Orchestra
Filarmonica
di Bologna

magazine

n.15 aprile 2018

Antica Profumeria

al SACRO CUORE

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

EDITORIALE

Si è chiusa da poco, presso l'Oratorio di Santa Maria della Vita, a Bologna, una piccola ma preziosa mostra incentrata sull'opera di Renato Paresce, interessante figura di fisico, intellettuale e pittore, che assieme ad altri importanti artisti italiani ritrovatisi a Parigi negli Anni Venti, De Chirico, suo fratello Savinio, Campigli, De Pisis, Severini e Tozzi, costituì il gruppo de *Les Italiens de Paris*.

Interessanti le opere, bellissimi i disegni; mi è rimasta particolarmente impressa, però, una frase di Paresce: "La realtà è una disgrazia inevitabile, bisogna usare ogni mezzo per non rappresentarla." L'asprezza - ma anche l'ironia - con cui l'artista sembra chiudere una discussione, come quella sul rapporto tra arte e realtà, che durava da secoli, non può che far riflettere.

Così, viene in mente la tesi di Yves Bonnefoy, autore dello splendido volume *Roma, 1630. L'orizzonte del primo barocco*: Caravaggio capace di "portare al culmine le virtualità teatrali della pittura italiana, soprattutto allo scopo di denunciare il fallimento dei simboli e dei dogmi che quel teatro rappresentava". Tutto il realismo caravaggesco allude a una povertà ontologica della realtà, sfiorata appena da quella Grazia che, spesso, nelle committenze, si sarebbe dovuta, piuttosto, esaltare. Il realismo, in buona sostanza, è pessimismo.

E il pessimismo che emerge dalle parole di Paresce, sembra rimandare a quello di Pirandello, non a caso suo contemporaneo: l'uomo deve adeguarsi a una legge imposta dalla società, per sopportare questa "disgrazia inevitabile", accettando di costruirsi una maschera. Così, per i personaggi pirandelliani, non esiste più una realtà oggettuale, ma solo una realtà *soggettuale*, che, a contatto con la realtà degli altri, si disintegra e si disumanizza. Resta la finzione.

Forse, è proprio attraverso la finzione che si può trovare una via di fuga, opposta alla non rappresentazione del reale in arte: ce la indica Luigi Ghirri, grandissimo fotografo purtroppo prematuramente scomparso venticinque anni fa. Si può considerare Ghirri uno dei primi artisti, in Italia, a impiegare il rapporto realtà/finzione come elemento essenziale della ricerca artistica. Grazie al mezzo fotografico, è stato in grado di mostrare un paesaggio falso alla maniera di uno vero, nella serie di scatti *In scala*, realizzata alla fine degli anni Settanta presso il parco a tema *Italia in miniatura* di Rimini.

Qui, in queste immagini di Ghirri, per tornare a Paresce, la realtà è tollerabile, perché finta; ma lo scatto fotografico ce la restituisce come se fossa vera, accettabile, giacché priva dell'elemento insieme artefice e corruttore della realtà stessa: l'uomo. Eppure, è proprio l'uomo che, capace di scrivere *L'Infinito* o di comporre *Parsifal*, rende questa "disgrazia inevitabile", almeno ammissibile.

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

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 04
Il mondo da ascoltare | 06
Gli alieni e il mondo sonoro | 10
Hans Rott. Il tragico destino... | 13
La notte dei morti viventi | 15
Il prete rosso in scena e libreria | 18

Filarmonica Magazine
n. 15 mese aprile 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
Michele Ballarini
Bruno Dal Bon
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Maria Semi
Fabio Sperandio

Foto di copertina
Matteo Trentin

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

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> Un uomo di cultura che abbia conversato, per lunghi anni,
> con le grandi ombre del passato non può provare che irritazione e sconforto
> imbattendosi in uomini che pretendono di essere artisti, e per giunta artisti vivi.
> *Eugenio Montale*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Hedy Iuorio è nata in Svizzera sul lago di Costanza da padre svizzero tedesco, medico, grande amante di musica e mamma napoletana, violinista. A casa, fin da bambina, era circondata dalla musica, che lei stesso frequentava, con lo studio del pianoforte e del flauto. Dopo la maturità, ha frequentato l'Università di Napoli con l'intento di imparare l'italiano per poter poi tornare a Ginevra come interprete. Il progetto è stato interrotto dall'amore per Napoli, seguito dal matrimonio e dalla nascita della prima di due figlie. Trasferitasi a malincuore a Bologna nel 1970 per seguire il marito, ha scoperto che Bologna era la sua città ideale: a metà strada tra i suoi luoghi del cuore (Napoli e la cittadina sul lago, in Svizzera), ha qui trovato l'accoglienza e la simpatia di Napoli unita all'ordine e al rispetto per il prossimo, proprio della Svizzera.

La musica preferita?
La musica barocca, Johan Sebastian Bach in primis. Amo, però, tutta la musica bella, di qualità, se eseguita bene e con passione.

Un'opera o una sinfonia che ha nel cuore?
Come opera sicuramente *Il flauto magico* e il *Don Giovanni*: un Mozart davvero sublime. Per le sinfonie è difficile fare una classifica, cambiano posizione continuamente! Al momento sono molto attratta da quelle di Schumann (*la Renana* in particolare), tutto Mahler la Nona di Dvorak. Amo anche la musica sacra come la *Messa in si minore* e la *Passione secondo Matteo* di Bach, il *Deutsches Requiem* di Brahms.

Il flauto, la sua passione: il brano che preferisce?
Il Concerto per flauto in re maggiore di Mozart (KV 314).

La canzone della sua adolescenza?
Nella mia adolescenza sentivamo soprattutto cantautori francesi, il mio preferito era Georges Brassens con *Les Lilas*.

Il suo teatro preferito?
Dei teatri che conosco, il più bello è sicuramente il San Carlo, ma quello dove ho vissuto le più grandi emozioni negli ultimi anni è certamente questo Auditorium.

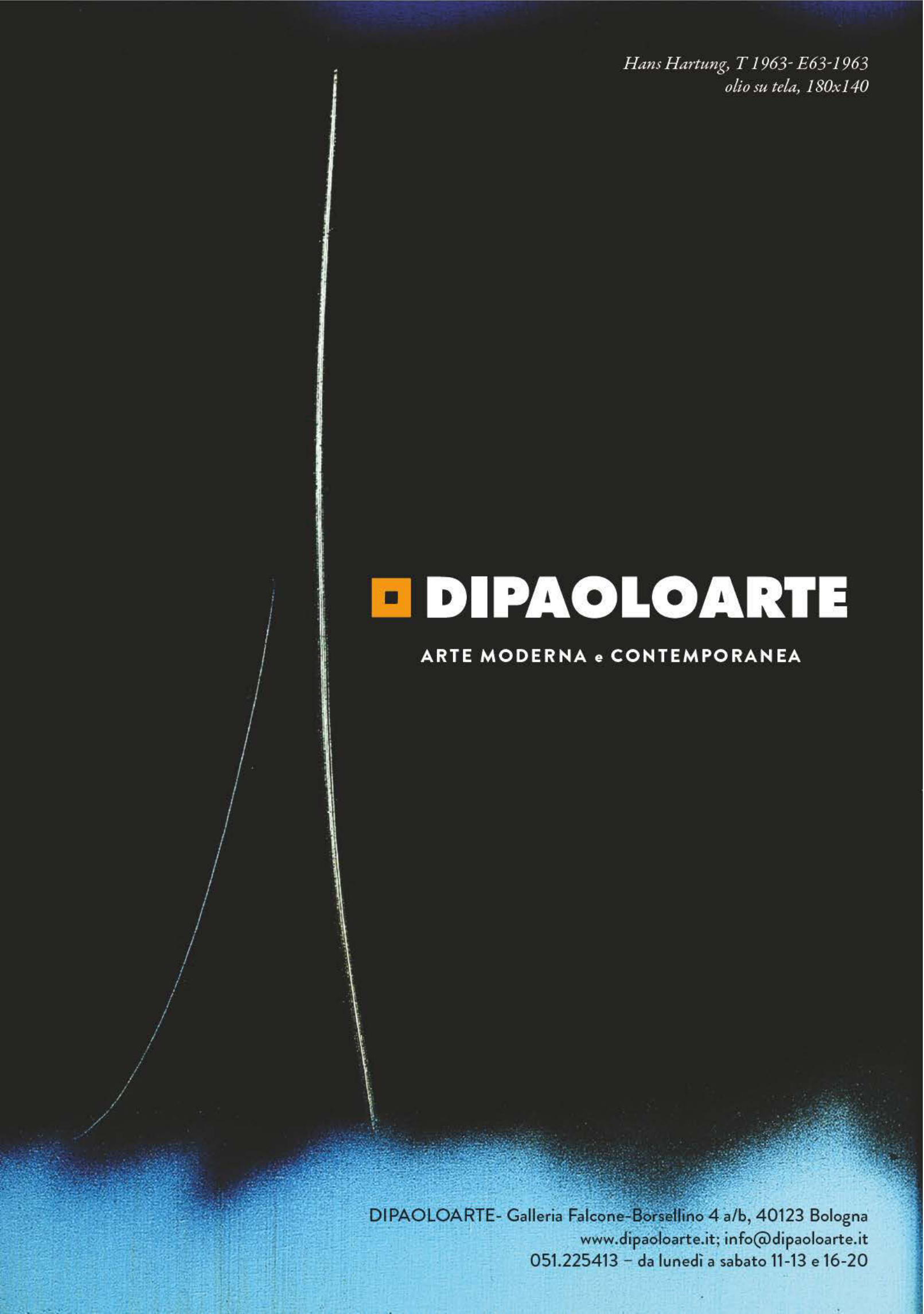
Leggendo la sua biografia mi è venuta in mente Josephine Baker, che cantava: "J'ai déux amours, mon pays et Paris". Un suo ricordo legato a Napoli e alla musica?
Napoli è tutta una musica o almeno lo era allora, quando io vi arrivai. Rimasi incantata quando la mattina, i venditori ambulanti offrivano la loro merce cantando! Un ricordo importante è però la prima volta al Teatro San Carlo: ero ragazzina, in vacanza a Napoli con la mia mamma. Mi ricordo che davano *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*: non parlavo italiano, capii poco, ma ne rimasi affascinata.

