Orchestra
Filarmonica
di Bologna

magazine

n.17 febbraio 2019

Antica Profumeria

al SACRO CUORE

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

EDITORIALE

Esattamente ottant'anni fa, nel marzo del 1939, il grande direttore d'orchestra austriaco Erich Kleiber, avrebbe dovuto dirigere, al Teatro alla Scala, il *Fidelio* di Beehoven. Interprete riconosciuto del grande repertorio ma anche musicista attento alla cultura del proprio tempo, Kleiber era stato nominato direttore musicale dello Staatsoper Unter den Linden di Berlino nel 1923 e uno dei suoi principali successi in quel ruolo era stato il *Wozzeck* di Alban Berg, in prima assoluta, due anni dopo. Nel 1934, dopo un'altra prima esecuzione di Berg, questa volta la *Lulu-Symphonie* - si trattava di alcuni pezzi sinfonici tratti dall'opera che il compositore stava ultimando e che rimase poi incompiuta - Kleiber incappò, però, nelle censure naziste verso questa musica, definita "arte degenerata". Dimessosi per protesta dall'importante incarico berlinese, Kleiber era riparato prudenzialmente in Argentina, da dove era stato chiamato dal teatro milanese per dirigere, appunto, *Fidelio*.
Caso vuole che proprio l'unica opera teatrale di Beethoven sia una metafora sul potere e sulla libertà, e che il suo debutto fosse avvenuto nel 1805, proprio a contrappasso, nella Vienna occupata dalle truppe napoleoniche. Nell'Italia del 1938, la situazione non era certo migliore: già a settembre erano partiti i primi provvedimenti contro gli ebrei, che nel novembre divennero definitivi, per cui, ad esempio, "in nome della difesa della razza italiana", fu sollevato dal suo ruolo Vittore Veneziani, direttore del coro scaligero. In dicembre, però, il più importante teatro musicale italiano, sotto la sovrintendenza di Jenner Mataloni, decise di fare il primo della classe, quanto a zelo anti-ebraico, mettendo al bando non solo gli artisti ma anche il pubblico ebreo: gli spettatori non ariani furono pregati di riconsegnare gli abbonamenti, con tanto di risarcimento - fosse mai che si potesse obiettare qualcosa sul provvedimento. "A deroga di quanto annunciato circa la non rimborsabilità dei versamenti eseguiti", recita l'annuncio sul Corriere della Sera del 9 dicembre, "nella giornata di domenica 11, dalle ore 10 alle ore 12,30, la biglietteria rimborserà i versamenti effettuati dai prenotatori appartenenti alla razza ebraica": proprio così, "razza ebraica". Un'iniziativa incomprensibile, tanto più che andava anche aldilà delle disposizioni previste dalle leggi razziali del regime, unica nel suo caso, di cui, in seguito, non si è riusciti a identificare con certezza né l'origine né il vero ispiratore.
Certo è, che la fila domenicale degli ebrei davanti al botteghino sortì l'effetto di disgustare Kleiber - e lui soltanto, si potrebbe amaramente aggiungere - portandolo a scrivere queste parole che dovrebbero essere scolpite nelle menti di tutti i musicisti che siano anche esseri umani: "Come cristiano e come musicista non posso continuare a collaborare. La musica è fatta per tutti, come il sole e l'aria. È una fonte di consolazione necessaria, soprattutto in tempi così duri. Negarla a qualsiasi essere umano, per di più per ragioni razziali o religiose, è inammissibile". Interessante, anche il riferimento del Maestro al suo essere cristiano, elemento che lo accomuna con pochi altri artisti che ebbero il coraggio di schierarsi in quegli anni bui - viene in mente Toscanini - e che non fossero ebrei. D'altronde, l'unica voce che criticò la disposizione comparve sull'Osservatore Romano, organo ufficiale della Santa Sede. In conseguenza di questa presa di posizione del Maestro, il contratto fu immediatamente rescisso, ma tra il 30 e il 31 dicembre la notizia ebbe vasta eco sulla grande stampa mondiale: "Kleiber condanna la Milano razzista", titolò il Washington Post, e "Messi al bando gli spettatori ebrei" sul New York Times. Ne nacque, così, uno scandalo internazionale, da cui il teatro tentò di difendersi con arroganza, accusando Kleiber di scorrettezza e liquidando i suoi argomenti come "absurd racial reasons". Tuttavia, le contromosse della direzione scaligera furono patetiche: senza vergogna, si arrivò a replicare che "Chi vuole, può acquistare il biglietto per la singola rappresentazione". Non arrivando, però, a smentire la questione degli abbonamenti.

La Scala rimpiazzò senza tante storie Kleiber con il direttore tedesco Wilhelm Sieben e il *Fidelio* andò in scena, come previsto, nel marzo 1939, tra i battimani del pubblico entusiasta.

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

Filarmonica Magazine
n. 17 mese febbraio anno 2019
Aut. Tribunale di Bologna
N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Associazione Filarmonica
del Teatro Comunale di Bologna
Via Porrettana, 148/3
40135 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
Luca Baccolini
Michele Ballarini
Cecilia Matteucci
Piero Mioli
Federico Orsini
Roberto Sala

Foto di copertina
© Marco Caselli Nirmal

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

www.filarmonicabologna.it

SOMMARIO

Editoriale | 03
Rubriche | 05
La pittura musicale di Van Gogh | 07
Concerti 2.0 | 10
Guido Cantelli, come una meteora | 13
Dante e Bach | 15
Un esagono di libri | 18

Orchestra Filarmonica di Bologna

Sede legale:
Via Porrettana, 148/3
40135 Bologna
Sede operativa c/o
Teatro Auditorium Manzoni
via De' Monari 1/2, 40121 Bologna
e-mail: segreteria@filarmonicabologna.it

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

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

CLASSIC VOICE

OGNI MESE

RIVISTA +
CD +
ALBUM +
ASCOLTI PLUS

IN EDICOLA O SU
WWW.CLASSICVOICE.COM

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> “Uno spiccato senso per la musica l’ho trovato quasi esclusivamente nei banchieri, ma solo raramente negli artisti, che preferivano parlare di soldi.”
>
> *Jean Sibelius*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Giovanni Gavazzeni, critico musicale, musicologo e finissimo intellettuale, dal nonno Gianandrea Gavazzeni celebre direttore d’orchestra, ha ereditato anche l’arte dell’intrattenere il pubblico e del comunicare. Collaboratore e curatore della rivista Amadeus, critico musicale del quotidiano Il Giornale e de Il Venerdì, supplemento settimanale di Repubblica. Di recente ha curato la ristampa del volume I segreti della Giara di Alfredo Casella e l’edizione italiana della raccolta di scritti, discorsi e interviste di Leonard Bernstein intitolato Scoperte, entrambi presso il Saggiatore.

Gavazzeni e Ricordi, cognomi di famiglia molto impegnativi! Una grande responsabilità?
Sono stato educato a stare al mio posto. Soprattutto ad ascoltare quello che gli altri avevano da dire. Quindi, a tenere sempre un profilo basso: è una caratteristica tipica della gente bergamasca. Lavorare e tirare avanti. Certo confesso che pensare al mio trisavolo Giulio che accompagna Verdi nei capolavori estremi, che scopre un genio come Puccini, è una cosa che sento molto, che mi appartiene come una cosa di famiglia. Ne consegue il rispetto massimo per la musica, che è una cosa molto seria, e per gli interpreti (è questo è il *coté* paterno), ricordando una frase di Arrigo Boito ripetuta da Toscanini: “Beate le arti che non hanno bisogno di interpreti”.

Il primo ricordo di suo nonno come direttore?
Alle prove alla Scala. Avevo sei anni, ma preferivo giocare con le macchinine sotto le poltrone di platea invece che sentire l’*Alceste* di Gluck. Poi la rivelazione definitiva della passione per l’opera è stata una *Bohème* a Montecarlo. I nonni mi portarono per un mese abbondante in pieno inverno. Allora si diceva che ero linfatico. Ascoltai nove recite su dieci in estasi. Alla fine della prima prova d’insieme, dopo il cataclisma della morte di Mimì, mi alzai e andai verso il podio, dicendo nel silenzio assoluto, “Bravo, nonno”. Era spontaneo, non saccente. Dopo non c’è mai stato bisogno: con lui si parlava di tutto quello che migliorava di recita in recita. Perché ogni sera è una lotta per eliminare quello che non va. Infatti, non capisco i direttori beati di quello che fanno. Ricordo tutto di quella *Bohème*: una compagnia sontuosa (il manicotto di Maria Chiara, il nitore di Gianni Raimondi, la cordialità del baritono Sereni, e di Maffei e Washington). E poi c’era la regista Margherita Wallmann claudicante, col suo italo- francese dall’accento viennese. Ne aveva per tutti ed era piena di aneddoti. Stava all’opera come nel salotto di casa sua.

Lei non ha mai pensato di dirigere?
Solo in qualche incubo notturno. Ad esempio, manca il direttore e ti dicono salta su e dirigi. Non solo: è peggio quando sogno di dover cantare, per esempio, *Andrea Chénier*. Per fortuna il sogno finisce prima dell’inizio. Ma cercare di memorizzare canto e parole con l’acqua alla gola è una cosa da sudori freddi.

