Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.06 novembre 2013

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

AEDES de VENUSTAS
AESOP
AMOUAGE
ANDY TAUER
BRECOURT
CIRE TRUDON
CLIVE CHRISTIAN
CREED
The DIFFERENT Company
DIPTYQUE Paris
ESCENTRIC-MOLECULES
FIOR di PELLE
FLORIS
FREDERIC MALLE
GROSSMITH London
HƎELEY Parfums
ISABEY Paris
JOVOY Paris
KEIKO MECHERI
KIEHL'S
By KILIAN Parfums
The KNIZE
Maison FRANCIS KURKDJIAN
Maitre Parfumeur et Gantier
MDCI Parfums
MEO FUSCIUNI
Molton BROWN
Mona Di ORIO
MONTALE Paris
NABUCCO Parfums
NAOMI GOODSIR Parfums
NASO MATTO Profumi
NU_BE Parfums
Off.Profumo S.Maria Novella
ORMOND JAYNE
PANTHEON ROMA Profumi
PARFUMERIE GENERALE
PROFUMUM Roma
PUREDISTANCE
SAMMARCO by TIFERET
VERO.PROFUMO
YOSH Parfums

Antica Profumeria **Al 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

EDITORIALE

A Vienna, il 7 Maggio del 1824, il pubblico del Teatro di Porta Carinzia assisteva alla prima esecuzione della *Nona Sinfonia* in re minore, ultimo dei grandi capolavori sinfonici di Beethoven, che veniva presentata dopo una lunga gestazione, durata più di otto anni. A Vienna, il musicista si era già trasferito dal 1792, abbandonando la natia Bonn, allora provinciale cittadina, la cui atmosfera non era più di stimolo per uno spirito ormai romantico, intriso di ideali libertari.

Eppure già a Bonn, Beethoven aveva avuto la fortuna di conoscere Cristian Gottlobb Neefe, organista di corte e apprezzato musicista, esponente di spicco della setta degli "Illuminati di Baviera". Questi, intuito il talento e la spiccata sensibilità del giovanissimo compositore, lo aveva introdotto nella vita intellettuale cittadina, permettendogli di accostarsi al messaggio dei grandi filosofi e letterati dell'epoca, da Immanuel Kant a Johann Wolfgang Goethe, da Johann Gottfried Herder a Friedrich Schiller, che divennero così punti di riferimento della sua formazione culturale.

Alla luce di questi antefatti non appare dunque strano che Beethoven decidesse di chiudere la Nona Sinfonia musicando parte di una poesia, il celeberrimo *Inno alla Gioia*, composta proprio da Schiller nel 1786, più di vent'anni prima, in cui i valori della fratellanza e della libertà sono esaltati in massimo grado e con forti accenti universalistici.
Il grande amore per libertà, che faceva sentire Beethoven così vicino al poeta, aveva però procurato a Schiller molte grane fin dai tempi de *I masnadieri*. Il dramma, scritto nel 1777, fu infatti vietato nel Ducato del Württemberg da Carlo II Eugenio, protettore delle arti ma nondimeno signore assoluto, che proibì a Schiller di occuparsi di letteratura, punendolo anche con quindici giorni di arresto. Succedeva infatti che, in un punto fatidico del dramma, Karl, uno dei protagonisti, esclamasse "Libertà o Morte!". Grido quanto mai preveggente: i giovani del dramma schilleriano la libertà non la vedranno mai, tutti incontreranno una morte violenta, per assassinio o suicidio. Un'esortazione alla libertà tanto esplicita venne dunque modificata nella versione definitiva in un più prudente "Gioia o Morte!". Rappresentato nel 1782 a Mannheim, il dramma ottenne un clamoroso successo.

Cionondimeno, anche in seguito, Schiller dovette evitare non solo di trattare il tema della libertà, ma persino di utilizzare l'imbarazzante parola. *L'Inno alla Libertà* divenne un più generico *Inno alla Gioia*. La trasformazione fu facilitata anche dall'assonanza che in tedesco corre tra Libertà *(Freiheit)* e Gioia *(Freude)*.
Il passo del poema nella sua versione definitiva "Gioia, bella scintilla divina, figlia degli Elisi, noi entriamo, ebbri di fuoco, nel tuo tempio" suona potente, non c'è che dire. Ma proviamo a sostituire Gioia con Libertà: la frase assume, ora come allora, un valore sovversivo. Tanto più che l'ulteriormente assonante Fuoco *(Feuer)* avrebbe potuto scaldare i cuori in maniera preoccupante.

Beethoven, compositore assai poco sentimentale, nelle sue opere fu però sempre attento a trasmettere idee che potessero essere esplosive come solo i sentimenti sanno essere.
E l'Idea cui più teneva fu quella della libertà, dell'autodeterminazione, che compare alla stregua di un sole splendente, nell'opera come nella vita.

Una volta suo fratello, in calce a una lettera, si firmò "Beethoven, proprietario terriero". Ludwig gli replicò con un furibondo "Beethoven, proprietario di un cervello".

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

SOMMARIO

Editoriale | 03

Rubriche | 5

Intervista a Cristina Zavalloni | 06

Nietzsche per musicisti | 10

Julius Reubke, chi era costui? | 13

Filarmonica stagione Concerti 2013-2014 | 15

Spengler, la storia è ciclica | 17

Recensioni | 19

m.casale bauer
dove c'è musica

BredaMenarinibus
A Finmeccanica Company

Protezioni Elaborazioni Industriali

CMI
C.M.I. Cerniere Meccaniche Industriali s.r.l.

DATALOGIC

ALCE
Accessori per pelletteria

L'ANGELICA
ISTITUTO ERBORISTICO

FONDAZIONE DEL MONTE
1473

smeg
tecnologia che arreda

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

Filarmonica Magazine
n. 6 mese novembre 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

Direttore responsabile
Guido Giannuzzi
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

Redazione
Michele Sciolla
michele.sciolla@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Stefano Biguzzi, Bruno Dal Bon, Cecilia Matteucci,
Paolo Marzocchi, Alberto Spano.

Foto di copertina
© Stefano Cenerini

Foto
© Marco Caselli Nirmal (pagg.: 4, 14, 15, 17, 18)
Cristina Zavalloni: © Barbara Rigon (pagg.: 6 e 8)

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> L'uomo molto ricco deve parlare sempre di poesia o di musica ed esprimere pensieri elevati, cercando di mettere a disagio le persone che vorrebbero ammirarlo per la sua ricchezza soltanto.
>
> *Ennio Flaiano*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Michele Mariotti, 34enne direttore d'orchestra, pesarese ma ormai bolognese d'adozione, uno dei maggiori interpreti della sua generazione, reduce da un anno di successi, dal Metropolitan di New York, al Covent Garden di Londra, oltre a essere beniamino del nostro Teatro Comunale.

Il suo debutto operistico è stato *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, l'ultimo straordinario successo *Guillaume Tell* a Pesaro: questo compositore ha un posto speciale nel suo cuore?

Certo, è un compositore geniale, che costituisce l'ossatura del melodramma italiano insieme a Mozart, Verdi e Puccini. L'esperienza che ho accumulato da musicista e da pesarese mi ha portato a conoscere e apprezzare molto in profondità il suo linguaggio e il suo codice estetico, facendomi scoprire un autore la cui cronologia compositiva non ha mai seguito quella temporale, motivo per cui non è riconoscibile in lui un percorso evolutivo uniforme (come ad esempio in Verdi).
Questo aspetto della sua poetica mi ha sempre affascinato, e alla luce di queste acquisizioni, posso ritenermi un suo credibile interprete.

Chi è il suo mito, tra i grandi direttori del passato? E dei viventi, con chi si sente in maggiore sintonia?

É sempre difficile rispondere a questa domanda, e trovo quello di fare nomi e/o confronti, un vizio che riflette in realtà un senso di fastidio e di insoddisfazione nei confronti di se stessi e del proprio presente.
Del passato e del presente ammiro quei maestri che riescono a creare un'atmosfera, un suono, quelli che riescono a convincermi di un pensiero o di un'idea musicale che non condivido, ma ammiro la loro coerenza e autorevolezza interpretativa e comunicativa.
Lasciamo da parte qualsiasi discorso riguardo ai tempi musicali: saranno sempre o troppo lenti o troppo veloci.

C'è un'opera che preferisce dirigere? E perché?

Il *Tell* e *Un ballo in maschera*: entrambe parlano di momenti e situazioni particolari della mia vita.

La canzone della sua adolescenza?

L'ascolto dei cantautori italiani mi ha reso un musicista e una persona migliore,Dalla, Conte, De Andrè, De Gregori e Guccini, ognuno a modo suo, mi ha arricchito.

Al di fuori della classica, ama altra musica?

Ho già risposto in qualche modo!

