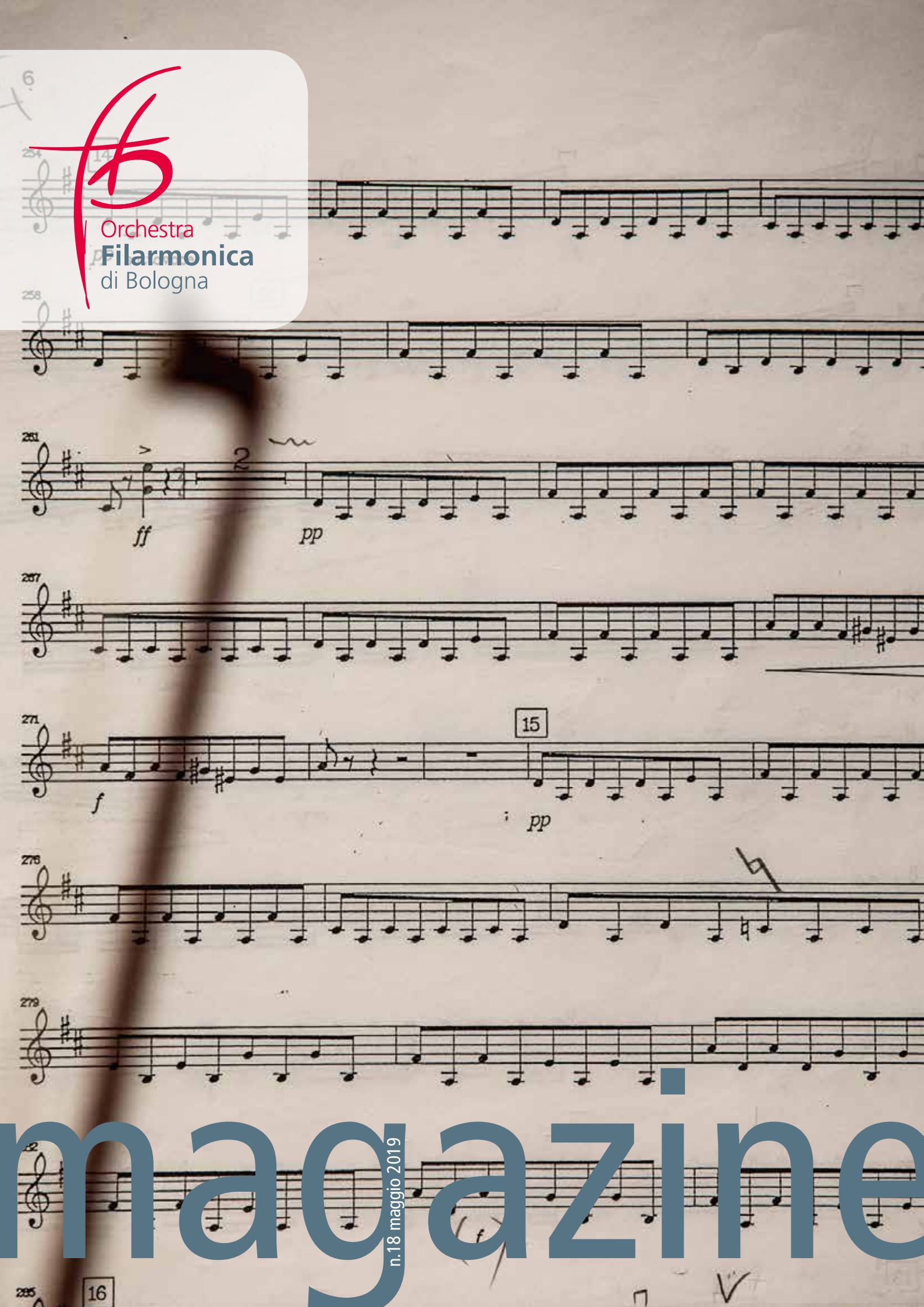
Orchestra
Filarmonica
di Bologna



magazine

n.18 maggio 2019

Antica Profumeria

al SACRO CUORE

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

EDITORIALE

«È davvero contemporaneo chi non coincide perfettamente col suo tempo né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo». Questa la posizione del filosofo Giorgio Agamben in un suo breve saggio intitolato *Che cos'è il contemporaneo*. Agamben fa riferimento alle *Considerazioni inattuali* di Friedrich Nietzsche, e in particolar alla seconda, *Sull'utilità e il danno della storia per la nostra vita*, laddove il filosofo tedesco colloca la sua stessa contemporaneità, la sua inconfutabile attualità, proprio in uno scollamento col presente: l'inattualità di una posizione è decisiva proprio per determinarne la contemporaneità, perché attraverso quest'anacronismo, essa ci permette di cogliere, di afferrare il tempo dell'oggi.

Chiaramente, questo non vuol dire che sia contemporaneo chi viva in maniera nostalgica, chi non accetti l'inesorabile passare del tempo e l'altrettanto inevitabile mutamento di costumi, poiché chiunque abbia un minimo di buon senso non può non sapere che, aldilà del proprio individuale gradimento, è impossibile sfuggire alla propria epoca. Si tratta, piuttosto, di non coincidervi troppo pienamente, perché solo l'unione della consapevolezza del tempo cui si appartiene con una certa distanza dello sguardo da esso, in sintesi aderendovi eppure sfalsandone la percezione, permette di essere realmente contemporanei. Viene in mente Walter Benjamin, non a caso oggetto di studio tra i più proficui, per Agamben, che visse la sua breve, intensa e sfortunata esistenza esattamente in questa piega, tra la difficoltà a vivere tra la gente e, allo stesso tempo, l'incapacità ad allontanarsene definitivamente.

Queste riflessioni si adattano bene anche al concetto di contemporaneità in arte: spesso si vede, negli artisti d'oggi, un assecondare il gusto della maggioranza o, peggio ancora, l'esercizio di una pretesa opposizione al senso comune che ne diventa, in realtà, immagine perfettamente riflessa e altrettanto prevedibile. La vera contemporaneità, invece, non è mai stata compiacente, le grandi opere d'arte hanno sempre rivoluzionato il gusto corrente grazie a questa magica mistura tra anticipazione di ciò che sarebbe venuto dopo e leggibilità di una stagione, affidata ai posteri: pensiamo, per fare solo due esempi, al *Sacre du printemps* di Stavinskij o a *Guernica* di Picasso. Questi capolavori sono stati perfettamente contemporanei e hanno addirittura rappresentato un periodo storico, ma questo lo sappiamo noi, adesso: quando furono composti, non furono capiti da tutti - si pensi alla famosa "battaglia del *Sacre*", cioè la tumultuosa serata della Prima del balletto, in cui il pubblico si divise, anche a suon di schiaffi e urla, tra sostenitori e oppositori dello spettacolo - eppure adesso ci sembrano tappe fondamentali nel descrivere con esattezza la temperie storica in cui furono concepiti.

Al contrario, ogni ricerca affettata di effetti sensazionali, ogni trito tentativo - spesso fuori tempo massimo - di *épater la bourgeoisie*, non fanno che allontanare gli autori dal loro scopo presunto, rendendoli vittime di se stessi e irrimediabilmente "non contemporanei": la Storia non avrà nessun interesse a tenerne conto, quando dovrà descrivere la nostra epoca.