L’opera lirica preferita?
Difficilissimo. Forse il *Don Carlo*. Lo amo dall’età di dieci anni. Cercavo di sentirlo, di nascosto, sui nastri di mia nonna Ricordi, quando andava a fare la spesa al mercato di Stresa. Riuscii a sentire il duetto fra Filippo II e l’Inquisitore, quello che all’Opera di Vienna mi aveva sconvolto. Era come se la mia materia prediletta, la storia, rivelasse di poter essere racconta con i mezzi straordinari, musica e parla. Mezzi ben più potenti e indelebili dei libri di scuola. Che esperienza!

Cecilia Matteucci e Giovanni Gavazzeni

La sinfonia?
Ancora peggio scegliere: ogni fase della mia vita è legata a scoperte sinfoniche. Qui proprio non riuscirei: Brahms rivelato da Toscanini, Stravinski da Bernstein. E’ un meraviglioso oceano in cui rituffarsi a ogni età.

Il teatro che le piace di più in assoluto?
Il San Carlo di Napoli: il più bello esteticamente e anche per l’acustica, sebbene i conoscitori ci dicano che prima dei restauri fosse meglio. Io mi accontento e quando sento un’opera là (dopo l’emozione di pensare ai numi tutelare Rossini e il mio conterraneo bergamasco Donizetti) mi delizio nel sentire come le voci passano con naturalezza. Un vero godimento fonico!

Che cosa pensa di Teodor Currentzis e della sua orchestra *MusicAeterna*?
Sono tra le gioie più intense degli ultimi anni. E’ una specie di pifferaio di Hamelin che guida un manipolo di ragazzi e ragazze eccezionali. Li seguirei in qualunque spelonca … forse ….

Una domanda che non le ho fatto e invece avrebbe voluto?
Come chiedeva Maurizio Costanzo: “Cosa c’è dietro l’angolo?” Ci dicono disastri, e la ragione conferma. Ma la musica lenisce la realtà. Testardaggine? No, ma la speranza che, prima o poi, il Belpaese diventi un cantiere artistico totale,tutti conoscano e godano della cultura italiana e si aprano a comprendere quella delle altre nazioni, non morirà mai. Nonostante l’ignoranza dilagante, soprattutto nelle stanze dei bottoni.

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

LA PITTURA MUSICALE DI VAN GOGH

di Roberto Sala

Le scarpe di Van Gogh

Partiamo da un luogo comune (luogo comune, *topos*, strumento concettuale per rappresentare la realtà).
Un luogo comune è anche un luogo che abitiamo insieme.
E' un luogo che ci accomuna.
Un luogo che gli esseri umani condividono.
Un luogo comune è un luogo umano.
Il luogo dove risiede l'umano.
Dove l'umano ha luogo. Ma dove l'umano ha luogo sorgono domande.
Che cosa accomuna gli uomini?
Che cosa ci accomuna?
Il fatto che ci vestiamo, direbbe Jacques Derrida. L'essere umano è l'unico animale che si veste.
E' l'animale che nasconde e svela.
Che cosa nasconde (o che cosa svela) un paio di scarpe?
Che cosa nascondono le scarpe di Van Gogh? I piedi? O la persona?
Coprono i piedi e rivelano la persona (le scarpe di…, scarpe da…)?
E cosa mostrano, quando si mostrano, come in questo quadro?
Il luogo comune è anche una banalità.
C'è qualcosa di banale nelle scarpe di Van Gogh?
Ma appartengono poi a Van Gogh le scarpe rappresentate? La risposta è tutt'altro che ovvia: è sufficiente rileggere le pagine della discussione filosofica sorta tra Martin Heidegger e il critico d'arte americano Meyer Schapiro su questo tema, e le successive considerazioni di Jacques Derrida, per coglierne la complessità.
Van Gogh dipinse negli anni diverse paia di scarpe: è banale tutto questo?
L'arte può essere banale? La realtà è banale?
Possiamo pensare fuori dall'ovvietà, senza luoghi comuni?
Ecco, io partirei da qui.
Da questo luogo comune, da questa banalità, da questa ovvietà che dice: "Le scarpe si mettono ai piedi". Sembra una cosa ovvia: se vedo un paio di scarpe, come in questo quadro, immagino che esse siano indossate (lo siano state o lo saranno) da una persona.
Ma questo fatto per la filosofia e le scienze umane non è per nulla ovvio.
Basta un paio di scarpe e da quelle scarpe, come accadde a Heidegger con Van Gogh, nascono domande sull'arte, sul linguaggio dell'arte.
La filosofia comincia da qui, da un paio di scarpe per camminare (o da lavoro?), e anche noi ci mettiamo in cammino da questo punto per ripensare il rapporto tra vedere e sentire nella pittura di Van Gogh.
In cammino e in dialogo.
Proviamo a far parlare direttamente l'arte, l'arte di un grande pittore, un'arte che ci commuove, che ci fa muovere e ci mette in cammino, per entrare in dialogo con l'uomo e con i saperi che lo definiscono – le scienze umane, appunto.
Dunque, le scarpe.
Le scarpe sono il nostro contatto con la terra.
Ma anche ce ne separano.
Senza la postura eretta (e la possibilità di "liberare" le mani che essa porta con sé) probabilmente non avremmo avuto bisogno di scarpe ai piedi.
In un certo senso, siamo gli unici animali veramente bipedi, perlomeno gli unici ad indossare scarpe. Non indossiamo scarpe sulle mani.
Forse i nostri piedi erano mani (o le nostre mani piedi), ma con la posizione eretta se ne sono differenziati.
Il camminare è una specializzazione.
Le scarpe sono strumenti. Per proteggersi, per camminare.
Che tipo di scarpe sono quelle rappresentate da Van Gogh?
Scarpe da lavoro, probabilmente. Che cosa è il lavoro?
Quale è il lavoro delle scienze umane e della filosofia?
Van Gogh espresse il desiderio che la sua pittura potesse essere come musica; in un altro momento paragonò le pennellate a parole.
Musica / parole / pittura.
E' nell'intreccio di questi linguaggi che proviamo a cercare una risposta alle nostre domande.

Vincent van Gogh - Scarpe, 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum

Suono di luce

In una delle ultime, appassionate lettere al fratello Theo, così si esprime Vincent Van Gogh: "Il mio pennello scorre tra le mie dita come se fosse un archetto di violino": ecco, vorrei sottolineare proprio questo passaggio, l'accostamento – molto consueto, per la verità, in Van Gogh, più insolito in altri artisti – tra il linguaggio della pittura e quello della musica, un accostamento che per le scienze umane diventa una potente chiave interpretativa non solo dell'uomo Van Gogh, della sua arte e della sua follia, ma dell'intera realtà umana nella sua espressività e creatività.
Facciamo metodologicamente un passo laterale, però: spostiamo la nostra attenzione al campo della etnomusicologia e ci concentriamo, in particolare, su un'opera di Marius Schneider, *Il significato della musica*, che raccoglie una serie di saggi dedicati alle antiche cosmogonie, in cui la musica è allegoria dell'azione creatrice del dio. Attraverso la ritualità religiosa, nota Schneider, gli esseri umani ripetono l'evento divino, fondativo della creazione. Al centro dei riti gli uomini collocano sempre la parola (il suono, la voce, il *logos*): è la parola che – con il suo ritmo – crea il mondo e lo feconda; si pensi a come questo tema risalga dalle antiche culture fino al Logos (Verbum) cristiano del Vangelo di San Giovanni. Non solo: la parola incarna il "ritmo cosmico", essa viene chiamata "suono di luce". La parola, ad un tempo, come suono (voce) e luce; potremmo dire, dunque, vibrazione.
La parola, il suono, la voce, la luce, la vibrazione – l'atto originario della creazione.
Il mondo è un addensarsi materiale del suono originario, dell'onda sonora vibrante della voce del dio.
Dunque: dal suono originario (parola del dio, musica, vibrazione) al mondo.
Se ora ritorniamo alla pittura di Van Gogh e al suo linguaggio, mi pare che questo atto creativo, il passaggio dalla vibrazione ("suono di luce") al mondo, possa essere analogamente ritrovato.
Questa "immersione" nell'etnomusicologia, sicuramente una delle più affascinanti scienze dell'uomo, ci permette allora, pur nella sua brevità, di vedere meglio l'analogia che Van Gogh istituisce tra il pennello e l'archetto del violino: la sua pittura è "vibrazione".
La forza generatrice del suo pennello/archetto può essere misurata in uno dei dipinti in cui Van Gogh rappresenta un paio di scarpe (e che riporto sopra): si tratta di una "natura morta", ma come da questa morte prenda vita l'immagine e tutto un mondo vissuto che essa reca con sé è visibile nelle pennellate, nella luce, nel movimento della figura (si osservino, per esempio, le stringhe) che viene a crearsi davanti allo sguardo dello spettatore.
Più in generale: nell'artista Van Gogh si rinnova il gesto originario della creazione, voce e luce dell'esperienza cosmica. Il gesto artistico come "suono di luce", come

"vibrazione", in cui suono e luce sono la stessa cosa, esperienza dell'eterna rinascita. Il legame tra questa esperienza creativa (artistica) e l'esperienza della follia è ciò che emerge prepotentemente nella pittura di Van Gogh.

