Orchestra
**Filarmonica**
di Bologna

# magazine

n.14 gennaio 2018

*Antica Profumeria*

# al SACRO CUORE

Via de' Fusari 6c - Bologna 051 235211 - www.sacrocuoreprofumi.it

# EDITORIALE

Si dice sempre, da più parti, che l'educazione alla musica dovrebbe partire dalla scuola - e il tono con cui è pronunciata questa frase ci fa pensare che si stia parlando di Musica e di Scuola. Giusto, vero. Però, intanto che governi, ministri, intellettuali che ne discutono fra loro e sui giornali, e altri, vari, soggetti prendono iniziative concrete in merito, mi permetto di fare una modesta proposta: e se facessimo partire l'educazione e il rispetto della Musica dai bar? Dai ristoranti, dalle librerie, dai negozi, insomma, dai luoghi pubblici?

Mi spiego meglio: anni fa, in vacanza a New York, ebbi modo di costatare come in tutti i locali in cui mi recavo, la musica era sempre un elemento che era stato oggetto di considerazione. Poteva piacermi, o no, ma si riconosceva subito che la musica, come l'arredamento, le luci, e altri elementi che costituivano l'aspetto complessivo di un luogo, erano stati scelti attentamente. E allora: musica classica, talvolta arie d'opera, jazz più, o meno, facile all'ascolto, musica rock, pop, addirittura country (che, personalmente, come John Belushi in *Blues Brothers*, aborro!), ma mi colpiva sempre la competenza e la coerenza con la quale era stata scelta. La stessa cosa avviene a Parigi, Londra, Vienna, Tokyo, insomma nelle grandi città e capitali culturali mondiali.

Invece, in Italia, patria della cultura e dell'opera - secondo il ritornello tanto più fastidioso, quanto più di questa primazia non sappiamo cosa farcene o, peggio ancora, ci prodighiamo per dimenticarcene - sempre più spesso mi capita di essere colpito dalla totale mancanza di attenzione e gusto, riservata alla nostra arte nei luoghi pubblici.

Com'è possibile entrare in ristoranti, che, talvolta anche pretenziosamente, fanno sfoggio di arredi, quadri, luci giuste, di menù che paiono appena usciti dalle attente cure di un erede di Aldo Manuzio e poi, appena l'occhio, abbacinato da tanto splendore, lascia un po' di spazio alle orecchie, si sente in sottofondo l'ultimo tormentone estivo o un vecchio disco di Eros Ramazzotti - con l'aggravante, in questo caso, del personale e disordinato uso di vocali aperte e chiuse, particolarmente irritante - il sax mieloso di Kenny G, se non, nei casi peggiori, la radio che gracchia sulle onde di qualche emittente, con tanto di pubblicità.

Intendiamoci, non è che io pensi a una massiccia dose di musica classica da diffondere in tutti i luoghi di ristoro o di compagnia, tutt'altro. Anzi, credo fermamente che l'impiego di certa musica come elemento di sottofondo sia irrispettoso e denoti altrettanta ignoranza o affettazione in chi la dovesse adoperare di chi non la prende neanche minimamente in considerazione. Tuttavia, per avvalersi di un altro abusato *cliché*, se è vero che la musica si distingue tra brutta e bella, di là dai generi, sarebbe certo preferibile l'uso di quella bella.

E dunque, per dare concretezza alla mia proposta iniziale, lancio un'idea: come esiste chi progetta le vetrine delle grandi catene di lusso, o il *light designer* per i locali più *trendy*, per non parlare degli *chef* o dei locali disegnati e arredati da famosi stilisti, perché qualche persona con un po' di gusto musicale e intraprendenza imprenditoriale non si propone per un possibile ruolo di *music designer*? Magari diventa anche di moda, così siamo tutti più felici e non ci sarà bisogno di investire le scuole di formare il gusto delle future generazioni di cittadini.

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

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 05
Nietzsche pianista e compositore | 07
La musica: un'utopia possibile | 10
Un requiem umano | 13
Il mestiere del musicista e i rischi... | 15
Violini che cantano arie | 18

Filarmonica Magazine
n. 14 mese gennaio anno 2018
Aut. Tribunale di Bologna
N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Guido Giannuzzi
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
Caterina Coretti
caterina.coretti@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Bruno Dal Bon
Mauro Masiero
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Giuseppe Patti
Isabella Zannoni

Foto di copertina
E.M.G. handmade gramophone
Mark XB, c 1934
Foto pag. 10
© Axel Mauruszat
Foto pag. 11
© Bundesarchiv Bild/Quaschinsky, Hans-Günter
Foto pag. 15
© Marco Caselli Nirmall

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

Orchestra Filarmonica di Bologna

**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

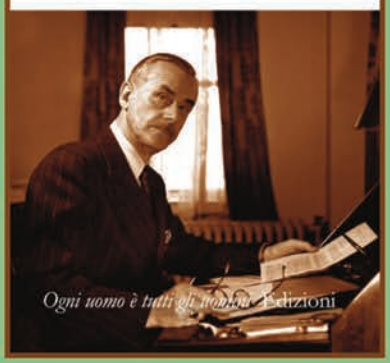
PEI Protezioni Elaborazioni Industriali

*Thomas Mann*

## La Germania e i tedeschi

Washington 6 giugno 1945

*Nota di David Bidussa*
*Traduzione di Lavinia Mazzucchetti*




## In libreria a

Lugano: *Dietro l'Angolo*
Lugano: *Il Segnalibro*
Lugano: *LACshop*
Chiasso: *Leggere*
Milano: *Ulrico Hoepli*
Milano: *Feltrinelli (Manzoni)*
Milano: *Cortina (L.go Richini)*
Milano: *Cortina Città Studi*
Milano: *Cortina Politecnico*
Milano: *Il Libraccio (S. Tecla)*
Milano: *Il Libraccio (Candiani)*
Milano: *Il Libraccio (V. Veneto)*
Venezia: *Toletta*
Trieste: *Umberto Saba*
Bologna: *Dei Colli*
Bologna: *Zanichelli*
Bologna: *Ut Orpheus*
Bologna: *Il Libraccio (Oberdan)*
Bologna: *Il Libraccio (Martiri)*
Bologna: *Irnerio*
Ferrara: *Il Libraccio*
Firenze: *Il Libraccio*
Roma: *Fahrenheit*
Roma: *Fanucci*
Napoli: *Dante & Descartes*
Napoli: *Colonnese*

*Per ordinazioni:* silvia.gajani@fastwebnet.it

*Max Klinger*

## Il guanto

Saggio di Giorgio de Chirico

# *Ogni uomo è tutti gli uomini* Edizioni

www.ogniuomoedizioni.it

*Guido Giannuzzi*

## Paul Wittgenstein, il pianista dimezzato

*Presentazione di Piero Mioli*

*Gianni Ottolini*

## Cabanon: una baracca, una casa

Le Corbusier, 1951-52

*Silvia Gajani*

## Edith Stein: l'apprendimento di sé

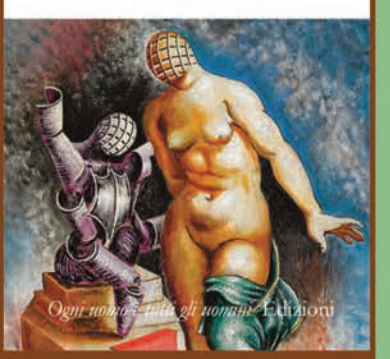
Un centenario dimenticato

*Alberto Savinio*

## Il rocchetto di Venere

Albergo "Tre Re e Métropole" Bologna 1917

*Nota di Antonio Castronuovo*




*Antonello Lombardi*

## Il collezionista di cortili e altri racconti

*Storie della Daunia*

*Martin Heidegger*

## Costruire abitare pensare

*Presentazione di Vittorio Gregotti*
*Nota di Silvia Gajani*

*Gianni Scalia*

## Heidegger Marx Heidegger

*Presentazione di Giorgio Gattei*
*Nota di Paolo Pullega*

*Aldo Tarozzi*

## Monte Nero traditore

Diario di guerra

*Prefazione di Silvia Gajani*

# LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> Non prestate attenzione a ciò che dicono i critici. Nessuna statua è stata mai eretta in onore di un critico.
>
> *Jean Sibelius*

# LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

*A Pietro Ricci, Responsabile del reparto di Medicina interna e di Gastroenterologia della Casa di Cura "Toniolo" di Bologna. Socio della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna e membro del Collegio di Indirizzo della stessa.*

**La musica preferita?**
Il jazz, perché ho cominciato ai tempi del liceo, portato da amici più grandi di me. Mi appassionai a una musica eccitante, il mio preferito è il jazz caldo, quello più classico e popolare, per intendersi. Ho ascoltato il jazz anche suonato da Lucio Dalla, qui a Bologna.

**L'opera?**
La lirica ho iniziato a seguirla andando all'Arena di Verona da studente universitario per vedere il *Nabucco*, rimasi molto impressionato dalla bellezza dello spettacolo.

**L'autore preferito?**
Verdi, da quando ero ragazzo. Poi, pochi anni fa, al Teatro Comunale di Bologna col *Parsifal* mi sono innamorato anche di Wagner.

**Le sinfonie?**
Beethoven: la Nona e la Settima sono le mie preferite ma ho nel cuore l'*Adagio* di Albinoni.

**La canzone dell'adolescenza?**
A quattordici anni ricordo che comprai il mio primo disco completo, col risparmio delle paghette: *Diana* di Paul Anka.