Michele Mariotti *Cecilia Matteucci*

Bisogna ascoltare la musica che ci piace, senza vergogna...non esiste una classifica fatta per generi musicali.
A casa ascolto di tutto, faccio in realtà più fatica ad ascoltare quella classica perché difficilmente il suo ascolto a casa riesce a rilassarmi e a farmi staccare la spina.

In che ruolo vorrebbe dirigere la sua bellissima moglie, il soprano Olga Peretiyatko?

É sempre un piacere lavorare insieme, molto divertente e naturale.
Magari vorrei dirigerla in un'opera in cui non muore alla fine, visto che piace sempre molto uccidere i soprani.

In giro per il mondo, Italia esclusa, quale teatro l'affascina di più?

Ogni teatro ha la sua storia, all'inizio non ti appartiene, ma col tempo riesci a farne parte. Ricordo l'emozione, la strana sensazione di condividere al Metropolitan di New York l'unico camerino con 4 direttori: incontrai nello stesso tempo Luisi, Gatti, Benini, Callegari (5 italiani a NY!)
E ognuno a turno si spostava un enorme sedia che intralciava l'apertura del rispettivo armadietto: era la sedia di Levine.

Mi dicono che lei sia un grande appassionato di basket: preferirebbe dirigere una prima alla Scala o lo scudetto alla Scavolini?

Scudetto Scavolini!

UN FANTASMA DI NOME CRISTINA

di Alberto Spano

La cantante più eclettica del momento, Cristina Zavalloni, debutta nell'opera Giro di Vite di Britten al Comunale di Bologna, in scena dal 19 al 27 novembre.

Quante sono Cristina Zavalloni? Date un'occhiata agli "events" passati e futuri del suo sito ufficiale e datevi voi la risposta. La cantante classica, jazz, pop, rock, lirica, l'icona della musica contemporanea, l'attrice, la singer, la scrittrice, la compositrice, e poi ancora la conduttrice, la presentatrice tv... Presto la vedremo in cartellone al Teatro Comunale di Bologna, dove debutta nel ruolo di Miss Jessel nell'opera *Giro di Vite* di Benjamin Britten, sette recite dal 19 al 27 novembre, con la regia di Giorgio Marini e la direzione di Jonathan Webb. Da dove iniziare? Dal personale: 15 anni fa, in un'audizione a Modena dal maestro di canto Angelo Bertacchi. Un ricordo vivido, una "Habanera" dalla *Carmen* di Bizet potente e sensuale.

Voleva diventare cantante lirica?

Qualcuno diceva che avevo una voce lirica. Avevo cominciato a cantare da piccola con mio padre, a 16 facevo jazz, poi entrai in conservatorio per caso nella classe di canto, ma in realtà io volevo studiare composizione. Ero alla ricerca di un suono che ancora non conoscevo. Chi diceva che ero un soprano, chi un mezzosoprano. Io ho sempre saputo di essere mezzosoprano, non ho mai avuto dubbi. Dunque Carmen. Ora la canto nello spettacolo dell'Orchestra di Piazza Vittorio, a Sant'Etienne. C'è un Don José indiano e un Escamillo tunisino. Ma la mia parte è intatta, in tessitura originale.

Nel frattempo è successo ben altro.

È successo di tutto…

Si è avvicinata al canto di parola, al canto di teatro.

Non conclusi gli studi di canto, poiché quello che sentivo come il mio insegnante giusto lo trovai fuori dal conservatorio: Miguel Angel Curti, un argentino trapiantato a Bologna. Mi ha fornito tutti gli strumenti che mi servivano per affrontare i diversi repertori con serenità.

Quale la svolta che l'ha portata alla fama internazionale?

L'incontro col compositore olandese Louis Andriessen. Mi ascoltò la prima volta all'Aja nella *Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti. I due avevano condiviso una grande interprete comune, Cathy Berberian. Tornò ad ascoltarmi ad Amsterdam. Ero giovanissima, 22 anni, ricordo che mi disse "Ho sentito il tuo lato demoniaco, voglio scoprire quello angelico". Cominciò a scrivere per me, obbligandomi a lavorare la voce sulla morbidezza, sulla leggerezza, sui fiati e sul registro piano. Abbiamo fatto un lungo tratto di strada assieme. Ora sta per compiere 75 anni e interpreterò la sua musica in un grande concerto ad Amsterdam e in tournée negli Stati Uniti. Una registrazione di Los Angeles è stata pubblicata dalla Deutsche Grammophon e l'opera *Anaïs Nin* a me dedicata è diventata un DVD.

La sua musa?

Lo sono stata per un lungo periodo che si è concluso. Ora c'è una bellissima amicizia e una frequentazione continua, ma il rapporto di "artigianato" è finito. È giusto così. Non canterei Britten al Comunale se la sua

presenza fosse così forte come anni fa.

C'è molta musica contemporanea nella sua vita?
Ne ho fatta abbastanza in passato, ma ne faccio sempre meno. Ho eseguito molti autori, da Mac Millan a Michael Nyman, da Carlo Boccadoro a Luca Mosca: mi sono sempre ritagliata questo ruolo di interprete che si dedica al contemporaneo perché il mio cuore batte nella modernità. Però se si va a spulciare nella mia biografia, di autori contemporanei se ne trovano pochi. Ho invece cantato molto il repertorio del Novecento in duo con Andrea Rebaudengo e in complessi cameristici: Schönberg, Falla, Poulenc, Berio sono i miei autori, che canto sempre più spesso.

E finalmente Britten.
Quest'anno faccio tre importanti produzioni: *The Rape di Lucretia*, una coproduzione Reggio Emilia-Ravenna-Firenze, uno spettacolo bellissimo con la regia di Daniele Abbado; ora *Giro di Vite* a Bologna, poi *Phaedra* a Parma e Piacenza in dicembre con la Filarmonica Toscanini. Tutto è nato da quest'ultima che avevo eseguito al West Corck Festival in Irlanda, dove avevo fatto un *Pierrot Lunaire* con artisti giovani e rampanti come Patricia Kopacinskaja, Sol Gabetta, David Coehn e Micaela Ursuleasa, purtroppo scomparsa l'anno scorso. Dopo quell'esperienza mi hanno proposto la *Phaedra* di Britten, una cantata per voce e orchestra. Me ne sono innamorata. Ho dato la registrazione al mio agente e gli ho detto: io questo posso e voglio fare. Eccoci qua.

A Bologna è un debutto assoluto nel *Giro di vite*: anche al Teatro Comunale?
Non proprio: avevo già calcato quel palcoscenico nella *Scala di Seta* di Rossini quando ero allieva del conservatorio.

Ora interpreta un fantasma, Miss Jessel.
È un ruolo abbastanza piccolo perché è presente solo in quattro scene, ma è un personaggio chiave: è il termometro con cui cambia l'aria e tutta la vicenda. Quando entra Miss Jessel si ferma tutto: la governante è giustamente terrorizzata visto che è pur sempre uno spirito che tiene in scacco la vita di due bambini.

Un ruolo da cattiva?
No, è uno spirito tormentato che ha bisogno di essere liberato, continua a ripetere "I'm here, I'm here", sono stanca, ho bisogno di riposo. Come in tutti i film dell'orrore che si rispettino, gli spettri si manifestano perché non sono liberi di andare a riposare eternamente e non si possono liberare perché qualcosa li tiene legati. Cercano aiuto da persone che rivelano una sensibilità diversa. In questo caso la governante che entra in sintonia con lo spirito dell'ex governante. Le sue arie, i suoi interventi sono pieni di tormento, di pathos, di drammaticità.

La musica?
Bella da morire. Io ho un'aria, l'unica vera aria, tutta in fa minore, che un po' assomiglia a quella di *Phoedra*, così piena di politonalità, in cui Jessel canta come se fosse autistica. La governante cerca di dirle di andarsene, ma lei non ha scelta, rimane lì a cantare il suo desiderio di riposo con uno struggimento che commuove. La vocalità è la stessa di Fedra, mezzosoprano con gli acuti: ci sono dei si bemolle, dei do molto alti, ma c'è anche molto corpo giù. Nel mondo anglosassone li chiamano gli "high mezzo", come certi ruoli rossiniani con il registro grave che hanno le note alte.

È il suo primo ruolo da fantasma?
Sì, io ho fatto di tutto, uomini, donne, bambini. Mai fantasmi.

***Giro di vite* è un'opera dura ma avvincente. Qualcuno ha scritto che disegna una infanzia che ha perso la morale. Si sente vicina al mondo di Britten?**
Io mi sento vicino alla sua musica per quanto riguarda la strumentazione, la politonalità, la timbrica, l'uso di strumenti particolari come l'arpa, i pochi archi. Amo le varie sfaccettature della sua musica, con quegli scarti repentini e il suo lirismo mai scontato, con questi intervalli intriganti. È la sua estetica, che immagino provenga dal suo vissuto, dalla sua condizione di omosessuale in un'Inghilterra ancora molto perbenista, piena di contraddizioni e ipocrisie. Penso che Britten abbia vissuto la sua condizione malissimo. Lo sento nelle sue opere, dove c'è sempre una sorta di bisogno latente di essere scagionato. È una specie di graffio amaro che proviene da una rabbia nei confronti della vita che per lui non deve essere stata facile. Una componente di insicurezza che pervade tutta la sua musica e che deriva dall'estrema complessità della sua figura di intellettuale, di uomo di cultura e di fascino, ma anche di omosessuale. La complessità di Britten mi affascina e ne vengo attratta. Non mi ci identifico, però sento che questo tormento interiore lo ha fatto diventare un artista veramente interessante.