E un suo ricordo, invece, legato al lago di Costanza?
Due, tra i tanti. Il primo, da bambina, per ascoltare la prima volta un concerto con tutta l'orchestra: *Eine kleine Nachtmusik* di Mozart e la mia mamma in prima fila con il violino. L'altro, cantando nel coro insieme all'orchestra del liceo il *Magnificat* di Bach nella cattedrale di San Gallo per festeggiare i cento anni della mia scuola: rimasi letteralmente folgorata da Bach.

Lo scrittore preferito?
Hermann Hesse, che mi accompagna da quando ero adolescente; ma ultimamente leggo con grande interesse biografie di artisti. M'incuriosisce in quale ambiente sono stati creati certi capolavori. Ho appena finito il diario scritto a quattro mani da Robert e Clara Schumann e sto leggendo il bellissimo libro di John E. Gardiner *La musica nel castello del cielo*, un ritratto di Bach.

Una domanda che non le ho fatto e invece avrebbe voluto?
"Che cosa cambierebbe o aggiungerebbe nelle prossime programmazioni?"
Sarebbe bello, una volta il mese, una matinée, un vero concerto alle 11.00 con musiche che possano attrarre un pubblico vasto, bambini compresi. Inizio concerti alle 20.30 per non finire troppo tardi, e, magari, con un breve brano di musica contemporanea.

Cecilia Matteucci e Hedy Iuorio


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

IL MONDO DA ASCOLTARE

di Bruno Dal Bon

Sappiamo bene come l'eccessivo sviluppo di un pensiero ci allontani dalla vita immediata, dalla realtà. Una distanza che sentiamo ancor più ampia quando cerchiamo di affidare le nostre riflessioni alla linearità della parola scritta che teorizza, fantastica, idealizza.

Forse anche per questa ragione, la musica non si è mai lasciata cogliere fino in fondo dal gioco sottile dell'intelletto incapace di affondare le sue radici nella "non ragione" superando l'insolubile dissidio tra razionalità ed istinto. Questa distanza dal mondo delle parole ha reso la musica inevitabilmente vulnerabile e apparentemente secondaria in un mondo dominato da un'incessante narrazione visionaria sorretta dallo sguardo e dall'immagine.

Un quadro di difficile decifrazione anche per l'assenza di riferimenti o ricerche. Se si escludono i resoconti biografici, la maggior parte degli studi sulla musica sono scritti analitici o musicologici sul testo musicale, sullo spartito, troppo spesso considerato una sorta di monade avulsa dalla realtà. L'ideale di purezza dell'opera in sé è stato ed è tuttora, un bisogno così forte da rendere il foglio pentagrammato l'unico oggetto di culto di una saggistica che si dedica quasi esclusivamente alla muta comprensione della partitura lontano dalla pratica esecutiva che in molti casi sembra quasi corrompere la verità che si vuole gelosamente custodire sulla pagina.

Poche le eccezioni. Una tra queste è certamente *Rumori, saggio sull'economia politica della musica*, un libro oggi dimenticato e introvabile, scritto nel 1979 dal controverso saggista ed economista francese Jacques Attali. Un libro ambizioso, come del resto il suo autore (da alcuni anni ha iniziato anche un'attività come direttore d'orchestra), che tuttavia continua a sedurci per la scrittura immediata e intemperante, per l'audacia di alcune sue tesi e per la capacità che ha avuto di riannodare le vicende della musica all'interno di una suggestiva mappa filosofica, politica ed economica.

Sono gli anni dello *strutturalismo* e del *postmodernismo filosofico* di Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard, gli anni in cui si cerca di ricostruire una teoria filosofica e politica di sinistra partendo da Nietzsche. Attali è testimone di questi movimenti che lo avvicinano a molti di questi autori a cominciare da Foucault al quale si ispira nell'approccio archeologico al sapere e nella scelta stilistica di

Diego Velázquez (1599-1660) - Las Meninas, 1656

presentare un dipinto come spazio visivo simbolico alle proprie tesi. Se ne *Le parole e le cose* Foucault assume *Las Meninas* di Velazquez come immagine pittorica di una rappresentazione che si rappresenta in un gioco di rimandi tutto filosofico, Attali ritrova nel *Combattimento tra Carnevale e Quaresima* di Brueghel il vecchio, la tavola che annuncia la battaglia fra le due socialità fondamentali della norma e della festa. "Bruegel mette in scena questo conflitto in uno spazio pieno di vita: rumori naturali, rumori del gioco e del lavoro, musiche, risa, pianti, mormorii. Archeologia delle sonorità […] Bruegel non ci offre solo il mondo da vedere, ma da ascoltare. Da ascoltare come una meditazione sui rumori nei conflitti umani, sui pericoli di un annientamento della festa, di una vittoria del silenzio".

Partendo dall'intuizione della musica come messa in forma, come addomesticamento del rumore, Attali cerca di costruire una cartografia dei legami tra la società e la sua musica. Una storia dei loro rapporti in cui distingue tre tappe, tre "utilizzazioni strategiche" della musica da parte del potere: "una dove tutto avviene come se la musica fosse utilizzata e prodotta nel rituale per tentare di *far dimenticare* la violenza generica, l'altra dove è impegnata a *far credere* all'armonia del mondo, all'ordine nello scambio, alla legittimità del potere mercantile, poi infine una dove serve a *far tacere*, producendo una musica in serie assordante e sincretica, censurando il resto dei rumori dell'uomo. Quando il potere vuol *far dimenticare*, la musica è *sacrificio* rituale, capro espiatorio, quando vuol *far credere* è messa in scena, è rappresentazione, quando vuol far tacere, è riprodotta, standardizzata e diviene *ripetizione*". *Sacrificare*, *rappresentare* e *ripetere* saranno quindi i titoli dei tre principali capitoli del libro.

SACRIFICARE

"All'origine dell'idea religiosa, nella maggior parte delle culture c'è il tema del rumore, del suo ascolto e della sua messa in forma […] la musica è una strategia parallela alla religione. La musica fa rivivere la messa in forma del rumore, la canalizzazione della violenza essenziale. […] La musica si iscrive quindi tra il rumore e il silenzio nello spazio della codificazione sociale ch'essa rivela […] Il rumore è un'arma e la musica è, all'origine, l'addomesticamento, la ritualizzazione, dell'uso di questa arma in un simulacro di omicidio rituale".

Il rumore come omicidio e la musica come sacrificio simbolico sono ipotesi onerose, non facili da accettare. Attali chiede aiuto a René Girard e al suo libro *La violenza e il sacro*, per descrivere il ruolo del rituale del sacrificio come "canalizzatore politico e sostituto alla violenza generale". In questo senso se il rumore è violenza, disordine, fonte di sofferenza, la musica come processo di addomesticamento diviene simulacro di sacrificio, capro espiatorio con tutto ciò che di pericoloso e rassicurante contiene. "Ricreando differenze fra i suoni e reprimendo la tragicità della dissonanza duratura, la musica risponde al terrore del rumore, come il sacrificio rituale risponde al terrore della violenza […] Un'economia politica della musica esige anzitutto di ritrovare questo antico codice, di decifrarne il senso, per seguirne la trasformazione, attraverso lo scambio in valore d'uso, forma sviata, ricordo labile della sua ritualità".

Pieter Bruegel il Vecchio (ca.1525–1569)
Combattimento tra Carnevale e Quaresima, 1559

Nel sacrificio la funzione primaria della musica non dovrà essere ricercata nell'estetica, invenzione moderna, ma nell'efficacia della sua partecipazione a una regolamentazione sociale. Un lunghissimo periodo, dalle prime testimonianze dell'antichità fino alla seconda metà del diciottesimo secolo, dove il musicista, il prete, l'officiante o lo sciamano svolgeranno di fatto una medesima funzione. Un periodo in cui la musica ritmerà la nascita, il lavoro, la vita, la morte, organizzerà l'ordine sociale.

RAPPRESENTARE

Quando appare il denaro la musica cambia statuto e si inserisce nell'uso: "la merce la intrappola, la produce, la scambia, la fa circolare, la censura. Cessa allora di essere affermazione dell'esistenza per essere ridotta a valore". Nel rito, nei concerti della nobiltà o nelle feste popolari, è ancora un elemento di coesione sociale, al contrario nella *rappresentazione* un diaframma separa l'esecuzione musicale dall'ascoltatore, nelle sale viene imposto il silenzio per permettere al momento esecutivo di assumere una propria esistenza autonoma distinta e prioritaria rispetto al pubblico. Invece di essere relazione essa si trasformerà presto in "monologo di specialisti di fronte ai consumatori". Per Attali la figura dell'artista nascerà solo in quel momento, quando il suo lavoro inizierà ad essere messo in vendita.

