

NAUTILUS

Navigazioni tra Locale e Globale

Musica

Dicembre 2024 - n. 42



DIRETTORE RESPONSABILE

Monica Pierulivo

REDAZIONE

**Marco Bracci
Benedetta Celati
Marco Giovagnoli
Patrizia Lessi
Francesca Passeri
Rossano Pazzagli**

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

**Gianluca Becuzzi
Fabio Canessa
Stefano D'Atri
Alessandro Gagliardi
Cristina Ghirardini
Beatrice Giovannetti
Marco Jacoviello
Vincenzo Lombardi
Marco Masoni
Paolo Mazzucchelli
Letizia Papi
Omerita Ranalli
Enrico Tabellini**

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA E LOGO Massimo Panicucci

GESTIONE CONTENUTI SITO INTERNET Sofia Guarnaccia

Info: redazione@nautilusrivista.it

SOMMARIO

EDITORIALE

- 4** L'universalità della musica
di **Monica Pierulivo**
- 6** La musica infinita
Il museo internazionale e la biblioteca
della musica di Bologna
Intervista a Enrico Tabellini
A cura di **Monica Pierulivo**
- 16** La vita è un musical
di **Fabio Canessa**
- 17** Musica elettronica: dalle origini all'AI
di **Gianluca Becuzzi**
- 19** Musica, essenza della persona
di **Beatrice Giovannetti**
- 21** Musica e storia
Piccola guida all'ascolto per storici e
scrittori
di **Stefano D'Atri**
- 23** La *Woodstock* generation ovvero la
fine del sogno
di **Marco Masoni**
- 26** L'umanesimo musicale
di **Marco Jacoviello**
- 29** *I Sustainable Development Goals* in
musica
di **Marco Giovagnoli**
- 36** "Volare" e l'Italia del miracolo
economico: una sinfonia di
cambiamento
di **Marco Bracci**
- 38** Noi de borgata
Le canzoni di Armandino Liberti
di **Omerita Ranalli**
- 40** Il valore della musica classica
di **Alessandro Gagliardi**
- 42** Musiche tradizionali regionali
La zampogna molisana e i musicisti
girovaghi
di **Vincenzo Lombardi**
- 45** Un canto del maggio
di **Letizia Papi**
- 47** *Musica naturalis*
di **Cristina Ghirardini**
- 50** Musica in copertina
di **Paolo Mazzucchelli**
- 68** NELLA STIVA
Altre letture

L'universalità della musica

Parlare di musica significa parlare della società, del suo rapporto con il pubblico e della sua evoluzione nella storia, di cultura, arte, memoria, gioco, comunicazione, relazione, emozione, linguaggi, scoperta, pensiero e molto altro.

Per i musicisti suonare può rappresentare una ragione di vita, “un nutrimento iper-dimensionato per l'anima, una tale spinta sufficiente a far trascorrere loro migliaia di ore della propria vita in solitudine, chiusi in una stanza in compagnia solo dello strumento” (B. Giovannetti).

Perché la musica rappresenta un'infinità di mondi da scoprire e da comprendere. Nella sua complessità, è racchiusa tra due dimensioni: quella delle regole della fisica, e dei precisi rapporti matematici sui quali è costruita, e al tempo stesso quella legata alla capacità di esprimere sentimenti e ideali con un'intensità che l'immagine e la parola raramente raggiungono. Lo stesso **Pitagora** sosteneva l'esistenza di una stretta correlazione tra la matematica e la musica, tanto da definirla come una serie armonica di frequenze, note e accordi calcolate in modo meticoloso per creare melodie emozionanti e ordinate.

Tutto questo ci spinge a riflettere anche sul significato politico e sui diversi significati che quest'arte ha avuto nella storia e che assume ancora oggi.

La musica ha sicuramente uno **scopo educativo**, sia quando è oggetto di apprendimento sia se la si ascolta per finalità ricreative. Comprendere le note musicali, imparare a leggere lo spartito, allenarsi per tenere il tempo sono attività che coinvolgono corpo, intelletto e spirito: non basta solo ascoltare, ma

concentrarsi sul proprio lavoro, entrare nei meccanismi dello spartito e mettere in gioco il proprio corpo con i movimenti giusti. Qualsiasi strumento si decida di suonare, richiede attenzione, dedizione e concentrazione, doti che sempre di più sembrano diminuire ai giorni nostri (A. Gagliardi).

Allo stesso tempo è anche sinonimo di **crecita sociale**, basti considerare i numerosi testi che hanno fatto la storia della musica perché hanno raccontato i disagi di intere generazioni riportando alla luce valori dimenticati ma sempre attuali. In tantissimi casi “La musica non è più solo accompagnamento o contesto, ma diventa essa stessa parte dei processi storici. Li accompagna e a volte li descrive e/o li precede, meglio di altre forme d'arte: come non pensare a Bob Dylan?” (S. D'Atri). Si veda a questo proposito come molte canzoni, soprattutto dagli anni '60 in poi abbiano anticipato i temi oggi più stringenti a livello planetario, legati ai grandi temi ambientali e sociali e fissati nei *Sustainable Development goals 2030* delle Nazioni Unite (M. Giovannoli). Oppure al significato di canzoni che hanno accompagnato il miracolo economico italiano (M. Bracci).

La musica è quindi un veicolo potentissimo e velocissimo di ideali. Proprio negli anni '60, con l'organizzazione di manifestazioni, proteste, concerti e festival che ebbero il loro culmine nel Festival Woodstock del 1969, la musica divenne portatrice di un sogno, di un'utopia purtroppo mai realizzata (M. Masoni).

Ma anche nei secoli passati ci ha consegnato ideali di cambiamento e di crescita. Si pensi all'opera di Mozart, in particolare alle sue *Nozze di Figaro*, dove il perdono promuove la pace, e la pace perpetua e universale è il

presupposto musicale di questa gemma mozartiana (M. Jacoviello).

Oppure possiamo riflettere sulla forza genuina della **musica popolare**, quella legata ai territori, alla pratica comunitaria della musica che prevede la partecipazione a feste da ballo, a occasioni conviviali con i poeti estemporanei in ottava rima o alla ricorrenza Primo Maggio (L. Papi; C. Ghilardini).

Oggi, l'ultima sfida pare riassumersi nell'acronimo **AI**, artificial intelligence, una sfida non solo per la musica ma per tutte le sfere della creatività (G. Becuzzi).

Convivono quindi mondi e culture diverse, una ricchezza che lascia spazio a immaginazione, creatività, culture. L'intervista di apertura a Enrico Tabellini, del museo internazionale della musica di Bologna, dimostra come, lavorando a 360 gradi, intrecciando passato e presente, sperimentando stili, immaginazione, ispirazione e nuove visioni, un museo della musica possa rappresentare una realtà estremamente vitale e vicina alle persone, e possa svolgere un ruolo non solo educativo ma anche di stimolo e di grande apertura sociale e culturale.

La musica infinita

Il museo internazionale e la biblioteca della musica di Bologna

Intervista a Enrico Tabellini

Il Museo internazionale e biblioteca della musica fa parte dei Musei Civici del Comune di Bologna. La sua finalità è quella di valorizzare, tutelare e far conoscere al grande pubblico le straordinarie collezioni di beni musicali che la città di Bologna possiede e che documentano oltre sei secoli di storia della musica occidentale (ma non solo...), proponendosi come luogo di conservazione e tutela, ma anche come centro di attività culturali in cui l'eredità del passato è un valore per costruire il presente e il futuro della vita musicale cittadina e dove la musica è scoperta, informazione, formazione e incontro.

- **Quali sono le peculiarità di un museo della musica e del vostro in particolare?**

I musei della musica in generale non sono moltissimi, soprattutto se paragonati - come numero - a quelli archeologici, alle pinacoteche o alle raccolte di arte contemporanea. Ce ne sono di famosi in Europa e nel mondo, basti pensare al *Musée de la Musique* di Parigi, al MIM di Bruxelles, al *Museo degli Strumenti Musicali di Hamamatsu* in Giappone o alla collezione di strumenti musicali del MET di New York.

Peculiarità di tutti i Musei della musica - incluso il nostro, ovviamente - è quella di conservare ed esporre un particolare tipo di oggetti: gli strumenti musicali.

Ma ciò che si tende a dimenticare è che uno strumento musicale, inoltre, non è l'equivalente di un quadro o di una scultura. Parafrasando la *synthèse judicieuse* di Claude Lévi-Strauss, possiamo affermare che mentre questi ultimi sono sia l'oggetto estetico "finale" dell'azione artistica che il suo obiettivo intrinseco, ciò che si può esporre nei musei come il nostro in realtà sono gli oggetti che materialmente "servono" per fare musica: in pratica l'equivalente di un museo dei pennelli per l'arte visiva o degli scalpelli per la scultura se vogliamo fare un esempio.

E dubito che qualcuno andrebbe mai a visitare un museo dei pennelli o degli scalpelli, anche se una delle nostre fortune è che solitamente gli strumenti musicali sono spesso dei capolavori di artigianato e quindi oggetti meravigliosi da ammirare.

Ma non dimentichiamoci che la musica è un'arte immateriale e performativa quindi esiste solo nel momento di una performance o - da poco più di un secolo - della registrazione di una performance. Ed essendo costituita da

vibrazioni trasmesse attraverso l'aria, per sua natura fisica è essenzialmente un'arte impossibile da esporre dentro le vetrine. Spingendo il paradosso ancora oltre, ho sempre pensato che i "veri" musei della musica in senso specifico siano i teatri d'opera, gli oratori, le chiese, i jazz club, dove si attuano e si recuperano nuove e antiche pratiche del "fare musica".

Per questo, i musei della musica in generale un costrutto culturale molto particolare, sicuramente affascinante ma anche molto complesso da trasmettere e da mediare.

E ciò è vero a maggior ragione per il Museo della musica di Bologna, la cui reale unicità sta nel fatto che quella degli strumenti musicali è solo una delle tipologie di collezione che conserviamo ed esponiamo.

E non è la più importante.

Infatti, visitando le nove sale in cui si snoda il percorso espositivo, vi ritroverete attornati non solo da strumenti musicali, ma anche da oltre un centinaio di dipinti di musicisti e soprattutto da una selezione di circa 250 documenti storici di enorme valore, tra spartiti e libri di musica a stampa e manoscritti, trattati, libretti d'opera, partiture e lettere autografe, che però costituiscono la "punta dell'iceberg" della nostra incredibile biblioteca musicale, che oggi conserva e rende disponibili alla fruizione più di 110.000 documenti.

E la nostra sfida quotidiana, quando un visitatore entra nel nostro museo - tra l'altro ospitato in uno splendido palazzo storico che meriterebbe una visita di per sé - è far capire il significato vero di questo museo, in cui "l'essenziale è invisibile agli occhi".

- **Potresti spiegare meglio cosa intendi?**

Per capirlo, un ottimo esercizio è leggere le recensioni sui *social* e le frasi che i nostri visitatori lasciano sul guest book all'ingresso: quasi sempre ci vengono restituite impressioni molto positive sul palazzo e sugli strumenti musicali in mostra, mentre la pecca che ci viene evidenziata più spesso è che nelle sale "manca la musica".

E a dire il vero, l'unica cosa che manca al museo della musica è proprio... la musica!

In realtà, la scelta di non utilizzare musica filodiffusa nelle sale, che perseguiamo scientemente dal 2004, anno di apertura del museo nella nuova sede, è solo apparentemente contraddittoria.

E anche se naturalmente volendo con l'audioguida durante la visita sono a disposizione quasi 3 ore di musica, la nostra scelta è dettata da due ragioni: la prima è quella di evitare l'effetto *muzak* - la musica da supermercato o da ascensore - perché per noi la musica non è e non deve essere (in) sottofondo. L'altra, ancora più fondamentale, è che raramente le opere in esposizione sono state selezionate in ragione della musica che contengono (con celebri eccezioni ovviamente: i manoscritti del celebre e misterioso compito di Mozart, il manoscritto autografo del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, la prima edizione del *Cimento dell'Armonia* e dell'*Invenzione* di Vivaldi che contiene i quattro concerti denominati le *Quattro Stagioni*). Nella quasi totalità dei casi, invece, le scelte rimandano ad altri tipi di ragionamenti e collegamenti, tutti legati da un filo rosso affascinantissimo che lega le nostre collezioni musicali sia alla grande storia della musica che a quella di personaggi affascinanti più o meno conosciuti (primo tra tutti quel **Giambattista Martini** che è il nostro Padre nobile). Ma il percorso ci consente di parlare dei cambiamenti culturali nel corso dei secoli in termini di teoria ed estetica delle arti, di epistemologia, di storia

della stampa musicale, di evoluzione delle arti musicali, degli stili e dei modi in cui la società ha usato la musica e la sua esecuzione pubblica e privata, nonché la partecipazione agli spettacoli.

Questo è il filo rosso “invisibile” la cui scoperta - lo sappiamo per esperienza - entusiasma sempre tutti i nostri visitatori (dall’esperto al semplice appassionato, dal cittadino bolognese al turista occasionale). E dal momento che proprio in questo a nostro avviso risiede il vero scopo e interesse nella visita delle nostre collezioni, per un periodo abbiamo addirittura pensato provocatoriamente (ma fino ad un certo punto...) di non consentire la visita al museo senza un adeguato servizio di mediazione. Continuiamo però questa pratica con le scuole.

- A questo proposito, che tipo di lavoro viene svolto con le scuole?

Ogni anno scolastico sono circa 20.000 i partecipanti a Metti in gioco la musica, il nostro progetto di laboratori, atelier e attività musicali pratiche che da qualche anno si sviluppa non solo negli spazi del museo ma, nelle scuole di Bologna e dell’intera città Metropolitana, anche direttamente a scuola. Ci tengo a specificare che per noi la visita alle collezioni è il punto finale di un percorso di creazione di un background di conoscenze ed esperienze musicali, indispensabili per creare le condizioni affinché la visita al museo sia qualcosa di realmente utile e fattivo. Se con un adulto, infatti, che oltretutto ha scelto autonomamente di visitare il nostro museo posso permettermi di dare per scontato qualche conoscenza musicale condivisa (almeno dal punto di vista del lessico di base o dei “capisaldi” della storia della musica occidentale), con un* studente di qualsiasi ordine scolastico questo non è di norma possibile.

E quindi se si portasse un* bambin* in un museo come il nostro, dove si troverebbe catapultato in circondato da ritratti imparruccati, ponderosi volumi, incomprensibili spartiti e oggetti che rimandano ai grandi della musica, è praticamente certo che uscirebbe con la convinzione che la musica la possono fare solo i geni e che quindi che non è cosa per lui, rischiando un effetto controproducente.

Come dicevo, per le scuole abbiamo quindi creato un fitto programma (sono circa 60 attività diverse) di training a competenza zero, in cui, a partire dalla scuola dell’infanzia passando per la primaria e la secondaria fino a Conservatori e Università, affrontiamo gli ambiti più disparati: dalla propedeutica al canto e ai laboratori di *circle songs*, al movimento espressivo, dalla *body percussion* all’esplorazione e costruzione di strumenti, dagli esperimenti di composizione empirica e di performance d’insieme fino alle nostre celebri visite “sonate”, condotte nelle sale del museo da musicisti professionisti: perché per noi la musica è una cosa che prima si fa, poi si ascolta e poi se ne parla.

L’obiettivo è dunque proporre una reale e soddisfacente esperienza musicale che, attraverso un approccio ludico e pratico, crei le condizioni di conoscenza necessarie per un incontro attivo e didatticamente fondato con le collezioni museali e con il linguaggio musicale, nella consapevolezza, da anni testata sul campo, che se il primo approccio è solo teorico senza lo stimolo ad iniziare o a continuare a “praticare”, il rischio è che al termine di una visita non rimanga niente, se non un dannoso approccio sacrificale punitivo.

Per inciso, voglio anche dire fuori da ogni stereotipo, che i musei non sono mai polverosi ma che anzi, come nel nostro caso, sono ben illuminati e pulitissimi.

- **Ma torniamo alla storia: come sono nate le raccolte musicali bolognesi?**

Come accennavo in precedenza, la caratteristica che rende unica la nostra istituzione è la nostra collezione bibliografica: la biblioteca del Museo della musica è stata anch'essa riaperta al pubblico nella nuova sede di **Palazzo Sanguinetti** in strada Maggiore 34 (mentre prosegue la digitalizzazione del patrimonio, disponibile gratuitamente on line sul sito del museo) e rappresenta una delle raccolte musicali più prestigiose al mondo, grazie anche all'eccezionale completezza di talune sezioni: anzitutto quella dedicata alla teoria musicale, di cui in certi ambiti possediamo la quasi totalità delle opere a stampa, assieme a numerosissimi manoscritti.

Nella sezione dedicata alla musica pratica sono poi rappresentate tutte le epoche e gli stili: giusto per fare qualche esempio, tra tutti spicca il codice Q.15, un'importante silloge di polifonia quattrocentesca (la fonte più importante delle prime opere di **Guillaume Dufay**); *l'Harmonice musices Odhecaton A*, la prima edizione interamente musicale stampata in caratteri mobili (realizzata da **Ottaviano Petrucci** nel 1501, e di cui l'unico esemplare completo è esposto in Museo); *il Melopeo y maestro* di **Pietro Cerone**, impresso a Napoli in lingua castigliana nel 1613, che, secondo la leggenda, divenne subito rarissimo dopo che quasi tutta la tiratura era colata a picco con il galeone che la trasportava in Spagna.

Si aggiunge poi la notevole collezione di oltre 11.000 libretti d'opera, autografi dei più grandi musicisti e compositori, una delle più ricche collezioni di musica vocale profana del XVI e XVII secolo.

Tutto risale al nostro Padre nobile, il frate francescano **Giambattista Martini**, figura incredibile oggi sempre più conosciuta, anche

grazie a noi. Padre Martini nasce nel 1706 a Bologna e muore nel 1784 sempre nella sua città natale, dove per buona parte della sua vita lavora all'opera che lo rese celebre in tutta Europa: la sua Storia della musica.

Si tratta essenzialmente di un'enciclopedia della musica, che, partendo dalle origini della musica (il primo capitolo è letteralmente intitolato "Il Diluvio Universale") nell'arco di 5 volumi sarebbe dovuta arrivare fino ai suoi contemporanei del XVIII secolo (dico sarebbe perché purtroppo non verrà portata a termine, ma si interromperà al terzo volume per la morte dell'autore).

Ma attenzione: mentre oggi il concetto di enciclopedia è comune e assodato, vorrei sottolineare il primo volume della Storia della musica (oggi esposto in sala 2) è stato pubblicato nel 1756: a titolo di esempio, la prima edizione dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert è stata stampata a Parigi nel 1751.

Possiamo dire pertanto che Padre Martini ha avuto la stessa idea dei circoli illuministi dell'epoca, che però, non essendo mai uscito dall'Italia, lui non ha mai frequentato.

Il problema però era che per scrivere il suo *magnum opus* Padre Martini aveva bisogno di una enorme serie di documenti di ogni ambito musicale. E la cosa davvero incredibile è che senza essere ricco di famiglia, da umile frate francescano qual era (legato quindi al voto di povertà), diventò uno dei maggiori collezionisti di musica di tutti i tempi, facendo praticamente tutto da solo e realizzando una delle più grandi raccolte musicali della storia dell'umanità.

Per capire come padre Martini abbia potuto raccogliere tutto questo patrimonio, dobbiamo contestualizzare il ruolo dell'Italia in quel particolare periodo. Nel '700 se volevi fare il

musicista eri praticamente obbligato a fare il cosiddetto *Grand Tour* della musica in Italia.

E Bologna, oltre alle altre grandi città come Napoli, Roma, Firenze, era una tappa fondamentale, non solo per la sua vita teatrale intensa ma soprattutto perché offriva la possibilità di seguire quella che noi oggi chiameremo una *masterclass* con padre Martini, considerato il miglior insegnante di musica d'Europa, grazie a questo infinito archivio di musica di cui poteva vantare una conoscenza (letteralmente) enciclopedica che gli valsero l'epiteto di "Padre di tutti i Maestri".

E così la sua fama attraversa i confini con centinaia di musicisti che vennero nella città felsinea appositamente per fare lezione con lui: e oltre a decine di carneadi o perfetti sconosciuti oggi, tra i suoi allievi troviamo anche coloro che diventeranno i musicisti più influenti della sua epoca.

E in cambio delle lezioni di musica, dei pareri, delle numerose dispute musicali in cui veniva chiamato a fare da "arbitro". Per tale attività, il francescano non percepiva compensi: di qui la gratitudine degli allievi, che sovente mantenevano i contatti con il maestro anche dopo aver concluso il loro periodo di studi e che, volendo ringraziare padre Martini, sapevano benissimo che ad essere gradito non era il denaro ma... i libri, tanto che a un certo punto inviare rare e costose edizioni a Padre Martini diventa tra i musicisti del '700 una specie di *status symbol*.

E questo lo scopriamo dalle migliaia di lettere di risposta (che conserviamo in biblioteca) in risposta a missive che Padre Martini inviò praticamente a chiunque in tutta Europa alla ricerca dei libri che gli servivano, spesso operando scambi librari quasi sempre a suo vantaggio, in un modo che a noi "moderni" potrebbe apparire sin troppo spregiudicato, ma in realtà sfruttando il fatto che nella società del

'700 il concetto di repertorio praticamente non esisteva e, nelle arti come in musica, si era alla continua e spasmodica ricerca di novità.

La biblioteca martiniana non era però solo una collezione di rarità, quanto piuttosto un contenitore dotato degli indispensabili strumenti di ricerca e di approfondimento necessari ad uno storiografo, compositore e didatta, in un'epoca in cui le collezioni pubbliche erano assai poche e i repertori bibliografici pressoché inesistenti: e questa sua caratteristica originaria teniamo traccia in tutta l'esposizione permanente.

