Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.08 dicembre 2014

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

AEDES de VENUSTAS
AMOUAGE
ANDY TAUER
BOGUE Profumi
BRECOURT
BYREDO
CLIVE CHRISTIAN
Roja DOVE
The DIFFERENT Company
DIPTYQUE Paris
ESCENTRIC-MOLECULES

FIOR di PELLE
FLORIS
FREDERIC MALLE
GROSSMITH London
HΞELEY Parfums
INDULT Paris
ISABEY Paris
JOVOY Paris
LM PARFUMS
KEIKO MECHERI
By KILIAN Parfums

The KNIZE
Maison FRANCIS KURKDJIAN
Maitre Parfumeur et Gantier
MDCI Parfums
MEO FUSCIUNI
Mona Di ORIO
MONOM Italia
MONTALE Paris
NABUCCO Parfums
NAOMI GOODSIR Parfums
NASO MATTO Profumi

NU_BE Parfums
Off.Profumo S.Maria Novella
OLFACTIVE STUDIO
ORMOND JAYNE
ORTO PARISI
PANTHEON ROMA Profumi
PARFUMERIE GENERALE
PROFUMUM Roma
PUREDISTANCE
SAMMARCO by TIFERET
THE PARTY Parfums
VERO.PROFUMO

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

Le vicende dell'Opera di Roma, le continue pressioni su un mondo che dovrebbe rappresentare uno dei fondamenti culturali d'Italia, stanno rubando energie a qualunque tentativo di ragionamento, anche e soprattutto a monte di episodi che costituiscono solo i fenomeni del problema. Questo ambiente è costantemente sommerso non già da legittimi e doverosi dibattiti sulla sua possibile riorganizzazione, ma da polemiche giornalistiche e vere e proprie campagne di diffamazione a mezzo stampa da parte di troppi possessori, come dice Mario Tronti, di "opinioni senza pensiero". Invece, di là dalla situazione contingente delle Fondazioni lirico-sinfoniche, i veri interrogativi dovrebbero riguardare che tipo di società si vuole e che posto debba avere la cultura - intesa come produzione culturale - in essa.

Personalmente, ritengo che un contributo da cui partire potrebbe essere costituito da ciò che scrive Hannah Arendt in uno dei suoi testi più conosciuti, *Vita activa*:

É una società di lavoratori, quella che sta per essere liberata dalle pastoie del lavoro, ed è una società che non conosce più quelle attività superiori e più significative in nome delle quali tale libertà meriterebbe di essere conquistata. (...) Ci troviamo di fronte alla prospettiva di una società di lavoratori senza lavoro, privati cioè della sola attività rimasta loro. Certamente non potrebbe esserci niente di peggio.

Non si può non vedere in quest'affermazione una lungimiranza profetica. A tanto, infatti, siamo arrivati: una parte della società, come diagnosticò fin dal 1971 Wayne Oates, affetta da *workaholism* (comportamento patologico di una persona troppo dedita al lavoro, che pone in secondo piano la sua vita sociale e familiare) e una parte, sempre più corposa, esclusa dal ciclo produttivo. In ogni caso, per entrambe le componenti sociali, quanto viene dopo e oltre il lavoro, è stato lasciato territorio brado per ogni deriva ricreativa all'insegna del non-pensiero e del puro intrattenimento. Ci troviamo in una società in cui ogni cosa non più riconducibile al lavoro è deprivata di un senso e in cui di milioni di lavoratori, dopo che hanno esaurito le proprie mansioni, non sappiamo più che farcene, perché è stato tolto valore a ciò che non produce direttamente. Per questo stesso motivo, si fatica a capire che suonare uno strumento, cantare, danzare, scrivere, fare ricerca, sono lavori che hanno (meglio, dovrebbero avere) pari dignità dei mestieri e delle professioni che rispettivamente producono e contribuiscono a produrre merce.

Da quest'analisi delle dinamiche lavoro/non lavoro credo si potrebbe far discendere un ripensamento efficace sul ruolo dei teatri e sul posto che la cultura, di là dalle pavloviane reazioni che insorgono a ogni attacco allo *statu quo*, può pretendere in una società che si vuole sviluppata e civile. Non solo: il discorso andrebbe esteso a musei, luoghi di produzione di cultura in genere e all'Università, riproponendo l'idea che essa non debba solo servire a trovare lavoro. Allora, e solo allora, le attività dell'intelletto torneranno a essere parte integrante del dibattito politico in un Paese come l'Italia, in cui dovrebbero essere salvaguardate e stimolate - preferisco elaborate circonlocuzioni all'irritante espressione "il petrolio dell'Italia". Senza di esse una nazione è destinata al declino, non solo culturale, ma anche economico; infatti, è ormai ampiamente dimostrato, anche se regolarmente taciuto nelle polemiche giornalistiche, che le due cose vanno di pari passo, nel mondo moderno.

Rileggere importanti pensatori del secolo scorso, può aiutarci anche a capire che per costruire il futuro, spesso può servire volgere lo sguardo indietro: *Vita activa*, è stato pubblicato nel 1958, cioè circa sessant'anni fa.

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

SOMMARIO

Editoriale | 03

Rubriche | 05

Intervista a Michele Mariotti: Ripartire da Bologna | 07

L'infinito dei suoni | 10

Storia di un malinteso | 15

Recensioni | 18

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

m.casale bauer
dove c'è musica

L'ANGELICA
ISTITUTO ERBORISTICO

PEI
Protezioni
laborazioni
ndustriali

BredaMenarinibus
A Finmeccanica Company

ALCE s.r.l.
Accessori per pelletteria

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. 8 mese dicembre anno 2014
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
Rossana Fioravanti, Paolo Marzocchi,
Cecilia Matteucci, Andrea Ravagnan, Alberto Spano.

Foto di copertina
© Marco Mastroianni

Foto
© Marco Caselli Nirmal

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> Gli artisti, le farfalle, gli ubriachi vanno avanti a zig zag. Soltanto i ciechi e le locomotive van sempre dritto, e se la terra non fosse rotonda ne cascherebbero fuori nell'etere.
>
> *Bruno Barilli*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Ad Alberto Vacchi Presidente di Unindustria Bologna. Bolognese laureato in giurispredenza e Presidente IMA SPA Società leader nelle macchine packaging farmaceutico e alimentare quotata alla borsa di Milano. Attualmente è Presidente Unindustria Bologna.

La musica preferita?
Ho iniziato a sei anni a suonare il pianoforte e sono sempre rimasto particolarmente affascinato dalla "musica" per questo strumento sia jazz che classica.

L'autore preferito?
Sicuramente Beethoven.

Cosa ricorda della Signorina Enrichetta, specialissima insegnante di piano della famiglia Vacchi?
La "mitica" Signorina Enrichetta è stata da sempre l'insegnante di piano di mia madre ed è stata anche la mia, persona straordinaria, dura, rigorosa, esigente, ma di grande umanità. La ricordo con moltissimo affetto.

È più emozionante suonare da grande o da bambino?
Era sicuramente più emozionante da bambino, suonavo insieme a mia madre ed era un bellissimo momento di condivisione. Ora suono molto di rado e me ne dispiaccio. Chissà che prima o poi non ritorni a farlo.

La canzone preferita?
Sono diverse, ma tutte riportano alla mia adolescenza e di un unico autore: Cat Stevens.

Suo cugino Fabio Vacchi è un famosissimo compositore e suo zio Sergio pittore altrettanto famoso, lei ha mai provato a comporre o a dipingere?
Assolutamente no, non ho particolarmente assorbito la vena creativa della famiglia, certamente diffusa; non solo Fabio e Sergio, ma anche Luciana (sorella di Sergio) scultrice e arredatrice e Gianluca creativo d'eccellenza non solo nel web.

Cosa colleziona?
Mi piacciono molto le carte geografiche antiche, legate alle zone umide italiane come la Laguna di Venezia e il delta del Po. Da sempre mi affascinano questi ambienti.

Condivide con Giacomo Puccini l'amore per la caccia. Conosce i luoghi dove cacciava il maestro?
Sono stato a Torre del Lago, sul lago di Massaciuccoli ed in Laguna di Orbetello dove credo che per qualche tempo il maestro abbia posseduto una vecchia Torre. Luoghi straordinari che sanno infondere serenità.

Una domanda che non le ho fatto ed invece avrebbe voluto?
Vorrei mi domandasse se nonostante la crisi sia giusto continuare a sostenere la cultura. La risposta è ovviamente sì; investire in cultura in particolare nel nostro Paese costituisce un trampolino di lancio per le prossime generazioni.