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

LE VIE DEI CANTI

a cura di Guido Giannuzzi

> "La musica è la migliore consolazione
> già per il fatto che non crea nuove parole."
>
> *Elias Canetti*

Filarmonica Magazine
n. 18 mese maggio anno 2019
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
Luca Baccolini
Paolo Fenoglio
Guido Mascagni
Federico Orsini
Isabella Zannoni

Foto di copertina
© Marco Caselli Nirmal

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

www.filarmonicabologna.it

SOMMARIO

Editoriale | 03
Le vie dei canti | 03
Misteri in musica | 05
Citofonare Wagner | 08
Sandie Shaw... | 11
Dante e Bach *(seconda parte)*... | 14
La catastrofe della regione | 17

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

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

CLASSIC VOICE

OGNI MESE

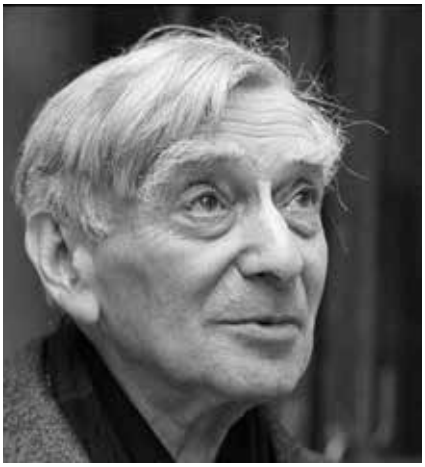
RIVISTA + CD + ALBUM + ASCOLTI PLUS

IN EDICOLA O SU WWW.CLASSICVOICE.COM

MISTERI IN MUSICA. L'ESTETICA MISTERIOSA DI CLAUDE DEBUSSY

di Isabella Zannoni

Pélleas et Mélisande, fine del quarto atto. I due amanti odono dei passi furtivi: una terzina e una croma puntata. 'C'è qualcuno dietro di noi' sussurra Mélisande e la presenza assente di Golaud si aggira e vaga dietro gli alberi, facendo scricchiolare le foglie morte nelle tenebre.
Pas sur la neige, i suoni creano un paesaggio di ghiaccio dove nulla matura, nulla diviene.
Rondes de Primtemps: l'orchestra, divisa in sezioni, sorveglia i minimi trasalimenti della natura e si disperde in mille notazioni di dettaglio...
In '*Debussy et le mystère*' (1950) il filosofo francese di origini ebreo-russe Vladimir Jankélévitch, identifica 'il mistero' come categoria dominante della musica di Claude Debussy e individua una serie di passaggi musicali densi di diversi 'tipologie di mistero', descritte attraverso un liguaggio poetico, letterario e non sistematico. 'Misterioso' non vuol dire 'segreto': è 'segreto' qualcosa che un gruppo di iniziati si rifiuta di divulgare ai profani. È 'misterioso' invece tutto ciò che è davvero inconoscibile e stupefacente. Mentre il segreto, per quanto complesso, può essere decifrato, il mistero è semplice ma non svelabile. L'analisi di Jankélévitch inizia dal *Pélleas et Mélisande,* percorre gli *Studi*, i *Preludi*, i *Notturni,* fino ad analizzare la grande opera sinfonica *La mer*.
Pélleas et Mélisande è, secondo Jankélévitch, l'opera di Debussy dove più coesistono diverse tipologie di mistero. S'inizia dal «mistero d'angoscia», evocato nitidamente dal tema di Golaud: una semplice figura ritmica nel registro grave che appare alla fine del quarto atto, in cui i due amanti odono dei passi furtivi, angoscianti poiché evocano «una contemporanea presenza dell'assenza e assenza della presenza». Assieme a tale tipo di mistero coesistono un «mistero di voluttà» e un «mistero di morte», evidenti in particolare nel terzo atto dell'opera, dove Mélisande si dipana sensualmente la capigliatura di fronte a Pelléas. La sensualità del terzo atto e lo spirito erotico del quarto acquistano tutto il loro senso nel quinto atto, che è una «rivelazione di morte» poiché la bellezza di Mélisande appare finalmente come mortale, letale e le conferisce quell'aria strana e lontana «propria degli esseri destinati a perire precocemente».
Se nel *Pelléas et Mélisande* viene espresso il «mistero delle anime», nei 24 *Preludes*, le *Images* per pianoforte, le *Images* per orchestra, i *Nocturnes* e le *Estampes* esprimono il «mistero ambientale» in cui sono immerse le cose: è il fatto stesso di esserci che è misterioso, è l'esistenza in generale ad essere oscura, bizzarra, inesplicabile e, nella sua stranezza, poetica. Jankélévitch individua nella «stagnanza» una caratteristica fondamentale di queste opere, poiché ogni immagine debussyana è istantanea e statica, ognuna immobilizza uno spaccato della storia del mondo e fissa questo spaccato senza relazione con il prima o il poi. Se nella pittura classica la vita viene bloccata nel suo istante più caratteristico, in Debussy questi avvenimenti memorabili o storici si chiamano 'riflessi sull'acqua', 'nebbie', 'la neve danza', dunque la vita è sorpresa nella sua flagranza istantanea, nella singolarità dei suoi minuti concreti e familiari, come in *Pas sur la neige,* dove niente matura, nulla diviene. Nelle opere per pianoforte in particolare la stessa mobilità assume un aspetto stazionatorio. Il terzo pezzo delle *Images* (*Mouvement*), nonostante il titolo richiami mobilità, è un carosello e turbinio sul posto, poiché le terzine volteggiano, ronzano, salgono e scendono vertiginosamente senza andare da nessuna parte. E così avviene in *Pagodes* e *Jardin sous la pluie*, dove l'agitazione sui tasti non è che una agitazione cinematica priva di orientamento, piuttosto che un movimento realmente dinamico.
Da tutta questa 'stagnanza', emerge un modo di comporre decisamente controcorrente alla grande tradizione Ottocentesca dello 'sviluppo': Piuttosto che la successione di momenti propria di una dimostrazione, concatenati l'uno con l'altro, con Debussy vengono vissuti episodi ed eventi sconnessi di una 'storia - rapsodia' di piccoli fatti e nei preludi le diverse immagini proposte sembrano tante prefazioni a uno sviluppo che non si rivela mai.
Jankélévitch sottolinea anche come nessun'altra musica al mondo riesca a dare una simile impressione di immensità e spazio, poiché tutti i rumori naturali sono contornati da un'evasiva e vaporosa imprecisione: immagini atmosferiche, i *Préludes* disorientano l'immaginazione nell'istante medesimo in cui la solleticano. Tutto ciò provoca un effetto di lontananza, grande prerogativa 'magica' di questa musica, d'altronde creata con veri e propri 'strumenti' compositivi, come i bruschi cambi di tonalità. Ad esempio nello studio *Pour les sonorités opposées* una fanfara in Mi maggiore, che sembra provenire dall'altro mondo, s'inserisce sul pedale dissonante di Fa diesis, creando un potente effetto di estraneamento nell'ascoltatore.
Il legame tra musica e mistero non è solo una suggestiva interpretazione di Jankélévitch: anche dagli scritti del noto pseudonimo di Debussy, Monsieur Croche, emerge che lo stesso compositore considerava la musica un'arte naturalmente misteriosa e tale concezione veniva spesso legata a una visione 'elitaria' dell'ascolto musicale. In *L'ascolto di Debussy*, il musicologo Andrea Malvano osserva come il compositore aveva perfettamente intuito i rischi della nascita dell'opera d'arte di consumo, spesso vista come minaccia nei confronti di quella peculiare qualità 'misteriosa' dell'arte musicale. Nel 1913 egli affermava: «In un'epoca come la nostra, in cui il genio dei meccanici sta raggiungendo una perfezione insospettata, si possono ascoltare le opere più famose con la stessa facilità con cui si beve un boccale di birra, e non costa nemmeno dieci centesimi, come le bilance automatiche. Come non temere questo addomesticamento del suono, questa magia che si nasconderà in un disco che ognuno potrà riascoltare a suo piacimento. Non è questa una causa di dispersione delle forze misteriose di un'arte che si poteva credere indistruttibile?». D'altronde è necessario specificare quale fosse per Monsieur Croche il gruppo di ascoltatori da lui preferito, quindi la sua 'élite': non si trattava assolutamente di esperti musicologi, consapevoli degli aspetti tecnico musicali della composizione. Anzi, l'élite a cui intendeva rivolgersi sembrava essere un gruppo di ascoltatori attenti alla



Vladimir Jankélévitch (1903 – 1985)

