Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.11 aprile 2016

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

AEDES de VENUSTAS
AMOUAGE
ANDY TAUER
ATELIER DES ORS
BARUTI
BOGUE Profumi
BRECOURT
BYREDO
CLIVE CHRISTIAN
The DIFFERENT Company
DIPTYQUE Paris

ESCENTRIC-MOLECULES
FIOR di PELLE
FLORIS
FREDERIC MALLE
GARDELIA
GROSSMITH London
HƎELEY 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
Off.Profumo S.Maria Novella
ORMOND JAYNE
ORTO PARISI
PANTHEON ROMA Profumi
PARFUMERIE GENERALE
PROFUMUM Roma
PUREDISTANCE
STEPHANE HUMBERT LUCAS
THE PARTY Parfums
VERO.PROFUMO

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

EDITORIALE

"È impossibile per un uomo comprendere appieno l'arte di un'epoca anteriore alla propria penetrarne il significato, aldilà delle apparenze cadute in disuso e di un linguaggio che non si parla più, senza avere un sentimento comprensivo evidente dell'attualità e senza partecipare, in modo cosciente, alla vita che gli palpita intorno. In realtà, solo coloro che sono veramente vivi sanno scoprire la vita presso coloro che sono "morti". Ecco perché ritengo che sarebbe più giusto, anche da un punto di vista pedagogico, cominciare l'educazione di un allievo dalla conoscenza dell'attualità, per poi risalire, solo in un secondo tempo, i gradini della storia."

Questo, scrive Igor Stavinskij nel suo *Cronache della mia vita*, libro singolare, scritto in età piuttosto giovanile per rappresentare un consuntivo della propria vita, quanto piuttosto un mezzo per far conoscere al pubblico e ai critici le sue scelte, al di fuori di fastidiose supposizioni, o, peggio ancora, di polemiche preconcette. Scelte che riguardavano unicamente le sue vicende artistiche, non volendo l'autore raccontare le proprie vicende familiari e private in genere.

La lunghezza della citazione permette di cogliere bene il senso di quanto Stravinskij intendesse dire. Ciò che mi ha colpito è l'assoluta originalità di questo punto di vista: quante volte abbiamo sentito dire, e andiamo dicendo noi stessi, che senza un preventivo studio del passato si fa fatica a "leggere" il presente?
Eppure, a ben vedere, il distacco del grande pubblico dalla contemporaneità non è forse dovuto a questo volgere il capo continuamente all'indietro, per quanta strada in avanti si possa fare? Si è forse persa la capacità di interagire con il presente, nel momento in cui si è deciso di monumentalizzare il passato.

Non so se Stravinskij, diciamo così, parlasse sul serio o avesse più un intento provocatorio, in queste sue affermazioni; è certo, però, che la costruzione di un senso estetico comune che risale in realtà a logiche culturali di fine Ottocento, ostacola un approccio spontaneo alla contemporaneità. Quante volte ancora sentiamo giudizi su un'opera d'arte in base alla "appendibilità" della stessa in un salotto?
È un dato di fatto, ad esempio, che i bambini, portati dalle scuole a mostre d'arte, reagiscono in modo moto più coinvolto a certa arte del Novecento - Mirò, Klee, Kandinskij, Dalì - di quanto non facciano di fronte a riconosciuti Maestri del passato. E, dalla mia personale esperienza, posso dire che lo stesso accade per la musica: proprio un autore come Stravinskij suscita nei ragazzini più emozioni di quanto non faccia, ad esempio, Mozart. Non a caso quel genio di Disney inserì proprio il *Sacre* nel suo capolavoro *Fantasia*, che pure data 1940!

Con ciò non voglio fare certo un'apologia sconclusionata dell'attualità, a scapito del passato, solo suggerire di guardare le cose da una prospettiva forse un po' inusuale: se conoscessimo meglio ciò che ci circonda, a livello musicale e artistico in genere, forse saremmo anche in grado di apprezzare meglio ciò che ci ha preceduto. E così, ad esempio, se partissimo da una consapevolezza della musica del nostro tempo, Ciaikovskij - che quest'anno è protagonista del nostro ciclo di concerti - invece di relegarlo in un'età culturalmente felice e perduta, ci apparirebbe senz'altro ancora più vicino.

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

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 05
Il Maestro bolognese... | 06
"I Goti" di Gobatti | 11
Dissonanze | 14
Aimez-vous Stockhausen? | 17

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. 11 mese aprile anno 2016
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
Roberto Cima
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Alberto Spano
Fabio Sperandio

Foto di copertina
© Marco Caselli Nirmal

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

PEI Protezioni Elaborazioni Industriali

Ottone Rosai, Paese, 1934, olio su tavola, cm. 100x70

DIPAOLOARTE

ARTE MODERNA e CONTEMPORANEA

DIPAOLOARTE- Galleria Falcone-Borsellino 4 a/b, 40123 Bologna
www.dipaoloarte.it; dipaoloarte@virgilio.it
051.225413 – da lunedì a sabato 11-13 e 16-20

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> La tradizione è la salvaguardia del fuoco,
> non l'adorazione delle ceneri.
>
> *Gustav Mahler*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

A Egeria Di Nallo, Professore ordinario di sociologia dal 1980. Dopo un periodo d'insegnamento a Parma e diverse esperienze, tra le quali quella di antropologa nella Selva Amazzonica, viene chiamata a Bologna alla Facoltà di Scienze Politiche e qui rimane, ricoprendo vari insegnamenti e cariche, fra cui la Direzione del Dipartimento di Sociologia. Numerosissime le sue iniziative, fra le quali i corsi di alta formazione in turismo enogastronomico e in marketing dell'innovazione. I suoi libri sono diffusi in tutto il mondo e tradotti in più lingue, fra cui inglese, brasiliano, giapponese.

La musica preferita?
La musica medievale per flauto e voce è stata la mia preferita da quando facevo il liceo, o ancora prima credo. Mi piace sottolineare che il flauto dolce medievale si distingue dal barocco e dal rinascimentale anche nella timbrica e nell'attacco dei suoni. La sua essenzialità l'ho poi ritrovata nel jazz. Ho avuto la fortuna di ascoltare i dischi delle prime incisioni storiche della *Dixieland Jazz Band* e della *Creole Jazz Band* (quella di Louis Amstrong, per intenderci). Quando posso, vado a sentire il *Soul Festival* di Porretta, ci sono state edizioni veramente travolgenti.

L'opera lirica?
Come si fa a chiedere dell'opera lirica a una che è nata a Parma? Il giorno successivo di ogni prima "Stopai" (in dialetto parmigiano significa "Tappo" e, nel caso, fa riferimento alle copiose libagioni del personaggio) forniva a tutti gli abitanti della via una personale riedizione dei pezzi più importanti. Forse la mia cautela nei confronti di Verdi nasce anche da questo prolungato trauma giovanile. Certo che le mie simpatie sul pregresso vanno a Mozart, ma sono molto attratta dall'avanguardia per quello che ne ho potuto ascoltare: *A Midsummer night's Dream* di Britten, Arnold Schomberg, Alban Berg.

Ricordi come ci siamo conosciute?
Che domanda Cecilia! A te chi non ti conosce! Se mai chiederò io a te come ti sei accorta della mia esistenza.....

La canzone della tua adolescenza?
Sono due. Una, la sentivo spesso dal grammofono di casa con puntina e gracchio incorporato ed è il *Tango delle Capinere*. Era dei tempi dei miei genitori, ma mi affascinava e meravigliava per tutto quel proibito che s'intravvedeva: la ronda del piacere ... ognuno vuol godere ... Altro che *social* e *Facebook*!
L'altra, la sentivo un po' dappertutto, soprattutto quando tornavo in paese, ed è *Papaveri e papere*. Mi offrì uno dei primi campi di osservazione sociologica. Nei papaveri irragiungibilmente alti e nella paperina irrimediabilmente piccola, si poteva leggere una metafora delle differenze sociali che per molti, allora, erano ancora insormontabili.

La tua grande passione?
Da un esercizio che pratico da quando frequento i classici (Seneca, Platone, Sant'Agostino e dintorni) cioè da una vita, posso pensare di non avere passioni, ma solo piaceri controllabili e mutevoli. Al momento direi che mi piace cucinare, leggere, chiacchierare.

È stato più facile vivere con gli indios nella selva amazzonica nella tua esperienza di antropologa o convivere con gli anni caldi della contestazione come docente di sociologia?
Ambedue esperienze bellissime e coinvolgenti. Impegnative, ma non difficili, a volte forse un po' fisicamente faticose.

Che cosa collezioni?
Propriamente non colleziono, ma raccolgo e cerco di mettere assieme oggetti, per lo più ceramiche, in modo da facilitare il dialogo fra di loro. Il collezionista usa i suoi criteri per raccogliere, mettere assieme, catalogare, io aspetto che gli oggetti mi vengano a trovare o li incontri (ad esempio, un amico che mi propone qualcosa, o una fiera in cui un oggetto mi chiama). Una volta a casa, saranno loro a trovare la loro collocazione.
A volte, possono stare chiusi per anni finché non si sono ambientati e allora escono e vanno al posto giusto.

La domanda che non ti ho fatto?
Assolutamente nessuna domanda! Non ti sembra che abbia parlato già troppo?

