Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna

Orchestra europea

magazine

n.12 gennaio 2017

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
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
O'DRIÙ
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 **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

"[...] Del resto il teatro italiano non deve sperare salute dal governo. In un paese dove le leggi guarentiscono il più ampio esercizio del diritto di associazione, gli artisti possono trovare efficace rimedio nelle proprie forze. [...] ne' paesi liberi i governi sono pessimi protettori delle arti belle, alle quali conviene soltanto augurare che lo Stato non si occupi di loro.
E qualche volta può accadere, come è accaduto in Italia, che sotto la toga di Mecenate si nasconda l'esattore. Nell'anno di grazia testé terminato, quello stesso Ministero che si faceva iniziatore della *Società rossiniana* e decretava onori al Pesarese, chiedeva al Parlamento l'imposta del dieci per cento sul prodotto delle rappresentazioni teatrali. Noi rispettiamo il voto del Parlamento; gli economisti avranno ottime ragioni per lodarlo, ma gli artisti deplorano che sia stata per tal modo colpita l'arte appunto quando già si trovava ridotta a mal partito. [...] Come stanno presentemente le cose nessuna industria è aggravata quanto quella dei teatri. E che vedano errati coloro i quali affermano che la tassa colpisce lo spettatore e non l'artista o l'appaltatore teatrale, lo dimostra il fatto che dal 1° gennaio (giorno in cui andò in vigore la legge) fino ad oggi (*febbraio 1869, ndr*) nessun appaltatore aumentò, come sarebbe stato naturale, il prezzo d'ingresso in proporzione della nuova imposta, e ciò per timore che diminuisse soverchiamente il numero degli spettatori. Si riconosca pertanto che l'imposta sui teatri è pagata non già dai *consumatori*, ma dai *produttori*."

Così scriveva sul numero 10 della rivista *Nuova Antologia* del 1869 Francesco D'Arcais, giornalista e critico teatrale, nato a Cagliari nel 1830, morto a Castelgandolfo nel 1890. Laureato in legge a Torino, coltivò allo stesso tempo la sua passione per la musica: nel 1853 entrò a Torino nella redazione dell'*Opinione*, di cui scrisse le appendici musicali e quando fu fondata la *Nuova Antologia*, venne chiamato come responsabile della critica musicale, divenendone infine direttore.

A lui, alla sua voce lontana nel tempo, eppure così vicina, ho pensato di affidare l'editoriale di questo numero. Mi è parso che le sue considerazioni avessero un sapore di tale modernità e attualità, da valere per noi, gente di teatro di circa centocinquant'anni dopo, come ammonimento dal sentirsi soggetti di una catastrofe imminente unica nella storia e, allo stesso tempo, come dimostrazione del fatto che i problemi riguardanti i teatri, alla fine, sono sempre gli stessi, fin dalla fondazione dello Stato italiano.

Cosa prevarrà in noi, la rassegnazione o la speranza? Certo è che, in questi centocinquant'anni, di passi avanti se ne erano fatti, con le fascistissime leggi istitutive degli Enti lirici, con la nascita del Ministero della Cultura, nel 1974, con l'istituzione del Fus, nel 1985, che doveva servire a dare finanziamenti certi ai teatri, così da garantire serenità e prospettiva nell'attività degli stessi.

E adesso? Adesso sembra di tornare indietro, e i problemi che si manifestavano al nascere dell'Italia e che dovremmo vedere come un dato storico, un lontano ritratto, un dagherrotipo, del nostro Paese, come accade per la mortalità infantile, l'analfabetismo, le epidemie di tifo o di vaiolo, li sentiamo vivi sulla nostra pelle e sul futuro nostro e delle nostre famiglie.

Così, gli Enti lirici, divenuti nel frattempo Fondazioni, sono in dismissione, il Ministero della Cultura ha riassorbito Sport e Turismo, in una sorta di fritto misto indigesto, dove non si fanno più distinzioni tra cultura e spettacolo e il FUS, finanziato inizialmente col 0,08 del Pil, è precipitato nel 2013 allo 0,02. Quest'ultimo dato, peraltro, smentisce chiaramente il *mantra* del "non ci sono soldi", perché, se così fosse, la percentuale sul Pil sarebbe rimasta immutata, mentre questa si è appunto ridotta a un quarto del dato iniziale, dimostrando la chiara volontà politica di non investire più in questo settore, visto come vitale da tutti i Paesi civili.

A ogni buon conto, noi siamo qui, a fare con passione il nostro mestiere di musicisti e ad aspettare un governo che voglia smentire D'Arcais - anche dopo duecento anni, di questo passo! - e che si voglia occupare dei nostri teatri, per dare loro il ruolo che meritano nella cultura italiana.

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

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 05
Un *flash* sul far musica... | 07
Un percorso di pura energia | 11
Itinerario | 14
Senza cultura non si mangia | 17
Recensioni | 19

Filarmonica Magazine
n. 12 mese gennaio anno 2017
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
Mauro Masiero
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Roberta Paltrinieri
Fabio Sperandio

Foto di copertina
© Rocco Casaluci

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

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

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

> Le competizioni non sono per i musicisti
> ma per i cavalli.
>
> *Béla Bartók*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

A Marino Golinelli, Imprenditore, pioniere, filantropo, visionario.
Fondatore e Presidente Onorario della Fondazione Golinelli.
Nato a San Felice sul Panaro (Modena) l'11 ottobre 1920, nel 1943 si laurea in Farmacia all'Università di Bologna. Il 24 gennaio 1948 rileva un piccolo laboratorio a Bologna e intraprende un'attività indipendente per la produzione di farmaci. Fonda Biochimici A.L.F.A., *poi* Alfa Wasserman, *colosso dell'industria farmaceutica; nel 2015 si fonde con il ramo italiano di* Sigma-Tau, *dando vita ad* Alfasigma.

Nel 1988 nasce la Fondazione che porta il suo nome, con l'obiettivo di promuovere l'educazione e la formazione, di diffondere la cultura, di favorire la crescita intellettuale, responsabile ed etica dei giovani, i cittadini del futuro in un mondo globale. Oggi la Fondazione Golinelli *è l'unico esempio italiano di fondazione privata ispirata al modello delle grandi fondazioni filantropiche americane. Grazie a un importante intervento di riqualificazione urbana, nel 2015 realizza* Opificio Golinelli, *cittadella per la conoscenza e la cultura dove si svolge ampia parte delle attività formative, didattiche e culturali che fanno capo alle sei aree progettuali della Fondazione. Dopo aver già investito nella Fondazione 51 milioni di euro, Marino Golinelli ha messo a disposizione altri 30 milioni di euro per sviluppare e sostenere nei prossimi anni il progetto* Opus 2065 *col quale intende rafforzare la missione etica della Fondazione.*

La sua opera lirica preferita?
Tristano e Isotta di Richard Wagner.

La canzone della sua giovinezza?
Mi sono avvicinato tardi alla musica, avevo appena cominciato a frequentare l'università a Bologna. Era il 1938, mi affacciavo ai miei diciotto anni. M'interessavano già le scienze ma la musica non era in cima ai miei pensieri. Ricordo però come fosse adesso che in quel periodo la mia canzone preferita era *Solitude* di Louis Armstrong che ebbi modo di ascoltare una sera, in piazza Santo Stefano. Da quel momento è stato un colpo di fulmine, non ho mai smesso di coltivare la passione per quell'arte, dalla musica classica alla contemporanea, che ci fa vivere i nostri sogni con passione.

Una canzone da dedicare a sua moglie?
Strangers in the Night di Frank Sinatra, una notte vissuta insieme.

***Fondazione Teatro Comunale di Bologna*: lei è da sempre un grande sostenitore, qualche idea per il suo futuro?**
Sono contento che sia stato scongiurato il commissariamento, ma ho perplessità per il futuro. Pubblico e privati, insieme, devono tenere conto delle loro responsabilità per il *Teatro Comunale*, bene imprescindibile per la città di Bologna.

Un evento indimenticabile legato alla musica.
Mi ricordo un memorabile *Tristano e Isotta* all'*Opera Bastille* di Parigi, con la regia di Peter Sellars e i filmati del video-artista Bill Viola.

L'arte contemporanea è la sua grande passione: l'ultima opera che lo ha colpito?
Mi ha particolarmente impressionato *Immortal Hunting* di Ronald Ventura, opera del 2015. L'artista filippino, in questo Icaro rovesciato, mostra tutta la caducità dell'uomo.

Qual è il suo museo preferito?
Il *Musem of Modern Art* (MOMA) di New York.

***Opificio Golinelli*, la sua ultima creatura, già spazio di grande successo.**
La cittadella per la cultura e la conoscenza della *Fondazione Golinelli*, fin dal suo primo anno di vita, ha avuto una grande affluenza di pubblico, soprattutto fra i giovani che hanno frequentato le nostre attività. A *Opificio* sarà affiancato da giugno 2017 il nuovo *Centro Arti e Scienze Golinelli* che ospiterà importanti iniziative culturali. Questi due spazi saranno punto di riferimento formativo per le nuove generazioni.