L'imperativo è *far credere* "ad una rappresentazione consensuale del mondo, rimpiazzando la ritualizzazione perduta della canalizzazione della violenza attraverso lo spettacolo dell'assenza di violenza; di imprimere negli spettatori la fede in un'armonia, nell'ordine. […] Quando la musica è pagata per essere ascoltata, quando il musicista s'inscrive nella divisione del lavoro, è l'individualismo borghese che appare in scena. L'uso della musica non serve più a creare l'ordine, ma a far credere alla sua esistenza al suo valore universale, alla sua impossibilità al di fuori dello scambio".

La rappresentazione della musica esige quindi uno spettacolo totale. "Ogni elemento adempie una funzione sociale e simbolica precisa: convincere della razionalità del mondo e della necessità della sua organizzazione. Seguendo i principi dello scambio la grande orchestra sinfonica sarà perfetta metafora di potere […] immagine del lavoro programmato nella nostra società".

La fisionomia del musicista muta radicalmente. Svestito l'abito del funzionario salariato di corte o di cappella, si allontanerà gradualmente dal proprio protettore ed accrescerà la sua volontà di autonomia trovando un alleato nel filosofo dei lumi che lo spronerà ad uscire dalla sottomissione al mondo feudale ben rappresentata dall'antica pratica delle "epistole dedicatorie" sulle quali Attali si sofferma con diversi esempi: "E' per vostra Maestà che ho intrapreso questa opera, non devo consacrarla che a voi, Sire, siete voi solo che ne dovete fare il destino. […] Descrivendo i doni sinceri che Perseo ha ricevuto dagli dei, e le meravigliose imprese che egli ha portato a termine così gloriosamente, traccio il ritratto delle qualità eroiche e delle azioni di Vostra Maestà" (il compositore Jean-Baptiste Lully a Luigi XIV).

Il mecenate non sparirà mai del tutto, ma la musica in quegli anni si inserirà definitivamente in una nuova realtà. Smetterà di essere oggetto destinato al solo piacere di nobili inattivi per diventare "elemento di un nuovo codice di potere, quello del consumatore solvibile, il borghese".

Se nel sacrificio l'opera non aveva una sua esistenza autonoma, questa prende corpo nella riduzione a valore mercantile dell'oggetto *partitura* e del suo uso, i concerti, la *rappresentazione*. Su questo si sosterrà per quasi due secoli un'economia della musica dove editori, compositori ed interpreti tenteranno di spartirsi le rendite. *Far credere* implicò anche la necessità di addestrare dei musicisti all'altezza. Nacquero così i primi Conservatori come luoghi selettivi di istruzione che sostituirono la libera formazione dei giullari e dei menestrelli. Scuole severe dove i ragazzi venivano presi giovanissimi: "le uniche vacanze si avevano in autunno e non duravano che qualche giorno. Durante l'inverno i ragazzi si alzavano due ore prima del giorno fatto e continuavano i loro esercizi

con l'eccezione di un'ora e mezza per il pranzo, fino alle otto di sera".

Non ci vorrà molto per innescare un processo di selezione sottomesso alla concorrenza. La nascita del virtuoso, della *vedette* accelererà il processo di mercificazione della musica, la selezione e l'isolamento del musicista "arricchendo solo quelli conformi alle richieste dei nuovi consumatori". Non tutti saranno in grado di adeguarsi alle nuove leggi del mercato. Tra i diversi esempi citati, particolarmente significativo quello di un Mozart già malato che vive in tutto il suo travaglio questa fase storica che gli imponeva di essere anche impresario di sé stesso: "A causa della mia malattia non ho potuto guadagnare denaro. Nonostante il mio stato malandato, ho deciso di dare dei concerti per sottoscrizione a casa mia per poter far fronte almeno alle mie spese quotidiane. Ma anche questa è andata a monte. Quindici giorni fa ho inviato la mia lista agli eventuali abbonati, e fino a ora, non ho ricevuto che una sola risposta." Mozart morirà poco dopo pieno di debiti e con un patrimonio di soli sessanta fiorini.

La rappresentazione si svilupperà ulteriormente nel diciannovesimo secolo quando verrà introdotto un sistema di remunerazione del compositore attraverso un'impresa specializzata, delegata dal musicista ad introitare la totalità dei suoi diritti. Nasceranno così le prime società degli autori ed editori che si svilupperanno lentamente attraverso legislazioni complesse che tenteranno di regolamentare il controllo del capitale su ogni forma di esecuzione musicale.

RIPETERE

La musica per essere ascoltata, utilizzata, consumata esige un tempo incomprimibile, quello della propria durata, Con l'avvento della registrazione, il tempo viene stoccato, immagazzinato in modo da poter essere distribuito, venduto e riutilizzato in un secondo tempo. Qui si verifica la contraddizione maggiore della ripetizione "l'uomo deve consacrare il proprio tempo a produrre i mezzi per acquistare la registrazione del tempo degli altri, perdendo non solo l'uso del proprio tempo, ma anche il tempo necessario all'uso di quello degli altri".

Attali ci ricorda come il potere di registrare i suoni fosse considerato, con quello di fare la guerra e di ridurre alla fame, uno dei tre poteri essenziali degli dei in diverse società antiche: "registrare è da sempre un mezzo di controllo sociale, una posta politica. Il potere non si accontenta più di mettere in scena la propria legittimità, esso registra e riproduce le società delle quali è gestore. […] Allorché la tecnologia occidentale alla fine del diciannovesimo secolo, la rende possibile, la registrazione del suono sarà concepita dapprima come un ausilio politico della rappresentazione […] in seguito contribuirà a far emergere invece una nuova società, quella della produzione in serie, della ripetizione, del non progetto. L'uso non sarà più godimento di un lavoro in atto, ma consumo di una replica […] la morte dell'originale, la vittoria della copia".

Sul piano estetico l'avvento della registrazione escluderà ogni rumore, disturbo, errore, incertezza isolando e paralizzando l'opera fuori da ogni contesto. L'esecuzione sarà costantemente manipolata dagli interventi dei tecnici, che dovranno garantire un prodotto sonoro di astratta perfezione.

La musica ripetitiva moltiplicherà la sua diffusione con nuove tecnologie sempre più versatili imponendo la sua costante presenza come sostituto della relazione. "Essa creerà un sistema di valori apolitico, aconflittuale, idealizzato. Ma *far tacere* esige, al di là dell'acquisto, l'insinuazione generale di questa musica. Così essa sostituirà il rumore di fondo naturale e scivolerà negli spazi sempre più grandi dell'attività svuotata di senso e di relazioni". Un flusso costante di musica ripetuta e consumata come surrogato di socialità.

Sbaglia chi oggi cerca il ruolo politico della musica in ciò che essa veicola, le sue melodie o i suoi testi, "con la sua presenza invadente, assordante, il potere può stare tranquillo, gli uomini non si parlano più". La ripetizione è il preludio di un freddo silenzio sociale dove il godimento avverrà per effetto ipnotico. "La gioventù d'oggi è forse sul punto di sperimentare questa favolosa e ultima canalizzazione del desiderio: in una società nella quale il potere è così astratto che non può più essere afferrato, o la peggiore delle minacce temute è la solitudine e non l'alienazione, la conformità alla norma diventa godimento di appartenenza, l'accettazione dell'impotenza si installa nel conforto della ripetizione".

Anche per questo oggi ogni rumore evoca ancor di più un'idea di sovversione. Attali lo spiega bene analizzando le norme sulla quiete pubblica in Francia: "la repressione degli schiamazzi non era, prima della rivoluzione industriale, oggetto di alcuna legislazione. Il diritto al rumore era un diritto naturale, un'affermazione dell'autonomia di ognuno". Oggi non è più così ed anche l'intensità del rumore di un semplice clacson è fissata con precisione affinché non superi certi decibel e ne siano definite norme che ne autorizzino solo un uso specifico. Quello stesso suono di clacson rumoroso e liberatorio dei caroselli automobilistici che inneggiano alla vittoria della propria squadra o che festeggiano l'arrivo del nuovo anno.

Sulla musica Attali scrive ovviamente molto altro: ne reclama il valore profetico ritenendola da sempre capace di annunciare i mutamenti futuri di una società e ne sottolinea la forza terapeutica, purificatrice, liberatrice, radicata in un'idea globale del sapere sul corpo. L'invito ultimo è quello di rimetterci in ascolto dopo venticinque secoli in cui la cultura occidentale ha cercato di farci guardare il mondo. "Non ha capito invece che il mondo non si guarda, si ode, non si legge, si ascolta. […] Lo sguardo ha fallito, lo sguardo che non vede più il nostro avvenire, che ha edificato un presente fatto di astrazione, di assurdità e di silenzio. Allora bisogna imparare a giudicare una società in base ai suoi rumori, alla sua musica, alla sua festa".