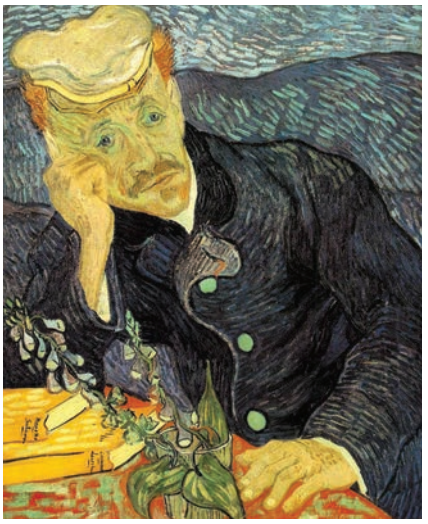
Illustrazione da Harmonia Macrocosmica di Andreas Cellarius, 1660

Un'ultima annotazione: si profila, qui, il tentativo di mostrare – attraverso il linguaggio delle scienze umane e dell'arte – come l'esperienza estetica non rappresenti una "sorella minore" dell'esperienza scientifica: si tratta, piuttosto, di due esperienze, di due forme di sapere strettamente connesse. Rifiutiamo la distinzione di Galileo che assegna alla scienza la parola comunicativa (oggettiva) che mira al "vero" delle cose, e all'arte la parola espressiva (soggettiva) che cerca il "bello". Verità e bellezza accadono nel gesto artistico della pennellata vibrante di Van Gogh che fa apparire sulla tela un paio di scarpe: suono di luce.
Scrive il filosofo Carlo Sini a proposito dell'arte: "L'arte invece non è qualcosa che ha anche e indirettamente a che fare con le relazioni cosmico-emozionali: essa – come già il mito col quale da sempre intrattiene un rapporto essenziale – è la manifestazione della scrittura cosmica originaria nei segni della convenzionalità comunicativa e intersoggettiva. L'arte, cioè, manifesta il legame indistruttibile e irrinunciabile dell'uomo con le radici del suo essere-nel-mondo e avere un mondo. Essa è il nesso sotterraneo che congiunge la parola quotidiana con le emozioni costitutive del mondo e del soggetto, sicché il segno o i segni dell'arte dicono una verità più profonda e più originaria della parola meramente comunicativa, su cui si fonda ogni considerazione estetica, critica, in generale conoscitiva. L'arte esprime le interpretazioni originarie, la collocazione cosmica costitutiva dell'uomo e del mondo. Proprio perciò essa è un fenomeno ben più ricco e, a suo modo, più «vero», di quanto l'estetica (cioè la dottrina intellettualistica del bello) possa comprendere e dire. Analogamente, nessuna «logica» in senso stretto potrà mai esaurire il significato delle interpretazioni cosmico-umane donde il mito ha tratto la stupefacente ricchezza e pregnanza delle sue immagini. Per tutto ciò, inoltre, l'arte non è «pratica», non è «utile»; ma non perché essa sarebbe un'attività di evasione, uno svago fantasiosamente «disinteressato», al contrario: perché la sua utilità per l'essere umano è ben più originaria e profonda di ogni pratica. Il luogo dell'arte (microcosmo) è infatti il luogo stesso del mondo (macrocosmo)".
Credo che nella sua follia, o forse proprio per la sua follia, Vincent Van Gogh avesse già ben compreso tutto questo.

La voce della follia

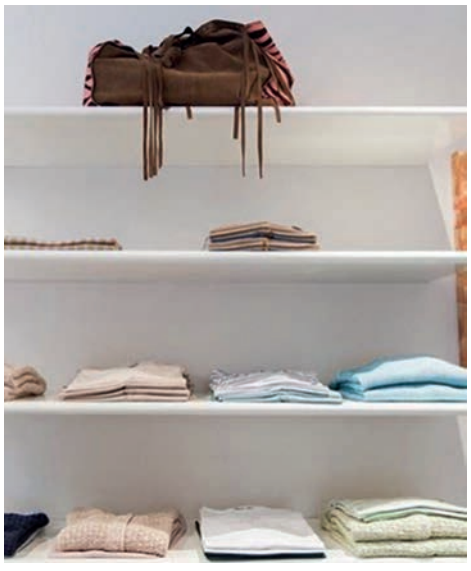
"Dunque, il sano intelletto del cittadino sarebbe già, per l'uomo naturale, un intelletto molto fine e i concetti che in certi ceti presuppongono un fine intelletto non si convengono più a coloro che, almeno nei loro pensieri, sono più vicini alla semplicità della natura e che, se li fanno propri, finiscono solitamente coll'uscir matti".
Nel suo scritto del 1764, *Saggio sulle malattie della mente*, Kant interpreta la follia come processo di perdita della realtà: non un degradarsi dell'uomo a bestia, ma il recidersi dell'armonia con la natura portato dalla vita sociale. E ancora, vent'anni dopo, nel celebre testo *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, Kant sottolinea come la ragione – se usata in modo "libero" e "pubblico" – possa migliorare la vita. E', però, proprio il XVIII secolo, con i suoi paradigmi classificatori, a costruire una 'toponomastica' dell'umano: la ragione è il luogo del governo dell'umano, luogo da cui e per cui
l'uomo si governa ed esercita la sua signoria sul creato; essa è la luce che illumina la via del suo agire (il metodo, dunque), regione dei confini dell'umano, che nomina già i dintorni della sua degradazione al non-umano (la minorità, lo stato bestiale).
Circoscrivendo il proprio spazio, la ragione illuminista evoca la sragione dello spazio esterno, quello della follia, luogo del caos, dell'inumano. In atto vi è, però, qualcosa di inaudito, la "nuova separazione" di cui parla Foucault nella *Storia della follia nell'età classica*. Se l'epoca rinascimentale aveva liberato la follia dandole parola, il Seicento l'aveva messa a tacere in quel "grande internamento" che sempre Foucault magistralmente descrive nella sua opera. Ma in seguito, con l'Illuminismo, un altro decisivo passo si compie: non si tratta più semplicemente di escludere, con un'operazione di metodo tutta cartesiana, la follia dal soggetto, allontanandola dalla ragione per assimilarla al sogno e all'errore; in gioco c'è ora qualcosa di più. L'Illuminismo toglie la follia dall'indistinto e confuso spazio della sragione e la isola: "una profonda spinta lascia riapparire la follia, che tende così a isolarsi e a definirsi per se stessa". E siamo al punto. Foucault parla di "un lento lavorio, molto oscuro": nell'isolare la follia, e dunque nel renderla socialmente riconoscibile, la ragione detta anche le condizioni dell'espressività stessa della follia. Il folle ha parola nella misura in cui la società può interpretarne i segni nel nuovo linguaggio della ragione psichiatrica.

E' in questo contesto concettuale, di specularità tra "ragione" e "sragione", che possiamo collocare l'esperienza tragica della follia di Vincent Van Gogh. Un'esperienza umana dolorosa, di sofferenza; un'esperienza artistica di inesauribile, feroce creatività.
Secondo Karl Jaspers, appare verosimile che la follia di Van Gogh si sia manifestata in modo patologico tra la fine del 1887 e l'inizio del 1888; in quel periodo egli si trovava ad Arles, nel sud della Francia, dove si era trasferito – prendendo in affitto la "casa gialla" ritratta in alcuni dei suoi dipinti – nella speranza di dar vita ad una comunità di pittori, e dove Gauguin lo aveva raggiunto iniziando a lavorare con lui. Ad Arles, nell'arco di circa un anno e mezzo, Van Gogh dipinge febbrilmente (contiamo circa trecento opere tra quadri e disegni) e scrive senza sosta al fratello Theo più o meno duecento lettere: è un continuo susseguirsi di stati di grazia, in cui Vincent appare abbastanza sereno, e crisi



Vincent van Gogh - Ritratto del dottor Gachet, 1890. Collezione privata

regolari, a volte violente. Il noto episodio della Vigilia di Natale del 1888, in cui Van Gogh, dopo aver incontrato Gauguin per strada, si taglia un pezzo d'orecchio e ne fa dono a una prostituta, è il punto di non ritorno della sua vita tormentata: da quel momento in poi, Vincent vive la sua esistenza tra ospedali, manicomi e una condizione che potremmo definire di "libertà vigilata" sotto la sorveglianza amichevole del dottor Gachet ad Auvers-sur-Oise, vicino a Parigi, dove Vincent era stato portato all'inizio del 1890 per stare più vicino al fratello Theo.
E' in quei luoghi che, nel luglio del 1890, Vincent Van Gogh si suicida.
Per la prima volta, Vincent è riuscito ad acquietare la voce della follia e, insieme a questa voce, il mondo colorato che aveva preso forma sotto il suo pennello/archetto di violino.