Cecilia Matteucci e Marino Golinelli sulle poltrone del Teatro Comunale di Bologna, donate dallo stesso mecenate nel 2016

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

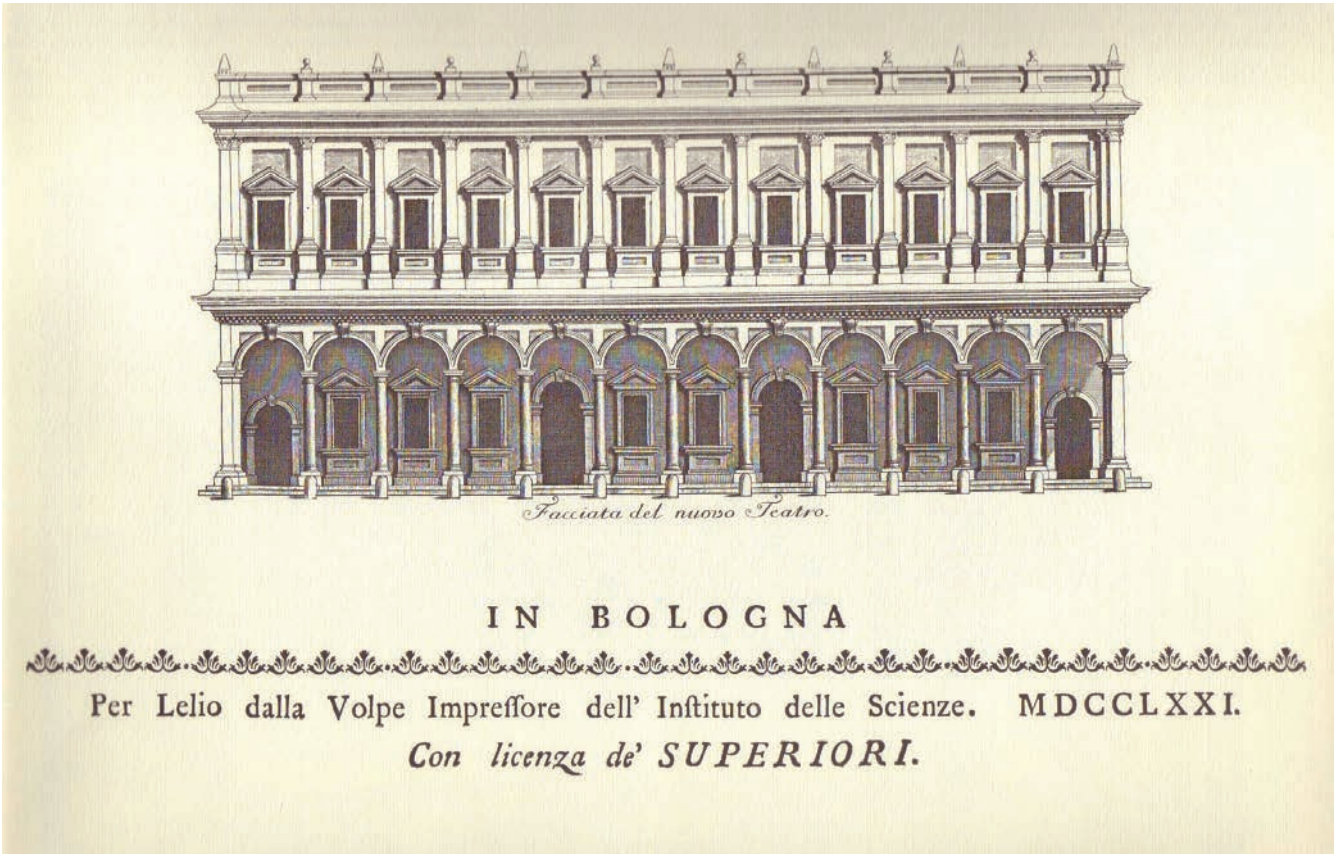
UN *flash* SUL "FAR MUSICA" D'ARTE, IN QUEL DI BOLOGNA ALL'INIZIO DEL DUEMILA

di Piero Mioli

Fare, più chiaramente comporre, eseguire, organizzare, trattare la musica, e parlarne, descriverla, commentarla, registrarla e così via. Il che è un'impresa, a Bologna come altrove, e mentre va liberata da ogni sospetto d'ironia, la parola deve anche perdere un significato che in musica le compete davvero, cioè quello di impresa, impresariato, specifico punto di ideazione e confezione della musica (non solo operistica, come si potrebbe credere, bensì anche sinfonica e cameristica). Ma se questa accezione del fare e dell'imprendere è comune, in Italia e pressappoco in diversi paesi d'Occidente, Bologna è pur sempre una città a sé, con una storia sua e inconfondibile, e questa realtà desta subito qualche questioncella. Quasi mai capitale, nei tempi dei tempi, Bologna è un capoluogo di provincia; ed è anche provincia in senso musicale? Tutto è relativo, al proposito, e come rispetto a Bologna sono provincia città come Imola, Lugo, Porretta e Cento ma anche Modena e Ravenna, Bologna è provincia rispetto a Roma e Milano, che a loro volta debbono reggere il confronto con Parigi, Vienna e Londra, a loro volta confrontabili con alcune altre metropoli del mondo e americane in particolare.

Nei termini della musica classica, indubbiamente Bologna si muove con capacità e solerzia, contando sul Teatro Comunale, sull'Accademia Filarmonica, sul Conservatorio "Martini", sul Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater, sul Museo della Musica, sull'orchestra Filarmonica del Comunale, sul Bologna Festival, su Musica Insieme, sugli assessorati (del Comune e della Regione), su diverse associazioni e aggregazioni regolarmente produttive in giusta proporzione quantitativa con città più e meno grandi. Tuttavia qualcosa non le abbonda, rispetto alle città maggiori, ed è qualcosa di determinante proprio nel senso della produzione: è l'editoria musicale specifica o almeno parzialmente interessata, quella che usa pubblicare partiture musicali, libri e riviste d'argomento musicale, con poche ancorché valenti eccezioni come Ut Orpheus editore e «ftcb», questo filarmonico *magazine* dal titolo nient'affatto appariscente; e se la discografia annovera due case dal catalogo generoso come Bongiovanni e Tactus, in complesso non è paragonabile con il numero e l'eccellenza delle case classiche insediate altrove.

Ideazione e produzione, si diceva; dunque si proceda in ordine. Quali sono le menti che debbono pensare, organizzare, disciplinare la musica classica in Bologna? Quelle di coloro che dirigono o presiedono le istituzioni citate, e che non di rado provengono da fuori città: il che è un bene in senso assoluto, ché la circolazione delle teste (magari ben piantate sui piedi rispettivi) assicura varietà e libertà, ma decresce un po' di bontà se rischia di assumere le sembianze del terreno di conquista, della colonizzazione (da Milano,



Lelio Dalla Volpe, Facciata del Teatro Comunale di Bologna, 1771

com'è capitato a lungo in passato) e soprattutto se tali menti possono essere modeste, povere o prive di precedenti. Sul lato opposto, certo Bologna non manca di onorare qualche suo figlio di valore, musicista o musicologo, concertatore d'orchestra o direttore artistico che sia, ma forse lo fa un po' occasionalmente, forse temendo l'accusa di un certo tipo di provincialismo e però incappando nella probabilità di un provincialismo d'altra specie (né pare che questi famosi "figli" abbiano poi tanta fortuna altrove, a proposito di scambi opportuni o doverosi). Singolare il caso dell'insegnamento

universitario o conservatoriale, che assicura un andirivieni continuo da Forlì, Ravenna, Firenze e Roma (per esempio) a Bologna e da Bologna a Modena, Ferrara, Parma, Verona e così via: singolare e proficuo senza meno.

Dopo le teste, tocca alle mani: ecco dunque i mezzi materiali, i fondi, i contanti, le possibilità e le sovvenzioni economiche, derivanti da sponsor svariati ma soprattutto, si sa, da fondazioni bancarie (meritevoli, in particolare, la Carisbo e il Monte di Bologna e Ravenna) e imprese. Intanto non bisognerebbe dimenticare un punto fondamentale: non è poi detto che qualche iniziativa di carattere musicale non possa anche arrangiarsi, sostentarsi da sé, per esempio con una programmazione oculata e una gestione degli incassi altrettale (certi libri, per esempio, sono pagati agli editori dagli autori o chi per loro, certi altri fortunatamente viceversa). Quindi bisogna prendere atto del minore ascendente che la musica può esercitare sugli sponsor rispetto ad altre discipline: le arti figurative nel loro complesso, l'acquisizione di un dipinto, il restauro di un affresco, il riscatto di un cortile o una chiesa sembrano avere un potere d'attrazione fortissimo, mentre l'allestimento di una serie di concerti o la pubblicazione di un libro storico-musicale destano ancora delle perplessità e quindi frequenti rifiuti. Il discorso verte ovviamente sulle generali, ché le eccezioni sussistono sempre (per esempio, guarda un po', là dove la musica confina con l'arte e la tecnica del restauro, circa gli strumenti musicali); ma è particolarmente increscioso, perché, se è vero che la cultura musicale trova troppo poco spazio nella scuola superiore (e quindi fa capire il fenomeno), è vero anche che la musica canta e suona, parla e annuncia, appella e apostrofa con maggior vigore d'attualità delle altre arti, e come è capace di richiamare di più gli spettatori così dovrebbe richiamare di più i suoi protettori e benefattori.