Vladimir Jankélévitch a Parigi nel 1976

musica, ma liberi da preconcetti o imposizioni, quindi liberi di cogliere le qualità 'misteriose' dell'arte musicale.
Per cogliere il 'mistero' in musica secondo Debussy era dunque necessaria una certa elasticità fruitiva, impossibile da esercitare nell'ascolto della cosidetta 'musica a programma'. In questa direzione, egli puntava il dito contro la 'moda' del wagnerismo, che, con i suoi *Leitmotive*, aveva dato al pubblico un comodo strumento per adagiarsi ad un senso musicale già preconfezionato, alleggerendo l'ascoltatore dalla responsabilità di trovare una personale interpretazione. Il cambiamento radicale portato da Debussy consisteva proprio nella composizione di musica in grado di obbligare l'ascoltatore ad uno sforzo della propria capacità immaginativa. E fu proprio questo atteggiamento a creare un iniziale schock presso i primi ascoltatori delle sue opere: dov'era il mare in *La mer*? E la Spagna in *Iberia*?
Le immagini dei *Préludes*, il cui titolo, provocatoriamente, viene posizionato alla fine del brano, non sono descrizioni di fenomeni, ma simboli che portano l'immaginazione dell'ascoltatore al di là dell'evento naturale. Come sottolinea Jankélévitch, «i *préludes* disorientano l'immaginazione nell'istante medesimo in cui la solleticano». Emerge una particolare 'oggettività' da questa musica: non c'è una riflessione soggettiva sul 'mistero ontologico' della natura, piuttosto la musica sembra voler parlare direttamente il linguaggio della natura, non identificandosi con i suoi rumori in modo imitativo, ma trasfigurandoli.
Da qui l'ammirazione verso le forme artistiche derivate dall'Oriente. Nel corso dell'Esposizione Universale del 1889 Debussy ebbe modo di apprezzare scenografie sorprendentemente spoglie e allo stesso tempo dense di simboli: era il teatro degli Annamiti, costruito dalla capacità degli attori cinesi di materializzare nella mente degli spettatori luoghi e immagini lontani, uno spettacolo accompagnato da un'orchestra ben visibile sulla scena, composto da pochissimi elementi. Dunque un teatro denso di 'misteri', la cui responsabilità di decifrare spettava solo all'ascoltatore attraverso la sua immaginazione.
Attraverso la sua estetica, Debussy apre consapevolmente la strada per nuove correnti musicali che si faranno strada nel Novecento, tant'è che scriveva, in una corrispondenza con Pierre Louÿs, «Lavoro a cose che saranno comprese solo ai figli del ventesimo secolo» ed evidentemente oggi non si può negare il successo della sua musica anche presso un pubblico non specialistico. Proprio grazie al temuto «disco che ognuno potrà riascoltare a suo piacimento», poi trasformato in mp3 facilmente scaricabili da internet, la musica di Debussy è arrivata alle orecchie di quella 'folla' che Monsieur Croche sembrava tanto disprezzare. Digitando 'Debussy' su youtube il secondo risultato che emerge è 'Claude Debussy - Classical music for reading, studying and relaxation', non esattamente il messaggio che il compositore sembrava auspicare per gli ascoltatori del futuro, poiché, contro la musica a programma, la sue composizioni esigevano una grande attenzione all'ascolto e la libertà immaginativa doveva partire dalla musica stessa e non dai pensieri personali dell'ascoltatore.
D'altronde Debussy sembrava considerare completamente inutile un'educazione del pubblico all'ascolto e scriveva: «L'educazione artistica del pubblico mi pare la cosa più vana che esista al mondo! Da un punto di vista puramente musicale essa è impossibile, se non addirittura nociva!». Ma cosa intendeva Debussy per 'educazione artistica'? Forse proprio tutto ciò che il wagnerismo aveva portato con sé e contro il quale Monsieu Croche aveva tanto scritto: un'arte – religione, in cerca di fedeli adepti ai quali dire cosa ascoltare, cosa pensare.
Oggi, dopo aver costatato che il messaggio di Debussy è stato in parte frainteso dai «figli del ventesimo secolo», è possibile rimettere in discussione il significato di cosa sia 'l'educazione artistica'. Potrebbe forse valere la pena accompagnare la diffusione di una certa composizione con una sua contestualizzazione storico-culturale, che faccia emergere anche alcuni aspetti strettamente tecnico - musicali? Lungi dall'essere 'magica', la musica di Debussy viene considerata da Jankélévitch 'misteriosa' per l'uso di specifici strumenti compositivi come pedali, bruschi cambi di tonalità e figure ritmiche irregolari: pane quotidiano per esperti, musicisti e musicologi, lingua incomprensibile per il resto degli ascoltatori.
Infine, tentare di portare i nuovi ascoltatori a cogliere le qualità misteriose della musica di Debussy (e non solo)? o lasciar credere che il chiaro di luna possa solo servire a un rilassante bagno caldo? La scelta a noi, figli del ventesimo secolo.

Claude Debussy (1862-1918)

Claude Debussy fotografato mentre dorme dall'amico Pierre Louÿs, 1900 ca.

TETSURO SHIMIZU

Espansione

Un viaggio attraverso la pittura dell'essenza dell'anima

30 Marzo - 8 Giugno

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

DIPAOLOARTE

CITOFONARE WAGNER

di Luca Baccolini*

La villa Wahnfried di Wagner a Bayreuth

Le abitazioni dei compositori sono ancora in gran parte visitabili. Molte, però, hanno subito un inevitabile processo di museificazione. Un nuovo libro racconta la ricerca delle atmosfere originali dei grandi della musica

Alla Mozart Geburtshaus di Salisburgo, dove Wolfgang nacque e abitò fino al 1773, è severamente vietato fotografare qualsiasi cosa, men che mai il clavicordo sul quale prese vita il *Flauto Magico*. Appena due piani sotto si può tuttavia fare la spesa di tutti i giorni al Despar. E questo dice molto sul destino delle case vissute dai grandi della storia: più si sale nella gerarchia, più alto è il rischio di contaminazione tra un Requiem e una lattuga. Entrare nei *sancta sanctorum* dei compositori può rivelarsi spesso una delusione, perché all'irripetibile intimità domestica delle origini è stato perlopiù sostituito un campionario di *necessaire* che poco hanno a che spartire con luci, colori e clima in cui presero vita i loro capolavori. Persino alla Wahnfried di Bayreuth quasi tutti gli ambienti sono stati museificati: solo la sala della biblioteca, con affaccio sul giardino e sulla tomba di Richard e Cosima Wagner, è rimasta indenne all'esposizione di tazze e posate, testimoni della smodata passione del proprietario per i beni di lusso. Noi però siamo calati nell'epoca della (spesso vana) ricerca dell'esperienza autentica, immersiva, sensoriale. Una contraddizione in termini, nel secolo del turismo di massa, un fenomeno capace di pigiare fino a 5.000 visitatori al giorno attorno al focolare dei Mozart. È possibile vivere atmosfere autentiche nelle case (sopravvissute) dei compositori? Se lo è domandato Pietro De Martini nel suo ultimo libro "Le case della musica" (il Saggiatore), un viaggio nelle ventotto abitazioni visitabili di nove giganti, da Bach a Berg, passando per Mozart, Liszt e Schumann. Non è un catalogo esaustivo, piuttosto un itinerario sentimentale mitteleuropeo, che si autoesonera dall'impellenza del censimento. E per fortuna: solo con la vita viennese di Beethoven si sarebbe dovuta seguire una scia di quasi trenta abitazioni. Cercare quelle case, ormai quasi tutte simulacri svuotati e riempiti *ex novo*, serve però ad attivare un circuito invisibile di rimandi, obbligando la fantasia a spingersi oltre il dato visibile. Casa non è soltanto un indirizzo di residenza, ma il luogo eletto, ancorché provvisorio, di qualche estate trascorsa come *buen retiro*. Brahms e Mahler furono i più solerti difensori dei soggiorni fuori città. A Bad Ischl, tra le montagne del Salzkammergut, amava fermarsi negli ultimi anni Brahms, raggiunto in bicicletta dall'infaticabile Mahler, che proveniva da Steinbach am Attersee, una ventina di chilometri da coprire in quasi due ore di pedalate. In Carinzia aveva invece messo dimora estiva Alban Berg, salvo poi dover vendere il suo Berghof di famiglia nel 1920 a un italiano che l'avrebbe convertito in una fabbrica di scarpe. Miglior fortuna di un altro appartamento brahmsiano, a Mürzzuschlag, in Stiria, che il principe Sulkowsky prestò in comodato d'uso al compositore. Un incendio in quella casa rischiò di portarsi via il manoscritto non ancora completato della Quarta Sinfonia, messo in salvo dall'amico Richard Fellinger, lo stesso che nel 1889 gli presentò un emissario di Thomas Alva Edison a caccia di voci famose da registrare per il fonografo ("Grüsse an Herrn Doktor Edison. Ich bin Brahms. Johannes Brahms", disse qualcuno, ma non si capì mai se la voce fosse proprio la sua o quella dell'emissario). Più che le case-mausoleo alla Wagner, però, l'invito è a scoprire quelle più urbane, soprattutto dell'alta borghesia tedesca. Esempio di questa dimensione anti monumentale è a Lipsia,