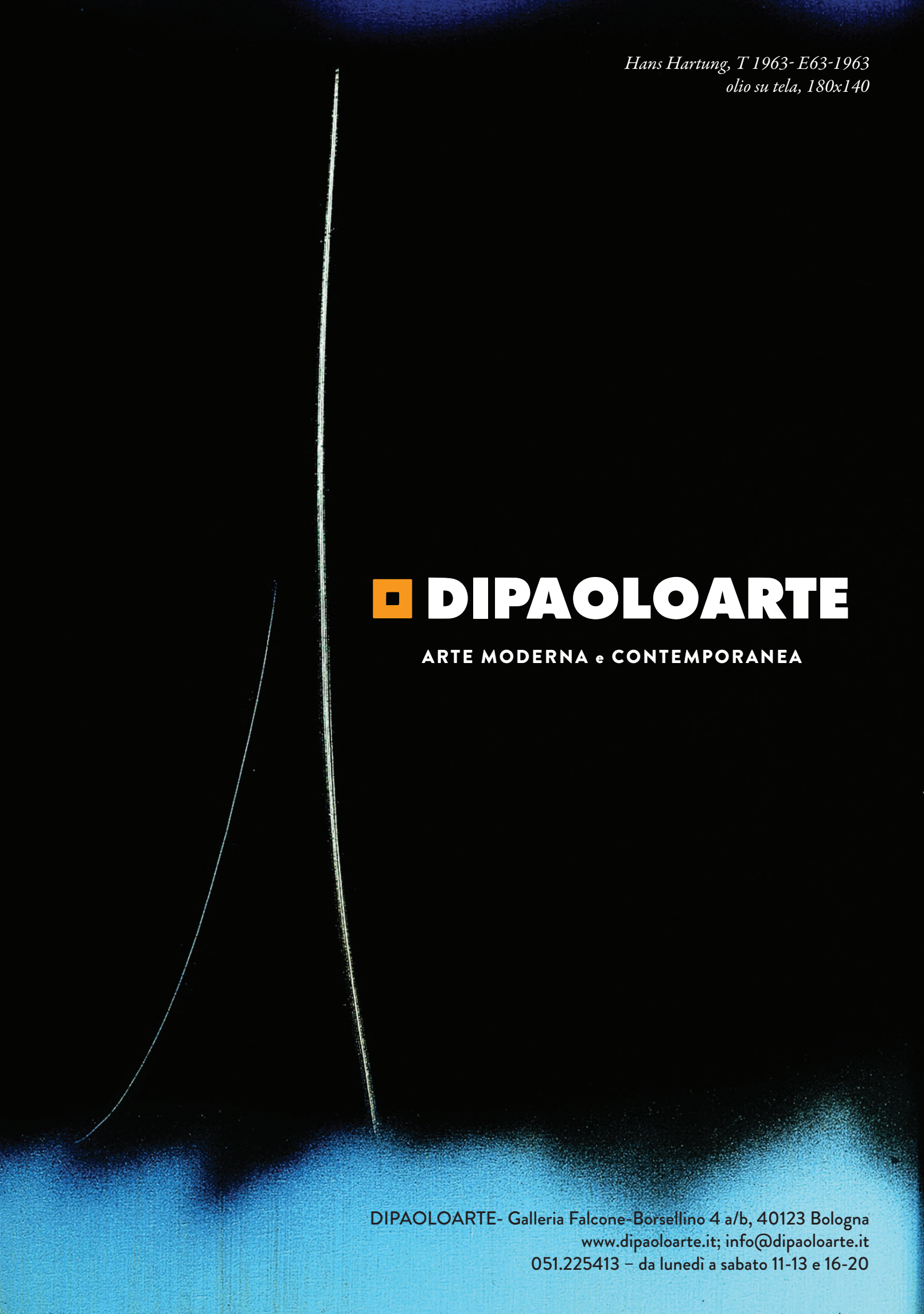
**Il suo teatro preferito?**
Quello che frequento di più, il Teatro Comunale di Bologna.

**Le è capitato di curare qualche cantante o direttore d'orchestra?**
Il più famoso paziente è stato Claudio Abbado, un uomo dalle qualità umane eccezionali. Lucio Dalla non l'ho mai curato, ma eravamo amici dai primi anni del liceo.

**Una sua passione?**
Il gioco del calcio, quello "giocato", però! Avrei lasciato qualsiasi altro divertimento per una partita!

**Una domanda che non le ho fatto e che invece avrebbe voluto le facessi?**
Che cosa è importante nell'educazione dei giovani? La cosa principale è la cultura, che rende l'uomo libero e consapevole (anche) delle scelte che una persona fa durante la propria vita. Questo insegnamento, mi è stato ripetuto sempre da mio nonno, fin da quando ero bambino.

*Cecilia Matteucci e Pietro Ricci*



*Hans Hartung, T 1963- E63-1963*
*olio su tela, 180x140*

# DIPAOLOARTE

ARTE MODERNA e CONTEMPORANEA

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

# NIETZSCHE PIANISTA E COMPOSITORE

di Bruno Dal Bon

La musica occupa interamente i centri vitali della filosofia di Nietzsche, del suo pensiero, del suo agire. Vissuta sempre in una dimensione immanente, per Nietzsche la musica non è mai quella dell'essere, ma quella che si riconnette alla vita, quella che "offre alle passioni di poter gioire di loro stesse". Il suo rapporto con l'arte si esaurisce quasi esclusivamente nella musica: "l'arte universale", "il magico fuoco", "il selvaggio oceano dei suoni". È raro che riesca a godere di un'opera figurativa, tutto ciò che non si lascia cogliere in termini musicali gli dà "addirittura un senso di nausea e di ripugnanza".

Il suo sentirsi orgogliosamente musicista non subisce mai cedimenti neppure negli ultimi anni della sua vita cosciente quando non ha più molte occasioni per fare pratica musicale come compositore o pianista. "Forse, non c'è mai stato un filosofo che fosse, *au fond*, musicista quanto lo sono io" scrive un anno prima della follia al direttore d'orchestra Hermann Levi. Una vicinanza alla musica testimoniata anche nei momenti di maggior amarezza: "non conosco più nulla, non sento più nulla, non leggo più nulla: e malgrado tutto ciò non c'è niente che, propriamente, mi interessi di più del destino della musica".

Sono oltre seicento le lettere scritte da Nietzsche dove ritroviamo citazioni, commenti, analisi o resoconti musicali. Testimonianze che ci ricollegano a una quotidianità nella quale si avverte distintamente come la musica sia la vera forza motrice del suo sentire, la sua rivelazione prima. Il filosofo francese Clement Rosset arriva ad affermare che Nietzsche sia in grado "di rifiutare la metafisica e la religione solo perché queste avrebbero dovuto occupare uno spazio già occupato in lui dalla musica. […] per questo Nietzsche non è da considerare un filosofo musicista bensì un musicista filosofo, musicista portato alla meditazione filosofica da un'incessante riflessione sulla natura della giubilazione musicale".

Fin da giovanissimo Nietzsche si dedica assiduamente alla composizione lasciandoci una settantina di brani in gran parte composti prima dei vent'anni. Molti Lieder per voce e pianoforte, brani per pianoforte solo o per pianoforte a quattro mani. Se si escludono alcuni abbozzi ed un paio di brevi pezzi d'occasione, sono solo cinque le composizioni "mature" scritte o rielaborate dopo il 1865. Brani ai quali lavora ancora con dedizione e vane speranze di essere riconosciuto come musicista.

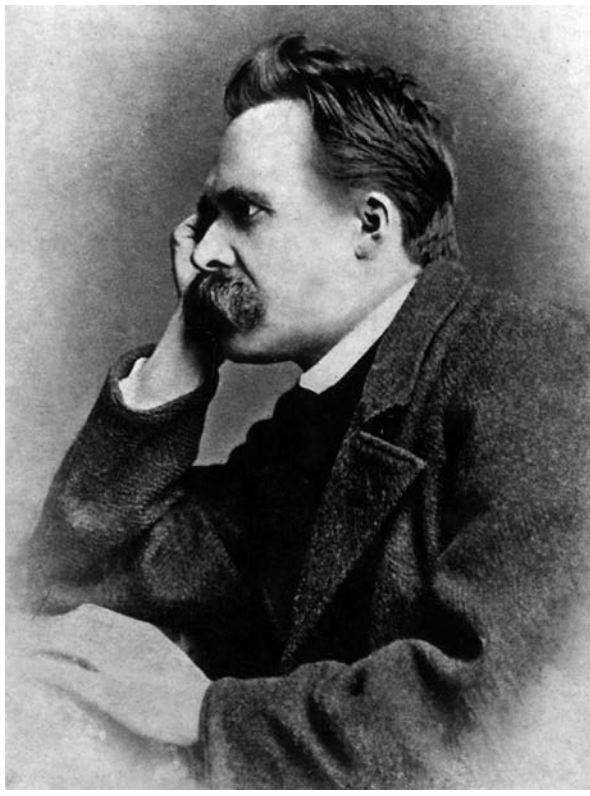
Nel 1871 compone l'enigmatico *Das fragment an sich (Frammento in sé)* un brevissimo brano per pianoforte solo che sembra evocare con quell'ininterrotto e ineluttabile "da capo" la circolarità dell'eterno ritorno. Dello stesso anno è *Nachklang einer Sylvesternacht* (titolo completo, *Eco di una notte di San Silvestro con canto di processione, danza campestre e campana di mezzanotte)* per pianoforte a quattro mani che rielabora una composizione per violino e pianoforte scritta otto anni prima. Entrambi i pezzi si ispirano alla notte di San Silvestro, momento cruciale nella vita di Nietzsche "nel quale – scrive alla madre – si formulano proponimenti decisivi […] e ci si sente come elevati al di sopra del tempo. Si assicura e si autentica il proprio passato e si riceve coraggio e decisione per proseguire nella propria strada".

Nel 1872 si dedica al suo brano pianistico più complesso e controverso la *Manfred Meditation* per pianoforte a quattro mani ispirata al dramma di Byron di cui accenneremo in seguito. Nel 1873 compone invece *Monodie à deux*, sempre per pianoforte a quattro mani, ironico dono di nozze a Olga Herzen, "figlioccia" dell'amica Malwida con Meyensbug, che si univa in matrimonio con lo storico Gabriel Monod.