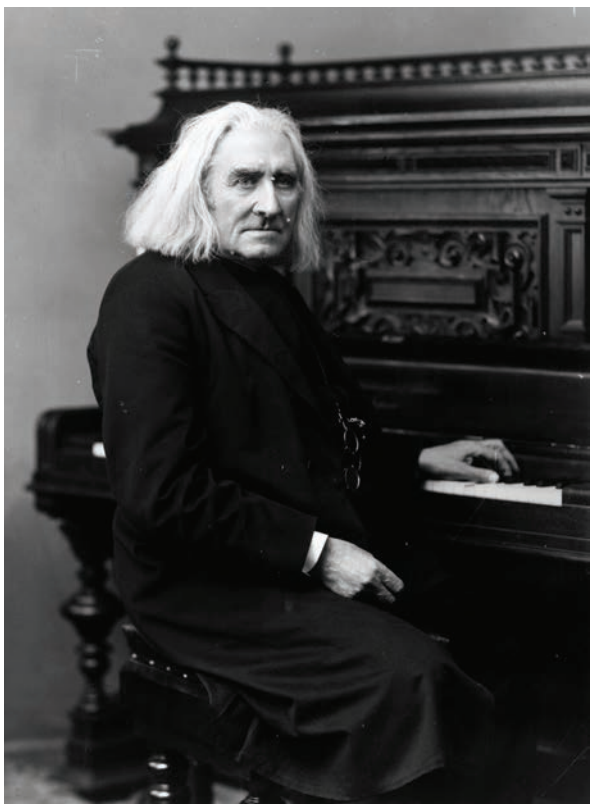
mari
carraro

mari carraro | via farini 32c/d, 40124 bologna | tel. 051 23 96 99 | info@maricarraro.it

CONCERTI 2.0

di Luca Baccolini*

Nel 1889 George Bernard Shaw si trovava al debutto londinese di Vladimir de Pachmann, pianista di Odessa noto per interrompere i suoi concerti, conversare col pubblico, atteggiarsi platealmente e piegare il testo di Chopin (il suo autore di riferimento) a impulsi imprevedibili, perfino animaleschi. «Pachmann ha fatto le sue famose pantomime con l'accompagnamento di Chopin», scrisse Shaw, non per colpire l'eccentrico ucraino, ma per lamentarsi del fatto che si potesse valutare la musica quasi esclusivamente attraverso i gesti. Mentre alcuni si preoccupavano di definire scimmiesche le *antics* (buffonate) di Pachmann, l'autore de "Il wagneriano perfetto" aveva posto l'attualissima questione del rapporto tra l'interprete e il pubblico, con tutto quello che di più problematico abita tra i due poli: il testo. Il tema non era certo nuovo nemmeno all'epoca, se persino Wagner annotava che il modo di eseguire le Sonate di Beethoven da parte di Liszt era «essenzialmente un atto creativo, di composizione e interpretazione allo stesso tempo». Quasi un secolo e mezzo dopo, il problema del testo rimane (e rimarrà sempre, in un'arte che esiste solo quando esce dal suo segno grafico) ma un altro se ne è aggiunto in modo dirompente: l'autorappresentazione dell'interprete. Il medium necessario per vivificare il pensiero del compositore è entrato da tempo nella prospettiva spiegata profeticamente da Piero Rattalino ne "L'interpretazione pianistica nel postmoderno", una visione in cui l'esecutore non si confronta più devotamente con la partitura, ma la assorbe in sé stesso per poi proiettarla al pubblico come contenuto emotivo. Sarebbe, secondo Rattalino, l'avverarsi di un'epoca post-moderna, successiva cioè a quella modernità che col suo ottimismo storico e la sua fiducia nei lumi fondazionisti della ragione aveva fissato per sempre i canoni esecutivi. Ma tutto ciò che era stato sacrificato sull'altare del progresso - in nome della sacralità del testo, della misura e del rigore trattenuto - sembra tornare alla ribalta vendicandosi di esser stato così a lungo segregato in mezzo alle scorie di lavorazione della storia. Nel gioco di questa dialettica si combatte una battaglia di trincea sulla definizione del ruolo dell'interprete. E quindi, necessariamente, anche del pubblico, perché da che mondo è mondo il primo implica anche il secondo. Come spiegare ai coevi di Shaw che un pianista oggi può legittimamente presentarsi sul palco in abito nuziale (Nathalia Romanenko), eseguire *Goldberg e Arte della fuga* in forma di racconto musicale (Ramin Bahrami e Maria Perrotta con Sandro Cappelletto), suonare a quattro mani con un robot (Roberto Prosseda), proporre bis sugli iPad (Lang Lang) o utilizzare la video arte (Maurizio Baglini)? Chi racconterebbe loro che Anne Sophie Mutter ha eseguito le *Quattro Stagioni* in una discoteca underground di Berlino, che David Garrett suona in blue jeans con Chailly duettando subito dopo con le pop star, e che Patricia Kopatchinskaja, la violinista moldava che ha inventato gli *staged concert* di cui parla nell'intervista, cura personalmente la drammaturgia delle sue performance? Al confronto, il pianismo attoriale di Pachmann sembrerebbe pittura rupestre dei primordi.



Franz Liszt al pianoforte

Terry Eagleton, critico letterario inglese autore di *The Illusions of Postmodernism*, sostiene che il tipico prodotto postmoderno «è giocoso, autoironico, addirittura schizoide». Ma a giudicare da certi protagonisti del postmoderno, si direbbe che la loro giocosità sia un fatto serissimo, quasi dotato di una mistica, non volendoci però farci annebbiare dalle candele (finte) con cui Teodor Currentzis ha addobbato il suo primo *Stabat Mater* di Pergolesi in Italia. Lo stesso Currentzis che, atteso il 16 aprile alla Scala, la scorsa estate aveva scandalizzato e sorpreso Salisburgo con la sua rivisitazione della *Clemenza di Tito*, farcita (anche) con la *Messa in do minoreK427* e con l'*Adagio e Fuga* per archi K546. Nulla di diverso da quello che si compiva (lecitamente) nel diciottesimo secolo, quando le opere restavano un cantiere aperto alle più pratiche necessità, prestandosi ad autotrapianti, innesti e ibridazioni d'ogni genere. Ma ciò che poteva sembrare usuale ai coevi di Mozart, oggi assumerebbe improvvisamente i tratti sinistri dell'eresia. Perché? Responsabile di questa sensazione di rigetto, dando seguito al pensiero di Rattalino, è ancora quel modernismo portatore di verità assolute, padre della pianificazione razionale, cui si contrappone un postmodernismo animato da forze liberatrici, o perlomeno capaci di ridefinire il discorso culturale (qui Eagleton chiama in causa anche la «brutale estetica dello shock»). Se altre discipline svincolate dal mercato di massa possono ancora permettersi di discutere in tutta calma su vittime e carnefici – chi ha creato i presupposti del modernismo e cosa ne ha determinato il declino – la musica è stata costretta ad affrontare la questione con molta più urgenza. La posta in palio è la committenza anonima che s'è sostituita alle benemerite Nadežda von Meck, ai Colloredo e ai Ludwig di Baviera: il pubblico, tiranno sì, ma sempre più latente quando si tratta di acquistare il bene fisico (ovvero il disco, «ormai un souvenir da concerto», nella definizione che su queste pagine ne diede Gian Enzo Rossi, patron di *Tactus*) o timoroso di «perdere dieci euro e un paio d'ore di vita» (ancora Rattalino). L'interprete postmodernista, in questo senso, dovrebbe aver sviluppato darwinianamente una spiccata capacità di adattamento al mutare dei tempi. Col rischio, calcolato o no, di trovarsi bersaglio di critiche feroci, com'è capitato lo scorso anno a Jordi Savall, accusato da un suo ex allievo di proporre nei suoi

La famiglia von Meck attorno al 1875. La baronessa Nadezda, a sinistra, tiene in braccio l'ultimogenita

concerti «insalate miste di programmi da profumeria». Savall, prima di questo *j'accuse*, aveva rilasciato un'intervista alla Stampa in cui individuava candidamente, per la salvezza della musica classica, la necessità di «creare emozioni». Sottinteso: sapendosi rinnovare. Certo la comunicativa verso il pubblico è dote innata, o appresa a fatica. Si può decidere di restare avvolti nella penombra protettiva à la Sokolov oppure scendere in campo al fianco dell'ascoltatore, prendendolo sottobraccio come fa Roberto Prosseda, che sul proprio canale Facebook (a proposito, Maurizio Pollini non ha nemmeno un sito ufficiale) dispensa a puntate consigli pratici: cinque minuti di preziosi video tutorial in clima amichevole per capire come funziona un trillo di Mozart o un gruppetto di accordi di Mendelssohn. In questa prospettiva s'invertono i rapporti. Non è più il pubblico a correre dall'artista, cercandone l'aura di cui parlava Walter Benjamin, ma viceversa. E più avanti ancora: è l'artista che arriva a creare il suo pubblico, o la sua *community*, o la sua *fan page* ad inviti. I più bravi, poi, trasformano in pubblico chi ancora non sa di esserlo, cavalcando piattaforme differenti (televisione, sala da concerto, internet) e restando aggrappati a generi apparentemente distanti, ma non per loro. Certo la sfida di ricomporre la molteplicità dei linguaggi in un unico metalinguaggio riassuntivo, che possa vincere la pluralità contraddittoria, resta spesso una pia illusione. Il prezzo da pagare è il pensiero debole, l'ideologia sterile, il respiro corto della portata artistica. Per molti, assomiglia alla ricerca delle membra di Osiride sparse per tutto l'Egitto. E qui, senza scomodare oltre la pazienza di Iside, si arriva all'irriducibile dicotomia dei due mondi che si avvicendano, l'*armageddon* di modernità vs postmodernità: se il modernismo aveva un progetto ora regna il caso? Chi ha occupato i posti delle gerarchie vacanti? Quale creatura androgina sta soppiantando l'autorità maschile? Quali e quante piccole narrazioni cercheranno di riprodurre la *grande histoire*? La struttura della musica sarà un arbitrario catalogo delle emozioni private o metterà ancora radici nel rassicurante tabernacolo della notazione? In attesa di risposte, una grande profetessa del postmoderno continua a danzare a piedi nudi, organizzando concerti di cui è sia l'esecutrice sia l'artefice del progetto scenico e drammaturgico. Forse già il ritratto vivente del concertista del futuro. Che fa dire al suo pubblico: ti vedo e poi ti ascolto.