Jacques Attali

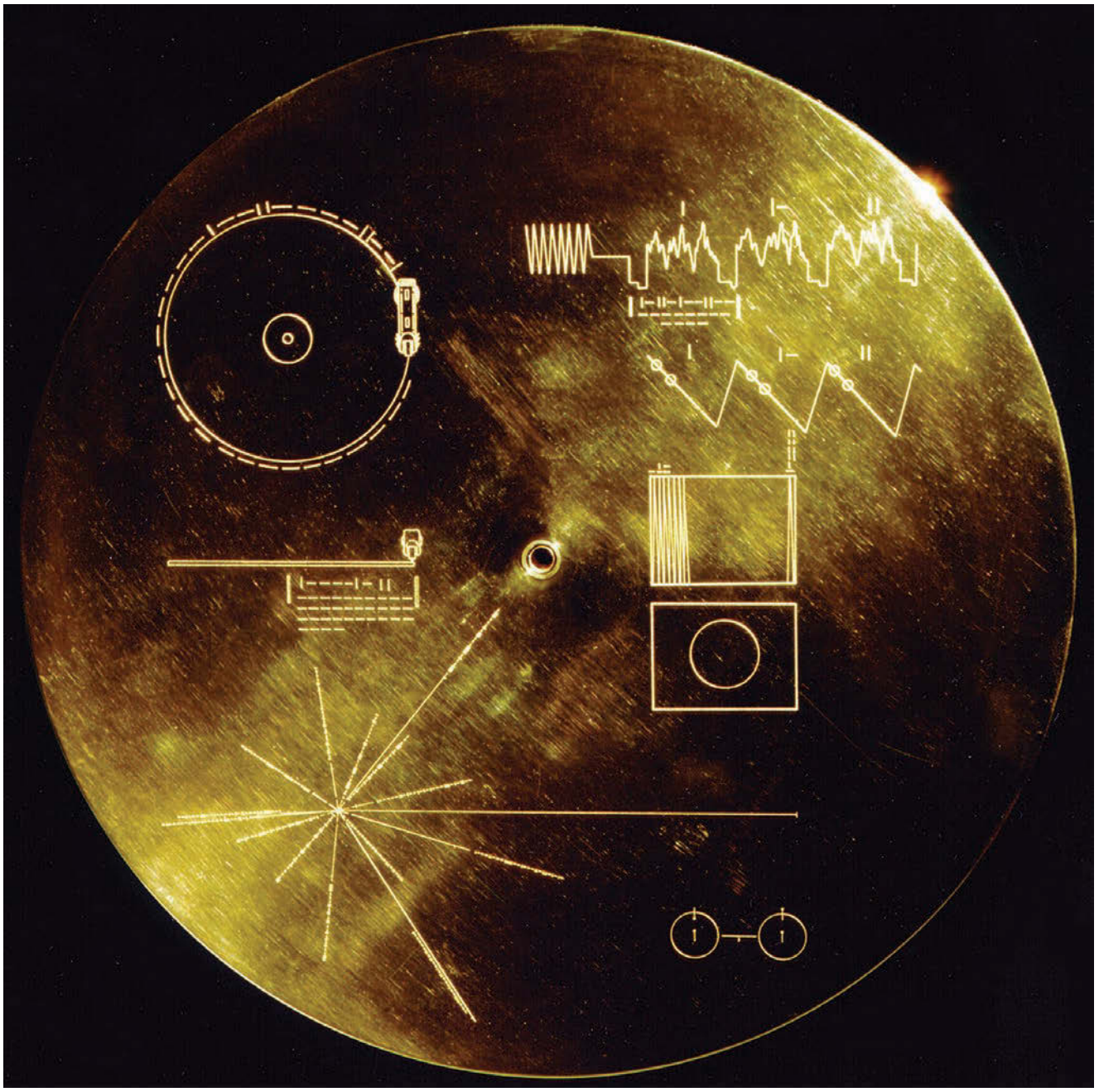
PEI Protezioni® Elaborazioni Industriali

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

GLI ALIENI E IL MONDO SONORO

di Maria Semi



La Società Internazionale di Musicologia ha di recente aperto una nuova rubrica nel proprio sito, intitolandola *Musicological Brain Food*. Si tratta di brevi saggi in formato *amuse-bouche*: giusto per farsi venire l'appetito. Il primo boccone della serie è dedicato a riflessioni "per una musicologia extra-terrestre". Le riflessioni di Daniel Chua (presidente della Società) e di Alexander Rehding (teorico della musica) muovono da una ricorrenza: nel settembre 2017 si è celebrato il quarantennale del lancio delle sonde Voyager I e II nello spazio. Come forse alcuni lettori ricorderanno, le sonde Voyager – ora a circa 20 miliardi di chilometri di distanza dalla terra, al di fuori dal nostro sistema solare – ospitano un disco d'oro che contiene una rappresentazione del nostro pianeta e della sua cultura, una sorta di 'messaggio nella bottiglia' per una eventuale forma di vita aliena che riuscisse ad intercettarlo, presumibilmente quando ormai del nostro pianeta non vi sarà più traccia.

Nella rappresentazione terrestre che il disco fornisce, i suoni la fanno da padrone: tre su quattro delle categorie del disco (immagini, musica, suoni, saluti dal mondo) appartengono infatti al mondo sonoro. La sezione dedicata alla musica presenta registrazioni che spaziano da Bach (che la fa da padrone) e Beethoven a canti Navaho, percussioni senegalesi e *Johnny B. Goode* di Chuck Berry. Tra i 'suoni' si annoverano esempi tratti dal mondo naturale (suoni animali, il vento, la pioggia) e dal mondo umano (risate, mezzi di locomozione, baci). Infine vi sono saluti espressi in 55 diverse lingue, ciascuna a modo proprio. A dispetto dell'adagio che vuole che la modernità sia caratterizzata in primo luogo da un culto per l'immagine, gli scienziati che negli anni '70 in sei settimane hanno deciso cosa includere nel disco hanno dato rilievo al potere rappresentativo del suono. Certo, come fa notare Rehding nel suo breve intervento, gli scienziati hanno immaginato degli extra-terrestri un po' antropomorfi: nulla infatti ci assicura

che altre forme di vita siano dotate di organi dell'udito conformi ai nostri, o di organi dell'udito *tout-court*. Nell'articolo viene fatto notare che molti animali che popolano il mondo in cui viviamo - nella sfortunata era dell'Antropocene, che li vede subire i mutamenti globali provocati dall'uomo - hanno un sistema uditivo talmente differente da quello umano da far sì che se udissero uno dei vari brani inclusi nel disco d'oro, esso suonerebbe del tutto irriconoscibile. Ciò che inoltre non va dato per scontato è che l'extraterrestre che – immaginiamolo pure dotato di un organo dell'udito simile al nostro – sentisse i suoni che gli abbiamo inviato nella sonda Voyager li interpretasse come noi. I suoni e la musica acquisiscono senso all'interno di una cultura di riferimento: quale significato potrà mai assumere il *Melancholy Blues* di Louis Armstrong ascoltato, che so io, nel pianeta XYZ324? Proprio dalla riflessione sulla prospettiva di partenza nascono le considerazioni più provocatorie degli autori. Daniel Chua si chiede: "Inviare musica nello spazio pone in prospettiva la musicologia. Che sia stata tanto ossessionata dall'umanità come soggetto eroico della conoscenza al punto da dimenticarsi che c'è un universo lì fuori del quale siamo creature, assieme ad altre specie? … Stiamo parlando solo a noi stessi, tutti presi dal nostro universo fatto di autonomia musicologica, al punto tale che già suoniamo alieni al resto delle scienze e delle discipline umanistiche, figurarsi ad un alieno vero?". Le provocazioni dei due autori ricordano un po' nella modalità le riflessioni che Montesquieu faceva riferire ai suoi viaggiatori Usbek e Rica nelle *Lettere persiane* (1721). L'idea, letterariamente efficace e ampiamente utilizzata, è quella di impiegare l'immaginario sguardo di un 'Altro', estraneo alla nostra cultura, al fine di criticare gli assunti di partenza, spesso dati per scontati, della cultura cui si appartiene. Che si tratti di un extra-terrestre o di un polpo (entrambi esempi citati dagli autori) il messaggio di base dell'articolo è che cercare almeno di immaginare come una creatura aliena (nel senso di diversa da noi) si porrebbe di fronte al mondo sonoro ci aiuterebbe a guardare con occhi diversi fenomeni cui siamo abituati e che, dunque, ormai non vediamo (o sentiamo) nemmeno più. L'esortazione di Chua e Rheding è rivolta ai musicologi, ovviamente, e al loro modo di concepire e raccontare la propria disciplina, ma possiamo usare le riflessioni dei due studiosi per soffermarci un po' a ragionare sul nostro rapporto quotidiano con i suoni: ci saremmo forse dimenticati anche noi che "esiste un universo lì fuori del quale siamo creature" e che questo universo è popolato di suoni che hanno un alto valore nelle nostre vite?

La dimensione sonora del mondo in cui viviamo immersi passa spesso inosservata. Ciò non significa che essa non esista o non abbia un rilievo nelle nostre vite, eppure raramente le dedichiamo molta attenzione, musicologi compresi. La provocazione contenuta nei due brevi saggi citati vuole andare nella direzione di farci riflettere proprio su tutto ciò che diamo per scontato nei nostri abituali ragionamenti – da esperti o amatori – sulla musica, sui suoni e sulle nostre esperienze sonore.

Quante informazioni vengono continuamente elaborate dal nostro cervello sulla scorta degli stimoli sonori che riceviamo mentre passeggiamo per strada, convinti di star solo pensando ai nostri prossimi impegni? I suoni ci permettono di orientarci nello spazio e, tanto quanto la vista, ci avvisano di possibili pericoli, ci informano sul momento del giorno in cui ci troviamo (i suoni del giorno non sono quelli della notte). Essi integrano in modo costante l'impressionante quantità di informazioni che ci consente di vivere e muoverci. Nella vita quotidiana si verifica di continuo quell'effetto che con tutta probabilità notiamo quando andiamo in aereo: l'aereo parte e il rombo del motore diviene presente ai nostri sensi. Tuttavia, dopo un po', con le orecchie a bagno in quel rumore, il suono diventa distante per scomparire infine dalla nostra coscienza. La sua assenza, ad atterraggio avvenuto, ci rende di nuovo coscienti di quanto quelle vibrazioni ci avessero accompagnato per tutto il viaggio.