È invece del 1874 *Hymnus auf die Freundschaft (Inno all'amicizia*), ultima fatica compositiva di Nietzsche che sarà rielaborata in differenti versioni per pianoforte a due e a quattro mani per essere nuovamente trasformata nel 1882, con l'aggiunta del testo poetico di Lou von Salomé, in un lied dal titolo *Gebet an das leben (Orazione alla vita)* e successivamente, in un inno, *Hymnus an das Leben (Inno alla vita)*, per coro e orchestra.

Nelle sue ultime composizioni Nietzsche tenta invano di forzare l'espressività del pianoforte oltre i limiti timbrici dello strumento. Quando compone *Eco di una notte di San Silvestro* confessa all'amico Gustav Krug che il brano "è costruito su pochi temi, con un carattere [...] letteralmente *avido d'orchestra*, ma come sai, a questo punto non posso più competere". Così come nelle sue *Meditazioni sul Manfred*, della spiccata natura sinfonica delle quali resta anche traccia dell'orchestrazione delle prime battute a testimonianza di una volontà che non riesce più a contenersi nei limiti di una tastiera.

Di quest'ultimo lavoro Nietzsche è talmente soddisfatto da inviarne subito una copia al celebre direttore d'orchestra Hans von Bülow, interprete acclamato di



molte opere wagneriane e primo marito di Cosima Liszt. La risposta del maestro, citata in molti testi a conferma del poco talento musicale del nostro filosofo, fu, come la definì Nietzsche stesso molti anni dopo, "una sentenza di morte". Queste le parole di Bülow: "La sua *Meditazione sul Manfred* è di una estrema stravaganza fantastica, la cosa più sgradevole e anti musicale che da gran tempo mi sia capitata

sotto gli occhi tra le annotazioni su carta da musica. [...] A parte l'interesse psicologico – dato che nel suo febbrile componimento musicale, accanto a tutti gli smarrimenti, si avverte uno spirito inconsueto e distinto – la Sua meditazione dal punto di vista musicale ha lo stesso valore di un delitto nel mondo morale... [… ] D'altronde Ella stessa ha definito la Sua musica "orribile" – e, in effetti, lo è. E certo in modo più orribile di quanto creda... dannosa per Lei stesso, che non avrebbe potuto ammazzare in modo peggiore anche un eventuale eccesso di ozio che stuprando Euterpe in tal maniera".

Parole fatali che scuotono il fragile animo musicale di Nietzsche. Incerto sul da farsi attende diversi giorni prima di rispondere. Ci restano due lettere: quella effettivamente inviata ed un abbozzo più sofferto dove Nietzsche tenta di confessare le ragioni più intime che lo portarono a comporre quelle pagine: "ho scritto fughe *en masse*, e sono capace di uno stile puro […]. Per contro talvolta sono sopraffatto da una voglia così barbarica, da una tale mescolanza di caparbietà e di ironia, che io stesso non riesco a scorgere con chiarezza – così come non riesce Lei – che cosa nell'ultima musica sia da interpretare seriamente e cosa invece come caricatura e sarcasmo. […] Con ciò mi è purtroppo chiaro che il tutto, con questa mescolanza di pathos e cattiveria, corrispondeva assolutamente a un vero stato d'animo, e che io nella stesura di quella composizione ho provato un godimento come mai prima d'allora".

Nietzsche ammette di riconoscersi pienamente in quella pagina. Non sembra invece in grado di cogliere una sorta di riconoscimento implicito sulla natura estrema del suo agire che certamente la lettera di Büllow contiene. Lui stesso aveva definito "orribile" il suo pezzo nella lettera che accompagnava l'invio del brano. Forse per pudore, forse perché sapeva quanto nella sua musica prevalesse la necessità di mescolare insieme "piacere, disprezzo, tracotanza e sublimità". Forze "delittuose" che, seppur ancora incostanti e malferme sul piano compositivo, avevano l'ardire di forzare lo stile e l'estetica musicale del tempo così come il suo "filosofare col martello" agiva sul mondo morale.

Se si escludono gli abbozzi giovanili di alcuni pezzi sacri per piccolo organico orchestrale, solo con l'aiuto di Heinrich Köselitz riuscirà a completare l'orchestrazione del suo ultimo lied, *Gebet an das Leben*, trasformandolo in quell'*Inno* per coro e orchestra che si augurava potesse essere un giorno cantato in sua memoria. Brano che, coraggiosamente, quindici anni dopo, osò inviare nuovamente a Bülow per un parere con una lettera di accompagnamento nella quale traspare chiaramente il bisogno di chiudere in qualche modo quell'antica ferita. Sappiamo invece che rimarrà aperta fino alla fine come testimoniano la brevissima lettera del 9 ottobre 1888 e quell'ultimo "biglietto della follia" del 4 gennaio 1889 dove Nietzsche, trasformatosi ormai in Dioniso, condanna senza appello il povero direttore tedesco "ad essere divorato dal Leone di Venezia" (titolo di un'opera musicale che Nietzsche amava moltissimo composta da Köselitz).

Nietzsche afferma in molte lettere come nei suoi brani si manifesti la sua più intima natura dove il pathos predomina sull'ethos, il tutto sulla parte. "Possa la mia musica dimostrare che si può essere dimentichi del proprio tempo e che in ciò v'è qualcosa di ideale!", scriveva nel 1875 all'amica Malwida von Meysenbug, "per me resta sempre un fatto straordinario come nella musica si riveli l'immutabilità del carattere; ciò che vi esprime un fanciullo è così chiaramente il linguaggio essenziale della sua intera natura, che anche l'adulto non ritrova nulla da cambiare".

Una frenesia incontenibile lo domina in particolare quando compone al pianoforte, lo strumento della sua creatività musicale, dell'intimità solitaria, il suo principale confidente: "per un po' rimasi senza parola. Poi istintivamente mi buttai su un pianoforte, come *l'unico oggetto dotato di anima* di quella compagnia e accennai alcuni accordi che sciolsero il mio torpore". Poco più che ventenne, scrive incredulo alla sorella Elisabeth e alla madre Franziska dei sui primi riconoscimenti come pianista: "le mie improvvisazioni al pianoforte hanno non poco successo, e fui solennemente festeggiato con un brindisi in mio onore. Ernst ne è assolutamente incantato, come direbbe Lisabeth; dovunque io mi trovi debbo suonare e vengo applaudito: è ridicolo. Ieri, nel pomeriggio, ci recammo a Schwelm, […] la sera, in un ristorante, suonai, senza saperlo, alla presenza di un rinomato direttore d'orchestra, il quale rimase a bocca aperta e mi fece ogni sorta di complimenti, scongiurandomi di far parte, la sera, della sua società corale."

Nel suo continuo errare di città in città Nietzsche cerca di avere sempre a disposizione un pianoforte. Lo affitta anche a caro prezzo o cerca di trovarne uno in un locale o da un amico. Avvilito scrive da Bonn alla sorella: "tra le mie grandi operazioni finanziarie c'è anche il proposito […] di non prendere più in affitto un pianoforte, tutto questo, in parole povere, per risparmiare denaro". Così come all'amico Carl von Gersdorff lamenta di essersi purtroppo occupato poco di musica perché a Kosen, dove si trovava in quel periodo, non ha un pianoforte a disposizione. È entusiasta invece quando scrive sempre ad Elisabeth pochi giorni dopo il suo arrivo a Basilea: "ho affittato uno splendido pianoforte a coda (non costa caro)".

Il pianoforte è lo strumento per comporre, per conoscere i grandi capolavori e per improvvisare. Qualità non comune a tutti i musicisti nella quale Nietzsche certamente primeggiava. Chissà quanti altri brani nacquero da questa pratica compositiva estemporanea, chissà come il suo rapporto con la musica vivesse nell'immediatezza di quel gesto creativo che faceva appello alla sua "memoria riproduttrice". Nonostante in gioventù si augurasse che "lo studio approfondito delle regole della composizione musicale attenuasse il pericolo di diventare superficiale a forza di improvvisazioni", questo bisogno non cessò mai. Forse perché, più di ogni altra attività creativa, lo riconduceva a quella dimensione corporea della pratica musicale, a quelle tensioni armoniche e ritmiche vissute nel gesto fisico di suonare come elementi da gestire nel presente senza ripensamenti o correzioni. La vera dimensione della libertà dionisiaca.

Il pianoforte sarà poi lo strumento che lo accompagnerà nella follia. A Torino, quando Franz Overbeck si precipita per accertarsi delle condizioni dell'amico e lo trova nella sua stanza "seduto al pianoforte dove canta a voce spiegata in preda alla frenesia"; a Jena, dove malato e vegliato dalla madre esce dalla clinica per raggiungere uno strumento nella sala di un ristorante poco lontano dove può suonare un paio d'ore o nella casa materna; a Naumburg, dove attende con impazienza il momento per mettersi alla tastiera dopo la passeggiata del mattino e le cure del barbiere.

Gli ultimi contatti sono con un pianoforte suonato a Weimar da Heinrich Köselitz. Pochi accenni che rianimano per un istante quel corpo demente condannato ormai all'estrema solitudine.