Riguarda anche questo settore "manuale" un aspetto notoriamente riguardante il settore "ideale" di cui sopra: si tratta di quel giro (o anche quel traffico) che si frappone (o anche s'intromette) tra le istituzioni, le associazioni, le rappresentazioni cittadine e i personaggi della vita culturale, civile, politica sia cittadina che nazionale. Dove, a parte i casi lampanti di condizionamento o corruzione (qui ora non previsti), a contare non poco è la conoscenza diretta, la frequentazione, l'amicizia, anche la conoscenza indiretta: bene, ché anche le garanzie umane hanno un valore, e meno bene se a farne le spese sono gli opposti e numerosi casi anonimi, irrelati, giovani o recenti. Vedansi certi libri presentati da politici e accademici zelanti e prestigiosi, ma magari pubblicati mediocremente e spesso destinati a poca fortuna; o vedansi libri, atti congressuali, rassegne concertistiche, cicli di manifestazioni sostenuti dagli sponsor a netto svantaggio di altri altrettanto o maggiormente meritevoli (ma chi deve giudicare i meriti? quanto meno chi conosce la materia). Nessun dubbio, comunque, che tutto il mondo sia paese: quanto s'è appena detto vale per Bologna come per ogni altro centro o luogo musicale, almeno in Italia.

Dopo l'ideazione e la produzione, il discorso non è affatto finito, perché deve investire la critica musicale; ma qui il discorso che continua non può contenersi nell'amplesso della Grassa e della Dotta.

L'antico «Resto del Carlino» (associato al «Giorno» e alla «Nazione»), la moderna redazione della «Repubblica» e altre redazioni ancora più recenti si sono uniformate alle placide costumanze nazionali: è una critica, questa, che da tempo ha smesso di avere una cifra, un tono, un'aura etimologicamente "critica", cioè pronta o rassegnata a usare un'equa bilancia di valori; e le attese attività recensorie, esaltazioni o stroncature o benefiche vie di mezzo, tendono spesso a limitarsi all'introduzione, all'annuncio, alla notizia, all'intervista (per quanto ben fornita).

I primi a saperlo sono i critici stessi con la loro lucida associazione; per cui non vale la pena di insistere sul caso se non per auspicare un riavviamento generale e invitare le redazioni nazionali e locali dei periodici a moltiplicare e corroborare l'attività critica. Altrettanto sembra giusto incoraggiare l'attività editoriale e discografica, aiutando le menti e le mani dei giovani volonterosi e competenti. E soprattutto, forse, sembra opportuno far circolare di più le idee e le notizie, i progetti e i programmi, i curricoli e le informazioni relative al passato, al già fatto e già visto, al cominciato e al finito, magari anche al cominciato e non finito: affinché l'impresa musicale di Bologna apprenda e capisca, si muova con cognizione di causa, decida con cognizione di risultato, sorrida a un'amicizia fidata ma anche s'affidi a un imprenditore di sé stesso che altrimenti non sappia in quali mani deporre le sue idee.

Senza scrupoli di sorta, certo, e senza pregiudizi di carattere "storico": per esempio senza ricordare che nella *Forza del destino* di Verdi, melodramma del 1862, l'infelicissimo tenore don Alvaro ricorda la figura del padre e di una sua azione canta rassegnato "fallì l'impresa". Fallì? porta male, pensarono l'impresario dell'occasione e quindi gli impresari di mezzo mondo, e presto presto il tenore, del resto sulle stesse cinque note scritte dal gran Giuseppe, cominciò a cantare "Fu vana impresa".

Il Resto... del Carlino

Politico–Quotidiano

Uffici: BOLOGNA, Palazzo Pallotti, Via Garibaldi 3

ANNO I. NUM. I.

Bologna, 20 Marzo 1885

Dispacci Stefani

Londra 19. — Camera dei Comuni. — Northcote chiede che si aggiorni a dopo le vacanze pasquali la discussione sull' accomodamento della questione finanziaria egiziana, fissata dal Governo per giovedì prossimo.

Gladstone potrà forse aggiornare la discussione al 30 corrente, ma risponderà effettivamente domani.

Suakim 19. — Gl' inglesi dopo una ricognizione e una leggera scaramuccia sono rientrati stasera.

STAMPA ITALIANA

La Rassegna commentando il voto che respinse la mozione Roux trova che questa misura tendeva a sop primere le necessarie indagini delle autorità competenti, sostituendovi il giudizio sommario della Camera che sarebbe stato privo di quegli elementi che sono indispensabili per un verdetto spassionato ed equo

Il Bersagliere trattando lo stesso argomento dice che l'on. Depretis non fu abile respingendo la discussione quando l'imponeva la solidarietà fra gli scolari e gli insegnanti — parecchi illustri — e che tutti avevano giurato fedeltà al Re ed alle leggi. L'inchiesta ordinata — conclude il diario romano — è la più atroce ironia che si poteva scagliare contro una patriottica città addolorata per l'agonia di un giovane studente.

Il Popolo Romano rileva che in omaggio al — *lasciati di lì, perchè mi ci voglio mettere io* — i conservatori inglesi affilano le armi per un nuovo attacco al gabinetto Gladstone in occasione della presentazione al parlamento della convenzione internazionale per l'assestamento delle finanze egiziane firmate a Londra.

STAMPA ESTERA

Incominciamo segnalando un articolo di fondo del *Temps* assai poco benevolo verso l'Italia e verso l'Inghilterra, ma verso noi specialmente. Afferma tra le altre che le nostre truppe eransi dirette su Massaua solo per essere in grado di liberare Kassala e quindi — soggiunge — ora che Kassala è caduta, non è più possibile rendersi conto della intrapresa italiana nel Mar Rosso. È pure degno di nota una corrispondenza da Roma al *Figaro* da cui stralciamo il seguente brano. — Finalmente le famose convenzioni sono votate e il ministero Depretis-Mancini è liberato da un *cauchemar* che gli fu causa di parecchie notti insonni. Però in presenza della debole maggioranza ottenuta, molti credono che se il gabinetto è tuttora in piedi, lo è solo perchè buon numero di deputati furono distratti dalla politica coloniale. Il governo ha vinto nel Mar Rosso ma ha perduto a Montecitorio.

?...

Il punto interrogativo che scriviamo in fronte al primo articolo, sta a sintetizzare la curiosità del lettori riguardo al come e al perchè della nostra pubblicazione. Questa curiosità ci affrettiamo di appagare il più breve e il più chiaramente possibile, a scanso di futuri equivoci.

Vogliamo fare un giornale piccino per chi non ha tempo di leggere i grandi: vogliamo fare un giornale per la gente che ha bisogno o desiderio di conoscere i fatti e le notizie senza fronzoli rettorici, senza inutili e diluite divagazioni: un giornale il quale risponda al quotidiano e borghese *che c'è di nuovo?* che ogni galantuomo ha l'abitudine di rivolgere ogni mattina al primo amico o conoscente che incontra, sia questi, magari e specialmente, l'onesto tabaccaio da cui va a comprare il primo sigaro della giornata.

Quest' amico dovrebb' essere appunto il *Resto... del carlino* dove ognuno avrà di che appagare il mattutino appetito di novità; dove l'uomo d' affari, l' operaio, l' artista, la donna, tutti, troveranno in un batter d' occhi le notizie esatte e recenti sugli avvenimenti più importanti, il resoconto completo, particolareggiato, minuzioso sino al pettegolezzo dei fatti accaduti non solo a Bologna, ma in Provincia, nell'Emilia e nella Romagna e in tutti i luoghi principali d'Italia specie a Roma donde riceveremo rapide informazioni e telegrammi particolari.

È nostro intento suscitare interesse e diletto: abituare quella parte del popolo, che legge poco e legge male, a questa specie di notiziario; invogliare alla lettura quelli che sino ad oggi alla lettura non hanno pensato mai.

E tutto questo per **Due Centesimi.**

Siamo giusti! È un pane quotidiano che offriamo a un prezzo minimo, non mai raggiunto nè meno dopo l' abolizione del macinato.

Il nostro è un lavoro di condensamento; una specie di sistema Liebig applicato al giornalismo: daremo, la quint' essenza di tutto ciò che stampano i giornaloni che vanno per la maggiore, l' *attualità*, nella forma meno pretenziosa e ciarlatana e più spigliata che sarà possibile.

Dei nostri intendimenti è non completo saggio il presente numero.

Dai concittadini attendiamo favore e conforto a raggiungere interamente il nostro ideale.

Ci resta la vanità di credere che, se non riusciremo, il torto sarà tutto del pubblico... che non avrà saputo comprenderci.

I REDATTORI.