Lo avverte in quanto interprete della sua musica?
Sì: si prenda ad esempio il Female Chorus, il coro femminile che io interpreto nel *Ratto di Lucrezia*: un ruolo micidiale in cui si canta dalla prima all'ultima battuta e si è sempre osservatore-commentatore-narratore dei fatti che avvengono in scena ma non si deve essere mai partecipi. Un ruolo tecnicamente "neutrale": però la musica trasuda pathos e dramma. Ecco il vero Britten. Da quando nel mio piccolo scrivo musica, ho imparato che si mette in musica il proprio se stesso. Come interpreti si deve riuscire ad entrare nei meandri dell'io del compositore, nel suo cuore, nel suo cervello. È una forma di voyerismo.

Come si pone nel repertorio antico?
Cambia il linguaggio, ma l'approccio è sempre lo stesso. Si cambia la tecnica, come quando si parla francese con un francese o in inglese con un inglese. Sono sempre io, devo solo produrre suoni diversi. La musica antica è nel mio cuore, in quanto è moderna: Monteverdi, per esempio. Lo amo poiché lo sento molto più moderno dei suoi posteri, nel senso di modernità che a me piace: è vario, è imprevedibile nei cambiamenti armonici e ritmici, però contiene già l'espressione vocale drammatica emotiva del bel canto. In inglese si dice "to convey", produrre, trasportare col tuo suono un sentimento, un affetto che tocca le corde umane immediato.

Il lavoro nel jazz ne risente?
Le occasioni vanno prese al volo, è ovvio: chi ci rimette è quasi sempre la mia vita da jazzista. Do priorità al repertorio classico, perché ha bisogno di una cura maggiore. Per esempio per debuttare in questo Britten devo rinunciare a una tournée jazz in America nei festival più importanti. Un vero peccato. Faccio rinunce simili da tempo. Per cantare in Irlanda ho rinunciato all'invito del Montreux Jazz Festival per due anni di seguito. Ma è normale, poiché il jazz è quasi sempre programmato più tardi, all'ultimo momento: in ottobre dovevo essere a Pechino con Uri Caine e ho dovuto rinunciare perché sono in prova a Bologna.

Due carriere antitetiche?
Semplicemente bisognerebbe essere due persone.

Nel jazz l'improvvisazione è d'obbligo: nel repertorio classico e contemporaneo?
C'è anche lì, ci deve essere: non nel senso che si cambino note e armonie (anche se nel barocco può succedere) però ogni sera qualcosa deve cambiare. Un vero musicista ogni sera cerca di vivere uno spettacolo come se quella sera fosse la prima volta. Deve intervenire un certo grado di improvvisazione in ogni esecuzione. I grandi direttori lo fanno. Soffro molto quando certi direttori tendono a stigmatizzare un'interpretazione: a volte mi dicono "ieri qui avevi fatto piano, perché non lo fai più?". Io mi ribello, non posso congelare una parte. Non voglio diventare museo.

Il suo ultimo album con la Radar Band *La Donna di Cristallo* è del 2012: cosa bolle in pentola?
Sto lavorando ad un nuovo disco, del quale posso solo dire che si avvarrà di musicisti stranieri.

Continua la passione per la rivisitazione della canzone d'autore come nel caso di Charles Aznavour?
Sempre. Quest'estate ho fatto un programma interamente dedicato al pop e al rock inglese con rivisitazioni di canzoni dei Beatles, dei Genesis, dei King Crimson, dei Radio Head.

Riceve testi o provini da sconosciuti?
Quasi ogni giorno: ascolto tutto e rispondo a tutti. Lo sento doveroso, perché penso che se uno ha accumulato un'esperienza che può essere preziosa per chi viene dopo, la deve mettere al servizio degli altri. Soprattutto in una fase storica come la nostra in cui le musiche nuove non hanno una linea, non c'è una grande scuola da seguire sia nel jazz che nella musica contemporanea, ma ci sono tanti piccoli riferimenti di interpreti che fanno tante cose diverse. C'è la crisi, non c'è lavoro, chiudono le orchestre, ti dicono che la cultura non serve a niente, fai la fame, se fai il musicista sembra che tu sia fuorilegge, non ci sono più i "Grandi Maestri". Almeno fra di noi dobbiamo fare "comunità".

Dà lezioni di canto?
Non posso farlo, perché debbo studiare io molto. Però ascolto volentieri chiunque per un consiglio, magari per indirizzare. Ho solo fatto alcune master class all'Accademia di Pescara, una ne farò a Cartagena.

Le piace?
Sì, nel senso che io imparo molto, ma mi è difficile dire "è così, si fa così", per me che da tutta una vita sto cercando.

Una domanda che non le ho fatto?
Spesso mi sento dire: "Adesso fai quest'opera di Britten che è così difficile, così moderna!". Mi fa sorridere: in fondo questo è un repertorio "vecchio", ma non è che sia difficile: è semplicemente meno consueto. Non bisogna averne paura. Ciò che è diverso ci mette in difficoltà e quindi tendiamo a chiuderci come essere umani. Dobbiamo fare il contrario: dall'apertura, dall'esperienza nuova si esce migliorati e si scoprono cose che ci piacciono molto, ma che solo non conoscevamo.

Qualità
Esperienza
Innovazione

danno sempre risultati eccellenti
noi sosteniamo l'eccellenza

Protezioni®
E laborazioni
I ndustriali

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

NIETZSCHE PER MUSICISTI

di Bruno Dal Bon

"Cera nelle orecchie" era, allora, quasi una condizione del filosofare: un autentico filosofo non porgeva più ascolto alla vita, in quanto la vita è musica; egli negava la musica della vita – è una vecchia superstizione dei filosofi che ogni musica sia musica di sirene"

La Gaia Scienza af. 372P

Pochi ricordano che Friedrich Nietzsche (1844-1900) fu anche musicista. Ottimo pianista, improvvisatore raffinato, compositore che ci ha lasciato una settantina di brani in gran parte composti prima dei vent'anni. Alle ultime composizioni, scritte dopo il 1865, Nietzsche lavora ancora con dedizione e vane speranze di essere in qualche modo riconosciuto anche come compositore. Brani che nascono in alcuni momenti decisivi della sua vita come quando pubblica il suo primo libro da filosofo, quando sente di dover abbandonare Wagner e Bayreuth o quando incontra e subisce il fascino della "charmante" Lou von Salomé.

Il suo rapporto con l'arte si esaurisce quasi esclusivamente con la musica che considera "l'arte universale", il "magico fuoco", "il selvaggio oceano dei suoni". Vissuta ogni giorno di più, in una dimensione immanente e fisiologica, per Nietzsche la musica non è mai quella dell'essere, ma e ciò che ci riconnette alla vita offrendo "alle nostre passioni di poter gioire di loro stesse".

"Possa la mia musica dimostrare che si può essere dimentichi del proprio tempo e che in ciò v'è qualcosa di ideale!", scriveva nel 1875 all'amica Malwida von Meysenburg, aggiungendo poi "per me resta sempre un fatto straordinario come nella musica si riveli l'immutabilità del carattere; ciò che vi esprime un fanciullo è così chiaramente il linguaggio essenziale della sua intera natura, che anche l'adulto non ritrova nulla da cambiare". Come se la propria natura potesse essere colta anche attraverso le incertezze e le ingenuità di una composizione giovanile. Ed è forse in questa prospettiva che ci si dovrebbe avvicinare alla musica di Nietzsche. Ogni lied, ogni brano pianistico ci mette in contatto con la sua forza motrice più autentica, anche quando è espressa con forme non ancora compiute. "Una specie di frenesia", come la descrive alla madre poco più che ventenne, lo domina in particolare quando compone al pianoforte, lo strumento della sua creatività musicale, dell'intimità solitaria, il suo "principale confidente". Il pianoforte è anche lo strumento dell'improvvisazione. Qualità non comune a tutti i musicisti, nella quale Nietzsche certamente primeggiava, come ci testimonia anche Cosima Wagner. Chissà quanti altri brani musicali saranno nati da questa pratica compositiva estemporanea, chissà come il suo rapporto con la musica vivesse nell'immediatezza di questo gesto creativo che faceva appello alla sua "memoria riproduttrice".