Cecilia Matteucci e Egeria Di Nallo

PROTAGONISTI

IL MAESTRO BOLOGNESE DIVISO FRA PARIGI E VIENNA

A 88 ANNI IL DIRETTORE D'ORCHESTRA TITO GOTTI SI RACCONTA

a cura di Alberto Spano

*Intervistare **Tito Gotti** è immergersi in un'avventura letteraria che sembra non poter avere fine. L'ottantottenne direttore d'orchestra bolognese è una fonte inesauribile di sapienza e di cultura, di saggezza e leggerezza, di arguzia e di umorismo. Definirlo direttore è riduttivo, perché Gotti è uno degli intellettuali più raffinati e amabili della nostra città: didatta, pianista, scrittore, direttore d'orchestra, direttore artistico, inventore di festival e rassegne, Tito Gotti è l'ideatore del leggendario "Treno di John Cage" del 1978 e il creatore delle indimenticabili Feste Musicali. Un curriculum vastissimo il suo, che lo ha portato a vincere premi e riconoscimenti importanti, fra cui il Premio Abbiati della Critica Italiana, il Nettuno d'oro del Comune di Bologna, il Battistino del Conservatorio di Bologna… Ma Gotti è anche un inarrestabile e irresistibile affabulatore: non si finirebbe mai di ascoltarlo raccontare alcuni episodi della sua vita, rimanendo letteralmente travolti dalle sue infinite chiose e digressioni, ricche di riferimenti storici, sociologici, filosofici e psicologici. Difficile fare ordine e trovare un filo conduttore preciso.*

Maestro, proviamoci: come si è accostato alla musica?

Boh? È un accostamento difficile da raccontare, e frammentario. I miei genitori non erano musicisti, anche se mia madre un pochino il piano lo suonava. Nata a Gubbio, l'aveva studiato da signorina come in tutte le buone famiglie borghesi. A Bologna conobbe mio padre che era di Budrio ed era un buon avvocato. Erano entrambi francescani devoti: si sposarono ad Assisi. Parecchi anni dopo, alla morte del nonno materno, mio padre dovette occuparsi anche di una manifattura di tabacchi dal nonno fondata, dividendo il suo tempo fra la professione a Bologna e l'azienda in Umbria. La seppe far crescere ed io, mio fratello e le mie due sorelle vivemmo un'infanzia veramente dorata in una villa meravigliosa sui colli di Bologna. Nei primi anni '50 cominciò un brutto periodo di crisi per l'azienda, che culminò in un crac: dopo la morte di mio padre, fummo costretti ad alienare completamente i beni di famiglia. Un doloroso periodo della mia vita che non mi impedì di completare gli studi.

Le prime lezioni di musica avvennero in casa?

Sì: assieme alla scherma, all'equitazione e al tennis era arrivata un'anziana maestra di pianoforte allieva di Ivaldi che ci mise tutti alla tastiera. I fratelli non combinarono quasi nulla, io invece, a detta della maestra, studiavo poco ma ero dotato. Scoppiò la guerra e sfollammo a Gubbio: mio padre prese a nolo un pianoforte verticale ed io continuai a studiare da solo. Avevo con me un pacco di musiche difficilissime, assolutamente al di sopra delle mie possibilità. Un amico di mio padre volle presentarmi a un sommo didatta di Perugia, il pianista Tullo Macoggi. Ho ancora in mente il mio imbarazzo nel dovermi esibire davanti a lui. "Non mi sembra che lei abbia i mezzi e la voglia – mi disse – ma proprio in virtù di una comune amicizia, mi porti il secondo volume degli Studi di Czerny fra tre settimane, poi vediamo". Studiai come un pazzo e quando mi ripresentai, Macoggi mi disse che potevamo rivederci. Al terzo incontro sentenziò: bene, si può procedere. Preparavo anche la licenza liceale, studiavo tantissimo. Finita la guerra e tornati a Bologna, mio padre mi portò da Adone Zecchi, da allora e sempre mio amatissimo mentore musicale. Avevo 18 anni, mi iscrissi al suo corso di Musica Corale al Conservatorio d Bologna, e seguivo privatamente le sue lezioni di tutte le materie complementari: storia della musica, solfeggio e armonia. Proseguii il pianoforte e, con Giuseppe Piccioli, mi diplomai a Milano nel 1952: un diploma di pura formazione, nessuna intenzione di fare il pianista. Anzi, nel pianoforte mi restò il timore panico, e questo perché avevo la coscienza sporca non avendo avuto la classica formazione dei fanciulli prodigio che a dodici anni suonano già le *Ballate* di Chopin. Diplomato in Musica Corale, proseguii con la Composizione, brevemente con Marcello Abbado e poi con Wolfango Dalla Vecchia, e infine quando ne occupò la cattedra, ancora con Adone Zecchi, fino al diploma.

Al Conservatorio di Bologna ebbi la fortuna di frequentare anche le lezioni di musica da camera di Angelo Kessisoglu, un formidabile musicista e camerista che faceva fatica a trovare pianisti disposti ad accompagnare gli strumentisti, perché certi insegnanti di pianoforte consideravano la musica da camera pericolosa per il bel suono, e così io mi intrufolavo dappertutto e facevo continuamente musica con eccellenti compagni quali Giovanni Adamo e William Bignami. La cosa si prolungò con Giuliana Brengola. Con Benedetto Mazzacurati, anni dopo sulla stessa cattedra, ci trovavamo (entrambi eravamo docenti) alle 7 di mattina a passare il repertorio per violoncello e pianoforte.

Da molti anni, nella mia fondamentale vocazione per le discipline esecutive era entrata la direzione d'orchestra.

Quando cominciò con la bacchetta?
A parte i miei validissimi approcci nella classe di Musica Corale e Direzione di Coro, Umberto Cattini teneva la classe di Esercitazioni Orchestrali. Appassionato didatta, ammise nel corso anche alcuni allievi di materie compositive per iniziarli a dirigere. L'impegno fu tale che i saggi orchestrali finali furono del tutto delegati a noi, con prestazioni impegnative (accompagnamento di allievi solisti e via dicendo).

Fu Marcello Abbado a farle conoscere il fratello Claudio?
Avevo conosciuto di sfuggita Claudio Abbado a un corso estivo all'Accademia Chigiana di Siena che io frequentavo da uditore e dove seguivo tutti i corsi di Agosti, Navarra, Cassadò... Però fu poi Marcello Abbado a sollecitarmi a parlare con Claudio dei corsi di Vienna. Andai a casa sua a Milano, e passai un intero pomeriggio con lui che magnificava il corso di direzione di Hans Swarowsky e la vita culturale della capitale austriaca. Fu molto convincente.

Si trasferì a Vienna?
Sì, fu quello un periodo veramente felice della mia vita, in cui ebbi modo di evolvere la mia indole verso la direzione e l'analisi, grazie anche allo studio profondo con Franz Eibner, un seguace di Schenker di cui era stato allievo. Oltre alla direzione col grande Swarowsky, si studiavano altre materie complementari, con docenti illustri come Eibner e Kassovitz. Ma era tutta la città che ribolliva di musica: fra gli altri c'era anche Zubin Mehta, con cui strinsi una grande amicizia. Ogni domenica si ascoltavano due

o tre messe nelle maggiori chiese viennesi dove venivano normalmente eseguite messe di Mozart, Schubert o Liszt. Correvamo a tutti i concerti e poi finivamo le serate a bere e mangiare in osteria. Una volta, era l'autunno 1958, Zubin Mehta, di ritorno dall'ascolto per radio della cerimonia di insediamento di Papa Giovanni XXIII durante la quale aveva cantato, come al solito molto male, il Coro della Cappella Sistina (oggi, peraltro, molto migliorato), lui prendeva in giro l'esecuzione, il Papa e tutto l'apparato. Mi scappò detto "Sarà sempre meglio un Papa con la tiara che una vacca sacra!" Lui mi fulminò: "Con la vacca sacra io non ho niente a che fare!", perché Mehta è appunto un *parsi*. Ne nacquero discussioni appassionanti.

Com'erano le lezioni di Swarowsky?
Eccezionali: aveva una cultura musicale e anche universale straordinarie e conosceva il repertorio e la tecnica direttoriale come pochi. Mi diplomai nel 1960. Con Swarowsky entrai in amicizia e lo frequentai fino alle fine dei suoi giorni. Con amici comuni disse che era l'unico ex allievo col quale aveva voluto darsi del tu, dal momento che con me si poteva parlare di tutto, non solo di musica: in effetti io ero estasiato dai suoi racconti di frequentazioni in prima persona con personaggi come Franz Kafka, Alma Mahler, Walter Gropius, Reiner Maria Rilke, oltre a una falange di non viennesi (fino a Rosa Luxemburg, sua ammirata amica). Era figlio illegittimo di un cugino dell'imperatore Francesco Giuseppe e aveva avuto una vita straordinaria.
Nel tempo, ci furono anche i corsi estivi, a Salisburgo con Lovro von Matacic, a Venezia e a Roma pure, intensi, con Franco Ferrara, altri con lo stesso Swarowsky a Nizza e Ossiach.

Il suo primo concerto da direttore?
Non lo ricordo esattamente. Nella classe di Zecchi avevo cominciato a dirigere piccoli gruppi corali e poi diressi molti concerti con l'Orchestra della Jeunesse Musicale di Bologna, che fu una valida palestra. Era presieduta da Roberto Lauro che è poi divenuto un famoso chirurgo, e ci suonavano tutti i migliori giovani strumentisti di allora, in gran parte della scuola di Materassi: i fratelli Bignami, Giovanni Adamo, Giovanni Colò. Molti confluirono nell'Orchestra del Teatro Comunale.

