Orchestra
Filarmonica
di Bologna

magazine

n.16 novembre 2018

Antica Profumeria

al SACRO CUORE

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

EDITORIALE

Quante volte, leggendo in modo un po' disordinato e compulsivo, capita che rapiscano la nostra attenzione frasi che ci colpiscono per la loro efficacia, che sembrano liberamente estrapolabili dal loro contesto, come aforismi memorabili. Eppure, altrettanto spesso, dopo poche ore, massimo pochi giorni, quelle stesse espressioni che ci sembravano memorabili, si sono già dileguate nella nostra memoria.

Di quando in quando, però, qualcuna resta - miracolosamente: una di queste, per quanto mi riguarda, fu pronunciata da un personaggio oggi perlopiù dimenticato, Édouard Herriot, per tre volte Primo Ministro francese negli anni Venti del secolo scorso e raffinato intellettuale, autore anche di una fortunata biografia di Beethoven. Ebbene, Herriot ebbe a dire che "la cultura è ciò che resta quando si è dimenticato tutto".

Ora, a parte la gratitudine eterna che si dovrebbe a quest'uomo per la sola facoltà che egli ci dona di *poter dimenticare*, resta il fatto che una definizione di questo genere apre a una serie di riflessioni sul rapporto tra l'accumulo di conoscenze e la cultura. Il mondo, peraltro, si è talmente saturato di riferimenti, d'informazioni, di stimoli, che è diventata un'operazione sterile cercare questa o quella distinzione particolare per poterlo comprendere.

Per avere la licenza di dimenticare tutto, tuttavia, resta vero che bisogna essere in grado, prima, di ricordare molte cose; e soprattutto, di elaborarle in modo tale che le conoscenze si depositino in noi, non prescindendo mai dal significato che esse stesse comportano. In altre parole, non importa che noi ci ricordiamo esattamente la tal frase o, tanto meno, chi l'abbia pronunciata, la data della tal battaglia o della tal scoperta, quanto che resti in noi, anche in modo inconscio, traccia del significato che quella frase o quegli avvenimenti comportano.

Solo in questo modo, si potrà parlare di *cultura* e non di *erudizione*, di qualcosa di rilevante e non di qualcosa di sterile. Così, la visione delle cose diviene necessariamente un insieme eterogeneo e complesso di riferimenti, di discipline, di meditazioni dove, come in una danza interiore, tutto ciò che abbiamo anche caoticamente immagazzinato, vive di un costante rapporto dinamico.

Come ebbe a dire il filosofo Hans Blumenberg con felice sintesi di quanto ho provato a esprimere fin qui: "La cultura non è un arsenale, la cultura è un orizzonte".

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

LE VIE DEI CANTI

a cura di Guido Giannuzzi

> "Un esperto è una persona che sa sempre di più su sempre di meno, fino a sapere tutto di nulla."
>
> *Max Weber*

Filarmonica Magazine
n. 16 mese novembre anno 2018
Aut. Tribunale di Bologna
N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Associazione Filarmonica
del Teatro Comunale di Bologna
Via Bertoloni, 11 – Bologna

Redazione
Sede operativa
c/o Teatro Auditorium Manzoni
via De'Monari 1/2, 40121 Bologna

Direttore responsabile e redazione
Guido Giannuzzi
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Michele Ballarini
Loris Maria Marchetti
Federico Orsini
Alessio Venier
Isabella Zannoni

Foto di copertina
© Marco Caselli Nirmal
Foto pag. 7
© Lorenzo Gaudenzi

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

www.filarmonicabologna.it

SOMMARIO

Editoriale | 03
Le vie dei canti | 03
Ottorino respighi, gli anni... | 05
Suono sono | 10
Una ricerca dell'immaginazione... | 13
Rossini: mens sana in corpore... | 15
Richard Strauss e l'Italia | 18

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

MARCHESINI GROUP Building efficiency
Consorzio Innova
PEI Protezioni Elaborazioni Industriali
FONDAZIONE DEL MONTE 1473
Aeroporto di Bologna
castiglione viaggi
CARISBO
macron
Ospitalità a Bologna
viva ticket by BEST UNION
MEDIA PARTNER
il Resto del Carlino

ORCHESTRA FILARMONICA DI BOLOGNA

foto ©Marco Caselli Nirmal

Orchestra Filarmonica di Bologna

www.filarmonicabologna.it

Lunedì 5 Novembre 2018 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
YOEL LEVI Direttore • JULIAN RACHLIN Violino

Martedì 11 Dicembre 2018 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
ROBERTO ABBADO Direttore • ALICE SARA OTT Pianoforte

martedì 1 gennaio 2019 ore 18.00
Concerto di Capodanno [CONCERTO FUORI ABBONAMENTO]
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
HIROFUMI YOSHIDA Direttore

Domenica 13 Gennaio 2019 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
SERGEJ KRILOV Direttore e violino

Lunedì 18 Febbraio 2019 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
ION MARIN Direttore

Lunedì 25 Marzo 2019 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
ROBERTO ABBADO Direttore • ALEXANDER MALOFEEV Pianoforte

Lunedì 15 Aprile 2019 - ore 20.30
I Solisti dell' ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
GIORGIO ZAGNONI Flauto
OMAGGIO A GIOACHINO ROSSINI

Lunedì 13 Maggio 2019 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
KRISTJAN JÄRVI Direttore • STEFANO BOLLANI Pianoforte

Sabato 8 Giugno 2019 - ore 20.30
OFBO – ORCHESTRA FILARMONICA di BOLOGNA
HIROFUMI YOSHIDA Direttore • LOUIS LORTIE Pianoforte

OTTORINO RESPIGHI, GLI ANNI BOLOGNESI.

di Michele Ballarini

Passate davanti a Bongiovanni, Signori miei, e poi ditemi se vi riesce di andare oltre senza avere i timpani percossi o da un suonare pazzerellone e da una clamorosa discussione, o da colossali scoppi di risa. La Bologna musicale rende il suo tributo al tempio, la vita delle crome e delle biscrome petroniane si vive quasi esclusivamente fra le pareti laccate di questo cenacolo. Nell'ora bassa, elegante, del passeggio su e giù per quel corridoio che i vecchi bolognesi non sanno assolutamente chiamare con altro nome all'infuori di via Rizzoli, arrivano tutti. Quello lì? Come non lo conoscete? Ma se è noto anche ai sassi! E' Borgatti e, dice lui, e diciamo noi, il suo nome è la sintesi storica della propaganda trionfale della musica wagneriana in Italia. Per cui ha perfettamente ragione se si dà.. un po' di arie e se porta quella bella e scompigliata zazzera bionda che fa fermare i buoni petroniani al suo passaggio.
L'altro è Ottorino Respighi, che tutti sanno essere un eccellente musicista, violinista, pianista, organista e chi più "ista" ha, più ne metta. Peccato che abbia anche delle manie! Per esempio, egli vuol sempre portare seco sulla propria testa la maschera di Beethoven, e per quanto gli sia stato detto, non ha mai voluto decidersi a togliersela. Una sua specialità è la trascrizione musicale. Ricordo tra l'altro il famoso Valse Blue trascritto alla Debussy: una cosa veramente originale. E' pure inventore di un nuovo e assai strano sistema armonico, quello di due toni vicini di grado e sovrapposti. A tempo perso fa da interprete nel negozio Bongiovanni, quando questo è visitato da francesi, inglesi, tedeschi, russi, ungheresi. Si sussurra, per colmo, che egli conosca le … malelingue di nove nazioni… ora è fresco di una "semiramite" acuta!