La raccolta era talmente celebre che nel 1750 Padre Martini, per preservarla dalla possibile dispersione scrisse una supplica (oggi esposta in sala 2) a papa Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini che si adoperò per far sì che alla sua scomparsa la raccolta libraria fosse preservata nella sua integrità, pena la scomunica.

Ma tanta cautela servì a poco perché durante gli avvenimenti rivoluzionari e la successiva dominazione napoleonica, il patrimonio rischiò di essere sottoposto a confisca in quanto bene di una congregazione ecclesiastica soppressa; riuscì a salvarlo l'intervento di Stanislao Mattei, discepolo e successore di Martini, che riuscì a portare le parti più pregiate della collezione libraria (la storia parla di otto carri carichi di libri) nella sua abitazione privata facendola passare come parte del suo patrimonio personale.

Solo più tardi il prezioso patrimonio bibliografico giunse nell'archivio del **Liceo Filarmónico**, istituito nel 1804 nell'ex complesso degli Agostiniani di San Giacomo Maggiore, sotto forma di dono al Municipio di Bologna, che annunciato nel 1816 fu perfezionato solo nel 1827, due anni dopo la morte di Mattei.

La biblioteca si accrebbe sensibilmente nel corso dell'800 e della prima metà del '900,

grazie al deposito dei materiali prodotti dall'attività didattica del Liceo (che ebbe tra i propri allievi **Rossini, Donizetti e Respighi** e tra i direttori **Mancinelli, Martucci e Busoni**), ma anche grazie agli acquisti mirati di volumi rari e di pregio voluti da **Gaetano Gaspari**, nominato bibliotecario nel 1855, che fu anche il primo a ordinare e schedare tutto il materiale librario, giunto sino a noi.

Tra l'altro, un'occasione privilegiata per toccare con mano (si fa per dire, beninteso...) questo patrimonio è la visita al *caveau* della biblioteca che organizziamo ogni 11 maggio, in occasione del compleanno del museo, solo per 36 fortunati visitatori che vengono accompagnati all'interno delle sale blindate che occupano un'intera ala del palazzo, dove sono conservati i capolavori più importanti.

In questa occasione speciale è possibile rendersi conto sia da un punto di vista visivo che (vi sembrerà strano) olfattivo, del numero enorme, della ricchezza e della bellezza di questi documenti. E in quelle sale è raccolto il solo patrimonio fino al '700!

- **Ma oltre a libri e strumenti musicali, in museo è presente un'altra collezione "inaspettata" ...**

Eh sì: un'ulteriore particolarità delle collezioni musicali bolognesi risiede nella formazione della cosiddetta *quadreria*, che nel Settecento pare non avesse rivali. Dal prezioso carteggio di lettere che Padre Martini tenne con diversi personaggi dell'epoca, musicisti che erano stati suoi allievi a Bologna, membri dell'Accademia Filarmonica, teorici, compositori, nobili, illustri intellettuali, maestri di Cappella, si è evidenziata una complessa rete di informatori e di intermediari che si occupavano di reperire i ritratti da lui desiderati, con l'intento di dare testimonianza iconografica di personaggi legati

da un unico comune denominatore - la musica - e dal fatto di avere rapporti più o meno diretti con la sua Biblioteca.

Il prestigio di Padre Martini era tale che per un musicista dell'epoca era importante entrare a far parte della sua galleria di ritratti, perché ciò equivaleva ad una sorta di riconoscimento di merito: questo il caso dei ritratti richiesti da Padre Martini a Rameau, Jommelli, Gluck e Mozart fino a Johann Christian Bach, che invia a Bologna un suo ritratto realizzato nientemeno che da Thomas Gainsborough.

Ma in museo troverete - giusto per citare i più famosi - anche i ritratti "ufficiali" di Rameau, Tartini, il "presunto" Vivaldi, e ancora Cimarosa, Paisiello, Jommelli, Haendel, Farinelli...

Anche dopo la morte di Martini, la quadreria si arricchì di numerosi altri ritratti (tra cui Farinelli di Corrado Giaquinto, Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner, Verdi) e ad oggi è costituita da 319 dipinti (di cui - per ragioni di spazio - nelle sale espositive è esposta una minima parte) che si vanno ad assommare alle migliaia di fotografie di scena, bozzetti, manifesti, programmi di sala e registrazioni audio/visive dei nostri archivi (da poco abbiamo acquisito anche l'**Archivio del Teatro Comunale**).

- **Tra i documenti conservati ci sono storie e curiosità che riguardano personaggi famosi e non?**

Sì certo, una di queste riguarda proprio l'allievo più celebre di Padre Martini: **Wolfgang Amadé Mozart**.

Come gran parte dei giovani musicisti del XVIII secolo, anche il quattordicenne Mozart parte per il *Grand Tour* in Italia per perfezionare la conoscenza dell'antica civiltà classica. Accompagnato dal padre, **Wolfgang fa tappa a Bologna**: vuole essere ammesso nella

prestigiosa Accademia Filarmonica, una tra le istituzioni musicali più celebri e rinomate d'Europa.

Wolfgang viene così ospitato per tutta l'estate del 1770 nel palazzo di campagna del conte Pallavicini, fuori Porta S. Vitale, dove prende lezioni di contrappunto da Padre Giambattista Martini in persona.

Così il 9 ottobre dello stesso anno Mozart sostiene e supera l'esame diventando *Accademico filarmonico*, come fa scrivere in effigie al ritratto inviato a padre Martini, oggi esposto in sala 3.

Ma ottantotto anni dopo, il 9 maggio 1858, **Gaetano Gaspari**, bibliotecario del Liceo musicale bolognese, rese noto che esistevano altre due diverse versioni del compito (entrambe esposte in sala 3): la prima, autografa e composta sicuramente da Mozart, che presenta però **diversi errori** nella tecnica compositiva. La seconda invece, in cui ad occhio nudo sono evidenti rifacimenti, cancellature e la presenza di più inchiostri nei punti in cui gli errori sono stati corretti: il problema è che la scrittura di questo secondo esemplare, che rispettava il rigoroso stile contrappuntistico, non è quella di Mozart ma quella del suo maestro, Padre Martini.

La terza, quella che Mozart consegnò effettivamente alla commissione d'esame e l'unica conosciuta fino a quel momento, aveva invece la scrittura **di Mozart**, ma con la musica corretta da Padre Martini.

Su come sia andato questo "misterioso" compito ad oggi, dopo 254 anni, non c'è ancora unanime consenso, ma personalmente trovo stimolante immaginare che Padre Martini corresse il compito di Mozart e il giovane musicista, superò l'esame solo copiando la versione giusta... Quando si racconta questa storia agli

studenti, si sentono sempre dei gran sospiri di sollievo!

- **E cos'altro custodisce il museo?**

Beh, gli esempi che potrei fare sono infiniti: in sala 4 troverete l'unico esemplare mai costruito di *Clavemusicum omnitonum*: la "tastiera perfetta" realizzata da **Vito Trasuntino** nel 1606 con ha 125 tasti disposti su 5 file diverse e 31 tasti per ottava (con un tasto per ogni semitono e addirittura uno per ogni quarto di tono).

In sala 5, oltre all'edizione originale dell'*Euridice*, abbiamo strumenti originali del dal '500 all'800 e le due sale dedicate all'opera in cui, giusto per fare un esempio, è esposto il manoscritto autografo del *Barbiere di Siviglia* di **Gioachino Rossini**, che tra l'altro in questo giorno è aperto proprio sulla famosa **cavatina di Figaro**: quindi, se volete vedere la prima volta in cui Rossini mise su carta quello che credo essere l'aria più iconica della storia dell'opera, appuntamento in sala 7.

Ma anche la prima edizione del *Cemento dell'Armonia e dell'Invenzione*, l'opera 8 di **Antonio Vivaldi** che contiene le *Quattro stagioni* (di cui tra l'altro nel 2025 ricorrono i 300 anni dalla pubblicazione), fino alla sala 9, che conclude il viaggio musicale del Museo approdando nel '900 con due personaggi illustri quali **Martucci e Respighi**.

È fondamentale ricordare come, grazie a questa grande varietà di ambiti, tipologie e periodi storici, possiamo dire tranquillamente che senza i documenti del museo della musica, di certi autori o di certi stili non conosceremmo praticamente nulla.

- **Per rispettare la filosofia che vi siete dati, il Museo della musica organizza nel corso dell'anno anche molte rassegne musicali valorizzando il suo**

patrimonio e contribuendo alla conoscenza delle diverse forme e generi musicali, non solo antichi ma anche contemporanei e *popular*...

Sì, la nostra attività di promozione del nostro patrimonio musicale si caratterizza anche per una significativa vita performativa, fatta di rassegne e iniziative di diverso tipo che per noi costituiscono la nostra virtuale sala 10.

Tra concerti, narrazioni musicali, incontri, visite, laboratori, mostre, sono circa 120 gli eventi che ogni anno organizziamo e proponiamo alla città come parte integrante della nostra idea di museo.

Il periodo tra la fine di novembre e l'inizio di maggio dell'anno successivo è dedicato a **Wunderkammer - il museo delle meraviglie**, la rassegna di concerti, narrazioni musicali e visite speciali alla scoperta dei tesori musicali del museo e della biblioteca.

In programma incontri con gli autori di presentazione delle novità editoriali e discografiche legate al museo e le **ri-Creazioni**, la rassegna di incontri in cui gli esperti di *Athena Musica* sono chiamati a ri-creare il volto delle collezioni museali – strumenti musicali, dipinti, spartiti, libretti d'opera, libri a stampa o manoscritti... – attraverso le loro storie, raccontate dalla viva voce dello studioso; gli appuntamenti di *4Dummies*, le lezioni-concerto su tutto quello che avreste voluto sapere sulla musica (ma non avete mai osato chiedere...); le *Variazioni*, il ciclo di visite sonate e performance nelle sale: non solo classiche esperienze “frontali” ma vere e proprie traduzioni performative del museo, attraverso l'uso e l'ibridazione di diversi linguaggi musicali e artistici

Ma l'appuntamento fondamentale della rassegna è costituito dagli 8 concerti di **Insolita - la musica che non ti aspetti**, in cui il museo e la biblioteca tornano a (ri)suonare!

Dal momento che, come abbiamo detto all'inizio di questa chiacchierata, i documenti non “parlano” e non suonano da soli, da una decina d'anni ideiamo questa serie di concerti dal vivo in cui tutti i programmi di concerto vengono selezionati proprio perché legati a un manoscritto, un'edizione a stampa, una lettera, un dipinto appartenenti alle collezioni del museo.

E *Insolita* è anche l'occasione per vederli “da molto vicino”: prima del concerto, proponiamo al pubblico il cosiddetto ¼ d'ora accademico in cui gli esperti del museo mostreranno uno dei pezzi unici della collezione legato al programma del concerto che seguirà.

Per farvi un esempio, lo scorso 14 dicembre, dal programma del secondo concerto del ciclo abbiamo scelto di mostrare e di parlare di *O felici occhi miei* di **Jacques Arcadelt**, un madrigale così popolare da essere una sorta di *hit* del Rinascimento, con 40 edizioni realizzate nell'arco di più di un secolo: ecco, di queste 40 edizioni, il nostro museo ne conserva ben 19, e molte di esse in copia unica.

Alle persone che partecipano ai nostri concerti, mostriamo fisicamente la relazione stretta tra il documento conservato nella nostra biblioteca e la splendida musica di cui godono nell'esecuzione dal vivo, che non esisterebbe senza il documento stesso. Al tempo stesso, certi repertori sono talmente lontani da noi come tempo, gusto, estetica, riferimenti sociali che, a nostro avviso, senza una attenta e accessibile mediazione si farebbe molta fatica non solo ad apprezzarli, ma anche solo a decodificarne il senso.

Sempre sul tema di raccontare la musica, la nostra ultima “creazione” è **La Musica che Gira Intorno**, la rassegna nata per dare spazio ai migliori *music teller* attualmente in circolazione.

Ma chi è in realtà un narratore musicale? E cosa fa di diverso da un “normale”

conferenziere? Per una classica “lezione musicale” sappiamo che bastano un microfono, uno schermo, due casse (possibilmente non ronzanti) e la conoscenza di un tema musicale.

Ma per trascorrere insieme un’ora e mezza ascoltando e parlando di musica in maniera coinvolgente e appassionante, bisogna essere in grado di accompagnare il pubblico in una dimensione diversa, dove competenza, divulgazione e selezione degli ascolti si fondono nella condivisione di un racconto e di un punto di vista particolare, “alto” e “altro” ma accessibile a tutti (anche a chi non ha un solido background musicale).

E questa è una vera e propria arte che in pochi – sia tra i musicisti che tra gli studiosi – conoscono e padroneggiano: un modo diverso, immersivo, accessibile, spettacolare, coinvolgente di narrare e vivere la musica (o meglio – tutte – le musiche).

Durante tutto l’anno c’è anche **The best of musica per bambini da 0 a 99 anni**, i laboratori e gli spettacoli musicali che il Museo della musica propone alle famiglie per trascorrere il weekend insieme giocando, imparando e divertendosi con la musica.

In tutte queste attività, la particolarità è che i grandi partecipano assieme ai bambini, perché per noi la dimensione esperienziale della musica non si esaurisce con la più tenera età, ma grazie al coinvolgimento (obbligatorio ma alla fine sempre entusiasta) degli adulti accompagnatori nelle attività, facciamo in modo di (ri)attivare la voglia e le capacità di mettere in gioco le proprie attitudini musicali anche a chi per tutta la vita non ha mai fatto musica.

Durante l’estate organizziamo ormai da 14 anni **(s)Nodi** il *festival di musiche inconsuete*, in programma da luglio a settembre e dedicato a tutti coloro che vogliono vivere l’estate ascoltando musica dal vivo.

Il festival propone un nuovo viaggio musicale intorno al mondo per conoscere e raccontare gli innumerevoli e spesso sorprendenti incroci delle diverse traiettorie della musica popolare e folklorica contemporanea.

Tra l’altro anche il processo di selezione è particolare: ogni maggio, infatti, pubblichiamo un bando in cui chiediamo ai musicisti di mandarci i loro progetti più originali (che spesso non trovano spazio nei grandi festival estivi), il cui filo conduttore è il talento e l’originalità nella capacità di ibridare e contaminare linguaggi musicali differenti, oltre i canonici confini geografici e di genere.

È così che dalle decine di “esperienze sonore” che ci arrivano ogni anno, selezioniamo le dieci che a nostro avviso costituiscono tra le più interessanti declinazioni delle musiche d’oggi. E spesso e volentieri ci arrivano dei progetti molto particolari. Quest’anno, ad esempio, abbiamo due musicisti della tradizione occitana-piemontese insieme a una suonatrice di pipa taiwanese e a un percussionista sino-norvegese. Abbiamo poi ospitato il progetto *Oltremura*, composto da un chitarrista ebreo sefardita milanese con origini assai miste, un famelico ricercatore e interprete di musiche popolari e uno straordinario suonatore di sax del Kurdistan siriano, testimone di una storia e di una cultura che ancora oggi lottano per esistere.

Ultima delle rassegne storiche del museo è **#Novecento** gli appuntamenti tra ottobre e dicembre dedicati alle *musiche di un altro millennio*, in cui scrittori, storici, accademici ma soprattutto musicisti raccontano in parole e musica i personaggi gli stili, gli anniversari, i capolavori della loro arte durante il lungo *secolo breve*.

In questa ampia rassegna organizziamo diversi cicli con formule diverse: c’è ad esempio *Jazz*

insight ovvero le narrazioni musicali sulla musica africano-americana, i suoi protagonisti e le vicende che ne hanno caratterizzato la storia, legati agli anniversari più importanti dell'anno. Il tutto raccontato dalla prospettiva di un pianista jazz, **Emiliano Pintori**, che si avvale di una selezione di materiale audiovisivo di rara fruizione e delle interpretazioni dal vivo dei suoi speciali ospiti.

Good vibration è invece un altro ciclo nel quale invitiamo alcuni scrittori a parlare delle loro ossessioni musicali che vengono reinterpretati dai musicisti più interessanti della scena rock, folk, popular e punk odierna. Quest'anno, ad esempio, abbiamo aperto con **Carlo Lucarelli** che ci ha parlato della sua (inaspettata) ossessione per i Clash.

Ma sempre all'interno di #novecento gli appuntamenti con *audio/visivo*, dedicati alle complesse relazioni tra suono, musica, immagine e cinema e *ultimamusica*, dedicati alle musiche "inaudite" di questo e altri secoli in cui ci si immerge nella musica del '900, troppo spesso avvolta in luoghi comuni da sfatare, sulle tracce dei grandi anniversari: per il 2024 siamo andati da **Schönberg** a **Nono** a **Romiti**, fino a **Guglielmo Marconi**, al quale è

stata dedicata la mostra-dossier nelle sale del museo **All'ascolto del mondo**, ancora in corso fino al 12 gennaio.

E a proposito di mostre, - a testimonianza che a noi la musica piace a 360°, senza paletti di generi ed epoche - fino a febbraio il nostro spazio mostre temporanee è invece dedicato a **Rio Ari O**, la (devo dire sorprendente) mostra dedicata ai 40 anni di carriera tra musica e arte di **Luca Carboni**, che sta avendo un successo travolgente (quasi 5000 ingressi nelle prime 3 settimane di apertura) e che merita davvero una visita.

Insomma, quello che abbiamo l'ambizione di portare avanti (pur lottando quotidianamente con un sottorganico cronico e drammatico, che è la nota dolente del nostro essere orgogliosamente civici e pubblici) è un lavoro costante, senza soluzione di continuità durante tutto l'anno, che, oltre a valorizzare il ricco patrimonio artistico e librario posseduto, punta a svolgere un ruolo significativo per la promozione della cultura musicale, in collaborazione con altre istituzioni culturali e di ricerca del territorio: un'immersione totale nelle collezioni e nella musica, per raccontarvi un museo ogni volta diverso e sorprendente.

La vita è un *musical*

La vita è uno spettacolo che solo il musical può rappresentare adeguatamente. È sempre una festa l'irruzione della musica nella nostra esistenza, perché sublima la quotidianità. Sprigiona l'emozione di essere al mondo grazie alla potenza espressiva del ritmo e della melodia, alla carica travolgente della più astratta tra le arti, capace di muovere il corpo e la mente perché prima ha riempito l'anima. Non è soltanto il piacere di cantare e di ballare, ma l'unica possibilità di rispecchiare fedelmente la vita, con i suoni che, come i colori nella pittura, danno corpo alla nostra interiorità e al contesto che ci circonda (all'io e al non io, dicevano i filosofi idealisti).

Quando bacciamo la ragazza che abbiamo conquistato dovremmo avere accanto un sassofonista che fraseggia languido, mentre corriamo a perdifiato per non perdere il treno in partenza ci vorrebbe un batterista a scandire freneticamente l'ansia psicologica e l'affanno fisico, un coro gospel sarebbe perfetto per accompagnare il momento della nostra morte. Perché la musica sa trasfigurare in arte l'orgasmo e il delitto, l'esaltazione e la depressione, il sogno e la follia. Niente esprime meglio quella che Kundera chiamava l'insostenibile leggerezza dell'essere quanto Fred Astaire e Ginger Rogers, la violenza delle bande di strada si purifica nelle trascinati coreografie di "West side story", il Vangelo risuona di mistica rock con "Jesus

Christ Superstar", "The blues brothers" inietta formidabili scariche di swing al divertimento di essere al mondo, "Hair" celebra con melodie apollinee e danze dionisiache il pacifismo hippy, "The rocky horror picture show" trasforma sesso e orrore in un carnevale pop, "Dancer in the dark" converte addirittura denuncia sociale, tragedia esistenziale e impiccagione in un turbine di balli e canzoni, mentre "Sweeney Todd" è un serial killer canterino. Il miglior musical è "Cantando sotto la pioggia", il più bello tra i recenti è "La la land", ma anche l'animazione Disney è musical, come la poesia di Chaplin e il genio di Kubrick, che orchestra lo spazio con Strauss e l'ultraviolenza con Beethoven.

Pochissimi gli esempi italiani: la strepitosa visionarietà di Celentano, il cui vertice è "Yuppi du", il jazz evocativo di Avati e il surrealismo goliardico di Arbore, con "Il papocchio" e "Ffss". Però tutto Fellini è innervato dal musical ("Otto e mezzo" e "Roma" in particolare), l'immensa comicità di Totò è puro musical, l'epica western di Leone ha la ritualità del musical (pensate all'inizio di "C'era una volta il West"). Insomma, ogni volta che la colonna sonora diventa sceneggiatura, la nostra mente si accende, il cuore batte più forte, le gambe si muovono e le emozioni si agitano. Diceva Nietzsche "Crederei solo a un Dio che danza".

Musica elettronica: dalle origini all'AI

Prima che Thomas Edison inventasse il fonografo, antenato del giradischi, la musica poteva esser fruita unicamente nel tempo e nello spazio nei quali veniva eseguita. In principio fu il grammofono, poi la radio, la TV, i vari lettori e relativi supporti, infine, con l'avvento del web, il suono da fisico è divenuto liquido, una sequenza binaria di 0 e 1. Oggi la musica è ovunque. Possiamo attingere a sterminati archivi digitali e riprodurre qualsiasi titolo con un solo tocco.

Così, da decenni, tutti parlano di musica elettronica, ma chi di noi si ricorda come è iniziata questa storia? In senso stretto, tutta la musica registrata è musica elettronica, dato che è prodotta attraverso l'impiego di **macchine elettroniche**. Lo studio di registrazione stesso è una complessa macchina capace di fissare, organizzare e riprodurre suoni attraverso circuiti elettronici. Più convenzionalmente, però, indichiamo come musica elettronica quella che all'impiego degli strumenti tradizionali preferisce i mezzi tecnologici e su questi edifica i propri linguaggi e la propria estetica.

L'attitudine non-tradizionale di queste forme ha da sempre portato a interpretarle come una rappresentazione della modernità più spinta. Per questa ragione, una ricognizione storica sul suono elettronico e sulle sue origini può illustrare l'immaginario collettivo di una data epoca; rivelarci con quali speranze e timori le società a cavallo tra il secolo passato e il presente hanno guardato al mondo a venire.