Dove provavate?
Quasi sempre in Conservatorio. L'esperienza durò tre anni, facemmo concerti perfino con *Cantate* di Bach anche a Milano e Bergamo. Questa orchestra era il fiore all'occhiello delle Jeunesses Musicales italiane, al cui vertice c'era la baronessa Gianna Lanni della Quara, per la quale Cesare Tallone costruì il suo primo pianoforte grancoda.

Cominciò anche ad insegnare?
Sì, poco dopo il diploma di Composizione, ebbi l'incarico di Musica Corale e Composizione. Era il 1961: fui fortunatissimo, poiché io non ho mai conosciuto il pendolarismo. L'incarico nel tempo fu consolidato e quindi ho fatto 36 anni di insegnamento fino al 1998, anno in cui andai in pensione per limiti d'età. Prima di entrare in Conservatorio come docente avevo insegnato due anni di educazione musicale in due scuole medie nella zona di Pianoro. È un ricordo stupendo. Un giorno, di ritorno da un mio concerto alla Rai di Milano, fui accolto trionfalmente dalla preside e dagli allievi. Era successo che sul *Radiocorriere* era uscito un articolo con la mia foto. Entrato in classe vidi l'immagine ingrandita appesa alla parete con un mazzo di fiori sotto. "Ragazzi, guardate che sono ancora al mondo! Qui ci manca solo il lumino!". Uno di loro si era preparato anche un discorso di rallegramenti... Debbo dire che questi fatti della vita forse valgono più di un premio.

Le avevano fatto l'altarino.
Sì, proprio. Erano supplenze che dovetti terminare, perché erano incompatibili col Conservatorio e col resto di attività direttoriale che facevo col Teatro Comunale, con i concerti per le scuole e le lezioni-concerto.

Chi inventò le lezioni-concerto del Comunale?
Credo Carlo Maria Badini quando il teatro non era ancora Ente Autonomo e non era ancora attiva la la Legge Corona: l'orchestra aveva bisogno di lavorare e si andava nei piccoli teatri di provincia.

Il famoso 'decentramento'. Ricorda che Celibidache diresse un concerto a Fusignano?
Certamente: del resto lui era molto particolare. Ricordo anche un suo concerto alla Festa dell'Unità.

Quali sinfonie di Beethoven ha diretto?
Così, all'improvviso, ricordo la seconda, la quarta e la sesta.

Suo repertorio d'elezione?
Nelle giovanili stagioni estive del Comunale facevo molto Wagner e Verdi. In seguito, ricercai nel raro, ma anche un po' di tutto, fra opera e sinfonico.

Brahms?
Un coltivato nume. Un ricordo gemmato, il *Canto delle Parche*. Fu un concerto della stagione autunnale del Comunale che venne molto bene e che, assieme ad altri due concerti diretti da Sergiu Celibidache, fu portato alla Sagra Malatestiana di Rimini. Quel programma col coro era splendido: c'era il *Canto delle Parche* di Brahms, lo *Stabat Mater* di Verdi e *Threni* di Stravinsky. Il trombettista Alberto Mantovani imparò perfettamente il punto più ostico di questo testo del tardo Stravinsky corale, contenente alcuni passi di ritmica difficilissimi, quasi quanto l'*Histoire du Soldat*, che diressi varie volte insieme alla *Messa* (altra esportazione alla Sagra Malatestiana).

È stato collaboratore di Celibidache?
No, ne fui ammiratore e amico. E l'amicizia poté avere luogo perché non fui mai suo allievo. Io lo ero di Swarowsky, che lui odiava pazzamente e di cui ridacchiava spesso, anche se credo che non si siano mai incontrati nella vita.

La parola successo come la declina?
Come un qualche cosa che non mi riesce assolutamente di definire, se non in senso strettamente letterale, cioè come una cosa che riesca, che venga bene. Ma non che mi faccia ammirare o richiamare: alla fine dei concerti mi dovevano recuperare dietro le quinte del teatro o in camerino per farmi tornar fuori a prendere gli applausi. Presi certe sgridate dai buttafuori e dal personale del teatro che mi dicevano: "Lei proprio non li vuole gli applausi, cosa ci sta a fare sul podio?".

Nessun autocompiacimento o narcisismo?
So bene che sono una molla del successo e della direzione. Probabilmente l'ho avuto inconsapevolmente anch'io. Ma, direi, ho cercato solo la mia soddisfazione.

Ha mai avuto un agente?
Mai. Sono un cane sciolto. Senta questa: un giorno un mio amico regista che aveva fatto una cosa con me, mi chiama da Teheran, prima della rivoluzione: c'era ancora lo scià che faceva anche delle grandi cose per la cultura: portò addirittura Stockhausen a Persepoli. Questo amico mi propose dodici recite di un'opera che io non sopporto ma che furoreggiava ai primi del Novecento.

Quale?
Un'opera della Terza Italia: l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea. Rifiutai. A questo proposito, io covo in me il piacere di avere scritturato Daniele Gatti, per la prima volta a Bologna quando nelle Feste Musicali si fece la *Pentesilea* di Hugo Wolf, testo per il quale instaurai una grande amicizia musicale telefonica ed epistolare con Ugo Duse, perché era uno dei pezzi della sua vita che non si eseguiva mai. Gatti era quasi esordiente. Se io mi rendo conto che c'è un passaggio musicale che è velato, che è torbido, perché il flauto suona nella sua prima ottava, significa che c'è un direttore che me lo fa sentire. Io l'avevo avuto tante volte nel pensiero, lui l'ha evidenziato e l'ha capito. Eseguiva la *Tosca*. Andai a ringraziarlo.

Un suo sogno realizzato?
Lo *Stiffelio* di Verdi alla Radio Svizzera Italiana patrocinato da Edwin Loehrer.

Mozart?
Molto, qui ricordo le *Litanie del Sacramento* che diressi a Bologna con un tenore americano bravissimo e a Lugano con un'orchestra eccellente, nella quale potei permettermi le Fughe coi tre tromboni a canna stretta, cioè i tromboni antichi.

Le è pesata la pensione dall'insegnamento?
Mi pesò molto il pensiero prima di andarci, perché mi dispiaceva lasciare una scolaresca veramente impagabile. Nel tempo, era cominciata con Rossana Dalmonte, poi ci sono stati Fabio Vacchi, Alberto Caprioli, Pierpaolo Luppi, Cristina Landuzzi, Nicoletta Conti, Pierpaolo Scattolin, Federico Salce, Gilberto Cappelli, Maurizio Benini, Adriano Guarnieri, e tanti altri. Abbandonare una scolaresca così è stato un vero peccato. Però ho seguitato a rivederli come gli amici più cari, e il rapporto non s'è mai interrotto. È come una lezione continua e a molti di loro ho commissionato musiche e lavori per le Feste Musicali.

Il disco da lei inciso preferito?
Quello che ha conosciuto più successo: *Les Grandes Heures de San Petronio de Bologne*, della Erato. Contiene musiche di Torelli, Canale, Cazzati, Guami Gabrielli, Pasquini Aldrovandini, Manfredini, con solisti i trombettisti Maurice André e Marcel Lagorce, gli organisti Marie-Claire Alain e Luigi Ferdinando Tagliavini e l'Ensemble Strumentale di Bologna. L'avevo regalato all'epoca in cui ci davamo ancora del voi a una stimata amica parigina. Era Brigitte Pasquet, che divenne mia moglie sette anni dopo.

Uno scritto di cui va fiero?
Un saggio su *Stiffelio* pubblicato nel 1968 dai Quaderni dell'Istituto Studi Verdiani e il testo di un lungo colloquio con Bruno Maderna sulla tecnica direttoriale, pubblicato un mese fa nel libro di Rossana Dalmonte e Mario Baroni "Pour Bruno, Memoriale e ricerche" dalla Libreria Musicale Italiana. Pensi che ne covavo la cassetta nel mio studio, coperta di polvere da più di 43 anni: nel 1972 mi era stata affidata la scrittura della voce "Direzione e concertazione" nell'Enciclopedia Rizzoli-Ricordi. Dovevo scrivere la parte storica e quella fenomenologica. Argomento delicato che descrive l'evoluzione della tecnica direttoriale dal gregoriano ad oggi. Per approfondire la parte relativa alla musica moderna e contemporanea, decisi di avvalermi dell'aiuto di Bruno Maderna, geniale direttore d'orchestra che sull'argomento doveva saperne certamente una più del diavolo. Lo raggiunsi a Darmstadt dove viveva con la moglie Cristina e i figli e, armato di registratore, cominciammo a dialogare. Il nastro originale è disordinatissimo, perché c'è una cadenza di domande e risposte, con diecimila deviazioni e ritorni a bomba. Ricordo che rimanemmo chiusi nel suo studio a parlare ore e ore, con la moglie Cristina che ogni tanto ci portava sandwich e bevande per non farci distrarre. Il materiale era così vasto e prezioso che chiesi alla Rizzoli di poter disporre più cartelle per la voce: lo spazio purtroppo era stabilito e così questo meraviglioso contributo di Maderna è rimasto inedito per 43 anni. Oggi è donato all'Istituto Maderna dell'Università di Bologna.

