo oggettivo delle grandi orchestre e dei teatri d'opera chiama inevitabilmente la scure. In Italia poi, a differenza dagli Stati Uniti, il disinteresse dei privati facoltosi per tali aspetti è smagliante. In tal modo la musica classica e lirica è estromessa dai calcoli politici nostrani, quella di altro tipo affidata alle incerte vicissitudini di un mercato dove le strutture commerciali (discografiche e on line) sono tutte extra-italiane. La retorica esecuzione dell'inno nazionale a inizio spettacolo non salverà le istituzioni pubbliche dalla catastrofe.

Innovazione, qualità, esperienza danno sempre risultati eccellenti
noi sosteniamo l'eccellenza

Protezioni®
Elaborazioni
Industriali

P.E.I. S.r.l. • Via Torretta, 32 - 32/2 • 40012 Calderara di Reno (BO)
Tel. 051 6464811 (r.a.) • Fax 051 6464840 • info@pei.it • www.pei.it

MUSICA POPOLARE, MUSICA COLTA: UN DIALOGO APERTO.

di Tommaso Luison

La *stua*, il cuore dell'ambiente domestico nelle valli dolomitiche. Qui le famiglie e gli amici più stretti si ritrovavano dopo una giornata di duro lavoro per ballare, con l'accompagnamento di pochi strumenti: un violino, un mandolino, a volte una chitarra. Poche persone, musiche dal carattere leggero e la danza come momento intimo di socialità. Succedeva in Cadore nei primi decenni del secolo scorso, nonostante il ballo non fosse ben visto dall'autorità ecclesiastica: la Chiesa tollerava tali peccaminose pratiche solo durante il Carnevale. Un ballo in casa durante un altro periodo dell'anno, soprattutto in Quaresima, avrebbe comportato il rifiuto da parte del parroco di benedire la casa, e questo almeno fino agli anni Sessanta, secondo le testimonianze della gente del luogo. Si suonava anche in contesti pubblici, in occasione di matrimoni o feste paesane, e si esibivano allora dieci o quindici musicisti, con violini e mandolini, assieme a strumenti a fiato, talvolta la cetra, l'organetto e spesso il *lirón*, una sorta di contrabbasso o violoncello rudimentale.

Primi anni Venti: musicisti cadorini. (Archivio di Mario Ferruccio Belli)

Da questo contesto proviene il manoscritto musicale dal titolo *Ballabili antichi per violino o mandolino*, recentemente rinvenuto nell'area di San Vito di Cadore e pubblicato da Nota Editore di Udine. Una raccolta straordinaria di 115 danze tra valzer, polche, mazurche, sottis, varsovien e numerosi altri balletti, alcuni con titoli inconsueti e mai riscontrati prima, come ad esempio *Ratapatà, Berlingozza, Subiotto*. Un repertorio che viene ripubblicato integralmente dopo un periodo di ricerca in Cadore, dove il proprietario ottantenne del manoscritto Marino De Lotto vive e grazie al quale è stato possibile ripercorrere la storia di queste musiche.

Il recupero di questo repertorio accende una luce sulla tradizione del violino popolare nell'area dolomitica, finora meno nota rispetto ad altre. La diffusione e la conservazione di un patrimonio di musiche da ballo per violino è infatti significativa nell'Appennino Bolognese grazie alla figura del violinista Melchiade Benni, testimone unico e irripetibile scomparso nel 1992 all'età di 90 anni. Un'importante tradizione violinistica si riscontra inoltre nella Val Resia in provincia di Udine e a Bagolino e Ponte Caffaro nel bresciano, dove ancora oggi nel periodo di Carnevale è possibile assistere a balli mascherati dal sapore autentico e poco turistico, accompagnati da gruppi di violinisti. Il recupero di un repertorio popolare per violino nel Cadore si viene a collocare geograficamente come punto intermedio tra queste diverse tradizioni, e la ricerca di convergenze tra di esse è appena all'inizio. Nel manoscritto dolomitico influenze significative vengono d'Oltralpe: già alla fine dell'Ottocento, secondo la testimonianza di Marino De Lottto, era forte l'emigrazione dalle valli dolomitiche verso l'Austria per cercare lavoro e proprio il contatto