*l'articolo è apparso sul numero 226 della rivista Classic Voice

Glenn Gould durante la registrazione delle Variazioni Goldberg di Bach (BWV 988), 1955

MP associati

STUDIO LEGALE

GUIDO CANTELLI, COME UNA METEORA

di Michele Ballarini

Primi anni '80: l'allora Orchestra della Radio Svizzera di Lugano, quando prevedeva programmi con organico allargato, chiamava parecchi strumentisti dall'Italia e il sottoscritto, giovane violoncellista fresco di studi, si trovava a varcare più volte la frontiera. Le prove lasciavano libere le serate e dopo la cena in albergo ci si faceva compagnia tra colleghi, miei coetanei o anziani professori in pensione i quali avevano fatto parte delle orchestre milanesi come la Sinfonica della RAI o quella della Scala. Parlare tra strumentisti ad arco può essere a volte alienante, spesso si finisce per confrontarsi noiosamente su argomenti quali la liuteria o le corde che si preferiscono, per cui di quelle serate ho un ricordo alquanto annebbiato; una figura però mi è rimasta viva nella memoria, quella del professor Tino Bacchetta: alto, di portamento austero ma di modi affabili, un viso dalla carnagione rosea incorniciato da bianchi capelli ondulati, Bacchetta era una vera memoria vivente.

Violinista nell'Orchestra della Scala per più di trent'anni aveva suonato praticamente con tutti i grandissimi direttori d'orchestra, da Toscanini a Bruno Walter, da De Sabata a von Karajan, figure di artisti che emergevano in modo impressionante dai suoi ricordi e che ci venivano restituite vive e vegete sul podio.

Guido Cantelli con sua moglie Iris Bilucaglia e Arturo Toscanini

Bacchetta era nato a Novara, e una sera cominciò a parlare diffusamente di un direttore suo concittadino e amico che si chiamava Guido Cantelli, con il quale aveva vissuto a suo dire alcune delle esperienze artisticamente più emozionanti della sua vita di strumentista; conoscevo già quel nome, che avevo letto parecchi anni addietro su di un disco ricevuto in regalo: era la Prima Sinfonia di Brahms, autore a me adolescente ancora ignoto che mio papà mi aveva consigliato di ascoltare dopo aver conosciuto le nove sinfonie di Beethoven.

L'inizio di quel Brahms, attraverso l'immane potenza con la quale l'autore pianta quei due enormi pilastri durante l'introduzione all'Allegro successivo, mi colpiva soprattutto per merito di un'esecuzione talmente chiara e coinvolgente da non ammettere alcuna alternativa, e innumerevoli volte riascoltai quel disco, procedendo ininterrottamente fino al giubiloso finale della sinfonia.

La passione con la quale Bacchetta parlava di Cantelli mi coinvolse profondamente: se non avessi ricevuto quel disco in regalo questo nome non mi avrebbe detto nulla, in quanto in quel periodo la discografia riservava le sue attenzioni in massima parte agli interpreti universalmente conosciuti, ma quella sera la curiosità di ascoltare altre sue registrazioni cresceva sempre di più. Una carriera breve la sua, iniziata subito dopo l'ultima guerra e finita nel 1956 per un malaugurato quanto tragico incidente aereo all'età di trentasei anni, proprio quando la sua grandezza di interprete stava consolidandosi ormai definitivamente con la nomina a direttore artistico del Teatro alla Scala, avvenuta pochi giorni prima di quella fatale sciagura.

Un carattere chiuso, introverso, quello di Cantelli che celava però immense doti di musicista e di direttore; una volontà indomita, un amore sconfinato per la musica e un desiderio assoluto di poter realizzare compiutamente ciò che, da mero segno scritto, attendeva di essere riportato in vita.

Gli studi severi compiuti al Conservatorio di Milano sotto la guida di Giorgio Federico Ghedini, insegnante ferratissimo al quale si accompagna una forte tempra di autore, che si rende conto di avere un allievo d'eccezione. La Composizione sfiorerà la personalità di Guido il quale si renderà conto che la conoscenza perfetta di questa materia costituisce la base ideale per raggiungere il traguardo che già si prefigge, ma la strada si prospetta molto dura e difficoltosa.

In Italia è lo sfacelo del dopoguerra e ai musicisti manca tutto, dalle corde per gli strumenti ad arco alla carta da musica, dagli accessori indispensabili alla manutenzione dei fiati ad un pianoforte in buono stato. Queste dure condizioni di vita non impediscono però ad alcuni giovani di studiare tenacemente e di risalire faticosamente questa ripida china. E' il caso di tre ragazzi e di una ragazza che qualche anno prima si sono conosciuti ai corsi dell'Accademia Chigiana di Siena e che hanno dato vita ad un quartetto. Le vicende degli anni di guerra li separano ma non appena le comunicazioni ritornano possibili si ritrovano e con grandi sacrifici costituiscono quello che sarà uno dei più grandi quartetti d'archi della storia, intitolato al loro paese natale.

Se però un esecutore può contare sul proprio strumento e con esso studiare il più possibile, ben differente è la situazione di un direttore d'orchestra: alla fine del conflitto l'Italia ha solo quattro complessi stabili, la Scala, il Maggio fiorentino e le compagini di Radio Torino e Radio Roma, mentre nel resto della penisola le rappresentazioni liriche di tanti teatri possono contare su complessi occasionali, rabberciati alla meglio e spesso di mediocre livello.

Il compromesso, questo mediatore che appanna e svilisce il traguardo che si prefigge un vero artista, appare molto spesso come puntuale compagno sul cammino di un direttore, obbligandolo a cedere alle sue pretese.

Anche Cantelli ha già sperimentato situazioni del genere, dirigendo in provincia alcune opere liriche, ma non demorde e si immerge nello studio delle partiture: a quel tempo i rari dischi a 78 giri non costituiscono quello che oggi è un mare magnum di registrazioni sempre disponibile su internet ma proprio questo isolamento funge da indispensabile volano per assimilare e memorizzare tutti i particolari e le strutture che formano un brano sinfonico.

Solo con la perfetta conoscenza della partitura ci si può presentare di fronte ad un'orchestra e per raggiungere questo traguardo la memoria è assolutamente necessaria; esistono grandi direttori dotati di questa qualità, come Toscanini, De Sabata o Mitropoulos, la cui memoria fotografica permette ad essi un sostanziale aiuto nello studio, mentre quella di Cantelli è differente: si tratta di una memoria consequenziale più che fotografica che per mezzo di un'analisi attentissima e reiterata porta alla completa conoscenza delle varie sezioni del pezzo e della loro successione, per poi assimilare completamente il percorso formale voluto dall'autore come l'unica alternativa possibile. Il risultato di questo lavoro si rivela di fatto indispensabile nella concertazione, dove gli aspetti tematici, timbrici e armonici delle varie voci vengono calibrati perfettamente facendo risultare chiarissimo tutto il loro intreccio ed evidenziando nel contempo l'importanza di ogni particolare; a questo punto però

subentrano prepotentemente la comunicativa e il fascino del Nostro, che attraverso queste basi solidissime realizza letture avulse da qualsiasi aspetto dimostrativo e sorrette invece da una passione assoluta per la cantabilità e il suono, oltre a sublimare le peculiarità delle famiglie strumentali - pastosità degli archi, legato dei legni e colori accesi e penetranti degli ottoni.
Siamo nel 1948, Cantelli ha già diretto con successo in vari centri italiani e a Vienna e nel maggio di quell'anno dirige un concerto al Teatro alla Scala: nel pubblico, uno spettatore d'eccezione, Arturo Toscanini. "*Sono io che dirigo il concerto!*" mormora eccitato il grande direttore al sovrintendente del teatro Antonio Ghiringhelli; il maestro parmense ha