Così scriveva, l'8 maggio del 1910, il critico Cesare Paglia sotto lo pseudonimo di Gaianus, in un articolo pubblicato sull'Avvenire d'Italia dal titolo "Il Cenacolo delle beffe", scritto che descriveva, per mezzo di uno stile ironico e graffiante, lo spirito della Bologna musicale di quei tempi attraverso le figure più importanti che allora vi operavano.
Tra di esse Ottorino Respighi (Bologna 1879-Roma 1936), musicista che appartiene ancor oggi a quel gruppo di autori universalmente conosciuti e famosi le cui opere formano la base del repertorio sinfonico di tutte le orchestre in ogni paese del mondo.
Respighi troverà a Roma, città nella quale si trasferirà nel 1913 dopo aver vinto il concorso per insegnare composizione all'allora Liceo di Santa Cecilia, l'ispirazione per comporre quei poemi sinfonici che gli daranno popolarità mondiale, ma è negli anni di formazione vissuti a Bologna che la sua personalità si sviluppa e si evolve in un mondo artistico che soprattutto nella seconda metà del Novecento si dimostra come uno dei più innovativi e avanzati nell'intero panorama musicale italiano.
Una Bologna che già negli anni '70 di quel secolo aveva ospitato la prima italiana del *Lohengrin* e che accolse, proveniente da Borgo San Donnino, allora toponimo

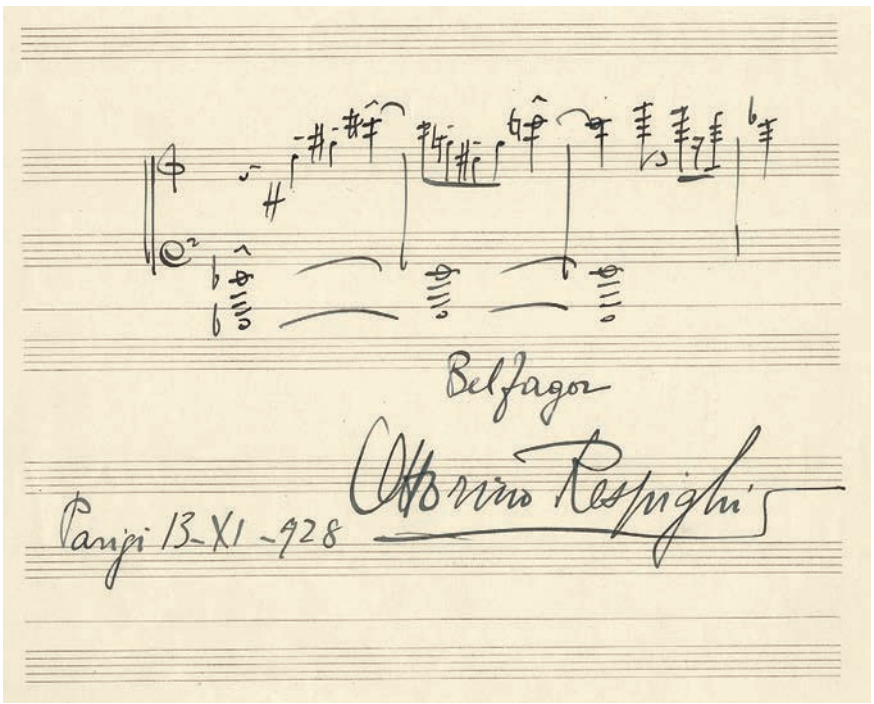
Teatro Comunale di Bologna

Piero Dorazio, Odeon I
1987, olio su tela, cm. 95x75

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

dell'attuale Fidenza, Giuseppe Respighi (1840-1923), destinato a diventare un pianista di valore e un ottimo insegnante oltreché fervente wagneriano e che si unisce in matrimonio con Ersilia Putti, il cui padre Massimiliano e il nonno Giovanni sono da annoverarsi tra i più importanti scultori bolognesi.
Un ambiente famigliare raffinato e ricco di stimoli culturali nel quale il giovane Ottorino – come si diceva - ha modo di crescere dimostrando ben presto di possedere molteplici interessi già premonitori di una natura artistica di prim'ordine: un eclettismo nei gusti e nelle scelte che però non sconfina nell'occasionale o nel superficiale ma al contrario conduce a esiti mirati e approfonditi attraverso l'attento studio di varie zone dello scibile, dal modello di un' antica galera riprodotto tale e quale in ogni particolare nel giardino di casa sua, all'interesse per la fisica che suscita un vivo apprezzamento da parte del grande scienziato Augusto Righi il quale, conosciuto un Respighi sedicenne durante una villeggiatura a Montese, gli permette di assistere ad alcuni esperimenti che egli sta realizzando in quel periodo.
Non precocissimo l'inizio degli studi musicali che sono però affrontati con la stessa pervicacia e lo stesso coinvolgimento, dallo studio del pianoforte cominciato a casa sotto la guida del padre il quale, dopo alcune sporadiche lezioni impartitegli, rimane meravigliato e stupito di sentirlo suonare con disinvoltura alcune variazioni di Schumann, all'entrata nel 1892 come allievo dei corsi di violino presso il Liceo musicale della sua città sotto la guida di Federico Sarti (1858-1921). Il Sarti, allievo di Carlo Verardi e attraverso Ferdinando Giorgetti, Giovanni Giuliani e Pietro Nardini erede diretto del grande magistero strumentale di Giuseppe Tartini, è componente, assieme al violinista Adolfo Massarenti, al violista Angelo Consolini e al violoncellista Francesco Serato, di quel Quartetto Bolognese che a cavallo tra i due secoli si distinguerà come uno dei migliori complessi cameristici italiani.
L'abilità di Respighi violinista non tarda a rivelarsi, e ne è fattiva testimonianza il grande successo che il Nostro consegue alle soglie del diploma, eseguendo impeccabilmente *Le Streghe* di Paganini nel corso di un saggio tenutosi al Liceo musicale nel giugno del 1899.
L'interesse di Respighi per gli strumenti ad arco e le loro tecniche esecutive si stempera anche attraverso lo studio e la passione per la liuteria - passerà molto del suo tempo libero nella bottega del famoso liutaio Raffaele Fiorini per studiare forme, legni e vernici - e per la pratica legata alla viola e alla viola d'amore, strumenti che padroneggerà con la stessa perizia del violino e che gli consentiranno di essere assunto in orchestra e di far parte di prestigiosi complessi cameristici.
Segue di qualche anno, nel 1896, l'inizio dello studio della composizione: studio severo e costante sotto la guida prima di Luigi Torchi, antesignano del recupero e dello studio di musiche dei secoli passati, e poi con Giuseppe Martucci, artefice di quella rinascita strumentale italiana che si delinea verso la fine del secolo in un mondo musicale dominato pressoché totalmente dall'opera lirica, nonché continuatore a Bologna di quelle tradizioni wagneriane che culmineranno nel 1888 con la prima esecuzione del *Tristano e Isotta* da lui diretto.
Già dai primi anni, come testimoniano numerosi manoscritti pervenutici, Respighi dimostra di aver approfondito e studiato forme e repertori di varia natura e provenienza, dagli autori del periodo barocco presenti negli archivi cittadini - ai quali dedica molto del suo tempo riproponendoli attraverso sue trascrizioni e rielaborazioni - agli autori più importanti del suo tempo, cominciando così a dar forma ad un corpus compositivo che, filtrato attraverso le molteplici succitate esperienze e al riparo da inutili effettismi, arriva a far vivere con singolare freschezza e convinzione un linguaggio che si innesta su quella strada del rinnovamento strumentale già tracciata e percorsa dal suo maestro Martucci.
Né mancheranno, quasi a titolo di affettuoso e ironico omaggio alla città natale, rimandi di più smaccato sapore popolare come, tra le prime composizioni, l'Ouverture per pianoforte a quattro mani *Gösdemlan* (1897), letteralmente *scorze di melone*, basata su di una cantilena che gli straccivendoli di quei tempi gridavano per le strade di Bologna allo scopo di richiamare l'attenzione degli abitanti al loro passare, nel caso avessero dei gusci di melone da buttar via, *Gös de mlan da trer zò, da trer zò, da trer zò…* ; a suggello della presa in giro, un improbabile 000 come numero d'opera e l'anagramma dell'autore che si firma pomposamente Heirpighs Otto.
Già da questi primi esiti si ravvisa un tratto compositivo sicuro e sempre sorretto da un gusto raffinato, tanto da evitare il corrivo e il salottiero, aspetti questi spesso presenti nei repertori di autori a lui coevi: se gli archi occupano un posto importante con parecchie composizioni per violino e pianoforte o orchestra e con alcuni quartetti, non meno significativi sono i brani per pianoforte e le liriche per canto. Già l'orchestra comunque inizia a costituire un profondo interesse per il Nostro,

Autografo di Ottorino Respighi

che al volgere del nuovo secolo, ancora negli ultimi anni di scuola, rivolge le sue attenzioni al genere sinfonico-corale con la cantata *Christus* e alla sola orchestra scrivendo le *Variazioni Sinfoniche*, lavori che dimostrano una natura di musicista già pienamente formata e pronta per altri e più impegnativi traguardi.