Alberto Vacchi

Cecilia Matteucci

MP associati

STUDIO LEGALE

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

RIPARTIRE DA BOLOGNA

di Andrea Ravagnan

"Ci sono serate che danno senso e speranza". Serate in cui coro, orchestra e solisti del *Guillaume Tell* offrono un concerto alla città, a un pubblico che forse il teatro è poco abituato a frequentarlo, facendo di quello che, ricordiamolo, in tutto e per tutto è un ulteriore impegno nel pieno di una serie di recite, una festa dal sapore improvvisamente inusuale.
Ma non è solo al fuori programma tra le recite del *Guillaume Tell* che va il pensiero: quel "senso" e quella "speranza", evocati come da un mantra nel finale dell'opera, sono infine apparsi sul palcoscenico, alla fine della prima: coro, orchestra e solisti; ma anche tutte le masse tecniche, in un tableau vivant dalle sembianze, tuttavia qui gioiose, di un *Quarto stato* che rendesse conto della complessità di una società in miniatura, qual'è quella che compone la movimentata quotidianità di un teatro che brulica da 250 anni.
E allora coro, orchestra, solisti e maestranze… e un direttore, ecco, un direttore che a Bologna abbiamo imparato a conoscere in questi anni, e che conosceremo sempre meglio, Michele Mariotti, che quel "senso" e quella "speranza" ha subito chiamato in causa all'inizio di questa lunga chiacchierata, faro e bussola, verrebbe da dire, di un lavoro che d'ora in avanti non sarà più solo artistico, ma, con l'assunzione di un nuovo ruolo, quello di direttore musicale, avrà importanti declinazioni gestionali nell'ambito del Teatro Comunale di Bologna.

Una nomina accolta con entusiasmo ("qualche tempo fa – ricorda – non mi sentivo maturo e la cosa non si concretizzò"), perché "a Bologna il livello dei lavoratori è altissimo. E non mi riferisco solo all'aspetto tecnico, ma anche a quello umano. C'è una grande *disponibilità* da parte di tutti nel realizzare le cose, ed è questo atteggiamento, questa disponibilità, ripeto, a far sì che possano poi aver luogo serate come quella offerta gratuitamente tra le recite del *Guillaume Tell*".
Quando viene realizzata questa intervista, siamo ancora in pieno trauma per i fatti romani, per una decisione, quella di licenziare coro e orchestra del Teatro dell'Opera, che ha letteralmente spaccato il mondo del teatro musicale, portandosi dietro un'unica paradossale – e indesiderata – conseguenza: far parlare di questa sconosciuta, l'opera. La prendiamo larga, allora, e da qui partiamo. No, non dai fatti romani, ma dall'ignoranza e indifferenza nei confronti di uno dei principali, se non il principale patrimonio della nostra cultura nazionale: "Il problema dell'educazione musicale è fondamentale. E non dobbiamo occuparcene una volta cresciuti: abbiamo bisogno di un asilo della musica! Vorrei poter chiedere a mio figlio quali lingue studi e sentirmi rispondere: inglese e… musica. Ma è difficile individuare nel processo di allontanamento collettivo dalla musica cause e conseguenze. Penso infatti che non sia solo l'assenza di un'educazione musicale a tenere la collettività lontana dal teatro, ma che allo stesso tempo sia il teatro stesso a dover conquistare una nuova centralità, nella vita di una città e della sua comunità".

Torniamo a Bologna, allora, visto che parliamo di città e comunità: quale le sembra il suo ruolo oggi, quali le sue potenzialità?
"Bologna è il fulcro attorno al quale ruota l'attività di una regione dal panorama così ricco e diversificato come l'Emilia-Romagna. E Bologna deve rafforzare sempre più questa sua posizione, proponendo progetti, coinvolgendo tutte le realtà regionali, mettendo in campo le proprie forze. Per il resto, Bologna non mi sembra abbia bisogno d'altro: non deve disperdere le proprie risorse. In particolare, venendo allo specifico del Teatro Comunale, credo che in questo momento si sia creato un grande e coeso gruppo tra

Nicola Sani, Fulvio Macciardi e me, in dialogo costante con l'assessore alla cultura del Comune di Bologna Alberto Ronchi. Questa è un'ottima cosa per il Teatro. E sono convinto che questa positività emerga anche in una nuova immagine di un Teatro sano. Da parte mia, so che a maggior ragione qui devo fare bene, che devo metterci il triplo dell'impegno, che devo perseguire costantemente l'obbiettivo del miglioramento. Che poi è un cammino collettivo, è l'impronta di un lavoro fatto assieme a tutti i lavoratori del Teatro, al coro e all'orchestra. E ho la piena consapevolezza, da un lato, che ciò non sia scontato, e, dall'altro lato, che il pubblico sappia leggere questa diversità, sappia apprezzare la serietà e il lavoro. In tutto questo, vorrei sottolineare l'importanza che dal mio punto di vista assumono le tournée: accrescono l'autostima, ti insegnano a calcare il palcoscenico, ad acquisire una maggior consapevolezza del proprio valore – con sana presunzione, ma mai arroganza!".

Come vede il rapporto con la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna?
"Spero che si possa consolidare sempre di più. Ha portato una ventata di grande forza. Faccio un solo esempio: Aziz Shokhakimov è una scoperta della Filarmonica che ha portato un autentico e oggettivo valore aggiunto".

La stagione sinfonica del Teatro Comunale è in questi ultimi anni in velocissima trasformazione, ma ancora alla ricerca dell'equilibrio migliore tra nuove proposte e riscontro da parte del pubblico: in che direzione vi state muovendo?
"In quella di ridurre il divario tra repertorio classico e contemporaneo. Si tratta di trovare il giusto dosaggio, mantenendo fermo il principio di dover eseguire entrambi. Anche in questo caso, non si deve perdere di vista la realtà in cui si opera ed è quindi necessario calarsi nel contesto bolognese, che offre diversi spazi in cui si fa ricerca sulla musica contemporanea: ed è qui che pensiamo di portare una sorta di stagione parallela, una stagione che si svolga anche fuori dalla Sala Bibiena o dall'Auditorium Manzoni, che possa sfruttare al meglio tutte le caratteristiche di questi luoghi altri, ma che nel tempo hanno saputo intraprendere già un dialogo fruttuoso con il Teatro Comunale. Bologna va indirizzata verso un percorso, altrimenti si rischia, per così dire, di ritrovarsi sempre con l'usato sicuro. Dobbiamo lavorare molto sul rapporto con quello che è tradizionalmente il nostro pubblico e con tutto il pubblico potenziale: dobbiamo farci conoscere e la gente deve sapere quello che facciamo. Non possiamo in alcun modo ignorare il problema della sala vuota".

Al di là della facile esterofilia che spesso risuona come un ritornello nella bocca di tanti, cosa importerebbe dai modelli musicali europeo e statunitense?
"Sicuramente va affrontato il tema della defiscalizzazione per l'intervento dei privati. E poi penso che dovremmo sviluppare una sorta di approccio *sportivo*. Cerco di spiegarmi meglio: dovremmo sentire una forma di appartenenza e di orgoglio nei confronti dei nostri teatri. Questo è un problema culturale italiano molto profondo. Quando si pensa al teatro non si pensa alla meraviglia che esprime o che potrebbe esprimere, ma, come per molte declinazioni della nostra cultura, lo si vede come buco di spesa e lo si relega all'ambito della futilità. Invece dovremmo ricordarci tutti che non vi è Paese superiore all'Italia per l'arte e la cultura che ha prodotto in tutto l'arco della sua storia. Insomma, arte e cultura sono l'identità stessa del nostro Paese. La situazione di difficoltà in cui ci troviamo oggi è il risultato di diverse cause, a cominciare dalla malagestione di quando i soldi c'erano. Così il teatro perde la funzione, simbolica e reale, di fulcro unificante di una società che in esso si identifica. C'è stato un momento in cui il teatro musicale italiano era la cultura popolare condivisa, una cultura che *era* fatta dalle opere che si rappresentavano in teatro e non dai libri. Roma non è che la punta dell'iceberg. Un cambiamento, fuor di dubbio indispensabile, non può riguardare solamente coro e orchestra, ma deve riguardare tutto il teatro. Non condivido né il licenziamento – ci sarà pur un altro modo per ripartire! – né il fatto di individuare alcuni colpevoli: lo siamo tutti, troviamo, ripeto, un altro modo per ripartire. Scongiuro sicuramente un effetto domino, che comunque non temo: in fondo ogni realtà è diversa. Dal canto nostro, da Bologna, abbiamo lanciato un messaggio chiaro: verso la città, verso noi stessi, verso la passione che anima il nostro lavoro: quello dell'unità tra le parti. L'esempio del concerto dedicato alla città che citavamo prima è semplicemente il frutto dell'adesione di tutte le parti. Ed emerge l'importanza del gesto, di un atto simbolico realizzato da un ambiente dove si lavora".

Guardando oltre l'emblematica e drammatica situazione del Teatro dell'Opera di Roma, esistono però realtà che stanno cercando un'inversione di tendenza e Bologna è sicuramente tra queste.
"Non è l'unica, ci tengo a dirlo, ma certamente noi stiamo aprendo spiragli alla speranza. E alla fine sono convinto che la qualità saprà affermarsi, la qualità del lavoro nascosto di tutti, di cui abbiamo parlato poco fa".