Cantelli durante le prove a Edimburgo con l'Orchestra della Scala, 1950

subito notato le eccezionali doti di Guido, vedendo sé stesso nei suoi ormai lontani anni giovanili, e nel contempo intuisce che la sua abnegazione e il suo rispetto nei confronti della musica che dirige lo rendono del tutto idoneo a continuare il cammino da lui stesso intrapreso tanti anni prima. Dopo pochi giorni Cantelli riceve l'invito a recarsi a New York all'inizio del 1949 per dirigere quattro concerti con l'Orchestra Sinfonica della NBC e il successo che lui conseguirà unito alla stima e alla grande considerazione che Toscanini ha in lui gli aprirà le porte dell'ambiente musicale americano e inglese, lanciandolo in una carriera prestigiosissima.
Subito, a sua disposizione, orchestre di grande livello che altri direttori di gran valore hanno cercato per molti anni di dirigere, spesso non riuscendovi; la stampa americana ne tratteggia un profilo di *protegè* che da un lato porta al sorgere di invidie e pettegolezzi e dall'altro può rappresentare un pericolo per il suo futuro di interprete, rischiando di livellare la sua instancabile operosità in un'efficiente ma pur sempre ripetitiva routine.
Niente di tutto ciò per fortuna. Guido non deflette di un millesimo dai suoi principi e continua a studiare e a crescere; da quel concerto del 1948 la sua è una presenza fissa nella stagione sinfonica dell'Orchestra della Scala e Bacchetta ha modo di suonare spesso sotto la sua direzione: una tensione sempre presente e a volte spasmodica per raggiungere quei livelli altissimi che questo direttore pretende dall'orchestra come da se stesso, lunghe sessioni di prove contrassegnate a volte da una malcelata diffidenza verso gli orchestrali ma che ripagano poi con la gioia di esecuzioni memorabili, come accade in Inghilterra nel settembre del 1950.
L'Orchestra, ospite assieme al coro nella sala del Covent Garden, esegue un concerto che prevede il *Requiem* di Mozart e il *Magnificat* di Monteverdi ma nell'intervallo, per problemi dovuti ad un calo di tensione elettrica, l'organo risulta inservibile e Cantelli decide di cambiare programma riprendendo la Settima Sinfonia di Beethoven eseguita alcuni giorni prima al Festival di Edimburgo.
L'organico del programma originale non prevede molti strumentisti per cui parecchi degli esclusi assistono in sala e alcuni sono assenti ma in pochi minuti chi è disponibile si presenta sul palco: la sinfonia ha inizio ma subito dopo un momentaneo calo di concentrazione del complesso rischia di mandare a monte l'esecuzione; è un breve attimo ma la reazione dei musicisti è fulminea, tutti si affidano al gesto di Cantelli e alla sua comunicativa dando vita ad un'indimenticabile interpretazione della sinfonia che consegue un successo strepitoso.
Dato il grande esito della tournée Guido vorrebbe perpetuare la memoria di questi concerti con la registrazione della Quinta Sinfonia di Ciaikovskji eseguita anch'essa a Edimburgo, in modo da far comparire nell'organico tutti gli strumentisti partecipanti. L'accordo con la casa inglese *His Master's Voice* viene raggiunto ma è possibile effettuare una sola seduta fissata per l'ultimo giorno di permanenza a Londra prima del ritorno in Italia. Il rischio di non completare il disco è reale, nonostante ciò tutti i musicisti si riuniscono nello studio di Abbey Road e anche qui avviene un miracolo: un'esecuzione al calor bianco, dove l'orchestra reagisce dando al direttore tutto quello che lui richiede in termini di tensione espressiva e bellezza di suono. I violinisti si alzano in piedi, quasi intuendo un suo invito a divenire tutti solisti, mentre la sinfonia finisce di comporsi nel maestoso ed emozionante movimento conclusivo.
Le occasioni di far musica insieme si moltiplicano e il rapporto tra Guido e l'Orchestra della Scala si rinsalda in una collaborazione sempre più stretta che vede il direttore molto più fiducioso delle capacità degli strumentisti e il livello della compagine che cresce continuamente arrivando a rivaleggiare con i molto più blasonati complessi inglesi e d'oltreoceano.
E' da vari anni che Guido non dirige opere liriche e nel tardo 1955 incomincia le prove del *Così fan tutte*, programmata alla Piccola Scala per il gennaio successivo in occasione del bicentenario mozartiano. Un lavoro minuzioso ed incessante costruito su lunghe prove con i cantanti e con l'orchestra, oltre alla regia della quale lui stesso si occuperà: tutto, dalla parola cantata alle più intime nervature melodiche fino ai movimenti scenici, viene scandagliato e ricreato dando vita ad uno spettacolo che ha e avrà anche in futuro ben pochi confronti.
Il successo porterà all'invito di eseguire l'opera al Festival di Johannesburg nel settembre del 1956 e si prospetta un lungo viaggio aereo di circa ventisei ore, dato che a quei tempi non volano ancora i jet; Bacchetta teme il volo e stipula un'assicurazione in caso di incidente suscitando lo stupore di Cantelli: "*ma non serve a nulla, vedrai, gli aerei sono ormai sicuri, non devi avere paura….*".
Il professor Bacchetta tace, nel silenzio che avvolge la saletta della pensione. Un velo di mestizia è apparso sul suo volto: pochi mesi dopo il rientro dal Sudafrica e la nomina a Direttore della Scala, il 24 novembre di quell'anno, ci sarà a Orly presso Parigi il terribile incidente aereo nel quale il suo amico Guido, in viaggio verso gli Stati Uniti, perderà la vita. Cantelli era destinato alla seconda metà del Novecento così come Toscanini lo era stato per la prima, avrebbe sicuramente lottato con tutte le sue forze per contrastare il più possibile le comode consuetudini e la routine che possono affliggere l'opera e la sinfonia, avrebbe mostrato ad altri giovani nel futuro come affrontare l'esecuzione musicale senza accettare nessun compromesso nel pieno rispetto delle indicazioni dell'autore… tutto questo era stato cancellato dalla tragica impennata di un aereo assieme alla memoria di quanto lui aveva fatto, ormai il suo nome era noto solo a quanti lo avevano ascoltato o erano stati suoi collaboratori e i suoi dischi erano quasi tutti irreperibili.
Non ebbi più occasione di incontrare Tino Bacchetta dopo quel periodo trascorso assieme a Lugano ma due anni dopo, rovistando tra vecchi dischi usati in un negozio di Londra, trovai un LP in buone condizioni con la registrazione di quella Quinta Sinfonia di Ciaikovskji che Cantelli aveva inciso tanti anni prima con la Scala in Inghilterra; tornato a casa ne feci una copia su musicassetta e la consegnai ad un collega che suonava ancora a Lugano assieme a lui, in modo da fargliela pervenire. Ricevetti poi un breve suo scritto nel quale, assieme alla gioia per aver potuto riascoltare quella registrazione dopo tanti anni, Bacchetta mi ringraziava per avergli dato la possibilità di rivivere come una lontana eco quelle emozioni così incancellabili che quella collaborazione e quell'amicizia avevano tanto rappresentato per lui.

DANTE E BACH

di Federico Orsini

Lectura Dantis in cattedrali gotiche. *Thomaskirche*, Lipsia. Silenzio confuso, dopo l'inesistente e assurda cerimonia. Il leggio di legno massello dista dal portale quanto basta, per ascoltare, meditare e rimeditare ogni parola. Come in *loop*, l'eco che annuncia la Buona Novella, questa volta proclama la *Comedia*, esaltata in centinaia di registri: uno – più degli altri – ci colpisce. La *vox humana*, *vox* ora anche poetica e, perciò, degna di essere amata, accompagnata in coro, e stimata divina. Ci sono vecchi che ancora oggi ricordano a memoria i versi del Poema, delle rime, dei sonetti o delle canzoni; e ci sono bambini che imparano a intonare un preludio, una suite, un'invenzione o una partita di Bach. Ecco, non è anche questo un coro perpetuo, un "corale" che accompagna da secoli il registro più divino di cui possiamo servirci? La voce. È sufficiente lei, a volte, per confessarci felici, o almeno, investiti e sconfessati – sacralmente – dalla *bonheur; cantus firmus*, senza tremito, che acquista vita e ci raggiunge, campata dopo campata. Ma come ci raggiunge? La voce non è più una sola. Sono almeno tre, moltiplicate dal riverbero, come quelle di un organo: terzine di poesia polifonica. Non è un attore a interpretare il Poeta, né un lettore in carne ed ossa. È una macchina ben più complessa, di natura ultraterrena. Può essere persino l'architettura della chiesa, o meglio, l'architettura della musica nella chiesa. La musica di Bach e la poesia dantesca sono naturalmente solide, sicure, accese come intimi focolari, rassicuranti. Sono articolate, reticolari, proteiformi: mutano appena le catturi, come il Proteo omerico dell'Odissea. Perciò, se dovessimo pensare a un'ideale e utopica *lectura* di Dante, sarebbe preferibile la polifonia: una melodia tripartita, o almeno "fugata" a tre voci, dove un singolo tema è interpretato, identico e assolutamente diverso, da tre differenti prospettive, autonome ed interdipendenti. *Suite No. 5* in Do minore, preludio. La gravità e l'angoscia dell'*ouverture* si interrompono; inizia una fuga, sul violoncello. Com'è possibile? "*Se la Passacaglia, nel caso di Bach, è destinata all'organo, strumento polifonico per eccellenza, la Ciaccona si rivolge al violino, strumento eminentemente melodico e per sua natura non in grado di supportare da solo una parte di basso e di realizzare armonie. Tuttavia, mediante artifici tecnici particolari (corde doppie, accordi, bariolage ecc.), è possibile simulare una polifonia. In ciò sfruttando anche il concetto di "polifonia immanente", secondo il quale l'orecchio umano è in grado di riconoscere armonie (e relativo basso) suggerite da passaggi melodici o accordali in regioni più acute.*" (cit. *Diesis&bemolle*). In Bach, non esiste la "nota": esiste una "nota in fieri".