Lo stato di immersione in un mondo sonoro (in modo anche inevitabile) non ha come solo effetto quello di renderci dimentichi della quantità di suoni che ci circondano, ma anche della loro 'qualità'. Un aspetto da tenere in considerazione, infatti, è che tutti i messaggi sonori che decodifichiamo di continuo senza accorgercene sono messaggi culturalmente definiti. Si tratta di qualcosa di cui con più facilità diventiamo coscienti quando viaggiamo. Sbarcati dall'aereo di cui sopra, non solo noteremo l'assenza del bzzzzzz del motore, ma noteremo anche – forse una volta usciti dall'aeroporto – la diversità del mondo sonoro che ci circonda, sia essa anche solo costituita dalla varietà sonora di una nuova lingua parlata attorno a noi. Forse usciremo per strada e faticheremo a decifrare subito il significato dei vari dlin dlin dlin e tru tru tru. Magari, se siamo fortunati, un volatile ignoto nella nostra città ci farà ascoltare una melodia sconosciuta e vorremo sapere cos'è e come si chiama (cosa che non ci chiediamo mai in relazione ai suoni dei volatili cui siamo abituati, anche se poi non saremmo in grado di associare volontariamente il verso all'animale, e quindi il suono che crediamo di 'conoscere' ci è altrettanto ignoto di quello che incontriamo nel nostro immaginario viaggio).

Vivere 'immersi', incapsulati - stile 'cialda del caffè' – in uno spazio (visivo, sonoro, tattile, olfattivo, gustativo) che ci avvolge, ci protegge ma anche ci sommerge, ci fa dimenticare i confini della capsula, i suoi margini, come essi vengono prodotti e come possano essere valicati. L'immersione neutralizza, anestetizza, il potere dirompente (estetico, non an-estetico) del mondo sonoro. Essa è inevitabile e preziosa, perché sarebbe impossibile, troppo faticoso, vivere in continua cosciente allerta di tutti i messaggi sonori, ma è anche subdola perché ci priva di potenziali esperienze e conoscenze, ed assolutizza il valore della capsula in cui ci troviamo a bagno.

Ecco allora che l'alieno evocato dall'articolo menzionato in apertura ci viene in soccorso. E, come ricordato dagli autori dei due brevi saggi, Chua e Rehding, non c'è nemmeno bisogno di andarlo a cercare in altri sistemi solari, perché esso può essere anche un polpo o – dico io – una persona abituata a frequentare capsule diverse dalle nostre. Potremmo allora provare a fare un'esperienza, un gioco di ruolo: usciamo dalla sala in cui presumibilmente ci siamo recati e in cui ci è stata consegnata la rivista che contiene queste righe, usciamo e ascoltiamo, come se fosse la prima volta, come se non fossimo nella nostra città, come se avessimo bisogno di ri-orientarci. Come suona la nostra città? Che cosa ce la caratterizza da un punto di vista sonoro? Che cosa ci farebbe dire – ad occhi chiusi ed orecchie spalancate – "ecco, sono a casa"? Si tratta ovviamente di un gioco, di una simulazione, di una provocazione. Come l'*amuse-bouche* della Società Internazionale di Musicologia.

MP associati

STUDIO LEGALE

HANS ROTT.

IL TRAGICO DESTINO DI UN GRANDE COMPOSITORE SCONOSCIUTO, CREATORE DI UN NUOVO GENERE SINFONICO

di Michele Ballarini

"Quello che la musica ha perduto con lui è incommensurabile: il suo genio s'invola talmente alto già nella sua prima sinfonia, che ha scritto quand'era un giovane di vent'anni e che fa di lui - la parola non è affatto forte - il fondatore di una nuova arte sinfonica. Va detto però che non è riuscito a realizzare compiutamente ciò che desiderava. E' come quando qualcuno prende una rincorsa per un lancio lunghissimo e poi non riesce a centrare bene il bersaglio. Ma io so a che cosa mirava. Sì, nel suo intimo è così simile a me che siamo come due frutti dello stesso albero, generati dallo stesso suono e nutriti della stessa aria. Con lui avrei potuto esaurire i contenuti della nuova era della musica che stava cominciando proprio allora".

Così Gustav Mahler parlava all'inizio del '900 all'amica e confidente Nathalie Bauer-Lechner, ricordando questo musicista cha alcuni decenni prima era stato suo compagno di studi al Conservatorio di Vienna.

Un'esistenza tormentata e venata di tragicità quella di Hans Rott (1858-1884), una storia drammatica nutrita di particolari unici che potrebbe costituire un soggetto ideale per una sceneggiatura cinematografica, una linea della vita breve e luminosa come una meteora, bruciata in un tempo fatalmente corto che lo accomuna ad altri grandi artisti i quali ebbero la sfortuna di scomparire quando il loro talento aveva appena cominciato a manifestarsi, facendo solo intravvedere parzialmente o da lontano ciò che la loro piena maturità ci avrebbe sicuramente rivelato.

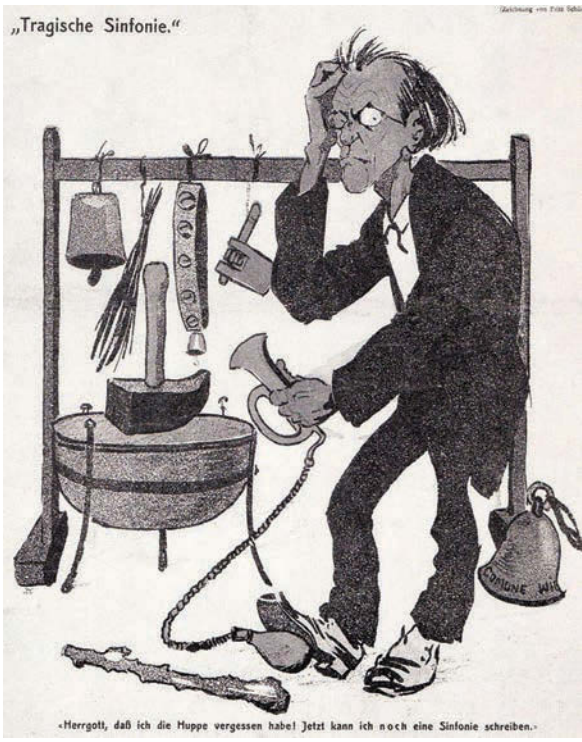
Nato a Braunhirschengrund presso Vienna, Rott manifestò molto precocemente un talento non comune, che gli permise di iniziare gli studi musicali in tenera età e di essere ammesso nel 1874 al Conservatorio di Vienna, dove frequentò i corsi di pianoforte, armonia e composizione; sopravvenne però la morte di entrambi i genitori - la madre nel 1872 e il padre nel 1876 - che costrinse il giovane, nonostante fosse stato nel primo anno esentato dal pagamento della retta e avesse anche ricevuto una borsa di studio, a cercare lavoro come impiegato per mantenersi.

Negli anni seguenti Rott s'iscrisse alla scuola di organo tenuta da Anton Bruckner e questa frequentazione si rivelò di grande importanza per la sua formazione, permettendogli di instaurare con il grande compositore un rapporto di reciproca stima e fiducia. In effetti, oltre a essere considerato dal grande musicista austriaco come il migliore dei suoi allievi, Rott era tenuto in grande considerazione anche dai suoi compagni di conservatorio, come dirà poi il musicologo Guido Adler: "Era il più dotato di tutti noi", giudizio che si deve ascrivere anche a Mahler e a Hugo Wolf, altro grande compositore destinato purtroppo anch'egli a una prematura fine.

E' in questi anni di studio e di apprendistato che si può raggruppare la parte più importante delle composizioni di Rott, lavori che denotano già un'aperta propensione al genere sinfonico quali la Sinfonia per archi, due Ouverture - Julius Caesar e Hamlet - e una Suite per orchestra; poco posteriore ad esse fu concepita la Sinfonia in mi maggiore che si può considerare a buon diritto come la più ampia e ambiziosa creazione di Rott.

Uso corrente dei conservatori e delle istituzioni scolastiche a quei tempi erano i concorsi interni che si affiancavano ai normali esami e che davano la possibilità di poter ricevere premi e riconoscimenti utili alla messa in luce di particolari talenti. Nel caso di Rott il destino si dimostrò purtroppo impietoso, in quanto il suo linguaggio era troppo avanzato e fuori dai consueti canoni compositivi richiesti per i gusti del suo tempo; dotato di un carattere forte ed alieno da qualsiasi compromesso anche se desideroso che il suo talento fosse riconosciuto e capito, Rott non poteva ripiegare su posizioni più arretrate o accademiche le quali, nonostante un più immediato e facile apprezzamento da parte dei contemporanei, lo avrebbero sicuramente relegato nella nutrita schiera degli epigoni.

Il primo movimento della sinfonia, presentato al concorso di composizione del 1878, suscitò le aspre critiche di gran parte della commissione, i cui membri si erano anche messi a ridere alla fine dell'esecuzione. L'austero e timido Bruckner, che era tra i giurati, non si trattenne e investì con rabbia i suoi colleghi: "Non ridete, signori, di quest'uomo sentirete in futuro grandi cose!". La sorte purtroppo avrebbe



Caricatura di Gustav Mahler, 1907

deciso diversamente e il Nostro terminò il corso di composizione con un giudizio lusinghiero che attestava però solamente la sua solida preparazione teorica.