Lei sembra aver dato un impulso forte in questa direzione. Ricambiato da un affetto trasversale da parte del pubblico e dell'orchestra che dirige. Come è nato e cresciuto questo rapporto con il suo pubblico e i suoi musicisti?
"Qualche anno fa rifiutai la nomina a direttore musicale. Non era il momento. Nel tempo sono maturato, penso di aver conquistato stima e rispetto ed essere ora un punto di riferimento. In buca, hai cento occhi che ti scannerizzano: solo un atteggiamento naturale e semplice può premiare quando si è sul podio. Nel momento in cui si dimostra di essere una guida chiara, si crea di conseguenza il gioco di squadra e, in un certo senso, saltano le barriere. Il che non significa assolutamente che venga declassata la tua importanza, che certo non nasce dalle barriere che vengono imposte tra direttore e orchestra. Credo che un momento di svolta in questa mia maturazione vada individuato nel bienno 2011-2012, con il consolidamento della mia carriera internazionale. E con *Le nozze di Figaro* del 2012 questo scatto di maturità è stato sancito anche qui al Teatro Comunale di Bologna: da Michele, siamo passati al Maestro Mariotti!".

E il Maestro Mariotti quali sogni musicali fa?
"Arrivare a Mahler. Ora sto affrontando Brahms e Tchaikovsky, non voglio fossilizzarmi su un unico linguaggio espressivo. Non vorrei più eseguire Rossini a Bologna, mentre ho in progetto di portare avanti il Mozart del *Flauto magico* e di *Don Giovanni*. Per quanto riguarda il repertorio operistico penso a una varietà di proposte, da Verdi a Puccini al Verismo".

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

L'INFINITO DEI SUONI

di Paolo Marzocchi

pubblicato in: "Oltre la siepe" – a cura di Stefano Isola e Stefano Mancini, Università di Camerino e Centro Mondiale della Poesia e della Cultura "Giacomo Leopardi", 2009

Vorrei cominciare questa riflessione sul suono e sull'infinito proprio ricollegandomi ad una celeberrima poesia, l'idillio leopardiano intitolato appunto L'*infinito*. Il quale, dopo alcune immagini iniziali (il colle, la siepe), già dal terzo verso *"il guardo esclude"*: il senso della vista viene meno per dare spazio a quello dell'udito.
Subito dopo le immagini poetiche sono eminentemente sonore: *"sovrumani silenzi"*, la *"profondissima quiete"*, *"il vento odo stormir tra queste piante"*; e poi ancora *"quello infinito silenzio a questa voce vo comparando"*, e il ricordo delle *"morte stagioni"* che si contrappongono alla presente, che ci si rivela attraverso il suono (*"il suon di lei"*).
Mi sembra chiaro che Leopardi faccia esperienza dell'infinito ad occhi chiusi, e che l'infinità in cui s'annega il pensiero del poeta sia un'infinità sonora.

A questo punto è necessario inquadrare l'ascolto leopardiano, senza volerlo con questo impoverire della portata poetica. Leopardi ascolta un *soundscape*, o "paesaggio sonoro", che induce nel poeta uno "stato speciale di realtà ordinaria", per dirla con le parole di un altro poeta marchigiano, Gianni D'Elia. Lo "stato speciale" è la condizione essenziale per l'apparire della poesia. Ma il *soundscape* esiste indipendentemente dalla poesia leopardiana, anche se gli è stato riconosciuto un ruolo autonomo solo di recente, anche grazie agli studi di Murray Shafer, scienziato e "guru" del paesaggio sonoro, il quale sostiene tra l'altro che il paesaggio sonoro nasce ben prima dell'uomo (come dargli torto?). Shafer, musicista e compositore canadese, si dedica da decenni ai *soundscapes* ed è l'ideatore dell'ambizioso progetto denominato "World Soundscape Project", che si propone di creare un archivio globale degli ambienti acustici in via d'estinzione.
Cos'è un *soundscape*? È sostanzialmente l'insieme dei suoni presenti in un determinato ambiente, essenziali alla sua caratterizzazione acustica, che vanno considerati *a priori* di qualsiasi intervento umano nella loro organizzazione o strutturazione. Per poter fruire questo insieme sonoro "non umanamente organizzato" come se fosse musica, si deve compiere un salto quantico rispetto al nostro comune approccio percettivo (e quindi al nostro approccio estetico).

Si rende qui necessaria una piccola premessa.
A nostro parere, la musica occidentale ha sempre privilegiato la dimensione narrativa (non a caso si parla di "discorso musicale"). La musica occidentale – sia quella che si appoggia ad un programma o un testo che quella cosiddetta "pura" – racconta una storia, la quale si svolge nel tempo (e viene di conseguenza fruita attraverso la memoria). Possiamo dire che la musica sia in questo caso una sorta di drammaturgia del tempo, i temi sono degli impalpabili personaggi che agiscono, si relazionano, evolvono, si trasformano. In questo tipo di musica l'oggetto primario della nostra attenzione sono principalmente le relazioni formali tra i vari elementi sonori. Il filosofo Mario Campanino definisce questo tipo di approccio come *"musica che diventa"*. Questa tipologia di musica è, per la maggioranza del pubblico non specializzato, "la musica" *tout court*, come chiariremo meglio più avanti.

Un approccio differente, o per meglio dire opposto, è quello che alla narrazione preferisce la contemplazione, e privilegia l'ascolto del suono in sé, il perdersi dentro il suono. È un approccio che, per dirla con Campanino, potremmo definire meditativo, "orientale":

> *(...) la musica è ascoltata istante per istante, essa stessa diventa il tempo che, in un certo senso, cessa di scorrere. È un approccio che vorrei chiamare della musica che è.*

Lo definiamo impropriamente "orientale" perché proprio di un certo tipo di pratiche meditative più comuni nelle tradizioni orientali, e che del suono fanno un elemento centrale. È altresì un atteggiamento *necessario* all'ascolto di alcuni tipi di musica inconsistenti dal punto di vista "narrativo", come certa musica indiana, o come il *gamelan*, oppure musiche di matrice occidentale più o meno colta, che della tradizione orientale sono fortemente debitrici (come ad esempio la musica minimalista, o la cosiddetta *sound art*). In questi casi effettivamente la musica non racconta nulla o quasi, e se ci si aspetta di trovare un qualche interesse o sorpresa nello svolgimento del racconto si rimane inevitabilmente delusi, quando non irritati. Non posso negare che questo era anche il mio atteggiamento, forse un po' presuntuoso e sicuramente non troppo approfondito. Ma l'errore non era nella musica in sé, quanto appunto nell'approccio percettivo, nella modalità di ascolto. Il leopardiano *"s'annega il pensier mio"* è la migliore definizione di questo stato d'ascolto. Il suono annulla la percezione del tempo e si rivela come un oggetto da esplorare, sempre diverso nell'omogeneità, ricchissimo di fluttuazioni e continue microvariazioni. Metaforicamente possiamo immaginare di trovarci in volo sopra un paesaggio, che osserviamo e cogliamo con lo sguardo nella sua interezza, ma che poi possiamo esplorare più nei dettagli soffermandoci su un particolare, volando più vicino ad una certa regione, o volgendoci indietro. Siamo noi a scegliere il nostro percorso di esplorazione, che ci rivela grado a grado nuovi particolari, senza che il paesaggio in se stesso stia mutando.
Questo paesaggio è il suono stesso (sembra proprio il caso di dire "paesaggio sonoro"!), e la sua esplorazione è l'esperienza che ne facciamo come musica.

Una cosa piuttosto curiosa è la non possibilità di adottare simultaneamente entrambe le modalità d'ascolto: se ci concentriamo sul suono perdiamo di vista le relazioni formali, se ascoltiamo una forma (se seguiamo una "drammaturgia") il suono in sé passa inevitabilmente in secondo piano. In proposito vorrei brevemente riferire di un'esperienza personale, avuta alcuni anni fa, che considero particolarmente esemplificativa. Mi capitò di far ascoltare ad un amico, tecnico del suono e persona dotata di non comune sensibilità per il suono – forse sarebbe più esatto definire questa sensibilità "amore" – una registrazione molto amatoriale su nastro (audiocassetta) di un brano musicale (la Sonata op.1 di Alban Berg). Il pezzo era suonato espressivamente, con un certo slancio, e le intenzioni interpretative risultavano chiare. Il mio amico si entusiasmò del pezzo a tal punto che arrivò a dire che il suono era bellissimo. Io rimasi perplesso, perché il suono era effettivamente di qualità

imbarazzante, oltretutto permeato da un fruscio insopportabile. Poco tempo dopo, la stessa persona mi fece ascoltare una registrazione di musiche per organo, da lui effettuata per una casa discografica, e della quale era particolarmente orgoglioso. Rimasi interdetto, perché alcuni registri dell'organo erano così stonati che il risultato generale era a mio parere inascoltabile. Come era possibile che una persona di orecchio così raffinato non si accorgesse del risultato musicale e andasse fiero di quello sferragliare da organetto di barberia? Semplice: l'oggetto dell'ascolto non era la musica, ma il suono, che oggettivamente era molto pulito e permetteva di ascoltare anche i minimi dettagli (dei quali sarebbe stato prudentemente meglio fare a meno). Per questa persona l'ascolto del suono in sé eclissava completamente la dimensione musicale, come viceversa il predisporsi all'ascolto di musica (in senso occidentale) cancellava l'attenzione al suono.
In altre parole: emozioni provocate da due atteggiamenti percettivi opposti venivano percepite come la stessa cosa.
Quindi se ascoltiamo musica non possiamo godere fino in fondo dei suoni e viceversa se ascoltiamo i suoni ci precludiamo il piacere di godere della forma? Ovviamente no. Senza arrivare agli estremi dell'aneddoto precedente, generalmente l'ascoltatore attento passa continuamente da un tipo di ascolto all'altro, come se avesse una sorta commutatore ("switch") del pensiero, compiendo più o meno la stessa operazione di quando si segue lo svolgersi di una composizione a più voci: sembra assodato che il cervello non riesca a seguire più di una voce per volta, ma può di fatto ricostruire nella memoria l'andamento di una complessa tessitura polifonica spostando l'attenzione rapidamente da una voce all'altra.