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Per Nietzsche sembra la vera dimensione della libertà dionisiaca. Nonostante in gioventù si augurasse che "lo studio approfondito delle regole della composizione musicale attenuasse il pericolo di diventare superficiale a forza di improvvisazioni", questo bisogno non cessò mai. Forse perché, più di ogni altro lavoro con la musica, lo riconduceva a quella dimensione corporea della pratica musicale, a quelle tensioni armoniche o ritmiche vissute come elementi da gestire nel presente, senza ripensamenti o correzioni. Il pianoforte sarà poi lo strumento che lo accompagnerà nella follia, dalle interminabili e solitarie esecuzioni nella sua stanza di Torino, raccontate dai vicini e dall'amico Overbeck, fino agli ultimi ascolti di un pianoforte suonato a Weimar da Peter Gast che faceva vibrare per l'ultima volta quel corpo demente, immobile e

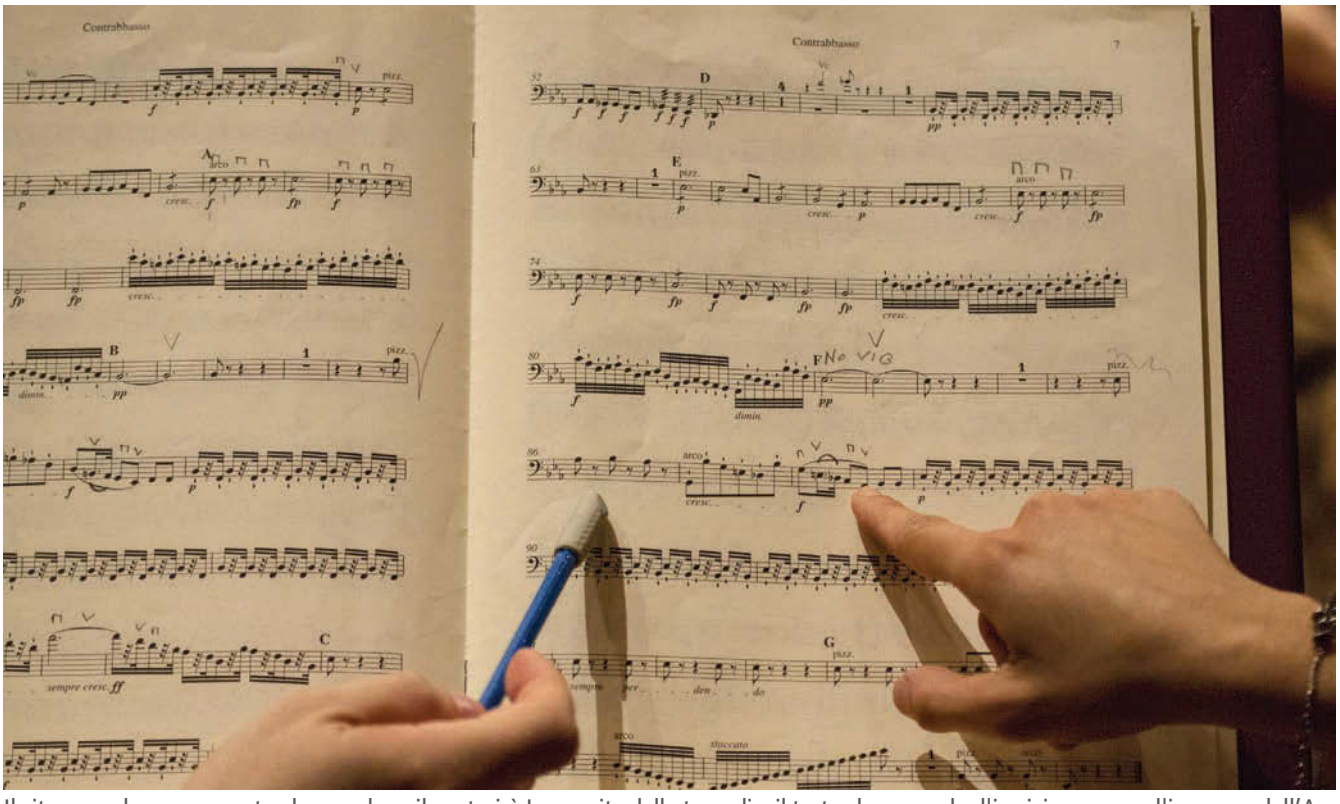
confinato nell'estrema solitudine. Quel corpo che sembrava reagire solo all'ascolto di quel suono amico.

La musica è anche uno degli strumenti di indagine più significativi del Nietzsche filologo che indaga sulla grecità. Quasi ogni lavoro del periodo di Basilea è orientato ad intercettare i suoni e il movimento di quei riti lontani prendendo spunto anche solo da flebili tracce. Come commentò Wagner, Nietzsche con questi suoi lavori tentò di "applicare l'orecchio alle pulsazioni della volontà universale e di sentirne, tutto il suo furore". Per farlo, uno dei primi elementi sui quali orienta i propri studi è il ritmo. Il ritmo nel quale forse trova un campo privilegiato di studio che permette di operare una straordinaria congiunzione tra filologia, filosofia e musica.

> *"...Possa la mia musica dimostrare che si può essere dimentichi del proprio tempo ..."*

Nietzsche si mette in cammino per comprendere il ritmo degli antichi dedicandosi in particolare allo studio degli Elementa rythmica di Aristosseno di Taranto. Ricerche che lo portano a criticare le vecchie teorie dei filologi dell'epoca rivoluzionando, in un certo senso, le concezioni di metro e misura ed arrivando a formalizzare addirittura due concetti greci che utilizza come nucleo della sua riflessione: la "dissonante" alogia e l'euritmia, il "buon ritmo". Due nozioni che contengono già i caratteri oppositori di Dioniso e Apollo, le divinità dello spirito della musica che diverranno poi le categorie portanti sulle quali costruirà La nascita della tragedia, il testo che lo renderà filosofo.

Resta poi ovviamente l'adesione di Nietzsche a Wagner sui cui è già stato scritto quasi tutto. Un devozione che si incardina nel rapporto viscerale che intrattiene con una sola opera: Tristano e Isotta. Wagner ed il wagnerismo furono infatti una breve parentesi nella vita di Nietzsche, intensa e profonda finché si vuole, ma breve: il periodo di Triebschen, il rifugio svizzero della famiglia Wagner che Nietzsche frequentò assiduamente per circa tre anni. Il Tristano fu invece la musica della sua vita. "Ancora oggi vado in cerca di un'opera che abbia il fascino pericoloso, la dolce e tremenda infinitezza del Tristano […] il mondo è povero per chi non è mai stato abbastanza malato da godere di questa voluttà dell'inferno", parole scritte a Torino qualche settimana prima della follia.

Pochi cenni per testimoniare come in Nietzsche la musica occupasse tutti i centri vitali della sua filosofia, divenendo di fatto la principale via di accesso al suo pensiero e al suo agire. Se, come la tradizione ci ricorda, l'iscrizione sopra l'ingresso dell'Accademia di Platone era "non entri nella mia scuola chi ignora la geometria", parafrasandola, dovremmo forse immaginare un motto altrettanto rigoroso per Nietzsche: "che nessuno si occupi di lui se non conosce la musica".

Il ritmo quale componente che conduce il musicista ed il poeta "oltre i limiti della conoscenza e dello scetticismo" nel tentativo di sottrarsi al fascino del pensiero e della logica. Il ritmo che, nel suo lavoro sull'antichità, lo porta a sentire prima di ogni altro la forza propulsiva del pensiero dei filosofi presocratici, di quella sapienza greca, ancora così legata al mito, alla poesia, alla lirica.

MP associati

STUDIO LEGALE

Piazza Galileo, 6 - 40123 Bologna - tel. +39 051 4380351 - fax +39 051 4380353

JULIUS REUBKE, CHI ERA COSTUI?