Nel secondo dopoguerra, i primi ingombranti strumenti per produrre musica elettronica, a causa dei costi elevati, erano a disposizione di pochi ricercatori, come il francese **Pierre Schaeffer** o il tedesco **Karlheinz Stockhausen**, che con essi sperimentavano all'interno di radio nazionali e università. Questi pionieri erano comunemente percepiti come scienziati pazzi, intenti a cavare rumori astrusi e pernacchie dalle loro bizzarre apparecchiature e non di rado venivano pubblicamente trattati con diffidenza se non addirittura dileggiati, come avvenne in RAI al povero John Cage, vittima del bullismo per famiglie di Mike Bongiorno.

Il grande pubblico familiarizzò per la prima volta con le sonorità elettroniche negli anni '60 a mezzo di jingle pubblicitari, sigle di trasmissioni radio-televisive, colonne sonore di serie e film, meglio se a tema fantascientifico. Esempio la sigla del celebre "Doctor Who", firmata da Delia Derbyshire per la BBC inglese. Quelle musiche si intonavano alla perfezione con l'ottimismo che pervadeva gli anni del boom economico e con la visione di uno smagliante futuro tecnologico. Un mondo di luci intermittenti e comandi a bottone dove le consolle di astronavi spaziali e i nuovi marchingegni musicali finivano per apparire identici. La commercializzazione su vasta scala dei **sintetizzatori** creati da Robert Moog, più economici dei precedenti, permise l'accesso degli artisti pop e rock all'elettronica. Tra fine '60 e primi '70, i suoni elettronici plasmarono intere categorie della popular music: psichedelia,

space rock, symphonic e progressive, kraut e kosmische muzik. Dai Tangerine Dream al giovane Franco Battiato, l'esplorazione dello spazio cosmico e quello non meno vasto della mente è la prassi della generazione lisergica, cullata dalle frequenze acide della sintesi sottrattiva. Da Dusseldorf, i Kraftwerk dimostrano che si possono scrivere perfette canzoni pop-cibernetiche impiegando unicamente strumenti elettronici, mentre Giorgio Moroder, complice la voce di Donna Summer, porta la disco music a base di synth sulle piste da ballo e in vetta alle classifiche internazionali.

L'arrivo di una nuova generazione di strumenti come campionatori, sequencer e drum machine alimenta il mercato e incendia la creatività del post-punk che, a cavallo tra fine '70 e primi '80, dà vita a un'epoca irripetibile. Ci sono tutte le luci e le ombre, le tensioni e gli slanci di quegli anni nei brani più elettronici dei Joy Division prima e dei New Order dopo, nelle

musiche dei Suicide e degli Human League, nel rumorismo feroce di Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire e SPK. Contestualmente, l'elettronica nelle mani della comunità nera crea **l'electro**, le **prime forme di rap/hip hop** e la **rivoluzione techno**, che sta alla dance come il punk sta al rock.

Ne conseguirà l'affermarsi del **DJ** come nuovo guru della rave culture e i party illegali e base di droghe sintetiche. Infine, con il sopraggiungere dell'ultimo decennio del secolo scorso, irromperà sulla scena internet e da lì in poi niente sarà più uguale. Oggi, l'ultima sfida pare riassumersi nell'acronimo **AI**, artificial intelligence, una sfida non solo per la musica ma per tutte le sfere della creatività. C'è chi ne è molto turbato. Per l'umanità le innovazioni tecnologiche hanno sempre rappresentato una fonte tanto di speranza, quanto di preoccupazione. E noi, per dirla con Umberto Eco, saremo tra gli apocalittici o fra gli integrati?

Musica, essenza della persona

Ikigai è un termine giapponese che può essere tradotto in italiano come “ragione di vita”, “ragione d’essere”. Rappresenta l’intersezione di quattro elementi: ciò che costituisce il proprio sostegno economico, ciò che può apportare un cambiamento positivo al mondo, ciò per cui si possiede un talento naturale e ciò che amiamo fare.

Molte persone, se non la maggioranza, trascorrono anni alla ricerca di quella cosa che dà quel senso di compimento e gratificazione, e molte altre ancora giungono alla tarda età senza averla mai trovata veramente. Tuttavia, ci sono persone che hanno la fortuna di trovare il proprio *Ikigai* già nell’infanzia: **i musicisti**, ad esempio, fin dai primi elementari esercizi (deprimenti e noiosi, col senno di poi) riescono a trovare un nutrimento iper-dimensionato per l’anima, una tale spinta sufficiente a far trascorrere loro migliaia di ore della propria vita in solitudine, chiusi in una stanza in compagnia solo dello strumento.

I musicisti trovano così presto questo tesoro dal valore inestimabile che li accompagnerà per tutta la vita e fortunatamente la giovinezza dona freschezza, energia e volontà in abbondanza per poter affrontare un percorso così lungo e denso. In età adulta queste qualità vengono meno, non c’è più la gioia quasi ludica della scoperta e della novità, e il musicista trae le energie e la motivazione dal proposito virtuoso della musica e da un profondo senso del dovere nei confronti della bellezza: è un richiamo paragonabile a quello di **una missione**, per la quale è necessaria devozione e rispetto,

e a questo si aggiunge il bisogno primario di un riconoscimento esterno del proprio valore.

In una sana misura, ciò non è da condannare come un fatto disonorevole, d’altro canto, è comprensibilmente umano il desiderio che i sacrifici fatti, portino, prima o poi, a un’approvazione, a un apprezzamento e all’ammirazione di chi ascolta.

In questo scenario è naturale che il musicista sviluppi un **rapporto simbiotico con lo strumento** che va a discapito delle altre aree della vita, ed è spontaneo considerare la musica come un aspetto totalizzante dell’identità dell’individuo: un musicista è un musicista prima ancora di essere una persona. Perciò, senza la musica la sua vita non può che essere manchevole, mediocre, limitata, arida e amara, ed è questa eroica e neo romantica visione, impressa a nostra insaputa nell’immaginario collettivo, a piantare i semi per una fatalità che spesso assume, purtroppo, il carattere di una tragedia.

È il caso della **distonia focale del musicista**, che è senza dubbio una delle peggiori diagnosi che un professionista possa ricevere: è una condizione neurologica che comporta la perdita di controllo motorio volontario delle mani o della bocca (è il caso della distonia dell’imboccatura degli strumenti a fiato): queste ultime si contraggono in spasmi e crampi improvvisi e impediscono al musicista di suonare normalmente. Davanti alla distonia non c’è solo il dispiacere che comporta la perdita di controllo di una parte del corpo, ma c’è anche lo smarrimento e l’angoscia per la perdita di

un'abilità che è stata coltivata ogni singolo giorno della propria vita.

È qui che avviene la tragedia: nella dissoluzione improvvisa dell'immagine del sé, della scomparsa della propria "ragione d'essere" dalla quotidianità.

I musicisti che riescono a guarire sono molto pochi, poiché è difficile ottenere la giusta diagnosi ed è ancor più difficile intraprendere un percorso terapeutico efficace. In Italia non esistono percorsi sanitari specifici e dedicati e a peggiorare il quadro è lo stigma che accompagna i musicisti distonici: si ritiene ancora che la patologia derivi da "errori tecnici" e da uno "studio malsano e ripetitivo", e che perciò la distonia giunga solo nelle mani di coloro che in qualche modo sono stati manchevoli di principi tecnici e didattici di cui tutti gli altri, invece, sono stati ben informati e che hanno avuto il buonsenso di praticare.

In realtà, studi recenti delineano un contesto complessissimo che favorisce la comparsa del disturbo: un ambiente educativo disfunzionale e abusivo, contesti socio-lavorativi nocivi, stress psicologico, traumi fisici e predisposizione genetica. Chi studia la patologia capisce che in Italia, già da decenni, è in corso una silente epidemia e comprende anche come il paese sia un terreno pericolosamente fertile per il suo sviluppo: i primi responsabili sono l'impianto educativo e didattico della musica, ancora fortemente tradizionale e privo di metodi di consapevolezza corporea, delle dinamiche sociali disfunzionali, che consegnano a determinati ruoli (l'insegnante o il direttore

d'orchestra, ad esempio) una superiorità insindacabile e perciò viene loro concesso di trattare l'altro ignorando la separazione tra sfera privata e professionale e il mutuo accordo del rispetto reciproco, e infine, un contesto lavorativo che pone il musicista in un costante stato di angoscia e frustrazione. Un'angoscia dovuta al continuo stato di precarietà professionale al quale forse troverà sollievo dopo decenni di supplenze e impieghi fuori sede, e frustrazione per un'inesistente meritocrazia e per l'impossibilità di offrire la propria arte senza dover ricorrere a una fitta rete di conoscenze e scambi, divenuti purtroppo necessari in un ambiente in cui la musica è in fondo alle necessità di consumo del pubblico (pressoché inesistente), poiché la cultura è un prodotto superfluo, ignorato dalla politica e considerato alla stregua di un lusso.

In Italia la musica è un ecosistema autoreferenziale completamente sconnesso dal resto, e in tal senso qualsiasi cambiamento richiederà decenni di riforme e una viscerale rivoluzione all'interno delle istituzioni, nondimeno, la *questione distonica* ci spinge a un moto impellente: il crescente numero di musicisti affetti da distonia è il sintomo allarmante di un apparato intrinsecamente fragile e malsano e non solo pone la necessità di campagne di informazione e prevenzione, ma sottolinea l'urgenza di riformare dalle radici l'impianto educativo e professionale della musica e di avanzare in una nuova direzione, che consideri il musicista come elemento *utile* e inserito all'interno della società.

Musica e storia

Piccola guida all'ascolto per storici e scrittori

Recentemente, a conclusione del mio viaggio letterario nei territori della pasta tra Settecento e Ottocento, confessavo di non aver «viaggiato solo con l'aiuto delle parole ma, come è mia abitudine, mi sono fatto accompagnare dalla musica, da sempre fedele compagna di scrittura. Johann Sebastian Bach, quasi sempre» (d'Atri).

La musica è la mia fedele compagna di scrittura sin dai tempi dell'Università. Mi aiuta a concentrarmi, mi rilassa nei momenti difficili, mi consiglia - per parafrasare Marc Bloch - la direzione di marcia. E quando sono in difficoltà mi rifugio nel mio porto sicuro, ovvero nelle *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach interpretate da Glenn Gould (la prima versione, però, quella del 1956!): mi guidano fuori dalle acque agitate e mi conducono dove il mare è più tranquillo, dove posso navigare con sicurezza. Sempre.

Non so se altri storici scrivono ascoltando musica. Credo proprio di sì (ne conosco più di uno). Sicuramente lo fa **Alessandro Vanoli**, che non solo ha dedicato un libro alle *Note che raccontano la storia*, che ha in quello che lui definisce «lo scarso dialogo tra gli storici e la musica» una delle sue motivazioni (Vanoli), ma che costruisce il suo racconto delle stagioni in 4 libri in cui la musica partecipa diventando parte del racconto stesso.

Ma quale la causa dello scarso dialogo di cui parlava Vanoli? Sicuramente, se gli storici hanno imparato ad utilizzare le immagini per

indagare la società e la cultura del tempo (da Emilio Sereni a Peter Burk di strada ne è stata fatta), con i suoni, invece, «siamo parecchio indietro» (Vanoli). Perché? Forse perché noi storici siamo un po' conservatori e non sempre ci piace addentrarci in sentieri che non conosciamo. Può darsi perché possediamo le registrazioni di musiche solo per il periodo contemporaneo. O forse solo per semplice ignoranza (nel senso etimologico del termine).

Ma, a ben vedere, molte volte la musica incrocia la grande - e la piccola - storia. A iniziare dalla straordinaria vicenda di **Eleonora d'Aquitania**, figura femminile centrale nell'Europa medievale, al contempo oggetto e soggetto musicale, recentemente raccontata in bellissimo romanzo da Clara Dupont-Monod. O Wolfgang Amadeus Mozart, il cui proverbiale genio musicale (e orecchio assoluto) crea non pochi problemi alla Curia Pontificia - «in una Roma refrattaria a ogni Illuminismo» (Cardinali) - alla vigilia dei grandi cambiamenti del XVIII secolo.

Per non parlare di quando c'è chi inizia a pensare che è arrivato il tempo in cui scrivere musica non basta, ma è necessario prendere nelle proprie mani il destino politico del proprio paese. È quello che accade nel 1991 quando **Frank Zappa** - probabilmente uno dei più grandi musicisti del XX secolo (e non solo) - si candida alla Presidenza degli Stati Uniti: se un attore poteva divenire presidente degli Stati Uniti e un drammaturgo presidente della Cecoslovacchia, perché no un musicista rock? E del

resto, «potrei mai fare peggio di Ronald Reagan?» (Miles). Così come anni prima, nel 1964, aveva fatto un gigante della musica jazz, Dizzie Gillespie che, se eletto, avrebbe nominato un governo composto da soli musicisti che prevedeva, tra gli altri, Duke Ellington Segretario di Stato, Charlie Mingus Segretario alla Pace, Miles Davis Direttore della Cia (e Malcom X Procuratore Generale!).

Ecco allora che la musica non è più solo accompagnamento o contesto, ma diventa essa stessa **parte dei processi storici**. Li accompagna e a volte li descrive e/o li precede, meglio di altre forme d'arte: come non pensare a Bob Dylan? Ma la musica può fare di più e in certi periodi, lo ha fatto, diventando *tout court* motore della rivoluzione (Vanoli). E senza dimenticare la sua importanza per l'affermazione di identità altre, a servizio di rivendicazioni culturali in contrapposizione alle narrazioni nazionali. Come è avvenuta per la musica celtica,

vero e proprio strumento per rivendicare una «*differenza celtica*» e per ridare spazio a una cultura che sembrava consegnata alle nebbie del passato. E per questo dobbiamo ringraziare, prima di tutti, il grande musicista (e non solo) bretone Alan Stivell.

Insomma, pubblica o privata, la musica sembra essere la compagna di viaggio ideale della storia. Di chi la fa e di chi la scrive. Nel mio piccolo sicuramente lo è. E sempre lo sarà.

Per concludere: sarete curiosi di sapere cosa ho ascoltato per scrivere queste note, vero?

Eccovi accontentati: Bill Evans, *1970 In Norway; The Kongsberg Concert* (Elemental Music 2024) e *Die Kunst der Fuge* BWV 1080 (Tatiana Nikolayeva, registrato dal vivo a Helsinki nel 1993, First Hand Records 2020). E una volta, lo confesso, mi è scappato di sentire alcuni brani live dei miei amatissimi Fleetwood Mac!

Piccola bibliografia di riferimento:

I libri che propongo in questa sede non hanno sempre un'attinenza diretta con il testo. Sono, piuttosto, un mio contributo a leggere storie che hanno a che fare con la musica. Direttamente o indirettamente.

G. Cardinali, *Il giovane Mozart in Vaticano. L'affaire del "Miserere" di Allegri*, Palermo 2022

Colussi, Pinna, Santoro, Susanna, *Musica celtica. Bretagna, Scozia, Irlanda: musica, poesia e tradizione popolare*, Perugia 1980

S. d'Atri, *La pasta è un sentimento che mi difetta. Territori della pasta e viaggiatori tra Settecento e Ottocento*, Scafati 2024

C. Dupont-Monod, *La rivolta*, Firenze 2023

B. Miles, *Frank Zappa*, Milano 2007

A. Vanoli, *Note che raccontano la storia. I suoni perduti del passato*, Bologna 202

E per accompagnare la lettura: Johann Sebastian Bach, *Goldberg Variationen* BWV 988, Glenn Gould (1956).

Buona lettura. E buon ascolto

La *Woodstock* generation ovvero la fine del sogno

The dream is over / What can I say? / The dream is over / Yesterday / I was the dream-weaver / But now i'm reborn / I was the walrus / But now I'm John / And so dear friends / You'll just have to carry on / The dream is over

Il sogno è finito / Che posso dire? / Il sogno è finito / Ieri / Ero il tessitore di sogni / Ma ora sono rinato / Ero il tricheco / Ma ora sono John / E quindi cari amici / Bisogna solo andare avanti / Il sogno è finito

Parole amare, crude, sincere, quelle che John Lennon canta nell'ultima strofa della straordinaria *God*, contenuta nel suo primo album solista, il disco capolavoro **Plastic Ono Band**, uscito nel dicembre 1970. Per John era finito pochi mesi prima il sogno dei Beatles, certamente (nel testo cita infatti *Yesterday* e *I Am The Walrus*, due capolavori stilisticamente opposti della band). Ma John, come ha sempre fatto, parla prima di tutto a se stesso, dicendosi rinato; però sul finale si rivolge a tutta la sua generazione, a tutti i suoi ascoltatori, a tutti i giovani del mondo: dobbiamo andare oltre, il sogno è finito. Ma di quale sogno sta parlando? E se il sogno è finito, com'è stato il risveglio?

Gli anni '60 sono chiamati da molti l'epoca delle utopie, ma a ben vedere lo sono stati solo gli ultimi tre o quattro anni della decade. I sixties furono in qualche modo *preparati* da un incredibile benessere economico arrivato in occidente dopo la fine della Seconda guerra mondiale, che portò sia al consumismo che al

baby boom, e soprattutto dall'invenzione dei *giovani* come categoria a se stante, cosa nuova e inaudita: all'epoca si passava direttamente dalla gioventù in pantaloni corti al mondo del lavoro quindi all'*adulthood*. Invece tra il 1958 e il 1964 arrivano (soprattutto) Elvis e i Beatles, e il mercato (la TV, i negozi di dischi, i supermercati, i negozi di oggettistica ecc.) fu inondato da merce nuova, rivolta a un pubblico specifico fatto di ragazzi (principalmente ragazze, diciamolo) che sconvolse le abitudini borghesi di tutti, ma proprio di tutti. Il tessuto sociale dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti fu letteralmente travolto da questi giovani urlatori e dai loro moltissimi epigoni, che insieme alle canzoni portavano anche dei messaggi.

Ecco, il messaggio. Quello dei portavoce musicali, primo tra tutti Bob Dylan, era davvero dirompente: era quello idealistico dell'amore (sia quello ideale che quello sessuale), della pace contro la guerra, dei maggiori diritti per le minoranze, siano esse fatte da donne, neri o omosessuali. Tutto ciò si inseriva nel filone molto fertile ma fino ad allora veramente di nicchia della Beat Generation, nata alla fine dei '50 per voce e penna di autori quali Ginsberg, Burroughs, Leary, Ferlinghetti. L'unione di queste influenze forma velocemente il *Movement* americano, diffuso soprattutto tra gli studenti dei Colleges e dei Campus (i *giovani*, appunto). La musica è un veicolo potentissimo e velocissimo di ideali, per cui non solo si comprano i dischi ma si organizzano riunioni,

manifestazioni, proteste e poi concerti e festival di più giorni. Le droghe psichedeliche con cui si tentava l'allargamento e lo stravolgimento sia delle percezioni che della coscienza personale e collettiva, quelle 'rilassanti' tipo marijuana e hashish con cui si tentava di restare in pace con se stessi e con l'universo circostante furono un fenomeno giovanile di massa strettamente collegato al disperato tentativo e bisogno di cambiamento, di rivoluzione.

Tutte queste cose mescolate insieme spinsero milioni, letteralmente milioni di ragazzi tra Europa e Stati Uniti a *provarci*, a partecipare a quanti più eventi possibili (anche le feste private erano diventate alternative) in cui si voleva e si doveva manifestare la propria volontà di radicale e utopistico cambiamento dello status quo. “*You say you want a revolution / Well, you know, we all want to change the world*” come cantava sempre Lennon, stavolta in modo disiluso, alla fine del 1968, l'anno dell'inizio della fine.

Il “Movimento”, semplificando al massimo, attraversò tre fasi: 1) l'astrattismo utopistico del “Peace and love” e della non-violenza; 2) la presa d'atto di quanto gli sforzi della rivoluzione pacifica siano vani, a causa della marmorea sordità dell'establishment, ovvero la borghesia, il capitale e gli apparati dello Stato; 3) la scelta della violenza da parte di alcune frange per risolvere lo stallo, con effetti nefasti; in USA cominciano le Black Panthers, in Italia dilaga il terrorismo. I pacifisti abbandonano l'utopia per tutti e si rifugiano nel privato, fondando *comuni* dove praticare l'amore libero, il ritorno alla natura e il distacco dalle convenzioni della società (per tutti diventano i *fricchettoni*).

Il **1966** fu l'anno della diffusione di massa dell'utopia, del passaparola forsennato e gioioso.

Il **1967** fu l'apice della psichedelia - musicalmente parlando - e della diffusione dell'LSD, ancora legale in Usa e in Inghilterra; nello stesso anno nacquero i grandi festival, quello di Monterey su tutti.

Nel **1968** la musica cerca nuove forme espressive (il prog, l'hard rock) o ritorna alla massima semplicità (il folk) ma la protesta popolare comincia a radicalizzarsi, a Parigi e in Italia (Roma e Pisa su tutti) gli studenti hanno violenti scontri con la polizia; i Beatles stanno diverse settimane in India per tentare di ritrovare un equilibrio, che trovò solo George Harrison; gli uomini della speranza Martin Luther King e Robert Kennedy vengono uccisi.

Nel **1969** gli scontri sono all'ordine del giorno, le proteste cominciano a allargarsi alle fabbriche, la musica giovane è ormai parte della cultura di tutti. Il 9 agosto la *Family* di Charles Manson, una *comune* di hippies deviati, uccide a Los Angeles cinque persone, tra cui l'attrice Sharon Tate. Si organizza per il 15, 16 e 17 agosto un grande festival a Woodstock, nello stato di New York, vicinissimo a casa di Bob Dylan (che non partecipò). Sul grande terreno della fattoria del signor Max Yasburg si radunò poco meno di mezzo milione di persone, bloccarono per giorni il traffico e la vita della tranquilla cittadina di Bethel per provare a vivere collettivamente un sogno. Si ritrovarono ad ascoltare musica buona e meno buona di più di trenta artisti, tra cui The Who, Jimi Hendrix, Crosby Stills Nash & Young, Santana, Joan Baez, Grateful Dead, Janis Joplin.