A priori dell'atteggiamento d'ascolto, vi è però la necessità per l'ascoltatore di riconoscere il flusso di suoni che sta sentendo come musica. Campanino scrive:

> *(...) La percezione del suono interessa principalmente, per sua propria natura, l'orecchio e il cervello. La percezione della musica, potremmo dire, presuppone la percezione del suono e comporta l'attivazione di tutta una serie di processi cognitivi che hanno come oggetto il materiale sonoro ascoltato. La percezione della musica in un certo senso, dunque, non sta nell'orecchio: qualche volta può anche farne a meno (è il caso del musicista che legge una partitura).*

Il problema è dunque capire *quando* siamo in presenza di musica. In genere non si hanno grandi difficoltà, ma talvolta le cose si complicano. Ritengo ad esempio che gran parte della fatica che il pubblico meno specializzato incontra nell'ascolto di alcune tipologie di musica, in particolare quella contemporanea cosiddetta di "ambito colto", consista nel fatto che gli strumenti cognitivi tradizionalmente validi per la sua comprensione si rivelano inadeguati (o apparentemente tali).
Questo perché si ha la tendenza naturale a considerare, "la musica" come un insieme sostanzialmente unitario, e non come un complesso sistema, un luogo in cui l'unica cosa che accomuna i vari oggetti che lo abitano è la loro appartenenza al dominio delle vibrazioni sonore. Come già altri hanno fatto notare, non esistono parole differenti per designare una suoneria di un telefono cellulare, una sinfonia di Mahler, o un *jingle* pubblicitario.
Ciò che viene continuamente messo in atto ogni qualvolta riteniamo di essere in presenza di *musica*, è il ricorso a categorie di ascolto che consideriamo adeguate per la fruizione e comprensione della stessa.

Le categorie necessarie e sufficienti per la comprensione di una musica come quella ottocentesca europea di ambito colto, comunemente (e impropriamente) etichettata come "musica classica", sono possedute – in misura maggiore o minore – da buona parte della popolazione occidentale. Una delle ragioni di questo fenomeno possiamo ricondurla in primo luogo all'abitudine all'ascolto (quando non alla sovraesposizione): l'ascolto consapevole o meno di una musica modellata quasi esclusivamente su principi e strutture mutuate dai periodi barocco, classico e romantico, e di cui la tonalità non è che una delle caratteristiche – forse evidente ai musicologi, ma di cui gran parte della popolazione non sospetta nemmeno l'esistenza. Stiamo parlando della musica leggera, del jazz, dei film, della televisione, della musica che passivamente incameriamo quando siamo in un supermercato, o in una sala d'aspetto – la cosiddetta musica "ambient", preconizzata da Satie, che lentamente contribuisce a formare quello strato sonoro onnipresente definito anche "inquinamento musicale" – e, perché no, anche della musica classica che ancora (per fortuna!) impera nelle sale da concerto. Per le generazioni più giovani bisogna includere tra i vettori di musica anche i videogames, i telefoni portatili e i nuovi gadget digitali, molto spesso equipaggiati

Erik Satie (disegno di Alfred Frueh)

con sofisticati sistemi di feedback *sonoro*. La quasi totalità di questo "suono organizzato", per dirla con Varese, ha al suo interno diversi tratti che ricorrono: in primo luogo l'essere costituito prevalentemente da tre elementi: melodia, ritmo e armonia.

Di qui una prima ovvia considerazione: la comprensione della musica è proporzionale alla familiarità che si ha ad ascoltarla. Per esempio la musica occidentale ha una spiccata vocazione a prediligere strutture melodiche. Se la normalità può essere assimilata (non è sempre vero) alla massima concentrazione statistica, allora il nostro ascoltatore medio percepirà, ad esempio, come normali tutte quelle musiche in cui sia possibile identificare una qualsiasi forma di linea melodica. Questo vale anche per le musiche che utilizzano sistemi intervallari diversi dal nostro (ad esempio quelle di tradizione araba o dell'estremo oriente), ma che di questi sistemi fanno un uso melodico (o "orizzontale"). L'ascoltatore percepirà una musica forse "strana", magari identificando delle connotazioni etniche (specialmente ora che la retorica della "contaminazione" è entrata irrimediabilmente nel mercato musicale), ma non avrà nessun problema a definire quello che ascolta "musica", o se è il caso, una "canzone". Analogamente, un brano di Prokofiev, con melodie grottesche e stralunate sarà magari considerato strano o fastidioso (in questo caso è la categoria dell'armonia, non più convenzionale, a mettere in crisi il sistema), ma sarà comunque accettato.

Per ciò che concerne il ritmo, un gruppo come *Les Tambours du Bronx*, che "fa musica" in un modo consapevolmente (ci si augura) primitivo, e che talvolta porta i musicisti ad assomigliare ad un manipolo di scimmie antropomorfe, viene riconosciuto come musicale in quanto le strutture ritmiche (prevalentemente elementari) sono immediatamente accettate e riconosciute parte di quella categoria ritmica che si è andata formando nel nostro modo di pensare, la stessa che permette al meccanico sensibile di ascoltare il rumore di un motore a scoppio che gira al minimo e di definirlo un "canto".

Invito ora il lettore ad andarsi ad ascoltare due brani di tutt'altro genere: *Stimmung*, di Karlheinz Stockhausen, e *Partiels* tratto da *Les Espaces Acoustiques* di Gerard Grisey.
Nella prima composizione, del 1968, un coro canta – o più esattamente vocalizza – per più di un'ora uno stesso suono, o meglio un accordo composto da note le quali non sono altro che armonici di una stessa fondamentale che non si ode mai nel corso della composizione. Un movimento continuo di pattern sillabici e sottili mutamenti timbrici (notati in partitura attraverso i segni dell'alfabeto fonetico internazionale) non intacca la sostanziale staticità. L'effetto è ipnotico, disorientante. All'ascoltatore più avveduto può far pensare – non senza ragione – a certe pratiche di meditazione dell'India o della Cina (non a caso in Giappone fu un successo clamoroso). Dove è finita quella "forma" sulla quale tanto si sono interrogati compositori, musicologi, filosofi?

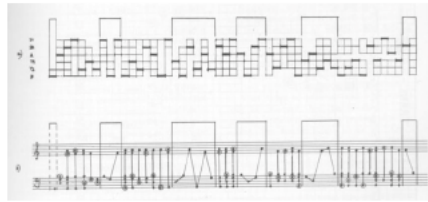


fig.1 – Karlheinz Stockhausen, appunti per Stimmung

Nel secondo caso c'è forse qualcosa di più vicino alla nostra concezione di musica, nel senso che ascoltiamo suoni prodotti da strumenti musicali, e riconosciamo alcuni elementi che si ripetono. Il riconoscere qualcosa, anche se questo "qualcosa" non è perfettamente comprensibile, crea già un sistema di riferimento. Purtroppo gli oggetti sonori di cui è costituito *Partiels* non rientrano né nella categoria della melodia, né in quella dell'armonia (a meno di spericolate acrobazie concettuali). Con un po' di fatica è possibile ricondurre alcuni elementi alla categoria "ritmo", ma si dovrebbe parlare più che altro di "protopuslaszione", più che di ritmo vero e proprio.
Gli oggetti di Grisey sono strutture puramente timbriche, anzi si potrebbe dire che è la struttura stessa del suono che ripetendosi subisce una progressiva trasformazione. Tecnicamente si passa gradualmente da un timbro armonico (armonico in senso acustico, nulla a che vedere con l'armonia!) ad uno inarmonico, fino a quando questa inarmonicità non mette in crisi il sistema, facendolo collassare.