PER POSTA

(Nostre Corrispondenze)

Da Roma 19. (t. s.) Iniziando la serie delle mie corrispondenze microscopiche al vostro simpatico giornaletto (cui auguro, naturalmente, tanta vita quanta non ne avranno tanti giornaloni che vanno per la maggiore) sono in grado di affermarvi, contro ogni possibile smentita, che a giorni partirà una nuova spedizione per l' Africa a rinforzare il presidio di Massaua di fronte ad ogni possibile scorreria dei madhisti, eccitati dopo la caduta di Kassala.

Primo numero de Il resto del Carlino, 30 marzo 1885

MP associati

STUDIO LEGALE

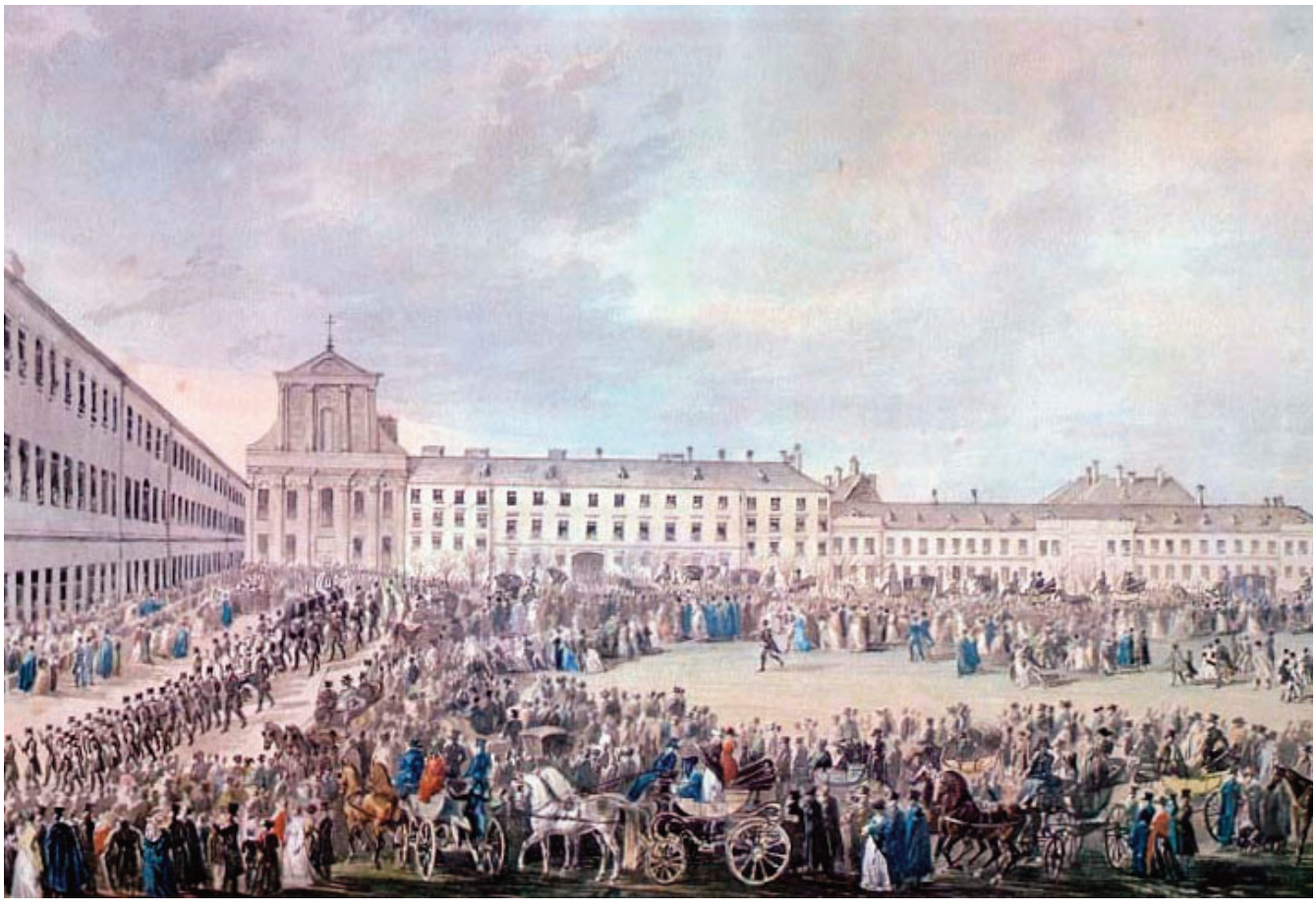
"UN PERCORSO DI PURA ENERGIA"

INTRODUZIONE ALL'ASCOLTO DEI QUARTETTI DI BEETHOVEN

di Mauro Masiero

"Un percorso di pura energia". Così Quirino Principe sulla galassia costituita dai sedici quartetti e dalla *Grande Fuga* di Ludwig van Beethoven, un *corpus* che contempla alcuni tra i più alti raggiungimenti dell'attività umana, non soltanto in campo musicale. Tentiamo di sondarne la vastità siderale iniziando con una sintetica panoramica a volo d'uccello. Si tratta di un "percorso" poiché il genere del quartetto accompagnò tutte le fasi della vita e della produzione beethoveniana, più che il pianoforte e l'orchestra, ancorché in quantità numericamente inferiore: fu in questo genere e in questo organico che Beethoven trovò il più alto raffinamento del suo apprendistato con i sei quartetti op. 18 tra il 1797 e il 1800, nei quali, tuttavia, "era chiaro che Beethoven andasse cercando qualche cosa di più", scrive Joseph Kerman. Il compositore giunse a Vienna nel 1792 "per ricevere, con ininterrotto zelo, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn" e qui inizialmente venne acclamato come fenomenale virtuoso e improvvisatore al pianoforte; il suo lavoro come compositore era ancora in uno stato embrionale. Il genere del quartetto si rivolgeva a un pubblico ristretto e competente, costituito di musicisti dilettanti di ottimo livello o professionisti, amatori e intenditori di musica che sapevano afferrare le finezze e le debolezze della scrittura e dello stile. La composizione di quartetti era quindi un terreno accidentato, che non consentiva dilettantismi né approssimazioni e Beethoven attese qualche anno prima di cimentarvisi. Quando pubblicò l'op. 18 era consapevole di aver compiuto il passo decisivo verso la sua consacrazione come compositore nella capitale della Musica: Vienna. Questa prima raccolta, infatti, non si apre con il primo quartetto in ordine cronologico, bensì con quello reputato il migliore da Beethoven e da Schuppanzigh, suo violinista di riferimento. Il numero di sei quartetti, di cui uno in modo minore, rispondeva a un uso tradizionale – Haydn e Mozart pubblicarono diverse raccolte di quartetti in gruppi di sei – segno ulteriore della volontà del giovane Beethoven di affermarsi come continuatore del grande stile haydniano e mozartiano (quello che oggi chiamiamo *classico*), nel pieno rispetto della grande forma. L'apprendistato formale è, con l'op. 18, già compiuto, con tratti individuali ben distinguibili – e forieri quanti altri mai di conseguenze – che tralucono dall'oggettività della *forma sonata*. Sappiamo dai suoi quaderni di appunti e da alcune lettere che la gestazione di questi quartetti fu lunga e ardua, tratto caratteristico di Beethoven, solito a una profonda, persino drammatica elaborazione del materiale musicale. Questo laborioso procedimento compositivo era dovuto anche allo spettro della sordità, che dal 1797, anno di composizione dell'op. 18 n. 3, iniziò a insinuarsi nella sua esistenza. Il dedicatario dell'op. 18 fu il principe von Lobkowitz, ottimo dilettante di violino e mecenate, nel cui palazzo risuonarono per la prima volta i poderosi accordi della *Sinfonia Eroica* nell'agosto del 1804.

Fu con i tre quartetti *Rasumovsky* op. 59



F. Stober, I funerali di Beethoven, dipinto del 1827

Franz Klein,
Ritratto di Beethoven, 1812

che Beethoven – tra il 1805 e il 1806 – seppe trasporre la *nuova via dell'Eroica* all'interno di una composizione cameristica, dilatandone le forme e i confini, ampliandone la sonorità, esasperandone l'espressività. Il committente e dedicatario di questi quartetti era l'ambasciatore russo a Vienna, Andrey Kirillovich Rasumovsky, anch'egli eccellente violinista dilettante e mecenate, che nel 1808 fondò un quartetto d'archi privato guidato da Ignaz Schuppanzigh. Il fenomeno di un quartetto di professionisti e il nuovo stile eroico beethoveniano dell'op. 59 vanno di pari passo: Beethoven non concedeva nulla ai musicisti. L'urgenza creativa lo portava a ignorare le difficoltà tecniche imposte agli esecutori, cosa che andrà esacerbandosi sino ai limiti dell'umanamente sostenibile con le composizioni dei periodi più tardi, si pensi soltanto all'emblematico, in questo senso, quartetto vocale nel finale della *Nona Sinfonia*. Già prima del 1810 la sua scrittura era di una vastità e di una difficoltà sino ad allora inaudite, tanto da richiedere l'interpretazione di musicisti professionisti e tanto da risultare sconvolgenti per il pubblico, nonostante a Vienna fosse, "almeno all'inizio dell'Ottocento, un po' meno diffidente [rispetto che in Italia] nei confronti dell'originalità e si aspettava di essere sorpreso, o anche sconcertato, dai nuovi sviluppi dell'arte", scrive Charles Rosen. Beethoven fu il primo artista a pretendere di essere ascoltato in silenzio, il primo a pretendere piena autonomia da qualsivoglia autorità, un ruolo sociale riconosciuto e sostenuto dallo Stato e questa sua volontà granitica trovò magnifica espressione nella superbia dei *Rasumovsky*, dopo i quali Beethoven non scrisse più quartetti pensati all'interno di raccolte: i successivi furono concepiti come singole unità.