Bruckner prese a cuore il futuro del suo allievo e riuscì a trovargli un posto di organista presso il monastero dei Padri Piaristi a Vienna; nella piccola stanza che gli era stata assegnata, Rott viveva in estrema indigenza in quanto lo stipendio che riceveva per il suo incarico era molto esiguo. Mahler andò spesso a trovarlo provando stupore e compassione per l'estrema povertà nella quale viveva il suo amico, notando che per economizzare le spese aveva appeso una lunga fila di salsicce su di una corda. Ben presto però le cose volsero ancora al peggio: Rott fu rimosso dal suo incarico con l'accusa poi dimostratasi infondata di aver sottratto alcuni libri dalla biblioteca del monastero, e questo evento segnò profondamente il suo animo. Bruckner intervenne ancora

Otto Bohler - Bruckner e i suoi critici

e riuscì a farlo nominare direttore di una corale a Mulhouse, in Alsazia, ma prima di partire, nel settembre del 1880, Rott decise di partecipare al Premio Beethoven, previsto di lì a pochi mesi. Il Premio Beethoven poteva costituire una solida base per consentire ad un giovane dotato di intraprendere con più sicurezza la carriera del compositore, ma per vincere ci si doveva confrontare con chi, in una Vienna che nei prossimi anni sarebbe stata teatro di immani rivolgimenti culturali e storici, rappresentava ancora l'ultima voce della grande tradizione classico-romantica, primo fra tutti Johannes Brahms oltre ad altre figure di spicco come il critico e musicologo Eduard Hanslick e il compositore Karl Goldmark, che facevano parte della giuria.

Rott prese un appuntamento con Brahms per mostrargli i due lavori che aveva intenzione di presentare al concorso, la Sinfonia e un Preludio Pastorale, ma l'incontro si rivelò fatale: il grande compositore, pur rilevando alcune belle idee musicali, giudicò inammissibili parecchie banalità e stranezze a suo parere presenti nei due lavori, arrivando addirittura a dubitare che queste parti fossero opera sua. La cocente umiliazione dopo questa drammatica esperienza sconvolse completamente Rott, che cominciò a covare una sorta di mania di persecuzione nei confronti di Brahms, temendo che il compositore, invidioso di lui, avesse intenzione di assassinarlo. Gli amici cominciarono a preoccuparsi per il suo equilibrio mentale e sperarono in un miglioramento delle sue condizioni psichiche quando, nell'ottobre successivo, Rott partì per iniziare l'attività di direttore di coro a Mulhouse.

In treno purtroppo la pazzia ebbe il sopravvento: un passeggero accese un sigaro e Rott gli urlò di spegnerlo immediatamente perché Brahms aveva riempito il vagone di esplosivo per ucciderlo. Gli altri viaggiatori riuscirono ad immobilizzarlo in modo che potesse arrivare a destinazione sotto sorveglianza e dopo alcuni giorni Rott fu riaccompagnato a Vienna dove fu rinchiuso un una clinica psichiatrica.

Si stava così concludendo in modo drammatico l'esistenza terrena di Rott il quale, secondo quanto scrive Alma Mahler: "In manicomio non faceva che comporre. Si serviva della carta da musica scritta per usi cui di solito non è destinata la carta da musica, e tutto allegro ghignava: *Questo è il trattamento che meritano tutte le opere degli uomini*". Ormai estremamente provato nel corpo e nello spirito Hans Rott morì di tubercolosi il 25 giugno del 1884.

Dopo la sua scomparsa, il ricordo di Rott e della sua musica si affievolirono immediatamente e, a parte l'intenzione non realizzata da parte di Mahler di eseguire la Sinfonia in mi maggiore, il più completo oblio nascose questo musicista per oltre un secolo; solo negli anni '80 del '900, sull'onda di un recupero e riscoperta di repertori e autori dei secoli XVIII e XIX da parte sia della musicologia che degli interpreti, fu finalmente eseguita e incisa la Sinfonia in mi maggiore, alla quale fecero seguito negli anni successivi le altre composizioni più sopra citate.

Ascoltando la Sinfonia ci troviamo dinnanzi ad un lavoro di notevoli dimensioni che raccoglie in sé una ricchezza di idee e di spunti che denotano la conoscenza approfondita di Wagner e di Bruckner, oltre all'esistenza di sorprendenti affinità tematiche, armoniche e di orchestrazione che non possono non rimandare alle prime sinfonie di Gustav Mahler; ma la Sinfonia di Rott è del 1878 mentre Mahler scrisse la sua Prima sinfonia solo dieci anni più tardi, e questo è un fatto che può dar ragione a quanto ebbe a dire lo stesso Mahler a Natalie Bauer-Lechner: si può ravvisare con sicurezza una matrice comune nel loro linguaggio, ma intesa in entrambi come punto di partenza - che in Mahler appare naturalmente più elaborato e sviluppato - basato su elementi musicalmente affini che hanno poi una loro differente realizzazione. Questo stato nascente costituisce però un lato assolutamente affascinante della musica del Nostro: un coraggio senza riserve nel lanciarsi in luoghi ancora inesplorati che l'autore vive e propone con fortissima convinzione, fatto testimoniato anche dalla precisione e dalla pulizia con la quale scrive le sue partiture. E, ancora, una fiducia nel credere in se stesso che lo porta a realizzare in modo chiaro e alieno da compromessi ciò che il suo antico compagno di scuola proporrà in seguito attraverso ripensamenti e rifacimenti. Provate ad ascoltare il secondo tempo della Prima Sinfonia di Mahler https://www.youtube.com/watch?v=irzBXzQMp8Y, poi confrontatelo con lo Scherzo – terzo movimento – della Sinfonia di Rott https://www.youtube.com/watch?v=7ioP0oESMhY e capirete la differenza.

Anton Bruckner, come già detto, fu l'unico grande musicista a credere pienamente nel talento di Rott: il giorno del suo funerale il vecchio maestro s'intrattenne a lungo, solo e profondamente commosso, accanto al feretro del suo giovane allievo. L'anno prima, nel 1883, era scomparso Richard Wagner e questa altra grande perdita lasciò nell'animo di Bruckner un dolore ed una mestizia che lo spinsero a terminare l'adagio della sua settima sinfonia con un'accorata marcia funebre in sua memoria.

Questo genio lento, arrivato solo nella maturità a concepire i suoi monumentali capolavori sinfonici tra la malcelata diffidenza dei più, vedeva sicuramente un futuro nel quale il talento di Rott avrebbe potuto affermarsi come voce unica ed irripetibile, portata avanti come una fiaccola passata tacitamente tra maestro e allievo. Pensiamo a un Debussy, a un Musorgskji, allo stesso Mahler: la musica di Hans Rott avrebbe superato, come i suoi più longevi compagni d'arte, le iniziali difficoltà per affermarsi pienamente? Ascoltandola oggi, a parte le parole di Mahler, pensiamo proprio di sì.

Hans Rott - Sinfonia n.1, partitura autografa

LA NOTTE DEI MORTI VIVENTI

di Fabio Sperandio

Morti per avvelenamento: Johann Schobert († 1767) – compositore, Anton Fils († 1760) – compositore. Morti in un incidente aereo: Guido Cantelli († 1956) – direttore, Lodovico Lessona († 1972) – pianista, Ginette Neveu († 1949) – violinista. Morti per infortunio sul lavoro: Jean-Baptiste Lully († 1687) – compositore. Morti in incidente stradale: Dino Ciani († 1974) – pianista, Ernest Chausson († 1899) – compositore. Morti in manicomio: Hans Rott († 1884) – compositore, Robert Schumann († 1856) – compositore. Morti in scena per cause naturali: Dimitri Mitropoulos († 1960) – direttore, Giuseppe Sinopoli († 2011) – direttore, Giuseppe Patanè († 1989) – direttore, Hermann Scherchen († 1966) – direttore. Morte violenta: František Kočvara († 1791) – violinista e compositore, Claude Vivier († 1983) – compositore, Jean-Marie Leclair († 1764) – compositore, Alessandro Stradella († 1682) – compositore. Naufragio: Enrique Granados († 1916) – compositore, Morte accidentale: Anton Webern († 1945) – compositore. Morti suicidi: Bernd Alois Zimmermann († 1970) – compositore, Jean Barraqué († 1973) – compositore. Morti nei lager: Erwin Schulhoff († 1942) – compositore, Viktor Ullmann († 1944) – compositore, Pavel Haas († 1944) – compositore.

'A morte 'o ssaje ched"e?...è una livella. (Antonio de Curtis † 1967, attore, morto di infarto)

Morti avvolte nel mistero, improvvise, violente. Nemmeno la musica, elemento incorporeo che avvicina l'uomo all'essenza divina, risparmia i suoi ministri rendendo immortale ma sempre necessaria la loro dipartita e mette in scena storie drammatiche, fantastiche e talvolta addirittura comiche, che danno vita ad uno spettacolo in cui i musicisti stessi sembrano essere gli attori.

Difficile dire se un'esistenza più lunga avrebbe permesso a Ernest Chausson di dare maggiore respiro alla propria vena compositiva. La morte all'età di 44 anni non giovò certo alla sua carriera; tuttavia l'evento che pose fine alla sua vita, lo scolpì nella memoria dei posteri accompagnato da una risata beffarda. Un banale incidente e la caduta in bicicletta si trasformò in tragedia. Chausson scivola in discesa e sbatte contro un muretto, morendo all'istante. Ne rimane il ricordo sotto forma di un monumento funerario nel cimitero di *Père Lachaise*, nella sua Parigi.

In fatto di notorietà, ben altro servigio *il tristo mietitore* ha fatto a František Kočvara (Praga 1750? – Londra 1791). Violinista e compositore ceco, stabilitosi a Londra dopo aver viaggiato e suonato in molte città d'Europa, si fece conoscere componendo la Battaglia di Praga, ma soprattutto passò alla storia per la sua dipartita a sfondo erotico con tinte noir. Il 2 febbraio 1791 Kočvara morì asfissiato mentre si intratteneva negli alloggi di una prostituta, Susannah Hill, in Vine Street. Kočvara ebbe con lei un rapporto sessuale dopo essersi messo al collo una fune legata alla maniglia della porta, che gli provocò l'asfissia. Susann Hill fu processata con l'imputazione di omicidio, ma venne assolta, in quanto la giuria prestò fede alla sua testimonianza. La verità è che il violinista si presentò a casa della Hill armato di forbici, con il preciso intento di farsi evirare, ma lei si rifiutò. La morte per asfissia fu solo un ripiego.