C'è un sogno non ancora realizzato?
In quarant'anni di ricerche che ho fatto per la realizzazione delle Feste Musicali, un buon 30% di musiche che ho trovato sono state eseguite. L'altro 70% sono lì che aspettano, perché le mie idee le sento ancora attualissime o possono diventare attuali per la maturazione che è avvenuta nel tempo. Un'amica psicanalista mi dice sempre che ci sono progetti che avevo nel subcosciente anche 40 anni fa e che affiorano nel cosciente in forma di progetti perfettamente consci e completi. Un progetto in particolare non credo mi riuscirà di realizzare in questo scampolo di vita che mi rimane da vivere, che nessuno sa quanto possa durare. Ne parlerò presto.

Tito Gotti e Mirella Freni

MP associati

STUDIO LEGALE

"I GOTI" DI GOBATTI

IL "CASO" DEL 1873 AL COMUNALE

a cura di Piero Mioli

Il *Mefistofele* di Boito che cade e va rifatto, la *Carmen* di Bizet che crolla e rinasce dopo la morte dell'autore, il *Boris Godunov* di Musorgskij che fatica anni e anni prima di trovare e poi di conservare la via del palcoscenico: sono tre casi, di evidentemente diversa nazionalità, che stanno a testimoniare l'autorevolezza, e, perché no? l'autoritarismo regnante sul teatro d'opera fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Wagner in Germania, Verdi in Italia e Meyerbeer in Francia, difatti, sembravano quasi diffidare i giovani compositori dai bramati e legittimi allori, sebbene il primo alla fama fosse giunto tardi e il terzo fosse destinato a morire nel frattempo. Non sono poche le appendici da accodare ai tre titoli di prima, e particolarmente dolorosa risulta quella relativa a Stefano Gobatti (Bergantino [Rovigo] 1852 – Bologna 1913).

Già allievo di Giuseppe Busi a Bologna e di Lauro Rossi a Parma e a Napoli, Gobatti aveva appena poco più di vent'anni anni quando salì ai clamori della cronaca rappresentando al Comunale di Bologna *I Goti*, tragedia lirica in quattro atti di Stefano Interdonato intonata in appena quattro mesi: subito, con richieste di bis per quasi tutti i pezzi e 52 chiamate al proscenio, fu salutato come un coraggioso nemico della convenzione operistica, come un valente seguace italiano del mitico Wagner, come un prodigioso alfiere della musica dell'avvenire; e subito dopo, premiato con la cittadinanza onoraria, ebbe la soddisfazione di veder l'opera accolta con altrettanto successo a Milano, Torino, Genova, Parma, Padova, Firenze e Roma (anche alla presenza dei sovrani, della corte e delle ambasciate straniere). Poi basta o quasi, nonostante l'aggregazione onoraria all'Accademia Filarmonica, la nomina a cavaliere della Corona d'Italia, l'entusiasmo di Carducci, Panzacchi e Galli. Le altre due opere, la *Luce* del 1875 e la *Cordelia* del 1881, non ebbero seguito e la terza, Massias, non fu nemmeno messa in scena. Intanto l'indigenza pesava, le malattie galoppavano, e gli ultimi lunghi anni passarono nel silenzio di qualche squallido appartamento cittadino e di un convento sulle colline di Bologna, con la sola, modesta e breve soddisfazione dell'insegnamento di musica nelle scuole elementari.

Circa *I Goti* del 1873, la critica moderna non esita a parlare di velleitarismo estetico, di un wagnerismo limitato a una certa circolazione di temi, a un cromatismo generico, a un'insistenza un po' assurda attorno all'accordo di settima diminuita. Ma forse Gobatti non ascoltò né lesse mai neanche una nota di Wagner, che era penetrato in Italia appena nel 1871 e nel 1872 con il *Lohengrin* e il *Tannhäuser*, a Bologna sì ma mentre lui era a Napoli; e Giuseppe Verdi, richiestone, espresse un parere che quanto meno denunciava troppo scarsa padronanza della tecnica compositiva. Dunque *I goti* furono una beffa, un danno, quasi un inganno per il povero giovane. Impressionante la lunga lettera inviata a Tito Ricordi il 30 aprile del 1913, poco prima della morte: dove un sessantenne che dimostrava molti anni di più menzionava antichi traffici alle sue spalle, come quando qualche detrattore gli tenne nascosto il telegramma col quale Casa Ricordi, in occasione dei *Goti*, gli proponeva un vantaggiosissimo contratto e lui, ignaro, sottoscrisse quello assai più modesto propostogli da Casa Lucca. Da queste parole traspare un animo esacerbato, ma anche, forse, un complesso di persecuzione che ben difficilmente avrebbe potuto favorire una carriera. Tuttavia la musica di Gobatti suona ancora abbastanza ispirata, sensibile, comunicativa: se alla sua effettiva pienezza mancava qualcosa era l'esperienza, il senso della misura, fors'anche una sufficiente dose di cinismo (del che colleghi come Spontini, Meyerbeer, Bellini, Wagner sarebbero stati maestri attendibili), certissimamente il sostegno duraturo dei primi improvvidi incensatori. Alla morte, così scrisse "Il resto del Carlino": "Il successo dei *Goti*, che gli diede la vita, onori e rinomanza per un lustro, gli tolse tutto per il resto dell'esistenza. Vi sono glorie che schiacciano: *I Goti* furono una di quelle".

Il buon libretto di Interdonato, che fa tesoro della miglior poesia per musica di Rossi, Cammarano e Piave (per non dir della poesia assoluta di Manzoni), esclude personaggi marginali, azioni e scene episodiche, generici momenti di spettacolarità, e scorre filato dall'omicidio iniziale alla doppia morte finale; tuttavia riesce bene a ritrarre una contrada e un momento fra i più turbolenti della storia d'Italia, dove e quando il contrasto fra romani e barbari era complicato da contrasti interni fra i barbari stessi (per tacere di Roma e Bisanzio, chiesa e impero, ariani e ortodossi). Dunque a Pavia, nel 534, viene misteriosamente ucciso il giovanissimo "erede dei re" degli Goti Alarico, onde la disperata madre vedova Amalasunta (s.) deve continuare a regnare di persona; pur amando il patrizio romano Sveno (t.) che vive a corte, la regina, sotto minaccia del cugino Teodato (br.), rinuncia a lui e accetta di sposare il connazionale; in combutta con Lausco (bs.), che è l'effettivo assassino del re, e Svarano (bs.), appena asceso al trono Teodato accusa Amalasunta di figlicidio e la confina sul Trasimeno; ivi raggiunta da Sveno finalmente informato, la sofferente ex-regina si mette a delirare (il figlio nel sudario, l'amato a maledirla) e davanti all'uomo che ha tentato invano di liberarla ed è stato mortalmente ferito, un attimo prima di colpirsi a morte predice entro un anno la rovina di Teodato, ora reoconfesso, e di tutti i Goti d'Italia (per ora sempre esultanti). La vera storia non è d'accordo su tutto: Amalasunta, nata attorno al 498 e morta a Bolsena nel 535, era figlia di Teodorico re degli Ostrogoti e fu reggente per il figlio Atalarico dal 526 al 534, cercando di mantenersi in equilibrio fra il suo barbaro popolo, i romani e la Chiesa, ma faticando assai ebbe la pessima idea, alla morte del figlio, di associarsi al regno

il cugino Tedoato, che si sbarazzò di lei prima esiliandola e poi facendola uccidere; nello stesso 535 cominciò la cosiddetta guerra gotica, che portò nella penisola gli eserciti di Giustiniano imperatore d'Oriente, guidati prima da Belisario e poi da Narsete, e nel 553 decretò la fine della dominazione ostrogota sul paese.