Tra il 1809 e il 1810, Beethoven riconobbe nuovamente nel quartetto per archi l'opificio ideale per ulteriori sperimentazioni ed elaborazioni stilistiche: l'op. 74 sembra placare l'esuberante impeto eroico dei *Rasumovsky* in favore di una ritrovata distensione apollinea e un controllo supremo sulla Forma. Con l'op. 95, invece, si spinse in là sino a forgiare un linguaggio radicale ed esoterico, aspro ed ermetico, analitico, ellittico. Ogni elemento è distillato alla sua essenza. Si tratta del cosiddetto *Quartetto Serioso*, che porta con sé almeno due fatti paradossali quantomai rivelatori: 1) il dedicatario, il conte ungherese Nicolaus Zmeskall von Domanocvetz, era un nobile funzionario ungherese talmente affascinato dalla figura titanica di Beethoven da assicurargli la sua disponibilità totale, costante e servile, sbrigando per lui le faccende pratiche più disparate e accettando a testa bassa le intemperanze e le soperchierie del Maestro. 2) Beethoven si premurò di comunicare all'editore che il quartetto era riservato a una cerchia ristretta di intenditori e che non avrebbe dovuto essere eseguito in pubblico. Questi due aspetti paradossali, lungi dal costituire gratuita aneddotica, svelano molto della personalità dell'autore, del suo sprezzo per l'autorità costituita, dell'importanza suprema che conferiva al linguaggio musicale: un'esigenza di *dire* musicalmente così forte dal travalicare ogni necessità editoriale, commerciale, personale. Ciascuna nota del più radicale dei suoi esperimenti è dotata di peso strutturale e di una funzione portante nell'equilibrio dell'edificio sonoro: il quartetto si afferma dunque come luogo prediletto per la meditazione e per la speculazione.

Circa una quindicina d'anni separano l'op. 95 dagli *Ultimi Quartetti*. L'op. 127, concepito nel 1822 contemporaneamente alla *Nona Sinfonia*, vide la luce solo nel 1825. Gli ultimi anni di Beethoven furono tremendamente difficili: la sordità era divenuta, almeno dal 1816, pressoché totale e la conseguente misantropia si acuì trascinando con sé isolamento e instabilità finanziaria. Nella musica tuttavia, ciò non lascia che una traccia minima: la volontà d'acciaio, l'esigenza – talora disperata – di comunicare e la consapevolezza di avere ancora molto da dire sulla musica e tramite la musica trascendono il mero dato biografico.

Nel periodo in cui lavorò alla *Missa Solemnis* (op. 123) alla *Nona Sinfonia* (op. 125) Beethoven elesse definitivamente il quartetto a suo mezzo privilegiato ed esclusivo di espressione intima e ancora, sempre, incessantemente di sperimentazione, di costante lavorio formale: vi affidò il suo pensiero più estremo, le inquietudini, le riflessioni più profonde, un umorismo ora nero e sardonico, ora genuino e bonario. Nel cosmo della produzione beethoveniana, gli Ultimi Quartetti (opere 127, 130 - 135) si aggregano in una costellazione abbacinante di luce, veri *astra* cui Beethoven giunse attraverso gli *aspera* di un lavoro continuo di metamorfosi, di lotta titanica con la materia più sublime e più vile, di una vita di dolore e rinuncia; di pure volontà ed energia, appunto.

Che cosa ha fatto sì che, dopo gli splendori michelangioleschi della *Missa Solemnis* e delle ultime sinfonie, Beethoven si fosse rivolto nuovamente al genere da camera per eccellenza, capace del solo timbro di quattro strumenti ad arco? È un *topos* nella storia delle arti e del pensiero che lo stile tardo di un autore sia caratterizzato da maggiore astrazione, da un pensiero distaccato, atemporale e ultraterreno, scaturigine di un'incessante riflessione sulla forma e sulla materia maturata nel corso di tutta una vita. Scrive Carl Dahlhaus che "L'opera tarda è […] già alla sua nascita intimamente estranea all'epoca a cui appartiene esteriormente. Un abisso la separa dal tempo di cui porta la data". Nel periodo aurorale della generazione romantica, Beethoven scelse ancora una volta di agire controcorrente: in un'epoca in cui "un'esigenza di radicale novità inventiva […] rese sostanzialmente convenzionale la rottura delle convenzioni da parte dei compositori, […] Beethoven […] fino alla fine dei suoi giorni continuò a usare e persino a resuscitare procedimenti musicali che aveva appreso da bambino" (Rosen). Egli si rivolse con attenzione particolare, meticolosa e analitica a due procedimenti antichi che

assursero a cardine del dato musicale in sé: la variazione e la fuga, tanto da rinunciare in alcuni casi alla *forma sonata*. Queste gli consentirono un lavoro capillare sulla cellula musicale, sulle unità minime della sintassi, sulle loro metamorfosi, sulle loro interazioni contrappuntistiche; gli permisero una meditazione sul concetto di tempo e sul suo fluire che solo l'ascolto attento di alcuni particolari movimenti – e tenteremo più in la di accennare quali – può parzialmente schiudere. Si tratta di procedimenti profondi e complessi al limite del trascendente, per i quali non troviamo parole migliori di quelle, ancora una volta, di Quirino Principe: "La funzione suprema delle due forme, la fuga e la variazione, è nella loro essenza: l'assoluta autogenesi della musica […]."

Lo stile ermetico sperimentato con il *Serioso* non portò a una ulteriore radicalizzazione e a un inasprimento del linguaggio in senso espressionista (ad eccezione della supernova che è *Grande Fuga*), ma cedette sorprendentemente il passo a una ritrovata cantabilità, talora addirittura serena, ironica, disincantata, a uno scavo nella meditazione più introspettiva. L'oggettività della forma applicata con tanta maestria e coerenza nei *Rasumovsky* divenne una cosa sola con la soggettività dell'espressione, che la nebulizza senza distruggerla.

Con l'op. 127 Beethoven mantenne la tradizionale suddivisione in quattro movimenti, ma inserì nella nuova, irenica cantabilità numerosi elementi irrazionali che ne dilatano le sezioni e ne ampliano la forma; qui sperimentò per la prima volta negli Ultimi Quartetti le forme ultime della variazione e della fuga. Nell'op. 132, il successivo in ordine cronologico, aggiunse un quinto movimento, radicalizzò ulteriormente la sua scienza armonica e formale sino a condurre all'interno del Quartetto l'elemento vocale con lo *Heiliger Dankgesang*. Coacervo di contrasti tra i suoi sei movimenti, ma anche interni a ciascun movimento nella sua individualità è l'op. 130, che originariamente culminava nella tensione sovrumana della *Grande Fuga*, supremo, lucido, vertiginoso delirio, tanto sconvolgente e trascendentale, tanto *libera* e *ricercata* da indurre lo stesso autore a pubblicarla a parte come op. 133. L'op. 131 mette in discussione la natura stessa del quartetto come genere: in esso ciascuno dei sette movimenti confluisce nel successivo in uno straordinario lavoro di logica interna. Dopo aver raggiunto ed esplorato il cosmo, sorvolando i singoli soli dell'ultimo periodo beethoveniano, ci si può a buon diritto aspettare il massimo grado di speculazione e astrazione dall'ultimo quartetto op. 135, una emanazione di luce bianca pervasiva e irresistibile, ma Beethoven seppe sorprendere ancora una volta con un ritorno ai quattro movimenti, una *forma sonata* ancor più atomizzata e una inaspettata, spiazzante ironia di commedia.

Il Maestro morì circa cinque mesi dopo la composizione dell'ultimo quartetto carico di progetti per il futuro: le avversità del destino non gli avevano impedito attimi di buon umore, né avevano scalfito la speranza e il desiderio di cingere l'umanità intera in un abbraccio, come riuscì a esprimere nella *Nona Sinfonia*.

E del resto aveva affibbiato al corpulento Schuppanzigh il soprannome di Falstaff, personaggio che in un altro prodigioso *opus ultimum* canterà, guarda caso articolato in una fuga, "tutto il mondo è burla".