con la cultura mitteleuropea contribuisce alla capillare diffusione in area veneta del *Valzer*, la danza non a caso numericamente più presente all'interno del manoscritto (50 valzer) e particolarmente amata nel contesto dolomitico almeno fino agli anni Quaranta.
Il documento musicale *Ballabili antichi* fotografa un repertorio ritenuto già "antico" all'inizio del Novecento e prima per gran parte tramandato oralmente. L'autore della raccolta, De Lotto Giovanni Maria il Vecchio, detto *Nane Vecio*, era un maestro elementare e musicista per diletto. Suonava diversi strumenti, tra cui il violino e il violoncello e conosceva la scrittura musicale in modo sufficiente a consentirgli di trascrivere le melodie dei brani, senza accompagnamento. Tra le particolarità della raccolta è significativa la presenza di numerosi brani provenienti dalla tradizione colta. Danze come la Quadriglia, il Subito-Galop e la Gavotta appartengono a contesti alto-borghesi, e molto interessante è la presenza di un *Valzer nell'opera Crispino e la Comare*, tratto dall'omonima opera buffa dei fratelli Luigi e Federico Ricci su libretto di Francesco Maria Piave, il celebre librettista che lavorò con Giuseppe Verdi. L'opera, rappresentata a Venezia al Teatro La Fenice nel 1850, ebbe un enorme successo di pubblico e una grande diffusione a livello popolare. Il fatto che l'autore del manoscritto la inserisca in un repertorio da ballo è significativo e testimonia lo scambio continuo tra due mondi, quello colto e quello popolare, che in tutte le epoche si sono reciprocamente influenzati. Molti compositori hanno attinto alla tradizione musicale del proprio territorio. Giuseppe Tartini, violinista istriano e fine intellettuale illuminista vissuto a Padova nel pieno Settecento, così scriveva in una sua lettera: "Tutti e poi tutti devono ascoltarsi, ed io in Venezia pagavo il mio traìro a que' tali ciechi suonatori di violino, perché anche da quelli ho imparato". In direzione inversa *Nane Vecio*, l'autore del manoscritto, recupera brani della tradizione classica, per costituire un patrimonio di musiche da conservare e condividere assieme a quello della tradizione orale. Un patrimonio che gli stessi abitanti di Borca di Cadore metteranno in valigia nel periodo dell'emigrazione a Clifton, nel New Jersey, nei primi decenni del secolo scorso, per mantenere vivo un senso di identità e provenienza culturale anche oltreoceano.

t.luison@gmail.com

Anni Cinquanta: San Vito di Cadore, ballo in contesto domestico. (Archivio di Marino De Lotto)

TOMBESI, Roberto
GANASSIN, Francesco
LUISON, Tommaso.

Ballabili antichi
per violino o mandolino,

Udine
Nota Editore, 2012.

Libreria delle Moline

Via delle Moline, 3/A • 40126 Bologna tel. 051 26 29 77

La Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna,
in collaborazione con la Libreria delle Moline, organizza un ciclo di incontri dal titolo

MUSICA È CULTURA

in cui verranno presentate pubblicazioni che trattano di musica in relazione a diversi ambiti culturali, dalla storia, alla ricerca antropologica, all'astronomia. Agli incontri, che si terranno presso la libreria saranno presenti gli autori; introdurrà Guido Giannuzzi, direttore di Filarmonica Magazine, curatore dell'iniziativa.

MARTEDÌ 9 APRILE, ORE 18.30
Giovanni Gavazzeni, Armando Torno, Carlo Vitali
O MIA PATRIA. STORIA MUSICALE DEL RISORGIMENTO
TRA INNI, EROI E MELODRAMMI
Dalai Editore, 2011

MARTEDÌ 23 APRILE, ORE 18.30
Francesco Ganassin, Tommaso Luison, Roberto Tombesi
BALLABILI ANTICHI PER VIOLINO. UN REPERTORIO
DALLE DOLOMITI DEL PRIMO '900
Nota Edizioni, 2012

MARTEDÌ 7 MAGGIO, ORE 18.30
Stefano Biguzzi
L'ORCHESTRA DEL DUCE. MUSSOLINI,
LA MUSICA E IL MITO DEL CAPO
UTET, 2003

MARTEDÌ 14 MAGGIO, ORE 18.30
Angelo Adamo
PIANETI TRA LE NOTE.
APPUNTI DI UN ASTRONOMO DIVULGATORE
Springer Verlag, 2009