# 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

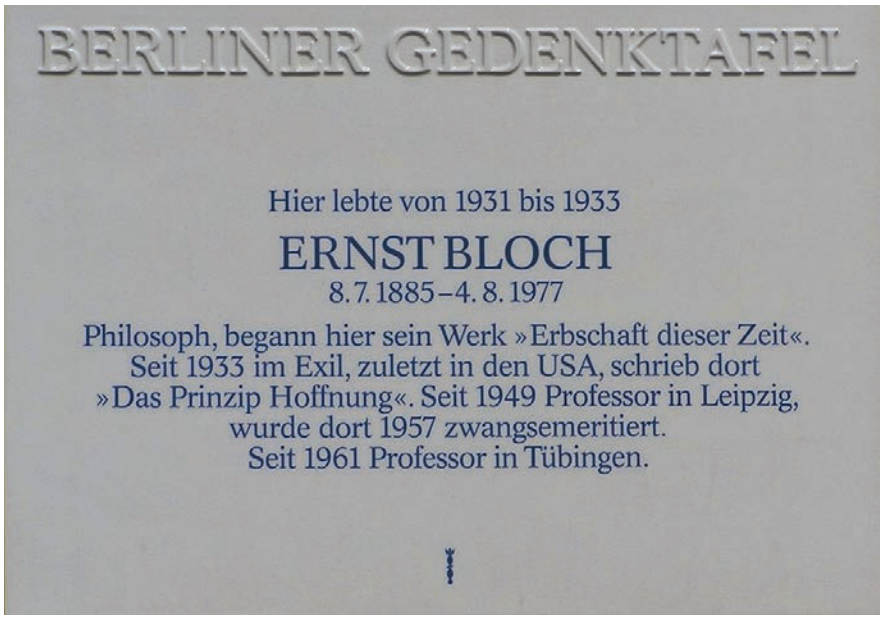
# LA MUSICA: UN'UTOPIA POSSIBILE
## LA FILOSOFIA DEL SUONO E DELLA MUSICA DI ERNST BLOCH
di Isabella Zannoni

E se qualcuno nel bel mezzo del travagliato 'secolo breve' si fosse azzardato a parlare di speranza e utopia? È stato proprio il caso di Ernst Bloch (1885 – 1977). Gli eventi storici sicuramente influirono sulla vita del filosofo in quanto tedesco dalle origini ebraiche, attento alle idee politiche del suo tempo e leggendo *Spirito dell'Utopia* e *Principio Speranza* sembra impossibile dimenticare l'influenza dello sconvolgente contesto storico e culturale sul suo pensiero.

A Monaco di Baviera, nei primi anni Dieci, da una conversazione tra Wassily Kandinsky e Franz Marc, nasce l'idea di creare un nuovo movimento di artisti, in seguito chiamato *Der Blaue Reiter* (Il Cavaliere Azzurro), dal quale nascerà un almanacco con lo stesso nome. L'almanacco è costellato da idee rivoluzionarie: il rifiuto della validità prioritaria dell'esperienza empirica e la volontà opposta di recuperare una spiritualità e creatività nell'arte, l'esigenza di sbarazzarsi delle convenzioni pur senza voltare totalmente le spalle alla tradizione, ma costruendo sopra di essa nuovi orizzonti. Tutte le forme d'arte sono permesse ed emerge in tal modo una rivalutazione dell'arte infantile e popolare. Nel momento in cui la tecnica è al servizio della creazione, viene consentita una sempre maggiore libertà di espressione artistica, in opposizione all'oggettivismo tipicamente ottocentesco.

Sebbene non siano documentati legami concreti tra il movimento del Cavaliere Azzurro e Ernst Bloch, quest'ultimo è spesso stato considerato il 'filosofo dell'espressionismo', primo tra tutti da Theodor Wiesengrund Adorno. Contemporaneo di Bloch, Adorno in *Note per la Letteratura* descrive il pensiero del filosofo dell'utopia con parole forse non del tutto lusinghiere: «la filosofia di Bloch, accettando il primato dell'espressione sul significato, non tanto preoccupata che le parole chiariscano i concetti, quanto che i concetti trovino un focolare nelle parole, è la filosofia dell'espressionismo». Tali affermazioni sembrano condivisibili, ma possiamo individuare nella 'nebulosità' del linguaggio blochiano una coerenza tra forma e contenuto del testo. La prosa di Ernst Bloch quasi si avvicina ad uno stile poetico, narrativo, volutamente anti-sistematico e trasporta il lettore in una dimensione, in un'atmosfera. Prendiamo ad esempio l'inizio di *Spirito dell'Utopia*: «Io sono, Noi siamo. È abbastanza. Ora dobbiamo cominciare. La vita è nelle nostre mani». E secondo Bloch il concetto di utopia arriva agli esseri umani non da un linguaggio razionale, quotidiano, ma da codici misteriosi, decifrabili solo dall'interiorità più intima dell'essere umano.

*Spirito dell'Utopia* viene pubblicato nella versione definitiva nel 1923 ed esplicita quello che per il filosofo è l'utopia espressionista attraverso un linguaggio il più possibile simile a quello con il quale l'utopia arriva a noi: la volontà di uscire da un mondo in cui l'interiorità è totalmente assoggettata e soffocata da una condizione sociale determinata, per dirla con Adorno, da un'«organizzazione totale». È la mentalità produttivistica, l'anima del capitalismo tardo-ottocentesco: in America nasce la Ford, il Italia la Fiat e nel 1907 viene pubblicato *L'organizzazione scientifica del lavoro* di Frederik Taylor. L'opposizione all'oggettivismo scientifico porta Ernst Bloch all'interesse verso tutti i tipi di manifestazioni dell'interiorità, definita dal filosofo 'il Sé', il punto focale di attenzione dell'espressionismo: dai sogni, all'arte e infine soprattutto alla musica. Tali manifestazioni del Sé vengono chiamate da Bloch 'utopie concrete', tra le quali la musica viene considerata la più immediata e alla portata dell'essere umano.



*Targa commemorativa presso la casa di Bloch in Kreuznacher Strasse 52 a Berlino*

In *Principio Speranza* la potenzialità utopica della musica viene spiegata attraverso un celebre mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio: Pan è innamorato della ninfa Syrinx, la quale rifiuta il suo amore. Un giorno Syrinx, in fuga da Pan, si imbatte in un fiume e prega alle onde di trasformarla e Pan, nel tentativo di afferrarla, si ritrova in mano soltanto delle canne di fiume. Pan spezza le canne in pezzi lunghi e corti, le gradua e le mette insieme con la cera, fino a creare il flauto pastorale. Il suono prodotto dallo strumento consente di far rivivere Syrinx ed esprimere l'amore per lei: secondo Bloch questo significa *realizzare* un'utopia. Attraverso la musica possiamo attingere a un mondo dal linguaggio misterioso, completamente diverso da quello umano. Allo stesso tempo è lo stesso essere umano il creatore di tale linguaggio, capace di rievocarlo a piacere attraverso il suono di uno strumento.

La filosofia della musica di Bloch è dunque prima di tutto una filosofia del suono, puro, staccato da un discorso musicale. Il suono è l'espressione dell'interiorità più autentica, poiché consente di elevare l'uomo da ciò che Bloch chiama 'oscurità dell'attimo vissuto': l'attimo presente è oscuro, ci sfugge in continuazione in quanto troppo vicino, troppo scontato. Il suono ha il potere di distoglierci dall'attimo presente, dallo stato di coscienza abituale, per portare il pensiero verso la nostra interiorità più profonda, altrimenti invisibile. Questo momento rappresenta una delle tappe fondamentali di ciò che

Bloch definisce 'autoincontro', fondamentale per instaurare un dialogo con noi stessi, con la nostra interiorità. In tal modo egli descrive in *Spirito dell'Utopia* il potere del suono: «il suono racchiude qualcosa che ci fa porre la mano sul cuore, che ci attornia e ci evoca con noi stessi». Ma successivamente i suoni devono essere organizzati in qualche modo, per arrivare ad essere musica. La struttura formale è necessaria perché l'arte dei suoni possa venir comunicata a più persone, tuttavia solo nel momento in cui la musica riesce a svincolarsi dalla rigidità della forma può comunicare all'ascoltatore l'espressione del suono come rivelatore di interiorità.

Alla ricerca di 'musiche utopiche', Ernst Bloch redige in *Spirito dell'Utopia* una particolarissima storia della musica. La prima particolarità risiede nell'uso di una metafora: il tappeto, la cui struttura di fili intrecciati simbolizza una successione *stratificata* (e non gerarchizzata) di eventi e storie. Il termine 'tappeto' viene quindi utilizzato da Bloch per descrivere un modello musicale, frutto di una serie di intrecci e scambi di idee tra compositori, non necessariamente vissuti nella stessa epoca. Attraverso tale metafora Bloch si oppone alla concezione secondo la quale la storia della musica sarebbe una serie di conquiste progressive di strumenti tecnico formali, poste in ordine cronologico. Piuttosto, se vogliamo proprio trovare un 'progresso', per Bloch questo risiede nella capacità dei compositori di far emergere le potenzialità espressive del suono, ovvero il lato utopico della musica.

I 'tappeti' principali sono tre. Il primo consiste nell'«incessante canticchiare, nella danza e nella musica da camera». La danza e il canto sono considerate da Bloch le prime forme con le quali l'essere umano ha potuto esprimere il desiderio di utopia, di evasione dall'oscurità dell'attimo vissuto. Facendo un salto temporale non ben definito, Bloch vede nella musica da camera una sofisticata elaborazione contrappuntistica della forma sonata, in cui vengono intrecciati il canto e la danza.

Bloch prosegue con il secondo tappeto, identificato nel «*Lied* chiuso», citando autori di generi musicali e periodi storici in modo rigorosamente non cronologico. Dal primo all'ultimo vengono elencati Schubert, Mozart e infine Bach, accomunati dalla 'rigidità della struttura architettonica' nella loro musica. Il canto e i sentimenti emergono in modo «semplice» per Schubert, «vivace» per Mozart, «gotico» per Bach, ma rimangono dipendenti da esigenze formali.

É il terzo tappeto a contenere la musica più 'utopica'. Bloch lo chiama «*Lied* aperto» e comprende la sinfonia e il melodramma. Il percorso prende in considerazione in ordine Bizet, Beethoven, Brahms, Strauss, Mahler, Brukner e infine Wagner, al quale Bloch dedica la parte più consistente. I compositori del terzo tappeto hanno sentito l'esigenza di liberarsi dalle 'forme chiuse', per adattare la forma al contenuto e non viceversa. Bloch riporta molti esempi musicali, ma una delle opere a cui dedica più spazio è il *Tristano.* La sua trattazione viene privilegiata dal filosofo in quanto l'opera è una grande rappresentazione musicale dell'interiorità, a cominciare dal preludio iniziale, composto da un «astorico e astratto motivo del desiderio, impalpabile, sospeso nel vuoto e tuttavia pronto a cadere e prendere corpo».