A questo punto, per comprendere questa musica, si rende necessario un mutamento di prospettiva. Nel caso di Stimmung, ad esempio, è possibile sostenerne l'ascolto solo se si adotta la prospettiva della "musica che è" (non a caso Stockhausen aveva progettato uno speciale auditorium di forma sferica, con 50 altoparlanti dislocati nella sala per favorire una totale immersione nel suono). In caso contrario dopo alcuni secondi il pezzo risulta insopportabile.
Oppure si possono introdurre nuove categorie, come – ad esempio ¬– nel caso di Grisey, l'armonico e l'inarmonico. Il che é possibile ma, a nostro parere, molto complicato. Per prima cosa il numero di categorie da introdurre sarebbe se non infinito, sicuramente molto elevato, con il rischio che alcune categorie potrebbero aver valore esclusivamente per un certo brano musicale. In secondo luogo, come formare nuove categorie se non incrementando la possibilità da parte del pubblico, di poter ascoltare musiche che le presuppongano, senza dover necessariamente andarsele a cercare?

Le categorie di *melodia, armonia* e *ritmo* sono, come si è detto, necessarie e sufficienti perché l'uomo (occidentale) possa comprendere la maggior parte della musica che gli viene proposta. In altre parole perché possa riconoscere nel flusso sonoro qualcosa dotato di una propria identità, un oggetto o struttura che acquisti senso contrapponendosi ad altre strutture. Il comprendere – e qui il terreno si fa più instabile – in molti casi significa "provare un piacere" nell'ascolto, che a sua volta può essere declinato in vari modi, ad esempio per dirla con lo psicologo John Sloboda, dal "[...] ‹‹puro›› godimento estetico per un costrutto sonoro, alla gioia o alla disperazione, che la musica a volte evoca o sostiene, al semplice sollievo dalla monotonia, dalla noia, dalla depressione".

Escludendo le variabili interpretative, che giocano comunque un ruolo importantissimo, si è provato ad ordinare le differenti cause del piacere nella fruizione della musica, identificando ad un primo livello:

1. Melodia. Il piacere risiede nel fruire esteticamente una linea melodica che si sviluppa nel tempo.
2. Ritmo. Il riconoscere una pulsazione che si ripete secondo strutture più o meno complesse ma comunque percepibili. È forse il livello più immediato di comunicazione musicale.
3. Armonia. Il godere dell'effetto generato da una sovrapposizione di più suoni, disposti in modo opportuno e percepiti simultaneamente.

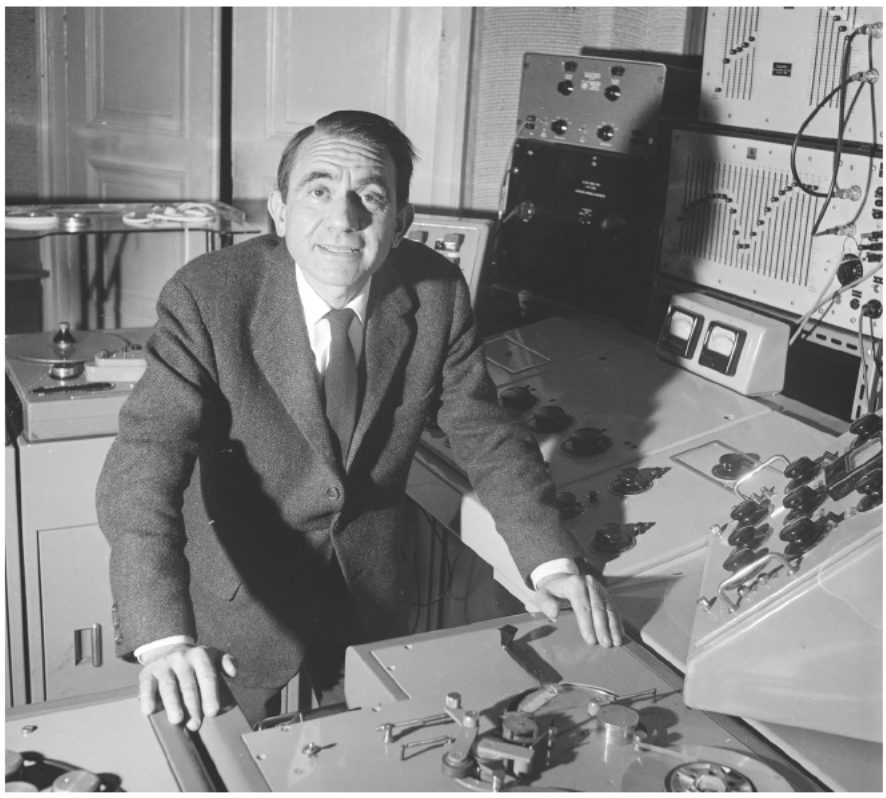
Poi, ad un secondo livello:

4. Forma. È un piacere di "ordine superiore" perché richiede una comprensione quantomeno di alcuni elementi primari di una musica come melodie, ritmi e armonie; consiste nell'identificare sezioni, episodi, unità formali e riconoscerli nel loro ripresentarsi all'interno di una composizione. Un livello ulteriore consiste nel cogliere le riproposizioni degli elementi formali quando questi si ripresentano variati o quasi irriconoscibili. La musica si rivela allora per l'ascoltatore come dotata di una struttura pseudonarrativa, portatrice di una sorta di drammaturgia.
5. Polifonia. Il riconoscere e seguire più linee melodiche indipendenti. Anche in questo caso provare piacere nel seguire lo svolgersi di un discorso polifonico richiede abitudine all'ascolto e un certo sforzo intellettuale. L'ascolto distratto non permette di seguire la polifonia, e la conseguenza percettiva può essere una sensazione di fastidio.
6. Poliritmia. Percepire e riuscire a seguire più ritmi che suonano contemporaneamente. Come per la polifonia è necessaria un'abitudine all'ascolto, specialmente per chi è abituato ad ascoltare musiche di tradizione europea o comunque occidentale. Ad esempio, per alcune musiche di tradizione africana sono assolutamente naturali l'impiego e la comprensione di poliritmie molto complesse, come potrebbe esserlo per un occidentale la melodia sostenuta da una base armonica.
7. "Smarrimento". Ho chiamato così una particolare tipologia di piacere, un piacere se si vuole affine alla paura, che in certi casi può sconfinare nel fastidio. Si manifesta quando ci si trova davanti ad oggetti sonori incomprensibili, ma nei quali si intuisce una coerenza, un ordine o un significato più profondo di quello che riusciamo a razionalizzare. Lo "smarrimento" può essere provocato da un procedimento compositivo, ad esempio quando un compositore ci conduce da un livello di complessità elementare ad uno molto elevato in modo così graduale che non riusciamo ad accorgercene. Quando ne acquisiamo consapevolezza è troppo tardi, e la musica è già al di là della nostra capacità di comprenderla, di "dominarla". L'effetto di questa perdita di riferimenti, di questo cortocircuito percettivo, è stata descritta dal nostro Leopardi con quella sintesi di cui solo i poeti sono capaci, in un verso dell'Idillio da cui siamo partiti: "(...) ove per poco / Il cor non si spaura. (...)". Mi sono reso conto per la prima volta di questa sensazione ascoltando da ragazzo la musica di György Ligeti che accompagnava la comparsa del monolito in "2001 – Odissea nello Spazio" di Stanley Kubrick, che mi provocava un disagio profondo, quasi paura. Il brano in questione è il Kyrie, tratto dal Requiem di Ligeti (1963-65), ma secondo me è chiaro che anche il Ricercare a sei voci dell'Offerta Musicale di Bach, come tanta altra musica, è perfettamente in grado di indurre nell'ascoltatore questa sensazione. Lo "smarrimento" può anche essere provocato quando una (o più) delle categorie primarie (ritmo, melodia, armonia, forma) impazzisce: in questo caso la sensazione di smarrimento può sovrastare e cancellare le altre, allo stesso modo di un suono più forte che "maschera" quelli più deboli. Ritengo che lo "smarrimento" possa fungere da ponte tra le diverse attitudini d'ascolto, in quanto presuppone il perdersi nel suono che abbiamo detto essere la principale caratteristica della cosiddetta "musica che è" ma allo stesso tempo può essere esperito nella fruizione di un brano di "musica che diventa".

Manca però, in questo elenco approssimativo e parziale, una forma di piacere che forse dovrebbe essere inserita tra le prime posizioni (se non addirittura a priori di quanto si è detto), ovvero:

8. Suono. Il piacere per il "suono in sé", da cui ha preso il via questa riflessione, e che rappresenta la ragione d'essere non solamente di quelle musiche che fanno della meditazione sul suono il loro oggetto, ma di ogni tipo di musica.

Quest'ultima tipologia di piacere nell'ascolto è in qualche modo connessa a quello che Pierre Schaeffer chiama "ascolto ridotto", ovvero l'ascolto del suono in sé svincolato dalla sua origine o sorgente. L'ascolto ridotto è un processo percettivo "anti-naturale" (nel senso, per esempio, che è naturale associare un suono alla sua sorgente) il quale, spogliando il suono di tutto ciò che non è pura vibrazione, rivolge la sua attenzione su ciò che Schaeffer chiama "Oggetto Sonoro".