C'è chi dice – ognuno decida quanto fantasiosamente - che le autorità statunitensi sperimentarono l'effetto delle droghe psichedeliche sulle masse spargendo una vera e propria

pioggia di LSD lanciato dagli aerei che sorvolavano la zona. La gente visse pacificamente quei giorni, ma fu letteralmente l'ultima volta. Gli anni '60, con il loro colorato carico di speranze di cambiamento finiscono qui, in tutti i sensi.

Il 6 dicembre i Rolling Stones provarono a organizzare ad Altamont la “Woodstock della west coast”, con altri artisti importanti. Ma fu

un disastro. Scontri nel pubblico, artisti malmenati, il servizio d'ordine affidato ai violenti Hell's Angels che uccisero un ragazzo di colore. Woodstock fu la fine del sogno, Altamont la pietra tombale sugli anni '60. Poi gli scioperi, le stragi di stato, il terrorismo, il riflusso, il grigiore.

We just have to carry on: the dream is over.

L'umanesimo musicale

Quando Mozart intraprende la carriera di libero professionista, si lascia alle spalle il cardinal Colloredo, Salisburgo, e il fantasma del padre Leopold, da sempre ombra del suo destino. I viaggi in Italia e la permanenza a Parigi non hanno incrementato di molto la sua fama di musicista prodigio, e le committenze per i teatri italiani sono minori di quanto supponesse. Ma Vienna e Praga, le due capitali dell'impero asburgico, lo attendono alle soglie dell'investitura tanto ambita. Dapprima con *Il ratto dal serraglio* si fa largo nella corte imperiale viennese al fianco di sospettosi italiani che dirigono il teatro e dei modesti gusti dell'imperatore. Tra le tante conoscenze d'obbligo, Antonio Salieri in testa, *kammerkomponist*, maestro di cappella e direttore musicale dell'opera italiana. Al di fuori del circuito cortigiano, si intrattiene inaspettatamente, e in modo fortuito, con Lorenzo da Ponte, succeduto nominalmente a Metastasio e a Cesti come "poeta aureo", anche lui alla ricerca del successo per consolidare la nomina di "librettista di corte".

Per evocare la fortuna, bisogna bruciare le tappe. *Le mariage de Figaro* non ha ancora trovato un esito melodrammatico. L'ostacolo del divieto di rappresentare l'opera più controversa di Beaumarchais che presenta le ragioni "rivoluzionarie" della lotta di classe per via delle audaci affermazioni di Figaro, cameriere del Conte d'Almaviva, sembra chiudere ogni aspettativa.

Lorenzo da Ponte, che si accredita l'iniziativa della riuscita dell'operazione teatrale nelle sue *Memoires*, sollecita Mozart a considerare il

dramma, modificando l'impianto polemico dell'autore francese a tutto vantaggio di quello amoroso. Il divieto sembra raggirato, la censura tentenna, poi concede il permesso, anche se la proibizione di organizzare le danze del terzo atto sembra, fino all'ultimo, compromettere l'operazione. Ma tutto va in porto, e la sera del 1° maggio 1786, al *Burgtheatre* di Vienna, il successo arride alle *Nozze*, offuscato, tuttavia, dall'affermazione di *Una cosa rara* di Vincente Martin y Solier.

La macchina teatrale approntata da Lorenzo da Ponte è un prodigio di incastri ritmici unici del suo genere, che ancor oggi fanno gridare al miracolo. Con l'avvicendamento di Mozart, *Le nozze di Figaro* rappresentano la perfezione assoluta del dramma giocoso. Il nucleo drammatico del conflitto tra aristocrazia e classe liberale è reso insanabile dalla volontà, mai esplicitata, del Conte di usare verso Susanna, promessa sposa di Figaro, lo *jus primae noctis*.

A suon di stratagemmi, travestimenti, finti appuntamenti, tranelli e scambio di persone, il gioco del Conte sembra essere approdato *sotto i pini del boschetto*, ma all'ultimo momento Susanna, travestita da Contessa, svela la mala fede del libertino aristocratico. Che resta da fare al Conte dopo aver insultato pubblicamente la moglie rea dell'errore che lui stesso stava per commettere?

Pressappoco, a pochi minuti dalla fine dell'opera, il dramma inscritto nei quattro lunghi atti dal librettista, si capovolge in modo inatteso per opera di Mozart, in due famosissime sestine:

Contessa, perdono, perdono, perdono.

È notte piena. Magicamente tutti i personaggi del dramma sono alla ribalta, compresa la Contessa Rosina travestita da Susanna. Il conte implora perdono dalla moglie.

Da Ponte scarta qui qualunque ipotesi di teatralizzare il momento decisivo, il climax drammatico, non concede spazio alla maniera di facile reperibilità del repertorio: nessuno spunto passionale, se non quello di definire, di scolpire nelle battute l'atto di richiesta del perdono unicamente con una sola parola profferita in tre fasi distinte, implicando in questo modo l'automatica ammissione di errore, ma non di resa.

L'esplicita richiesta del Conte, elementare solo nell'atto, appartiene ad un lungo discorso interiore, ad un monologo incessante cui perviene l'autoriflessione come limite di coscienza. Il perdono è in qualche modo il passaggio obbligato che porta ad una considerazione di sé non più autoreferenziale, che lo si chieda o lo si conceda. La disponibilità a chinare la testa di fronte all'evidenza, anche se prevedibile, non è certa. Come pure non è certa la positività della risposta.

Chiedere di essere perdonati è l'atto di consacrazione umana. Concederlo è divino.

Tuttavia, c'è qualcosa di più profondo che contraddistingue l'azione della richiesta del perdono. Ad essere chiamato in causa non è soltanto il principio che governa le relazioni umane, rispetto al quale si giudica e ci si auto-giudica, ma il concetto stesso di vita civile. Generalmente si abbonda di razionalità nel rimproverare l'altrui comportamento e si portano invece un'infinità di scusanti per il proprio.

Ma quando si giunge a chiedere perdono si è colmata abbondantemente la distanza con l'altro, ci si è investiti dell'altro e le proprie ragioni non sono ritenute più "ragionevoli" di

quelle rimproverate. Scatta, allora, il meccanismo di guardare in sé con gli occhi dell'altro e si chiede ma se stessi quella verifica che l'altro non reclama più se non con la sua silenziosa presenza. L'accesso a questa nuova capacità di autodiagnosi è generato dall'umiltà che non determina umiliazione, perché la chiarezza di essere caduti in errore è la prova del profondo cambiamento di prospettiva.

Per questo motivo **l'umiltà di chiedere perdono comporta la grazia**, anche se la gratuità della concessione non è né garantita, né automatica. Queste ragioni teoretiche costituiscono il principio universale della convivenza. La loro essenza astratta sfugge alle comuni categorie della drammaturgia operistica, tanto delicata appare la sua formulazione.

Generalmente un finalino moraleggiante chiude le controversie operistiche, come in *Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Nel caso di *Le nozze di Figaro*, da Ponte e lo stesso Mozart avrebbero potuto giovare del *vaudeville* scritto da Beaumarchais per la commedia. Invece, proprio l'episodio del perdono e della chiusa dell'opera realizzano un prodigio.

Mozart è consapevole che la più classica formula di richiesta di perdono colloca il Conte nella più alta e sorprendente vetta di spiritualità. Accanto all'indiscutibile autorevolezza del suo titolo nobiliare, il Conte raggiunge il prestigio umano per eccellenza: si ravvede, ma non si mortifica. La sua notte peregrina, invece di concludere il maldestro erotismo di un irriducibile *grand viveur*, svela la più sublime essenza di un uomo distratto soltanto dall'essersi invaghito di Susanna.

Non una, ma tre, infatti, solo le invocazioni scritte sul pentagramma con un'arcata melodica sostenuta nella tonalità solare di Sol maggiore. Prende inizio da una duina che lega la stessa sillaba iniziale in un solo movimento

ascendente, in seguito ripetuta all'inizio del secondo senario e si appoggia apparentemente su una cadenza sospesa.

Un'aria, sospesa nel vuoto di una risposta.

Inizialmente la Contessa è sulla stessa linea del Conte, ma la versificazione pone l'urgenza di aumentare la durata di una nota per eguagliare il ritmo complessivo. La voce della Contessa non è un'eco di quella del Conte. Per questo la scrittura musicale comporta l'aggiunta di un'acciaccatura sulla prima sillaba di sono (poi ripetuta sul sì finale, ma solo per questioni di simmetria) che ha la capacità di prolungare di una battuta il valore ritmico. In successiva istanza, una dolcissima coloratura sulla riesposizione della seconda parte del verso "e dico di sì", dà luogo alla più completa assoluzione:

Più docile io sono, e dico di sì.

Mai perfezione musicale ha trovato un significativo sostegno filosofico enunciato unicamente da due semplici linee vocali come questo piccolo duetto coniugale. Non si tratta solo di perdono, di rappacificazione tra marito e moglie, di felicità ritrovata e condivisa. Il perdono non è autoreferenziale, non si autolimita ma immette in una categoria ancora più grande: **il perdono promuove la pace**, la più sublime di tutte le invocazioni, la più cercata, la più smentita.

Un oceano di pace è il presupposto musicale di questa gemma mozartiana. All'interno di questa base armonica un infinito inscritto in poche battute chiama in causa la pacificazione tra uomini come presupposto di pace, una pace perpetua, universale. Una pace kantiana.

Ed al suon di lieti canti, andiam tutti a festeggiar!

I Sustainable Development Goals in musica

Gli SDGs – gli **Obiettivi di sviluppo sostenibile per il 2030** – possono essere letti in vario modo, come un tentativo ragionevole di porsi dei traguardi per migliorare la vita in questo mondo, oppure come un libro dei sogni che certifica l'impossibilità di farlo (in fondo sono decenni che le istituzioni internazionali si pongono obiettivi puntualmente disattesi), o ancora come un elenco di ciò che minaccia o è minacciato a livello planetario, e un repertorio di possibili soluzioni. Compongono in ogni caso una matrice di questioni che generano riflessioni sullo 'stato delle cose' mondiale. Un sito – <https://sdgs.un.org/goals> - elenca puntualmente successi e fallimenti, iniziative e azioni organizzative, misure da intraprendere etc. La situazione non è rosea: nel Rapporto del 2 maggio 2024 l'ONU sottolinea come *“The 2024 progress assessment reveals the world is severely off-track to achieve the 2030 Agenda. [...] out of 135 targets with trend data and additional insights from custodian agencies, only 17% are progressing as expected to be achieved by 2030. Nearly half (48%) exhibit moderate to severe deviations from the desired trajectory, with 30% showing marginal progress and 18% indicating moderate progress. Alarmingly, 18% have stagnated, and 17% have regressed below the 2015 baseline levels.”*

La loro lettura è anche un percorso diacronico sul succedersi, nelle varie epoche culturali, di temi ed urgenze, alcune di lunga data, come la piaga della fame, altre più recenti, come il

cambiamento climatico o il consumo responsabile; ci sono i 'pilastri' del *welfare* – istruzione, sanità – come anche le questioni di genere, e sono ampiamente rappresentate le sfide ambientali. Non sorprende dunque che la sensibilità degli artisti, e nello specifico dei musicisti, abbia da sempre intercettato queste tensioni e le abbia trasformate in riflessioni intimistiche o anche in denunce pubbliche e 'politiche', anticipando dunque qualsiasi package di obiettivi di volta in volta posti; e non sorprende neanche constatare come la quantità di materiale sonoro prodotta sia enorme, anche se, com'è intuibile, vi sono alcune tematiche per così dire più 'attenzionate' di altre – come la guerra e la pace, il razzismo, i diritti civili. Scegliere dunque un brano che faccia da 'colonna sonora' agli obiettivi è cosa ardua e assolutamente parziale, e sceglierne tra i meno 'scontati' ancor di più: ovvio che indicare *Imagine* di **John Lennon** basterebbe a coprire un numero consistente di SDGs, così come è probabile che **Bob Dylan** abbia nella sua sterminata produzione la probabilità di aver scritto più brani per ciascun obiettivo. Anche l'affiliazione generazionale dello scrivente determina una scelta preliminare, concentrandosi su un periodo musicale *agée* (e su alcuni, pochi generi) che molto probabilmente è ignoto a gran parte delle ultime generazioni (e viceversa, dunque certamente un'altra grande quantità di materiale è a noi poco nota o del tutto sconosciuta). Ma l'intento non è filologico, quindi serenamente nel mare magnum della musica si pescano alcuni, tra i milioni, dei brani che altro non sono, in questa

sede, che la scusa per questo parzialissimo esperimento di unione tra il sacro e il profano e che attinge alla musica prodotta al di fuori del nostro Paese. In aggiunta, non tutti gli Obiettivi vengono qui presi in considerazione.

Per il primo degli obiettivi, *No poverty* (usiamo i titoli in inglese), proponiamo due povertà, una più ‘classica’, quella ad esempio descritta da **Work Song**. Anche se il titolo riecheggia un genere, quello dei canti di lavoro ed in particolare quello della schiavitù negli Stati Uniti, nel 1960 venne scritto uno standard jazz con questo titolo da **Nat Adderley**, fratello di ‘Cannonball’ Adderley, con un testo successivamente scritto da Oscar Brown. La fame e la povertà degli Afroamericani negli States mai del tutto allontanatisi dal loro passato schiavista e la forbice sociale tra bianchi e neri porta alla disperazione e al delitto. Nel 1961 **Nina Simone** lo incise in una grande versione nel suo album *Forbidden Fruit*, cantandolo poi in numerosissime occasioni. **Julian ‘Cannonball’ Adderley**, gigante del sassofono jazz, ce lo regala in versione strumentale, così come **The Paul Butterfield Blues Band**, nel 1968, nell’album *East West*, in una versione decisamente rock-blues.

Ma poi ci sono le ‘nuove povertà’, come quelle degli anziani soli, quelli al cui funerale presenza solo il prete: tra i diritti di ciascuno dovrebbe esserci quello di non rimanere mai solo, a meno che non lo si voglia. Il dramma della solitudine, specie per le persone anziane, o della marginalità, o della depressione è ricorrente in alcuni generi – si pensi al *blues* – ma molto meno nella musica *pop*. Ancor meno tra quegli artisti che piacevano molto per una certa ‘leggerezza’ nei testi e spensieratezza nella musica. I **Beatles** non si sono posti il problema: in un brano tra i più celebri del quartetto (*Eleanor Rigby*, compare sull’album *Revolver*, 1966) non solo si uniscono melodicità e una costruzione orchestrale, ma le solitudini

parallele di Eleanor e di Padre McKenzie si incroceranno alla morte di lei, in una chiesa vuota, ad un funerale deserto. Vivere e morire da soli: decisamente un tema ‘difficile’ da proporre ad un pubblico giovane. Molte le speculazioni sulla esistenza reale o meno di Eleanor, di poco rilievo rispetto alla potenza evocativa del brano. Eleanor Rigby la ritroviamo anche nella colonna sonora di quel capolavoro assoluto che è il film *Yellow Submarine*. Moltissime (come per innumerevoli altri brani beatlesiani) le cover, alcune di nomi dell’Olimpo musicale come **Ray Charles** e **Aretha Franklin**, mentre il solito **Celentano** ce la ripropone con il titolo *Ma come fa la gente sola*. Da comparare con la versione di **Augusto Daolio**, coi **Nomadi**.

Nelle diverse iniziative globali per la promozione di un ordine mondiale più giusto, il tema della fame e del suo eradicamento ha sempre avuto un ruolo centrale; poiché, come è noto, spesso l’inferno è lastricato di buone intenzioni, va segnalato come alcune di queste ‘campagne’ contro la fame nel mondo si sono rivelate nella migliore delle ipotesi inutili, nella peggiore addirittura dannose e controproducenti. L’obiettivo 2, *Zero hunger*, tanto ambizioso quanto indispensabile, è stato perseguito nella storia sia con programmi concreti, sia con iniziative spot, velleitarie e caratterizzate da una certa superficialità, fatta ovviamente salva la buona fede di partenza di tanti. A questa categoria vanno iscritti certamente due eventi concepiti all’interno dello *show business* musicale, ossia il progetto ‘**Band Aid**’ di **Bob Geldof**, che si è concretizzato in una raccolta fondi per l’Etiopia affamata (la gestione delle somme è stata sottoposta a feroci critiche) con il brano *Do they know it’s Christmas* (1984), dove attorno al ritornello (sic!) “Nutri il mondo, fagli sapere che è ancora periodo di Natale” fioriscono perle come “E non ci sarà neve in Africa questo Natale” oppure

“Beh, stanotte ringrazia Dio che siano loro [a schiattare, ndr] e non tu”.

Il circo musicale si ripete con la ben più ambiziosa epopea di ‘USA for Africa’, dove 45 protagonisti ai massimi livelli della scena musicale (soprattutto statunitense, da **Bob Dylan a Bruce Springsteen, da Diana Ross a Ray Charles** e così via) degli anni Ottanta del Novecento incidono un brano scritto per l’occasione da **Michael Jackson e Lionel Ritchie** e prodotto dal grande produttore e musicista **Quincy Jones**, recentemente scomparso. *We are the world*, del 1985, è il titolo della canzone che è risultata tra le più vendute nella storia del pop a fini benefici, anche se musicalmente non sembra un pezzo da storia della musica. Quest’anno, il 2024, è uscito un interessante documentario dal titolo ‘*We Are the World: la notte che ha cambiato il pop*’, che testimonia il (faticoso) processo di realizzazione dell’evento. Dei 17 SDGs – ma ovviamente la colpa non la si può attribuire a queste iniziative estemporanee – il secondo è quello con le maggiori criticità, secondo il report sopra citato.

“Senza un’istruzione tanto vale che tu sia morto”, così apostrofa **James Brown** uno dei tanti ragazzi del ghetto destinati a finir male. Nella sua veste di ‘leader di comunità’ (che ritorna spesso nei pezzi del profeta del funky), Brown mette in musica un testo di Burt Jones col titolo estremamente significativo di *Don’t be a Drop-out* (1966) ed incoraggia i suoi ragazzi a non cedere alla marginalità e a darsi da fare; cosa non facile, se manca il contesto educativo di supporto (come ben evidenzia l’obiettivo 4, **Quality Education**), ma certo occorre anche una motivazione individuale, qui sostenuta dalla comunità. Concetto che anche il leggendario **Bunny Wailer** (cantante e percussionista il cui vero nome era Neville O’Riley Livingston, per un periodo nei Wailers con Bob Marley) ripete nel suo quasi rappeggiante *Back*

to school (1982: “non essere stupido, non essere uno scansafatiche, non limitarti a passare il tempo e scoppiare gomme da masticare”, e quindi bisogna tornare a scuola). Ovviamente la qualità educativa molto ha a che fare con la qualità dell’istituzione, e tra i brani più noti che ce lo ricorda c’è certamente *Another brick in the wall* (1979), uno spaccato del volto repressivo della formazione e del germe di rivolta che ogni oppressione porta con sé, che i **Pink Floyd** inseriscono nel loro straceleberrimo album *The Wall*.

L’obiettivo 5 (**Gender equality**) è, in particolare per la musica contemporanea, un terreno un po’ minato, muovendosi il rock (blues, pop, soul, rap etc...) tra rivendicazioni egualitarie anche radicali e manifesti del politicamente scorrettissimo (almeno oggi, quindi va fatto per molti versi un gran lavoro di ‘contestualizzazione’). Come non ricordare *Sweet little sixteen* (1958)?

In tempi di politically correctness il pezzo, tra i più famosi, di **Chuck Berry** qualche problema potrebbe averlo. La ‘piccola dolce sedicenne’ che nei fine settimana mette su ‘tacchi alti abiti stretti e rossetto sulle labbra’ e con cui tutti, ma proprio tutti, vogliono ballare ai concerti, il giorno dopo ritorna scolarettina che implora i genitori di lasciarla andare a sentire il prossimo gruppo di rock’n’roll in giro per gli States. Oggi la tutela dei minori (scontando l’ipocrisia della società consumistica e ipersessualizzata) vi porrebbe il proprio sguardo occhiuto. Allora, società ben più beghina, c’erano le picconate del rock’n’roll, che pure qualche guaio a riguardo hanno causato, ad esempio al grande **Jerry Lee Lewis**. Brano rifatto praticamente da tutti i big, Beatles compresi. Segnaliamo, per coerenza con il mood del *rock’n’roll circus*, quella dei **Rolling Stones**, altri esperti in materia. Coda polemica: i Beach Boys nel 1963 pubblicano *Surfin’ USA* copiando di fatto il pezzo, e perdono la causa con Chuck Berry. Oppure va citato Hey Joe (1967), pezzo scritto molto prima del 1967 e con plurime paternità e maternità, comunque

attribuito a Billy Roberts (1962) che però l'aveva di fatto rifatta a partire da un pezzo di Niela Miller, cantautrice che incide il pezzo con il titolo *Baby, please don't go to town*.

È talmente musicalmente bello che a volte ci si dimentica che parla di un 'delitto d'onore' (non nel pezzo di Niela, ovviamente), ossia un uomo uccide la sua donna perché è stata vista con un altro. Un femminicidio, in sostanza. Annunciato ("sto andando a spararle"), poi compiuto ("l'ho ammazzata") con tanto di fuga finale verso il Messico. Un pezzo dalle innumerevoli cover (si dice più di mille) ma che nel nostro immaginario rimane legato a **Jimi Hendrix**, che lo inserisce nel suo primo disco con gli Experience e lo suona in occasioni che contano, una tra tutte alla fine della tre giorni di *Woodstock*. La versione di Hendrix è un capolavoro, inutile elencare altri artisti, pure enormi; ma dovendone ricordare un'altra versione, rimane nella memoria quella dei **Byrds** cantata da **David Crosby**.