Senza dubbio la posizione del regicidio è piuttosto audace, così ad apertura d'opera, e se deve avere un precedente questo sarà l'inizio della *Zelmira* di Leone Tottola e Rossini (1822): una librettistica più tradizionale o più accorta il fattaccio l'avrebbe dato come antefatto oppure l'avrebbe lasciato maturare per il finale primo (sono i casi dei *Lombardi alla prima crociata* di Solera e del *Macbeth* di Piave per Verdi). Ma assolto questo iperdrammatico dovere, il resto del dramma che ne deriva procede per regolari scene e arie, duetti, cori e così via, con appena un paio di pezzi caratteristici e originali come un brindisi e una "predizione". Su questa tela, limpida di forma ancorché seria, tetra, davvero gotica di spirito, scende la musica di Gobatti con alcuni fattori comuni di notevole evidenza: la presenza o frequenza di temi conduttori, di tempi lenti, di tonalità minori, di dissonanze (specie delle famigerate settime diminuite); la tendenza a chiudere i pezzi senza clamore (cioè senza troppo di acuti, corone, fiatoni) e magari sulla terza o quinta; l'assenza di belcanto e la densità di un'orchestra tematicamente spesso autonoma e spesso impegnata in drammatici tremoli d'archi. I 24 pezzi che compongono l'opera sono dieci assoli (quattro per il tenore, tre per il soprano ma anche in sede finale, due per il baritono e uno per il basso, non sempre detti arie), tre duetti, due terzetti, un concertato (come finale terzo), tre cori, quattro pezzi strumentali in forma di preludio, marcia funebre, marcia trionfale e battaglia (spesso con coro). Il *Preludio sinfonico*, che sta a capo dell'opera tutta, è addirittura esapartito, sullo schema di *abcbab* (quasi rondò-sonata): *b* è un Maestoso in Mi bem. magg. piuttosto energico e motorio, a un Andante un po' sostenuto in mi min.-Sol magg. dall'aspetto introduttivo e acutissimo di lirismo violinistico, il c centrale finalmente un Allegro in Mi bem. magg. dal preciso disegno melodico (il c finale, per la verità, limitato a tre battute). A seguire, per impostare l'azione cruenta il primo atto comprende solo l'aria del baritono, il racconto del tenore e il duetto fra i due nemici e rivali: Teodato canta "Abborrito, disprezzato" in Andante e Re bem. magg., Sveno "Della notte nel silenzio" in Andante e fa min. (con guizzo di cabaletta corale, "Maledetto il parricida", in Maestoso e sol min.), ed entrambi in un Andante giusto che procede dal si bem. min. al Si bem. magg. e solo per un attimo si permette il lusso di un Allegro cabalettistico (però non senza un gagliardo Sol acuto per il baritono). È più corposo il secondo atto, che porta Teodato al primo successo della sua trama e chiuderà sopra una gran marcia funebre con coro (e corifei) in Maestoso assai e do min. (con tam tam e ottoni): un finale d'atto poco appariscente, proprio com'era il preludietto in Adagio che lo apriva per introdurre un singolare coro interno di giovinette ("Un giorno in quest'ora") e la grande scena della primadonna soprano. "Eppure un dì di rosee / sembianze rivestita", lamenta Amalasunta, ennesima accorata rimembranza del tempo felice nella miseria che assegna tutto l'Andante un po' sostenuto alla tonalità di mi min.; e non solo termina nella maniera più dimessa con ben undici toniche gravi, ma allorquando sente di dover alzare la voce di soprano nota un La e un Sol con alternativa più bassa. Efficace l'aria di Lausco, "La gente romana prostrata ed inulta", battagliero Andante maestoso in Re magg. che però chiude con 13 battute di recitativo-arioso estese al La grave. Se il terzetto che segue, per soprano e due bassi, è molto dialogico, il duetto che segue ancora fra Amalasunta e Sveno, d'amor disperato, si presenta piuttosto come coppia di assoli: "Io asciutto ho il ciglio" canta il soprano, allungando molto il pronome e il verbo, e "Tutto è sciolto" il tenore, anch'egli allungando la prima sillaba ma al Re magg. in Andante giusto sostituendo il sol min. in Adagio.

Il terzo atto è il più spettacolare, già dalla scena iniziale di Teodato. Dopo un preludio in sol min., un recitativo cromatico e articolato in sei andamenti diversi prepara l'Andante in re min. "Nel cupo orror di notte oscura", e poi l'Allegro in Si bem. magg. "Se la man al soglio stendere", cabaletta scattante sul ritmo puntato. Al baritono s'aggiungono i due bassi nel terzetto della congiura, non senza sopraggiunger di marcia e poi di coro in plausibile contrappunto. Ancora il tenore, nel bel cantabile in Si bem. magg. "Della sua fede immemore!", che suona piuttosto centrale e centro-acuto ma verso la fine ascende alla tonica acuta esclamando "ah!". Ancora coro, bellicosamente, e dopo l'imprevedibile brindisi del tenore, "Or tutti ascoltatemi", la *Gran scena dell'accusa* è il finale terzo, grande fin che si vuole ma ben lontana dalla magniloquente quantità e verticalità di linee vocali. Accusata e ignobilmente tradita, Amalasunta langue e delira sul lontano Trasimeno: Lento e poi Andante suona il mestissimo preludio in mi min., nei cui bassi strisciano fitti e prepotenti cromatismi, e nel recitativo la stessa voce incorre nella quarta aumentata (ascendente sulle prime due sillabe di "Lo sento") e nella sesta diminuita (discendente sul verbo servile di "E puoi così maledirmi?"). "O Signor che col sangue hai redento" suona la bella preghiera in Sostenuto con maestà e Fa magg., e il duetto che segue, con Sveno finalmente allagato anche lui, è più che altro un doppio monologo di voci più o meno sovrapposte e di anime fatalmente discordi (essendo l'ex-regina fuori di sé). Breve battaglia d'orchestra, in un ostinato sol min., ed ecco, suicidatosi Sveno, la gran scena finale con predizione: dopo l'apostrofe "O morte, a che tardi", "Godi!... ma ascoltami" è un inaudito Andante grave in do min. e 2/4 che finalmente lancia in alto la voce del soprano, imponendogli di cantare la sillaba tonica di "cielo" con un lungo Si e un lungo Do acuto. Segue e chiude un breve coro, a che il pezzo non sembri un vecchio rondò. Non lo è, né lo sembra: ma pur nell'ambito di una drammaturgia non solo ansiosa di novità, il canto di Gobatti è sempre franco, schietto, incisivo, nonostante tutto italiano.

PEI Protezioni® Elaborazioni Industriali

noi sosteniamo l'eccellenza

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

DISSONANZE

a cura di Roberto Cima

In ambito musicale, la sperimentazione ha origini lontane, anzi, forse non c'è stata epoca che non abbia conosciuto tensioni e impulsi innovativi, cui, spesso per reazione, sono seguite fasi di sedimentazione, di assimilazione, se non di semplificazione di quelle esperienze. In tale prospettiva proviamo allora idealmente a seguire il lento cammino della dissonanza, (associabile all'antica *arsi*, stato di tensione, contrapposta alla *tesi*, stato di rilassamento, consonanza), dal suo timido insorgere degli inizi, alla conquista di uno spazio armonico sempre più esteso fino al passaggio ad altri mondi possibili, possibili armonie. Senza dimenticare che la dissonanza - o più in generale l'armonia - è soltanto un elemento fra i tanti della musica, impossibile da disgiungere dal ritmo e dal timbro che essa determina e dai quali è determinata, si cercherà di tratteggiare l'evoluzione del pensiero musicale dal suo particolare punto di vista con implicazioni anche storiche e sociali.

Dissonanza è termine che trova la sua legittimazione nell'armonia tonale, un sistema costituito da due tipi di scale, la scala diatonica (con i suoi due modi, maggiore e minore, diversamente organizzati nella loro alternanza di toni e semitoni) e la scala cromatica (i dodici semitoni in successione, tasti bianchi e tasti neri del pianoforte). Semplificando, da un punto di vista puramente armonico la storia della musica occidentale potrebbe essere intesa come un'inarrestabile conquista della dissonanza, ovvero come una progressiva corrosione cromatica dei due modi maggiore e minore.
Benché impossibile sapere con certezza quale poteva essere la sensibilità acustica dell'uomo medioevale, tuttavia l'armonia modale del canto gregoriano, basata sui suoi otto modi o scale ed esclusivamente diatonica (modi che corrispondevano ciascuno a un diverso stato d'animo, il primo grave, il secondo triste, il terzo mistico, il quarto armonioso, ecc., che il fedele poteva riconoscere immediatamente, indice questo di una cultura musicale estremamente raffinata ed evoluta), rappresenta forse il momento di massima consonanza nella storia della musica occidentale: il canto gregoriano è un canto monodico, i cromatismi vi sono esclusi così come le modulazioni e l'utilizzo della *sensibile* (nell'armonia tonale la *sensibile* è l'ultimo grado della scala maggiore o minore che risolve sempre sulla *tonica*). Esso s'impernia su pochi suoni fondamentali e prevalentemente su soli intervalli consonanti come si conviene a un canto direttamente ispirato da Dio, a completo servizio della parola divina.

Soltanto attraverso gli sviluppi cromatici della modalità nella polifonia vocale quattro/cinquecentesca si approderà al sistema armonico tonale e ai suoi due modi, maggiore e minore, sintetica risultanza della forza attrattiva di alcuni suoni su altri, a partire dalla *dominante* (V grado) sulla *tonica* (I grado). Il passaggio dalla modalità alla tonalità determina inoltre un ulteriore significativo cambiamento nel pensiero musicale, che gradualmente passa dal concetto di pura orizzontalità di linee, tipico del canto piano gregoriano, a quello invece di verticalità accordale del sistema tonale moderno.

Sarà proprio Bach a ricomporre questo dualismo, deducendo dall'intrinseca contrapposizione di forze contenuta nelle due tensioni (orizzontale-modale e verticale-tonale), un'unica spinta propulsiva in cui quelle due tensioni si alimentano e arricchiscono reciprocamente. Bach reinterpreta e definisce l'armonia tonale, innestandola nella prospettiva lineare del contrappunto antico. Perciò l'armonia - da lui indagata nelle sue infinite possibilità - oscilla tra il colore tipico della modalità e quello di una sorta di tonalità arcaica anche negli esiti maggiormente cromatici. La dissonanza è parte del lessico simbolico legato al sacro, spesso associata al tema della sofferenza e della passione di Cristo. Occorre aggiungere che tutta la musica di Bach mira a una sintesi storica tra arte e scienza - ovvero un'arte complessivamente intesa ancora secondo il concetto medioevale di *ars* - in cui ogni impulso creativo è ricondotto a sistema, giungendo, in opere come la *Musikalisches Opfer* o *Die Kunst der Fuge* ("Kunst", ossia "arte", come già detto, intesa come scienza), a una contemplazione dei suoni di tale purezza, da non prevedere neppure una precisa destinazione strumentale. Tutto ciò rappresentava lo scopo supremo di una vita tesa a una perfetta disciplina, all'autocontrollo della fantasia fino all'umiliazione di processi puramente istintivi, senza con ciò impedire alla grazia della più pura spiritualità di manifestarsi in tutta la sua immensa potenza. Paradossalmente, egli, una delle più grandi personalità dell'epoca tardo-barocca, fu anche la meno nota e pochi furono capaci di leggere e comprenderne il messaggio.