di Paolo Marzocchi

Uno degli esercizi di pensiero meno interessanti è forse quello di immaginare quali opere avrebbero potuto lasciarci alcuni grandi artisti se avessero avuto la possibilità di vivere qualche anno in più.
Ci si permetta però di fare un'eccezione: Julius Reubke, probabilmente l'allievo più dotato di Franz Liszt, che passa come una meteora in uno dei luoghi e dei momenti più fertili della storia della musica, Weimar intorno alla metà del secolo XIX.
Nasce nel 1834, vive solo ventiquattro anni, conosce Franz Liszt nel 1854, e nel giro di soli due anni il suo stile giunge ad un grado di maturità impressionante. Poi si ammala e muore di tubercolosi nel giro di pochi mesi.
Nella sua brevissima vita riesce comunque a scrivere diverse opere, di cui sopravvivono solo cinque brani pubblicati a stampa e una breve composizione per organo, recentemente ritrovata in un album appartenuto a Marie von Sayn-Wittgenstein, compagna di Liszt: un intenso Adagio, che costituisce la prima stesura di quella che diventerà poi la sezione centrale della Sonata per organo. Al momento questo è l'unico manoscritto esistente di Reubke, e la cosa curiosa è che fino a qualche anno fa nessuno si era mai accorto di questa magnifica composizione, nonostante l'album che lo conteneva fosse noto da tempo. Questo la dice lunga anche sulla scarsa notorietà di Reubke in ambiente musicologico.
In mezzo a queste composizioni troviamo due opere di grande rilievo, una *Sonata* per pianoforte (ancora oggi piuttosto trascurata), e una celebre *Sonata* per organo, entrambe composte da Reubke dopo aver fatto la conoscenza di Liszt. Proprio osservando il balzo in avanti compiuto da questo giovanissimo musicista, che nelle due *Sonate* anticipa per svariati aspetti compositori come Bruckner, Reger e Mahler, non riesco a fare a meno di pensare dove avrebbe potuto spingersi la sua ricerca se la vita gli avesse concesso un po' di tempo in più. Si può dire, con rammarico, che Reubke incarni perfettamente la figura del musicista romantico, che brucia e si consuma per un incontenibile fuoco interiore. Questa sensazione era già ben chiara ai suoi contemporanei, come risulta dalle parole del critico musicale Richard Pohl a proposito di un'esecuzione privata della *Sonata per pianoforte*, con lo stesso Julius allo strumento:
Julius Reubke, figlio primogenito dell'organaro e costruttore di pianoforti Adolf Reubke (1805-1875), nacque il 23 marzo 1834 ad Hausneindorf, nella regione dell'Harz. Dopo i primi studi musicali nella vicina Quedlinburg sotto la guida di Hermann Bönicke (1821-1879), entrò nel 1851 al Conservatorio di Berlino per proseguire i suoi studi di pianoforte con Theodor Kullak (1818-1882) e di composizione con Adolf Bernhard Marx (1795-1866). Delle prime esperienze compositive ci resta un Trio in Mi bemolle maggiore per organo, probabilmente un esercizio di scuola. Risalgono invece con ogni probabilità agli anni berlinesi due delle tre composizioni per pianoforte che ci sono rimaste, la Mazurka in Mi maggiore e lo Scherzo in Re minore, in cui lo stile – seppure ancora influenzato da Chopin e Schumann – già lascia intravedere tratti personalissimi nell'uso dell'armonia e nelle soluzioni formali. Di particolare pregio è la sezione centrale dello Scherzo, vero e proprio gioiello di lirismo in cui la melodia è sostenuta da un accompagnamento di grande complessità e raffinatezza.

A Berlino, Julius stringe amicizia con il coetaneo Alexander Winterberger (1834-1914), che aveva studiato organo a Weimar, dove era poi entrato in contatto con la cerchia di musicisti e intellettuali che si raccoglievano intorno alla figura di Franz Liszt, divenendone allievo.
Va ricordato che Weimar, intorno alla metà dell'800, era il centro di quella che Franz Brendel (editore della rivista "Neue Zeitschrift für Muzik" fondata da Schumann) definì "Neuedeutsche Schule", l'avanguardia musicale che aveva in Liszt e Wagner i massimi esponenti. Per Liszt, questo è un periodo di grande fervore creativo, compone alcune delle sue opere più significative, tra cui prima di tutto la Sonata in Si minore, ma anche poemi sinfonici, la Sinfonia "Faust", la Sinfonia "Dante", le composizioni per organo, i concerti per pianoforte e orchestra, dirige opere di Wagner (che in quel periodo lavorava alle prime due opere della Tetralogia e al Tristan un Isolde).
Tra i numerosi personaggi che in quegli anni fertili gravitavano intorno a Liszt c'erano molti giovani e giovanissimi, quasi tutti allievi del grande ungherese. Per la nostra storia vanno ricordate almeno altre due figure che avranno in qualche misura una relazione con Reubke: il poeta e compositore Peter Cornelius (1824-1874), e il pianista e direttore d'orchestra Hans von Bülow (1830-1894), forse tra tutti il più celebre allievo di Liszt, di cui arriverà a sposare la figlia Cosima (che in seguito lo renderà uno dei mariti traditi più celebri della storia della musica).

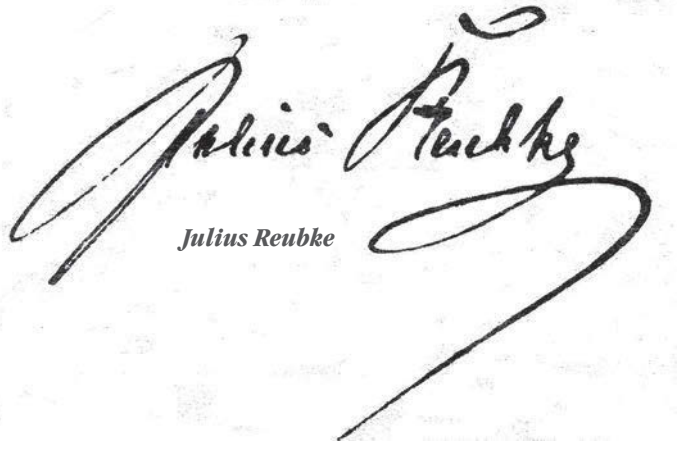
Alexander Winterberger è dunque il primo ad accorgersi della genialità di Reubke. Ne parla al ventitreenne Bülow, che in una lettera a Liszt datata 12 Dicembre 1853, racconta al maestro che il migliore amico di Winterberger (nella lettera chiamato amichevolmente "Sascha"), tal Julius Reubke, ha qualcosa di speciale. Esattamente Bülow parla di Reubke come del "miglior allievo del Conservatorio [di Berlino], dotato di un grandissimo talento sia come compositore che come interprete", raccomandando Liszt di

accoglierlo nella cerchia di Weimar una volta terminati gli studi berlinesi.
Da Berlino a Weimar il passo è breve. Reubke si trasfersce dunque nella città della Turingia per studiare pianoforte e composizione con Liszt tra il 1854 e il 1856. La vita però non è molto generosa con il giovane Julius, che morirà di tubercolosi a soli 24 anni il 3 giugno 1858 a Pillnitz, vicino Dresda, città nella quale si era recato pochi mesi prima per curarsi.
Peter Cornelius, profondamente sconvolto, gli rende omaggio con una poesia, l'ode funebre "Der Freunde Klage um Julius Reubke" [L'Amicizia piange Julius Reubke]. Cornelius lascerà Weimar nello stesso anno.

La scarsità di notizie biografiche sul soggiorno a Weimar è però inversamente proporzionale all'incredibile maturazione dello stile e della qualità delle opere composte in quegli anni da Reubke, che assimila e metabolizza in pochi mesi il linguaggio e la scrittura pianistica di Liszt, ma anche l'armonia wagneriana, le nuove forme, l'idea lisztiana di musica a programma, la tensione verso nuove sonorità. Diventa un fervente sostenitore della "Nuova Scuola Tedesca". Le composizioni concepite dopo l'incontro con Liszt sono vere opere d'avanguardia, di complessità sconcertante, in particolare se pensiamo che a scriverle fu un giovane di soli ventidue anni.
L'opera di Liszt che segna lo spartiacque nel percorso di formazione di Reubke è senza alcun dubbio la Sonata in Si minore, pubblicata proprio nel 1854 dall'editore Breitkopf & Härtel, che come è noto vuole essere una sintesi di una forma sonata tradizionale, bitematica e tripartita, e di una sonata in più movimenti di cui di solito solo il primo è in forma sonata.

Le potenzialità di questa nuova forma, che sulle prime non fu accolta con entusiasmo unanime (Clara Schumann la definì insopportabile), furono però immediatamente comprese e interiorizzate da Reubke, spingendolo a cimentarsi con due composizioni di ampio respiro – una per organo e una per pianoforte – sul modello della sonata lisztiana.
Le due Sonate di Reubke sono state concepite quasi contemporaneamente. Forse questo è il motivo per cui entrambe le composizioni impiegano sostanzialmente lo stesso materiale musicale, una sorta di "idée fixe", seppur elaborato in modo che i temi veri e propri siano differenti.
La Sonata per pianoforte, in Si bemolle minore, composta nel 1856 e dedicata al suo "eccellentissimo maestro" Franz Liszt, è con ogni probabilità il primo esempio di sonata per pianoforte in un unico movimento, dichiaratamente ispirato al modello della Sonata in Si minore. La Sonata in Do minore per organo "Der 94ste Psalm", oltre ad essere la prima sonata in un movimento per questo strumento, è anche la prima sonata "a programma" (il programma è il testo del "Salmo 94", che compare nella prima pagina dell'edizione a stampa).
La Sonata per pianoforte, pur mostrando chiaramente la filiazione dalla Sonata lisztiana nella forma e nella scrittura pianistica (in un recitativo c'è anche una citazione del tema principale della Sonata di Liszt, quasi una dedica per "iniziati"), si distingue da questa per il suo carattere peculiare, per un'armonia forse più vicina a Wagner che a Liszt, e per la compattezza del materiale motivico. La Sonata per organo si spinge, se possibile, ancora più avanti, e dichiara la propria volontà di rottura col passato sin dalle prime ardite battute; la forma sonata è meno riconoscibile, e l'armonia tonale viene portata ad un limite cui nessuno aveva osato spingersi fino a quel momento in composizioni strumentali.