Mendelssohn-Haus a Lipsia, in Goldschmidtstraße 12

in Goldschmidtstrasse 12, al campanello di casa Mendelssohn, diventata museo nel 1997 per il 150° della morte (che avvenne proprio tra quelle mura). Il soggiorno, in stile Biedermeier, è il riflesso di una rara filosofia dell'abitare: giochi per bambini, angolo dei ricami, ricevimento degli ospiti, tutto confluisce nello stesso ambiente, facendone così non un luogo da esibire ma uno spazio da vivere intensamente. Non proprio la stessa sobrietà dello studio di Franz Liszt a Weimar, dove si fa ritrarre in tonaca nera in una famosa fotografia del 1884, a due anni dalla morte: un grande scrittoio troneggia nella stanza, attorniato da generose tende coloratissime (rosse a righe bianche e verdi, dono di amici ungheresi), una poltrona dai braccioli ricurvi, un ritratto di Beethoven affisso alla parete, un candeliere che lumeggia le carte sparse e sotto la finestra l'oggetto più caro, macabro e prezioso allo stesso tempo: l'originale della maschera mortuaria di Beethoven in una campana di vetro. Quella di Marienstrasse 17, anch'essa museo, è la seconda casa Liszt di Weimar. La prima era la sfarzosa dimora di Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, moglie del principe russo Nikolaus zu Sayn-Wittgenstein, piantato in asso dalla consorte proprio per seguire Liszt dopo una tournée in Russia. Uno scandalo per l'epoca. E un contenzioso legale che durò per tredici anni fino al 1861, quando arrivò ufficialmente l'annullamento delle nozze (favorito anche dal versamento di 70.000 rubli). L'Altenburg, oggi residenza privata, non impiegò molto tempo per polarizzare l'intellighenzia tedesca. Dalle sue stanze, disseminate di strumenti come il pianoforte Broadwood di Beethoven e una spinetta di Mozart, sono passati ospiti come Hector Berlioz, Jozsef Joachim, Hans von Bülow e ovviamente il futuro genero Richard Wagner. E qui, nel giugno 1853, apparve un giovanissimo e glabro Johannes Brahms, protagonista del famoso episodio, intriso di leggenda, che lo vorrebbe irriguardosamente assopito durante l'esecuzione della Sonata in si minore da

Friedrich Preller (1804-1878) - disegno di villa Altenburg a Weimar

parte dell'autore. Se così è stato, Liszt non deve essersene risentito, visto che Brahms fu ospitato ancora svariate volte all'Altenburg, nelle stanze che videro nascere i due concerti per pianoforte, la *Sinfonia Faust*, la *Sinfonia Dante* e alcuni dei più celebri poemi sinfonici lisztiani. Nonostante l'atmosfera ispirante, Liszt lasciò l'Altenburg con un senso di liberazione: "Ogni stanza – scrisse nel 1861 a Carolyne, ormai trasferitasi a Roma - ogni mobile, sino ai gradini dello scalone, all'erba del giardino: tutto si illuminava del vostro amore, senza del quale mi sentirei annientato. Da quando siete partita questa casa mi ha fatto l'impressione di un sarcofago. Allontanandomene mi pare di ritornare ad avvicinarmi a voi e respiro di nuovo liberamente". Separare casa (affetti) e lavoro fu del resto la *conditio* posta da Mahler nei suoi soggiorni estivi di Dobbiaco. Non lontano dal maso Trenker, una bella casa oggi chiamata Gustav Mahler Stube, il compositore si fece costruire appositamente una casetta in legno, poco più grande di quelle che si possono fabbricare per hobby. Era il piccolo studio in cui, circondato dalla natura che gli entrava dalle tre finestre, una per lato, compose il *Canto della Terra* e lavorò alacremente alla Decima, infarcendo la partitura d'invocazioni, lamenti e parossismi sentimentali sintomo della nevrosi che avrebbe portato Mahler fino a Leida, da Sigmund Freud. Incredibile immaginare che tutto quel genio potesse stare in così pochi metri cubi. Ancora visitabili.

*l'articolo è apparso sul numero 236 della rivista Classic Voice

HOMELESS

La casa c'è, ma si vede poco: quando l'autore rimane senza indirizzo

Bombardate, vendute o visitabili solo in giorni stabiliti. Non tutte le case illustri sono alla portata. Ad Amburgo, per esempio, è inutile cercare la casa natale di Brahms, abbattuta dalle bombe alleate durante la seconda guerra mondiale (lì nei pressi, in Peterstrasse 39, è stato allestito il suggestivo Brahms-Museum). Alla dimora di Donizetti, in Borgo Canale, Bergamo Alta, nonostante si tratti di un Monumento Nazionale si può accedere invece solo il sabato e la domenica dalle 10 alle 13 e dalle 15 alle 18. Dal lunedì al venerdì si può richiedere un'apertura straordinaria, previa prenotazione. Ma è bene sapere, comunque, che solo il sottoscala apparteneva alla poverissima famiglia Donizetti ("Nacqui sottoterra – scrisse lui stesso - Scendevasi per una scala di cantina ov'ombra di luce non mai penetrò"). Più sfortunato Gioachino Rossini: se a Pesaro resiste la casa natale, a Castenaso (Bologna) la villa che divideva con Isabella Colbran è andata distrutta durante l'ultimo conflitto mondiale: solo i pilastri all'ingresso testimoniano i fasti del tempo. Nobile e vasta si presenta ancor oggi la sua residenza bolognese, in Strada Maggiore 26, ornata con il motto ciceroniano "*Non domo dominus, sed domino domus*" (Non il padrone dev'essere di decoro alla casa, ma la casa dev'essere di decoro al padrone). Peccato che non sia visitabile.

mari
carraro

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

SANDIE SHAW NON DURA SEI SECOLI

di Guido Mascagni

Fra tormentoni estivi, canzoni di Sanremo, hit di discoteca e altri fenomeni hip hop beat rap pop rock, in genere l'ingrediente comune è uno: la brevità della vita di scaffale, tanto per dirla in supermercatese. Scomparsi anche i "giubbòcs", quanto dura in media una *Lisa dagli occhi blu*? E una Madonna? E chi la canta più la *Piccola Katy*? L'odierno usa-e-getta non risparmia alcunché. Fa presto a essere dimenticato un Jovanotti, figuriamoci un Vecchioni.

Ma non è stato sempre così. Una volta una canzone di successo durava molto di più, la si continuava a cantare o a ballare per decenni, per secoli. Passava da un ambiente culturale e sociale a un altro, magari cambiando di testo, e a un certo punto veniva assorbita dalla cosiddetta musica colta per riemergere poi, fiume carsico di un pentagramma plebeo, in un ballo di campagna suonato nel fienile tra una chitarra, una fisarmonica e un violino. Note semplici ma per un certo tempo paludate, prese in prestito da compositori famosi. Infine vere e proprie leccornie per gli etnomusicologi e i loro nastri magnetici, affiorando qua e là come perle musicali il più delle volte dimenticate, anonime.

Facile, infatti, individuare un tema tanto celebre quanto incredibilmente diffuso come la *Folìa de España*, che si ritrova nella (citiamo a caso) *Sonata Op.5, No.12 per violino* di Corelli, nelle *Variazioni sulla* (appunto) *Folìa di Spagna* di Salieri o financo nella *Rapsodia Spagnola* di Liszt come in tantissime altre composizioni di ogni genere, epoca, provenienza. Così come palmare è ritrovare la cinquecentesca *Greensleeves* - notoriamente la canzone più eseguita di ogni tempo, un vero tormentone citato addirittura da Shakespeare - in una gamma di usi, versioni e variazioni che dalle caròle natalizie passa per Vaughan Williams per finire prima come sigla televisiva di *Lassie*, quindi come jingle dei carretti di gelati inglesi *Mr Whippy* e infine assurgendo all'onore del primo posto in classifica delle più odiate musichine da attesa telefonica indetta dalla rivista *Stressbusting* (sic). "Quando la sento - afferma il suo editor Peter Freedman - l'impulso è quello di prendere a picconate il telefono".