Dall'inizio del Novecento, periodo che vede il termine dei suoi studi, Respighi entra a far parte dell'Orchestra del Teatro Comunale in qualità di prima viola, qualifica che gli permetterà ben presto di accettare lo stesso ruolo nei teatri imperiali di Mosca e San Pietroburgo; il soggiorno di parecchi mesi in Russia gli dà anche la preziosa opportunità di ricevere alcune importantissime lezioni da Nikolai Rimskji-Korsakov. Questo rapporto saltuario con il grande musicista russo, che il Nostro considerava comunque importantissimo,

Ottorino ed Elsa Respighi nel 1932, a bordo di una nave per il Nord America

non fa che completare quella stupefacente abilità del Respighi orchestratore, da lui stesso in età matura giustificata come parte integrante del suo pensiero musicale e non come posteriore rivestimento di esso.

Al ritorno a Bologna, nel giugno del 1901, Respighi si diploma presentando il *Preludio, Corale e Fuga* per orchestra, una composizione di notevole valore nella quale una chiara e sicura concezione formale e una perfetta orchestrazione fanno da struttura portante a un'invenzione melodica e a una ricchezza armonica di assoluto rilievo; complementare a tutto ciò, ma non per questo di secondaria importanza, è un altro aspetto della versatilità di Respighi e cioè la facilità nell'apprendere le lingue straniere – nel corso della sua vita arriverà a parlarne correntemente ben undici - pratica che permette al giovane musicista di divenire cittadino del mondo a tutti gli effetti e, in ambito locale, di entrare in contatto con molti stranieri residenti a Bologna in quel periodo, tra i quali Anatolji Luna arskji, futuro direttore del Commissariato del popolo per l'Istruzione durante il governo di Lenin e il belga Felix Sluys, allora ospite del Collegio Fiammingo e poi direttore di una clinica privata a Bruxelles nella quale nel novembre del 1924 verrà operato purtroppo senza successo Giacomo Puccini.

Nel 1906 il Nostro collabora per un breve periodo come violista nel Quintetto Mugellini, e in questo ambito l'attività di esecutore si fonde con quella compositiva: scriverà infatti un *Quintetto per archi e pianoforte* che verrà presentato con ottimo successo a Bologna e in altre città italiane.

Di pari passo con la musica strumentale, Respighi continua a essere interessato a quella vocale, scrivendo alcune liriche che verranno apprezzate dai pubblici di tutto il mondo e che si possono annoverare tra le cose migliori del suo catalogo; *Nebbie* (1906), su testo di Ada Negri, arriverà a popolarità imperitura ed entrerà nel repertorio dei più grandi cantanti.

Non poteva però, in queste esplorazioni dei diversi generi strumentali e vocali, mancare l'opera lirica: la prima esperienza di Respighi in questo campo è costituita da *Re Enzo*, opera comica in tre atti su libretto di Alberto Donini e rappresentata al Teatro del Corso il 12 marzo del 1905. Il lavoro, di carattere prettamente petroniano, alterna numeri musicali a interventi parlati per cui furono coinvolti, oltre ai cantanti, anche alcuni goliardi bolognesi e il famoso canzonettista dialettale Carlo Musi.

L'opera ebbe un franco successo ma l'autore, forse considerandola un lavoro d'occasione limitato al contesto bolognese, non ne permise mai altre rappresentazioni; una ripresa nel 2004 ne ha confermato comunque la validità anche al di là di questi aspetti, con una parte musicale che si è rivelata di estremo interesse, anticipando già con sicurezza quegli aspetti melodici, armonici e teatrali che costituiranno il linguaggio del Respighi operista negli anni della maturità.

Altro importante esito di questi anni è *Semirama*, opera in tre atti su libretto di Alessandro Ceré, che vide la luce al Teatro Comunale il 20 novembre del 1910: interpretata da cantanti di grande fama come il soprano Elsa Bland e il tenore Giuseppe Borgatti e diretta da Rodolfo Ferrari, questo poema tragico ebbe numerose recensioni per la maggior parte lusinghiere e positive, costituendo, di fatto, la prima importante affermazione del giovane musicista nell'ambiente lirico italiano.

Gli anni passano e il 1913 è ormai alle porte; il trasferimento a Roma sarà il trampolino di lancio per affermare Respighi come compositore di fama mondiale ma costituisce per il musicista un iniziale trauma: la solitudine e il silenzio della casa paterna, dove si trova lo studio operoso nel quale l'ispirazione fluisce ininterrotta, sono ormai lontani e la Città Eterna, nella sua grandezza e maestosità, sembra respingere la natura riservata e contemplativa del Nostro.

Solo negli anni seguenti, segnati dalla dolorosa perdita della madre e dal successivo matrimonio con l'allieva Elsa Olivieri Sangiacomo, Respighi troverà a Roma quella pace interiore e quell'ambiente a lui ideale per continuare la sua opera di musicista.

La Trilogia Romana - *Fontane*, *Pini e Feste* - assieme ad alcune serie di trascrizioni di musiche antiche, rimarrà continuativamente in repertorio conferendo al Nostro la posizione di maggior musicista di inizio '900 più eseguito al mondo dopo Giacomo Puccini; oggi invece, scongiurata quella molto discutibile tendenza tutta nostrana ad eliminare dal repertorio per decenni quasi tutta la produzione musicale novecentesca non afferente ai dettami della seconda scuola di Vienna e delle avanguardie, la graduale riscoperta dell'opera di Respighi negli anni precedenti al periodo romano, ad opera di vari e spesso insigni interpreti e del lavoro preziosissimo e instancabile del musicologo e studioso Potito Pedarra, contribuisce in maniera esaustiva e necessaria a delineare a tutto tondo la figura di questo artista bolognese, figura tra le più importanti dell'intera storia della musica italiana.

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

SUONO SONO

di Federico Orsini

Non c'era palco, non c'era scena: la musica fuggiva da se stessa. Polvere di ogni nota che si solleva fin sopra le corde e se ne stacca, come la scorza da un ramo ancora fresco. La musica è in fuga, scappa dalla finestra, piange i suoi colori trascinandoli sul mondo semiliquidi, a pennellate distratte, involontarie; quasi insperate. È una ladra da poco, nessuno le corre dietro; ma di una corsa selvaggia si tratta: un galoppo che non stanca, lo scatto che distingue chi non vuole da chi vuole ancora sopravvivere. La musica è andata, partita. È già lontana; dopo l'ostacolo di vernice lucida ha preso il volo: rincorre qualcuno, ma più ogni altra cosa vuole allontanarsi dai suoi passi, come il Tancredi del Tasso, o il Mazeppa di Liszt. Tornare indietro, riavvolgere il nastro mentre una mano inanellata ruota, senza tregua, sui tasti muti di una carrozza da

Lodovico Lana (1597-1646) - Erminia ritrova Tancredi ferito, 1635. Musei Civici, Modena

viaggio. Ma tutto, un attimo dopo, si era già perso nell'aria: nessuno aveva ancora fermato la musica.

Il silenzio ha una sua tonalità: senza tonica, senza dominante; è sempre e solo una sensibile. A volte un tamburo risuona prima che il battente lo colpisca, quasi sentisse tremare la musica che deve ancora sgorgare: vibra al rumore dei fischi e degli applausi, o al fragore di un terremoto che miete le sue vittime dall'altra parte del mondo. *Risuona* ancora prima di *suonare*. Franz Liszt inseguì, per tutta la sua vita, ciò che avrebbe potuto dare nuovo senso alla propria arte, a tal punto che non smise mai di trasformarsi; e dubitò della natura stessa di ogni suono, in cerca del suo "capolavoro sconosciuto". Solo vicino alla morte, fece silenzio; ma fu proprio quel silenzio di *dubbio metodico*, così eufonico e veggente, a consentirgli di ascoltare le musiche del futuro: una risonanza anticipatrice di Debussy, Ravel, Bartok e Schönberg.

Suonava *Nuages gris*, di fronte alla stessa finestra da cui, ogni giorno alla stessa ora, la sua musica si gettava, esuberante e suicida; metamorfica. Infine il suono si disperdeva in strada, più giù, fino a perdersi tra i palazzi.