RECENSIONI
di Alberto Spano

IL PIANO MULTICOLOR DI MARIO

CD Naxos 8.572823, € 6.99

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
I 2 Concerti per piano e orchestra, 4 Danze da "Lover's Labour's Lost".
Alessandro Marangoni, pianoforte,
Malmö Symphony Orchestra, **Andrew Mogrelia**

Ecco uno dei più bei cd del 2012, registrato nel maggio 2011 in Svezia: l'opera per pianoforte e orchestra del fiorentino Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), compositore tanto fantasioso e brillante quanto poco eseguito, specie in Italia, nonostante la sua musica sia amata e di immediato ascolto. "Nemo propheta in patria"? Ci voleva proprio un'orchestra svedese (ottima a dire il vero e ben diretta dall'inglese Andrew Mogrelia) e un'etichetta con sede a Honk Kong per riportare alla luce questi gioielli appartenenti alla pur vasta produzione pianistica di un compositore noto per perlopiù per le opere per la chitarra dedicate a Segovia. Il tutto grazie al lavoro di ricerca sulle fonti del trentaquattrenne pianista lombardo Alessandro Marangoni, che è un grande paladino della musica italiana per pianoforte. Si ricordino infatti la sua bella integrale discografiche delle per pianoforte di Victor de Sabata, i brani pianistici di Rossini e del *Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi. Marangoni qui suona da par suo queste pagine lussureggianti che grondano invenzione melodica, fantasia coloristica e una buona dose di virtuosismo. Il primo *Concerto* in sol minore op. 46 risale al 1927 e rivela in pieno il talento di Castelnuovo-Tedesco, già allievo di Ildebrando Pizzetti. C'è allegria e gioia di vivere in questa musica, un gusto sapiente per l'orchestrazione e molta inventiva. Più ammiccante alla tradizionale scuola russa il *Concerto* n. 2 op. 92 (del 1936-37), con sonorità spesso corrusche. E ancora più intriganti le *4 Danze* (per sola orchestra) dall'opera inedita "Love's Labour's Lost", riportate letteralmente alla luce da Marangoni dall'archivio dalla figlia dell'autore, Lisbeth Castelnuovo-Tedesco.

TUTTO FALLA AL PIANO

CD Verso 2089, € 19.90

MANUEL DE FALLA
The complete piano works.
Azumi Nishizawa, pianoforte

Del Falla pianistico, oltre alla celebre *Danza del Fuoco* dall'*Amor Brujo* (che in realtà è una trascrizione), si conosce abbastanza *Andaluza* e *Fantasia Baetica*, eternata in disco più volte da una straordinaria Alicia de Larrocha e, a mala pena, Pour le *tombeau de Paul Dukas*, brano icastico, ricco di riflessi estetizzanti. In Italia poco si conoscono e si eseguono i *Cuatro Piezas Españolas*, la raccolta che contiene *Andaluza*), il difficile *Allegro de Concerto* e la *Serenata*. Di rarissimo ascolto invece il *Nocturno* del 1896, la *Mazurca* del 1899, la *Serenata Andaluza*, il *Vals-Capricho* del 1900, *Corteo de Gnomos* del 1901 e il *Canto de los remeros de Volga* del 1922. In pratica è tutta qui l'opera originale per pianoforte solo del compositore spagnolo Manuel de Falla (1876-1946), poco più di 67 minuti di musica che la sensibile pianista giapponese Azumi Nishizawa (classe 1978, studi a Tokio e in Spagna) ha registrato per l'etichetta spagnola Verso (in copertina lo splendido dipinto Fusuma del giapponese Rikizo). Una lettura precisa e accurata, particolarmente felice nelle opere giovanili: dopo le prime pagine, riusciti fogli d'album ottocenteschi in cui nulla o quasi si riconosce dello stile dell'autore di *Notti nei Giardini di Spagna*, ecco nella *Serenata Andaluza* e soprattutto in *Canción* fare capolino il colore spagnolo, l'ispirazione folcloristica, la ricerca di un'identità. Squisita la musicalità del *Vals-Capricho*, spiccato l'elemento grottesco-umoristico in *Corteo de Gnomos* e quello ritmico nella *Serenata* del 1901. Con l'*Allegro de Concierto*, nel tipico stile brillante-virtuosistico, Falla partecipa nel 1903 al Concorso di Composizione per un "Allegro da Concerto di proporzioni classiche" al Conservatorio di Madrid, piazzandosi al secondo posto dopo Enrique Granados. Un deciso salto di qualità si avverte nei *Cuatro Piezas Españolas* (Aragonesa, Cubana, Montañesa e Andaluza), completati nel 1909 ed eseguiti per la prima volta a Parigi da Ricardo Viñes. In ognuno di essi il compositore realizza pienamente i ritmi e le sonorità caratteristiche dei canti e delle danze di ogni regione. Ed è nelle conturbanti sonorità di *Andaluza* che Azumi Nishizawa trova i momenti migliori del cd, come pure nelle ricche sonorità e nei virtuosismi della *Fantasia Baetica*, che Falla compose per Artur Rubinstein nel 1919. Di gran fascino il brano *Cantos de los remeros del Volga*, del 1922, pubblicato solo nel 1980, scritto su commissione del diplomatico Ricardo Baeza per la causa dei rifugiati russi alla Società delle Nazioni.