La morte di Frantisek Kotzwara nel 1791, in una stampa dell'epoca

Dicono che muore giovane chi agli dei è caro. Tralasciando i soliti noti, non è andata bene al 35enne compositore canadese Claude Vivier, allievo di Stockhausen, pugnalato a morte la notte dell'8 marzo 1983 nel suo appartamento di Parigi. Il suo assassino era un escort-boy che Vivier aveva incontrato in un bar quella sera. Sul tavolo da lavoro fu rinvenuto il manoscritto dell'ultima opera incompleta di Vivier, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?* (Credi nell'immortalità dell'anima?), un monologo in cui Vivier descrive un viaggio sulla metropolitana durante il quale viene attratto da un giovane uomo. La musica si interrompe bruscamente seguendo la frase: "Poi tolse un pugnale dalla sua giacca e mi pugnalò attraverso il cuore". Perirono sotto i colpi della spada anche Alessandro Stradella e Jean-Marie Leclair. Euterpe, musa della musica, ha il dono di elevare i defunti al grado di antenati, stabilendo un legame di continuità tra chi non c'è più e il mondo dei viventi e impedendone l'oblio attraverso l'opera d'arte. Biografie che si esauriscono in pochi anni, uomini dalla moralità discutibile, dediti all'alcol, amanti degli eccessi riconfermano implicitamente il patto mefistofelico che baratta il successo in cambio dell'anima, eroi terreni che mescolano il desiderio alla carenza di senso del limite, eredi di Faust e plasmati dalla tracotanza di chi si sovrappone alla vita e decide quando porne fine.

"Ehi, Mr. Lennon" disse Mr.Chapman prima di esplodere cinque colpi, l'8 dicembre 1980 a New York e uccidere John Winston Ono Lennon. I tempi sono cambiati e nel frattempo le armi da fuoco hanno avuto la meglio sulle lame.

Il giorno di Natale del 1954 Johnny Ace finisce la sua vita a ventidue anni con un buco in testa e passa inconsapevolmente alla storia come il primo dei "morti del rock". Dopo di lui la lista delle morti violente si allunga all'infinito. Ricordiamo Kurt Cobain leader dei Nirvana che l'8 aprile 1994 si toglie la vita con un colpo di fucile, consacrandosi per sempre al culto dei fan.

Non possiamo non menzionare la cosiddetta Maledizione della J. Il primo caso è Brian Jones, chitarrista dei Rolling Stones, trovato morto sul fondo della sua piscina, la notte del 3 luglio 1969. Un anno dopo se ne va quello che viene considerato il più grande chitarrista di tutti i tempi: Jimi Hendrix, soffocato dal proprio vomito dopo una notte di

eccessi tra alcol e barbiturici. A due sole settimane di distanza, il 4 ottobre 1970, muore una grande del rock, la 27enne Janis Joplin. A completare il quadro, il 3 luglio 1971, a due anni esatti dalla morte di Brian Jones, scompare Jim Morrison, in circostanze ancora misteriose. Il suo presunto corpo riposa al cimitereo di *Père Lachaise*, sotto una lapide che recita il motto *"fedele al suo spirito"*.

Quasi a rivendicare un sacrosanto diritto sindacale a morire, esistono numerosi casi di decesso sul luogo di lavoro. La figura più colpita è quella dei direttori d'orchestra. Dimitri Mitropulos morì il 2 novembre 1960 alla Scala, poco dopo l'inizio delle prove della terza sinfonia di Gustav Mahler, Hermann Scherchen morì sul podio dell'Orchestra del Maggio Fiorentino nel 1966 mentre dirigeva *L'Orfeide* di Gianfrancesco Malipiero, Giuseppe Patanè morì per un attacco di cuore mentre dirigeva una rappresentazione de *Il Barbiere di Siviglia* all'Opera di Monaco di Baviera, Giuseppe Sinopoli morì a Berlino improvvisamente, stroncato da un infarto mentre stava dirigendo l'*Aida* di Giuseppe Verdi alla Deutsche Oper.

Il caso più celebre di infortunio sul lavoro, passato alla storia, appartiene a Giovanni Battista Lulli, fiorentino di nascita, naturalizzato francese, compositore, musicista, ballerino insigne in servizio alla corte del Re Sole. Durante un' esecuzione del suo Te Deum si ferì con il pesante bastone usato per battere il tempo. Spinto forse da un moto di orgoglio per essere stato un eccellente danzatore,

Henri Bonnart (1642-1711)
Ritratto di Jean-Baptiste Lully, 1708

Il memoriale a John Lennon in Central Park, New York City

rifiutò le cure dei medici che prevedano l'amputazione della gamba ferita, ormai in cancrena. Sepolto nella chiesa di Notre-Dame-des Victoires a Parigi, il divenuto Jean Baptiste Lully, morì il 22 marzo 1687 dopo due mesi di agonia.

Tralasciando qui le storie più note di chi ha segnato la storia con la propria esistenza, come i compositori morti nei Lager, non possiamo però non citare ancora le disavventure di Johan Schobel, clavicembalista inviso a Leopold Mozart ma non ad Amadeus che faceva studiare ai propri allievi le sue sonate, e di Anton Fils, morto a ventisei anni, prolifico compositore tedesco, violoncellista dell'orchestra di Mannheim ai tempi di Stamitz , il primo per essere passato a miglior vita, insieme a moglie, figlio e domestica, avvelenato da funghi velenosi raccolti e cucinati inconsapevolmente con le sue stesse mani e il secondo per la malsana abitudine di mangiare ragni.

Alle volte poi, capita di essere la persona sbagliata al momento sbagliato: *La nave Sussex della compagnia navale francese salpò alle 13.15 con destinazione Dieppe. Un'ora e un quarto dopo, un sottomarino di guerra tedesco UB-29 intercettò l'imbarcazione e la scambiò per una nave da guerra, pertanto, verso le 14.50 lanciò un siluro che colpì il Sussex nel mezzo, spezzandolo a metà.* Enrique Granados e signora si trovavano su quella nave a causa di imprevedibili ritardi che fecero perdere loro l'imbarcazione che doveva riportarli direttamente in Spagna. Granados, che non sapeva nuotare, morì cercando di portare in salvo la moglie che lottava tra le onde. Affogamento o naufragio?

E cosa dire del povero Anton Webern che, come recita la vulgata, uscito di casa tre quarti d'ora prima del coprifuoco per fumare senza dare disturbo , venne ucciso per errore da un cecchino americano con tre colpi di pistola, il 15 settembre 1945?

E' Orfeo che ci ricorda che due sono le fontane nell'Ade: Lete e Mnemosine. Ogni viaggio nell'aldilà è un viaggio nella memoria. Bevendo dalla prima si dimentica tutto della propria vita. Menmosine, non a caso madre delle Muse, *Memoria*, invece appare come una fontana di immortalità. Colui che nell'Ade conserva la memoria, trascende la condizione mortale. Sarà forse questa allora la ricetta per non essere dimenticati?

«Che abbiate paura o meno della morte, quel momento arriverà e il vostro corpo peserà ventuno grammi in meno. Quei ventuno grammi sono il peso dell'anima di una persona. E quel peso viene portato da coloro che sopravvivono" (dal film *21 grammi* di A.G. Inarritu).