Johan Sebastian Bach all'organo 1725

Procedendo nel cammino di conquista della dissonanza, dopo la monumentale e momentaneamente inascoltata parentesi bachiana, in un contesto armonico "ritrovato", sostenuto dal *basso albertino* (l'accompagnamento fatto di suoni arpeggiati dell'accordo) sul quale si dispiegano le melodie più semplici e "naturali", (lontane dalle pesantezze contrappuntistiche bachiane), cominceranno ad apparire ritardi, appoggiature, note di passaggio, anticipazioni, ovvero tutta quella serie di abbellimenti o note estranee all'armonia che diventeranno sempre meno estranee per concretizzarsi a poco a poco in nuovi

agglomerati accordali fatti non più di sole tre note, ma di quattro e persino cinque note (poi 6, 7, 8…mettendo sempre più in crisi i teorici della posterità). Questo porterà a un notevole arricchimento della tavolozza armonica, all'espansione delle possibilità dei collegamenti accordali, a un ampliamento cromatico attraverso la trasformazione in momentanee *sensibili* di altri gradi della scala nonché delle possibilità di reale modulazione ad altre tonalità: l'armonia giunge così alla sua età classica, equamente ripartita e organizzata nelle sue interne forze consonanti e dissonanti.
L'armonia dell'epoca di Haydn e di Mozart, è un'armonia a suo modo compiuta, in cui la dissonanza è un espediente perfettamente controllato in un generale contesto formale in continua evoluzione ma pur sempre dominato da un grande senso di ordine e di equilibrio. Nulla di più perfetto ed efficace, allora, per rappresentare un mondo di valori certi, retto da sistemi politici e religiosi secolari come regni e monarchie, ambiti in cui gli stessi musicisti si trovarono per forza di cose a lavorare. Essi erano stipendiati, al servizio della corte degli Esterházy come a quella di Federico II di Prussia o di qualsiasi altro elettore, arcivescovo o re, e si rispecchiarono fedelmente nella loro opera, facendosi interpreti essi stessi di quel mondo compiuto, glorificandone l'umana gioia nella sublime esaltazione di una civiltà compresa in un orizzonte aprioristicamente dato e accolto nella dolce acquiescenza alle sue leggi eterne. In tale contesto la dissonanza non può che essere ancora totalmente funzionale all' affermazione della consonanza, ovvero un artificio scenico atto ad esaltare la piena consonanza di una felicità ogni volta confermata.

Un discorso a parte meriterebbe Mozart, la cui opera - pur inserendosi alla perfezione nel suo tempo - tuttavia, compie una vera rivoluzione interna estendendo le possibilità comunicative della musica a frontiere sconosciute. Forse proprio con Mozart, dietro quella felicità data *a priori*, s'incomincia a scorgere qualcos'altro, il confine tra artificio scenico e il reale senso di un abisso diviene sempre più labile, ossia la dissonanza pare spostarsi da espediente armonico-estetico a espressione più interiorizzata del mondo. Musicista di transizione tra due epoche, durante l'ultimo decennio della sua vita, Mozart lasciò il servizio musicale di corte tentando di mantenersi come libero professionista e ciò dovette suonare come una ribellione, una dichiarazione di guerra fra il nuovo mondo borghese e l'antico regime della produzione artistica. La scelta fu pagata a caro prezzo e forse in parte contribuì a decretarne la precoce morte.

Il crollo dell'Ancien Régime, la lenta crisi di tutti i valori sociali, politici, religiosi di quella civiltà messa in atto dall'Illuminismo e culminante nella Rivoluzione francese, si rispecchierà nel sostanziale cambiamento di significato della dissonanza e nella presa di coscienza delle sue potenzialità critiche e corrosive: con Beethoven essa verrà implementata da un maggior contrasto ritmico, dinamico e timbrico e rivissuta dal suo interno in una prospettiva umana ed esistenziale non più sorretta dalla rassicurante magnificenza di edifici esterni ma lasciata sola di fronte a se stessa e alla vertigine dell'assoluto. Primo interprete di questo nuovo stato delle cose - e primo musicista indipendente dell'età moderna, non più a stretto servizio di alcun nobile o vescovo - Beethoven ricompone il mondo partendo dalla condizione di primordiale caos di forme e di forze che si scontrano tra loro sublimandole in una visione di spazi e tempi sconfinanti in dimensioni nuove, sospese tra estremi di registro (gli spazi abissali aperti tra l'estremo grave e l'estremo l'acuto) in ampie dilatazioni temporali oppure in ritorni alla sacralità nelle linee pure dell'antica modalità, per riconquistare infine tramite scenari ancora barocchi la gloria di una gioia tuttavia possibile. In Beethoven la dissonanza non è più mero espediente armonico ma vero e proprio moto dell'anima in una rappresentazione della realtà, di cui diviene al contempo conflittuale approccio. L'armonia comincerà a sfuggire dalle teoriche classificazioni e la tonalità ad acquisire ambiguità. Tuttavia l'armonia tonale, così indagata in ogni sua potenzialità, è ancora veicolo di coerenza formale, necessario per oltrepassare i limiti di equilibrio del sonatismo haydniano e mozartiano.
La dissonanza in seno alla tonalità avrà ancora molta strada da percorrere prima della sua dissoluzione, e avanzerà e sarà declinata nei modi più diversi dai grandi compositori del periodo romantico e tardo romantico. Uno dei compositori più interessanti sebbene ancora poco considerato da questo punto di vista è senz'altro Chopin, la cui musica raggiunge un grado di sperimentazione che in taluni casi oltrepassa i limiti stessi dell'armonia tonale, con un istintivo gusto coloristico che anticipa l'impressionismo e un'attrazione verso una consapevole imprecisione armonica che determinerà una nuova dissonanza, intimamente connessa con i flussi più profondi della psicologia umana.

Con l'esasperato cromatismo del *Tristan und Isolde*, Wagner contribuirà notevolmente alla dissoluzione dell'armonia tonale ma la vera crisi, la definitiva corrosione delle sue funzioni portate all'estremo in costruzioni formali immense per dimensioni orchestrali e ampiezza di durate, si avrà con Mahler,

Gustav Mahler,
foto di Moritz Nahr 1907

musicista e uomo simbolo della crisi di un mondo e di un impero, quello austro-ungarico. Alle soglie del primo conflitto mondiale l'*Adagio* della sua ultima sinfonia, incompiuta, culmina in un accordo tragico, un accordo composto di dieci note, difficile da leggere in senso armonico, se non interpretando tutte le sue note come potenziali sensibili di altrettante tonalità (nel sistema tonale la *sensibile*, per la sua forza di attrazione verso la *tonica*, è la nota che in sé contiene la massima tensione armonica), che però in questo

modo si annullano l'una nell'altra, in una babele armonica ormai ai confini di mondi ignoti sulla quale una tromba, sola, si erge in un grido tragico e straziante, una nota tenuta che a poco a poco sfumerà lasciando spazio al lontano ricordo delle ultime battute, forse la coscienza di una felicità possibile soltanto nel ricordo di un mondo irrimediabilmente perduto.

A questo punto la conquista della dissonanza è totale, ma per la dualistica legge degli opposti il momento stesso della sua totale affermazione coinciderà con la sua fine, ovvero con la dissoluzione del sistema armonico tonale che la legittimava. L'espressionismo armonico delle prime opere di Schönberg, Berg e Webern tenterà ancora per poco di protrarne il senso, nonostante l'esteso cromatismo ed un'esasperata utilizzazione degli intervalli più dissonanti (seconda maggiore, settima minore), ma infine con la formulazione del metodo dodecafonico e della serialità verrà compiuto il passo decisivo, il distacco in direzione di una più oggettiva ed astratta organizzazione dei rapporti tra i suoni e l'intuizione del timbro e della trasfigurazione timbrica come nuova possibilità espressiva.

Impossibile comprendere in un'unica linea di sviluppo, tutte le esperienze musicali del Novecento: le vie aperte da Debussy, Schönberg, Bartók, Stravinskj, sono tra loro diversissime, pur attingendo ognuna di esse dalla tradizione ogni volta riletta e rivelata nei suoi aspetti inediti in prospettive storiche sempre diverse. Dialogo col passato necessario, che continua anche in musicisti più vicini all'oggi - Stockhausen, Ligeti, Berio, Grisey, Boulez - con una progressiva estensione di possibilità d'indagine che ha finito per coinvolgere ogni scienza matematica, dalla biologia alla chimica, dalla fisica alla combinatoria, trovando prima nell'elettronica e poi nell'informatica, nuovo terreno fertile di ricerca e di applicazione per un ulteriore scomposizione e analisi del suono - dove per suono musicale s'intende oggi ogni fenomeno acustico percepibile, dal puro rumore alla nota dello strumento - e una sua nuova strutturazione e proiezione nello spazio, tecniche che hanno modificato il trattamento degli strumenti tradizionali, arricchendone di un lessico nuovo le potenzialità timbrico-espressive, per giungere infine a una radicale trasformazione della stessa percezione e di tutte le dinamiche psicologiche legate all'ascolto, a un coinvolgimento fisico-gestuale da parte di esecutori condotti in un territorio al limite, ancora indefinito tra la *performance* musicale, teatrale e coreografica, ad una nuova concezione della stessa idea di "concerto" tradizionalmente intesa, dei suoi spazi di destinazione e della relazione (spesso interrelazione) con il pubblico coinvolto. Definire i contorni e i limiti in un campo di possibilità talmente vasto, sembra essere effettivamente il compito più difficile da parte del compositore, e tuttavia ancora necessario come poteva esserlo per Bach: il processo compositivo tende ad annullare qualsiasi diretta proiezione dell'Io, che si limita a circoscrivere nel modo più oggettivo possibile un terreno, un metodo, un sistema che conduca infine a una sorta di autonoma generazione del brano musicale. Necessario diviene un tipo di approccio diverso, una corrispondenza di intenti tra chi compone e chi ascolta, una sospensione del giudizio legato a criteri tradizionalmente intesi, una capacità di trascendere al di là delle semplici categorie del bello e del brutto, del mi piace o non mi piace, capire che l'opera d'arte è un atto dello spirito tanto potente quanto disarmato, un atto che si offre al pubblico anche nella bellezza della sua vulnerabilità, che guarda al mondo e alla realtà con tutte le contraddizioni dell'oggi, estremizzandole in un gesto assoluto che ancora racchiude ora come sempre il mistero della vita e dell'universo.