NON SARÀ FORSE BELLO QUESTO MONDO?

CD Eloquentia EL1233, € 19,90

GUSTAV MAHLER
Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen, Quartettsatz,
Sara Mingardo, Musici Aurei, Luigi Piovano, direttore

«Questa mattina andavo per i prati;/la rugiada imperlava ancora l'erba./Il fringuello mi disse, tutto allegro:/«Ehi, tu! Buongiorno! Come te la passi?/Non sarà forse bello questo mondo?/Zink! zink! Bello e lieve!/Come mi piace il mondo!»./Anche la campanula nel prato/lieta creatura, di buon carattere, din din, con la sua campanella/mi ha squillato il saluto mattutino:/«Non sarà forse bello questo mondo?/Din, din, bello, bello!/Come mi piace il mondo! Ah...!»/E allor, sotto la gran luce del sole/subito il mondo prese a scintillare; a tutto diede toni e tinte il sole!/I grandi e i piccoli fiori e uccelli:/«Buondì, buondì! e il mondo, non è bello?/Ehi, tu! Come ti va? Non è un bei mondo?»/Forse comincia qui la mia felicità?/No! no! Quella che intendo mai più rifiorirà!». È questo il testo mahleriano – nella traduzione di Quirino Principe – del secondo numero dei quattro *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canti di un giovane in viaggio) di Gustav Mahler su testo proprio, concepiti originariamente per voce e piano e poi per voce e grande orchestra. Pagine scritte fra il 1883 e il 1884, di sconvolgente bellezza e dal fascino misterioso. Arnold Schönberg, grande ammiratore di Mahler, nel 1918, realizzò una trascrizione per voce e gruppo da camera (flauto, clarinetto, harmonium, piano, triangolo, glockenspiel e quintetto d'archi) per la Società per l'Esecuzione Musicale Privata, da lui fondata per la promozione della musica contemporanea. Trascrizione geniale, trasparente, molto rispettosa, che nulla fa rimpiangere dell'originale orchestrale del 1893. Con la voce del contralto Sara Mingardo e i Musici Aurei diretti da Luigi Piovano è il cuore pulsante del bellissimo cd realizzato al Teatro Fenaroli di Lanciano. Un'esecuzione rivelatrice: il timbro scuro e la morbidezza della voce contraltile di Sara Mingardo rifulge con eccezionale intelligenza e sottigliezza di inflessioni, grazie anche ad una registrazione eccellente. Altre simili meraviglie si apprezzano nella più recente (1983) trascrizione di Reiner Riehn dei 5 *Kindertotenlieder* (Canti dei bambini morti) di Mahler e in quella di Erwin Stein (allievo di Schönberg) della *Berceuce élégiaque* di Ferruccio Busoni. Completa il cd una riuscita esecuzione del giovanile – e tardoromantico – *Quartettsatz* per quartetto con pianoforte di Mahler, interpreti Grazia Raimondi (violino), Silvio Di Rocco (viola), Luigi Piovano (violoncello) e Olaf Laneri (pianoforte).