Meno facile invece - anzi, a volte assolutamente avventuroso - è seguire il filo di certi brani quali ad esempio il celebre (a suo tempo) *Ballo di Mantova*, noto anche come *Mantovana* o *Fuggi fuggi fuggi* dal primo verso del suo testo più diffuso. Cinquecentesca anch'essa e composta presumibilmente da un Giuseppe Cenci alias Giuseppino del Biado, la melodia in questione - una canzonetta - pur con diverso testo ma praticamente con le stesse armonie fece letteralmente il giro del mondo: dalle vie e dalle piazze del centro-nord italiano al folklore rumeno in due canzoni popolari fin dal titolo (*Cucuruz cu frunza-n sus*, "La pannocchia con le foglie all'insù" e *Carul cu boi*, "Il carro da buoi"), quindi a quello spagnolo, scozzese, ucraino, svedese, polacco per approdare poi nientemeno che all'interno della *Moldava* di Smetana, nelle *Rapsodie su canti bretoni* di Saint-Saëns e addirittura nell'inno nazionale di Israele, *Hatikvah*. Alla fine, eccola ritornare alla luce da dove in fondo non s'era mai mossa: proprio dietro casa, nelle aie dell'Appennino bolognese, col titolo di *Barabén*. Una hit, tra l'altro, di un autentico mito folk dell'alta Valle del Savena, il violinista Melchiade Benni, che suonava appoggiando lo strumento al petto anziché alla spalla proprio come i colleghi *fiddler* del Country americano.

Andando poi a ritroso, la figura segaligna e tricologicamente suggestiva del suddetto Melchiade ci riporta non solo alla zona di Monghidoro - dalle nostre parti tradizionale capitale del ballo montanaro, il *bal spécc* o *bal stàc* - e ai "Suonatori della Valle del Savena" (Ariodante Menarini al bassotuba, Primo Panzacchi alla fisarmonica, Bruno Zanella alla chitarra, lo stesso Benni al violino e molti altri ancora), ma ad una serie di balli tradizionali ormai quasi solo materia di studio etnomusicologico.

Tra questi autentici pezzi di antiquariato folk il *Ruzìr*, o *Ruggeri*, si distingue senz'altro per la sua antichità (è attestato già nel 1400), ma anche per diffusione, coprendo praticamente tutto il territorio nazionale. Schema melodico-armonico tessuto su un basso ostinato ancor prima che vera e propria aria, come tale il *Ruggeri* viene utilizzato fino all'avanzato Settecento da una pletora di musicisti colti, da Tarquinio Merula a Frescobaldi, Kapsberger, Purcell, Haendel e addirittura Papà Bach, che se ne servì per le *Variazioni Goldberg* BWV 988 e per i *Canoni* BWV 1087.

Ma se la canzone più antica pervenutaci è quella *Donna Lombarda* celebre avvelenatrice di mariti di cui ci parlano Paolo Diacono e Gregorio di Tours (quindi risalente nientemeno che al tempo dei Longobardi e ciò nonostante ancor oggi di quando in quando eseguita), non meno interessante è la (forse) piemontese *Girometta*, una frottola che, anche se pare affondare le proprie radici nel Quattrocento se non addirittura nel tardo Trecento, il cronista dice di origine campagnola e risalente ai tempi di Francesco I re di Francia, quindi approssimativamente tra il 1494 e il 1547.

Trascritta verso la metà del Cinquecento da Gioseffo Zarlino nelle *Histituzioni armoniche*,citata da Vincenzo Galilei e cantata a tormentone "per le piazze e per le vie" di Venezia "da piccoli et da grandi, di giorno et di notte, sì fattamente che ciascuno aveva di continuo gli orecchi intronati dal tuono di questa canzone", *Girometta* è conosciuta perlomeno in un paio di versioni tra cui la più diffusa è quella in cui si elencano i vari capi di abbigliamento posseduti da una fanciulla, la Girometta appunto, i quali, standole a pennello e fors'anche indossati con una certa alterigia da questa antesignana delle moderne *influencer*, porterà in Veneto alla creazione del modo di dire "far la girométa", in pratica la coniugazione rinascimentale del verbo "tirarsela".

Ma dopo aver furoreggiato tra il popolo più o meno ovunque (e anche a Bologna, dove la canzone "Chi t'ha fatto scarpette che ti stan sì ben, Girometta?" viene "ridotta a ragion di musica [...] con tromboni, cornette e cornamuse da sonatori eccelantissimi alla ringhiera di Palazzo Maggiore" e "sonata in alcuni tempi festevoli con soddisfazione grandissima del popolo ascoltante"), eccola ricomparire qua e là in composizioni di medio e più alto livello come ad esempio la *Selva di varia ricreatione* (1590) del modenese Orazio Vecchi, che la utilizza nelle sezioni *Battaglia a dieci* e *Diversi linguaggi* dichiarandola presa da Luca Marenzio - la cui versione però, se mai esistita, ci è del tutto ignota.

Selve, dunque, e battaglie. Per queste ultime - forme a programma con imitazione di fanfare, tamburi, cannonate e tutto ciò che nel trionfo secentesco della musica strumentale e sulla scorta dello stile concitato monteverdiano rendono amene queste vivaci stragi - Girometta si cambia d'abito e, indossata una uniforme nonché a volte accompagnata da *La bella Franceschina*, altra aria del tempo sul cui ritmo marciavano gli eserciti, si fa ritrovare in composizioni firmate da Bellerofonte Castaldi (*Capriccio di Battaglia a due stromenti*), Alessandro Piccinini (*Intavolatura di liuto libro secondo, Battaglia*), Jean-Baptiste Besard, Giovanni Girolamo Kapsberger, Jakob van Eyck, Andrea Falconiero (*Batalla de Barabaso yerno*

Melchiade Benni

Giuseppe Graziosi (1879-1942) - Ballo Paesano. Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza

de Satanas) e Donino Garsi (*La Girometta fatta dalle Trombe et Tamburi*). Tutte della prima metà del Seicento e sicuramente memori della loro capostipite, *La guerre* (1530 circa), opera di quel grande onomatopeico che era Clément Jannequin.

Dopodiché la vera e propria selva, questa volta di citazioni e variazioni più o meno coeve, ad opera di variamente titolati musicisti come Costanzo Porta, Vincenzo Galilei, Giuseppe Paradossi. E, naturalmente, di Girometta l'omonimo al maschile, Girolamo Frescobaldi, il cui *Capriccio sopra la Girolmeta* del 1635 rappresenta una curiosa inserzione profana in un'opera a carattere e destinazione liturgica come i *Fiori musicali*.

Infine, la duplice riemersione del motivo in tempi moderni: in un saggio del 1938 a opera di Francesco Balilla Pratella e sul campo (o forse sarebbe meglio dire in campagna) così come raccolta nel Reggiano e pubblicata a metà anni Settanta da Roberto Leydi, Stefano Cammelli e Bruno Pianta nella stupenda collana *Musiche e balli popolari dell'Emilia*. Versione, quest'ultima, che stupefacentemente non si discosta quasi per nulla da quella di Orazio Vecchi di ben trecentosettanta anni prima.

Ma si sa, nessun luogo è più conservatore della campagna. Qui, ormai da oltre un secolo e praticamente in ogni parte del mondo, l'etnomusicologia ha fatto succulenti bottini riportando il più delle volte in vita canti e danze ormai cadute nell'oblio, ultime testimonianze di una cultura schiacciata dall'omogeneizzazione della radio, poi della tivù, ora da internet e da tutto ciò che possiamo riconoscere come le leopardiane "mirabili sorti, e progressive" di uno sviluppo tanto indifferente quanto implacabile nell'omologazione generale. Morti gli ultimi esecutori ruspanti, finiti i tempi della fame e con essi le serate "a veglia" nelle aie e nelle stalle, le musiche "di puvrétt" e i "bal di 'dsgraziè" rivivono ormai solo nelle registrazioni fatte sul campo e in zona Cesarini da studiosi come i già citati Leydi e compagni, pubblicate in collane come la benemerita e ormai introvabile *Albatros*, eseguite da appassionati artisti-ricercatori come Placida "Dina" Staro e finalmente danzate, con tutto l'entusiasmo tipico di chi conserva anche solo un brandello di memoria, da pochi *balarén* oggi radunati perloppiù in polisportive, circoli e associazioni.