Non poteva certo farsi sfuggire la citazione quel repertorio filmico di musica rock che è **Forrest Gump**. Se parliamo di uguaglianza, da ricordare anche *These boots are made for walkin'* (1965), minaccia neanche tanto velata quella che **Nancy Sinatra** rivolge ad un lui 'solo chiacchiere e distintivo' (per dirla con Robert De Niro-Al Capone ne *Gli intoccabili*), tante promesse e niente fatti. Per cui gli stivali si possono usare, oltre che per camminare, anche per calpestare il malcapitato. Pensato originariamente per una voce maschile (il pezzo è di **Lee Hazlewood**, compagno di musica di Nancy), anche se eravamo lontani dai vari #metoo il testo sarebbe suonato comunque come una violenza sulla donna; il contrario invece funziona molto bene. Il pezzo ha avuto una straordinaria fortuna, dovuta sia alla felicissima costruzione musicale (lo si riconosce sin dalla prima nota, anche grazie alla linea di basso discendente), sia al video di Nancy Sinatra con gli stivali neri e un corpo di ballo molto *sixties*; papà Frank lo ha cantato qualche volta, **Kubrick** lo inserisce in *Full Metal Jacket* (i soldati in Vietnam lo cantavano tra un napalm e l'altro) e poi se ne appropriano davvero tutti, con diverse fortune e riuscita. I **Megadeth**, per gli amanti delle sensazioni forti, ne fanno una

versione modificata (stracensurata) con un testo che oggi definiremmo *trap*, ignorando la cautela del come suona il testo (e le aggiunte...) detto da un uomo. Pure **Celentano** lo rifà, ne cambia il testo e ne esce un pezzo tipico del suo mood moraleggiante (titolo: *Bisogna far qualcosa*). Dalle parti del movimento LGBTQ+ Rebel Rebel (1974) non sfuggirebbe come inno: "Tua madre ha una gran confusione in testa, non sa bene se sei un ragazzo o una ragazza". Il primo verso dà già l'idea di ciò di cui stiamo parlando, ossia il diritto ad essere ciò che si vuole, di vestirsi come si vuole, di non badare tanto alle **apparenze e soprattutto di essere 'contro'**. **Lo canta David Bowie**, l'album è *Diamond Dogs* e il tutto dà una certa credibilità a questo manifesto della vita libera e incasinata. Musicalmente tra la fine del *glam* e l'inizio del *punk*, con un omaggio musicale esplicito ai Rolling Stones, un brano che non si fa fatica a ricordare. Il pezzo è stato reinterpretato da numerosissimi artisti più o meno noti, tra i quali alcune band commerciali degli anni Ottanta che non a caso giocavano molto con l'ambivalenza sessuale come i **Dead or Alive**. Lo interpreta anche **Bruce Springsteen**, coi riff di chitarra di *Little Steven*.

Anche l'**obiettivo 8, Decent work and Economic growth**, viene richiamato da innumerevoli brani, tra in quali ci piace ricordare qui *Pay me my money down*: la ballata è certamente antica, forse della fine del 1800 nell'ambito degli schiavi appena (formalmente) liberati dopo la guerra civile negli USA, forse anche precedente, ma in ogni caso parla di diritti di base dei lavoratori, del giusto salario, della richiesta di giustizia sociale, spesso soffocata nel sangue. Nel 1955 i **Weavers**, gruppo folk nel quale suonava Pete Seeger, ne fecero una work song divenuta presto un inno per i diritti civili. Nel 2006 torna alla ribalta grazie ancora una volta a Bruce Springsteen, che la inserisce nel suo *The Seeger Sessions*, in una versione sontuosa. Ma c'è, nell'idea di un lavoro dignitoso, l'organizzazione sindacale (oggi ancora largamente osteggiata nel mondo e anche da

qualcuno vicino casa nostra...) e l'ostilità padronale sempre presente nella storia dei diritti dei lavoratori. Solitamente la storia si ripete sempre due volte, la prima volta come tragedia e la seconda in farsa, secondo il celebre motto di Karl Marx, ma a volte la storia può ripetersi nel medesimo modo tragico.

Lo scontro tra i minatori inglesi (dello Yorkshire) e Margaret Thatcher del 1984-85, che segnò la sconfitta dei primi (con morti, licenziamenti e processi) e di fatto contribuì al successo dell'ordine mondiale neoliberista e alla fine del movimento sindacale in UK, ebbe un tragico antecedente nel 1926, sempre nel Regno Unito, quando lo sciopero contro le riduzioni salariali deciso dai proprietari delle miniere (soprattutto nel sud del Galles) venne stroncato dall'azione congiunta di governo (conservatore), polizia e milizie paramilitari di estrema destra, portando alla resa dei lavoratori e a una drammatica riduzione dei già miseri salari, oltre a denunce e licenziamenti. La storia venne raccontata dal poeta gallese **Idris Davies** nel 1938 e, musicata da Pete Seeger, divenne, in *The Bells of Rhymney*, del 1965, un inno per i diritti civili negli anni Sessanta. Il pezzo è famoso soprattutto nell'interpretazione dei **Byrds** nel loro album *Mr. Tambourine Man*. In Italia, il brano è stato cantato dai **Profeti** nell'album *Bambina sola*.

Se oggi l'imperativo è pensare e progettare città sostenibili, come indica l'obiettivo 11 (**Sustainable cities and communities**), soprattutto nell'epoca del progressivo inurbamento della popolazione mondiale e della criticità ambientale urbana, nel Novecento il fascino (anche dannato) della metropoli che cresce convulsamente è ancora in gran parte intatto. Essere costretti a vivere anche nel luogo più squallido era una opzione praticata da chi si sentiva senza alternative e l'equilibrio tra il radicamento territoriale e il desiderio di fuga dalla città era un equilibrio precario. È questo

che indica la famosa scena del film 'The Warriors', quando dopo una notte terribile passata a cercare di sopravvivere agli attacchi delle altre gang, gli 'eroi' fanno ritorno, in un'alba livida, al proprio quartiere, Coney Island, New York: "Guarda che posto di merda, e abbiamo combattuto tutta la notte per ritornarci. Bisognerebbe andarsene per sempre", recitano due dei protagonisti di fronte alla teoria di edifici grigi, anonimi e ancora assonnati della megalopoli statunitense. Nella colonna sonora del film spicca un pezzo di **Joe Walsh**, chitarrista passato anche per gli **Eagles**, che si intitola proprio *In the city* (1979), una città dove nulla è sostenibile e dove non c'è senso di comunità: "Sono nato qui in città, con le spalle al muro. Nulla cresce e la vita non è molto bella, perché non c'è nessuno a prenderti quando cadi".

Per l'obiettivo 13 (**Climate action**) abbiamo scelto un brano che non parla direttamente di cambiamento climatico, ma descrive bene quel che succederà quando, continuando l'inazione attuale, sarà troppo tardi per porvi rimedio. Il pezzo è *After the gold rush*, di **Neil Young** (1970). In un album già di per sé meraviglioso, la title track è uno dei pezzi più famosi ed amati del musicista di origini canadesi. Una storia distopica, di un passato felice in un pianeta che gli esseri umani hanno progressivamente devastato ("guarda com'è ridotta Madre Natura negli anni Settanta", verso poi progressivamente mutato nei live fino diventare "look at Mother Nature on the run in the 21st Century"). Alla fine, dopo aver minato la vita sulla Terra, il solito manipolo di 'Prescelti' si imbarcherà su un'astronave in cerca di altri mondi da abitare e, forse, devastare ancora, lasciando gli ultimi a morire su un pianeta a sua volta morente (forse la mamma di Elon Musk lo ha sentito mentre lo aveva in grembo e al miliardario gli è rimasto l'*imprinting*). Tipico finale distopico, alla Dottor Stranamore, scritto da **Peter George** circa 10 anni prima (1958) e portato al

cinema nel 1964 da **Stanley Kubrick** con un immenso **Peter Sellers** (ma qui i Prescelti si ficcano sottoterra). Molte ovviamente le cover, tra le quali quella, recente, di una straordinaria **Patti Smith**, che porta nel suo tour mondiale una versione profonda (l'originale è cantata su una tonalità altissima) e magica. Notevole e delicata anche la versione di tre voci femminili tra le più note della musica statunitense, qui riunite sotto l'etichetta Trio, vale a dire **Dolly Parton, Emmylou Harris e Linda Ronstadt**.

Life below water, l'obiettivo 14, ci segnala il pericolo di non accorgerci di ciò che avviene in un universo che non è alla portata della nostra vista – l'immensità delle acque – e che quindi rischia di essere 'sottovalutato' rispetto alle emergenze ambientali 'visibili', quelle sulla superficie emersa; e dunque occorrerebbe mettere in atto misure di tutela e salvaguardia sia della vita vegetale ed animale, sia dell'ecosistema marino nel suo complesso. Anche qui tra i tanti brani possibili ce ne è uno particolare per molti motivi. Il primo è che il gruppo che lo suona, i **Beach Boys**, non è particolarmente noto per comporre e suonare pezzi 'impegnati' nel senso corrente del termine ed anzi esprime pienamente quell'*american way of life* che si imporrà in tutto l'Occidente e non solo, pur parlando dal versante off californiano. Inoltre, un gruppo noto per lo stile *surf* (l'album è appunto *Surf's Up*) e il richiamo continuo all'acqua come divertimento e come elemento di sfondo dello stile *surf*, compone un pezzo che avverte di non avvicinarsi all'acqua, perché contaminata dall'inquinamento prodotto dagli esseri umani. Anche in questo caso si avverte l'approccio ingenuo e naif alla crisi ambientale (l'acqua è contaminata da "dentifricio e sapone"), ma certo colpisce la dedica del gruppo al tema ambientale (notevole e minimalista il video). Il pezzo è del 1971, quindi molto dopo i fasti e gli ottimismo della prima era *surf* e si

intitola, significativamente, *Don't go near the water*.

E aggiungiamo anche *Mercy Mercy Me* a completare il trittico 'ambientale', dedicando il brano all'obiettivo 15 (**Life on land**). Ecologia in versione soul, un manifesto dell'ambientalismo anni Settanta firmato da **Marvin Gaye** ed inserito nell'album *What's going on*, con un testo assolutamente lineare e per certi versi scarno, forse ingenuo, ma che divenne un vero e proprio punto di riferimento per il movimento ambientalista ("Dove sono finiti tutti quei cieli blu? Veleno nel vento che viene da Nord, da Est, da Sud e dal mare"). Oltre, ovviamente, alla straordinaria capacità interpretativa di Marvin Gaye. Numerose cover, tra cui una molto raffinata degli **Isley Brothers** con **Carlos Santana**.

L'obiettivo 16 (**Peace, Justice and Strong Institutions**) è forse tra tutti quello nel quale è possibile far confluire una enorme quantità di contributi musicali, di ogni epoca e della stragrande maggioranza dei generi musicali, non foss'altro per le due polarità opposte della guerra e dell'ingiustizia, e va anche detto che la pace nella sua declinazione di 'assenza di violenza strutturale' fa certamente riferimento a praticamente tutti gli Obiettivi. Per cui la scelta di un brano rappresentativo è impresa impossibile: da *Dona Dona* del 1965, cantata tra gli altri da **Joan Baez** (sulla *Shoah*, di fatto), a *Universal Soldier di Donovan* (sempre del 1965), dove praticamente si incita alla diserzione come unico modo di far cessare le guerre; da *I come and stand at every door* (1966), un bellissimo e drammatico pezzo basato su una poesia del grande (e perseguitato) poeta turco **Nazim Ikmet** dedicata all'olocausto nucleare di Hiroshima, musicata da **Pete Seeger** nel 1962 poi divenuta famosa nella versione straordinaria dei **Byrds** nell'album *5th Dimension*, a *Fortunate Son*, inserito in Willy and the **Poor Boys** dai **Creedence Clearwater**

Revival, un pezzo sempreverde sulla retorica dell'‘armiamoci e partite’ da parte soprattutto dei ceti privilegiati e dei guerrafondai per procura ed ispirata dal nipote di Eisenhower ai tempi della guerra del Vietnam (ma ricordata, tra gli altri, per un altro imboscato – guerrafondaio – celebre come George W. Bush. Un grande pezzo di r'n'r. con molte cover tra cui ancora quella di **John Fogerty** assieme a Bruce Springsteen), per non parlare di **The Star Spangled Banner** (1969), l'inno degli Stati Uniti che diventa, nella esibizione di **Jimi Hendrix** a Woodstock, uno dei pezzi – senza testo – più impressionanti contro la guerra, un passaggio ineliminabile per ogni rassegna di musica contro la follia bellica. Il pezzo è costellato di feedback che riproducono urla, bombardamenti ed esplosioni (pare che Hendrix non abbia ‘avvertito’ il suo gruppo dell'esecuzione del pezzo). Ma i brani ‘portabandiera’ che abbiamo scelto per questo Obiettivo sono *Chimes of Freedom* (1964), inserito da **Bob Dylan** in *Another side of Bob Dylan*, un magnifico pezzo sulla libertà, con velleità davvero letterarie, al di là del significato politico; ripreso dai **Byrds** in una cover storica, abbreviata, ed anche da **Bruce Springsteen**, che la cita come uno dei brani più belli sulla libertà dell'uomo: “Con gli occhi splendenti di sorriso ricordo quando fummo presi in trappola dal non scorrere delle ore perché stavano sospese, mentre ascoltavamo un'ultima volta e guardavamo con un ultimo sguardo incantati e sommersi finché cessò lo scampanio che suonava per i malati le cui ferite non possono essere lenite, per le schiere dei confusi, accusati, maltrattati, quelli disillusi o peggio e per ogni uomo imprigionato nell'intero universo e

vedemmo al di sopra le lampeggianti campane di libertà”; e *Masters of War* (1963), sempre di **Dylan**, non fosse altro che per la sua, purtroppo, drammatica attualità con la corsa al riarmo (così richiesta a gran voce dalla ‘pacifica’ Unione Europea). Canzone contro la guerra, ma di più contro i mercanti e gli spacciatori di morte. Nel disco d'esordio “*The Freewheelin'* **Bob Dylan** aggiunge questa vera e propria invettiva ad altri pezzi dedicati al tema ricavandola, nella melodia, dalla bellissima *Nottamun Town* della cantante folk **Jean Ritchie** (cui poi pagherà i diritti riconoscendone l'ispirazione). Ovviamente rimane intatta la forza del brano, che venne in un primo tempo considerato da Dylan una sorta di sfogo quasi sfuggito al proprio controllo (tanto da augurare la morte ai Padroni della guerra, tale era l'indignazione contro i guerrafondai che in quel periodo avevano portato il mondo sul limitare della guerra mondiale nucleare – e oggi di nuovo: “E spero che moriate, e che la vostra morte arrivi presto. Seguirò la vostra bara nel pomeriggio opaco, veglierò mentre siete sepolti nel vostro letto di morte e resterò sulla vostra tomba finché sarò sicuro che siete morti”). Dylan non suonerà per molto tempo il pezzo, per poi riprenderlo tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in piena prima Guerra del Golfo. Molte le cover, una fra tutte quella dei **Pearl Jam**, ed anche in Italia il pezzo arriva tradotto come *L'uomo che sa*: piccolo giallo anche qui perché la titolarità della versione viene divisa tra **Rudy Assuntino** e il cantante anarchico anconetano **Franco Damiani**. Tuttavia esistono molte altre versioni del pezzo, ad esempio del duo **Jonathan & Michelle** e addirittura dei **Rokes** di **Shel Shapiro**.

“Volare” e l’Italia del miracolo economico: una sinfonia di cambiamento*

Nel blu, dipinto di blu, il brano vincitore del Festival di Sanremo 1958, rappresenta molto più di una semplice canzone: è una fotografia sonora di un Paese che si riscopre in trasformazione. Domenico Modugno, con il suo gesto iconico di aprire le braccia al cielo, non solo porta l’Italia oltre confine, ma segna un cambiamento culturale e sociale che riflette i desideri, le speranze e le contraddizioni dell’Italia del miracolo economico.

Gli anni Cinquanta sono per l’Italia un periodo di ricostruzione. Uscita distrutta dalla Seconda Guerra Mondiale, la Penisola vive una rapida industrializzazione, accompagnata da una crescente urbanizzazione e dall’avvento della società dei consumi. *Nel blu, dipinto di blu* si inserisce in questa cornice di cambiamento, diventando simbolo di un’Italia che guarda al futuro con ottimismo, senza rinnegare la propria tradizione.

Come notano Facci e Soddu (2011), il brano “scuote le fondamenta della tradizione melodica italiana” e segna l’inizio di una nuova fase per la canzone italiana, quella della popular music intesa in senso moderno. La canzone è ibrida: fonde elementi della tradizione lirica italiana con influenze americane, come il *jazz* e il *rhythm and blues*, riflettendo così

un’identità culturale italiana che è al tempo stesso locale e globale.

Un brano iconico tra locale e globale

Il Festival di Sanremo del 1958 è il trampolino di lancio di *Nel blu, dipinto di blu*, ribattezzata a livello internazionale *Volare*. Questo successo è dovuto, in parte, alla capacità del brano di parlare a un pubblico trasversale, superando le barriere linguistiche e culturali. L’ibridazione tra la melodia italiana e le influenze della popular music americana è evidente nell’arrangiamento di Semprini, che utilizza un mix di pianoforte, fiati e batteria per dare al brano un ritmo swing che richiama artisti come i Platters.

Modugno stesso, con la sua presenza scenica carismatica, contribuisce al successo internazionale del brano. La sua performance televisiva, una sorta di “musica da guardare”, rappresenta una novità assoluta per l’epoca. Come sottolinea Zoppa (2018), il cantante diventa un simbolo dell’Italia moderna, capace di affermarsi anche negli Stati Uniti, patria della popular music.

Il ruolo dei media e del mercato discografico

Il 1958 segna anche l’inizio del boom discografico in Italia, con una crescita esponenziale

delle vendite di dischi. *Nel blu, dipinto di blu* contribuisce significativamente a questo fenomeno, vendendo oltre 800.000 copie in Italia e più di 22 milioni nel mondo entro il primo anno. Questo successo è favorito dalla diffusione dei *jukebox* e dalla crescente accessibilità della musica grazie ai nuovi mezzi di comunicazione, come la televisione e la radio.

Negli Stati Uniti, la canzone conquista le classifiche, rimanendo in cima per cinque settimane. La sua ascesa è sostenuta anche dalla curiosità suscitata dai DJ radiofonici statunitensi che, colpiti dall'originalità del brano, iniziano a trasmetterlo regolarmente. Il tour promozionale di Modugno negli USA è un trionfo: *Volare* diventa un simbolo del *Made in Italy*, al pari della moda e del design.

Un simbolo del Made in Italy

Volare non è solo una canzone; è un *brand* culturale. Come osserva Kotler (2004), un *brand* di successo è in grado di raccontare una storia e di creare un immaginario condiviso. Nel caso

di *Volare*, questa narrazione si basa su valori come la creatività, l'innovazione e l'autenticità. La canzone rappresenta un'Italia che sa reinventarsi, capace di coniugare tradizione e modernità.

A distanza di oltre sei decenni, *Nel blu, dipinto di blu*, "coverizzata" più di 250 volte dagli artisti più inaspettati – David Bowie e Frank Zappa sugli altri - continua a essere un simbolo dell'identità italiana. La sua capacità di attraversare epoche, confini e generi musicali ne fa uno standard della popular music mondiale. Ma il suo successo non si misura solo in termini di vendite o riconoscimenti: *Volare* è soprattutto un'espressione di cambiamento, un ponte tra passato e futuro, tra locale e globale.

In un'Italia che oggi si confronta con nuove sfide economiche e culturali, il messaggio di *Volare* rimane attuale: l'importanza di osare, di sognare e di guardare al futuro con le braccia aperte verso il cielo.

Link e risorse bibliografiche utili per approfondire:

[Grammy Awards - Domenico Modugno](#)

- Bracci, M. & Tabasso, E., *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*, Carocci 2010
- Facci, S., & Soddu, P. (2011). *Il Festival di Sanremo: Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci.
- Kotler, P. (2004). *Il marketing laterale: Tecniche nuove per trovare idee rivoluzionarie*. Il Sole 24 Ore.
- Zoppa, M.C. (2018). *Nel blu, dipinto di blu: Modugno, 1958: "Volare" e il sogno possibile*, Donzelli.

**Questo articolo è un estratto dal capitolo "Nel blu, dipinto di blu: Storia e consumo culturale di un brano Made in Italy" di Marco Bracci, contenuto nel volume "Un oceano di stile", Mimesis Edizioni, 2022. **

Noi de borgata

Le canzoni di Armandino Liberti

Con la pubblicazione del volume-CD *Noi de borgata. Le canzoni di Armandino Liberti*¹ intendiamo rendere un tributo alla memoria di un cantore delle periferie e del proletariato della Roma degli anni Sessanta e Settanta, e in questo modo rendere fruibili le sue canzoni, conservate nell'archivio sonoro "Franco Coggiola" del Circolo Gianni Bosio². Materiali poco noti, testimonianze della **protesta musicale** – e sociale, politica e culturale – degli anni Settanta: la voce dura, graffiata, di Armandino, accompagnata sempre dalla chitarra, che ha attraversato le piazze della capitale e le sale del vecchio Folk Studio, non è mai stata incisa, e solo per una serie di casi fortuiti ci è arrivata, all'inizio degli anni Duemila, su due CD che abbiamo custodito negli armadi dell'archivio e che oggi, passati troppi anni, iniziano a presentare disturbi di ascolto (problema che spesso caratterizza le registrazioni digitali, a differenza di quanto accade con le registrazioni analogiche, se ben conservate).