1827, Benoît Gonod inventa la stenotipia; presto si diffonde la *Macchina Michela*, tastiera da pianoforte adoperata per riportare velocemente le dichiarazioni degli imputati nei processi in tribunale. Nel 1828, Liszt si trasferisce a Parigi; "prende nota" della volontà più intima del suo pubblico, si fa interprete delle sue pulsioni più recondite, come se trascrivesse istante per istante ciò che la folla – *lisztomane*, appunto – avrebbe desiderio di ascoltare; suona sotto dettatura. Improvvisa sul cuore della gente. Si rivela infatti un'idea fortemente pianistica quella di trovare il suono senza averlo generato, ovvero di imbattersi nella meraviglia di un miracolo quasi per caso. Non è musica, ma un dialogo buttato sulla carta alla rinfusa, nel tentativo di cogliere i nodi fondamentali tra le parole, mentre gli attori recitano nell'ego teatrale della sua persona. La composizione stenotipica, abbozzata, si serve di *escamotages* e abbreviazioni solo perché comodi sulla mano; la scrittura è stenografica, affinché si possa cogliere con realismo il ritmo del sentimento e dell'emozione.

Liszt compone in tempo reale, da grande romanziere, per dare sempre l'impressione

che, solo sul patibolo dell'artificio, stia improvvisando: il suo virtuosismo è trascendentale nel momento esatto in cui riesce a imprimere sul pentagramma l'afflato della melodia che palpita libero nella sala. Liszt, più veloce del tempo, è stato il primo a fermare la musica.
Tra le braccia di Marie, come fra le rovine di una Roma papale. Sacro e profano si legano nel vortice della passione domata, così petrarchiana nel suo essere: il giovanile errore, l'errare per l'Europa del *petit* Ferenc, da un concerto all'altro; la trascendenza mortuaria del *Totentanz*; le note ribattute, sul letto del pedale in risonanza, come l'accidia dei *Sonetti del Petrarca*; ma soprattutto l'angoscioso frammentarsi del proprio io, così lontano dal ricongiungersi a sé. "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" – i pensieri come avvoltoi si scagliano sulla carcassa polverosa dei ricordi smembrati e non vi riconoscono più nulla. La musica, nella sua struttura rigida e inflessibile, non può più sopportare le scosse che smantellano la coscienza dell'autore: le note non potranno allora che essere fluide, amniotiche, "sparse" e disseminate sopra una liquefatta pasta di fondo. Non sono le giunture armoniche, né le linee melodiche a tenere insieme le singole tessere del mosaico, ma il "suono", nella sua ricercatezza e identità, nella propria unicità di carattere: Liszt diceva di "essere il concerto"; come il Petrarca, avrebbe confessato: "Suono sono". La musica svanisce, ma se noi davvero siamo musica, allora non saremo mai pronti alla fuga selvaggia che ci porta a disperderci, senza poterci vedere, quell'istinto che ci condanna giorno per giorno ad improvvisare, vivendo dei nostri sbagli e di tutto ciò che ci avvicina alla *vallée d'Obermann*, sempre più sterminata, sempre più vana. Dove siamo diretti, dove ci spinge il silenzio? La partitura sigilla gli insostituibili ricordi dell'uomo: diventa impossibile fare nostro un brano – per noi che ascoltiamo – intessuto com'è delle fibre di chi l'ha composto. Possiamo soltanto stringere per un attimo fra le dita i nostri frammenti, notarci e subito *annotarci* in uno specchio infranto; il nostro autoritratto ci sfinisce, nella certezza di essere noi, con la nostra immagine corporea, l'unica cosa che ci tiene uniti a noi stessi, appesi alla vita come funamboli: è la solitudine del pianista, che a volte, atterrito sul palco, a un minuto dall'attacco della prima misura, corre il rischio di fuggire da se stesso; le mani gli tremano, sui tasti bianchi e freddi come un cadavere, e non ha più la forza di *tenersi insieme*. Ecco da dove germoglia l'incontenibile fame dell'altro. Solo l'improvvisazione, dichiara il lisztiano Georges Cziffra, "permette di innescare un processo di autosuperamento, mettendo in collegamento l'esecutore con se stesso": improvvisando, quindi, l'esecutore riesce a ritrovarsi, a bastarsi. Compone.
Il pianista è immobile al centro della scena, tra i due infiniti pascaliani: infinito tutto e infinito nulla; egli è cioè a un tempo orchestra e direttore d'orchestra. Si dirige. Le sue braccia seguono il *ritardo del gesto*, ordinato dalla sua intenzione musicale, per garantire all'esecuzione quel suono di insieme che ci lega a noi stessi. Il pianoforte di rado suona come un pianoforte: imita, come si vede dalla scrittura vocale, "a salti", quasi trenodica di Liszt, ora il canto della voce umana, ora il morbido dispiegarsi di un flauto, ora lo svolgersi sensuale del violoncello, ora il funebre squillare delle trombe. La tastiera per assurdo, non è mai se stessa.
Liszt, perciò, fu anche primo e forse unico regista della musica, non solo riproducendo spazialità e atmosfere in maniera oleografica, tanto fattiva quanto descrittiva, ma sapendo anche fare del mero rumore (si considerino i gravi dell'esordio di *Funerailles*) un elemento coreografico, e del silenzio una teatrale "pausa drammatica", la snervante attesa prima dello slancio, o ancora lo stratagemma rapsodico che avrebbe permesso di esplodere alla trepidante sospensione tra i vari episodi, capitoli dei suoi libri musicali.
E nel buio dell'ascolto, *tum*, *tum*, *tum*… di accordi quasi assenti; come accade nella *Sonata in Si minore* il cuore cessa di battere: la prima parte del brano muore. Ne incomincia un'altra. Adoperando uno sfuocato quasi leonardesco, Liszt sa generare una prospettiva mimetica nella sua musica: certi toni di accostamento cromatico timbrico e altri di giustapposizione tonale riproducono in certi casi la vicina, quasi tridimensionale, presenza centripeta delle note, e in altri la languida lontananza nostalgica di uno sguardo annebbiato, centrifugo e malinconico.
Più che poeta del romanticismo musicale – profilo all'unanimità riconosciuto a Chopin – Liszt è stato quindi narratore, prosatore dalla penna quasi gotica, più che mai polistilistica e polimaterica; "rapsodo" della musica di tutti i tempi, con un'unica, sacra missione: salvare i fenomeni, perché tutto alla tastiera venga riprodotto nel proprio essere molteplice, in divenire, secondo l'irriducibile complessità del reale. Ma l'Ungherese ebbe del narratore accanito anche quel senso di incertezza che appartenne – uno su tutti – a Dostoevskij: l'incapacità, cioè, di contenere il mezzo espressivo con il quale si sta comunicando, unita forse all'abuso dello stesso. Riportiamo le emozioni per iscritto per provarle, prima di averle provate.
A punto tale che nella sua vecchiaia, Liszt ribaltò il pianoforte: non più uno strumento orizzontale, smarrito fra drammatici arpeggi e roboanti scale, ma strumento verticale, fatto di profondissimi accordi, scarnificati e ridotti all'osso. Cromatismo e atonalità de *La lugubre gondola*; incubo di un vissuto che sembra non appartenerci: "voi siete imbarcato".

Carlo Naya (1816-1882) - Venezia, vista della Biblioteca Marciana, del Campanile e di Palazzo Ducale, circa 1875. Städel Museum, Francoforte

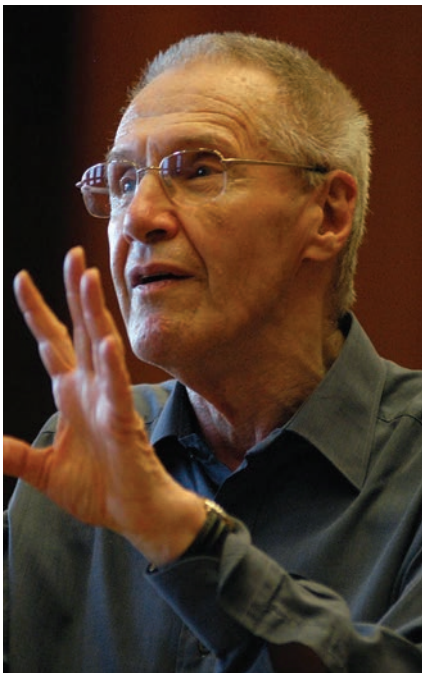
Saliscendi cromatico, nauseabondo e sempre più dissonante, in cui le note al microscopio paiono infinitesimi *tableux vivants*: scene logoranti o incantevoli della nostra vita, pose e scatti fotografici di ogni epoca, compattati fra loro per formare una nota.
Liberatosi della crisalide, si sparge per il mondo il nuovo virtuosismo del pianista: padroneggiare la sterminata gamma dei sentimenti umani, perché possano diventare suono, all'istante, quando il dito passando per la meccanica colpisce la corda, semplicissima e nuda, spogliata di ogni avere. Ed è semmai stupefacente che un telaio inanimato sia in grado di sorreggerli tutti, fluttuanti in quel sistema planetario che è la musica: interminabile inciso solistico, quasi improvvisato, che precede il concludersi di ogni cosa.
Sono rimasto solo nella sala da concerto; non riesco a smettere di tremare. Mi chiedo come faccia il pianoforte a rimanere immobile, quasi indifferente, di fronte a quelle mani che adesso, dall'acuto al grave, stanno ripercorrendo la tastiera. È tutta una cadenza, la vita.