E da qui, ovviamente, l'irrinunciabile menzione dei grandi nomi di compositori e di opere il cui debito nei confronti del folklore è altrettanto maiuscolo. Dai Fiamminghi e le loro messe intessute su melodie di strada come *L'homme armé* a etnomusicologi-compositori come Bartók, dai magnetofoni di Alan Lomax a Dvorák della *Sinfonia Dal nuovo mondo*, Kodaly delle *Danze di Galanta*, Villa Lobos delle *Bachianas Brasileiras*, Canteloube dei *Chants d'Auvergne*, Mozart delle *Danze tedesche* e delle *Contraddanze*, Berio dei *Folk Songs*: solo una infinitesima parte di chi ha pescato a piene mani nella musica dei vicoli, dei fienili, dei mercati e delle aie.

Per non parlare poi dei balli come la giga, la pavana, la bassadanza, la gagliarda, il salterello e tutto ciò che vi si accompagna. Danze rimaste ormai solo nelle carte degli archivi musicali e nelle collezioni degli appassionati di musiche antiche così come la galoppa, la manfrina o monferrina e il manfrone, la tresca e il trescone, la bergamasca e la veneziana. Oggetti ormai da soffitta ripescati di quando in quando in occasione di qualche sagra di paese tra la mostra dei mestieri dimenticati, il carretto dello zucchero filato, lo stand delle crescentine e quello dei ricambi della cucina a gas.

Ma così gira la ruota del mondo mentre Crono divora i suoi figli e con essi la loro memoria. Se siamo vecchi abbastanza per ricordarci *La danza delle note* è solo perché Sandie Shaw la cantava scalza. Girometta, invece, le scarpette le aveva e le stavano anche bene.

Sandie Shaw

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

DANTE E BACH

di Federico Orsini

Domenico di Michelino - Dante che mostra la Divina Commedia di Dante. Santa Maria del Fiore, Firenze

Ernst Klimt (1864-1892) Francesca da Rimini e Paolo, 1888. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna

Dulcedo e *soavitas*: ciò che lega il primo Dante al Dante della maturità. "Beatrix" nasce nella Commedia quando muore nella *Vita Nova*. Anche Bach torna ai temi della gioventù, alle prime intuizioni; eppure non sono solamente gli anni accumulati a rinnovare la sua musica. Le note gli scorrono davanti agli occhi come ricordi, in un denso, istantaneo e incostante romanzo spirituale. Il Poeta sarà di nuovo capace di cantare la sua "gentilissima donna", ma il Kantor di Lipsia si coronerà di un trionfo di equivalente magnificenza, facendo amoroso uso della conoscenza conquistata. L'*Adagio* del *Concerto No. 5*, in Fa minore, non è altro che la *Canata No. 146*, spogliata di ogni grezza inesperienza. Ma quando, trattando di vita – non di biografie – Bach fu degno di tornare sui propri passi? La risposta non ha nulla di musicale: quando, danzando su un pavimento vuoto, si liberò proprio come fece Jacopone da Todi, trasformando le catene mondane in catene di musica, identificando nell'arte il sosia della sofferenza umana, lo strattagemma odisseico che gli avrebbe permesso di ancorarsi all'albero della barca: ascoltare le sirene, senza però peccare; ovvero scrivere di una vita, nel contempo vissuta e non vissuta, un *paradeigma* deduttivo e induttivo, come d'altronde potrebbe apparire nell'arte, la genesi di sensazioni mai provate, alla luce crepuscolare della propria liminare e dunque umana esperienza.

Insomma, l'uomo si libera incatenandosi, ma con catene – così diremmo – sovrasensibili, eppure concretamente capaci di abbattere quelle altre catene degradabili e pesanti. Ma quali sono queste catene inafferrabili eppure così tanto concrete? Abbiamo sott'occhio e sotto mano le terzine dantesche, con le loro rime incatenate. La *Divina Commedia*, canto per canto, si evolve come in un'essenziale "variazione sul tema", al ritmo di un'avanzata tonale affine al *Clavicembalo ben Temperato*; ecco, le terzine sono la musica di Bach: una strategia "incatenata", irreversibile e vitale, di avanzare nel cambiamento, nella detronizzazione del vecchio e nella venuta del nuovo. Ogni attimo, infinitesimamente passato, è impiegato attivamente per la vita rinnovata dell'istante successivo, imminente e prossimo nel futuro; la composizione bachiana non sacrifica nel lutto del silenzio le sue armonie. Si tratta semmai di un "sacrificio cristico", dove la morte è prevalentemente occasione di rinascita, di sospirata forza e volontà. Le battute sono incastonate l'una nell'altra, sorrette da sottili rapporti quasi accidentali; in una tragica irriducibilità: assomigliano a spirali, protese vorticosamente alla "vertigine della libertà", di cui ci parla Kierkegaard. Contempliamo sempre le stelle, ben radicati in un mondo così *piatto*, perché sopporta il nostro peso. In fondo, a un tratto si avverte il troppo, la smisuratezza, il delirio eccezionale di suoni e parole, che dall'essere dolci passano al sembrare "aspre e chiocce", in una drammaticità teatrale *ex abrupto*, parricida e incestuosa, indifferente. Un sapore acerbo che odora di immaturità, di gioventù.

Allora questo *nostos* - spaventosamente raggiungibile - si declina in tutte le ramificate emozioni che possiamo provare, in qualsiasi pensiero che il nostro cervello, già imbevuto, non abbia ancora elaborato: gli adulti tornano infanti, fingendo gioia, e i ragazzi si credono uomini navigati, inventando sofferenza. La musica di Bach è trasparente, si tinge soltanto dei nostri colori, della nostra esperienza: se invece ne è privata, resta muta; chi ascolta precipita verso l'abisso chiaroscurale del conforto, nei propri ricordi insostituibili. Silenzio, la risoluzione. Non può esserci silenzio. Mai più; la musica vive la nostra vita. Cadiamo tutti, "come corpo morto cade"; ma proprio in questa caduta ci accorgiamo

di essere liberi. Eravamo l'assenza di forma che precipita, e in quel preciso momento al suolo, siamo stati tanti insignificanti, ma fondamentali frammenti, forse esseri umani. Forse bestie o angeli terribili. L'organo soffia, sorge in noi un dubbio: quanto tempo passerà prima che il vento apra e richiuda la stessa porta?

Le armonie di Bach hanno un tempo vitale, durano quanto un abbraccio, un bacio, una svolta; ti prendono per mano, per vivere, fino a trasformare il dolore in sofferenza. È strano, ma è come se ci si possa confidare ciecamente con la musica; una fiducia fraterna, o forse paterna: – Ascolta Bach!, è come stare in compagnia di chi si fida di te… e di cui tu ti puoi fidare… è come il latino coagulato al tedesco.

Ho sempre sentito affermare che non si può conoscere la musica classica se non le si è prima avvicinati da un maestro, un padre. Ma la musica di Bach, come la poesia di Dante – ricordiamo il "Padre Dante" – ci inizia autonomamente, arbitrariamente: un'investitura poetica e musicale, un'esperienza allucinatoria e nel contempo quotidiana – La sol la, sol fa mi re do# re – o – Fatti non foste a viver come bruti –. Quante volte li abbiamo sentiti, quante ascoltati; ma solo una volta saranno quello che sono, ovvero non appena soffriremo. Bisogna aver sofferto con quella musica, anche per caso, in sottofondo, con le immagini che la poesia ci depone davanti agli occhi, impedendoci di vedere altro. Ascoltare e leggere: significa pregare, lasciarsi ispirare, scrivere addosso segni e cifre, con una violenza sacrale, un giusto sdegno. Un "effetto Bach" travolge la parola, in ripetizioni rinnovate, mai uguali a se stesse, metamorfosi immobili,

Nazim Hikmet (1902-1963)

molto care all'abitudinaria dolcezza di Nazim Hikmet (*Concerto No. 1 in Re minore, J.S. Bach*): *"Il mattino d'autunno nella vigna / fila per fila nodo per nodo i ceppi si ripetono / sui ceppi, i grappoli / sui grappoli, gli acini / sugli acini, la luce / nella luce, il mio amore. / Il miracolo del rinnovamento, mio cuore, / è il non ripetersi del ripetersi"*.

- Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende… Amor che a nullo amato amar perdona… Amor condusse noi ad una morte… -. Dante è l'*ubique*, l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso sono l'*ubique*: ovunque su questa terra, nella nostra vita, in quell'*hic et nunc* che sembra estraneo al fecondarsi dell'"umano nell'uomo", ai soffocanti macrocosmi, all'unificarsi della nostra esistenza, al passare di un'umanità così identica e incongruente. La lingua delle nostre madri; le tinte, che logorate da decenni, rivelano la nostra monocromia.

Bach è il *semper*, la musica della vita, ripiegata su se stessa in quell'infinito potenziale: finisce con noi, al taglio del cordone ombelicale con il sole, con la nostra città, gli affetti; è la musica nel suo adempiuto universale, la Musica con cui è scritta la musica di ogni generazione ed epoca. La voce più grave e quella più acuta, di un uomo e di una donna che discorrono, senza motivo.

Dante è l'immedesimazione; questa è la sua forza consolatrice. C'è un Dante *agens* e c'è un Dante *auctor*; ma forse, c'è anche un Bach che risponde dei due compiti, dal momento che il Kantor rappresenta la sfida inumana di intonare la polifonia, di spingersi, necessariamente e amorevolmente, a una nuova coralità nella nostra vita, alla condivisione e alla socievolezza della nostra natura più intima. Chi non comprende la sua musica, soffre di una vanitosa e vana, vuota solitudine: Bach racconta il superamento di questa solitudine, l'approdo ad una solitudine piena, o meglio, a quella compagnia "presente" e inestimabile di cui gode solamente chi ha imparato a stare solo. Gli occhi lucidi, non tanto per la bellezza, quanto perché ci si è accorti che la persona accanto a noi coglie il senso profondo di questa musica. L'unico modo di perforare il timpano della sua geometria tra le note, è crescere, abbattendo ogni parete. Così si sfonda il limite, il fondo buio della propria vita. Ecco la cura alla nostra noia, alle nostre lacune di affetto: immaginare il mondo, spogliarlo, ritrovare quell'*amor* che è di tutti e per nessuno; che si spalanca come le porte di una chiesa, senza fare rumore. E passa da un orecchio all'altro, come una parola, che perde di significato.

Ecco l'uomo, circolare, nelle sue età: quello delle sei *suites* per violoncello. Il bambino in Sol maggiore, l'adolescente in Re minore, il padre in Do maggiore, il vecchio in Mib maggiore; la morte in Do minore, l'eternità in Re maggiore. La nostra vita, quindi, nonostante le sue frammentazioni, va colta in un'unica ascesa, secondo un'unica resistenza, un solo crescendo; come nelle *Variazioni di Goldberg*, l'*aria* torna identica (da capo, nostalgicamente) dopo una vita di traversie e peripezie. Nulla sembrerebbe fermarsi o sparire, fine a se stesso, anche se "tutto scorre": questa è la polifonia dell'immanenza. *"La Ciaccona per violino solo e la Passacaglia per organo sono i due massimi monumenti eretti da Bach a due forme musicali gemelle diffuse in tutta Europa nei secoli XVII e XVIII. Entrambe derivanti da movimenti di danza di probabile origine iberica, sono strutturate come una catena di variazioni su un semplice basso in ritmo ternario"*.

Danzare, esaurendo ogni passo conosciuto: la stanchezza rigenera il pensiero; col preludio ritornano i trentacinque anni, le scelte, nel *mezzo del cammin*, si decade nella vecchiaia della Sarabanda, nella nascita dei Minuetti, dalla Bourée, delle Gavotte, fino alla Giga, all'adolescenza. Una rinascita? No; un riapprodo? No. Che cosa allora? Una *pausa*, una messa, una partecipazione. Una redenzione, che ci salva dalla morte in vita, dalla pazienza fine a se stessa. "Geduld!" Un prestito d'infinito, una promessa di rinascita, un credito di riapprodo: siamo in debito con noi stessi da troppo tempo, ormai. Abbiamo di nuovo rimandato la vita, e ora? La paura della vita non è diversa dalla paura della morte. Ogni cosa è al pari di ogni altra; smetto di domandare l'origine del creato: almeno io, solamente io, torno alle insostituibili parole degli altri, torno a dipendere dall'imbarazzo, dalla frustrazione. La porta non si è chiusa abbastanza in fretta: sono riuscito a scorgere qualcuno. Non riesco più a vivere della mia vita, ma la mia vita, ora, non è così diversa dalla vostra. Esco in strada, senza alzare lo sguardo, canticchiando Dante e Bach: mi aggiro con quell'ansia di sbagliare, come se potessi innamorarmi di chiunque.

Seconda e ultima parte.
La prima è stata pubblicata nel numero 17 di Filarmonica Magazine.

MP associati

STUDIO LEGALE

LA CATASTROFE DELLA RAGIONE

di Paolo Fenoglio

Elias Canetti nella cucina della pittrice Marie-Louise von Motesiczky, 1983

L'epicentro del contrappunto epistolare fra Canetti e Berg, di cui parla l'agile volumetto di Antonello Lombardi (*Il poema dell'odio* - Edizioni Ogni uomo *è* tutti gli uomini, Bologna), consiste nella sofferenza - avvertita sia dallo scrittore che dal compositore - per la dissoluzione dei baricentri umanistici di riferimento della società borghese mitteleuropea. Tale sofferenza riflette sia l'odio nutrito per il mondo dal protagonista del romanzo di Canetti, *Auto da fé*, l'erudito e isolatissimo Peter Kien, sia l'odio subito dai personaggi di Berg, l'irriso e umiliato Wozzeck (che alla fine esplode lui stesso in una crisi di furia omicida) e ancor di più l'emarginata e demonizzata, ma seducente, Lulu.

In nome del suo odio per la vita concreta (sorretto dall'amore maniacale per i libri, ritenuti sede esclusiva e altamente formalizzata di verità), dopo aver esperito l'antitesi dell'esistenza ordinaria, brulicante di acentrica materialità, nelle vicissitudini notturne di una Vienna degradata, alla fine Peter Kien sembra quasi immolarsi - disperato - nel rogo dei suoi libri. Il quale fuoco da un lato pare punirlo per il suo rifiuto della vita, mentre dall'altro sancisce la vittoria sinistra (o liberatoria?) della matericità biologica sulla codificazione intellettuale di una cultura non più capace di fondersi con la vita stessa.

Al contrario, il povero Wozzeck è vittima allucinata e grottesca dello strisciante sadismo insito nelle convenzioni quasi meccaniche di una società ottusa, la stessa che si sente attratta dallo "spirito della terra", personificato dal fascino per certi versi selvaggio e ancestrale di Lulu, ma che non sa metabolizzarlo e dunque lo demonizza fino a emarginare e poi precipitare la giovane donna in una spirale di depravazione, di violenza e di odio.