L. van Beethoven, manoscritto del Quartetto per archi Op.59

ITINERARIO

di Fabio Sperandio

"Autorità in nero, cappelli a cilindro.Ordini secchi, present'arm.
Il convoglio aspetta, già avvolto nel vapore della locomotiva. Alle 9.50 fischia il capostazione con feluca e spadino e il treno si muove, cigola, in mezzo ai marciapiedi pieni. Ma il film non si ferma, perché ora vedo binari e cavalli, il vento gelido sullo Schneeberg, il cielo nero, i feretri sistemati nel palazzo della Hofburg, la folla silenziosa, la faccia di pietra dell'imperatore.Poi nella notte, l'ultima partenza, i catafalchi caricati su un altro treno alla Westbahnof sotto un temporale imminente…" (cit. *Come i cavalli che dormono in piedi*, Paolo Rumiz)

Caro lettore, è da qui che voglio cominciare il nostro viaggio nell'Europa della musica contemporanea. E' dalla Vienna di Arnold Schönberg che, in quel nefasto 1914, mentre la salma di Francesco Ferdinando cercava sepoltura, metteva a segno un colpo altrettanto deflagrante per la storia della musica a venire, ponendo in quegli anni le basi che porteranno di lì a poco alla dodecafonia, ovvero un *metodo di composizione con dodici suoni che stanno in relazione solo tra di loro*, e dando il via alla dissoluzione dei tradizionali linguaggi musicali.

Arnold Schönberg, 1924

Il nostro itinerario comincia poco distante dal caffè Museum, luogo d'incontro di intellettuali e artisti dell'epoca, presso l' *Arnold Schönberg Center* (www.schoenberg.at, Schwarzenbergplatz 6, Zaunergasse 1-3, A-1030 Wien). Situato in un elegante palazzo, il centro accoglie i suoi visitatori con un video della figlia e presidentessa Nuria Schönberg N. (tieni a mente questo nome, ci tornerà utile) che descrive brevemente l'idea che ha animato il progetto. Nato nel 1998 l'*Arnold Schönberg Center* offre mostre sulla vita e l'opera del compositore, una galleria di suoi dipinti, una riproduzione dello studio di Los Angeles, una biblioteca su temi che riguardano la scuola viennese. Il centro si fa promotore di concerti, conferenze, workshop e simposi che permettono di comprendere meglio i contributi dati da Schönberg alla musica e alle arti. Affascinante è la fedele ricostruzione dello studio dal cui arredamento si può evincere la meticolosità e l'acribia che il compositore metteva in tutto ciò che faceva, costruendosi i mezzi stessi per la composizione, come una penna per disegnare pentagrammi o strumenti per decifrare serie di dodici suoni.
Si preannuncia un viaggio molto lungo, più di mille chilometri e cento anni di storia. La prossima grande tappa sarà Parigi, ma prima vorrei farti conoscere una piccola città dell'Assia, Darmstadt. Da qui sono passati i grandi nomi che hanno segnato il corso della musica contemporanea europea. Alle spalle ci lasciamo la *Scuola di Vienna*, seconda a quella del periodo classico, in una città, dove è rimasto solo Anton Webern, dopo che nel '33 Schönberg, suo maestro, è emigrato in America e nel '35 Alban Berg è morto. L'esasperata necessità di porre una regola autonoma, un moto quasi solipsistico, alla base delle strutture del linguaggio musicale, costituirà la pietra angolare per i giovani compositori dell'epoca che interpreteranno questa possibilità di dedurre tutto da una formula astratta come una forma di emancipazione dai condizionamenti soggettivi.

Gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt* (www.internationales-muiskinstitut.de) nascono nel 1946 con l'intento di dare, dopo la guerra, un impulso alla rinascita della musica contemporanea tedesca messa al bando per oltre dieci anni. Con l'arrivo di Renè Leibowitz, allievo di Webern, per continuare a percorrere il nostro filo rosso, viene data anche agli studenti stranieri la possibilità di partecipare ai corsi e Darmstadt diventa un contesto fondamentale per la sperimentazione e la discussione delle avanguardie nel panorama culturale europeo. Dopo le riflessioni maturate in questo ambiente ad esempio, Olivier Messiaen scriverà *Mode de valeurs et d'intensitè* , considerata la prima opera a far uso della serialità integrale, ovvero di una tecnica compositiva che predispone una matrice combinatoria utilizzando tutte le caratteristiche del suono, altezza, durata, tecnica di produzione e sfumature. Da qui sono passati lasciando la loro impronta Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Bruno Maderna, Luigi Nono e tanti altri. Attualmente, i corsi hanno cadenza biennale.

Siamo negli anni sessanta, da tempo ha fatto il suo ingresso la tecnologia nel mondo della musica, prima con le tecniche di riproducibilità del suono e poi con l'avvento dell'elettronica, innovazione che mette a disposizione una sconfinata possibilità di utilizzo della materia sonora come oggetto plasmabile. É il periodo di *Éclats* di Boulez, di *Gruppen* di Stockausen, oltre oceano le influenze del misticismo zen torneranno in Europa in brani come *Aus den sieben Tage* dello stesso Stockhausen. Mentre Boulez cerca di razionalizzare con *ésprit de geometrie* tutto francese il concetto di *alea*, l'incursione del caso nel gesto musicale, opponendosi alle intuizioni mistiche d'impronta americana considerate *"una manchevolezza fondamentale nella tecnica della composizione"*, Stockhausen porta avanti una tecnica detta "per gruppi " che cerca di coinvolgere l'ascoltatore in percorsi percettivi, superando il rapporto esclusivistico del compositore con la sua opera.

Et Paris m'a pris par la main et m'a dit c'est là dans la Seine que je désire mettre en scène mes hiboux, questo cantava Leo Ferrè quando nel 1969 Georges Pompidou decide di istituire un centro di arte contemporanea nell' area di *Beaubourg* nel cuore della Citè. Nel 1971 gli italiani Renzo Piano, Gianfranco Franchini, con Richards Rogers, si aggiudicano il progetto che segnerà le basi di una nuova forma rovesciata di architettura. Gli elementi portanti, le scale, gli ascensori, le scale mobili, le gallerie di circolazione, i tubi di ventilazione e riscaldamento, le condutture per l'acqua ed il gas sono stati collocati all'esterno delle facciate (ciascun tubo dell'esterno è dipinto in un colore differente, poiché ogni colore corrisponde ad una diversa funzione: il blu corrisponde all'impianto di climatizzazione, il giallo a quello elettrico, il rosso alla circolazione e il verde ai circuiti dell'acqua).

Dedicato alla musica, nasce nel 1977 l'IRCAM, *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (www.ircam.fr, 1, place Igor-Stravinsky, 75004 Paris) guidato fin dagli esordi da Pierre Boulez. Alla fucina dell'IRCAM si formano costantemente le nuove generazioni di compositori. Per l'Italia possiamo annoverare tra gli studenti Federico Gardella, Vittorio Montalti, Francesca Verunelli, Daniele Ghisi, alcuni tra gli autori della nuova generazione più apprezzati dal panorama

internazionale.Come si può leggere nel sito stesso, l'istituto è attualmente uno dei più grandi centri di ricerca consacrato alla creazione musicale e all'innovazione scientifica e tecnologica. I poli di cui si compone il centro sono la Ricerca, la Creazione, la Divulgazione e l'Innovazione. L'IRCAM sviluppa e produce numerosi supporti informatici elaborati partendo da problematiche musicali come la composizione al computer, la spazializzazione e la sintesi sonora. La missione fondante è suscitare un'interazione feconda tra questi aspetti, cifra sempre più comune nell'estetica musicale moderna.

Sempre nel 1977 M.Rostropovich, il celeberrimo violoncellista, commissiona a dodici compositori, tra i quali L.Berio, P.Boulez, A. Ginastera, H.Holliger un pezzo per violoncello che prenda spunto dalle lettere del nome S A C H E R, giocando con l'utilizzo della notazione letterale, per cui ad ogni nota corrisponde una lettera, per festeggiare il settantesimo compleanno di Paul Sacher.

Prima di tornare in Italia, ci spostiamo in Svizzera e precisamente a Basilea. Qui si trova uno dei templi della ricerca musicologica internazionale più importanti al mondo per qualità e quantità di manoscritti di composizioni del XX e XXI secolo.

Paul Sacher è stato un importante direttore d'orchestra che nel corso della sua carriera ha commissionato, e poi collezionato, lavori a illustri compositori come Bartók, Stravinskj, Strauss, Dutilleux, Boulez, Birtwistle ecc. Situata nel cuore della città, fondata nel 1973, la *Paul Sacher Stiftung* (www.paul-sacher-stiftung.ch, Münsterplatz 4, CH-4051 Basel) nasce con l'intento di preservare l'archivio musicale dello stesso Sacher. Oggi la Fondazione è un centro di studi internazionale per la musica del nostro tempo e s'impegna a sostenere la ricerca scientifica concedendo l'accesso ai documenti disponibili.L'edificio è dotato di diverse sale di lettura, uffici, depositi e una speciale biblioteca climatizzata consente di conservare al meglio i documenti originali.