MP associati

STUDIO LEGALE

UNA RICERCA DELL'IMMAGINAZIONE
L'ESTETICA MUSICALE DI GYÖRGY KURTÁG ATTRAVERSO *JÁTÉKOK*

di Isabella Zannoni



György Kurtág

"Tra i cinque e i sette anni amavo molto la musica classica, imparai a suonare il pianoforte. All'età di sette anni smisi, persi tutto il mio interesse per la musica: sbagliavo gli esercizi di pianoforte, mi impegnavo solo per cinque o dieci minuti alla settimana e alla fine lo strumento non mi permetteva di accedere a nessun contenuto profondo. Le danze, il tango, il valzer e le marce mi hanno riportato la passione per la musica".

In questo modo György Kurtág racconta il suo primo approccio alla musica in un'intervista realizzata dal musicologo ungherese Bálint András Varga tra il 1982 e il 1985, suggerendo alcuni indizi delle origini di *Játékok*, in ungherese Giochi: una raccolta di otto volumi contenenti brevi pezzi pensati soprattutto per pianisti principianti, al fine di prendere confidenza con il linguaggio della musica contemporanea della seconda metà del Novecento.

L'insofferenza per noiosi esercizi sul pianoforte, assieme alla passione per la danza emergono già dall'inizio del I° volume di *Játékok* nel brano intitolato *Alapelemek, (Elementi base)*, identificati da Kurtág in movimentati glissandi ascendenti e discendenti e in *cluster* ottenuti con l'appoggio dei gomiti e del palmo delle mani sulla tastiera. Attraverso questi mirabolanti spartiti il pianista è invitato a sperimentare una gestualità diversa dalla classica posizione a cinque dita sullo stesso registro, proposta nella maggior parte della letteratura pianistica per principianti, anche di un certo valore (si pensi ad esempio a Microcosmos di Bartók). In *Játékok* le braccia devono muoversi repentinamente da un lato all'altro della tastiera, trasformando il corpo del pianista in un 'corpo danzante'.

Anche la notazione presenta delle novità decisamente impattanti ad un primo sguardo dello spartito: al posto delle classiche note posizionate su una riga o uno spazio del pentagramma, indicatrici di una precisa altezza, troviamo degli ingombranti 'palloncini' neri o bianchi sopra più righe e spazi del pentagramma. Kurtág esplicita nell'introduzione alla raccolta come questa notazione non sia da prendere sul serio nel senso classico del termine, ma in un senso nuovo: i 'palloncini' possono essere considerati come 'indicatori di altezza' di cluster da eseguire in un punto più o meno preciso della tastiera. Ma l'ambiguità di questi 'indicatori di altezze' si compensa con la precisione delle scelte espressive, poiché gli indizi su dinamiche, fraseggio e silenzi non lasciano tregua al pianista, il quale deve capire come interpretarli e farli propri, al fine di creare oggetti artistici intenzionali, anche se il pianista è alle prime armi. Il compositore ungherese introduce quindi nella letteratura pianistica per principianti una grande novità, una sorta di 'didattica dell'errore': le sue partiture obbligano a dare un'importanza primaria all'intenzione musicale e secondaria all'altezza, alla nota sbagliata, insomma a muoversi sulla tastiera senza paura.

Come suggerisce il musicologo Philippe Albèra, in *Játékok* possiamo trovare una condensazione del pensiero musicale di Kurtág e in questa direzione sembra rilevante sottolineare il particolare momento della vita del compositore nel quale nasce l'idea della raccolta. Gli otto volumi dell'opera vengono composti a partire dagli anni '70 dopo un lungo periodo di crisi creativa e accompagnano l'artista per quasi tutta la sua vita (l'ultimo volume viene pubblicato nel 2017). Forse solo Kurtág e la psicoterapeuta Marianne Stein potrebbero ricostruire i motivi che a Parigi, dal 1956, portarono il compositore a un'importante crisi depressiva e creativa, da lui raccontata nella stessa intervista di Varga: succube delle sue stesse fissazioni, mangia pochissimo riso perdendo venti chili e colleziona ossessivamente fiammiferi, che sparge in tutta la camera da letto.

Del resto Kurtág, come molti cittadini dell'europa dell'est nati negli anni Venti del Novecento non ebbe una vita semplice. Classe 1926, Kurtág nasce a Lugoj, in Romania, per poi attraversare il rischioso confine rumeno-ungherese e trasferirsi a Budapest con l'obiettivo di frequentare la rinomata accademia Ferenc Liszt, dove conosce l'amico e compagno di studi Ligeti. Per l'Ungheria il 1945 è un sospiro di sollievo, una temporanea atmosfera di libertà, incoraggiante per la vita culturale e artistica del paese. Ma il momento di felicità si rivela estremamente temporaneo, dalla politica del momento cominciano ad emergere segni tangibili di uno slittamento ad un'altra dittatura, quella stalinista. Nonostante il pesante clima politico, Kurtág rimane in Ungheria componendo e frequentando corsi d'importanti musicisti, come il compositore Leo Weiner, fino alla rivoluzione ungherese del 1956. A questo punto la situazione a Budapest comincia a essere sempre più pericolosa: una sollevazione armata di spirito antisovietico viene duramente repressa dall'intervento delle truppe sovietiche, spargendo migliaia di morti e feriti e

Budapest, 1956
Ingresso dei carri armati sovietici nella capitale ungherese

mettendo in fuga verso l'occidente una parte della popolazione. Data la pericolosità della situazione, anche per Kurtág è arrivato il momento di trasferirsi e, tra tutte le mete possibili, Parigi è la più attraente dal punto di vista culturale e musicale. Ma, a quanto pare, gli stimoli musicali non bastano e per il compositore arriva un momento molto duro. Fortunatamente il lavoro terapeutico ha dei buoni effetti, sortiti anche dalle salutari passeggiate al parco assieme ai figli della commediografa americana con la quale abita, passeggiate in cui Kurtág racconta di aver cominciato a osservare con attenzione le forme spoglie degli alberi e ascoltare il canto degli uccelli, elementi che iniziano a mettere in moto un'attività creatrice. Tutto questo lo conduce gradualmente a riaprirsi al mondo e arriva a conoscere e studiare con Darius Milhaud e Olivier Messiaen. È il momento per Kurtág di ricominciare da capo e partire da 'oggetti trovati' o 'rubati', come egli stesso definisce i primi brevissimi brani di *Játékok*, che saranno anche la base per successive importanti opere come i *Microludes* per quartetto d'archi nel 1978 e poi *Messages of the Late Miss R.V. Troussova* per soprano e orchestra da camera del 1980.

Talát tárgy (Oggetto trovato), è uno dei primi brani di *Játékok* e consiste in una semplice serie di glissandi in crescendo e diminuendo, da eseguire come fosse un moto perpetuo. Un 'oggetto trovato' è dunque per Kurtág un semplice elemento musicale, non sorto da una particolare inventiva: un 'a priori' che, secondo il compositore, ha la stessa dignità di una pietra rispetto alla scultura, della quale è l'elemento costruttivo primario.