Pierre Schaeffer nello studio di rue de l'Universite 1963 (Laszlo Ruszka ©INA-GRM)

La sola evocazione dell'ascolto ridotto ci fa assumere un atteggiamento nuovo nei confronti del suono: un atteggiamento di attenzione maggiore, di stupore, di curiosità, come se ci trovassimo davanti a qualcosa di inesplorato, qualcosa di mai udito prima. «Una parola nuova è come un seme fresco gettato nel terreno della discussione»

L'indagine del suono, l'esplorazione del suono come un universo infinito, è alla base ad esempio del canto degli sciamani di Tuva, remota regione della Siberia meridionale. Attraverso una forma di ascolto ridottissimo, una sorta di meditazione sulla voce umana, il cantore di Tuva compie un'operazione di "filtraggio" dello spettro del suono vocalico e sviluppa una tecnica di emissione (che va sotto il nome di canto di gola, in tuvano *xöömej, chööme*j, o anche *koomei*) in grado di produrre suoni impossibili ad un occidentale se non attraverso sofisticate apparecchiature elettroniche. Lo sciamano di Tuva intona una nota sola, e all'interno dello spettro di questa trova tutto il materiale necessario al suo canto. In pratica è in grado di "suonare" le armoniche dello spettro della sua voce come se fossero le corde di un'arpa. Rispetto alle grossolane modulazioni che noi "occidentali" siamo in grado di compiere quando passiamo da una vocale all'altra è chiarissimo che lo spettro del canto *xöömej* è molto più composto e controllato (fig. 2 e 3). In questo caso, nonostante la musica sia di fatto un'esplorazione di una nota sola, il risultato è in qualche misura comprensibile all'occidentale, in quanto gli armonici

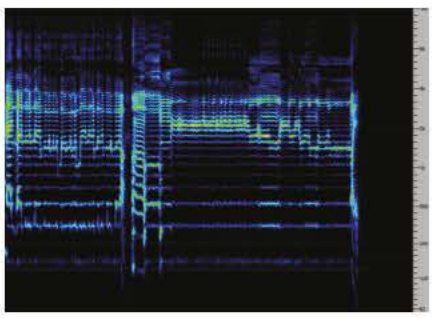


fig.2 – Sonogramma di un canto xöömej (Tuva). La fondamentale è a 172 Hz.

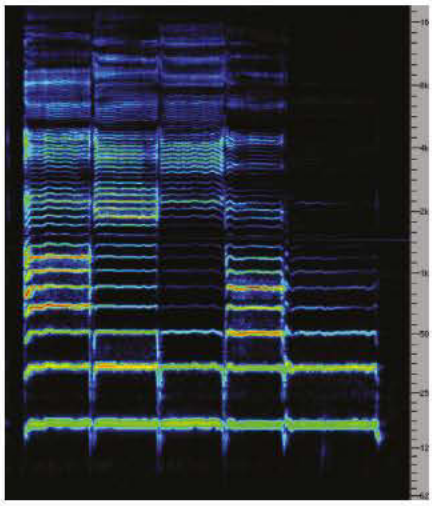


fig.3 – Sonogramma di una voce maschile europea che vocalizza "A-E-I-O-U" su una nota di frequenza 172 Hz.

intonati dal cantore sono utilizzati in funzione melodica. Il riconoscere una melodia ci permette di accettare questi suoni come musica senza eccessivi problemi (piuttosto non riusciamo a capire che tali suoni sono prodotti da un essere umano, e l'incertezza della sorgente impone all'ascoltatore un "ascolto ridotto" coatto).

Richard Strauss compie un'operazione simile ma potremmo dire speculare quando compone il celeberrimo tema dell'*Also Sprach Zarathustra* (composto nel 1896), che trasforma un'analisi di un suono in motivo melodico. Ciò che Richard Strauss ha in mente nel celebre inizio (utilizzato come è noto anche da Kubrick per i Titoli di testa di 2001, a *Space Odyssey*) non è un tema, ma un *timbro*, e la potenza inconfutabile di tale gesto sonoro è da ricercarsi prevalentemente nella coerenza assoluta di un suono modellato secondo le leggi della fisica, che segue i principi naturali, che prima di tutto è natura (Gustav Mahler si produrrà a sua volta in un "suono di natura", il *Naturlaut* dell'inizio della prima sinfonia). In questo caso il tema affidato a quattro trombe (in Do) intona i primi armonici della fondamentale (un Do profondissimo, affidato a tutti gli strumenti più gravi presenti nell'orchestra, organo incluso). L'accordo-timbro "naturale" che si forma (Do maggiore), basato sulla serie armonica, viene poi immediatamente negato dal suo opposto (l'accordo di Do minore), qui a rappresentare la razionalità (Apollo). Essendo dichiarato il rapporto di filiazione tra l'opera di Nietzsche e quella di Strauss, è possibile sostenere (semplificando brutalmente il pensiero nietzscheano) che il conflitto interiore tra le due nature dell'uomo, la prima istintiva, naturale e più profonda (dionisiaca), e la seconda razionale che tenta di tenere sotto controllo la prima (apollinea), sia qui espresso con una sintesi estrema, e con un'efficacia che Strauss stesso non sarà più capace di eguagliare. La tonalità minore sarà alla base di tutte le sezioni in cui è protagonista la ragione (*Von der grosse Sehnsucht, Das Grablied, Von der Wissenschaft*), come quella maggiore lo sarà di quelle in cui prevale l'istinto dionisiaco (*Der Genesende, Das Tanzlied, Das Nachtwanderlied*).
La tentazione di divagare è fortissima ma – dato che ci stiamo avviando alle conclusioni rimanderemo i discorsi straussiani ad un altro momento.

Un'ultima considerazione.
Ciascuna delle modalità di ascolto sopra delineate, così come le cause del "piacere" nella fruizione musicale che sono state elencate, può generare nell'ascoltatore un grande numero di emozioni diverse; parimenti emozioni affini possono avere cause differenti. Ad esempio una sensazione di potenza, esaltazione o grandezza può essere causata dall'armonia, così come dal ritmo o da una melodia, oppure dalla combinazione delle tre. Allo stesso modo un sentimento di tristezza può essere indotto da una melodia, ma anche da un'armonia magari combinata con un ritmo appropriato.
Una sensazione o uno stato d'animo "negativo" è comunque il risultato di un piacere nell'ascolto, un piacere che si esplica nell'esplorazione del negativo (per esempio come assistendo ad una tragedia).

Per chiudere vorrei però esprimere una personale perplessità. Credo che in fondo a tutti i discorsi sull'attitudine all'ascolto e sulle emozioni che la musica può attivare, ci sia anche un problema molto pratico, che chiamerei di "libertà emotiva". La sensazione che alcune musiche (come la contemporanea colta, tanto per ripetermi) siano sistematicamente escluse dall'esperienza comune è un dato di fatto, che si traduce per il pubblico in una riduzione della possibilità di provare emozioni. Se in altre parole ci viene impedito di conoscere qualcosa che potrebbe indurre in noi un'emozione, è la stessa libertà di provare emozioni che viene limitata, è come vivere in una sorta di prigione emotiva. Potrei provare un'emozione bellissima, ma ciò mi è negato perché mi è negato sapere della sua esistenza.
Mi rendo conto che questo argomento ricade in alcune annose (e di fatto irrisolvibili) questioni sull'educazione musicale, e sono forse anche intuibili alcune delle ragioni che non permettono alla situazione attuale di evolvere (una per tutte il mercato). Quello che mi auguro sia possibile modificare almeno in parte è il sistema di educazione al suono, e di conseguenza all'ascolto.

STORIA DI UN MALINTESO

di Rossana Fioravanti

1792, aprile. A Parigi, nelle ultime settimane, Robespierre ha tentato inutilmente di risparmiare alla Francia la guerra contro il re di Boemia e d'Ungheria. La sera del giorno 25, Strasburgo, lontana dal centro della politica ma plumbea nell'attesa di decisioni, riceve infine la notizia che la guerra è dichiarata. La coglie quasi con sollievo, come un temporale troppo a lungo desiderato.

Un capitano del genio, un borghese di provincia, siede accanto al sindaco della città François Dietrich, nella cena che segue ai festeggiamenti per l'entrata in guerra. Si chiama Claude Rouget, ha trentadue anni. Di guarnigione a Strasburgo, attende di partire per la guerra. Il giovane ingegnere sa conversare e rendersi simpatico; ama il teatro e si diletta di poesia ma quelle che gli riescono meglio sono le canzonette. Il sindaco lo invita a scrivere una marcia di guerra per l'Armata del Reno in partenza. Rouget accetta e in quella notte, quasi colto da un raptus, si mette al lavoro.