Leggiamo la famosa epistola di San Paolo: siamo esseri *in fieri*; conosciamo come in uno specchio. Ora non "siamo". Soltanto *post mortem* "saremo". Era chiaro a Bach il concetto di piega, di trasformazione perpetua e unitaria: quando la corda cessa di vibrare, non appena il suono muore, la nota si imprime icasticamente nella memoria, nel subconscio dell'animo, in uno spirito inconsciamente al cardiopalma. E noi continuiamo ad udirla; tutto ciò che accade dopo, è una sovrimpressione, piegata e ripiegata all'infinito, di ciò che è già successo. Ascoltando la poesia di Dante, ogni verso si imprime nella memoria e risuona sinfonicamente, in sincronia con il verso presente. Tutto è "presente" in Dante e Bach. Di nuovo, è qui che si crea un contrappunto poetico, ovvero un ricordo divinamente formato di futuro, e un desiderio umanamente intessuto di passato. Nella propria mente, un organo al pari del cuore per emozioni e sensazioni, si dipana, in tutto il suo anelito, una partitura per due, tre, quattro, dieci, cento voci, che possiamo sigillare in terzine di canto. La musica del Kantor è un saliscendi, tra umanità divinizzata e divinità umanizzata, è un eterno e infinito oscillare tra Inferno, Purgatorio e Paradiso. Tre regni unificati *in vitam* da un conquistatore sfuggente, che non riconosco; tre mondi fusi e compressi tra loro, in ogni luce, colore e sfumatura, come nel *Trittico* del Beato Angelico: un'offerta musicale, ma – *in primis* – offerta di speranza. E la terza piccarda dopo Lucifero, l'epilogo di *Delitto e Castigo*, l'ammettere degli *Adelphoe* di Terenzio. L'ultima nota sono le stelle; le "stelle" che Dante rivede, le "stelle" di cui si accorge, le stesse "stelle" che sono l'ultima parola delle tre cantiche della Commedia.

Joachim Ernst Scheffler - Lipsia, Thomaskirche, 1749

A tratti poi, le composizioni dei due Padri sono nostalgiche, eppure immanenti, forti e dure, di esalazione e respiro, capaci di affinarci prima ancora di apparire fini. Sono fortezze della lotta tra bene e male, punti chiusi e apertissimi, dove anche le mani più sdrucciolevoli si possono appigliare; pensiamo all'organo, al musicista che quasi scompare sotto il peso del metallo, e del legno, di quelle canne che vibrano, come mai hanno vibrato le dita di un violoncellista. L'aria musicale diventa indispensabile, dà forma a un organismo immerso in quel liquido aeriforme, tanto caro al filosofo Anassimene quanto ad ogni organista. Insomma, immaginiamo di stendere su nastri di pergamena (non trecentesca, ma settecentesca) le terzine dantesche, trasformando i celeberrimi "tre versi in rima" in tre pentagrammi; questo fino ad ottenere un'infinita successione ritmica e musicale, un'esasperazione del barocco, che arrivi a conquistare la libertà classica, così semplice, istantanea e nel contempo complessa; "bacchica" e, insieme, "bachiana".

La chiesa di San Tommaso allude, forse, al gesto anti-rituale del "dito nel costato"; ecco, l'opera dei due compositori si presenta paradossalmente come quel dito, che stabilisce una volta per tutte la Via, la Verità, la Vita; che pone un senso, che – per grazia di uno sgarbo alla deità – culmina in un punto di partenza per la nostra esistenza. *A ciò che l'uom più oltre non si metta*. Due pietre angolari, due titani e miti archetipici della loro arte, uniti dall'*ars maxima* occidentale e, soprattutto, uniti da Dio. Dante e Bach. Non sono che atrio e ventricolo dello stesso cuore, di una sola *anima mundi*. La loro somiglianza va ben oltre un auspicabile parallelismo tra il *Magnificat* e la *Vita Nova*; si radica in primis nello stile – bello stilo – delle loro composizioni, nella sfalsata intimità del sentire, che non si limita all'interiorità francescana, ma all'esteriorizzazione compassata ed introspettiva dell'io, che prende forma in una recettiva e trasparente pelle di tamburo. Ogni nota, ogni sillaba è fondamentale.

Beatrice è una celeste scala musicale, un armonico sul violino, un mottetto gioioso e triste di note miracolose. Note che assemblano un'epifania di cuore e mente, che danno ragion d'essere alla vita umana, abbagliando l'uomo con le modeste tenebre del suo stesso animo. Un animo – ricordiamolo – creativo perché inizialmente imitativo: quanti, nel loro quotidiano, hanno provato ad agire o a pensare col timbro di Dante o l'ingegno

Pittore fiorentino del XVI secolo - Ritratto allegorico di Dante, replica dal Bronzino. National Gallery of Art, Washington D.C.

di Bach? Un'infinità; e questo poiché la loro arte è fortemente prassistica, interconnessa alla vita comune da sottili, ma eterni capillari. Siamo tutti impazienti di suonare, per scoprire se la vita sulla carta mantiene ancora il nostro profumo, la nostra unica volontà, i desideri che avremmo dovuto desiderare, i sogni e le ambizioni che ingenuamente scambiamo per ricordi. Non ce lo siamo mai chiesti, noi amatori e appassionati? Perché suonare Bach quando Gould e Rostropovich già lo suonano, per così dire, alla perfezione? Perché leggere Dante in un'aula scolastica quando Carmelo Bene e Gassman l'hanno già scandito senza alcun difetto di pronuncia? Nel "sacrato poema", l'ombra costante della resurrezione della carne ci fa riflettere sul definitivo *maggiore o minore* che si imporrà sul mondo. Quale tonalità prevarrà in ciascuno di noi? La musica e la poesia sono, per la prima volta, non solo mediatrici verso Dio, ma alterazioni, in grado di stravolgere la nostra, singola e singolare, "armatura di chiave", per farci *tornare a casa*, per trasformare il Do# in Re, perché la *Dorica* non finisca in minore, ma in maggiore, o perché il preludio del *The Wedge* si concluda in positivo, affinché la memoria si proietti sempre avanti, perché dopo l'Inferno "qui", dopo il Purgatorio dell'"eterno presente", ci sia il Paradiso "ora". Cristo è fermo davanti a San Tommaso, Dante è in esilio: tutti noi vogliamo risorgere. La salvezza dopo la sofferenza.

Prima parte

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**

UN ESAGONO DI LIBRI

di Piero Mioli

Camille Saint-Saëns (1835 - 1921)

Una monografia, per esempio; poi un'opera specifica; quindi due panoramiche, una per temi e una per autori; infine una testimonianza e una visuale opposta alla solita: sei libri per altrettanti angoli di quel vasto poligono che è la storia della musica. *Camille Saint-Saëns. Il Re degli spiriti musicali* (Zecchini, 2016) di Giuseppe Clericetti è un libro che tappa un bel buchetto, nella bibliografia italiana: è un testo che la vita di un musicista sa veramente come trattarla e oltre all'"opera" pura e semplice sa procedere ulteriormente e convenientemente. L'autore, infatti, racconta sì la vita di colui che in Italia è conosciuto soprattutto per *Le carneval des animaux* e *Samson et Dalila*, ma sempre s'affretta a interrompere il racconto per dare spazio largo e obbiettivo alla descrizione e al commento dell'opera (la genesi, il contenuto, la forma, la fortuna). Cristallino il ritratto che ne esce, quello di un conservatore illuminato, un pianista e organista celeberrimo, un esemplare e instancabile artista della professione compositiva. Oltre metà del ricchissimo volume è poi dedicata agli scritti: già, il popolare artefice del *Cigno* (che lui non voleva affatto morente) era anche poeta, filosofo, scienziato, erudito, scrittore di tutto e di più attento e onorato. Prima di un epilogo e ben cinque appendici, poi, Clericetti si sofferma sulla critica ed estetica musicale del famigerato nemico dell'avanguardia (nato nel 1835, Camille visse fino al 1921 e fece in tempo a vederne, secondo lui, delle belle). Letteralmente pazzo per Rameau e per Mozart, pressoché impazzito di fronte alle mostruosità di Wagner, Saint-Saëns si occupò anche di organologia, filologia, prassi esecutiva (dal diapason al vibrato).