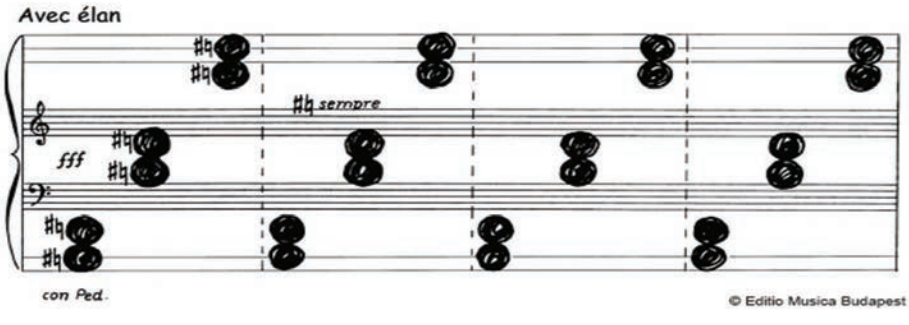
Proseguendo il percorso del I° volume, dagli 'oggetti trovati' si passa agli 'oggetti rubati', elementi musicali ripresi da importanti compositori, contemporanei e del passato, riportati in *Játékok* completamente stravolti. Con un filo d'ironia, Kurtág presenta questi 'oggetti rubati' come 'omaggi' a Verdi, Ligeti, Tchaikovsky e tanti altri. Ad esempio, in *Hommage à Tchaikovsky* vengono ripresi i celebri accordi iniziali del pianoforte nel primo concerto Op. 23 dell'autore oggetto dell'omaggio e trasformati in dissonanti cluster. Lungi dal somigliare al virtuosistico concerto, l'obiettivo di Kurtág nel comporre questo brano è invitare il pianista principiante a realizzare ampi gesti sulla tastiera già dal primo contatto con lo strumento. Intento collegato da Kurtág a un suo personale ricordo d'infanzia: da piccolo desiderava intensamente suonare il concerto per pianoforte di Schumann, chiese alla maestra di pianoforte quando avrebbe potuto cimentarsi in un brano così complesso, la maestra gli rispose "forse tra quattro o cinque anni", con grande delusione di Kurtág. In una delle lezioni del compositore sull'opera, il cui testo risale al *Festival d'Automne* tenuto a Parigi nel 1994, racconta tale episodio, commentando: "Ricordandomi di queste sensazioni, ho voluto dare al bambino, attraverso un nuovo 'oggetto rubato', la sensazione di suonare il Concerto per pianoforte di Tchaikovsky".

L'importanza data alla gestualità è strettamente legata all'esigenza di brevità ed essenzialità, non solo in *Játékok*, ma in tutta l'opera di Kurtág. Valore e condizione estetica derivante dall'ammirazione e dallo studio dell'opera di Anton Webern, punto di riferimento importantissimo per il compositore ungherese. In *Játékok* trionfa la semplicità di una forma volutamente spoglia ed elementare, ottenuta dal compositore sfruttando qualsiasi materiale al massimo, per arrivare a comporre brani il più corti possibile. Ad esempio in *Köd Canon (Canone della nebbia)*, un brano per quattro mani del IV° volume della raccolta, la forma del canone viene utilizzata per dare all'ascoltatore la sensazione di confusione e vaghezza creata dalla nebbia, ottenuta musicalmente attraverso la sovrapposizione non tanto di una vera e propria melodia, ma da una sequenza di pochissimi clusters e glissandi, è proprio tale essenzialità dei suoni a mettere in moto l'immaginazione dell'ascoltatore.

Oltre a *Játékok*, è possibile trovare molti altri esempi di questo tipo, rappresentativi di un'estetica volta alla brevità. Primo tra tutti i *Microludes* per quartetto d'archi, dove gli elementi compositivi vengono immediatamente svelati e non mostrati come frutto di un'accumulazione. Il materiale più utilizzato, che si tratti di un intervallo, di una scala o di una formula melodica, acquisisce una sorta di innocenza, come se il compositore ne ritrovasse il senso principale e la forza originaria.

Játékok viene definito da Kurtág come un 'viaggio autobiografico' e tale definizione sottolinea come i *Giochi* non siano una 'divagazione' dal suo percorso compositivo, ma un'opera centrale, riassuntiva delle sue idee principali riguardo a comporre, interpretare e ascoltare la musica. L'essenzialità degli oggetti 'trovati' e 'rubati', grazie alle loro poche note, invitano a una grande partecipazione e immaginazione da parte dell'ascoltatore, a prescindere dalle sue competenze musicali. Tale 'sforzo immaginativo' richiesto dal compositore al fruitore sembra rintracciabile nella maggior parte delle avanguardie musicali del Novecento, sebbene con numerose differenziazioni: dal pensiero di Claude Debussy, il quale chiude i conti con l'Ottocento e con il 'wagnerismo', per aprire la strada a nuove 'corrispondenze' tra natura e immaginazione, sembra possibile tracciare una sottile linea di collegamento con il serialismo, fino alle sperimentazioni sul silenzio di John Cage.

Játékok sembra dunque collocarsi in questo filone di pensiero estetico, chiedendo uno sforzo anche all'interprete, oltre che all'ascoltatore, esigendo impegno non tanto nell'aspetto strettamente tecnico virtuosistico, quanto nell'inventiva. Durante un dibattito a seguito di una lezione di Kurtág su *Játékok*, un ascoltatore pone una domanda al compositore sulle modalità di applicazione del 'metodo' proposto nella raccolta, alla quale Kurtág risponde: "A volte, lo stesso pezzo può essere utilizzato per gli inizi, o al contrario come pezzo virtuosistico, da concerto [...] Molti pezzi possono essere una prova d'improvvisazione. Ho un modo molto primitivo di pensare la musica: come ricerca continua. É un modo di approcciare la musica che, nei primi anni di studio, deve coesistere con tutta la letteratura tradizionale. Alcuni procedimenti suggeriti in *Játékok* possono essere applicati a queste opere tradizionali".

Játékok non coinvolge solo insegnanti e allievi: il suo messaggio arriva a una più ampia comunità costituita da compositori, interpreti e ascoltatori, suggerendo la necessità di conoscere la letteratura musicale, contemporanea e del passato, come punto di partenza per scoprire nuovi orizzonti, attraverso la sperimentazione di diverse soluzioni musicali, in una ricerca artistica personale che forse per un musicista dovrebbe continuare tutta la vita.

Hommage à Tchaikovsky da Játékok Di György Kurtág

ROSSINI: MENS SANA IN CORPORE SATIO

di Alessio Venier

Il mese di marzo nel 1860 in Francia fu preparato da presagi funesti: il 27 febbraio una tempesta di tramontana d'inaudita violenza spazzò la zona tra Perpignan e Narbonne, facendo addirittura deragliare un treno. A causa della stessa tempesta una nave, la *Louise*, affondò dopo essersi infranta contro gli scogli del porto di Bastia, con un bilancio di cinquanta morti. Pochi giorni più tardi una disastrosa piena del Reno provocò l'allagamento di numerosi villaggi nel dipartimento dell'Haut-Rhin. Ma niente in confronto alla potenziale catastrofe che si stava preparando nella capitale: l'incontro tra le due personalità musicali più distanti del secolo.

A Parigi tuttavia la vita scorre tranquilla come sempre. È una bella giornata di marzo, moderatamente fredda, come vuole la stagione, e qualche timido merlo precoce fischietta nelle siepi del Bois de Boulogne. Dalle finestre di Villa Beau Séjour un sessantottenne Gioachino Rossini, ritiratosi dalle scene ormai da più di trent'anni, guarda pensieroso il viale di ghiaia che conduce all'ingresso, in nervosa attesa del suo ospite, camminando su e giù per il corridoio e chiedendosi come fare a cavarsi d'impiccio per *quella faccenda*.

Nella carrozza che procede verso il quartiere di Passy, l'impeccabile Richard Wagner, astro nascente dell'opera tedesca, freme dall'impazienza per l'incontro con il solo uomo in Europa a poter rivaleggiare in fama con Napoleone, colui che era stato definito "il musicista più significativo del mio tempo" nientemeno che da Beethoven. Non lo ha detto a nessuno, ma gli interessa anche appurare, con discrezione, se sono vere le voci che gli sono giunte: che, cioè, Rossini avrebbe reagito alla prima del *Lohengrin* dicendo "non si può giudicare il *Lohengrin* dopo un primo ascolto, ed io non intendo certamente ascoltarlo una seconda volta". Un duro colpo per la teutonica autostima di Wagner, il cui ego, narrano le cronache, nei giorni buoni copriva la superficie dello stato della Bassa Sassonia.

Rossini intanto continua a fare su e giù, imprecando in pesarese contro se stesso e contro la sua memoria ballerina: cosa gli è saltato in mente di dire "venga pure a che ora vuole"? Lo sapeva benissimo che quel giorno c'era un'altra faccenda da sistemare, e ben più importante di quattro chiacchiere sul destino dell'arte nel mondo. Pazienza, ormai è andata così, troverà il modo di cavarsela in qualche modo.