RACH E IL CELLO

CD Champs Hill Records CHRCD044, euro 19,90

SERGI RACHMANINOV Cello Works
Yuki Ito, violoncello, **Sofya Gulyak**, pianoforte

Giunge dall'Inghilterra la prima fatica discografica della pianista tatara Sofya Gulyak, eccellente interprete lo scorso anno con la Filarmonica del Teatro Comunale di un *Primo Concerto* di Rachmaninov, sul podio Michele Mariotti, in prima fila il nipote del compositore, Alexander Rachmaninov. Era da immaginare che la Gulyak, vincitrice di un'impressionante serie di primi premi nei maggiori concorsi internazionali, culminata nel settembre 2009 con il massimo alloro al Concorso Internazionale di Leeds, proprio in Inghilterra incidesse il suo primo disco. Nella fattispecie registrato nel dicembre del 2011, dopo due anni di concerti in tutto il mondo con programmi e orchestre le più varie, ma con una presenza preponderante in Inghilterra, il paese che ha fatto di Sofya una nuova stella del pianoforte. Questo suo debutto discografico, però, non avviene da solista, ma accanto ad un altro astro nascente del concertismo, il violoncellista giapponese Yuki Ito, 21 anni, vincitore di molteplici concorsi, fra i quali il Windsor String Competition, il Brahms Competition e il Concorso "Antonio Janigro" in Croazia. Ecco dunque due cavalli di razza della musica, entrambi frequentatori delle aule di perfezionamento del Royal College of Music di Londra. Sul piatto l'opera integrale per violoncello e piano di Rachmaninov, che sta dentro un'ora di musica. C'è la grandiosa *Sonata* in sol minore op. 19, del 1901, il cui Andante è un perfetto autoritratto del compositore, così grondante di malinconia e struggimento, poi i due *Pezzi* giovanili op. 2 (Preludio e Oriental Dance), la *Melodia* op. 3 n. 3, la *Romanza*, il *Preludio* in sol op. 23 n. 10 e il celeberrimo *Vocalise*. Trascritti, gli ultimi due, dal fraterno amico e virtuoso di violoncello Anatoly Brandukov (1859-1930), primo insegnante del grande Piatigorsky. È invece dello stesso Yuki Ito la riuscita trascrizione per violoncello e pianoforte del Lied *Spring Waters* (Acque di primavera) che conclude il disco. Eccellente il duo Ito-Gulyak, che in primis colpisce per l'unità di intenti musicali: una lettura piena di slancio, di tensione e di virtuosismo, ma anche semplice, asciutta, naturale. Sbalorditiva la cavata e l'immacolata intonazione del violoncellista, al quale è facile preconizzare un grande futuro. La Gulyak gli sta al fianco come un guanto, con uno slancio di dita che spesso toglie il fiato. Registrazione di livello superiore, naturale, spaziata con grande equilibrio fra i due strumenti. Un cd da primato che suscita il desiderio di ascoltare presto dal vivo questo nuovo duo musicale.

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

IL MEGLIO
DELL'ABBIGLIAMENTO
DI PRODUZIONE BRITANNICA

VIA UGO BASSI, 4/D
40121 BOLOGNA (ITALY)
TEL. 051.23.13.54
www.depaz.it info@depaz.it

Era l'anno 1932, i De Paz iniziarono a importare i tessuti dalla Gran Bretagna; i famosi Shetland, il cashmere, i preziosi pettinati, l'Irish donegal, il Thornproof.

Pensarono i De Paz di trasformare la stoffa in prodotto, quel prodotto ben caratterizzato e necessariamente modellato in uno stile classico-sportivo fuori dai canoni della moda.

Questo prodotto del tessuto, così naturalmente filtrato, con quei disegni di vecchia simpatia ed elevata tradizione, ha chiamato con sé la maglia, la cravatta, la camicia e tutto quell'insieme del vestire che classicamente si lega senza abbinarsi.

Questo è uno stile, una maniera propria di vestire, non vincolante né dettata, ma libera, classica, disinvolta.

De Paz continua oggi, in maniera ortodossa questo stile, anche se forti sono gli stimoli delle mode e delle vendite veloci.

De Paz vi attende in Via Ugo Bassi 4/D, in Via Calzolerie 2/D (donna) e in Via Tagliapietre 12/A (promotional) per darvi il meglio.

Tessuti Inglesi • Sartoria Interna
Giacche Sportive • Abiti
Pantaloni • Impermeabili
Paleto • Loden Originali
Maglieria • Camicie
Cravatte • Sciarpe • Calze
Cappelli • Ombrelli • Scarpe
Kilts • Tartans Scozzesi
Plaids • Guanti