Non è troppo difficile: le parole son tutte già lì, gridate per le strade, dalle folle di cittadini, dai rivoluzionari di ogni regione di Francia, dal popolo liberato dalla Rivoluzione. *Alle armi ! Marciamo, figli della patria* ! Libelli e *pamphlet* le urlano, ne sono pieni i fogli volanti; i giornali, pubblicati a centinaia in ogni borgo e città, riportano esortazioni alla guerra e all'insurrezione contro tutte le tirannie. *La patria è in pericolo.*

E poi la musica: Rouget suona il violoncello, non troppo bene, a dire il vero. Il suo è un talento modesto, tuttavia Rouget è un ambizioso *malgré* soi. In seguito si dirà che la melodia non è di sua mano. Gossec, musicista affermato, dira invece che è l'opera di un analfabeta musicale, quindi potrebbe essere veramente di Rouget.

La vita di Rouget non conosce che quest'unica fiammata di genio, una secca folata di creatività, quella di questa notte. Ma questo ancora non lo sa.

La sera del 26 aprile Rouget torna da Dietrich e insieme a lui, per gli ospiti del suo salotto, intona il nuovo inno. L'*Inno per l'Armata del Reno*, quello che sarà conosciuto come *La Marseillaise*, è pronto. Louise, moglie del sindaco, scrive al fratello Pierre Ochs in giugno: *"C'est du Gluck en mieux, plus vif et plus alerte"*. Manco a dirlo. In capo a qualche mese tutta la Francia canta *Allosanfàn*. Il giorno della gloria è arrivato?

Rouget non è un rivoluzionario infuocato di sentimento, non è un estremista. Ha addirittura aggiunto un "de Lisle" (o "de L'Isle") al suo cognome per qualche grammo posticcio di nobiltà. Non è un democratico nel senso che oggi diamo a questa parola, né tantomeno un repubblicano. Nell'ora della caduta del re Luigi XVI di lì a poco, in agosto, Rouget, della rivoluzione ne ha già abbastanza. Protesta ufficialmente contro la destituzione del sovrano - vuole invece, da libertario, una monarchia costituzionale - non presta giuramento al nuovo corso politico e alla fine di molti mesi trascorsi in polemica con i suoi superiori, viene di fatto spinto a lasciare l'esercito. L'unico cuore francese che la *Marsigliese* abbatte dunque, è il suo, quello del suo autore.

Non basta. Un anno dopo, l'amico Dietrich viene imprigionato dal Terrore. Troppo

moderato, troppo morbido, è considerato ostacolo all'azione di Robespierre e della sinistra girondina; fra altri migliaia, verrà decapitato negli ultimi giorni del 1793. Rouget non ci sta, protesta di nuovo e stavolta finisce in prigione, e sarebbe pronto per la lama se non lo salvasse il 9 Termidoro, la caduta rovinosa di Robespierre (27 luglio 1794).

Di appartenenza realista, Rouget viene da una famiglia della piccola avvocatura di provincia. È nato in una cittadina del Jura, Lons le Saunier, nel 1760 ed è il maggiore di otto fratelli e sorelle. È certamente uno dei tanti francesi che, della farraginosa e frenetica successione dei fatti rivoluzionari, non sta capendo molto. Ha in mente di certo *Liberté chérie*, ma in fondo è solo un soldato mandato in guerra come milioni prima di lui. Di che libertà parla Rouget, di cosa canta?
La Marsigliese non gli porta né fortuna, né denari, sebbene sia diventata "Canto nazionale" nel 1795. Fattosi amico di Napoleone Bonaparte durante l'epoca del Direttorio, in seguito ci litiga più volte, inviandogli lettere insolenti che criticano la politica estera del Primo Console prima e dell'Imperatore poi (gli rivelerà addirittura che Joséphine sua moglie fa la cresta sulle derrate alimentari destinate alle armate). Risultato: Napoleone lo scarica e dal 1804 in poi proibisce la *Marsigliese*, preferendole altre composizioni di autori più riconoscenti.
Ma la vita è diventata difficile. Costretto a cercare alternative all'ambiente militare dove non è più benvisto, dopo mille lavoretti *precari* (traduttore dall'inglese, copista, giornalista) è commerciante di derrate per l'esercito.

Allontanandosi dalla vita pubblica Rouget scolora nelle pieghe della storia minima. *Libertè chérie* non gli lascia una bella eredità.
Scribacchia e pubblica canzonieri che non gli permettono di vivere o che non piacciono quanto *La Marsigliese*. Non solo: negli anni che vanno dal 1804 al 1830 perde numerose ottime occasioni, fra le quali un posto all'ambasciata francese dell'Aja poiché non gli va come i francesi trattano quel paese occupato e lo dichiara apertamente. Accumula debiti. Gli amici e un fratello corrono in suo aiuto ma il nostro ha dunque un pessimo carattere: è uno sconsiderato che si mette a litigare con coloro che lo aiutano. Come se qualcosa lo spingesse sempre a tenere alta la testa a qualsiasi costo, anche quando è già in ginocchio. Si rovina con le sue mani per paura di non mostrare di aver la schiena dritta. Uno sciocco o un eroe?

21 giugno 1826

«…ho dovuto convincermi che quel che ho appreso presso la vostra casa due giorni fa sia purtroppo vero: siete detenuto a Sainte Pélagie (…) ditemi se posso fare qualcosa con il vostro creditore …Per quanto siete indebitato ?…Conosco l'uso che si fa della carcerazione politica e di quella per debiti. Vi raccomando una cosa: non vergognatevi di essere in carcere per debiti. É la Nazione che dovrebbe vergognarsi dei rovesci di fortuna che non cessano di abbattersi su di voi, l'autore della Marsigliese. A voi, di cuore, il vostro amico Béranger».

Ah! *La Marsigliese*, ancora. Brilla per crudeltà nella vita di Rouget.
Diciassette giorni di prigione a un vecchio di sessantasette anni. De Béranger, amico chansonnier di credo realista, conosciuto al paese natale dove Rouget è tornato a fare il commerciante, paga i suoi debiti e lo riscatta da Sainte Pélagie, la prigione di Parigi. D'ora in poi a Rouget il destino non riserva molto altro. Infine, solo Luigi Filippo gli verrà in aiuto, appena incoronato nel 1830, accordandogli una pensione di 3500 franchi che gli permetterà di vivere senza preoccupazioni eccessive. Muore nel 1836. Ha attraversato quasi indenne un'epoca famigerata e gloriosa godendone le asprezze emancipatrici senza in fondo mai comprenderle del tutto. Eroe minimo di un malinteso, ha dato voce e incoraggiamento, inavvertitamente si direbbe, a una volontà nuova, a un coraggioso e inedito desiderio di libertà, democrazia e governo popolare in cui lui stesso non avrebbe mai potuto credere. Fedele alla propria storia di "monarchista" moderato, non comprese né accettò le sedicenti "esigenze di governo", né le sue paure e violenze. Aveva inteso scrivere un inno di battaglia e si era ritrovato autore di un canto che esortava gli animi alla ribellione nel nome del diritto universale e dell'uguaglianza. Ma Rouget era stato solo un soldato.
Ce lo immaginiamo alla fine della sua vita, ancora facile alla stizza, sempre polemico oltre ogni rischio, nemico di se stesso, a tapparsi le orecchie davanti ad ogni soldato che osasse intonare ancora *Marchons! Marchons!*.

Nel 1915 quel che rimaneva dei suoi resti mortali fu traslato agli Invalides e posto accanto alla tomba di Napoleone.

Ignoto-Marcia delle donne su Versailles-Bibliothèque nationale de France

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

SECONDO " DOWN BEAT" DA 14 ANNI TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO
SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA OLTRE VENTICINQUE ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

I NOSTRI PROSSIMI GRANDI EVENTI

31 DICEMBRE
NEW YEAR'S EVE
DINNER PARTY con
ROARING EMILY JAZZ BAND

15 GENNAIO
SATIRIASI IN JAZZ
FRANCESCO DE CARLO

1 e 8 FEBBRAIO
CINE-CENA
in collaborazione con
FUTURE FILM FESTIVAL

13 FEBBRAIO e 13 MARZO
JAZZIN' BURLESQUE
di e con B.B. BURLESQUE

25 FEBBRAIO
HEAR IN NOW
feat. Tomeka Reid

19 MARZO
RICCARDO TESI
BAND ITALIANA
Presentazione nuovo CD

VIA MASCARELLA 4/B, BOLOGNA
Tel. 051 265416 Fax. 051 225811
JAZZ@CANTINABENTIVOGLIO.IT - WWW.CANTINABENTIVOGLIO.IT
PRENOTAZIONE SEMPRE CONSIGLIATA

RECENSIONI
di Alberto Spano

ABDURAIMOV L'UZBECO

(CD Decca 478 5360, € 19,99)

PROKOF'EV, Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra op. 26,
TCHAIKOVSKY, Concerto n. 1 op. 23, Danza dei Quattro Cigni *(trascr. Earl Wild)*.
Behzod Abduraimov, pianoforte,
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai,
Juraj Valcuha, direttore