BANCA mediolanum

UFFICIO DEI CONSULENTI FINANZIARI

Via Del Mercato, 2 - Sasso Marconi
T. 051 842720

ORARIO

LUNEDI'- VENERDI'	**8:30 - 13:00** **15:00 - 18:00**
SABATO	**8:30 - 12:30**

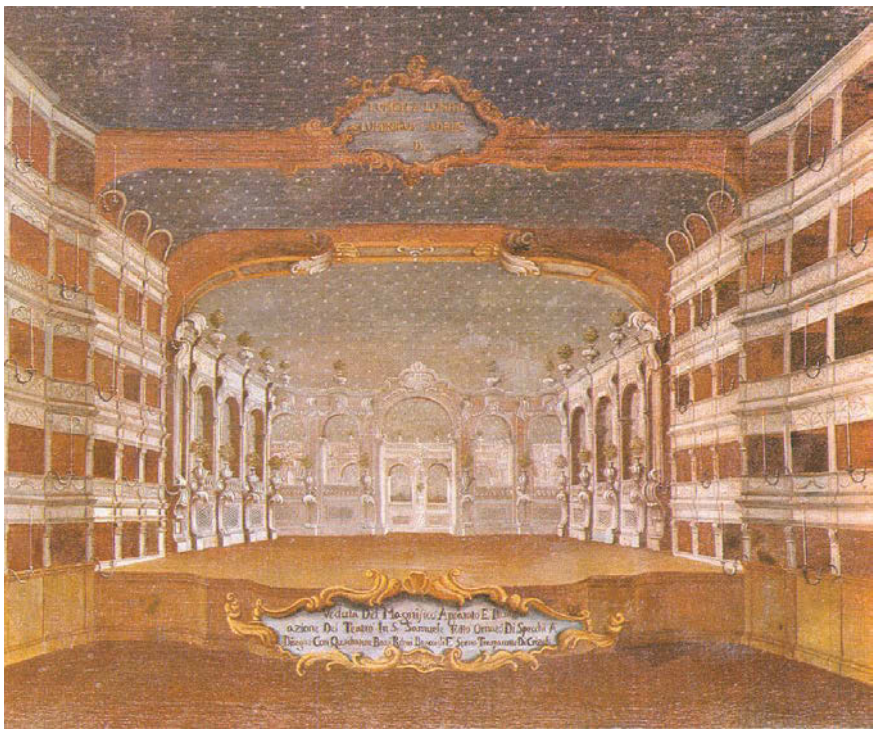
IL PRETE ROSSO IN SCENA E LIBRERIA

di Piero Mioli

Vivaldi, il popolarissimo Prete Rosso che ha scritto centinaia e centinaia di concerti, specie per violino ma non solo e in particolare le famose e quasi famigerate *Quattro stagioni*: ebbene, questo musicista del Sei-Settecento così ben servito dalla programmazione musicale e dalla discografia, che posto occupa nella moderna bibliografia italiana? La risposta più efficiente, in senso generale, proviene da *Antonio Vivaldi* di Egidio Pozzi (Palermo, L'Epos, 2007), monografia che è italiana, perfettamente aggiornata, molto ampia ed equamente interessata a tutti i generi praticati. Per cui anche il vasto settore operistico, spesso trascurato quasi senza pudore, trova la trattazione che merita. Vivaldi scrisse d'aver composto 94 opere, si ha notizia precisa di almeno 46 opere rappresentate, sopravvivono 16 partiture, ogni tanto i teatri e i festival allestiscono un *Farnace* o un'*Olimpiade*, i cataloghi discografici non lesinano edizioni anche di un certo valore: dunque era opportuno che un libro sull'autore non si limitasse allo strumentalismo. Così fa, abbondantemente, Pozzi, che essendo uno studioso di analisi musicale riesce all'occorrenza riesce egregiamente a indagare a fondo l'essenza della musica ma senza mai evitare il legittimo inserimento nel percorso biografico. Anzi alla biografia dà un grande spazio, cercando di colmare certe lacune, facendo suoi gli esiti della miglior bibliografia relativa, cercando sempre tutti i paralleli necessari. Così fra il periodo mantovano e il viaggio a Roma inserisce un paragrafo sul *Teatro alla moda* di Marcello, e più oltre tratta dell'incontro (assai chiacchierato) con la canterina Anna Girò, dell'attività impresariale, della collaborazione con un librettista come Carlo Goldoni, dell'ultimo, misterioso, fatale viaggio a Vienna. Dopo il catalogo, chiudono il libro una bibliografia e una discografia pressoché complete.

Ma prima della monografia di Pozzi non è che la bibliografia vivaldiana languisse. Nel 1978, a trecento anni dalla nascita, sono passati in Italia il *Vivaldi* di Walter Kolneder (Milano, Rusconi) e il *Vivaldi* di Michael Talbot (questo però del tutto avarissimo col teatro, con appena 13 pagine su 285); e poco dopo la monografia di Remo Giazotto pubblicata dalla Nuova Accademia (Milano, 1965) trovava una sintesi plausibile nella piccola monografia pubblicata dalla Mursia (Milano, 1984).

Ed ecco qualche notizia sui diversi «Quaderni vivaldiani» che la Olschki di Firenze pubblica fra gli «Studi di musica veneta» come atti dei convegni successivamente tenuti alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia. Pubblicato a cura di Francesco Degrada nel 1980 e cioè due anni dopo l'omonimo convegno, *Vivaldi veneziano europeo* non tarda né fatica a dimostrare l'assunto del titolo: Denis Arnold riferisce sui mottetti, Eleanor Selfridge-Field sul personaggio di Giuditta "in historical prospective" (Scarlatti, Gasparini, Marcello e Vivaldi), Claudio Gallico e Gastone Vio danno conto di ricerche d'archivio da Mantova e Venezia (sulle "figlie del coro" della Pietà). Particolarmente significativi i lavori di Gianfranco Folena e Degrada stesso: l'uno su Scipione Maffei e *La fida ninfa*, l'altro sulla lettura della metastasiana *Olimpiade* (da intendersi "nel suo nocciolo idillico e non nella sua sovrastruttura eroica"). Il secondo quaderno, volume di due tomi in ben quattro sezioni, è *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, e davvero si occupa di Vivaldi operista ma addentrandosi nell'imponente catalogo solo a proposito di *Orlando*, *Atenaide* e *Griselda*: onde brilla soprattutto trattando dei rapporti fra l'opera e le altre forme vocali (Timms, Folena, Heller) e della condizione del "musicista di teatro" all'epoca (Bianconi, Piperno, Vitali), comunque abbondando di sempre nuove ricerche documentarie. A seguire, *I libretti vivaldiani. Edizione e collazione dei testimoni a stampa* (1982) e *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere* (1988).



Gabriel Bella (1730-1799) - Il Teatro San Samuele a Venezia

Di questi «Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani» il n. 13, in due volumi, è *The Operas of Antonio Vivaldi* (2008) di Reinhard Strohm (studioso nato a Monaco nel 1942 e lettore di musica al King's College dell'Università di Londra dal 1975), che dedica un centinaio di pagine al sistema, per così dire, del teatro vivaldiano e tutto l'abbondante resto lo distende sui particolari delle singole opere. A chi aveva già scritto tanto sull'autore in questione, e componendo *L'opera italiana nel Settecento* era partito da Pollarolo per giungere a Mozart incontrando anche *La Griselda* di Vivaldi, il citato sistema non doveva costare molta fatica: ma quel centinaio di pagine che si occupa di storia, pratica e addirittura estetica è un abilissimo riassunto, quasi un ricco indice della materia imminente; e svolge un'essenziale funzione propedeutica, orientativa, appunto sistematica del suo oggetto. Basti l'esempio della parte di "storia" che, specificandosi come

Sebastiano Ricci (1659-1734) - Medoro e Angelica, 1716

"Vivaldi's operatic legacy" (legato, lascito, eredità), tesse anche un'opportuna bibliografia ragionata dove elenca e segnala i numerosi contributi, spesso recenti, dati dalla musicologia italiana e dai suoi migliori rappresentanti alla causa del teatro vivaldiano. Di ogni opera, subito catalogata secondo il numero Ryom (Peter Ryom [RV], 1974, 1979[2]) e definita all altezza di genere, librettista, data e luogo della prima, Strohm trascrive il frontespizio e le varie rubriche del libretto (personaggi, argomento, mutazioni di scena, responsabili), poi chiarisce la cornice cittadina e teatrale della prima, quindi descrive il dramma, la partitura, a volte la "extant music" e questo o quel "revival", abbastanza spesso fornendo esempi musicali belli e godibili. Muoversi nel complicato arcipelago di prime, seconde, anche terze versioni non è punto facile: è difficile per lo storico che voglia abbracciare proprio tutto, è impossibile per il tipico ricercatore minuto il cui occhio penetri nel 1727 di *Ipermestra* ma magari si tenga chiuso davanti al *Catone in Utica* del 1737: Strohm ce l'ha fatta, invece, perché in possesso sia della cultura, sia dell'acutezza e sia della pazienza necessaria. Un centinaio di pagine, verso la fine, riassume tutto in una serie di tavole elencanti opere, pasticci, arie, poeti, impresari, spesso con simpatiche duine di crome in ascesa (come il neuma di un *pes*) che giurano sulla sopravvivenza della musica in questione. Mentre la bibliografia è ampia, il glossario è breve, e forse concepito più per gli stranieri che per gli italiani: a parte quell'improbabile verso di quattro sillabe che sarebbe il *quadernario* (al posto di "quaternario", ma quadrisillabo sarebbe più giusto), è bene apprendervi che l'aria d'entrata", eseguendo la quale il cantante appunto entrava o rientrava fra le quinte, poteva significare anche aria con la quale il personaggio compariva in scena (lo stesso, o meglio il contrario dicasi per l'aria d'uscita). Infine, e certo non dispiace, l'"inglese del tedesco Reinhard Strohm è semplice, limpido, intelleggibile come pochi. "Rem tene, verba sequentur" dicevano gli antichi: non è sempre vero, caro Catone il Censore, ma stavolta è verissimo.

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

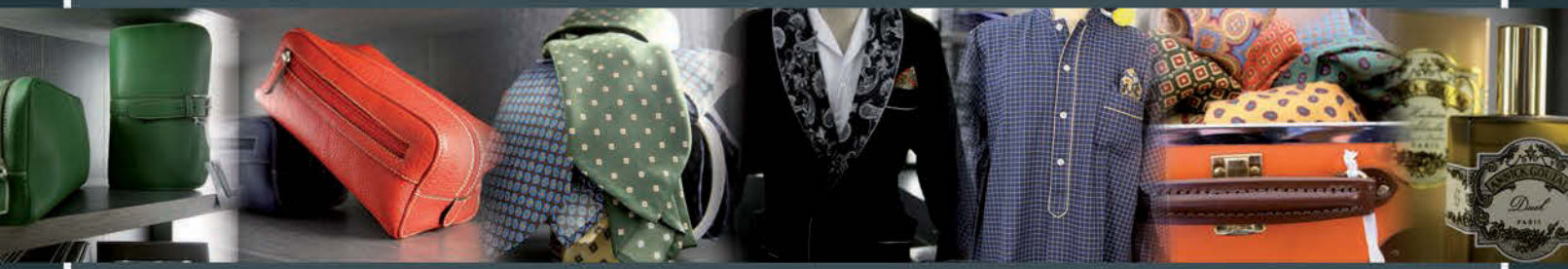
IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO DI PRODUZIONE BRITANNICA

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