In entrambe le opere, ma forse più chiaramente nella Sonata per pianoforte, si nota anche la ricerca di un superamento dei limiti dello strumento. Nella Sonata di Reubke, forse addirittura più che in quella lisztiana, ci si trova davanti ad una scrittura palesemente orchestrale; ma se Liszt scrive per il pianoforte cercando di riprodurre effetti orchestrali, Reubke scrive per orchestra, avendo però a disposizione il pianoforte e usandolo al limite delle sue possibilità.
Nel caso della Sonata per organo è fondamentale ricordare che Reubke concepì il pezzo sul monumentale organo della cattedrale di Merseburg, costruito nel 1855 da Friederich Ladegast (1818-1905) e in grado di produrre sonorità inaudite, quasi apocalittiche. L'organo di Merseburg avrebbe dovuto essere inaugurato da un nuovo lavoro di Liszt, il "Präludium und Fuge über B-A-C-H" (tra l'altro dedicato a Winterberger), appositamente composto per sfruttarne le potenzialità timbriche ed espressive. In realtà Liszt non riuscì a terminare il "Präludium und Fuge" in tempo, e per l'inaugurazione Winterberger eseguì in "prima assoluta" un altro importante pezzo per organo di Liszt, la Fantasia e fuga sul corale "Ad nos ad salutarem undam". Il "Präludium" fu eseguito alla presenza dell'autore diversi mesi dopo (il 13 Maggio 1856). È curioso notare che Liszt stesso eseguì in seguito la sua composizione a Magdeburg, su uno strumento costruito da Adolf Reubke, padre di Julius.
Non ci sono prove che Reubke fosse presente alle esecuzioni dei pezzi per organo di Liszt, ma – anche per il legame di amicizia con Winterberger – è facile dedurre che conoscesse molto bene entrambe le composizioni lisztiane. Tracce del "Präludium und Fuge über B-A-C-H" sono presenti nella sonata per pianoforte, così come il motivo di quattro note che simboleggia il nome di Bach (in notazione tedesca il motivo "Sib-La-Do-Si naturale" si scrive appunto "B-A-C-H") compare come una dichiarazione nel finale della Sonata per pianoforte. Allo stesso modo l'approccio sinfonico all'organo rivela una conoscenza precisa degli esperimenti lisztiani così come una consapevolezza, forse superiore a quella di Liszt stesso, delle possibilità espressive dello strumento.
Bisogna infine riconoscere che la musica di Reubke, per l'uso dell'armonia o per il trattamento dei temi di chiara matrice wagneriana, è spesso più affine alle composizioni sinfoniche di Bruckner (che nonostante fosse più anziano arriverà a scrivere la sua prima Sinfonia solo nel 1866, dopo diversi tentativi) che alla musica di Liszt.
Ma al di là di fredde considerazioni tecniche o musicologiche, quello che colpisce di più in questa musica è come la bellezza riesca a redimere e a rendere tollerabile anche il più disperato presentimento della propria fine. Reubke è stato un grande artista, che è riuscito a sublimare l'ansia e i tormenti della sua malattia in un monumentale edificio di suoni, il quale attende ancora di trovare il posto che gli spetta nelle sale da concerto.


Julius Reubke

l'articolo è apparso sul numero di luglio 2012 della rivista Amadeus

ftcb
Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

teatro
AUDITORIUM
MANZONI
Direttore Artistico: Giorgio Zagnoni

Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna

Tutti i concerti hanno inizio
alle 21.00 presso il
Teatro Auditorium Manzoni

LUNEDÌ 4 NOVEMBRE 2013
JADER BIGNAMINI Direttore
Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
OTTORINO RESPIGHI • La Boutique Fantasque
CARL ORFF • Carmina Burana

MERCOLEDÌ 19 FEBBRAIO 2014
ALBERTO VERONESI Direttore
BAIBA SKRIDE Violino
JOHANNES BRAHMS • Concerto per violino e orchestra in Re maggiore, op. 77
WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 41 in Do maggiore K 551 *"Jupiter"*

LUNEDÌ 24 MARZO 2014
FAWZI HAIMOR Direttore
ANTON BRUCKNER • Sinfonia n. 4 in Mi bemolle maggiore *"Romantica"*

MERCOLEDÌ 30 APRILE 2014
CHRISTOPHER HOGWOOD Direttore
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Ouverture Le Ebridi, op.26
Sinfonia n. 3 in la minore, op. 56 *"Scozzese"*
Sogno di una notte di mezza estate , op. 61, suite per orchestra

DOMENICA 4 MAGGIO 2014
CHRISTOPHER HOGWOOD Direttore
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Ouverture in do minore Ruy Blas, op.95
Sinfonia n. 4 in La maggiore, op. 90 *"Italiana"*
Sinfonia n. 5 in Re maggiore, op. 107 *"Riforma"*

CONCERTO OMAGGIO:
DOMENICA 19 GENNAIO 2014
I Solisti della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna
GIORGIO ZAGNONI Flauto
SERENA ZAGNONI Flauto
OMAGGIO AD **ANTONIO VIVALDI**
Sei concerti, op. 10 per flauto solista, archi e basso continuo

Prezzo ABBONAMENTO
5 concerti FTCB + in omaggio concerto GIORGIO ZAGNONI
e I SOLISTI DELLA FTCB

ABBONAMENTO		
Platea I e II	€ 149,00	Invece di € 257,00
Platea III e Galleria I	€ 122,00	Invece di € 209,00
Galleria II e Balconata I	€ 99,00	Invece di € 166,00

Concerti FTCB • Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna
4 novembre 2013 | 24 marzo 2014 | 30 aprile 2014 | 4 maggio 2014

BIGLIETTI SINGOLI	Prezzo il giorno del concerto	Prezzo in prevendita
Platea I e II	€ 45,00	€ 39,00
Platea III e Galleria I	€ 36,00	€ 31,00
Galleria II e Balconata I	€ 29,00	€ 25,00
Balconata II e III	€ 17,00	€ 15,00

RIDUZIONI
Sconto 15% per Under 26, Over 65 e Categorie convenzionate
Under 26 e Over 65: 1 biglietto per ogni avente diritto
Categorie convenzionate: 2 biglietti per ogni spettatore convenzionato
Riduzione non applicata alla II e III Balconata
Sconto Studenti del Conservatorio e medie musicali
€ 10,00 per l'acquisto di 1 biglietto per ciascun avente diritto
Riduzione applicata solo ai settori di Platea III e Galleria II

BIGLIETTERIA TEATRO AUDITORIUM MANZONI
Via de' Monari 1/2 Bologna – biglietteria@auditoriumanzoni.it
dal martedì al sabato dalle 15.00 alle 18.30
il giorno del concerto dalle 15.00 alle 21.00

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

SECONDO " DOWN BEAT" DA 13 ANNI TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO

SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA QUASI 25 ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

LA CANTINA BENTIVOGLIO HA UN NUOVO PALCO!

BOLOGNA JAZZ FESTIVAL
THE ITALIAN AUTUMN JAZZ EVENT

6 E 7 NOVEMBRE
OPUS FIVE

14 E 15 NOVEMBRE
TOM HARREL
feat. DANNY GRISSET

19 NOVEMBRE
GIOVANNI GUIDI
GIANLUCA PETRELLA DUO

24 NOVEMBRE
BRUNCH con
WILLIE JONES III QUARTET

20 NOVEMBRE
JACK SAVORETTI TOUR 2013

26 NOVEMBRE
ENRICO ZANISI
MATTEO CIGALINI DUO

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

SPENGLER, LA STORIA È CICLICA

di Stefano Biguzzi

A guardarsi intorno nel mondo di oggi, per non palare dell'Italia, non si può fare a meno di pensare con divertita malinconia a cosa mai potrebbero dire o scrivere quanti ne avevano intravisto la fatale decadenza già un secolo fa. È il caso ad esempio di Oswald Spengler e del suo celeberrimo *Il tramonto dell'Occidente*, monumentale e controverso affresco storico-filosofico che ha impresso una traccia profonda nel pensiero politico del primo Novecento restituendo con drammatica efficacia il travaglio sociale e spirituale di quell'epoca.

Approdato alla filosofia dopo studi di scienze matematiche e naturali, Spengler (1880-1936) appartiene alla corrente di quello storicismo tedesco che guardava alla storia non come sconnesso affastellamento di fatti ma come totalità di eventi in continuo sviluppo dialettico; e prettamente tedesca è anche la tradizione culturale che ispira l'autore attraverso le mille e quattrocento pagine di questa sua opera prima: dall'eredità romantica alla visione goethiana della realtà, dal pessimismo di Schopenauer agli inconfondibili riflessi del pensiero nietzschiano.