Ultima dissonanza. In fondo quest'arte resta ciò che di più sacro vi sia al mondo, per necessità slegata da qualsiasi interesse di mercato, lontana dalle esplicite dinamiche che determinano mode e sistema (e ciò basterebbe a coglierne il grado di effettiva forza rivoluzionaria), ma proprio per questo costretta a pagare un prezzo altissimo che ne sta compromettendo le stesse condizioni di sopravvivenza. Non si può non ritornare allora proprio a Bach, pensando non tanto con dispiacere alla vicenda della sua particolare personalità artistica che, pur relegata ai margini dall'indifferenza e dall'incomprensione, ha potuto godere della piena felicità di una luminosa intelligenza, ma anche e soprattutto a ciò che un'intera generazione, la sua, per miopia, ovvero per una falsa visione prospettica della storia non è stata capace di cogliere e si è irrimediabilmente persa. Con la differenza, però, che in questo caso non si tratta di ridare giusto peso e valore all'opera di una singola individualità ma di un intero genere musicale che da quella tradizione discende e grazie al quale quella tradizione rivive e può essere rettamente compresa. Infatti, il dialogo tra antico e moderno è oggi più che mai vivo e vegeto, e la comune affermazione con cui spesso ci si congeda sbrigativamente dalla musica contemporanea, ovvero dicendo "non la capisco", ne fa sorgere conseguentemente un'altra: cos'è esattamente che si capisce invece dell'altra musica, cos'è che si capisce di autori come Brahms, Schumann, Beethoven, Bach? Questo, senza tralasciare che allo stesso tempo mediocri figure dell'odierno panorama musicale - per lo più accostabili a generi come il *pop* o un finto minimalismo *new-age*, armonicamente banale e privo di qualsiasi interesse musicale - attraverso sciagurate operazioni di marketing, vengono disinvoltamente accostate e fatte discendere proprio da quella tradizione, da Mozart, da Chopin, portando così al totale stravolgimento della percezione storica di tutta un'arte, alla condanna per i tempi a venire a uno stato di totale analfabetismo musicale, a quell'insopportabile autocompiacimento da parte di un pubblico sempre più vasto, convinto di partecipare a tali eventi come a esperienze dall'alto contenuto culturale, pagando così a se stesso l'obolo dovuto a questa falsa sete di conoscenza.

Fiat modes pereat ars ("Che la moda sia e l'arte perisca"): forse è arrivato il momento di rimettere in discussione la relazione tra arte e moda partendo proprio da questo provocatorio proclama dadaista di Max Ernst, posto come titolo a una litografia del 1920. Il momento è quello in cui il motto degenera in realtà, una realtà in cui il trionfo delle mode è il trionfo della liquida società dei consumi, che oggi ristagna in una vasca sempre più marcescente, invece di scivolare sul suo piano inclinato per defluire definitivamente nel nulla. Se questa è utopia, lasciamo almeno che *ars* riacquisti un po' del suo spazio perduto verso un auspicabile compromesso che ridia all'esistenza una qualche dimensione di concretezza e di realtà.

AIMEZ-VOUS STOCKHAUSEN?

Intervista a cura di Fabio Sperandio a Vittorio Montalti

Chi di noi, anche tra i fedelissimi del genere, avrebbe il coraggio di ammettere di non aver mai ceduto alla tentazione, rigirandosi nella poltrona di velluto tra minimalismi, suoni aleatori, tintinnabuli e quant'altro, a quello che Tom Service sul *Guardian* di qualche anno fa considerava il primo mito da sfatare sulla musica contemporanea, ovvero di pensare che "assomigli al cigolio di un cancello"?
Certo, i pochi fortunati che possiedono l'originale di *Sgt.Pepper's Lonley Hearts Club Band* dei Beatles (tranquilli, oggi è sufficiente uno smartphone), potrebbero togliersi la soddisfazione di indovinare chi, tra le icone di quella copertina pop art da Grammy, siede in ultima fila vicino a Lenny Bruce. Nessuno s'immaginerebbe di identificare il genio scostante di Karlheinz Stockhausen. Anzi, semplicemente chiamatelo "Stockhausen". Eppure, senza di lui molte delle bizzarrie elettroniche degli anni successivi non sarebbero state possibili.
E' vero, a ogni epoca la sua arte e all'arte la sua libertà, ma mai come ora il pubblico delle grandi sale da concerto vacilla innanzi a un linguaggio che, secondo le comuni categorie, a fatica si vorrebbe chiamare musica e piuttosto relegare in qualche festival di nicchia. Il nostro tempo però, affonda i suoi perché anche in questi suoni irripetibili, in questa frustrante assenza di eufonia, e, superati paura e preconcetti, è necessario aprire la nostra mente al cambiamento.

Ne parliamo con Vittorio Montalti, giovane promessa della composizione italiana dal *pedigree* di tutto rispetto. Cominciando dalla fine: vincitore del concorso bandito dall'*Opera di Roma* per giovani compositori che gli varrà l'esecuzione dell'opera *Un romano su Marte* nel 2017, Leone d'argento a *La Biennale di Venezia* 2010, formatosi all'*IRCAM* di Pierre Boulez e in Italia con Alessandro Solbiati, Ivan Fedele e Luca Francesconi, personalità corteggiata dalle capitali culturali di tutto il mondo come Parigi e New York e dai festival più prestigiosi.

Esasperato dalle scadenze, sempre al telefono a caccia di commissioni e inseguito da direttori artistici pretenziosi, la figura del compositore oggi mal si sposa con quella dell'artista emaciato, tutto studio matto e disperato, che faceva della sua arte la sua vita; pur tuttavia gli studi affondano in quel passato, dal contrappunto al grande sinfonismo, passando per romanze ed arie d'opera.
"Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore".
Seguendo l'esempio di chi in altra epoca si è messo in viaggio pur di poter ascoltare e studiare con figure carismatiche, dove dirigeresti la tua carrozza se potessi rivivere nel passato?
Cominci con una domanda semplice...
Francamente faccio fatica a indicare un luogo o un'epoca in cui mi sarebbe piaciuto vivere. Credo che la musica sia sempre il prodotto del contesto storico e geografico in cui nasce e, essendo alla ricerca di qualcosa di nuovo, nel bene e nel male mi va bene questa epoca. Come diceva Berio la musica è musica proprio perché è sempre in movimento.
Forse più che un'epoca del passato dovrei immaginarne una del futuro, che ne dici?

Una notizia trascurata dai giornali, ma che tocca tutti noi musicisti da vicino, è stata la scomparsa di Elisa Pegreffi, ultima tessera di quel magico mosaico che era il *Quartetto Italiano*. Una prima domanda è sul rapporto con le forme della tradizione. Gli ultimi sessanta anni di storia della musica hanno sgretolato le nostre certezze, tuttavia la maggior parte dei compositori ancora oggi si cimenta con la composizione di un quartetto d'archi, formazione principe della musica da camera. Vizio o virtù?
Come hai evidenziato nella prima domanda il percorso di studi di un compositore è estremamente legato alla musica che l'ha preceduto, alla sua storia insomma. Ma questo legame è fruttuoso nel momento in cui si riescono a inquadrare gli stili del passato e a trovare il *fil rouge* che lega le musiche di epoche diverse.
È per me fondamentale contestualizzare l'evoluzione del pensiero musicale per capire che la musica muta continuamente in un percorso (spesso faticoso) ma tutto sommato naturale; percorso in cui le tecniche cambiano a seconda dei periodi ma le logiche compositive restano le stesse.
Dunque lo sviluppo di un genere o di una forma va inquadrato in questo contesto. Se ci pensi bene,

neanche le forme della tradizione di cui parli sono mai state così schematiche: i grandi compositori le hanno sempre "reinventate".