La storia della filosofia sembra punteggiata da sistemi di pensiero che hanno trovato un apice, un punto d'arrivo, nell'arte musicale. Tale tradizione sembra essere stata iniziata *in primis* da Schopenhauer, del quale non si può negare l'influenza sul pensiero blochiano. L'utopia di Bloch ricorda la concezione schopenhaueriana della musica come tensione verso l'assoluto, come una sorta di mezzo per accedere ad una dimensione ultraterrena e perfetta. Tuttavia il filosofo dell'utopia in più circostanze dichiara un distacco dal filosofo romantico. Nella concezione di Schopenhauer la musica ha un ruolo fondamentale per la filosofia, anzi essa si rivela essere la filosofia più perfetta, ovvero la volontà stessa, appartenente ad un altro mondo, del quale la terra non è che una 'copia'. Ma se la musica è un 'secondo mondo', allora a rimanere fuori da tale prospettiva è il ruolo del soggetto, la comunità dei soggetti, che invece per Bloch rappresenta il punto di partenza della produzione musicale. Se per Schopenhauer la musica tende a un assoluto da cui l'uomo è schiacciato, la volontà, per Bloch l'assoluto è pienamente realizzabile *facendo* musica, come possibilità concreta dell'uomo.

Da molte affermazioni di Bloch potrebbe emergere una tendenza a generalizzare il potere della musica sugli uomini. In realtà in *Principio Speranza* egli sottolinea come la musica cambi modalità espressive a seconda della classe sociale di volta in volta dominante. In particolare Bloch individua un parallelismo tra gerarchia sociale e relazioni tra le voci in diversi stili compositivi, con una singolare visione marxiana: «All'imprenditoria incipiente corrisponde il dominio della voce di soprano che guida la melodia e la mobilità delle altre, così come il cantus firmus al centro e la graduata polifonia hanno corrisposto alla società dei ceti». E quindi anche la musica atonale si afferma proprio nell'epoca di decadenza tardocapitalistica, cui ha risposto «come ardito disorientamento».

Piuttosto, universale sembra essere per Bloch il potere del suono sull'essere umano e proprio nel valore dato al suono risiede l'originalità del suo pensiero sulla musica. Il suono consente all'uomo di esplicitare e conoscere il proprio Sé e oggi potremmo dire che tale percezione del Sé sarà diversa a seconda del tipo di strumento e della comunità di ascoltatori. Un suono di violino o di pianoforte sarà espressione di un'interiorità occidentale, mentre quello dei *tablas* ne esprimerà una più orientale e in tal modo ci saranno differenze di espressione e di ascolto a seconda se un suono viene da un sintetizzatore o da uno strumento tradizionale. Sembra che l'unico comune denominatore di queste esperienze sia l'esigenza per l'uomo di inventare strumenti che producano suoni, che successivamente diventino musica, indipendentemente dalla storia e dalla cultura. Se tale concetto può sembrare semplice, non lo è la sua spiegazione attraverso il pensiero dell'utopia formulato da Bloch, che attribuisce un nuovo significato alla produzione del suono. Considerando l'attuale situazione plurale di mondi musicali accessibili, la varietà di stili e generi musicali che possiamo ascoltare attraverso il web, il recupero della filosofia del suono di Ernst Bloch ci può aiutare a legare tra loro questi mondi in un unico desiderio umano: inventare e realizzare in modi diversi sempre più nuove musiche, ovvero utopie possibili.

*Ernst Bloch – Berlino, 1954*

MP associati

STUDIO LEGALE

# UN REQUIEM UMANO

di Mauro Masiero

"Avrebbe preferito chiamarlo così, Brahms, il suo Requiem Tedesco; umano come la meditazione sulla morte e sul senso dell'esistenza che attraversa questo lavoro raffinato e monumentale, in continua oscillazione tra stoica rassegnazione, serena accettazione, lampi di vitale fiducia, estatica contemplazione, tremendo vigore, febbrile concitazione. Da un'iniziale condizione di dolore, che adombra l'inizio di molti episodi del Requiem, il compositore riesce a trovare sempre la via verso la consolazione e la luce.

È un compositore giovane, Johannes Brahms, quando inizia ad abbozzare il Requiem: non ha ancora raggiunto la trentina. Non è un compositore maturo che, retrospettivamente, riflette sull'esistenza in prossimità della morte, ma un giovane uomo che indaga i suoi dubbi con il mezzo che più gli permette di scavare in profondità. Quelli dei primi abbozzi sono gli anni in cui il suo mentore (Robert Schumann) inizia a manifestare i primi gravi sintomi di squilibrio, che lo porteranno a tentare il suicidio e, dopo due anni di internamento, alla morte nel 1856.

Nel 1865 inoltre, anno in cui il lavoro sul Requiem si fa più intenso e regolare, il compositore perde sua madre, cui sembra riferirsi nel delicatissimo quinto movimento, in cui un Dio donna si produce in un canto di altissima soavità. *Ein Deutsches Requiem* si presenta come un'architettura simmetrica imperniata sul quarto movimento, unitaria dal punto di vista tematico che vede il ritorno di elementi ricorrenti, come il motivo iniziale del coro sulle note Fa, La, Si♭. Il carattere meditativo e introspettivo della musica e l'attenzione incentrata anzitutto sulla condizione umana fanno del requiem un lavoro non necessariamente sacro – Cristo non vi è mai nominato – e niente affatto liturgico. Il compositore sceglie la lingua vernacolare del popolo, da cui il titolo, privo di qualsivoglia intenzione nazionalistica. Il tedesco granitico di Lutero viene preferito al latino ieratico e misterico dell'antica messa funebre, come accadde nel 1636, quando Heinrich Schütz compose le *Musikalische Exequien* servendosi del medesimo idioma – allora ai suoi esordi come lingua letteraria – pietra angolare della riforma luterana. Brahms pone sempre la massima attenzione nella scelta dei testi da musicare e seleziona personalmente alcuni passaggi della Bibbia, che cuce in un centone del tutto personale. Si può parlare, con una battuta, di un "Brahms barocco" in alcuni episodi del Requiem, che inizia e termina con quello che sembra un vero e proprio omaggio al grande Schütz che Brahms conosceva e studiava con fervido interesse da musicologo – disciplina allora nella sua fase aurorale: *Selig sind* (in apertura e in conclusione) richiama, nella scrittura e nel trattamento del testo – addirittura in alcune cellule melodiche – il suo omonimo mottetto SWV 391.

*Facciata del primo Gewandhaus, Lipsia 1781*

1. *Selig sind, die da Leid tragen* (beati coloro che soffrono), *Ziemlich langsam und mit Ausdruck* (Particolarmente lento e con espressione), Fa, MATTEO, 5:4; *Die mit Tränen säen* (coloro che seminano con lacrime), Re♭, SALMO 126:5, 6.

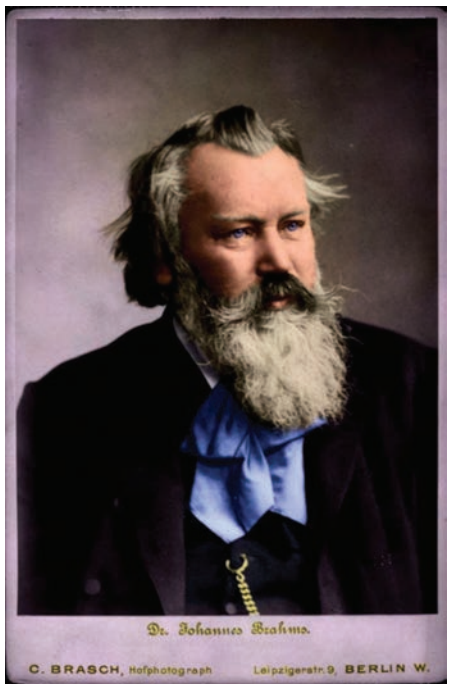
Il Requiem si apre a tinte scure, con un ruolo predominante delle voci gravi e intermedie, tanto care a Brahms. La sonorità degli archi – in cui spicca l'assenza dei violini – s'impasta a quella dei corni, dal suono grave e antico. Il pedale pulsante degli strumenti più gravi, quasi tamburo rituale pacato ma inesorabile, prepara il terreno per la melodia introdotta dai primi violoncelli (cui rispondono le viole); una melodia di pacata rassegnazione – ma al contempo di apertura e luce diafana – tormentata da dissonanze che serpeggiano cromatiche nei secondi violoncelli, conducendo però immancabilmente a all'agognata risoluzione.

2. *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras* (poiché la carne è come l'erba), *Langsam, marschmäßig* (lento, a tempo di marcia), Si♭ m, 1 PIETRO, 1:24; *So seid nun geduldig* (ora sii paziente) *etwas bewegter* (un po' più mosso), Si♭, GIACOMO, 5:7; *Aber des Herrn Wort* (ma la parola del Signore), *un poco sostenuto*, Si♭, 1 PIETRO, 1:25; *Die Erlöseten des Herrn* (i redenti del Signore), *Allegro non troppo*, ISAIA, 35:10; *Ewige Freude* (eterna gioia), *Tranquillo*.