Wagner infine arriva alla villa: saluti, convenevoli, apprezzamenti reciproci (veri o falsi? continua a chiedersi il tedesco), e finalmente entrambi si siedono in salotto per intavolare una pacata conversazione. Rossini fin da subito chiarisce che lui non c'entra nulla con i commenti malevoli che gli hanno attribuito (nonostante, narrano sempre le cronache, un giorno fosse stato sorpreso a leggere una partitura di Wagner a rovescio, sostenendo che così ci capiva qualcosa di più; e nonostante avesse affermato con solennità che "il signor Wagner ha dei bei momenti, ma orribili quarti d'ora").

Dopo i convenevoli Rossini chiede scusa e "Pardon, monsieur", allontanandosi per un paio di minuti. Fa ritorno, si risiede e "dove eravamo rimasti?". La conversazione si porta sui massimi sistemi della filosofia musicale, sulla valenza della linea melodica, sull'importanza del testo, quand'ecco che di nuovo Rossini interrompe la conversazione. "Pardon, monsieur". Esce e rientra poco dopo. La conversazione ricomincia, sul rapporto tra testo e musica, sull'efficacia della recitazione pura inserita nell'opera lirica; si arriva persino a toccare il ruolo dell'artista nella società moderna, persino *la musica dell'avvenire*, in un crescendo costante di astrazione e solennità. Ma ancora, "Pardon, monsieur", Rossini esce e rientra. Ripete la scenetta ancora un po' di volte, finché Wagner, più incuriosito che spazientito, trova il coraggio di chiedere al venerando maestro cos'è che lo fa fuggire dalla stanza ogni cinque minuti.

La risposta condensa in sé la sostanza degli ultimi quarant'anni della vita di Rossini: "Pardon, monsieur, ma ho sul fuoco una lombata di capriolo, dev'essere innaffiata di continuo!".

Questo aneddoto per portare l'attenzione su un aspetto su cui spesso si sorvola, parlando di grandissimi musicisti: la passione per il cibo. Perché non si tratta di un vizio morboso e decadente, su quello ci sono pile di libri da consultare. Un artista senza un vizio decadente sembra che non possa essere tale, almeno stando a una certa parte della letteratura.

Ma dei vizi *normali*, bonari e quieti, che non nuocciono a nessuno, di quelli non si parla. Non fanno notizia, in poche parole, se non per farsi quattro rispettose risate, come davanti alla foto di Einstein che mostra la lingua al fotografo. Si sente quasi il dovere di sorridere di fronte all'eccezionalità del lato "normale" (se mi si concede l'ossimoro) di alcuni grandi personaggi, per affrettarsi subito a ricollocarli lassù, nel solito freddo e noioso pantheon irraggiungibile da noi comuni mortali.

Ma naturalmente certi personaggi sono ben di più che divinità irraggiungibili: Rossini ne è un lampante esempio. Potrebbe esserlo, certo, se guardassimo (come è diventato quasi di moda) solo un lato della sua vita, cioè quello della

Édouard Baldus (1813-1889) Parigi, la Cité, circa 1860. Metropolitan Museum of Art, New York

produzione musicale, e già questo basterebbe. Ma Rossini è molto di più, per aver coltivato anche, e a livelli eccelsi, una delle più *normali* tra le umane passioni: il cibo. È forse il compositore che più si avvicinò al mondo della nascente alta cucina, inventando egli stesso svariate ricette e facendosi apprezzare come coltissimo *gourmet* ed esperto di vini. Non un qualsiasi ingordo, quindi, bensì un raffinatissimo esteta della cucina, come lo era stato per anni dell'opera lirica.

Oltre all'aneddoto già citato, infatti, circolano parecchie altre storielle relative a questa passione: nel già illustrato incontro con Wagner lo intrattenne a lungo parlando di una delle sue più grandi passioni, che definiva nientemeno che "il nero diamante della cucina", il tartufo.

Proprio il tartufo è protagonista di numerose ricette che gli furono molto care, come gli ancora oggi noti "tournedos alla Rossini", medaglioni di filetto di vitello incorniciati di lardo e rosolati nel burro, adagiati su una fetta di pan carré, ricoperti di *foie gras* e cosparsi di una generosa grattata di tartufo di Acqualagna. Non proprio la leggerezza fatta ricetta, ma sentite, di qualcosa bisogna pur morire, e a questo punto è meglio farlo con la pancia piena.

Pare che nel 1864, quando a Pesaro gli dedicarono una statua con una cerimonia che attirò qualcosa come ventimila persone, lui se ne restò in Francia, premurandosi però di scrivere a un collega: "Lasciamo l'arte e veniamo alla materia che tanto prevale sulle attuali generazioni. Vorrei che vi portaste dal Bellentani, salsamentario [salumiere] estense, e lo pregaste di spedirmi a Parigi, al mio indirizzo, sei zamponi". A Villa Beau Séjour arrivavano continuamente corrieri da ogni parte d'Europa: si faceva spedire prosciutti da Siviglia, panettoni da Milano, maccheroni da Napoli, apprezzando particolarmente "certi soavi stracchini, che mi sono più cari delle croci e placche e cordoni che mi vengono offerti dai sovrani d'Europa". Lamentando, negli ultimi anni bolognesi, la scarsità di ispirazione, scrisse "sto cercando motivi musicali, ma non mi vengono in mente che pasticci, tartufi e cose simili".

Emblematiche sono alcune sue risposte ai complimenti di impauriti ammiratori: dopo un concerto una signora gli si avvicinò e gli disse "Avete nel cranio proprio il bernoccolo della musica, eccolo là". E Rossini, battendosi il ventre: "E che ve ne pare di quest'altro, signora? Non potete negare che sia ancora più visibile e sviluppato. E infatti il mio vero bernoccolo è quello della gola". Un altro ammiratore, colpito dal suo aspetto gioviale, gli chiese se avesse mai pianto in vita sua. Rossini rispose che sì, in effetti gli era capitato, ma solo tre volte: quando fischiarono la sua prima opera, quando sentì suonare Paganini e quando, durante una gita in barca sul Lago di Como, gli cadde in acqua un tacchino ripieno di tartufi. Che doveva piacergli proprio tanto, perché in un'altra occasione disse "Per mangiare un tacchino dobbiamo essere almeno in due: io e il tacchino". Insomma, la dimostrazione vivente che i golosi dappertutto stanno fuorché in un girone dell'inferno. Un raffinato *bon vivant*, come venne definito da *Le Courrier des Spectacles*: "una di quelle figure aperte e ben nutrite che comunicano a chiunque in modo irresistibile la gioia di cui sono pregne".

Pieter Claesz (1598-1661) Natura morta con pasticcio di tacchino, 1627. National Gallery of Art, Washington

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**

RICHARD STRAUSS E L'ITALIA

Recensione di Loris Maria Marchetti

In una lettera a Hugo von Hofmannsthal del 21 aprile 1909 da Garmisch, Richard Strauss (1864 – 1949) scrive: «Qui adesso è splendido, più che nella polverosa, maleodorante Italia»; ed è lo stesso Strauss che il 5 luglio 1907, rivolgendosi al conte Enrico di San Martino Valperga, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, non senza ovvie avvertenze diplomatiche citava Roma e Napoli come le «due più belle città del mondo». In realtà, pur non del tutto immune dai pregiudizi e dalle riserve propri dei popoli nordici nei confronti di certi aspetti del mondo mediterraneo, il grande musicista ebbe con l'Italia un rapporto strettissimo e fecondo, facendo registrare nella Penisola il Paese che lo vide più spesso presente al di fuori di quelli di lingua e cultura tedesca: settantuno (se non andiamo errati) furono, tra il 1886 e il 1941, i suoi viaggi italiani (sia per ragioni turistico-private, sia per ragioni musical-professionali; dovendosi tuttavia comprendere località, ad esempio Dobbiaco o Bolzano, fino ad un certo periodo ancora austriache); cinquanta (senza contare le repliche) le direzioni di musiche, teatrali o sinfoniche, sue (soprattutto) o di altri: eventi memorabili furono la prima rappresentazione italiana e in "prima" al di fuori dei Paesi germanofoni dell'opera *Salome*, da lui diretta per sette recite al Teatro Regio di Torino nel dicembre 1906, e la prima rappresentazione italiana dell'opera *Ariadne auf Naxos*, diretta da Vittorio Gui al Teatro di Torino (ancora!) nel novembre-dicembre 1925 (Strauss assistette alle ultime prove, alla "prima" e in concomitanza diresse due concerti di musiche sue, sinfoniche e liederistiche, il 2 e l'8 dicembre). Quindici furono gli autori italiani, sebbene da lui non particolarmente apprezzati, diretti in carriera per dovere (specie agli inizi): tra le composizioni predilette, il rossiniano *Barbiere di Siviglia* (che a Monaco e Berlino diresse sedici volte tra il 1895 e il 1919) e il *Falsatff* di Verdi, che diresse a Berlino nel 1901 e due volte nel 1907 (del Bussetano diresse a Monaco sette volte *Il trovatore*, tra il 1887 e il '96, due volte *Un ballo in maschera*, 1889 e '95, e a Berlino otto volte *Aida* tra il 1899 e il 1919; ma di queste opere, come di altre, per non parlare dei contemporanei Veristi e di Puccini, non aveva grande considerazione, informato com'era, in veste di compositore teatrale, ai canoni e alle istanze di dramma musicale concepiti da Wagner o, semmai, di opera tedesca via via elaborati da Gluck, Mozart, Weber *et ultra*).