A proposito di Wagner, che può mancare alla bibliografia del suo *Tristano* in particolare? Nulla, nel senso della biografia, dell'analisi, della ricezione. Ma c'è un altro senso, che un tempo aveva avuto una certa fortuna e s'era perso: quello della ricostruzione poetica, della rilettura lirica, di un'interpretazione così profonda da far tutt'uno con l'ambiente, con l'autore, con l'opera. Così si muove il volumetto di Adele Boghetich (che i nomi li vuole tedeschi ma la congiunzione italiana), *Tristan e Isolde. Il canto della notte* (Zecchini, 2016): due cronologie, alla fine, danno conto della vicenda, doppia ma una, di Wagner che ama Mathilde von Wesendonck come Tristano ama Isolde e compone, a suo modo "di getto", l'immane poema musicale; quattro paragrafi iniziali introducono il lavoro, anzi la fatica dell'ispirazione, della concentrazione, della conclusione; tre paragrafi centrali riassumono e parafrasano gli atti della singolare *Handlung* ("azione" dove tutto succede dentro le anime, pochissimo fuori); e un altro paragrafo precipita verso la fine della vita dell'autore fra il tempio (Bayreuth) e la pura follia (Parsifal). Mille gli spunti di restituzione psicologico-artistica; e una la certezza, che Wagner avrà tradito Minna, la prima moglie (come avrebbe fatto con la seconda, Cosima), ma non con Mathilde: la moglie di Otto Richard l'ha amata con tanta passione quanta onestà.

Intanto, come si comportava l'invisa opera italiana? Come fosse "fatta" lo racconta Antonio Schilirò con *Il Melodramma, le sue forme e la vita musicale italiana nell'Ottocento* (LiberFaber, 2018). Niente biografia, aneddotica, enciclopedismo: soprattutto niente millanteria, in un contesto editoriale che tende a ripetersi senza sosta, da parte di un libro che si dichiara apertamente nel titolo e si alimenta, nella bibliografia, alla saggistica più forbita e recente. Lo compongono cinque capitoli: sugli aspetti organizzativi, sui modi formali, su Rossini, sulla triade Bellini-Donizetti-Verdi (fino al 1850), su Verdi (dal '51, leggasi *Rigoletto*), sull'*Otello* di Verdi. A popolare il primo sono dunque personaggi come l'impresario e l'editore, mentre il secondo, che certo è la colonna portante della trattazione, regnano la ambite forme, quelle forme che, abusando di una formula ottocentesca, potevano sembrare vilmente "solite" ma lo sono né

Francesco Tamagno nel ruolo di Otello, 1896

più né meno di quelle della sinfonia o del concerto. Regina delle quali, vien da dire, è l'aria, o meglio quella grande scena che dall'eventuale preludio all'eterna (quasi) cabaletta comprende più parti ma, bisognerebbe sempre precisare, di diversa valenza artistica, mai potendo un recitativo secco o una paginetta "di mezzo" competere con lo spessore del cantabile. Tanto che spesso è solo questo che passa per "aria". Aria, duetto e finale: è lo schema di paragrafi che si succede identico nei tre capitoli centrali. *Otello*? scena per scena, robusta monografia analitica di sessantacinque pagine.

Originalissimo il titolo che Federico Capitoni ha scelto per il suo centone del XX secolo: *Canone boreale. 100 opere del '900 musicale*. "Colto sopra l'equatore", precisa la copertina del volume (Jaca Book, 2018), alludendo all'emisfero (complementare di quello australe) dove si è formata e diffusa la musica d'arte. Cento musiche in quasi quattrocento pagine, si fa presto a fare il conto: in uno stile piano e chiaro ma mai banale, spesso venato di polemismo e di un certo gusto per il paradosso, l'autore, giornalista romano del 1980, ritrae i suoi oggetti come nella migliore tradizione del programma di sala; ma diversamente da questa, spesso riassuntiva della bibliografia nota, descrive e commenta, come dire? di prima mano, con diretto approccio allo spartito e vivo senso della sintesi. Un lavoro arduo, perché puntato su musiche nient'affatto popolari, note, accessibili. Al che bisogna rammaricarsi che, fra musiche definite "rappresentative di un'epoca e fondamentali per sapere come un suono [...] l'abbia vissuta", manchino opere di Ghedini, Dallapiccola, Petrassi, Guarnieri (per tacere di Puccini, Respighi, Pizzetti, Malipiero). Pazienza; a Capitoni interessava il nuovo, l'inedito, il misconosciuto, e fra Brian Eno, Frank Zappa e Keith Jarrett l'ha raccontato e rapportato egregiamente. All'uopo, basti il caso di *Moses und Aron*, dove l'invenzione della dodecafonia è detta assai meno importante dell'invenzione dello *Sprechgesang*.

Penultimo scorcio è una sorta di intervista: *Chopin vu par moi. Conversazioni con Lucia Lusvardi* di Rita Charbonnier (SATT - Scrittura a Tutto Tondo, s.l., 2017). Docente "storica" di pianoforte al Conservatorio "Campiani" di Mantova, nel suo corpo-allievi Lucia Lusvardi ha avuto anche Rita Charbonnier, scrittrice e anzi narratrice di speciale vena musicale che dell'insegnamento non s'è scordata affatto, e dopo essersi occupata di Nannerl Mozart, Beethoven e altro ancora, ha voluto trascrivere, esattamente a mo' di dialogo, quei precetti, fondamentali per lei (come, si presume, per i condiscepoli di ogni tempo) in virtù di quanto vi compare di più o meno direttamente musicale. Quando l'energica signora se la prende con i pianisti "tromboni", non esita a citare anche gli attori, per esempio certi che declamano Dante: evviva Gassmann, nonostante tutto, e Sermonti, ma giammai Benigni. E Rubinštein, Cortot e Rachmaninov, che combinavano con Chopin? Lo filtravano, enfatizzando o sdolcinando, e facevano malissimo: a tenor di titolo, lei ha sempre insegnato a interpretare il suo Chopin come se fosse, e così dev'essere, suo di lui, secondo l'epoca, lo stile, secondo quegli spartiti che sono molto più trasparenti del previsto. Di famiglia buona ma versata nella musica quanto bastava, consorte dell'insigne musicologo e cattedratico Claudio Gallico, Lucia ha tenuto parecchi concerti in Italia e all'estero. Il suo parere sul pianismo di Glenn Gould? Scontato.

Per finire, un testo pucciniano che è soprattutto antipucciniano. *La verità di Elvira* di Isabella Brega (Albeggi, 2018) è un romanzo epistolare, costituito da ventidue lettere fittizie di Giacomo alla moglie Elvira Bonturi, di lei a lui, e sempre a lui della sorella Ramelde, della figliastra Fosca, dell'amante Josephine e dell'amica Sybil. Testi inventati, ma certo non di sana pianta, e anzi fondati sopra una profonda conoscenza dell'epistolario di Puccini e della sua ricca biografia. Fu un amore "cattivo", quello dei due coniugi, funestato dalla possessiva gelosia di lei e compromesso dal libertinaggio di lui: tanto bella quanto sinceramente amata, Elvira non bastava alla voracità erotica di Giacomo, un bugiardo e traditore che ne combinò di tutti i colori fino, anche, a doversi clamorosamente vergognare. Eccellente lo stile della Brega, fatto di lampi, echi, allusioni, parole pesanti come macigni ma sempre pertinenti ed efficaci. Il libro contiene l'ultima intervista concessa da Simonetta Puccini, la figlia naturale di Antonio il figlio di Giacomo ed Elvira: amareggiata da tante, troppo vicissitudini che solo una ventina d'anni prima di morire aveva ottenuto la sua parte di un'eredità ammontante a centoventi miliardi di lire, ma sempre fiera di chiamarsi Puccini.

Giacomo Puccini, Elvira Bonturi e Carlo Marsili nella Villa Puccini di Torre del Lago

CASA FONDATA NEL 1932

DE PAZ

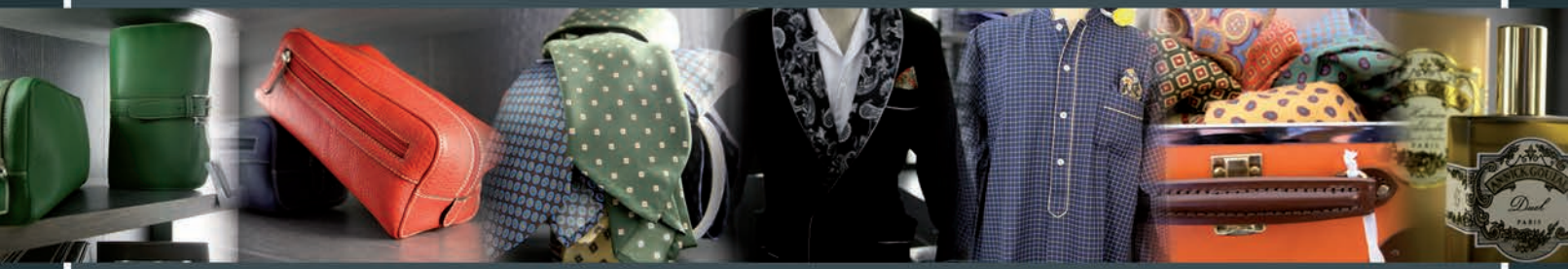
IL MEGLIO DELL'ABBIGLIAMENTO DI PRODUZIONE BRITANNICA

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