Al primo movimento piuttosto unitario, estatico e beato, si oppone il secondo, più complesso e articolato, nella remota tonalità di Si♭ minore, che inizia con una severa melodia discendente in cui fanno la loro comparsa i violini. Ecco tornare il Brahms barocco: si parla di *vanitas*, di inconsistenza dell'esperienza terrena. Il carattere è serioso e tragico, rintoccano ossessivamente i timpani e la melodia ritorna su sé stessa nel corso della discesa, una foglia che si stacca e fluttua prima di toccare il suolo. L'armonia è estremamente densa e ricca. Il coro inizia piano, lugubre, all'unisono come in un semplice corale luterano, comunità (anzi, umanità) accompagnata dall'organo (l'orchestra) che ne scandisce il canto, si produce in ornamentazioni e contrappunti, conduce da una regione armonica all'altra. Il coro esplode nella seconda ripetizione del corale, così come l'orchestra, in un fortissimo lacerante e terribile, scandito dal rintocco onnipresente dei timpani. Stabilita la caducità dell'essere umano, la consolazione nella divinità e la conseguente, irrefrenabile gioia giungono dirompenti in un fugato affermativo ed esuberante. La gioia incontenibile del fugato confluisce in una coda di pura estasi contemplativa, in cui le voci si scambiano una semplicissima affermazione di gioia eterna e immobile, che si spegne nel *pianissimo* dopo aver fatto intravvedere gli Elisi.

3. *Herr, lehre doch mich* (Signore, insegnami dunque), *Andante moderato*, Re m, SALMO 39:4 e segg.; *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand* (le anime dei giusti sono nelle

mani di Dio), Re, SAGGEZZA, 3:1.
Con il terzo movimento si ritorna nella penombra di un'intimità raccolta, turbata: c'è un uomo solo in scena, come in disparte: è il baritono che – in quella che forse è la più profonda meditazione esistenziale in questo Requiem – si interroga, appellandosi a Dio, sulla sua fine, sullo scopo della sua esistenza e sul da farsi di fronte alla sua condizione. Di fronte all'eterno il suo tempo non è che un soffio e la sua vita è nulla. L'armonia è rarefatta, sospesa, come le prime note dell'uomo che invoca, pur con voce stentorea, il suo dio. Non riceve risposta, ma una moltitudine di suoi simili gli fa eco. In una seconda sezione, convinto della nullità dell'uomo, si esprime attraverso una musica dal carattere rassegnato e vagamente irridente, contrapponendo l'inesorabile caducità alla sicumera ostentata dagli umani, i quali però non sono che ombre che vagano prive di meta. Le domande dell'uomo solo con se stesso continuano e assumono toni perentori: «Ora, Signore, che cosa mi potrà consolare?» ricevendo un'eco frammentata e convulsa, cui il suo canto si sovrappone. Questa breve parentesi tellurica sfocia in un canto di estrema beatitudine, che dilata a dismisura le poche battute che lo contengono, estatica risacca prima dell'onda impetuosa della fuga finale: «Le anime dei giusti sono nelle mani di Dio e nulla le può turbare». Trentasei battute ininterrotte di tesissimo pedale di tonica (Re) sul quale Brahms tesse una fuga dal soggetto ampio e articolato, ornata da divertimenti virtuosistici che fanno delle voci agili strumenti il cui canto di giubilo e rassicurazione converge in un luminescente accordo di conclusivo di Re maggiore.
4. *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (quanto sono amabili le tue dimore), *Mäßig bewegt* (moderatamente mosso), Mi♭, SALMO 84:1, 2, 4.
Il centro simmetrico del Requiem, il quarto movimento, appare come una pagina di distensione dopo i tre grandi "numeri" che lo precedono; un cullante idillio, in cui le dimore del Signore hanno tutta la serenità e il tepore rassicurante di una situazione domestica, movimentata non da turbamenti, bensì da un fremito di letizia nel momento della gratitudine. Una condizione auspicabile per il giovane Brahms del *Requiem*, destinata però a rimanere solo un doloroso rimpianto.
5. *Ihr habt nun Traurigkeit* (ora provate mestizia), *langsam* (lento), Sol, GIOVANNI, 16:22; *Ich will euch trösten* (vi voglio consolare), ISAIA, 66:13; *Sehet mich an* (guardatemi), SIRACIDE, 51:27. Dolce e carezzevole è anche il quinto movimento, l'ultimo in ordine cronologico ad essere stato composto, caratterizzato dalla presenza del soprano solista. La dolcezza materna della voce solista interpreta un



*Johannes Brahms nel 1889*

testo che parla di consolazione dagli affanni e dalle fatiche della vita, intonato da una musica gentile, fatta di archi melodici e affatto priva di asprezze, spigoli, severità.
6. *Denn wir haben hie keine bleibende Statt* (Poiché qui non abbiamo un luogo stabile), *Andante*, Do m, EBREI, 13:14; Siehe, ich sage euch ein Geheimnis (Guardate, vi svelo un mistero), Fa# m, 1 CORINZI, 15:51-52; *Denn es wird die Posaune schallen* (Le trombe risuoneranno), Do m, *Vivace*; *Herr, du bist würdig* (Signore, tu sei degno), Do, RIVELAZIONI, 4:11.
Speculare alla seconda, la sesta sezione ne condivide l'impeto energico e terribile, l'articolazione in diversi momenti, nonché l'argomento: ritorna l'instabilità dell'esistenza, prima declinata come *vanitas*, ora con l'immagine di una condizione peregrina; e di nuovo la morte, che qui viene sfidata a viso scoperto, quasi irridente spavalderia: «Morte, dov'è il tuo dardo? Dov'è la tua vittoria?». La simbolica instabilità del popolo nomade viene dipinta da Brahms con una frase frammentaria che imita i passi, un perpetuo camminare, la cui armonia non trova pace né riposo se non dopo un lungo tragitto. Ritorna il baritono solista, ora profeta, prodigo di parole rivelatrici: «Non ci addormenteremo, ma saremo mutati in un istante, al suono dell'ultima tromba». Brahms trasforma il clangore evocato dal termine *Posaune* (nella lingua moderna: trombone; nel gergo biblico probabilmente una tromba naturale dal suono grave e possente) in un *tutti* di impetuosa potenza, in cui la morte viene apertamente sfidata e dichiarata sconfitta con sicurezza sprezzante. Al termine di questa fragorosa cavalcata attacca una fuga (altro elemento di simmetria con il secondo movimento) in onore al Creatore, in larghe battute di note bianche, con le desuete *breves* della notazione mensurale. Una partitura scultorea quella delle ultime pagine, chiara e grandiosa, che termina su un monumentale accordo di Do in squadrate *breves* coronate sulla parola *Kraft*, forza.
7. *Selig sind die Toten* (beati i morti), *Feierlich* (solenne), Fa, RIVELAZIONI, 14:13.
Assecondando la più basilare delle leggi armoniche, Brahms apre il settimo, e ultimo, movimento in Fa, ritornando ciclicamente là dove aveva iniziato. E con le medesime parole: *Selig*, beati. Ora però i beati sono i morti nel Signore, coloro che hanno compiuto le proprie opere. Contrariamente all'inizio, ora la sonorità è chiara, lieve, sollevata da ogni cura. Sono i soprani a introdurre la melodia, che riprende quella iniziale e che cita *verbatim*, trasfigurandola. Brahms chiude il suo Requiem laico e umanistico con un inno di contemplazione estetica, nella serenità dell'uomo che ha compiuto il suo dovere con onestà e solerzia, che pone a sé stesso interrogativi abissali e che in sé stesso cerca la risposta, in un'esteriorità ordinaria e pacata, che è però scrigno di un cosmo di vastità siderale. Lo fa in maniera circolare, risolvendo il diverso nell'identico, il molteplice nell'unità e portando alla sintesi i contrasti apparentemente più insanabili.

# IL MESTIERE DEL MUSICISTA E I RISCHI ALLA SALUTE

di Giuseppe Patti

Il teatro spalanca le porte ad un mondo per certi versi misterioso e spesso non è facile pensare che, in alcuni casi, anche questo mondo può determinare situazioni di pericolo verso chi ci lavora. Infatti, se ci poniamo dinanzi ad una rappresentazione operistica o sinfonica, sforzandoci di osservare con distacco quanto ci viene proposto, non possiamo non cogliere la fusione di attività tecniche ed artistiche altamente specialistiche ed assai differenti fra loro. Se pensassimo di osservare questa realtà focalizzandoci esclusivamente sul prodotto finale non saremmo in grado di cogliere il nesso fra questo e le reali ricadute legate alla sua messa in opera, ossia ai rischi che concretamente comporta per quanti concorrono alla sua realizzazione.

Quando mi è stato chiesto di scrivere un articolo per questa rivista ammetto che il mio primo pensiero è stato quello di correre il rischio di addentrarmi in un terreno minato visto che, essendo il mio campo di interesse quello della salute e sicurezza dei lavoratori, non potevo esimermi di scrivere qualcosa che raccontasse, ai non addetti ai lavori, le connessioni tra lavoratori del settore musicale e rischi alla salute. Invero, e questo si scoprirà addentrandoci nell'articolo, importanti passi avanti sono stati fatti e alcune Fondazioni, come il Teatro alla Scala di Milano, hanno messo in funzione alcune misure di prevenzione tra cui l'apertura di un ambulatorio fisioterapico a disposizione dei lavoratori.

La ricerca dei rischi nel settore musicale ha radice profonde e ci porta indietro fino al 1700 anno in cui, con il *De Morbis Artificium*, Bernardino Ramazzini fa un esame accurato delle malattie dei lavoratori distinguendo due fattori principali di rischio di cui un primo legato alla qualità delle sostanze manipolate ed un secondo nei movimenti compiuti e nelle posizioni mantenute per un tempo prolungato. Ramazzini, suddividendo i lavoratori in gruppi definiti, studia il lavoro dei "suonatori" annoverandoli nella categoria di "quelli che si ammalano per cause quali la posizione e i movimenti del corpo". L'associazione tra fattore di rischio e danno o malattia studiata da Ramazzini nasce come sostanziale "valutazione del rischio" in senso epidemiologico da intuizioni e deduzioni logiche che, seppur fondate sulle migliori conoscenze cliniche e sociologiche del tempo, anticipano gli studi epidemiologici di tipo occupazionale del presente. Ai suoi studi attribuiamo l'ormai famosa deduzione che "è più conveniente prevenire le malattie piuttosto che curarle". Ramazzini fu il primo a teorizzare compiutamente che rimuovere o mitigare quelle cause di malattia poteva essere un vantaggio oltre a rappresentare un dovere sociale.