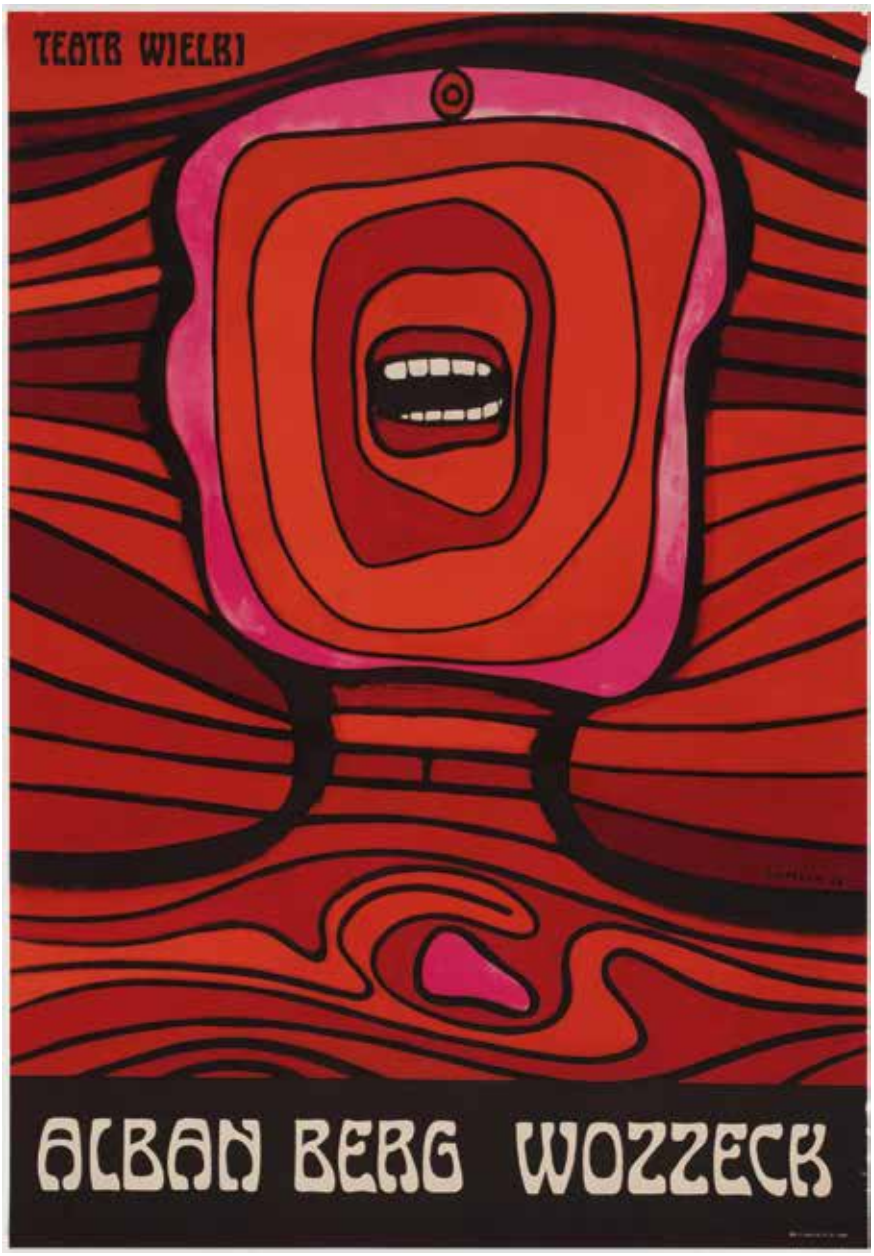
Tale esondazione di negatività, presente sia nelle due opere di Berg che nel romanzo di Canetti (al punto da indurre il compositore a definirlo quale "poema dell'odio"), sembra porsi come una sorta di terminale assoluto, annichilente e disgregativo, in mancanza di una antitetica polarità altresì assoluta, ma di carattere catartico e risolvente, che potrebbe essere rappresentata dall'amore.

Questo esplicarsi dell'energia vitale in termini esclusivamente implosivi, volti quasi verso un'autodisgregazione, riflette senza dubbio una doppia dominante di crisi - insita nello spirito di quegli anni - sia in termini introspettivi che in un'ottica collettiva e politica.

Sul lato psichico ed esistenziale non può, infatti, essere trascurato il ruolo che ebbe la personalità tagliente di Karl Kraus, non solo nella vita intellettuale viennese, ma anche l'ascendente intellettuale (quasi tirannico, per loro esplicita ammissione) che egli esercito su entrambi i due autori di questo carteggio. Aforista brillante e incline al paradosso, Kraus rovescia spesso - nelle sue sentenze - il senso logico previsto, giungendo come a svuotare di significato gli assunti del comune sentire. Ciò comporta come una sorta di decostruzione emotiva del mondo, dove si afferma attraverso la negazione, dove la logica sembra avvitarsi su se stessa e dove si enuncia la totale crisi dell'oggettività del reale.

Esemplare e memorabile, a tale proposito (nonché illuminante), la sua sentenza riguardo alla grande creatura freudiana, regina dei dibattiti culturali in quegli anni: "La psicoanalisi è la malattia di cui crede di essere la cura", ove il bersaglio non è tanto la capacità terapeutica del metodo freudiano, quanto il fatto che l'esistenza stessa della psicoanalisi è sintomo del malessere che contrassegna l'epoca storica contemporanea, con il suo chiudersi del soggetto in se stesso per trovare quel fondamento che l'uomo pre-borghese (e pre-industriale) sapeva trovare nel rapporto con il mondo, con la natura o con la trascendenza (non va dimenticata - a tale proposito - la tragedia greca, remota antenata del percorso analitico, capace di sciogliere i nodi del doloroso racconto della vita con il suo portato catartico).

Sul versante collettivo e politico degli anni Venti e Trenta, invece, il vortice annichilente della storia - dopo la strage della Grande Guerra - fu indubbiamente rappresentato dall'ascesa e dall'affermazione dell'ideologia nazista.



Jan Lenica - Manifesto per la produzione di Wozzeck di Alban Berg a Varsavia nel 1964

In tale ambito, l'affermazione vitale emerge solo attraverso l'odio nei confronti di ciò che sembra negare, o mettere in discussione, il legame ancestrale con un'origine mitica e simbolica, la quale viene però storicizzata in chiave deterministica. Come il protagonista del romanzo di Canetti odia la realtà ordinaria in omaggio al suo esclusivo amore per i libri e muore nel rogo dei suoi ideali di verità, così il nazismo avversa radicalmente la dialettica relatività della vita in omaggio al suo vincolo di fedeltà con il mito arcaico della purezza originaria e crolla nel rogo apocalittico della Germania, dove sembra bruciare anche la razionalità del pensiero, unica mediatrice possibile fra l'irrinunciabile incanto del mito e la realistica concretezza dell'esistenza.

Tale catastrofe della ragione viene anche evocata nella follia in cui sprofonda Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, di cui il Peter Kien dell'*Auto da fé* di Canetti sembra essere per certi versi una variante. I due personaggi sono, infatti, accomunati dalla ricerca di una perfezione assoluta: quello di Canetti la ravvede nella conoscenza totale, rappresentata dal solido edificio della sua biblioteca, mentre quello di Mann la ricerca in una capacità creativa illimitata, per ottenere la quale sottoscrive un patto con Mefistofele. Entrambi provano disgusto per l'ordinaria limitatezza della vita e desiderano trascenderla in un raggiungimento assoluto, ma alla fine vengono entrambi travolti da questo loro anelito totalizzante, incapace di mediare con la finitezza umana dell'esistenza.

Tuttavia questa sorta di ordalia tragica del negativo, sembra offrire una possibilità di riscatto e redenzione proprio attraverso l'ultima composizione scritta da Berg prima della sua morte (ovvero il concerto per violino e orchestra) avvenuta per setticemia nel 1935, il medesimo anno in cui Canetti pubblicò il suo "poema dell'odio", ovvero *Auto da fé*.

Tale concerto venne composto "in memoria di un angelo", quale epicedio per la morte precoce di Manon Gropius, figlia adolescente di Alma Mahler e Walter Gropius, amici del musicista e fanciulla a cui Berg era molto affezionato. Per quanto scritto secondo la tecnica dodecafonica, l'uso che di essa faceva Berg era tale (nella permutazione della serie) da poter lambire ambiti espressivi tonali in un clima sofferto, talvolta non lontano dall'evocare esiti di ascendenza mahleriana. Nel secondo tempo di questo meraviglioso concerto, oltre a taluni passaggi violinistici che si rifanno palesemente alla Ciaccona bachiana, viene altresì inserita la citazione di un corale di Bach (*Es ist genug* - "È giunta l'ora" - tratto dalla cantata BWV 60 del *Kantor* di Lipsia), quale sommesso ma riconciliato addio al mondo.

E così questo tormentoso racconto volto al rigetto della vita, che si snoda attraverso il romanzo di Canetti, i drammi teatrali di Berg, la crisi culturale di quegli anni e i foschi presagi provenienti dall'ambito politico, trova alla fine un suo esito risolvente, come se Alberico (capo dei Nibelunghi, nonché emblema dell'avido materialismo borghese nel Prologo della *Tetralogia* wagneriana) ritrattasse il suo rifiuto dell'amore e volgesse la sua mente alla visione dell'essere, anziché alienarsi nella brama del possesso.

Walter Gropius e sua figlia Manon a Dessau, 1927

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**

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