Se, come dice Karl Popper, non ci sono idee senza pregiudizi, lasciami cedere alla tentazione dei luoghi comuni e chiudere questo viaggio nella città degli innamorati: Venezia.
"Mi manca l'abbraccio. E quegli occhi che non ti lasciano. In un certo senso ho la fortuna di continuare a vivere con lui, occupandomi della sua fondazione visitata da studiosi di tutto il mondo. Quando vedo i suoi vecchi filmati, resto tranquilla, ma basta che cambi stanza, e senta la voce, solo la voce: ancora mi emoziono".
Ritorniamo brevemente all'inizio del nostro viaggio. Nuria Schönberg N. figlia di Max Blonda e Arnold Schönberg, nata a Barcellona nel 1932, durante una parentesi catalana del compositore che per curare l'asma cercava sollievo nei climi caldi del sud, cresciuta in California, dove la famiglia si rifugiò dalle minacce antisemite nel 1933, vive da cinquant'anni a Venezia ed è come abbiamo già detto, la presidentessa del centro viennese intitolato al padre, ma non solo. Ora finalmente posso svelarti, se ancora non lo avessi capito, il nome misterioso che si cela dietro a quella lettera N puntata. Parliamo, infatti, di Luigi Nono, suo marito. Dopo essersi incontrati nel 1953 ad Amburgo per la prima esecuzione del Moses und Aron del padre Arnold, si sposano nel 1955 e fino alla morte del compositore hanno condiviso una vita di battaglie estetiche e politiche.

La *Fondazione Archivio Luigi Nono* (www.luiginono.it, Giudecca 619-621 - 30133 Venezia) è stata fondata nel 1993, per volontà della stessa Nuria, allo scopo di raccogliere, conservare e promuovere il prezioso lascito del compositore ed è considerata una delle più importanti iniziative culturali veneziane. Questo lascito consiste di manoscritti, libri e partiture, vinili, programmi di sala, recensioni e saggi critici sulle esecuzioni delle opere di Nono. Di questo compositore più che del centro di studi, che vale la pena visitare nella sua ubicazione sull'isola della Giudecca, ci piace ricordare *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* del 1984. Nono sviluppò l'opera su un testo ricreato da Massimo Cacciari, pensato come un arcipelago di frammenti, affidò a Renzo Piano la costruzione di un contenitore sonoro modulabile e aperto, all'interno della chiesa di San Lorenzo, a Emilio Vedova le proiezioni di luci e a Claudio Abbado la direzione musicale. Nato alla fine di una parabola di ricerca personale, il Prometeo costituisce un unicum per concezione, collaborazioni, costi e rappresenta uno degli apici della nostra avanguardia, nel suo svelare attraverso l'interdisciplinarietà la dimensione della musica che si fa spazio. Forte anche del suo credo politico, Nono perseguiva un'idea di teatro teso a infrangere il dispotismo univoco di una forma d'arte sulle altre. Attraverso l'interdipendenza più che attraverso la somma delle varie componenti, in un costante scambio diretto e simultaneo, Nono ha cercato una totale immersione dell'ascoltatore nell'opera stessa fino a renderlo parte attiva e integrante.

Per finirla lietamente all'usanza teatrale, caro lettore, ti chiedo un ultimo sforzo. Ci dirigiamo verso le cantine di Alois Lageder (www.aloislageder.eu, Vicolo dei Conti 9I - 39040 Magrè sulla Strada del Vino), dove potrai trovare ristoro, ma soprattutto dove ha luogo *VIN-o-TON* un progetto culturale nato dal desiderio di regalare ad un pubblico più vasto le prelibatezze della musica contemporanea, commissionando ogni anno ad un compositore un'opera nuova da eseguire in prima assoluta nella sua tenuta. Un esempio di mecenatismo culturale che merita essere segnalato. Nelle ultime edizioni sono stati ospitati Federico Gardella, Toshio Hosokawa e Matan Porat. Ci permettiamo di consigliarti in chiusura un bicchiere del suo *Cabernet Löwengang* 2011, sempre affascinante nei suoi sentori terrosi e nella finezza della sua struttura.
Zum Wohl!

Karl Heinz Stockhausen a Darmstadt, luglio 1957

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

29 GENNAIO ore 13,00
DAVE KING TRIO
FEAT. BILL CARROTHER

19 FEBBRAIO ore 13,00
ERIC ALEXANDER
QUARTET

19 MARZO ore 13,00
EDDIE HENDERSON
"FUNK SURGEON"

TODAY'S JAZZ 13

8 FEBBRAIO
ALESSANDRO LANZONI
Q.ET FEAT. JOE SANDERS

1 MARZO
JOEL FRAHM
QUARTET

14 MARZO
BEBO FERRA TRIO
"VOLTAGE"

JIMMY VILLOTTI
TETRA PAK
17 Febbraio - MY MONK
17 Marzo - OLD WINE NEW BOTTLES

Live is Better!

2 FEBBRAIO
TRIO ANEMA
SP. GUEST GABRIELE VIA

2 MARZO
MIETTA E MAREA
"JAZZ & BEYOND"

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

SENZA CULTURA NON SI MANGIA

di Roberta Paltrinieri*

A Bologna, in una domenica sera di inizio ottobre, in una sala gremita per l'esecuzione di Mahler, a sorpresa e tra gli scrosci di applausi, il Direttore Musicale del *Teatro Comunale di Bologna* Michele Mariotti, nel ricordare come ogni esecuzione sia il frutto di studio e di lavoro di anni, al suo pubblico ha ribadito la crisi strutturale in cui da anni vive il *Teatro Comunale di Bologna*. Uno spettro, infatti, si aggira per le Fondazioni lirico sinfoniche italiane, è lo spettro dei progressivi tagli e il relativo declassamento da Fondazione Lirico Sinfonica a Teatro di Tradizione. La dura realtà è che se non si dovesse raggiungere il pareggio di bilancio, che comporterebbe minori finanziamenti statali e progressivi sacrifici richiesti ai lavoratori, ci troveremmo di fronte ad un prodotto di minor qualità, dovuta all'assenza di un'orchestra stabile ed all'impossibilità di produzioni autonome. In queste considerazioni meramente di bilancio troppo spesso, infatti, ci si dimentica che non solo il Teatro è una vera e propria impresa, che dà lavoro a circa 270 persone, promuovendo un'antica tradizione artigianale, ma che soprattutto esso è un centro di produzione culturale che ci viene invidiato da tutta Europa. Il Teatro soffre, come tutte le forme attraverso cui si esprime la cultura, di una sorta di pregiudizio per il quale la cultura è solo un costo, sintetizzato dal ministro Tremonti con la famosa affermazione: "con la cultura non si mangia". La questione è invece inversa, "senza cultura non si mangia", perché la cultura è prima di tutto investimento. Investire in cultura significa investire, e dunque fare crescere, le comunità di cui essa è espressione. Certamente non riduco la parola crescita alla dimensione economica. La cultura produce consapevolezza, riduce le disuguaglianze, ci rende cittadini migliori. La "presa di parola" di Michele Mariotti è per me non solo un monito alla ricchezza ed alla bellezza che stiamo perdendo, ma è un richiamo alla responsabilità per un bene comune. La cultura è la nostra identità, prima ancora che un volano per il turismo come spesso ci sentiamo dire. Estetica ed etica, come spesso accade, vanno dunque a braccetto. Sappiamo tutti che di fronte alla coperta corta degli investimenti pubblici una delle possibilità è quella di rivolgersi al settore privato. Questo è il motivo per il quale credo che lo strumento dell'*Art Bonus*, la legge che permette un credito di imposta per coloro che devolvono denaro a favore della cultura e dello spettacolo, dovrebbe essere maggiormente utilizzata, per le Fondazioni Lirico Sinfoniche e più in generale per tutti gli ambiti a cui essa si rivolge. La legge citata nel sito dedicato recita che il suo scopo è quello di far crescere "Mecenati contemporanei". D'altro canto il mecenatismo non è una novità, si praticava già nel periodo romano, il nome deriva da Gaio Clinio Mecenate vissuto tra il 68 avanti cristo e l'8 dopo cristo. Il mecenate contemporaneo io credo in termini idealtipici non è semplicemente colui che fa un dono, ma la sua azione può essere inserita in una più ampia dimensione della responsabilità sociale condivisa, come ci chiede l'Europa, che implica una laicizzazione dello stesso atto del dono ed al contempo un suo rafforzamento in termini di coesione sociale, di partecipazione, di creazione di fiducia. Mi piace pensare ai mecenati contemporanei non come a persone che devolvono *una tantum*, ma come a soggetti responsabili che facciano della cultura una loro bandiera, capaci di far crescere progetti culturali virtuosi per il territorio. Mi si permetta di definirlo, in estrema, sintesi, come un "mecenate responsabile", ovvero una nuova figura idealtipica che ben si attaglia a quella che Zamagni definisce la sussidiarietà di tipo circolare, al cui interno il privato sia l'interlocutore decisivo non solo di un dialogo con il settore pubblico e la comunità, ma abbia un ruolo nel progettare le politiche culturali del suo territorio.