*Di cosa si ammalano i musicisti: considerazioni scientifiche di alcuni medici tedeschi.*

"La correttezza del portamento del rachide è alla base della fine esecuzione e si ottiene solo con una presa di coscienza di sé e con l'allenamento quasi di tipo agonistico; il musicista infatti ha necessità di mantenere il rachide eretto in modo tonico per consentire di "liberare le spalle".

Secondo Gerard Schnack, autore delle parole sopra riportate, medico sportivo e specialista in traumatologia chirurgica, è fondamentale correggere il comportamento durante il lavoro e per far questo è essenziale che il medico segua assiduamente il musicista, così come un medico sportivo segue un atleta, attraverso un programma di training intensivo e mirato. Molti medici che hanno in cura i professori d'orchestra prediligono la terapia passiva ricorrendo a pillole, iniezioni, massaggi fino ad arrivare alla messa a riposo della zona dolorante. Queste misure, seppur in un primo momento hanno un effetto benefico, non risolvono il problema. L'indebolimento delle fasce muscolari di sostegno, che si trovano soprattutto nella regione scapolare, porta il violinista a mettere sotto sforzo le fasce muscolari che interessano l'articolazione della spalla che con il tempo si ispessiscono e perdono elasticità, arrivando addirittura a spostarsi verso l'ascella. Lo sbilanciamento muscolare, che deriva dalla posizione anomala assunta dal musicista negli anni, crea come effetto secondario una serie di lesioni della cartilagine. Anche l'avambraccio e la mano sinistra del musicista subiscono una sollecitazione importante: l'avambraccio deve stare in una posizione ben precisa per tutta la durata dell'esecuzione. Altro aspetto riguarda lo sforzo al quale è sottoposto il palmo della mano e, non per ultimo, lo sforzo intenso esercitato dai muscoli flessori delle dita durante il vibrato. Secondo il Dott. Schnack bisogna agire su due fronti: esercizi di estensione massima ed intensa della muscolatura e rafforzamento dei muscoli della schiena che negli anni si sono indeboliti.

Il Dott. Franck Jeschke, in quanto medico dentista e musicista, conosce bene le problematiche che derivano da una prolungata immobilità della persona in una determinata posizione perché si occupa da anni di mioartropie e cioè quei dolori che si avvertono tra la mandibola e la regione testa-collo. Il suo rapporto ci riporta questo fenomeno come somma di due cause del tutto indipendenti tra loro e di cui i violinisti di un'orchestra sembrano esserne particolarmente colpiti. Con il termine mioartropia o disfunzione cranico mandibolare si definiscono quei disturbi cronici che appartengono alla regione della mascella e delle orecchie, delle tempie e

della fronte, come pure della nuca e della parte superiore delle spalle, i quali si manifestano con difetto o cattivo funzionamento della masticazione. Questi muscoli, quattro per ogni dente, assieme ad altri, assicurano con il movimento completo dell'articolazione della mandibola funzioni importanti come deglutire, parlare, mimare. Per un violinista alla condizione di stress normale si aggiunge una particolare tendenza della mandibola che è caratteristica quando si tiene lo strumento contro il mento. Quest'ultimo deve continuamente bilanciare con un sottile contrappeso lo strumento e la pressione dell'archetto cercando di mantenere un corretto portamento. Secondo il Dott. Jescchke il violinista "lavora con il mento" e lo capiamo semplicemente osservandolo durante il suo lavoro: la mandibola è quasi sempre in movimento in una posizione non fisiologica che viene determinata da un'altissima concentrazione. E' appunto una attività parafunzionale, originata da cause quasi anatomiche, che finisce per gravare in modo abnorme sui denti. L'attività compensatoria, in corrispondenza dei muscoli della testa e della nuca, concorre poi a completare il quadro della mioartropia. Portamenti in avanti o all'indietro della spina dorsale sono da attrribuire appunto alle parafunzioni.

Un'altra ricerca degna di nota è sicuramente quella che hanno portato avanti tre medici tedeschi, Gabriele Bowing, Albrecht e Friederich Molsberger, che hanno svolto un'interessante indagine sul comportamento dei musicisti di due orchestre tedesche. I tre medici hanno sottoposto ai musicisti un questionario diviso in quattro sezioni di cui la prima rivolta ad accertare quali dolori muscolari si riscontravano, la seconda quali le loro localizzazioni per ogni singolo gruppo di strumento, la terza per capire a quale tipo di medico si ricorreva prevalentemente, la quarta che capire quali erano gli atteggiamenti nei confronti dei consigli terapeutici. I risultati hanno accertato che il 35% dei musicisti presentava più frequentemente dolori alla nuca, seguito da un 16% di disturbi alla colonna vertebrale e da emicranie (con l'11%). Le localizzazioni dei disturbi, distribuite per gruppi di strumenti, hanno dato indicazioni altrettanto interessanti. Fra i violinisti oltre al rilevante numero di dolori cervicali, alla colonna vertebrale o dovuti ad emicranie, si evidenziavano maggiormente disturbi alle articolazioni della spalla e del gomito. I carichi statici e dinamici dipendono ovviamente dallo strumento musicale. Fra i fattori statici è stata analizzata soprattutto la posizione sedentaria del musicista ed il suo modo di tenere o appoggiare lo strumento. L'attività sedentaria e l'impossibilità di muovere il tronco, provocano un notevole aggravamento del carico sulla colonna vertebrale. Violini e viole reggono lo strumento spingendolo con il mento sulla spalla e questo fa sì che nel corso degli anni la cervice si incurvi con una deformazione caratteristica (kyphosierung) che spiega la frequenza dei disturbi alla nuca e le emicranie.

*Bernardino Ramazzini, incisione di J.C. Sysang*

*Da un recente articolo apparso sul quotidiano La Stampa, a cura di Valentina Frezzato, apprendiamo che l'Italia torna oggi ad essere pioniera sullo studio delle malattie dei musicisti.*

I ricercatori del Laboratorio di ingegneria del sistema neuromuscolare del Politecnico di Torino hanno condotto uno studio su violinisti, violoncellisti e violisti del conservatorio Vivaldi di Alessandria. Secondo il coordinatore dei ricercatori, Roberto Merletti "chi suona uno strumento musicale a livello professionale svolge una attività fisica molto simile a quella di uno sportivo o di un operaio che lavora ad una linea di montaggio e soffre di patologie neuromuscolari non molto diverse». Movimenti rapidi e precisi, eseguiti in posture non sempre ottimali, ripetuti per ore al giorno, causano inevitabilmente fatica e dolori «e se ignorati - continua - possono costringere il musicista a interrompere la professione». Gli ingegneri del Politecnico sono stati i primi al mondo a studiare così da vicino i musicisti e per far questo hanno applicato ai loro corpi degli speciali elettrodi che riportano in tempo reale il comportamento dei loro muscoli che secondo i ricercatori «producono segnali elettrici detti elettromiogramma, come l'elettrocardiogramma dal cuore, prelevabili sulla cute tramite griglie di elettrodi applicati come un cerotto». I diversi colori, tendenti al rosso per i muscoli più sollecitati e tendenti al blu per i muscoli sottoposti a meno attività, producono una mappa che consente ai ricercatori di correggere posture o contrazioni in tempo reale.

Il "dovere sociale" partito da Ramazzini nel '700 percorre una strada ricca di esperienze, studi e sperimentazioni che oggi ci ritorna con alcuni punti fermi. La sfida che ci attende è quella di mettere a frutto la preziosità delle ricerche passate senza danneggiare il livello e la qualità della musica e dei musicisti.

BANCA mediolanum

UFFICIO DEI CONSULENTI FINANZIARI

Via Del Mercato, 2 - Sasso Marconi

T. 051 842720

# ORARIO

| | |
|---|---|
| **LUNEDI'- VENERDI'** | **8:30 - 13:00**<br>**15:00 - 18:00** |
| **SABATO** | **8:30 - 12:30** |

# VIOLINI CHE CANTANO ARIE

a cura di Piero Mioli

*Lucrezia Borgia*, *Il trovatore* e *Le educande di Sorrento* sono tre titoli del fecondissimo Ottocento operistico italiano: tre melodrammi cronologicamente abbastanza vicini, essendo stati rappresentati l'uno nel 1833, l'altro nel 1853 e l'altro ancora nel 1868, ma esteticamente, artisticamente piuttosto lontani, composti come furono il primo da un grande operista quale Gaetano Donizetti, il secondo dal massimo drammaturgo musicale d'Italia e cioè Giuseppe Verdi, il terzo da un indubbio minore quale Emilio Usiglio. Come che sia, che abbia deciso la fortuna successiva, che abbia stabilito la cultura musicologica, all'epoca anche l'opera di Usiglio piacque, circolò per i teatri, ebbe i suoi buoni quarti di plausibilità e notorietà; e la verifica, la prova oggi possibile è doppia. Mancando vaste trattazioni parallele dell'Ottocento maggiore, medio e minore, restano però le cronache, le recensioni, gli articoli di giornale che descrivono, commentano, esaltano o anche criticano e condannano i singoli spettacoli, e quindi danno un'idea precisa del tasso di popolarità raggiunto, da un capolavoro di Rossini, Bellini, Verdi o Puccini come da un'opera oggi sconosciuta di Mercadante, Pavesi, Morlacchi, appunto Usiglio.