Friedrich Overbeck (1789-1869)
Italia e Germania, 1828. Neue Pinakothek, Monaco

Alterne e curiose furono le relazioni intrattenute con i personaggi più in vista della vita artistica e politica italiana dei suoi tempi. I buoni rapporti di stima con Toscanini si guastarono in occasione dell'incresciosa polemica per la "prima" italiana di *Salome* del 1906 e non si rinsaldarono che nel 1920, per poi raffreddarsi nuovamente nel 1933 con il rifiuto toscaniniano di esibirsi nella Germania nazionalsocialista. Alfredo Casella fu il compositore contemporaneo con cui Strauss ebbe per oltre trent'anni i contatti più frequenti, ma più che altro sotto il profilo organizzativo e promozionale. Dal canto suo Gabriele d'Annunzio, sempre desioso di poter istituire una collaborazione librettistica col melodrammaturgo celeberrimo, non riuscì mai nei suoi intenti, nonostante il caloroso brindisi che gli indirizzò il 14 settembre 1906, nel corso di una cena al Cova di Milano, dove Strauss teneva concerti in occasione dell'Esposizione Internazionale. Peculiare il rapporto personale con Mussolini, «fin dall'inizio di natura artistica e non politica» (Satragni): il Duce ricevette tre volte il compositore con la più viva reciproca cordialità (1924, 1932, 1936) e ognuno di questi incontri si fondò su dichiarazioni di ammirazione artistica da parte del capo del governo italiano e riconoscenti perorazioni *pro domo sua* da parte del musicista tedesco.

In verità, il più autentico nocciolo dell'intenso legame di Strauss con l'Italia sta altrove e trascende i singoli eventi o le singole persone. Per l'autore di opere quali *Elektra*, *Ariadne auf Naxos*, *Die ägyptische Helena*, *Daphne*, *Der liebe der Danae* (per non citare la giovanile suite sinfonica *Aus Italien* del 1886), l'Italia è la sede artisticamente e naturalisticamente depositaria ed erede dei miti greci, dei miti classici, di quei valori culturali e simbolici di cui, a partire almeno dalla sensibilità e dalla poetica neoclassiche e poi romantiche, anche

Villa Cimbrone a Ravello

l'umanesimo tedesco si è robustamente nutrito. Quindi la Sicilia, Napoli (con la costiera amalfitana e la Campania tutta), Roma (con il Lazio) – certo senza escludere le località montane settentrionali o città come Venezia, Firenze, Torino, Milano, Genova, Bologna – non costituirono soltanto mète di routiniere apparizioni concertistiche, ma si offrirono in primis come oasi ripetutamente e sentimentalmente ricercate di riposo, di vacanza, di ristoro contemplativo dell'intelletto e dell'anima peraltro mai chiuso all'insorgenza di spunti di riflessione e di ispirazione artistiche.

Dopo i festival dedicati al torinese Alfredo Casella nel 2016 e ad Antonio Vivaldi l'anno successivo, il terzo festival monografico – interdisciplinare (perché nei trentatré appuntamenti che lo costituirono furono esperite più forme artistiche) e collegiale (perché il programma nacque da una sinergia coinvolgente una trentina di istituzioni musicali e culturali) – svoltosi a Torino tra il 2 e il 25 febbraio del 2018 è stato dedicato a Richard Strauss, e da quanto si è detto non sarà arduo comprenderne i fondatissimi motivi. Al festival si è affiancata, dal 2 febbraio al 17 marzo, una mostra, ospitata nei locali della Biblioteca Nazionale Universitaria, dedicata a *Richard Strauss e l'Italia* e patrocinata dal Teatro Regio di Torino con la partecipazione del Richard Strauss Archiv e del Richard Strauss Institut di Garmisch, il sostegno di Arianna perlamusica, Amici del Regio, Ambasciata della Repubblica Federale di Germania (Roma), il contributo di Reale Mutua e la collaborazione di DGBIC, B.N.U.TO, ABNUT. La mostra documentaria, disposta in sei sale, e il relativo catalogo sono opera di Giangiorgio Satragni (straussiano doc e già autore del volume *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, EDT, Torino 2015) con il prezioso coordinamento generale di Simone Solinas del Teatro Regio. Le sei sale (I, *Strauss viaggiatore in Italia*; II, *L'Italia come fonte d'ispirazione*; III, *Strauss direttore in Italia*; IV, *Strauss e la musica italiana*; V, *Musica, cultura e politica;* VI, *Musica e figure italiane in Strauss*) raccoglievano un numero elevatissimo di documenti, spesso di rara se non rarissima visibilità: oggetti personali, lettere, telegrammi, taccuini, quaderni di schizzi, manoscritti, partiture, fotografie, locandine, figurini, qualunque oggetto degno di interesse e attenzione potesse adunarsi sotto le predette ripartizioni non mancava nella rassegna torinese. Il sontuoso e organicissimo catalogo trilingue riporta presso che tutto il materiale esposto e minuziosamente schedato, a sua volta ripartito in sei sezioni, a ognuna delle quali Satragni antepone un ampio saggio inerente ai rispettivi temi trattati. Se si aggiunge che il volume è corredato da una cronologia della vita di Richard Strauss, dall'elenco dei suoi viaggi in Italia, dall'elenco delle opere e dei programmi dei concerti ivi diretti, dall'elenco delle composizioni di autori italiani da lui eseguite, nonché da esaustivi "riferimenti bibliografici", possiamo dedurre che *Richard Strauss e l'Italia* non è soltanto l'ammirevole catalogo di una mostra affascinante, ma, con ogni probabilità, il più completo testo storico-critico attualmente disponibile sull'argomento.

Richard Strauss e l'Italia. Testi e percorso iconografico di Giangiorgio Satragni
Torino, Allemandi - Teatro Regio, 2018, pp.240, euro 45,00.

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

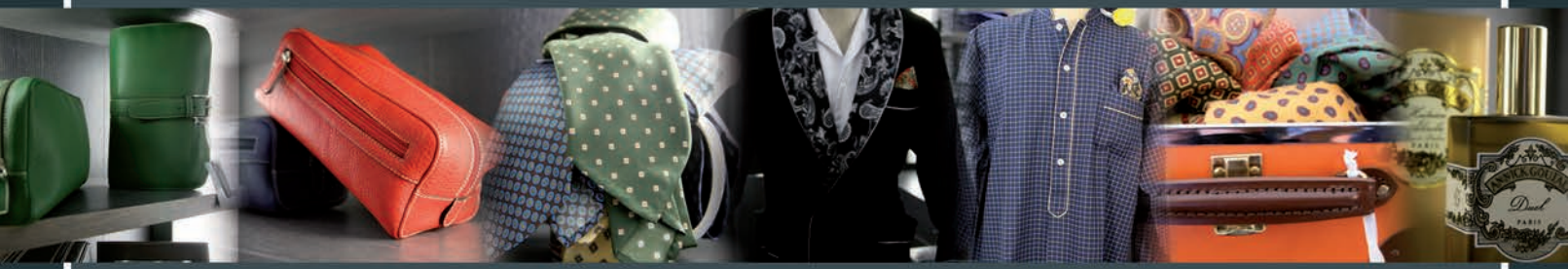
IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO DI PRODUZIONE BRITANNICA

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