Muovendo dall'assunto che l'umanità non costituisce un complesso unico di individui, il ponderoso studio di Spengler delinea una dottrina storiografica incentrata sull'autonomo sorgere di molteplici ed eterogenee civiltà analizzate dal punto di vista naturalistico. Ogni civiltà, come ogni organismo, ripropone la costante ripetizione di un medesimo ciclo vitale biologicamente determinato e assimilabile a quello di un anno con le sue quattro stagioni. La parabola ascendente del millenario arco temporale in cui si sviluppa questo processo culmina nella *Kultur* mentre la fase discendente si avvia con il passaggio ad una *Zivilization* destinata a progressiva decadenza, fino alla morte e al definitivo estinguersi della civiltà.

Più che nella discutibile gabbia del determinismo biologico in cui la realtà storica e il suo sviluppo vengono costretti riducendosi così a una sorta di metafisica, la fortuna incontrata da Spengler nel primo dopoguerra risiede appunto nell'antitesi tra *Kultur* e *Zivilization*; là dove per «cultura» si intendeva un organismo vivente, in crescita, animato da un impulso metafisico e per «civilizzazione» lo stato agonizzante di quella stessa «cultura», uno «stato esterno e artificiale», materialistico e privo di una dinamica propria. Il richiamo di questa visione all'idealismo e al romanticismo è evidente tanto quanto il suo rifiuto dell'illuminismo. Secondo Spengler, è proprio con il Settecento e con quelle che egli considerava le sue trite razionalizzazioni e la sua critica distruttiva che avrebbe preso avvio l'autunno dell'Occidente; un autunno fattosi inverno nell'Ottocento con il definitivo esaurirsi dell'impulso metafisico. Il trionfo del denaro, l'equiparazione tra potere economico e politico, la crisi della morale e della religione, la rinuncia se non addirittura l'ostilità del ceto borghese dominante alle virtù aristocratiche, l'assenza di vitalità e dinamismo che caratterizzava una società sazia di sé stessa, l'avanzare di una filosofia della rassegnazione parallelamente all'affermarsi del socialismo materialistico; questo «rovesciamento di tutti i valori», come già lo aveva definito Nietzsche, rappresentava la prova lampante di un tramonto sceso a oscurare la civiltà occidentale. In questo scenario tuttavia, la Grande Guerra apparve a Spengler come un elemento dirompente in grado di aprire impreviste prospettive per il XX secolo, rimettendo in moto i processi di evoluzione biologica dell'Occidente. Una nuova era di lotte perpetue era iniziata, l'orgoglio e l'istinto avrebbero avuto la meglio sul denaro e sulla civilizzazione facendo rivivere il principio di una *élite* aristocratica. La società si sarebbe polarizzata attorno ad una moderna generazione di capi, i «nuovi barbari» e alle grandi masse popolari. Agli sconvolgimenti del conflitto armato sarebbe seguito un neo-primitivismo che però avrebbe recato i semi di uno sviluppo futuro e di un mondo nel quale gli uomini avrebbero ritrovato l'aspirazione al soprannaturale e al metafisico.

Per la Germania del 1918, sconfitta e frustrata nella sua volontà di potenza, il pensiero di Spengler non poteva non caricarsi di valenze simboliche e per certi versi addirittura messianiche, ben oltre le intenzioni del suo stesso autore. *Il tramonto dell'Occidente* assurse così a immagine del crollo tedesco e l'impianto teorico spengleriano finì per offrirsi come sistema di riferimento per quanti, già prima della guerra, vedevano nel progresso economico e nella modernità, nell'avvento delle masse sulla scena politica, nella decadenza delle vecchie istituzioni liberali, nella perdita di un baricentro ideale, una minaccia al proprio status sociale così come al complesso dei propri valori. Accettare la «cultura» rifiutando la «civilizzazione» consentiva di evadere da una società in cui non ci si riconosceva più, rifugiandosi nella ricerca di un «radicamento» spirituale da conseguire attraverso l'interiore corrispondenza tra individuo, patria, popolo *(Volk)* e universo. E chi guardava con terrore al progresso nel timore di perdere il proprio

rango ma ambiva comunque a trasformare radicalmente la società, trovò proprio in Spengler gli strumenti per superare questa contraddizione attraverso un rinnovamento che infondesse nuova vita alla nazione senza però sovvertirne la struttura; una «rivoluzione dell'anima» che avrebbe sfogato la sua aggressività non sul nemico di classe ma sull'estraneo alla propria «cultura», su chi non poteva condividere l'atavico legame di sangue che legava gli appartenenti al Volk. La via per la crociata contro la «minaccia giudaica» era definitivamente aperta.

Oswald Spengler non aderì mai al nazismo e il suo sferzante giudizio su Hitler (un *Dummkopf*, un imbecille) fuga qualsiasi dubbio in tal proposito. Gli stessi nazisti, fedeli ai loro sogni di dominio millenario, rigetteranno il «pessimismo» racchiuso nella visione ciclica della storia. Certo è che per chi si collocava in quell'area ideologica, *Il tramonto dell'Occidente* rappresentò un punto di riferimento fondamentale (non a caso una delle più celebri traduzioni italiane, riproposta nel 2008 da Longanesi, è quella curata cinquant'anni prima da Julius Evola, filosofo razzista vicino al nazismo nonché nume tutelare del neofascismo italiano).

E altrettanto incontestabile resta il fatto che Spengler, insieme ai tanti intellettuali uno su tutti Thomas Mann che nel periodo a cavallo della Grande Guerra avevano guardato con fastidio alla democratizzazione delle masse, al parlamentarismo, al progresso economico-sociale vissuto come perdita di un anima primigenia, finì per dare un inconsapevole quanto decisivo contributo all'apocalittico scatenarsi di forze primordiali; quelle forze che anziché illuminare l'orizzonte dell'Occidente lo avrebbero precipitato in una notte ancor più buia.

> *Oswald Spengler non aderì mai al nazismo e il suo sferzante giudizio su Hitler (un Dummkopf, un imbecille) fuga qualsiasi dubbio in tal proposito.*

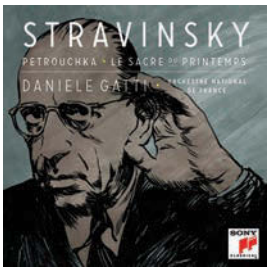
Paradossalmente, l'attualità del testo spengleriano sta proprio nel ricordarci quanto ripido, tortuoso ma senza alternative, sia il sentiero sul quale la democrazia, il progresso politico, economico e sociale, il sentimento di appartenenza nazionale devono procedere fianco a fianco, integrandosi e arricchendosi reciprocamente. Le seducenti scorciatoie a questo sentiero, una sessantina di anni fa, condussero ad Auschwitz.

Libreria delle Moline

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

RECENSIONI
di Alberto Spano

LA SAGRA DI GATTI



CD SONY 88725442552 , € 20,99

IGOR STRAVINSKY
Sagra della primavera, Petrouchka.
Orchestre National de France
Daniele Gatti, direttore

Parigi, 29 maggio 1913. Al Théâtre des Champs-Elysées va in scena una novità dei Balletti russi, la famosissima compagnia di Sergej Djaghilev. La musica è di Igor Stravinsky diretta da Pierre Monteux e la coreografia del mitico Nijinskij. È una rivoluzione, il pubblico insorge, l'opinione si divide. Si può dire che c'è un prima e un dopo quella data nella storia della musica. Il titolo *Sacre du printemps* verrà tradotto in italiano (in modo impreciso) come *La sagra della primavera* (in luogo del più corretto "rituale" o "rito"). 100 anni dopo giungono in negozio molte nuove incisioni: fra di esse ci sentiamo di dire che la migliore sia quella di Daniele Gatti, che della *Sagra* è stato ottimo interprete fin dagli esordi. Ne ricordiamo fra l'altro un'esecuzione da manuale con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna una quindicina d'anni fa, nella quale il direttore milanese, oggi a capo dell'Orchestre National de France e in odore di direzione musicale al Teatro alla Scala, diede saggio delle sue eccezionali capacità analitiche. In questo cd Sony che giunge pochi mesi dopo la pubblicazione di un bellissimo e vigoroso Debussy (La Mer, Prélude à l'après-midi d'un faune, Images) si conferma la sua lettura, volta ad una quasi radiografica resa del testo, con virtuosistico senso del ritmo e del suono e grande tensione. E l'Orchestre National de France si presenta come una delle migliori compagini internazionali, con una tenuta eccellente, fiati prodigiosi e archi da primato. Altrettanto avvincente la lettura della Suite dal balletto Petrouchka: Daniele Gatti entra di diritto nel parnaso dei (pochi) grandi direttori stravinskiani.