Una seconda domanda, invece, è sul rapporto con i musicisti stessi.
Il percorso di studi di uno strumentista non prende in considerazione tecniche che spesso mettono a dura prova la pazienza degli esecutori (e anche degli ascoltatori) non abituati a trasformare i propri strumenti in nuove macchine sonore. Aiutaci a capire dove si trova il limite tra innovazione ed eccentricità.
La necessità di usare spesso gli strumenti musicali per dei fini diversi per i quali sono nati, non nasconde la paura di avere ormai poco margine per inventare qualcosa che non sia già stato detto?
Mentre in passato c'era una separazione netta (ed erronea) tra suono e rumore, oggi questa differenza è venuta meno. Allo stesso tempo l'immaginario sonoro di un compositore è assai più ampio di quello di un compositore del passato per il quale gli strumenti di cui parli erano stati concepiti. L'integrazione quindi tra strumenti tradizionali, strumenti preparati, strumenti di nuova liuteria, così come l'introduzione di nuove tecniche strumentali, sono la naturale evoluzione di un percorso musicale i cui orizzonti timbrici si sono enormemente espansi. Quindi il problema della validità di quest'approccio non si pone: esiste il suono e il compositore lo lavora, un po' come uno scultore lavora un materiale.
Inoltre questo sembra essere un tabù solo nella musica "contemporanea". Basta pensare all'utilizzo di suoni concreti nella musica pop o a casi più estremi, come nell'*industrial rock*, in cui venivano utilizzati strumenti industriali per produrre suoni.
Ricordiamoci poi che l'introduzione dei rumori, di strumenti meccanici e la preparazione degli strumenti è riscontrabile in lavori del passato: penso alla scherzosa *Sinfonia dei giocattoli* o a Ravel che preparò il pianoforte con un foglio di carta per *L'Enfant et les Sortilèges*.

Mi hai raccontato di essere immerso nella stesura di due opere.
Con *Un romano su Marte*, premiato dall'opera di Roma, ma già con *L'arte e la maniera di affrontare il capo per chiedergli un aumento*, dato in diretta su *Radio3* per *La Biennale di Venezia* 2013, il tuo ingresso nel mondo del teatro d'opera è segnato.
Va ancora di moda far morire qualcuno, o è più *glamour* il lettino dello psicanalista?
Buona domanda.
Attualmente sono al lavoro su diversi progetti d'opera e mi sono trovato spesso di fronte alla questione se un soggetto d'opera debba essere attuale.
Secondo me questa non è una *conditio sine qua non*. Può esserlo e spesso il committente lo richiede esplicitamente, ma io penso che l'attualità risieda più che altro nella maniera nella quale si racconta una storia. Il problema del soggetto è relativo e, a mio avviso, lo è sempre stato nella storia dell'arte. Altrimenti basterebbe il soggetto a decretare il successo di un'opera; invece quante Annunciazioni esistono? Sono tutte dello stesso interesse?
Per quanto mi riguarda posso dirti che cerco di lavorare il più possibile su soggetti leggeri; una leggerezza calviniana, che non significa superficialità, ma che è in grado di toccare anche temi profondi.

Il tentativo di trovare un *trait d'union* tra presente e generi musicali del passato non risulta strumentale e forzato? Il ruolo sociale del teatro d'opera è sostanzialmente cambiato, cosa credi sia giusto preservare?
Anche in questo caso inquadro il "problema" semplicemente come evoluzione di un genere.
Mi è sempre piaciuta l'idea di Berio per cui Opera è il plurale di Opus (lavoro). Il suo significato profondo rimanda quindi a una grande macchina che racchiude al suo interno tanti lavori diversi (la musica, il testo, i costumi, le scenografie, le luci, il video, …) che mirano al medesimo obiettivo e concorrono alla creazione di un unico organismo. Certamente scrivere un'opera oggi è diverso rispetto a un secolo e mezzo fa: non possiamo ignorare le innovazioni teatrali da una parte (a partire da Antonin Artaud e Carmelo Bene fino a oggi) e cento anni di cinema dall'altra. La scrittura di un'opera deve tenere in considerazione questi aspetti e cercare maniere diverse di raccontare una storia.

Insomma, Verdi o Puccini a quale tema d'attualità dedicherebbero un'opera?
Posso giocare il *jolly*?

Ci riprovo, chi tra i grandi operisti italiani vivendo nei giorni nostri avrebbe successo?
Non so chi avrebbe più successo, ti dico il mio preferito: Monteverdi.

Cambiamo genere. *Heavy metal, rap, rock* o *grunge*?
La musica contemporanea pretende dall'ascoltatore una grande libertà di pensiero, ingrediente fondamentale per non arrestarsi alle prime impressioni ma varcare la soglia infuocata della conoscenza. Questo valeva anche per gli ultimi quartetti di Beethoven.
Tu, come compositore, riesci ad avere la stessa predisposizione d'animo con tutto quello che di musicale ti circonda?
Assolutamente sì. Seguo con grande interesse e passione tutto quello che succede nel *jazz, rock* ed *electro*. La grande sfida per me è cercare di filtrare queste musiche e restituirle nei miei lavori a modo mio. Questo è davvero un tema che mi affascina e su cui m'interrogo quasi ogni giorno. Ovviamente il rischio del *kitsch* è dietro l'angolo e spesso questi riferimenti sono solo subliminali.

Anche Boulez è morto.
"…né da te, dolce amico udrò più il verso e la mesta armonia che lo governa…"
Nume tutelare della cultura contemporanea, acuto saggista e sferzante inquisitore ma anche direttore dal gesto asciutto. Doverosa è una riflessione sulla sua figura.
Hai studiato nel centro che lui stesso ha fondato; quale eredità intellettuale ha lasciato al *Centre Pompidou* di Parigi, sede dell'IRCAM?
Io ho avuto la fortuna di passare due anni all'IRCAM e devo dire che l'importanza di questo centro di ricerca è enorme. Si tratta di un luogo in cui formazione, ricerca e produzione s'incontrano e comunicano incessantemente seguendo lo spirito pionieristico e di ricerca di Boulez.

Credi che lui stesso rimarrà vittima del relativismo in cui il nostro tempo centrifuga tutto il sapere e tutte le arti, lasciando da un lato spazio a tutti per brillare nel firmamento, ma a nessuno di assumere la guida del nostro cammino?
Penso che ci siano alcune cose che non si possano più mettere in discussione e deve essere ormai chiara a tutti la grandezza di Boulez, sia come compositore che come direttore d'orchestra. Nello specifico, la ricerca compositiva portata avanti da questo grande musicista ha sicuramente influenzato generazioni di compositori e continua a essere di fondamentale importanza anche per i compositori di oggi.

Prima di congedarci, posso chiederti quali sono le prime cinque tracce della tua *playlist*?
Difficile fare una *playlist* generica perché ascolto sempre cose diverse.
In questo periodo ri-ascolto/ri-studio per lo più opere o lavori di teatro musicale…
Ti dico quelle?
- Monteverdi - *Orfeo*
- Berg - *Wozzeck*
- Stravinsky - *The Rake's Progress*
- Ligeti - *Le Grand Macabre*
- Aperghis - *Avis de tempête*

• • •

Il tempo stringe e dobbiamo salutarci. Ho la sensazione di non avere in mano tutte le risposte che avrei voluto, ma lo sguardo del nostro compositore sfuggente e rivolto altrove, mi fa capire come l'ampio respiro della creazione sfugga a ogni limite e necessiti d'infiniti orizzonti per liberarsi.
Buon ascolto, allora!

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

SECONDO " DOWN BEAT" DA 15 ANNI
TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO
SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA QUASI TRENT'ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

I NOSTRI PROSSIMI GRANDI EVENTI

19 APRILE
SHEILA JORDAN QUARTET
sp. guest PAOLO FRESU

5 MAGGIO
RAFFAELE CASARANO
BIRTHDAY CONCERT
feat. MIRCO SIGNORILE

11 MAGGIO
DINO RUBINO QUARTET
feat.
MARK SHILDERS

22 MAGGIO **SWIM TO ME**
CONCERTO PER UN'AMICA
PAOLO FRESU - BEBO FERRA - ANDREA DULBECCO
PIETRO TONOLO - PAOLINO DALLA PORTA
MAURO NEGRI - RICCARDO FIORAVANTI

Dal 23 Giugno al 29 Luglio la CANTINA BENTIVOGLIO vi aspetta al

PREVISTI TRA GLI ALTRI

ROARING EMILY BAND
MAURO OTTOLINI
SUGAR PIE & CANDYMEN
CYRUS CHESTNUT
GATTO BERNSTEIN TRIO

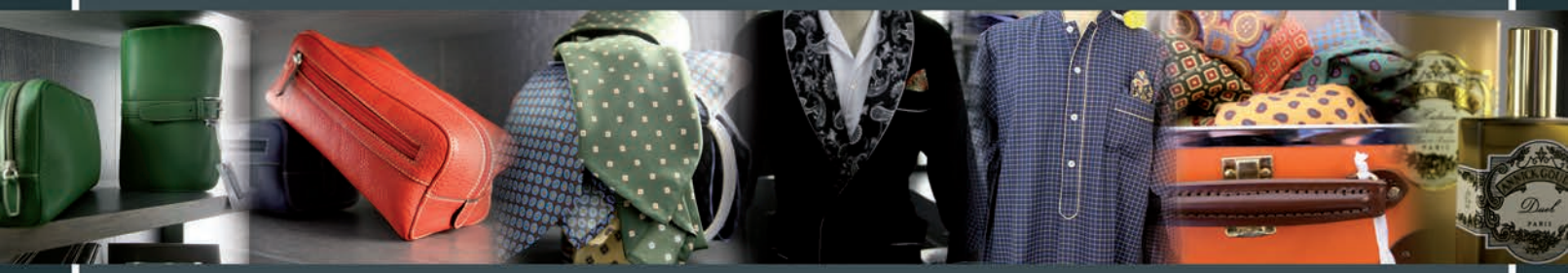
SALOTTO del Jazz 2016

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

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