*Università di Bologna-Dipartimento di Sociologia

© Marco Caselli Nirmal

Nicolaus Sombart

Passeggiate con Carl Schmitt

Prefazione di Michael Krüger

Nota di Silvia Gajani

Traduzione di Marisa Grandi Sarnizzi

In libreria a

Lugano: *Dietro l'Angolo*
Lugano: *Il Segnalibro*
Mendrisio: *Il Ponte*
Chiasso: *Leggere*
Milano: *Ulrico Hoepli*
Milano: *Feltrinelli (Manzoni)*
Milano: *Lirus*
Milano: *Cortina (Lgo Richini)*
Milano: *Cortina Città Studi*
Milano: *Cortina Politecnico*
Milano: *Il Libraccio (S. Tecla)*
Milano: *Il Libraccio (Candiani)*
Venezia: *Toletta*
Mantova: *Coop Nautilus*
Mantova: *Di Pellegrini*
Trieste: *Umberto Saba*
Bologna: *Zanichelli*
Bologna: *Ambasciatori*
Bologna: *Il Libraccio (Oberdan)*
Bologna: *Irnerio*
Bologna: *IBS (Martiri)*
Bologna: *Dei Colli*
Ferrara: *Il Sognalibro*
Firenze: *degli Alfani*
Roma: *Fahrenheit*
Roma: *Fanucci*
Napoli: *Dante & Descartes*
Napoli: *Colonnese*

Per ordinazioni: silvia.gajani@fastwebnet.it

Fabio Calvi

Alla ricerca del Tolstòj perduto

Liberamente ispirato dalla vita e dai diari di Lev Tolstòj e di Sof'ja Tolstaja

Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni

www.ogniuomoedizioni.it

Giacomo Leopardi

Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco

Prefazione di Giuliano Torlaldo di Francia

CON MANOSCRITTO

Hermine Wittgenstein

Mio fratello Ludwig, l'architetto

Nota di Antonio Castronuovo

Fotografie di Moritz Nähr

Regina Bucher

Hermann Hesse e i suoi amici artisti in Ticino

Traduzione di Marisa Grandi Sarnizzi

Alberto Savinio

Il sorbetto di Leopardi

Postfazione di Massimo Gatta

Neri Pozza

I modelli di Giorgio Morandi

Presentazione di Cesare De Michelis

Thomas Mann

La Germania e i tedeschi

Washington 6 giugno 1945

Nota di David Bidussa

Traduzione di Lavinia Mazzucchetti

Pier Paolo Pasolini

I giovani e l'attesa

Tre scritti giovanili (1942-1943)

Presentazione di Mario Ricci

Vincenzo Consolo

Autobiografia della lingua

Conversazione con Irene Romera Pintor

RECENSIONI
a cura di Piero Mioli

PAGANINI SENZA CAPRICCI

Paganini Rediscovered
Played on Paganini's violin
Luca Fanfoni, violin
(Dynamic CDS 7672)

È celeberrimo, Paganini, ed eseguitissimo: ma soprattutto all'altezza dei capricci, di qualche concerto, delle maggiori variazioni. Molto del resto manca dal concertismo, e molto sarebbe ancora da cercare e fissare. Compie un passo in avanti questo Paganini Rediscovered, le cui note di copertina, redatte da uno specialista del settore come Danilo Prefumo, raccontano tutto per filo e per segno: per esempio come solo ora la Sonata a preghiera sul Mosè di Rossini sia completa di introduzione e come il cosiddetto sesto concerto non sia il n. 6 ma probabilmente il n. 0 (precedente cioè quel n. 1 spostando il quale succederebbe il finimondo, nel catalogo). In complesso i pezzi sono 13: fra la sonata con accompagnamento di pianoforte (Luca Ballerini) e il concerto tripartito accompagnato dalla chitarra (Fabrizio Giudice) stanno tre ritornelli per due violini (Daniele Fanfoni come secondo) e violoncello (Luca Simoncini), sei preludi per violino solo, un rondò per violino e cello e un capriccio per violino solo. Adeguatamente sorretto (e si sa come debba funzionare il fondo armonico di tanto solismo), il violino di Fanfoni spazia e impazza in ogni dove: davanti a «Dal tuo stellato soglio» sa anche indugiare, qua e là, per poi attaccare e procedere quasi divertendosi; nei ritornelli riesce a equilibrare sicurezza tecnica e slancio espressivo; nel nono preludio non esita a inasprire il timbro; e nel concertone sembra proprio strizzare l'occhio a un vecchio amico di Nicolò come Gioachino.

UN VIOLINO FRA CAMERA E CHIESA

Giovanni Battista Somis
Opus IV
Marco Pedrona
Ensemble Guidantus
(Indésens CAL 1526)

Definite "da camera", le sonate che Giambattista Somis pubblicò a Parigi nel 1726 escludono ogni forma di danza o d'altro (dall'allemanda alla ciaccona, dalla siciliana alla fuga) e quindi, composte solo di Allegri, Adagi e così via, hanno comunque un bell'aspetto di antica sonata da chiesa. Anche perché all'epoca Arcangelo Corelli, il maestro dell'autore (il maestro di tutti, s'è per questo, di tutti quei giovani violinisti che preferivano Roma alla Venezia di Vivaldi e alla Padova di Tartini) che aveva agito da spartiacque sonatistico fra il Seicento emiliano e il Settecento europeo, era scomparso da poco, per l'esattezza da 13 anni soltanto. Bene ha fatto l'Ensemble Guidantus a pescare, nel vasto lago del catalogo del torinese tanto fortunato oltr'Alpe, questa limpida, regolare, moderna opera quarta, dove può esibire un'indiviabile tenuta sonora, una rara continuità di fraseggio nobile e classico ormai dimentico del messaggio barocco. Si tratta di sette pezzi, scelti dalla consueta somma di dodici, tutti tripartiti con l'eccezione della sonata n. 1 (dove l'Adagio iniziale di 45 secondi può anche fungere da introduzione al Largo di un minuto e 19 secondi e la quadripartizione tornare tripartizione), e tutti aperti dal movimento lento. Alla francese? Sì, ma l'ultimo è sempre un Allegro e spesso un Allegro assai, sicché la mescidanza fra stile italiano e stile francese è evidente. Il suono di Pedrona, violino principale, articola perfettamente i passi veloci, senza mai arruffarne il contrappunto con le altre voci, e si espande generosamente in quelli lenti: valga, come esempio, il bel Largo della sonata n. 3. Robusto e colorito il basso continuo, realizzato con il violoncello di Claudia Poz, il clavicembalo di Piero Barbareschi, la tiorba e la chitarra barocca di Silvio Rosi..

UNA VECCHIA COMMEDIA

Giovanni Paisiello
Le finte contesse
Maria Luisa Casali, Anrje Rux,
Alessandro Scotto di Luzio,
Andrea Bonsignore
Orchestra Barocca
"La confraternita de' Musici"
direttore al cembalo
Cosimo Prontera Bongiovanni
(GB 2462/63-2)

Contava 26 anni, Paisiello, allorquando diede al Valle di Roma un "intermezzo" di un paio d'ore: nel 1766 l'esuberante maestro tarantino non era ancora il geniaccio dell'opera classica che avrebbe brillato o lamentato con La molinara, Il barbiere di Siviglia, La Nina e la Proserpine tra Napoli, S. Pietroburgo e Parigi, ma sprizzava commedia all'italiana da tutti i pori, più di Sarti, di Piccinni e fors'anche di Cimarosa (ancora giovanetto, però). Tale è in fondo questa partitura tratta dalla biblioteca del Conservatorio di "S. Pietro a Majella", anche se, a differenza delle commedie vere e proprie, si limita a quattro personaggi (dunque facendo a meno dei comprimari, oltre che del coro). Quanto a limiti, il manoscritto autografo ne soffre altri: fra i violini e i bassi non scrive le parti delle viole, infatti, né pone, a fianco di questi archi alti e bassi, gli strumenti a fiato. Tutto si poteva integrare, ma l'esperto maestro al cembalo della confraternita ha scelto di fermarsi a quanto ha trovato; e ciononostante il tappeto sul quale si svolge l'azione è dei più efficaci, spiritosi e pungenti, adattissimo alle sempiterne scaramucce che vi si combinano. Simpatiche le voci, delle quali tre italiane e una all'italiano ben avvezza: come Lenina la Casali ha timbro e brio da vendere, ma la minor Lauretta della Rux non le è da meno; e mentre Bonsignore è un tipico buffo napoletano che nei panni del vecchio conte Tulipano snocciola vanterie e assurdità, Scotto di Luzio dà al contino Giorgino non solo colore gradevole ma anche un tono ingenuo, campato in aria, gentilmente sventato che centra subito il personaggio. Derivato dal Marchese villano di Pietro Chiari, il libretto è anonimo, spesso anche banalotto: ma grazie a diversi topoi di scena e di parola dà un'idea del pozzo senza fondo dell'operismo medio-settecentesco dal quale son sorti capolavori come Così fan tutte.

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO DI PRODUZIONE BRITANNICA

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

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

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

Questo è uno stile, una maniera propria di vestire, non vincolante né dettata, ma libera, classica, disinvolta. De Paz continua oggi, in maniera ortodossa questo stile, anche se forti sono gli stimoli delle mode e delle vendite veloci.

DE PAZ VI ATTENDE IN VIA UGO BASSI 4/D, IN VIA CALZOLERIE 2/D (DONNA) E IN VIA TAGLIAPIETRE 12/A (PROMOTIONAL) PER DARVI IL MEGLIO.

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

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