Il pianista uzbeco Behzod Abduraimov aveva 22 anni quando è stato registrato questo disco all'Auditorium Toscanini di Torino. Ne aveva 18 quando nel 2009 stravinse l'ultima edizione del Concorso Pianistico di Londra, una competizione importantissima da allora sospesa. Quella strepitosa affermazione nel cuore della città dove si decidono i destini delle carriere internazionali, decretò la nascita di un nuovo grande pianista, al quale tutti guardarono con grande speranza. Seguì un contratto di esclusiva con la Decca, e questo è il secondo cd dopo un bel recital pianistico uscito nel 2012 in cui le doti atletiche da supervirtuoso della tastiera non offuscano quelle musicali, che sono notevolissime. Nella bella accoppiata Tchaikovsky-Prokof'ev, i confronti anche con gente della sua età sono quasi infiniti: quale giovane rampante di scuola e formazione russa non suona splendidamente questi due concerti? Eppure nonostante la pletora di bravissimi pianisti attorno ai 20 anni che snocciolano queste due opere con la stessa naturalezza con cui respirano, Abduraimov in questa registrazione ne esce vittorioso e personale. Una chiarezza di lettura assolutamente accecante, una tecnica di forza quasi esagerata ma controllata, una musicalità spumeggiante, il sapiente uso delle dinamiche, la capacità di mantenere sempre desta l'attenzione in ogni particolare: tutte qualità presenti ad abundatiam in questo splendido disco fra l'altro registrato mirabilmente, in cui l'Orchestra della Rai diretta dal suo direttore stabile Juraj Valchua fa un vero figurone. Gran chicca fra i due concerti l'esecuzione al solo piano della trascrizione di Earl Wild della "Danza dei quattro cigni" dal balletto *Il lago dei cigni* di Tchaikovsky. Un riuscito e doveroso omaggio al grande virtuoso americano scomparso di recente, in cui Abduraimov sfoggia un gran senso del colore.

ALISA, REGINA DELL'ARCO

(CD Decca 4785296, € 19,99)

"SOLO": KODALY, Sonata op. 8,
GOLIJOV, Omaramar, **CASSADÒ**, Suite per violoncello,
SHEN, Seven Tunes Heard in China.
Alisa Weilerstein, violoncello

Alisa Weilerstein è uno dei più grandi talenti del violoncello dei nostri tempi: i suoi primi dischi EMI da solista, poi i due recenti album Decca con i Concerti per violoncello e orchestra di Elgar, Carter e Dvorak la pongono senz'altro al vertice del concertismo internazionale, quasi in una gara a distanza con l'argentina Sol Gabetta, di un solo anno più anziana. Americana di Rochester, figlia d'arte, oggi 32enne, Alisa Weilerstein ci lasciò letteralmente stupefatti quattro anni fa in un magnifico recital per Musica Insieme, durante il quale non si sapeva più se apprezzare la sconvolgente maturità musicale, la tecnica fenomenale (seppure non ortodossa) o l'intonazione assoluta dello strumento. Oltre alla forza quasi sovrumana, alla pienezza e alla bellezza del suo suono. Tutte qualità che ritroviamo assolutamente intatte in questo suo nuovo album per la Decca, magistralmente registrato nello studio Teldex di Berlino, dove la giovane dea del cello suona da par suo l'intensa e difficilissima *Sonata* op. 8 di Kodaly, la *Suite* per violoncello di Gaspar Cassadó (pagina assai amata dal nostro Mario Brunello) e altre due recentissime composizioni del talentuoso compositore argentino Osvaldo Golijov (classe 1960) e dell'altrettanto dotato compositore cinese naturalizzato americano Bright Sheng (classe 1955): rispettivamente *Omaramar*, ispirato al mito del tango argentino Carlos Gardel e *Seven Tunes Heard* in China, dedicati a Yo Yo Ma. Due opere che come quelle di Kodaly e Cassadò uniscono una piacevolezza musicale non consueta a virtuosismi strumentali di prim'ordine. La Weilerstein risulta l'interprete ideale per ricreare questo impaginato discografico, certo un po' difficile da far digerire agli acquirenti di dischi, ma assolutamente perfetto per presentare le qualità somme della grande violoncellista americana.

IL MAHLER DI GUSTAVO

(CD DG 4791700, € 19,99)

MAHLER, Sinfonia n. 7,
Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venuezuela,
Gustavo Dudamel, direttore

Quanta acqua è passata sotto i ponti dopo le prime apparizioni in Europa dell'appena 22enne Gustavo Dudamel, quasi sempre al fianco degli amici dell'Orchestra Giovanile Simón Bolívar, giovane assistente e pupillo di Claudio Abbado. Nel febbraio 2006 ad appena 25 anni la Deutsche Grammophon pubblicò con un certo scalpore la sua prima incisione delle Sinfonie 5 e 7 di Beethoven proprio con i giovani colleghi della Bolívar che, pur non disponendo della tradizione interpretativa delle orchestre più blasonate, riuscivano ad interpretare alla perfezione il fuoco direttoriale del giovane talento. Adesso, dopo appena otto anni si fa quasi fatica a tenere a mente tutte le incisioni che Dudamel ha effettuato per Deutsche Grammophon con le varie orchestre con cui collabora. Ultimo parto discografico ecco la Sinfonia n. 7 di Mahler con la formazione adulta della Simón Bolívar, magnificamente registrata in un concerto dal vivo a Caracas nel marzo di due anni fa. Questa Settima di Mahler fa seguito alla Sinfonia n. 5 incisa con la stessa orchestra e alle Sinfonie n. 8 e 9 incise, sempre live, con la Los Angeles Philharmonic Orchestra (della 8, la "Sinfonia dei Mille", esiste un bellissimo video registrato dal vivo nel febbraio 2012 al Teatro Teresa Carreño di Caracas con la Los Angeles Orchestra unita alla Simón Bolívar). Qui Dudamel conferma la sua energia, la sua musicalità esplosiva ed il suo gusto per le sonorità opulente e sfarzose. È una Settima insolitamente positiva e potente, con una tenuta formale alta e bellissimi momenti di estasi strumentale. A 33 anni Dudamel si rivela come il più grande talento direttoriale del nostro tempo: ci senti la lezione e l'influenza abbadiana in molti stacchi di tempo e in certe lucide freddezze. Ma senti anche una tensione se vogliamo più semplice, molto attaccata al suono e all'assaporamento edonistico del suono. L'orchestra venezuelana lo asseconda egregiamente, dimostrando di essere quasi sempre all'altezza dell'ormai navigato direttore.

IGOR, GENIO CONTROVERSO DEL PIANO

(CD Naïve V 5399, € 19,99)

D. SCARLATTI, 18 Sonate, **Igor Kamenz**, pianoforte

Igor Kamenz è uno dei casi pianistici più singolari degli ultimi 25 anni: qualcuno forse ricorderà di un pianista russo dall'aria buffa con al fianco una madre disumana che non lo mollava un secondo, il quale partecipava ossessivamente a tutti i concorsi pianistici internazionali, pochi vincendoli, molti collocandosi ai primi posti, la maggior parte spiazzando le giurie e il pubblico. Un talento "divisivo", che contravveniva a tutte le buone regole dei concorsi: suonava come gli pareva, entusiasmava le platee e scandalizzava i giurati più bacchettoni. Lo ricordiamo all'edizione 1996 del Concorso Busoni di Bolzano che Kamenz, ovviamente, non vinse, ma durante il quale fece scrivere in prima pagina sulla *Stampa* "Lava i vetri in autostrada il nuovo Glenn Gould". Alle prove semifinali e finali gli sentimmo alcune delle cose più belle della nostra intera vita di ascoltatori: un "Chiaro di luna" di Beethoven da far accapponare la pelle, alcuni *Preludi Corali* di Bach-Busoni degni di Horowitz, un *Secondo Concerto* di Rachmaninov di sconvolgente modernità, un *Terzo Concerto* di Beethoven che ricordava, appunto, il miglior Gould. L'anno seguente un recital al Teatro Comunale di Bologna non smentì le aspettative (ben sette bis, 40 minuti di fuoriprogramma con il pubblico in delirio), poi di Kamenz non si seppe quasi più nulla. Qualche sporadica apparizione a Bolzano dove è tuttora un beniamino del pubblico, qualche disco malriuscito per etichette minori, qualche notizia di concerti in Germania (dove vive dal 1978) e poco più. Una decina d'anni fa uno sporadico recital al Teatro Comunale di Modena per la Gioventù Musicale d'Italia fece pensare che la sua stella si era ormai spenta: sembrava che al talento geniale dei suoi incredibili 20 anni non fosse seguita una maturazione artistica e umana. Giunge ora inaspettata dalla Francia questa favolosa selezione di *18 Sonate* scarlattiane registrate a New York nell'ottobre del 2013. A 45 anni Kamenz si rivela un interprete ancora geniale, dalla tecnica a volte stupefacente e dalle idee sempre interessanti: il suo è uno Scarlatti come scarnificato, dal suono duro e vitreo, anticlavicembalistico e antipianistico, pieno di dubbi e di ombre, ma anche di improvvise aperture verso la luce. Uno Scarlatti 'nuovo', che non occhieggia a nessun grande del passato, con un uso del pedale assai parco ma sempre intelligente.

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