BRAHMS E LA BELLA HÉLÈNE

2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 4791058, € 22,99

JOHANNES BRAHMS
I 2 Concerti per pianoforte e orchestra opp. 15 e 83
Hélène Grimaud, pianoforte
Symphonieorchester des Bayerische Rundunks, Wiener Philharmoniker
Andris Nelsons, direttore

È il suo disco più bello finora uscito per la Deutsche Grammophon, registrato nell'aprile (op. 15) e nel novembre (op. 83) del 2012 col direttore lettone Andris Nelsons e due compagini orchestrali di grande blasone, l'Orchestra della Radio Bavarese e i Wiener Philharmoniker. Lei è Hélène Grimaud, pianista il cui fascino mediatico – la bellezza, l'amore per i lupi, l'infanzia dorata, la depressione, la vittoria sulla malattia – spesso sovrasta sull'indubbio talento, mercé alcune prove sbiadite degli ultimi tempi. Come rigenerata, a 43 anni rivela ora un'interprete matura, intelligente e in pieno possesso dei suoi mezzi. I tempi sono comodi, rilassati, spesso grandiosi, in una parola "brahmsiani"; il fraseggio è fremente e molto partecipato emotivamente. Non c'è virtuosismo, non sfoggio, ma c'è intensità, pregnanza di significati, in una parola: una visione. La Grimaud trova uno stato di grazia nel Primo Concerto, non a caso registrato live, quindi forse condizionato dalla presenza del pubblico. Più controllato il Secondo Concerto, in cui non c'è mai veramente espansione lirica. La buona prova di Hélène è però certamente coadiuvata grazie alla presenza di un autentico talento direttoriale, fra i più grandi di oggi, quello del lettone Andris Nelsons, che già diede prova discografica maiuscola per DG nei due Concerti di Chopin con Daniel Barenboim al pianoforte. La vera rivelazione di questo disco è dunque lui, il quale è capace di far sprigionare dalla formidabile orchestra bavarese i colori più lividi che si possa pensare, affondando con la bacchetta in un suono denso, profondo, magmatico. Un plauso particolare vada all'ingegnere del suono che ha captato dal vivo i suoni del Primo Concerto nella splendida acustica della Herkulessaal di Monaco di Baviera: il suo nome è Peter Urban.

OMAGGIO AL NOBILE PIERO

LIBRO CON CD, ALBISANI EDITORE, BOLOGNA 2012, € 22

PIERO GUARINO
La vita e la musica
(a cura di Micaela Guarino)
Orchestra da Camera di Trento
Giancarlo Guarino, direttore

Piero Guarino (1919-1991) è stato uno dei musicisti più importanti del secolo scorso. Valente pianista, già allievo di Alfredo Casella, camerista d'eccezione in varie formazioni da camera, in particolare in duo con la moglie, la violoncellista Donna Magendanz, docente apprezzato, fondatore del Conservatorio di Alessandria d'Egitto (dove nacque), indimenticato direttore del Conservatorio di Parma, dove formò molti allievi e didatti e dove la sua impronta ancora si sente, Guarino fu compositore eclettico e raffinatissimo, la cui ispirazione discende direttamente per li rami di Debussy e Ravel, con una sensibilità moderna e smaliziata. In occasione del ventennale dalla sua scomparsa la figlia Micaela gli dedica una bella monografia pubblicata a Bologna dall'editore Albisani (www.albisanieditore.it). Nel libro di quasi 100 pagine, ricco di foto per la maggior parte inedite che da sole raccontano di una fortunata e per certi versi ineguagliata stagione della musica in Italia, è composto da vari saggi: discografia, catalogo e testimonianze di allievi e amici, alcune delle quali affettuose ma pungenti (Minardi, De Barberiis, Vlad, Terni, M. Abbado, Giuranna, R. Chailly, Gelmetti, Porta, Bronzi, Maurizzi, etc.), le quali tutte contribuiscono a delineare la figura di un musicista di calibro internazionale, tanto elegante quanto intransigente, innamorato della propria arte, servita sempre con feroce autocritica. Nel cd allegato una bella antologia di sue musiche, eseguite magnificamente dal vivo a Trento nel 2011 dalle cantanti Margherita Guarino e Martina Belli, dal pianista Stefano Guarino, dal clarinettista Lorenzo Guzzoni e dall'Orchestra da Camera di Trento diretta da Giancarlo Guarino. Vi si ascolta la Berceuse (da Garcia Lorca) del 1951, *Tu santa solitudine* su testi di Rilke del 1944, *Huit Poèmes d'Henri el Kayen* del 1952, lo splendido e dolente *Schlaflied* (Ninna nanna) per voce e clarinetto su testo di Rilke, il *De Profundis* del 1965 per due voci femminili e archi, l'*Omaggio a Clementi* per pianoforte e archi del 1971, *Jeu Parti* del 1966 e *Quattro Haiku* per canto e pianoforte del 1987.

ZAPPA D'EMILIA

CD A SIMPLE LUNCH 02ASL2013, € 14,90

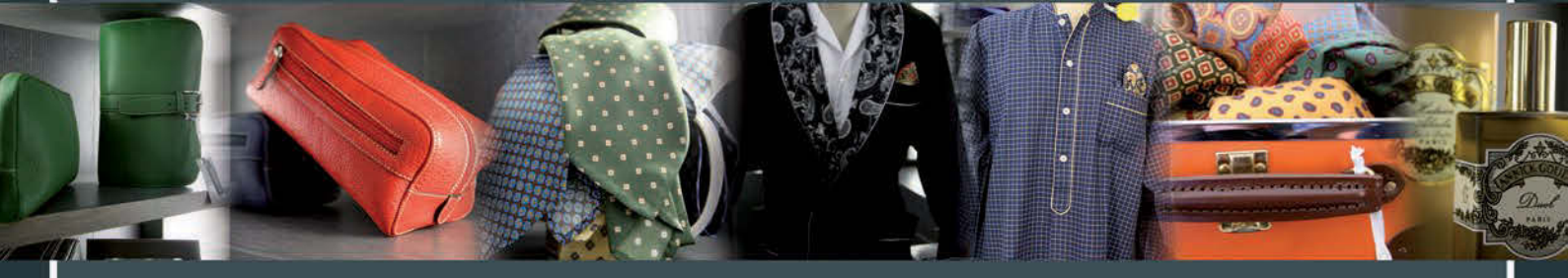
ORCHESTRA SPAZIALE MEETS ZAPPAFRANK
Vincenzo Vasi, voce
Giorgio Casadei, chitarra e arrangiamenti
Orchestra Spaziale

Son già vent'anni che è morto Frank Zappa e non si contano gli omaggi di musicisti colti ed extracolti, di estrazioni le più diverse, a questo enfant terrible della musica rock, che con la sua inventiva seppe portare il genere ai livelli di più alta raffinatezza qualitativa ed intellettuale. Un genio con cui la storia della musica dovrà fare presto i conti, anche a livello istituzionale e didattico. È qui inutile ricordare ciò che Zappa ha fatto nel campo della ricerca sulla sonorità, sul ritmo, sul suono. Tanto che non pochi musicisti e compositori colti (non ultimo Pierre Boulez) si sono dovuti arrendere al suo talento, spesso emulandolo o imitandolo. Giunge a fagiolo questo nuovo compact disc di produzione felsinea che assembla mirabilmente alcune ottime performance dell'Orchestra Spaziale di Giorgio Casadei, realizzate dal vivo in varie città emiliane fra il 2000 e il 2005, il tutto partendo da un'idea del musicologo Giordano Montecchi, da sempre innamorato di Zappa, che dunque di questo disco è praticamente l'inventore. Gli eccellenti arrangiamenti sono tutti di Casadei, che è anche bravo chitarrista che si mescola fra i tanti musicisti filozappiani, tutti italiani, fra i quali spicca la personalità di Vincenzo Vasi, voce solista e suonatore di theremin. Alle tastiere c'è quasi sempre Marco Dalpane, il pianista-musicologo bolognese impegnato nei più vari repertori, dalla classica all'avanguardia al rock al pop, artista autentico, dall'onnivora curiosità, autore per la stessa etichetta di un altro bellissimo album di musiche proprie (Sound Form, cd a simple Linch 01ASL2013), in cui è impegnato al pianoforte verticale, al toy piano, alla fisarmonica e alle percussioni, all'interno di una palestra di scuola (le elementari Romagnoli) dotata di eccezionale riverberazione. Si ascolta una musica bella e di suggestione, a metà fra un minimalismo morbido alla Ten Holt e una certa "musique d'ameublement" di sapore satieano. Cuore del cd *Aha Erlebnis (aha-esperience)* e *Insight*.

MONSIEUR

Selected Robe

HOMEWEAR
NIGHTWEAR
UNDERWEAR
FRAGRANZE SELEZIONATE
COMPLEMENTI PER L'UOMO



Corte De' Galluzzi 8/b • 40124 Bologna • Tel e Fax 051 221026
www.monsieur-bologna.it • info@monsieur-bologna.it