A cento anni dalla nascita del suo autore abbiamo dunque scelto di dividerne i contenuti e dare loro nuova vita, coinvolgendo voci vecchie e nuove della scena musicale romana: da Piero Brega a Sara Modigliani, voci storiche del Circolo Gianni Bosio (e del Canzoniere del

Lazio), passando per gli Ardecore, i Montelupo, BandaJorona, Ludovica Valori, fino ai giovanissimi Tangram, a Simone Saccucci e al duo Bozzo-Portelli, appositamente formatosi per l'occasione. A ciascuno di loro è stato chiesto di interpretare, secondo le proprie corde e il proprio stile espressivo e musicale, uno o più brani di Armandino. Finora, cercando in rete, era possibile ascoltare solo il brano più noto di questo autore, *Noi de borgata*, sia nella versione originale³, sia nella riproposta di Daniele Coccia, voce dei Montelupo⁴: era, quella, una risposta di Armandino alla "gente de borgata" di Franco Califano. Una "risposta arrabbiata a un'altra voce romana, ruvida ma consolatoria", come ci dice Sandro Portelli nel suo contributo al volume. La voce di Armandino, come pure i suoi testi, non ha mai un intento consolatorio: è una voce di protesta, che vuole sovvertire il senso comune e far emergere dall'interno una descrizione delle classi non egemoni, senza mediazioni né filtri.

Armandino era nato a Pietralata nel 1924, figlio di un perseguitato politico **antifascista**; comunista per nascita e per vocazione, militante nella sezione del PCI di Trionfale (dove suo fratello sarà poi segretario), "facchino" al mercato rionale dello stesso quartiere, attivo

¹ In corso di stampa per le edizioni Nota – Circolo Gianni Bosio, vol. 1 della collana "I giorni cantati", nuova serie; volume a cura di Omerita Ranalli e Sara Modigliani.

² <https://www.circologianibosio.it/>.

³

<https://www.youtube.com/watch?v=dBMZKBxq45w>

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Elv_hk27fm8.

nei comitati di quartiere di Valle Aurelia⁵, nonché cantore di protesta, entra in contatto con il Circolo Gianni Bosio già negli anni Settanta. Sarà poi il Circolo a cercarlo nei primi anni Duemila, e a raggiungerlo a Marano Lagunare (UD), dove si era trasferito e dove ha trascorso gli ultimi anni della sua vita, quasi cieco, lontano dalla sua città, forse dimenticato: qui saranno girate le riprese di una parte del film *Canti lontani dal centro* (S. Cerboni, M. Marcotulli, regia di M. Marcotulli - 2008), che racconta la storia del Circolo ma soprattutto presenta le storie e le voci dei suoi protagonisti, da Giovanna Marini a Paolo Pietrangeli, da Sara Modigliani a Piero Brega, fino appunto a Armandino Liberti.

Della sua biografia sappiamo ben poco, ma dalle sue canzoni emerge pienamente il mondo della borgata romana, la vita dei subalterni, come pure la loro lingua – un dialetto romanesco che abbraccia vari registri e si connota per un plurilinguismo e pluristilismo espressivo per cui quest'autore andrebbe annoverato a pieno titolo tra i poeti dialettali della capitale (il volume presenta un contributo di Marcello Teodonio che fa il punto sul dialetto di Armandino, sottolineandone la chiarezza e la ricercatezza, ma anche la capacità di stare dentro al tempo, dentro al “suo” tempo). I suoi personaggi lottano contro la miseria e la disperazione della borgata, consapevoli che l'unico possibile riscatto è da trovarsi nel lavoro, nella giustizia sociale, ma allo stesso tempo pienamente coscienti dell'incapacità delle istituzioni civili, come pure di quelle religiose, di far fronte a questa emarginazione. È così per il ragazzino tredicenne (il *fanello*) di Pietralata,

cacciato da scuola e costretto a fare i conti con “li ragazzi dalla vita bella” che giocano a guardie e ladri (mentre “noi de borgata, si ce dice zella/ le guardie vere ce vengono a pija”), ma soprattutto con “questurini, giudici e avvocati”, che costruiscono il loro benessere proprio sui mali del mondo dei subalterni.

Nelle canzoni di Armandino c'è la disperazione (*L'emarginato*, *Er magnaccia*, l'ubriaco del *Racconto di una notte*), c'è il mondo del lavoro (*Verso la fine dell'ora de pranzo ar cantiere*, *Omicidio bianco*), c'è spazio per la rabbia (“se scoppiasse la rabbia qui in borgata”) e per la lotta (*La piazza*), c'è il senso della sconfitta politica (*Partito mio te prego*), ma anche la denuncia politica e sociale (*La strage di Brescia*). C'è un filtro ironico, di un'ironia solo a tratti scanzonata, e mai tendente al sarcasmo, che lega tra loro i vari brani: è quanto accade, ad esempio in *Mo' la machina ce l'ho*, in *Cerco er suicidio*, in *Er dispettoso*.

O ancora in *E vajece cor liscio*, una scanzonata descrizione degli italiani di ieri e di oggi che, mentre tutto va a rotoli, mentre la barca va alla deriva in mezzo alla burrasca (“Ma la barca 'ndo va, al timone chi c'è, pe' sorti' dalla burrasca quale santo è da vota'?”), e verrebbe proprio da domandarsi se Armandino non conoscesse il sesto canto del Purgatorio), nella sala da ballo trovano l'antidoto ad ogni loro malessere: “se va tutto a scatafascio, vacce cor liscio e daje a balla”. Nell'Italia di ieri, proprio come in quella di oggi, dove si balla al suono di altre musiche, mentre tutto procede “a scatafascio”.

⁵ <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001557/22/l-ultima-fornace.html?startPage=0&idFondo=> In questo

documentario sull'occupazione dell'ultima fornace di Valle Aurelia è possibile vedere una breve intervista a Armandino Liberti.

Il valore della musica classica

La musica classica è un genere superato? C'è chi sostiene che sia troppo "vecchio" per adeguarsi ai nostri ritmi frenetici. Gli appassionati invece sanno che la musica classica non morirà finché ci sarà chi continua ad ascoltarla e a coltivarla. Purtroppo, l'ascolto di questo genere è sempre più in calo tra i giovani, che tendono ad ascoltare solo brani famosi e che hanno sentito da qualche parte, senza addentrarsi nel genere. Volendo entrare nello specifico, non esiste definizione pragmatica che possa racchiudere tutte le sfaccettature e le caratteristiche peculiari della musica classica. Il termine "classico", attribuito dai posteri, indica che questo genere funge da modello per gli sviluppi musicali futuri. Storicamente con **musica classica** ci si riferisce alla **musica "colta"** (sacra e profana), appartenente alla cultura occidentale, che nasce e si sviluppa dall'XI fino al XX secolo. Io invece credo che nella definizione debbano essere inglobati anche i tempi moderni, visto che esistono musicisti viventi che si cimentano in questo genere, introducendo nuovi stili compositivi.

Perché dunque oggi si ascolta meno musica classica? Quali sono le motivazioni per cui i giovani non si sentono attratti da questa arte? Molte potrebbero essere le ragioni, ma, a mio avviso, la motivazione più rilevante si identifica con una loro mancanza di concentrazione. Un genere come il pop, infatti, offre brani orecchiabili, facilmente ascoltabili durante le

attività quotidiane. Queste canzoni, a differenza di brani classici, non necessitano di molta attenzione, poiché il ritornello si insinua nella testa dell'ascoltatore, che lo canticchierà piacevolmente tutto il giorno. Un altro fattore non certo meno importante è rappresentato dall'influenza dei social, che hanno contribuito all'incremento del fenomeno del multi-tasking, rendendo difficile concentrarsi su una cosa per volta, apprezzandola appieno. La velocizzazione dei tempi di azione-ricezione comporta il bisogno di accorciare anche i tempi d'ascolto: la soglia d'attenzione cala e 3 minuti di musica sono il limite massimo tollerabile. Mentre in passato la musica era un momento di riflessione e condivisione, oggi deve conquistare subito l'attenzione dell'ascoltatore. Un terzo elemento non deve poi passare inosservato: attualmente la musica in voga vede sempre più protagonista solo il testo, considerato principale portatore di significato e di emozione. In questo modo la musica (melodie ed armonie) è spesso sottovalutata e relegata al semplice ruolo di asservimento alle parole. Infine, a differenza di alcuni brani di oggi dal ritmo sempre più martellante e monotono, la musica classica spazia notevolmente nelle dinamiche ritmiche di ciascun brano e non prevede la ripetizione costante di un "ritornello" che soddisfi le aspettative dell'ascoltatore, rendendo il brano meno orecchiabile.

Detto questo, voglio però affermare con energia che esistono moltissime ragioni per cui vale davvero la pena ascoltare e studiare la musica classica, non solo per apprezzarne i molteplici aspetti, ma perché questo genere, soprattutto [per i bambini](#), porta numerosi benefici, come il temporaneo incremento dell'attività cognitiva (**effetto Mozart**), la regolarizzazione del battito cardiaco e la riduzione quotidiana di stress. La storia del rapporto tra musica e benessere inizia prima della nascita. In uno studio sullo sviluppo dell'udito nei nascituri, alcuni feti hanno ascoltato diversi tipi di musica, grazie a cuffie poste sul ventre materno; contemporaneamente venivano effettuate delle ecografie per intercettare l'espressione del bambino, come risposta allo specifico brano. La musica legata più spesso ad espressioni di piacere, rilassamento e sonno, è stata la musica classica, laddove gli altri generi causavano agitazione motoria, mutamenti di posizione o espressioni facciali di disgusto. Le esperienze musicali sembrano riuscire a modificare e cambiare, entro certi limiti, le connessioni cerebrali aiutando la memoria, le competenze simboliche, la coordinazione motoria e l'eliminazione dello stress.

Il sistema scolastico italiano prevede l'apprendimento della musica, riconoscendone l'importante valore formativo. In Italia uno strumento musicale lo si può studiare attraverso un approccio prima di natura propedeutica e poi sempre più approfonditamente. Negli anni, affiancando l'Educazione musicale nella scuola secondaria di I grado, sono nate le Scuole ad indirizzo musicale, i Licei coreutici e musicali. All'apice dell'apprendimento rimangono i Conservatori di musica, oggi istituti di

alta cultura universitaria, con percorsi accademici di I e II Livello e, dall'A.A. 2024/2025, anche di Dottorato. Rimangono fondamentali, nel percorso di studio musicale, anche tutte le Scuole di musica private, comunali, civiche, con una utenza che comprende fasce d'età dall'infanzia alla maggiore età, il tutto in ambito sia professionale che amatoriale. Da docente di esperienza quarantennale mi preme infine sottolineare che se un brano di musica classica è un capolavoro, resta sempre vivo e attuale, in qualsiasi momento lo si esegua e lo si ascolti. Quello che va fatto con gli studenti è insegnare loro a capirlo. Un brano come la Sinfonia n. 2 di Sibelius racconta l'invasione russa della Finlandia, per questo la musica trasuda disperazione, per poi trasmettere volontà di riscatto. O ancora, I Pini della Via Appia di Ottorino Respighi descrive una legione romana marciare sotto il sole.

Agli esecutori dobbiamo chiedere loro di diventare essi stessi ciò che la musica racconta: il pubblico, attraverso di loro, deve percepire la fatica, il sudore, il peso delle armi. E i ragazzi sono davvero capaci di trasformare in musica una visualizzazione. La musica classica, quindi, non è mai lontana, semplicemente deve essere avvicinata nel modo giusto.

Musiche tradizionali regionali

La zampogna molisana e i musicisti girovaghi

Il Molise interno, fino alle trasformazioni epocali degli anni Sessanta del Novecento, ha conservato alcune espressioni di tradizioni musicali sia riguardo all'ambito performativo – con repertori e modalità esecutive legate principalmente ai cicli stagionali annuali o a peculiari cerimonialità - sia in relazione a quello della costruzione di strumenti che lo hanno caratterizzato e, in forme peculiari di persistenza e/o riscoperta, legate anche a processi di patrimonializzazione, ancora lo caratterizzano.

Di particolare rilievo sono state, ed in parte sono, le tradizioni musicali e costruttive di strumenti musicali legate a due aree montane della regione, quella del **Matese** e quella delle **Mainarde**, rispettivamente rappresentate dai comuni di San Polo Matese e di Scapoli.

Tali tradizioni sono, ancora oggi, essenzialmente rappresentate dalla zampogna, cosiddetta molisana, e dalle musiche con essa prodotte, da sola, oppure insieme alla ciaramella (un oboe popolare) o alle voci.

Si tratta di uno strumento in legno e pelle animale (almeno in origine), di un aerofono a sacco, come recita la definizione organologica. È composto da un otre in cui si insuffla aria; ad esso è collegato un raccordo chiamato monoblocco nel quale sono inseriti dei tubi forati (chiamati *chanters*) che permettono di produrre suoni attraverso delle ance doppie (tipo quella dell'oboe). Tramite la chiusura dei fori dei *chanters*, con i polpastrelli delle dita, si può

accorciare o allungare la lunghezza dei *chanters* e produrre suoni più o meno gravi o acuti.

Benché la zampogna sia individuata genericamente come uno **strumento pastorale**, si può osservare che l'afferenza a tale ambito socio-economico e culturale non è sempre pacifico.

In Molise vi sono tracce dell'esistenza di uno strumento costruttivamente più semplice, fatto di canna invece che di legno, chiamato localmente *scupina* (presente ancora nel comune di Fossalto). Per tale strumento una maggiore prossimità all'ambito pastorale è certamente accoglibile.

Per quanto attiene allo strumento di cui trattiamo, ossia la zampogna molisana e la ciaramella con cui fa coppia, è facile osservare che le competenze e le capacità per costruirla mal si sposano con l'ambito socioeconomico pastorale.

Pare evidente che le attività necessarie per la costruzione di tale strumento (tornitura del legno, perforazione delle canne, realizzazione dei fori, ecc.) richiedano capacità manipolative specializzate, almeno semiprofessionali, e una dotazione di attrezzatura che, di certo, nelle comunità tradizionali, poteva afferire solo ad alcune attività di tipo artigianale.

Oltre a tali aspetti, ulteriori considerazioni accreditano la tesi che si sta esponendo.

In primo luogo, anche l'esame delle capacità legate all'utilizzo stesso di tale strumento e

delle competenze necessarie all'esecuzione di brani musicali, per quanto semplici (e non sempre lo è anche per i brani dei repertori tradizionali), porta a constatare la presenza di pratiche performative semiprofessionali, ossia di saperi specialistici necessarie all'uso di tale strumento, a trasmissione familiare o in un ambito leggermente più ampio, spesso di affiliati a gruppi sociali abbastanza ristretti.

Si può osservare ancora, in analogia con quanto detto, la coesistenza all'interno dei nuclei artigiani presenti presso le comunità tradizionali molisane, e non solo, di altre pratiche musicali semiprofessionali molto simili, come ad esempio quella **bandistica** e quella **mandolinistica**.

Infine, la caratterizzazione delle pratiche musicali citate, praticate dai membri della classe artigiana, in particolare bandistica e zampognara, quale fonte di integrazione di reddito.

Riguardo alle **pratiche musicali zampognare**, in particolare, si possono ricordare le attività dei musicisti girovaghi che hanno solcato le strade d'Europa, prima, e quelle del Nuovo Mondo, poi, proprio partendo dai piccoli comuni molisani. Oppure, ci si può riferire ai percorsi degli zampognari che, per periodo più brevi, tarati con cicli stagionali, hanno portato le musiche natalizie nelle case di molti residenti nelle città italiane, a partire da quelle dell'antica capitale del Regno (Napoli).

In particolare, con la caratteristica formazione, coppia di zampogna e ciaramella, gli artigiani musicisti molisani proponevano alle famiglie cittadine il "servizio" devozionale della novena (all'Immacolata in particolare) e queste ripagavano con doni alimentari o con piccole

somme di denaro contribuendo a mantenere in equilibrio una composita economia di sussistenza.

L'offerta di "servizi devozionali" dietro compenso è, nel tempo, sostanzialmente scomparsa; oggi capita di incrociare qualche sbiadita proposta, non più caratterizzata dai tratti salienti che determinavano le ragioni profonde di quel "dare-avere", ma solo da piccoli interessi di raccolta di denaro.

La tradizione costruttiva della zampogna molisana, nei decenni tra fine XX ed inizio XXI secolo, è stata oggetto di significativi interventi, sia pubblici sia privati, tesi alla rivitalizzazione ed alla patrimonializzazione, ma, dopo interessanti cenni positivi di ripresa, non ha avuto gli esiti sperati. Resistono giovani artigiani che hanno intrapreso con decisione la strada dell'innovazione organologica. Questa ultima, a sostegno di un intenso fenomeno, di respiro internazionale, in parte di revival musicale, in parte, di reinterpretazione artistica di alcune radicate musiche tradizionali.

A conclusione di questo breve, tumultuoso, forse un po' confusionario percorso di ricostruzione di un quadro culturale e musicale troppo ampio per stare in poche battute, mi piace ricordare l'emblematico, metaforico ed ancora attuale incontro/scontro di mentalità, il dilemma culturale, che coinvolge due zampognari partiti alla vigilia di Natale da San Polo Matese "alla conquista" di Milano, protagonisti di un docu-film mandato in onda dalla Rai nel 1959, a confronto con un industriale milanese presso la cui casa si trovano a proporre la novena di natale: il vero Natale si fa con la zampogna o con il panettone?

Per approfondire:

Vincenzo Lombardi

- *In (re)viva voce. Strategie e processi di valorizzazione delle tradizioni musicali*. Squilibri, Roma 2017;
- *Costruzioni musicali. Idee, musicisti, gruppi, pratiche e attività musicali in Molise fra folklore e world music dagli anni Cinquanta a oggi*, in “*Glocale. Rivista molisana di storia e scienze sociali*”, 2014, n. 6, pp. 81-162;
- *Lo zampognaro patrimonializzato*, in “*Utriculus*”, XVIII (2019), nn. 57-58, pp. 75-79;
- *La Raccolta “La Lapa” - Musiche tradizionali del Molise registrate da Alberto M. Cirese, con Prefazione di Maurizio Agamennone, Postfazione di Pietro Clemente*, Edizioni di Macchiamara, Bagnoli del Trigno 2022.

Un canto del maggio

C'è musica per tutte le stagioni e per tutti i territori, poi c'è quella che raggiunge il suo apogeo in piena primavera: è il **Cantar maggio**. Quest'antica pratica appartiene, in diverse varianti, alla tradizione popolare toscana; nell'Alta Maremma si esprime in forma di squadra con uno o più *sonatori* di fisarmonica e un coro composto da cantore e cantori non professionisti, ma con speciali doti canore, riconoscibili dal vestiario in stile campagnolo e un cappello guarnito di fiori. Si chiamano *maggerini* e nella notte che sta a cavallo fra il 30 aprile e il primo maggio, iniziano un giro per paesi e poderi che durerà per l'intera giornata d'inizio mese, chiedendo al padrone di casa e alla massaia la questua in cambio di canti benauguranti di salute, pace, amore e raccolti copiosi. Ovviamente a chi apre loro l'uscio di casa, altrimenti possono partire anche spietati anatemi.

La compagnia del Maggio è composta, oltre che dal coro e i suonatori, anche dal *corbellaio*, che porta sulla schiena un canestro (corbello) in cui posare ad ogni tappa il ricavato (vino, olio, formaggio, qualche denaro); poi c'è l'*alberaio*, che porta in mano una pianticella fatta di rami d'alloro impreziosita con fiori di carta colorati. Alla formazione si aggiunge il *poeta*

estemporaneo, colui o colei che chiede il permesso al padron di casa utilizzando la tecnica dell'improvvisazione in ottava rima, un breve componimento di otto versi in endecasillabo, in schema ABABABCC che si appoggia su una melodia al contempo popolare e signorile. Non c'è premeditazione, tutta farina del sacco del poeta che magistralmente divulga l'anima del maggio. Il/la poeta si occupa anche di scrivere ogni anno un nuovo Maggio; si tratta di un componimento in quartine e con metrica variabile, che parla di valori intramontabili, eppure sempre in pericolo, come la natura, la pace, la giustizia sociale, la sicurezza sul lavoro, l'ambiente, le pari opportunità. Il Maggio viene inaugurato il 30 aprile al principiar del cammino. La maggior parte dei (pochi) poeti estemporanei sono maschi, ma della comunità poetica fanno parte alcune (pochissime) donne, tra cui la scrivente. In questo numero di Nautilus si intende dare saggio (che fa rima con maggio) di questo genere popolare. A seguire, dunque, un componimento particolare, che ho composto nel 2022, un maggio cantato dalla Compagnia dei maggerini di Suvereto che porta il nome del poeta Benito Mastacchini, mancato tre anni fa e che ha lasciato un testamento poetico e spirituale che è nostro compito portare avanti.

*Cerchiamo le risposte a troppa informazione
si cerca di arrangiarsi per farsi un'opinione
però è sempre più grande il senso di impotenza
se ne sente di' tante fra il vero e l'apparenza.*

Maggio fiorisce uguale anche se c'è la guerra

*c'è in giro troppo male c'è chi va sottoterra
non resta che pregare ciascuno in ciò che crede
in Dio o nella natura ognuno prega la sua fede.*

*E la natura è offesa da tanto sfruttamento
anch'essa va difesa con il comportamento
bisogna stare attenti a non esagerare
o nel giro di poco lei ce la farà pagare.*

*Maggio mese d'amore di lotta e di lavoro
mentre si schiude un fiore profuma anche l'alloro
noi si continua il canto per dare la speranza
per addolcire il pianto si farà la nostra danza.*

*Si porta tradizione nei cuori della gente
per rallegrare i volti, distendere la mente
si canta celebrando il tempo già passato
cercando verso il cielo il poeta trapassato.*

*Per il caro maestro Benito Mastacchini
Si prova a andare avanti noialtri maggerini
il secolo che avanza è pieno di incertezza
cantiamo sempre Maggio che al mondo è una carezza.*

(Maggio 2022, di Letizia Papi)

<https://youtu.be/DWlshvSEmb4?si=cq6LWVf7zsVh57MG>

Musica *naturalis*

Viviamo in un'epoca in cui normalmente la pratica musicale è affidata a specialisti, i quali si formano attraverso istituzioni e percorsi didattici appositi e selettivi e costruiscono il rapporto con il pubblico attraverso altre istituzioni e processi produttivi, inevitabilmente dipendenti dal mercato e costretti a fare i conti con il capitalismo e l'eterna carenza di finanziamenti destinati alla cultura.