E poi restano le cosiddette parafrasi: dette anche fantasie, reminiscenze, "pensieri" o altrimenti, erano riduzioni-adattamenti strumentali delle melodie più belle o più curiose delle varie partiture operistiche, svolte secondo regole abbastanza precise e a scopi altrettanto evidenti. Gli scopi erano quelli, limitrofi, della facilitazione e della divulgazione: quanto non era facile ascoltare direttamente e integralmente a teatro, visto che le stagioni successive avevano pur sempre il dovere di cambiare e tenersi aggiornate, diventava accessibile se al posto di una schiera di cantanti e orchestrali stavano più semplicemente un pianista, un violinista e un pianista, un piccolo gruppo di fiati o archi, certo non più in scena ma in camera, in salotto, in accademia. E le regole erano quelle della selezione e della variazione: un'opera di due ore o anche più veniva ristretta ai suoi passi più schietti, memorizzabili, popolari, vaghi di cantilena o stringenti di ritmo (magari anche a quelli meno prevedibili ma a loro modo suscettibili di interventi), e questi dovevano essere manipolati, semplificati, complicati, variati liberamente, in maniera che i temi fossero sempre più o meno riconoscibili ma brillasse anche, e alla grande, la bravura del rielaboratore e dell'esecutore (due figure, del resto, che potevano spesso coincidere).

Un esempio speciale. A impegnarsi nel genere era Franz Liszt, il più grande pianista di tutti i tempi? ebbene, chi non compose opere teatrali sue (se non un atto unico messo in scena a quattordici anni) alle opere altrui dedicò tempo e passione per tutta la vita, improvvisando, suonando, scrivendo, pubblicando variazioni su partiture di Auber (*La fiancée e La muette de Portici*), Bellini (*I puritani*, *La sonnambula*, *Norma*), Berlioz (*Benvenuto Cellini*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Parisina*, *Don Sebastiano*), Glinka (*Russlan und Ludmila*), Gounod (*Faust*, *La reine de Saba*, *Roméo et Juliette*), Halévy (*La juive*), Meyerbeer (*Les Huguenots*, *Robert le diable*, *L'africaine*, *Le prophète*), Mozart (*Don Giovanni*), Pacini (*Niobe*), Čajkovskij (*Evgenij Onegin*), Verdi (*Jérusalem*, *Ernani*, *Il trovatore*, *Don Carlos*, *Aida*, *Messa di requiem*, *Simon Boccanegra*), Wagner (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal*) e musiche diverse di colleghi maggiori e minori, dal vecchio Beethoven al nobilissimo Ernesto di Sassonia Coburgo Gotha.

E ora un altro esempio speciale, ma di parafrasato e non di parafrasatore. Allora, infatti, era incredibile la popolarità di Donizetti, e ben al di là delle opere destinate a rimanere in repertorio come *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *La favorita* e *Don Pasquale*. La *Fantasia per violino con accompagnamento di pianoforte su vari motivi dell'opera Lucrezia Borgia del M.o Donizetti* scritta da Federico Bolognini lo dimostra ampiamente, mentre dell'autore dimostra tanto la bravura esecutiva quanto la responsabilità compositiva. Dopo un breve Maestoso in Sol magg. pieno di decoro e chiuso da una semplice cadenza (con un paio di libere corone, però), il liquido Larghetto in 12/8 che conferma la tonalità trascrive "Guai se ti sfugge un moto, se ti tradisce un detto", il cantabile del terzetto-finale primo dell'opera là dove il duca Alfonso minaccia sottovoce la consorte protagonista (la voce del basso viene poi ripresa da quella del soprano, mentre l'ignaro tenore canta dell'altro), brano di suo più alto di mezzo tono ma identico di tempo, melodia e ritmo (con suoni tutti picchettati e qui non proprio tutti). Era, questa, una specie di prima parte d'aria o di passo lento di concerto, sempre comunque degnissima di trapassare in un Allegro, cabaletta d'aria o rondò di concerto che potesse sembrare: trattasi, di seguito, di un Allegro con brio in Re magg. e 6/8 che alza di un tono la ballata contraltile di Maffio Orsini, "Il segreto per esser felici", ed è un tema forte (anzi fortissimo, proprio FF), vivace, brillante, godibilissimo, innervato da acciaccature, che poi sale al La magg. per un paio di variazioni e quindi, quasi di botto, si placa in un Andante che prima riecheggia l'altro assolo di Maffio, "Nella fatal di Rimini / e memorabil guerra" e poi si mette a guizzare "leggero" nell'eco della cabaletta del baritono, "Qualunque sia l'evento", per allungarsi comodamente sino al sempre guizzante Finale in Allegro moderato (sempre in Re magg.).

Nessuna meraviglia, a tutt'oggi, fa la popolarità di cui godeva e ha goduto e continua a godere *Il trovatore* di Verdi. Nella *Fantasia per violino e piano sopra motivi dell'opera Il trovatore di G. Verdi* elaborata da Enrico Barbi meraviglia, piuttosto, la scelta di questi motivi, che scarta parecchie delle melodie più belle e immediate, "Deserto sulla terra", "Il balen del suo sorriso" e "Ai nostri monti", e i ritmi più stringenti e originali, "Chi del gitano la vita abbella?", "Stride la vampa" e "Di quella pira", per concentrarsi sulla cavatina di Leonora, il melodicissimo cantabile e la belcantistica cabaletta ("Tacea la notte placida" e "Di tale amor che dirsi / mal può dalla parola"), preceduta da uno spunto dell'arioso della stessa scena, "Come d'aurato sogno" e seguita dalla melodia invero incantevole

della seconda aria di Leonora, "D'amor sull'ali rosee". La serie delle parti, in Re magg., è un Andante mosso, un Andantino, un Allegro giusto (quello ricalcante la vispa cabaletta piena di picchettati, pause e trilli) che sfocia in Tema con due variazioni, un Allegro che guizza sulla stretta del duetto fra soprano e baritono, "Vivrà! Contende il giubilo". Evviva Verdi, insomma, ma un bel plauso anche al bravo Bardi (e con lui e dietro di lui all'ottimo concertista di violino). Ma ecco, a riordinare un po' le oggi diverse sorti dell'Ottocento italiano, l'opera di Emilio Usiglio (1841-1910).

*Gioacchino Toma-Le educande al coro, 1878*

Queste *Educande di Sorrento* danno titolo a un melodramma giocoso in tre atti di Raffaello Berninzone che nacque al teatro "Alfieri" di Firenze il 1° maggio del 1868, autore un parmigiano di 27 anni che avrebbe fatto parlare di sé come ragguardevole concertatore e direttore d'orchestra (per esempio nel nuovo *Mefistofele* di Boito al Comunale di Bologna, l'anno 1875, e nella prima italiana dell'*Amleto* di Thomas alla Fenice di Venezia, l'anno dopo) ma anche come resistente e convinto cultore del genere comico nel pieno della drammaturgia seria tipica dell'Ottocento romantico. Sua opera più fortunata fu *Le donne curiose* (Madrid, Teatro Real, 1879), stesso soggetto goldoniano poi trattato anche da Ermanno Wolf Ferrari, ma nemmeno *Le educande di Sorrento* scherzarono, in tema di popolarità: educanda vivacetta invano trattenuta dal pur comprensivo rettore e dalla rimbambita sorvegliante del collegio, Luigia persuaderà facilmente il burbero generale suo padre a lasciarsi sposare all'ufficiale Augusto, nel contesto di altri personaggi femminili e maschili tutti sospesi fra lirismo e buffoneria (con qualche evidente memoria dell'*Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti). Parafrasando per violino e pianoforte una la partitura nata per canto e orchestra, Guido Papini dovette trovarsi in un bell'imbarazzo, tanto la musica considerata era ricca di temi, motivi, spunti brillanti, scattanti, balzellanti di antichi umori rossiniani e donizettiani, fors'anche paisielliani; e se la cavò onorando soprattutto il preludio. Il suo Allegro moderato acchiappa infatti quello di Usiglio, facendolo precedere da un breve Allegro maestoso e passandolo dal Do al La magg.; e davanti alla necessità di un secondo tema trattiene quello già di Usiglio, dall'Andante "un poco sostenuto" togliendo la specificazione e lievitando a piacere quella perfino ovvia conferma di Do magg. con un più accattivante Re magg.; nel seguito, a lato del buon tasso di virtuosismo, il Papini pretende anche "grandioso con forza", mentre come cadenza sembra accontentarsi, salvo l'invito a sciogliere liberamente le tre corone. A concludere il pezzo sarà poi la trionfante ripresa del primo tema in La magg., dove l'indicazione "con spirito" viene promossa dal rigo al fianco dell'Allegro (dunque non più moderato), ma non prima del dovuto segnale di quiete rappresentato da un Andantino in Re magg.-Sol magg. e 3/4 che parafrasa la sospirosa canzone di Luigia, "Bell'augellino della collina" (Usiglio voleva un Andante "con eleganza" e "lentamente").

CASA FONDATA NEL 1932

# DE PAZ

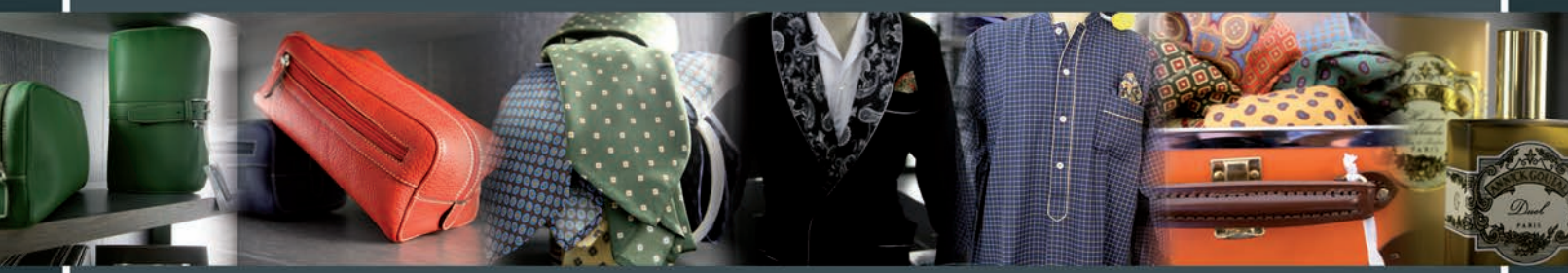
IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO
DI PRODUZIONE BRITANNICA

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

# 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