L'Italia, tuttavia, ha saputo mantenere anche una **pratica comunitaria della musica** il cui apprendimento avviene, per esempio, partecipando a feste da ballo, a riti della Settimana Santa, a occasioni conviviali con i poeti estemporanei in ottava rima, a queste rituali legate al ciclo del Natale o alla ricorrenza Primo Maggio.

Coloro che suonano balli tradizionali alla zampogna, all'organetto, alle launeddas, al violino o al piffero delle Quattro Province, coloro che cantano i Miserere della Settimana Santa, o i poeti a braccio non è detto che leggano la musica ma non sono meno specialisti di chi si esibisce in teatri e sale da concerto e sono sottoposti ad un altrettanto faticoso processo di formazione. Uno degli aspetti più interessanti che li differenzia dai musicisti cresciuti in percorsi istituzionali è lo stretto rapporto con i loro ascoltatori e con **l'ecosistema del fare musica**, che gli stessi musicisti, cantori, ascoltatori contribuiscono in qualche modo a creare. In una festa da ballo, tra suonatori e ballerini si crea una specie di simbiosi e spesso tra loro si conoscono personalmente, come frequentemente conoscono di persona anche chi sta solo a guardare e ad ascoltare, che sia di passaggio

o abbia contribuito all'organizzazione. Non ci aspettiamo però che una giga, per esempio, suonata col piffero e ballata nell'Appennino detto delle Quattro Province (un'area divisa tra quattro province di quattro regioni diverse: Pavia, Piacenza, Alessandria e Genova) sia la stessa giga che si balla al suono del violino nella Valle del Savena in provincia di Bologna.

I partecipanti a un pranzo dei poeti estemporanei in Toscana o Lazio, anche quando non si conoscono di persona, diventano in breve tempo in grado di indovinare i rapporti o di parentela o di amicizia che li ha portati ad assistere ai contrasti in ottava rima. Siedono insieme a tavola con aspettative nei confronti dei poeti, in termini di capacità argomentative, immaginario di riferimento, efficacia della voce e della gestualità, metrica, e con la stessa intensità i poeti richiedono l'attenzione del loro pubblico.

Il mondo accademico ci ha insegnato a ragionare su queste pratiche in termini di **“patrimoni immateriali”**, forse nell'illusione che siano ripetibili a prescindere dagli individui e dai contesti, ma in fondo esse esistono nella misura in cui servono a tenere insieme delle persone e a creare uno spazio sonoro che alimenta la vita comunitaria, diversamente si estinguono. E la loro immaterialità starà forse nel non essere legati a supporti tangibili, ma qualsiasi pensiero (e a maggior ragione quello musicale o coreutico) ha bisogno di un corpo e di uno spazio fisico entro cui muoversi e interagire con voci, sguardi, gesti e suoni.

Spesso le pratiche musicali contribuiscono a immaginare o a descrivere un ambiente: non è raro ascoltare i poeti estemporanei del Lazio e Abruzzo cantare delle loro montagne e sorgenti e, a loro modo, anche i canti di questua sono spesso indirizzati a persone precise e luoghi specifici.

Se poi ci si addentra nella costruzione di strumenti musicali e dispositivi acustici, diventa evidente come il rapporto con l'ambiente si estenda alla conoscenza di specie vegetali e animali. Chi costruisce i corni di corteccia il Giovedì Santo a Ceriana sa che solo in primavera è possibile separare la corteccia dalla parte lignea di un pollone e che non tutte le essenze consentono di farlo. Sa inoltre che i corni vengono usati durante il periodo dal giovedì al Sabato Santo in cui (questo è avvenuto per secoli, fino al Concilio Vaticano II) le campane sono "legate" e il loro suono viene sostituito dagli strepiti (dall'"antimusica", come l'ha chiamata l'etnomusicologo Febo Guizzi), di raganelle, tabelle ad ante battenti e corni.

Domenico Torta invece, musicista tradizionale, compositore e fondatore del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri (Torino), ci ricorda che con ingegnosi alteratori della voce, ottenuti con calotte di zucca essicata, un piccolo gruppo di cantori può imitare il suono di un complesso strumentale, in una contraffazione giocosa che ha il senso di una parodia.

Infine, potremmo sicuramente biasimare un bracconiere che va a caccia di quaglie, ma come non invidiarli la consapevolezza della sottile differenza tra il richiamo da vicino e quello da lontano, la capacità di ottenere lo stesso suono con un semplice dispositivo acustico (realizzato con un fischietto di osso e un serbatoio d'aria di cuoio e crini di cavallo), la conoscenza della periodicità di rotte migratorie e la familiarità con il territorio poiché deve sapere dove si trovano i gelsi per nascondersi e a quale ora della notte è meglio appostarsi?

Di questa prossimità, alla portata di tutti, con l'ambiente, la voce cantata, il suono, la corporeità e il pensiero musicale dobbiamo fare tesoro. Potremmo farlo impiegando il concetto di "dono di natura" dei poeti in ottava rima, magari forzandolo un poco rispetto al significato che i poeti attribuiscono a questa espressione. Certo, loro intendono dire che non tutti possono diventare poeti, ma solo chi ha il "dono" lo diventa, senza bisogno di una didattica specifica, del tutto inutile peraltro a chi prova ad essere poeta senza avere il "dono di natura". Ma si può anche pensare che le prassi musicali evocate in queste pagine possano essere vissute, da chi canta, suona o balla, ma anche da chi ascolta, per la sola natura corporea, linguistica e relazionale di cui sono fatti gli umani e che sono parte di tutti noi, anche di chi ancora non ne ha fatto esperienza.

Giga, Suonatori della Valle del Savena e ballerini a Ca Brescandoli (2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=7uHPRajK9tE>

Giga a quattro, Stefano Valla (piffero), Daniele Scurati (fisarmonica) e ballerini

<https://www.youtube.com/watch?v=uWWKiZzz1ng>

I corni di corteccia del Giovedì Santo a Ceriana, 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=AqYHHTSgu70>

Paesaggio sonoro, dalle ricerche condotte nell'ambito del Museo del paesaggio sonoro di Riva presso Chieri, 2004-2005

<https://vimeo.com/532323190/9a1e7629c4>

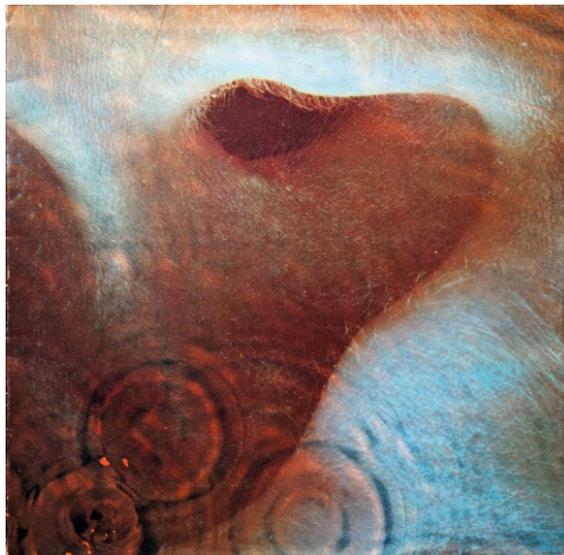
Pietro De Acutis e Marcello Patrizi cantano su Gran Sasso e Maiella, Cabbia, 19 agosto 2019

<https://vimeo.com/485593885>

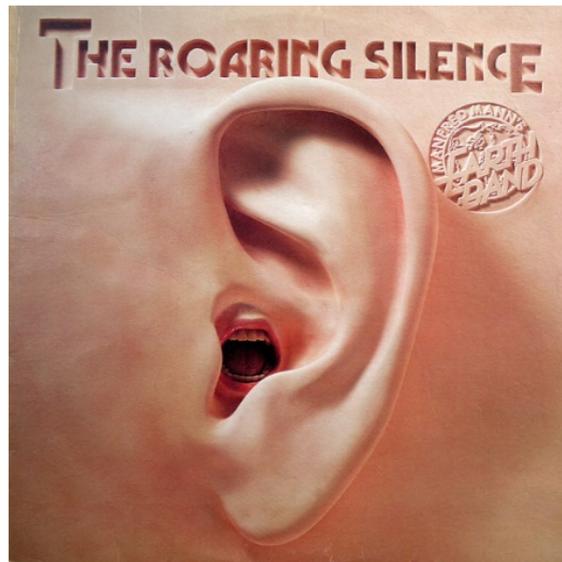
Musica in copertina

Musica, ovvero “...l'arte di ideare e produrre, mediante l'uso di strumenti musicali o della voce, successioni strutturate di suoni semplici o complessi, che possono variare per altezza, per intensità e per timbro...” (*Wikipedia*)

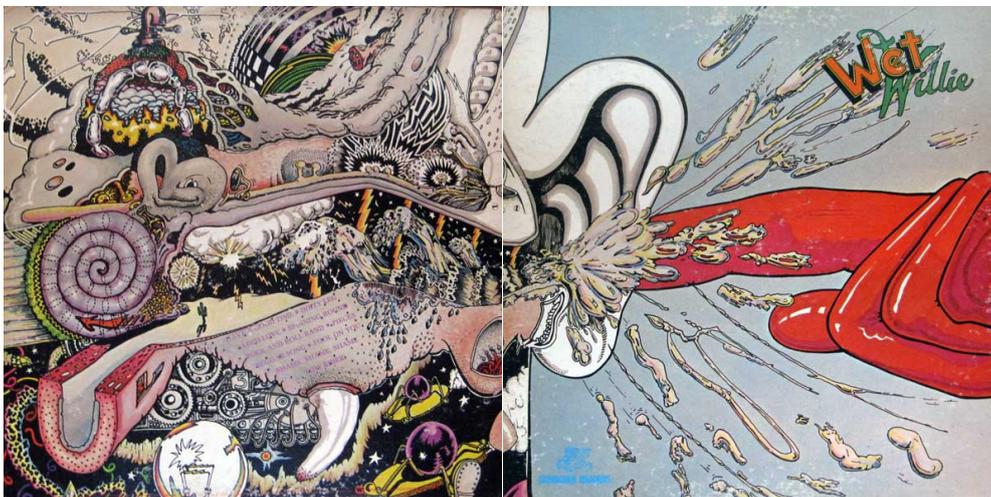
La prima ispirazione è figlia del luogo comune che recita più o meno “musica per le mie orecchie”, fulminazione capace di portare alla mente tre artworks con protagonisti padiglioni auricolari, partendo da quello arcinoto ideato da **Hipgnosis** per l'album “*Meddle*” (1971) dei **Pink Floyd** (in alternativa all'idea originale che prevedeva il primo piano dell'ano di un babbuino),



proseguendo con “*The roaring silence*” (1976) della **Manfred Mann Earth Band**

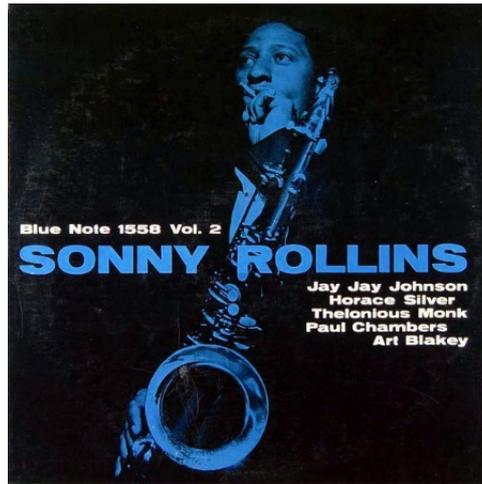


per finire con l'artwork a dir poco sgargiante di "Wet Willie." (1971) dell'omonima band a stelle e strisce.

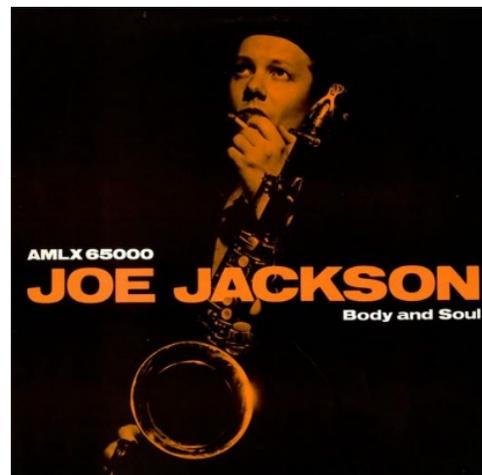


Chiusa la parentesi "oto" il pensiero si sposta sull'importanza che i vari strumenti musicali hanno rivestito nell'economia grafica di molti prodotti discografici, e qui abbiamo solo l'imbarazzo della scelta.

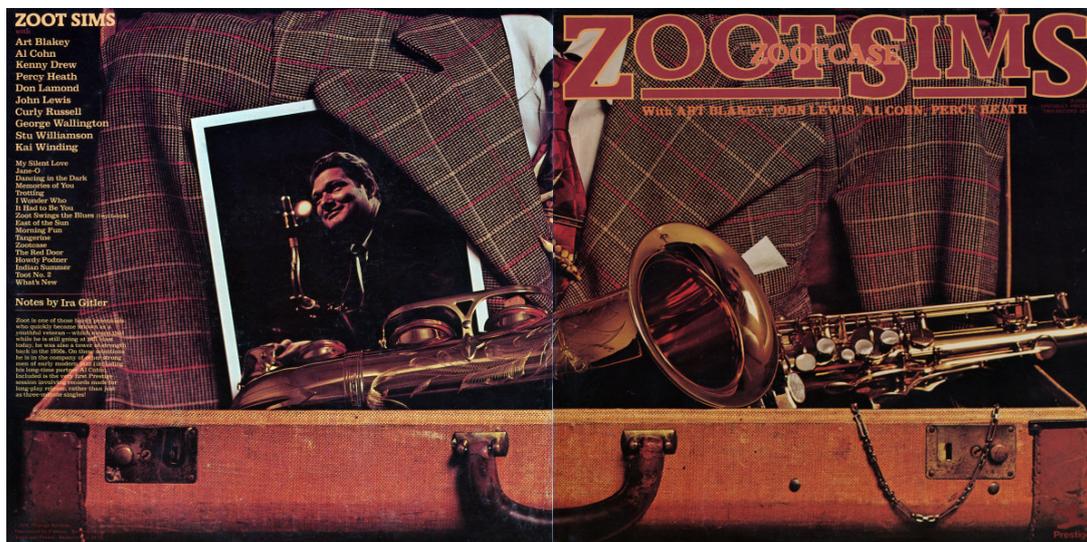
Il primato di presenze (almeno nella mia ricerca) spetta a quelli a fiato, sax in primis, con questo strumento protagonista di diverse covers jazz a partire dall'inconfondibile stile Blue Note che contraddistingue "Volume 2" (1957) di Sonny Rollins,



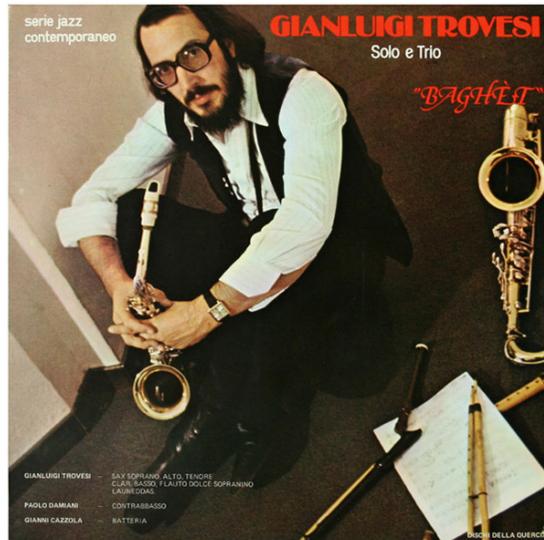
cover talmente iconica da venire omaggiata, ventisette anni più tardi, da Joe Jackson per il suo *"Body and soul"*.



Restando nel campo delle anze mi piace sottolineare l'eleganza dello scatto di *"Zootcase"* (1976), doppia raccolta di **Zoot Sims** che, attraverso lo strumento, la valigia e l'abito di scena, ci ricorda la vita sul palco dei musicisti.



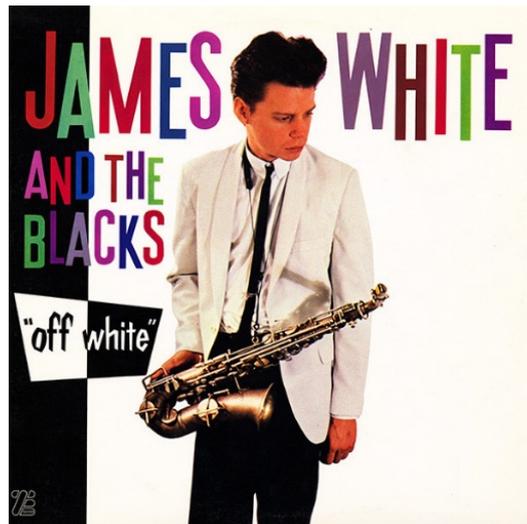
Con la copertina di *"Baghèt"* (1978) **Gianluigi Trovesi** racconta della sua ricerca nell'ambito della musica popolare e dei suoi strumenti



così come nello stesso anno quella di *"Out in the woods"* con un delizioso disegno ben raffigura le esplorazioni sonore nell'ambito world music degli **Oregon**.



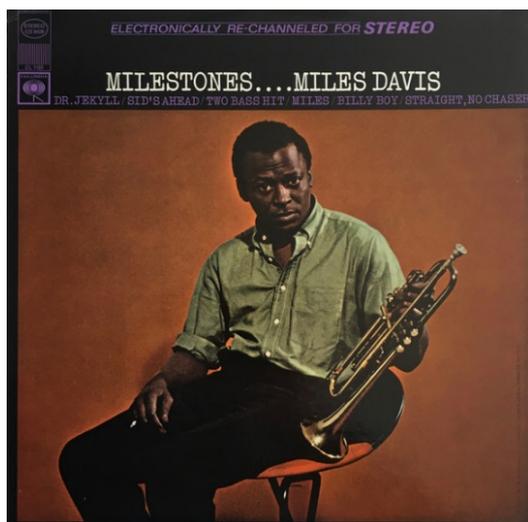
Un anno più tardi la cosiddetta scena "No wave" avrà in **James White** uno dei rappresentanti più significativi anche grazie al suono straziato e straziante di quel sax che lo accompagna anche nello scatto protagonista di *"Off White"*



mentre tocca ad un design “fumettistico” avvolgere le raffinate sonorità fusion di **Tom Scott** contenute in “Apple juice” (1981)



La copertina di “Milestones” (1958) offre spunti interessanti sia per l’uso del colore ma soprattutto per la consapevolezza espressa dall’artista col lo sguardo e la postura



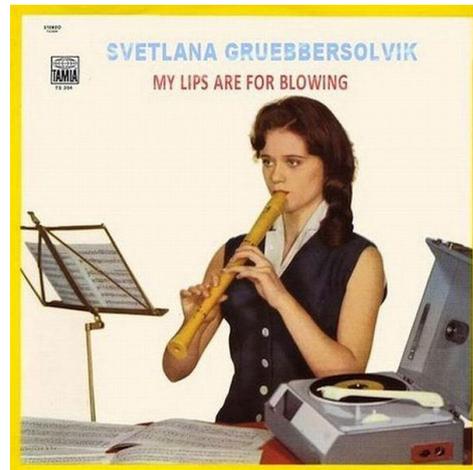
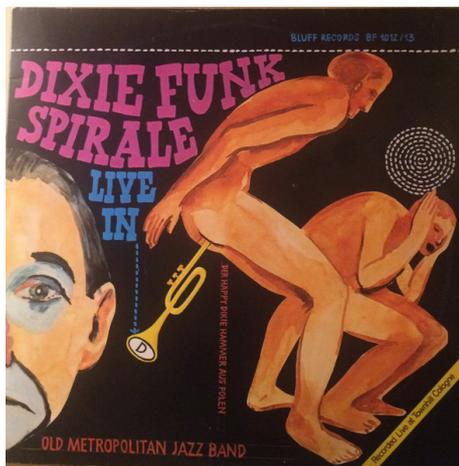
mentre i due stupendi scatti di **Giuseppe Pino** impreziosiscono, se mai ce ne fosse bisogno, “The Pilgrim and the Stars” esordio di **Enrico Rava** per l’etichetta ECM targato 1975.



Chuck Mangione non ha perso occasione di ricordarci tramite molte copertine della copiosa discografia lo stretto legame col suo strumento, come in “Feels so good” (1977) e “Children of Sanchez” (1978).



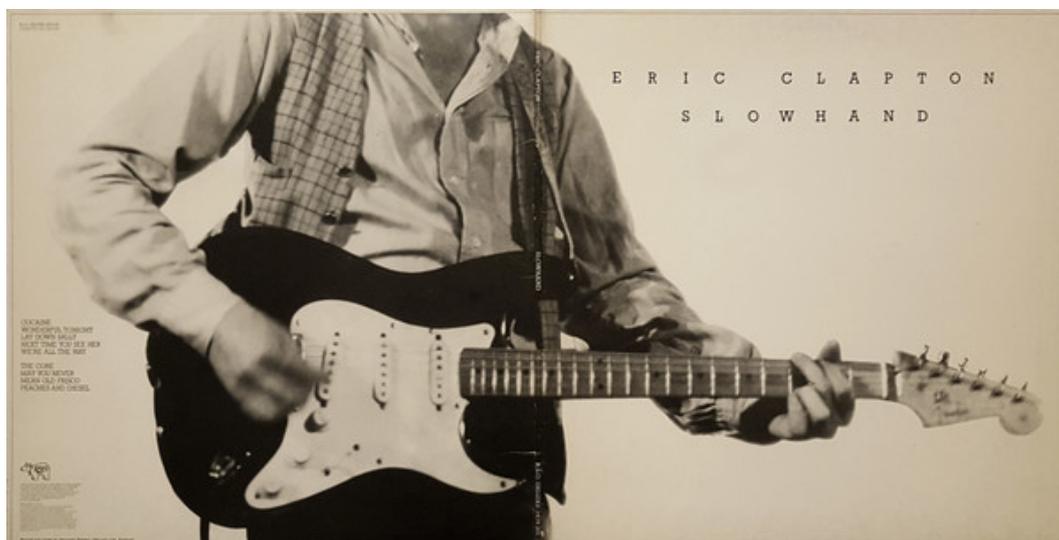
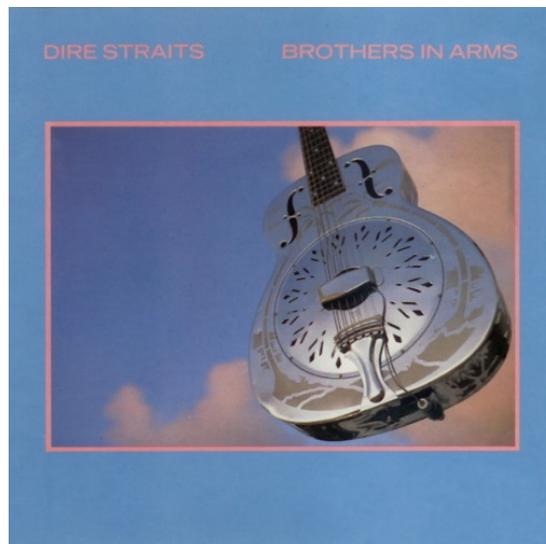
Le ultime due della sezione strumenti a fiato rientrano nella categoria “ma che ti è passato per la testa?” e appartengono al gruppo polacco **Old Metropolitan Band** e a **Svetlana Gruebbersovik** e ai loro “Dixie Funk Spirale” (1974) e “My lips are for blowing” (un titolo un programma!).



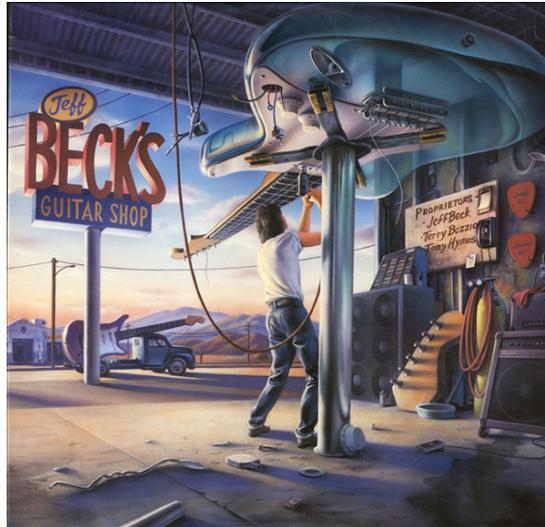
Nella stessa categoria rientra senza dubbio alcuno quel virtuoso di Jean Pierre Jumez col suo “The nimble fingers of...” (1973),



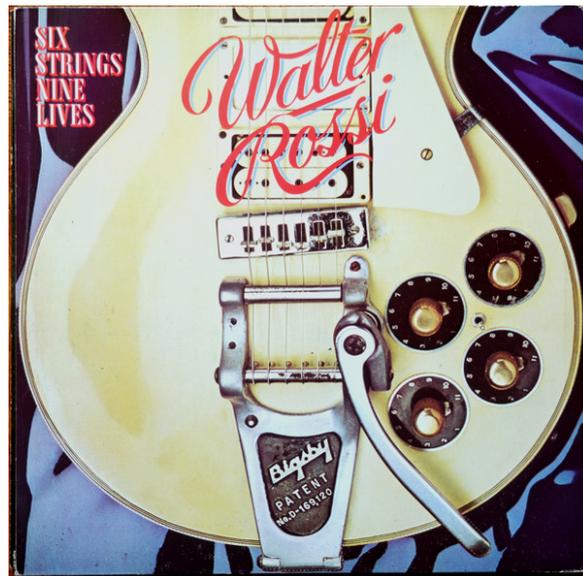
grazie al quale mi permetto di traghettarvi nella sezione chitarre ove le arcinote “Brothers in arms” (1985), “Born to run” (1975), ove riappare un sax, e “Slowhand” (1977)



fanno compagnia alla creativa “Jeff Beck’s Guitar Shop” (1989),



e al ricercato artwork che caratterizza “Six strings nine lives” (1978) del chitarrista italo-canadese **Walter Rossi**, copertina apribile in tre pannelli (l'ultimo dei quali sagomato) che, una volta dispiegati, ci mostrano la sua adorata Gibson.





Dalle corde ai tasti d'avorio di un pianoforte, quelli toccati dalle talentuose dita di Ramsey Lewis sulla copertina di "Love Notes" (1977)



o quelli del verticale presente nella ricchissima e divertente “scenografia” bellica che arricchisce la grafica “Underground” (1968) di **Thelonious Monk**.



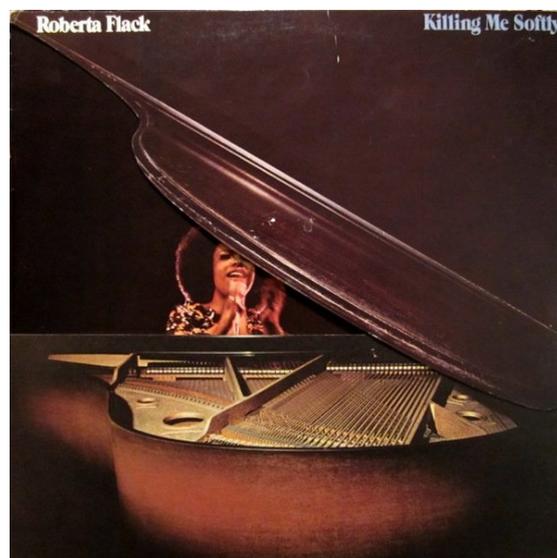
Di grazia e raffinatezza ci parlano invece il delicato disegno di “Night & Day” (1982),



lo scatto “casalingo” di “Music” (1971) secondo album di **Carole King**,



ed il geniale artwork di *"Killing me softly"* (1973) che, una volta aperto, simula la parte superiore della cassa armonica di un pianoforte.



Le possibilità ed i limiti dello strumento voce sono stati il campo di ricerca e sperimentazione di Demetrio Stratos, autore di quel *"Cantare la voce"* che sin dal disegno di copertina ci racconta il contenuto del suo secondo lavoro da solista.



Non vanno dimenticate le copertine dedicate agli strumenti atti a riprodurre la musica, partendo dall'arcinoto logo della casa discografica HMV



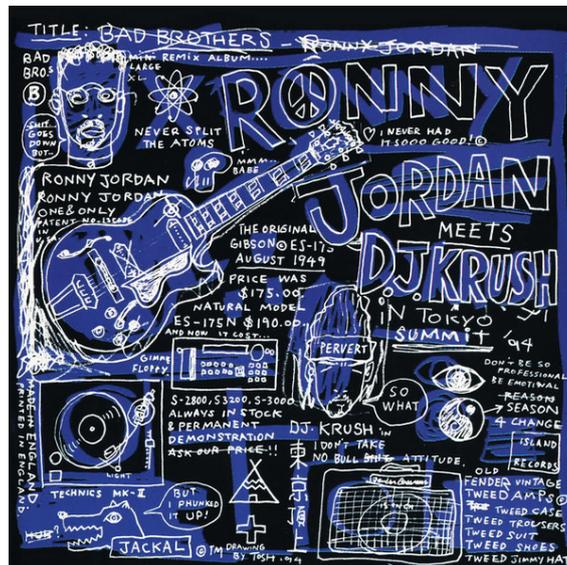
passando per i “ferri del mestiere” quali l’amplificatore sull’esordio discografico della Butts Band (1973), avventura solista degli ex Doors Robbie Krieger e John Densmore.



C'è spazio pure per i registratori da studio, “Cut above the rest” degli Sweet (1979)



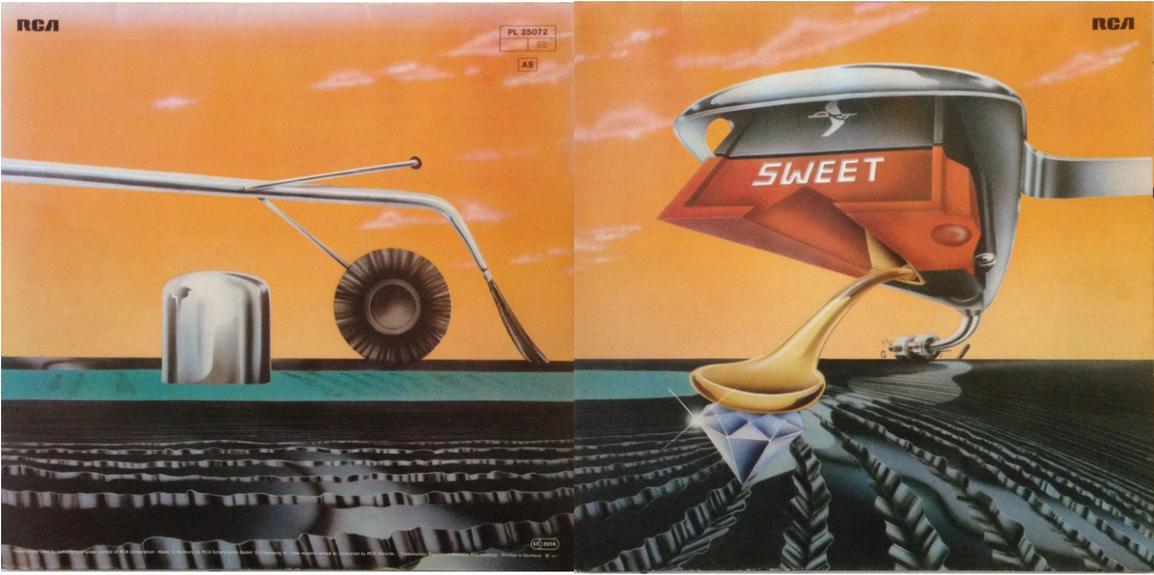
così come per il processo di registrazione nella cover (di chiara ispirazione “Basquiattiana”) di “Bad Brothers” (1994), mini album di **Ronny Jordan e D.J. Krush**.



Che ne sarebbe della nostra passione “vinilica” senza i giradischi, meravigliosi strumenti rappresentati nella preziosa copertina sagomata di “Halfbreed” (1975) dell’omonima band inglese

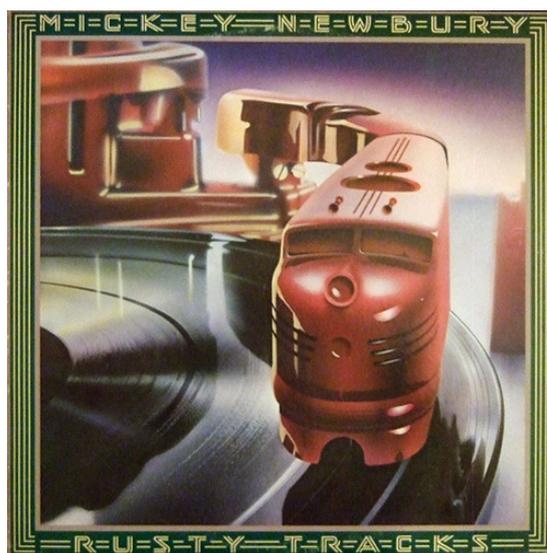
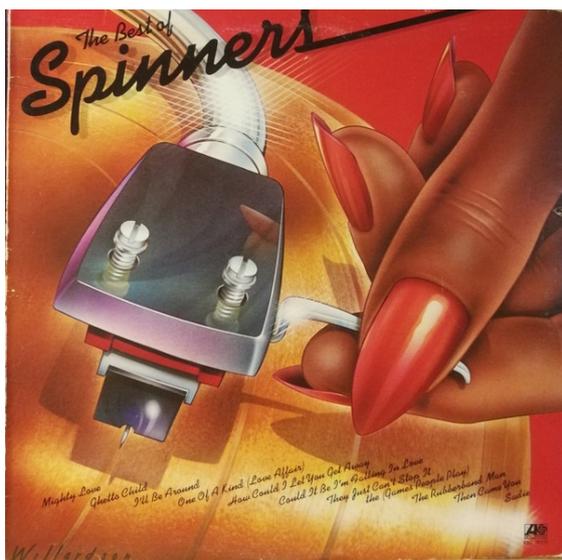


e nel coloratissimo ed iconico artwork di "Off the records" (1977) nuovamente degli Sweet.

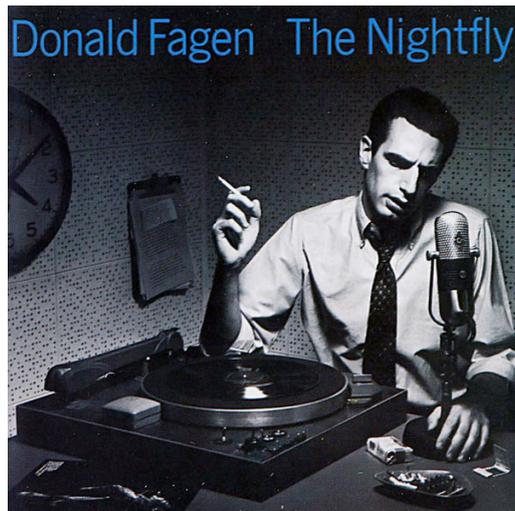




“Puntine” cha appaiono pure nel “Best of...” degli **Spinners** (1978) e in “Rusty tracks” di **Mickey Newbury** (1977).



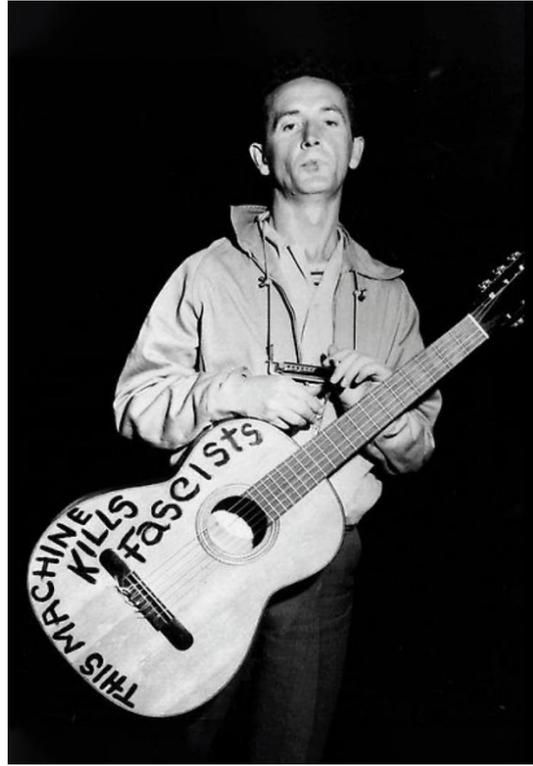
“The nightfly” (1982) di **Donald Fagen** è un lavoro autobiografico pieno di ricordi della propria adolescenza e di sottile nostalgia per una certa America provinciale di fine anni '50. Fagen vi è ritratto nei panni di un Dj all’opera in piena notte (l’orologio alla parete segna le quattro e nove minuti) mentre sta mandando in onda “Sonny Rollins and the contemporary Leaders” la cui copertina è visibile a fianco del giradischi. Non possono mancare gli inseparabili compagni di viaggio di queste lunghe notti, il pacchetto di Chesterfield King, i fiammiferi, il posacenere così come gli strumenti di lavoro, il giradischi ed il microfono RCA 77DX.



Programmi radio che arrivano (o meglio arrivavano) a noi grazie anche alle radioline a transistor simili al modello cui si ispira “Transistor blast” (1998), il box antologico live degli XTC.

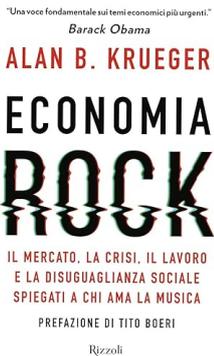


Nonostante diverse altre copertine premano per entrare in questo articolo direi che può bastare; nell’augurarvi un meraviglioso 2025 chiudo questa mia incursione con una fotografia che ci ricorda quanta potenza sia in grado di sprigionare la Musica quando proviene da una semplice chitarra nelle mani di un grande artista.



Alan Bennet Krueger,

Economia rock. Il mercato, la crisi, il lavoro e la disuguaglianza sociale spiegati a chi ama la musica, (prefazione di Tito Boeri) Rizzoli 2019



La musica è un linguaggio potente e universale, capace di attraversare barriere geografiche, politiche e sociali per parlare a ciascuno di noi. Riesce a tenerci compagnia, a regalarci un sorriso o una stretta al cuore, talvolta può persino cambiarci la vita. Ma non è solo questo: è anche un grande mercato, una forza trainante dell'economia e, in fin dei conti, un lavoro per decine di migliaia di persone. Oltretutto, è stato uno dei primi settori a doversi scontrare con le grandi innovazioni tecnologiche degli ultimi anni. Musicisti, cantanti, produttori, manager, tecnici del suono: ciascuno di loro, a tutti i livelli, ha visto cambiare il proprio mestiere con l'arrivo del digitale e dei servizi di streaming, legati a doppio filo alle complesse norme su proprietà intellettuale e royalties. Non a caso, persino per superstar del calibro di **Paul McCartney** il grosso degli incassi viene ormai dalle performance

live anziché dalle vendite discografiche. Unendo prosa immediata, approccio diretto e un'enorme mole di interviste, Alan Krueger riesce a portare il lettore dietro le quinte di questo *showbusiness*, raccontando il mondo della musica con il piglio dell'appassionato e la competenza dell'economista di primo livello.

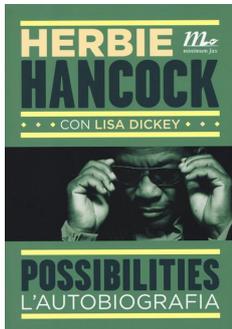
Daniel Barenboim, Edward B. Said, *Paralleli e Paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, (con uno scritto di Claudio Abbado), Il Saggiatore 2015



Anche la più ineffabile delle arti si vena di risonanze politiche quando a parlarne sono un intellettuale di origine palestinese e un figlio della diaspora ebraica. In questo libro, Edward Said e Daniel Barenboim usano la metafora della musica per confrontarsi sul significato civile dell'arte, sul valore formativo dell'ascolto dei grandi compositori, sulle difficoltà dell'interpretazione, sui parallelismi tra arte del suono e arte della parola. Dall'intreccio delle riflessioni prende forma una visione complessa dell'universo sonoro. Luogo irreali ed effimero che si anima per la breve durata delle note, la musica vive sospesa tra due dimensioni: soggetta alle regole della fisica, costruita su precisi rapporti matematici, è al tempo stesso capace di esprimere sentimenti e ideali con un'intensità che l'immagine e la parola

raramente raggiungono. Il tentativo di venire a capo di questo paradosso è l'occasione per riflettere sul significato politico dell'opera di Beethoven, sulla lezione di Furtwängler, sul magistero professionale e umano di Toscanini, sulle difficoltà morali di un direttore d'orchestra ebreo innamorato di Wagner. E proprio la scelta di Barenboim di dirigere le opere wagneriane a Bayreuth, che fu tempio della musica ariana, diventa l'esempio concreto di come l'arte ha il potere di superare odi e divisioni, indicando ai popoli un futuro di convivenza possibile. Con uno scritto di Claudio Abbado.

**Herbie Hancock, Lisa Dickie, *Possibilities. L'autobiografia*, (traduzione di Michele Piu-
mini) Minimum Fax, 2015**



In "Possibilities", il pianista e compositore Herbie Hancock riflette su ben sette decenni di vita e carriera vissuti da vero innovatore, nei quali ha esplorato ogni genere musicale e lasciato un'impronta indelebile sul jazz, l'r&b e l'hip-hop, garantendosi al contempo il successo testimoniato dai quattordici Grammy Awards vinti. Dagli inizi come bambino prodigio al lavoro in quintetto con Miles Davis, dalle innovazioni introdotte come leader di un sestetto rivoluzionario alla collaborazione con musicisti del calibro di Wayne Shorter, Joni Mitchell e Stevie Wonder - passando per le sue influenze musicali, divertenti dietro le quinte, il suo matrimonio lungo e felice e il suo rapporto creativo e personale

con il buddismo - queste pagine rivelano il metodo che si cela dietro il genio musicale di Hancock.

Marco Bracci, Edoardo Tabasso, *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*, Carocci editore 2010



Dall'avvento del rock'n'roll al successo internazionale di Volare, dalla diffusione dei juke-box alla British invasion, dal beat italiano e dai cantautori alla disco music, dall'avvento di MTV e Videomusic al connubio sempre più decisivo tra *new media* e industria discografica italiana, passando da Sanremo fino a X Factor. Da Elvis a Ligabue, dai Beatles e Bob Dylan a Battisti e Mina. Da Michael Jackson, Bruce Springsteen e gli U2 a Eros Ramazzotti, Gianna Nannini, Laura Pausini e molti altri ancora. Il libro ricostruisce in modo originale la sfida della tradizione melodica italiana con il pop e il rock internazionali all'insegna dell'ibridazione dei generi, della cultura e delle mode giovanili, evidenziando come la musica sia capace di segnare i momenti pubblici e privati di una società, quella italiana,

ricca di sfide e utopie.

Pubblicato il 29 dicembre 2024